

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



Editoriale Programma

XXVI, 1-2 1987

## ANNALI DI CA' FOSCARI

*Direttore responsabile*  
Giuliano Tamani

*Comitato di redazione*

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

*Direzione e redazione*

Università degli Studi di Venezia  
Dipartimento di Studi eurasiatici  
San Paolo 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:*

L. 40.000 (Estero \$ 40,00) - Un fascicolo L. 25.000

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 Veneta

*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.

E 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 XXVI, 1-2

1987



Editoriale Programma

## INDICE

### ARTICOLI

- 5 GIULIA ANGELINI, *Manzoni nell'opera di William Dean Howells*
- 21 MARIA TERESA BIASON, *Les apports du Salon de Madame de Sablé à la genèse de la maxime*
- 35 WILLIAM BOELHOWER, *Inventing America: The Culture of the Map*
- 53 GIOVANNA CALEBICH CREAZZA, *Il ruolo di Tjutčev nell'evoluzione dell'autocoscienza di Brjusov*
- 65 SILVANA CATTANEO, *Una scrittrice agli esordi: i primi racconti di Willa Cather*
- 79 FRANCESCA CHECCHIA, *Il piacere della parola nei dialoghi di Crébillon Fils*
- 93 COSTANTINO DI PAOLA, *Fogli inediti, pagine dimenticate. Isaak Babel' e Velimir Chlebnikov*
- 107 ALBERTA FABRIS GRUBE, *Between East and West: Anita Desai's First Novels*
- 117 REMO FACCANI, *Gramoty novgorodiane su corteccia di betulla. I (Secoli XI-XII)*
- 137 GIANNI GAROFOLI, *Forme del pubblico e del privato nella narrativa inglese*
-

- 161 NIKITA A. MEŠČERSKIJ, ALEKSEJ A. BURYKIN, *Sulla datazione e la paternità dello Slovo o polku Igoreve*
- 177 SERGIO MOLINARI, *L'insurrezione della natura* (Note sulla poesia di Salavat Julaev)
- 193 ANCO MARZIO MUTTERLE, *Giacomo Zanella e Silvio Negro*
- 227 ELOISA PAGANELLI, *Una clarissa liberata? La critica contemporanea e la prima edizione di Clarissa di Samuel Richardson*
- 237 GIANROBERTO SCARCIA, *Due «plagi brevi» di I.K. Obrjuzov*
- 257 RODOLFO DEL MONTE, *Grammatica e ambiguità in italiano*
- 335 SERGIO LEONE, *Il teatro di Čechov in Italia*

Giulia Angelini

MANZONI NELL'OPERA DI WILLIAM DEAN HOWELLS

I. Il frutto più noto del soggiorno italiano di William Dean Howells fu senz'altro *Venetian Life* (1866), il libro con cui si impose all'attenzione del pubblico. Ma la curiosità e l'interesse dimostrati dallo scrittore americano per la cultura italiana non si esaurirono con la pubblicazione di quell'opera.

Durante gli anni trascorsi a Venezia – dal 1861 al 1865 – Howells si accostò alla nostra letteratura e lesse con passione sia i classici che gli scrittori contemporanei: da Dante a Tasso, da Goldoni – per il quale si accese di un entusiasmo che non sarebbe mai venuto meno – ai poeti della cosiddetta scuola romantica. La critica howellsiana non ha mai dato eccessivo rilievo al ruolo giocato dalla letteratura italiana nella formazione dello scrittore; nei casi in cui se ne è occupata ha concentrato la sua attenzione soprattutto sul rapporto Howells-Goldoni e sull'influenza esercitata da quest'ultimo sulla maturazione di certe tecniche narrative nell'Howells romanziere<sup>1</sup>. Qui invece, evidenziando la funzione di tramite assoluta da Howells tra il pubblico americano e la cultura italiana, si vuole chiarire il significato assunto nell'ambito della poetica e della critica howellsiana dal suo interesse per i poeti italiani dell'800. In particolare si metteranno in luce gli elementi che consentono di mettere in relazione l'attività critica-letteraria di Howells con l'opera di Manzoni; infatti, sulla base degli scritti teorici e di uno dei primi romanzi dello scrittore americano, *A Foregone Conclusion*, si delineano dei punti di contatto tra i due autori, sia sul piano teorico che su quello creativo, finora del tutto trascurati.

Una volta tornato negli Stati Uniti Howells partecipò alle riunioni del «Dante Club», incontrando settimanalmente quelle che all'epoca

<sup>1</sup> Cfr. A. LA PIANA, *La cultura americana e l'Italia*, Torino, Einaudi, 1938; J. WOODRESS, *Howells & Italy*, Duke U.P., 1952; N. WRIGHT, *American Novelists in Italy*, Univ. of Penn. Press, 1965; G. GADDA CONTI, *William Dean Howells*, Roma Biblioteca di Studi Americani, 1971.

erano le autorità nel campo della letteratura italiana: Longfellow, innanzitutto, il quale leggeva agli amici passi dalla traduzione della *Divina Commedia* cui stava lavorando, e poi C.E. Norton, J. Lowell, G.W. Greene e alcuni altri illustri intellettuali della élite bostoniana<sup>2</sup>. Come dantista, in ogni modo, Howells rimase sempre un dilettante; si sarebbe invece distinto come conoscitore e diffusore della letteratura italiana a lui contemporanea. Fu un interesse, questo per la produzione letteraria italiana dell'800 e della seconda metà del 700, che rimase sempre desto nel corso della sua lunga vita e che si concretizzò in numerosi articoli dedicati al tema, apparsi sulle pagine dell'*Atlantic Monthly*, della *North American Review* e dell'*Harper's Bazar*. Volendo fissare dei termini cronologici potremmo dire che gli scritti più significativi cadono in un arco di tempo che va dal 1864, anno di pubblicazione del suo primo saggio importante, «Recent Italian Comedy», al 1890, quando scrisse la prefazione alla traduzione inglese dei *Malavoglia* di Verga, da lui introdotto al pubblico americano<sup>3</sup>. Il risultato più organico e complesso dei suoi studi nel campo della letteratura italiana fu *Modern Italian Poets* (1887), il libro che lo consacrò come esperto della lirica italiana della prima metà del secolo; più, bisogna dire, per la quantità delle informazioni e del materiale forniti e per la sua unicità nell'orizzonte critico americano che non per le valutazioni strettamente letterarie da lui fornite.

*Modern Italian Poets*, risultato dall'elaborazione di vari saggi scritti nel ventennio precedente, prende le mosse dal movimento dell'Arcadia e, passando per Alfieri e per Foscolo, arriva a trattare i poeti della scuola romantica. Il motivo unificatore dell'opera sta nella presentazione e nell'interpretazione della vita e degli scritti dei poeti italiani alla luce delle vicende politiche della penisola. Infatti, nella letteratura italiana a lui contemporanea, Howells vide soprattutto una letteratura militante, una letteratura interprete della riscossa nazionale, privilegiando questa chiave di lettura su ogni altra possibile. In tal modo, d'altronde, egli non faceva che adottare una prospettiva

<sup>2</sup> Vedi W.D. HOWELLS, *Literary Friends and Acquaintance*, New York, Harper, 1900.

<sup>3</sup> «Recent Italian Comedy», *North American Review*, XCIX (Oct. 1864), 364-401. Dei *Malavoglia* parlò per la prima volta nell'«Editor's Study», *Harper's Monthly*, LXXIII del Novembre 1886; la prefazione alla traduzione inglese, *The House of the Medlar-Tree*, si trova ora in: *Prefaces to Contemporaries*, ed. by G. Arms, Gainesville, 1957. In quest'arco di tempo si iscrivono anche gli altri due contributi più significativi alla diffusione di opere di autori italiani negli Stati Uniti: la prefazione alla *Vita* di V. ALFIERI (*Life of Vittorio Alfieri*, Boston, Osgood, 1877) e quella ai *Memoires* di Goldoni (*Autobiography*, Boston, Osgood, 1877).

comune, nel periodo, a tanti intellettuali americani, i quali ebbero appunto la tendenza ad occuparsi dei fatti letterari di casa nostra nella misura in cui essi erano espressione del disagio causato dalla situazione politica e delle aspirazioni ad una nazione unita e libera. A conferma di ciò basti ricordare l'enorme popolarità goduta dalle *Mie Prigioni* di Silvio Pellico di cui, a partire dal 1833, si stamparono ben tredici edizioni.

Nel caso specifico di Howells, comunque, è interessante ricostruire le linee di contatto tra il modo in cui recepì temi e stili dell'Ottocento italiano e la sua poetica. Seguendolo nella discussione intorno ai romantici italiani, discussione condotta con calore e sincera partecipazione, emerge evidente il perché dell'importanza che essi assunsero nell'ambito del suo pensiero critico; inoltre si scoprono le strategie messe in atto dallo scrittore americano al fine di far convergere il tema trattato con le sue convinzioni letterarie. *Modern Italian Poets* quindi, oltre ad essere la più esauriente presentazione del romanticismo italiano disponibile presso i lettori americani nella seconda metà del secolo, rappresenta anche un'ulteriore pietra posta da Howells nell'edificazione della sua teoria del realismo.

Nel compiere questa operazione Howells tenterà inevitabilmente di forzare tutta la letteratura italiana del periodo attraverso la chiave di lettura storico-politica, incorrendo quindi anche in errori di valutazione. Clamorosa resta la sua cecità di fronte all'arte di Leopardi, definito un autore dagli «umori malsani»; dall'altro lato, invece, sta l'eccessivo rilievo concesso a poeti quali Dall'Ongaro, Niccolini e Giusti, oggi definitivamente, soprattutto i primi due, relegati tra i minori. Ciò si spiega meglio se teniamo presente la battaglia che Howells andava combattendo, proprio a partire dagli anni ottanta, in favore di una letteratura realistica: più chiari risulteranno allora gli elementi che avvicinavano le sue posizioni critiche alla poetica di quegli scrittori.

Questi elementi sono essenzialmente tre: il volgersi dei poeti italiani alla realtà contemporanea, l'anelito ad una letteratura nazionale e l'impegno morale che caratterizza la loro poesia.

I poeti della scuola romantica italiana, sottolinea Howells, a differenza dello sviluppo seguito dalla lirica inglese e tedesca, avevano cercato di rimanere ancorati alla realtà contemporanea, evitando di scivolare nell'intimismo e nell'individualismo. Lasciatisi alle spalle l'Arcadia, avevano affrontato la drammaticità della realtà socio-politica in Italia: a questo aspetto lo scrittore americano rende omaggio, in quanto corrispondente al suo impegno per una narrativa che, in America, rispecchiasse finalmente la realtà del paese, sia nei suoi risvolti tematici che in quelli linguistici.

A spiegare il suo interesse per la scuola romantica ci viene in aiuto il parallelo da lui stesso tracciato in *Criticism and Fiction* (1891) tra la battaglia ingaggiata dai romantici all'inizio del XIX secolo e quella per il realismo che si combatteva ai suoi giorni; egli individua una comunanza negli obiettivi dei due movimenti: «to widen the bounds of sympathy, to level every barrier against aesthetic freedom, to escape from the paralysis of tradition»<sup>4</sup>. Su quest'ultimo punto insisterà spesso: il rifiuto dei modelli classici, della tradizione, corrisponde al rifiuto, da parte dei romantici, del classicismo e della mitologia. E ciò chiarifica anche il motivo della sua diffidenza nei confronti di autori quali Alfieri e Foscolo che attingevano ancora a temi mitologici.

Il secondo elemento, fondamentalmente connesso al primo, che fece maturare in Howells la simpatia per la scuola romantica italiana, consisteva nell'aspirazione ad una letteratura che fosse espressione della nazione. Tra gli obiettivi dei romantici, non solamente italiani, c'era come è noto, quello di creare una letteratura nazionale, legata alla storia dei singoli paesi. Nel caso degli italiani in particolare si trattava di ritrovare, o di costruire ex novo, un'identità, una coscienza nazionale.

Infine, per arrivare all'ultimo degli elementi di contatto indicati – l'impegno morale – va detto che l'ispirazione civile di tanta lirica italiana viene a coincidere con l'idea howellsiana dell'imprescindibilità, da parte dello scrittore, di una presa di coscienza del suo compito nell'ambito della società. In *My Literary Passions* (1895) Howells avrebbe dichiarato:

The love of the country in all the Italian poets and romancers of the long period of the national-resurrection ennobled their art in a measure which criticism has not yet taken account of. I conceived of its effect then, but I conceived of it as a misfortune, a fatality; now I am by no means sure that it was so; hereafter the creation of beauty, as we call it, for beauty's sake, may be considered something monstrous<sup>5</sup>.

Qui, dove pure sembra voler retrospettivamente mitigare l'entusiasmo con cui invece accolse la poesia patriottica italiana, lo scrittore riconferma il suo rifiuto dell'arte per l'arte. Nella poetica howellsiana il Bello non può esistere disgiunto dal Vero e dal Buono. Anche in *Modern Italian Poets* perciò il giudizio di ordine contenutistico e morale e la convinzione della necessità della funzione educativa spettante alla letteratura relegano in secondo piano il giudizio di ordine estetico. Ne consegue la tendenza da un lato a giustificare

<sup>4</sup> *Criticism and Fiction*, New York U.P., 1959, 15.

<sup>5</sup> *My Literary Passions*, New York, Greenwood Press, 1969, 213.

certi eccessi di retorica evidenti in alcuni autori e, dall'altro lato, a dare un giudizio delle opere e degli scrittori esaminati sempre filtrato da questa prospettiva storicizzante.

II. Tale ottica viene applicata anche nel caso di Alessandro Manzoni, indicato da Howells come caposcuola dei romantici italiani. Allo scrittore lombardo dedicò un capitolo di *Modern Italian Poets*, capitolo in cui riprese le osservazioni precedentemente formulate in due articoli – «Modern Italian Poets» – apparsi nel 1866 e 1867 sulla *North American Review*. A conferma della prospettiva patriottica che sostiene l'interpretazione howellsiana, val la pena citare le parole con cui, nel primo degli articoli suddetti, introduce la produzione letteraria di Manzoni:

... while it would be hard to find anything of immediate revolutionary intent in Manzoni's writings, it can hardly be doubted that he has done much to inspire Italian romance with patriotic ideas. He was of the Lombard nobility, yet all the tendencies of *I Promessi Sposi* are democratic; and though there is nothing in his works directed against the Austrian government, under which he lived, yet in no works of the century is Italian nationality taught with more instinctive force<sup>6</sup>.

Howells si premura innanzitutto di rassicurare il lettore americano riguardo l'ispirazione autenticamente democratica degli scritti manzoniani e prosegue con un'osservazione assai significativa per comprendere un modo di giudicare la situazione italiana dell'epoca comune a molti anglosassoni. A quanto sopra citato Howells aggiunge che l'errore di Manzoni – errore condiviso da tutta la sua epoca – fu quello di credere alla possibilità di un'Italia libera, unita sotto il governo del Papa.

Con questa annotazione Howells ripropone uno dei *topoi* più radicati negli scrittori e intellettuali americani, e cioè la strenua opposizione al papato, considerato spesso la fonte di tutti i mali politici e sociali italiani, opposizione rafforzatasi dopo il voltafaccia di Pio IX nel 1848.

Potrebbe esser stato proprio il complesso aspetto della religiosità manzoniana ad imbarazzare e mettere in difficoltà Howells provocando quella sua affermazione in una lettera indirizzata all'amico Charles Eliot Norton, dove, a proposito della stesura dell'articolo sui poeti italiani contemporanei a cui stava lavorando, esclama: «Se solo potessi evitare Manzoni!»<sup>7</sup>.

<sup>6</sup> *Modern Italian Poets*, New York, Harper, 1887. Le citazioni sono tratte dai due articoli: «Modern Italian Poets», *North American Review*, CIII (Oct. 1866), 345 e CIV (Apr. 1867), 318-321.

<sup>7</sup> *Selected Letters*, Vol. I, Boston, Twayne, 1979, 241.

È infatti sintomatico che nel trattare gli *Inni Sacri*, pur lodando il sincero impulso religioso che li anima, Howells non possa esimersi dall'osservare, con una punta di scetticismo, che essi «unite with unaffected poetic appreciation of the grandeur of Christianity as much reason may coexist with Romanism», a sottolineare l'inconciabilità, agli occhi dello scrittore americano, dei due termini: ragione e cattolicesimo.

In *Modern Italian Poets* non trattò *I Promessi Sposi*, esulando essi dal tema proposto, che si limitava alla produzione in versi; si soffermò invece sulle tragedie, sulle Odi e sugli *Inni Sacri*. Delle tragedie lamenta l'astrattezza dei personaggi, con cui risulta difficile identificarsi, e la scarsa efficacia drammatica dei dialoghi; ammira invece i cori dell'*Adelchi* e del *Conte di Carmagnola*, dei quali dà anche un'ampia traduzione. È qui, quando Manzoni «si solleva al di sopra dei suoi eroi e parla astrattamente per il paese e per l'umanità» che, secondo Howells, il poeta raggiunge l'apice della drammaticità.

La caratteristica stilistica più saliente agli occhi di Howells sta nella «consapevolezza» con cui Manzoni si esprime poeticamente: «Manzoni is the most conscious of poets». Definizione questa abbastanza vaga, ma che meglio si precisa nelle pagine seguenti, allorché questa consapevolezza della creazione artistica manzoniana viene identificata con la priorità del pensiero sulla forma, del concetto sullo stile: «Thought was first with him, and form, though excellent, last».

A ben guardare tale concetto viene a coincidere con quell'idea della necessità dell'impegno morale, cui si faceva riferimento prima e che si è indicata come uno dei punti di contatto tra la poetica howellsiana e i romantici italiani.

Nel concludere le pagine dedicate a Manzoni nel secondo articolo nella *North American Review* Howells esprime il suo dissenso da Marc Monnier – uno dei critici da cui attinge il maggior numero di informazioni, assieme a Emiliani-Giudici, Cantù e Arnaud – il quale vedeva in Manzoni il poeta della rassegnazione. Howells, ribadendo ancora una volta la sua lettura in chiave storico-politica di Manzoni, sostiene che quel tono poetico che Marc Monnier scambia per rassegnazione non è altro che l'effetto del clima politico imperante nella Lombardia del tempo che impediva agli scrittori lì residenti di affrontare, descrivere e criticare la situazione presente. Da ciò deriva, secondo Howells, il volgersi al passato, da parte di Manzoni, nella scelta dei temi trattati come pure quel tono educativo che ne caratterizza le opere: «Under such governments... literature must remain educative, or must cease to be».

Per quanto riguarda *I Promessi Sposi*, Howells non ne trattò mai

in maniera estesa, nonostante il romanzo venga più volte citato negli scritti critici e autobiografici, anche a distanza di anni, e sempre additato come esempio di grande narrativa. Tuttavia mi sembra di poter affermare che il capolavoro manzoniano lasciò un'impronta, non superficiale, nell'immaginario poetico howellsiano riaffiorando nella scrittura di quello che fu il primo romanzo importante di Howells, *A Foregone Conclusion* (1875), dove, come cercherò di dimostrare, è individuabile un'eco precisa dei *Promessi Sposi*.

III. *A Foregone Conclusion* è il primo di tre romanzi che Howells ambientò a Venezia. La vicenda ruota attorno a Don Ippolito, un prete italiano, e al suo tentativo di evadere dall'ambiente e dalla condizione in cui vive: pretesto per questa «ribellione», destinata inevitabilmente al fallimento, è l'entrata improvvisa e sconvolgente nella vita del prete di una giovane e bella americana di cui finirà per innamorarsi. Già la scelta di un italiano come protagonista risulta un fatto unico in tutta la produzione narrativa di Howells e certo abbastanza inconsueto tra i romanzi americani dell'800, tanto più notevole in quanto non si tratta di una semplice comparsa, né di un «tipo», bensì di un personaggio a tutto tondo, prodotto assai verosimile della società veneziana della metà dell'800. Ancora più sorprendente potrebbe apparire la scelta di un ecclesiastico: ma si è già accennato al particolare interesse, il più delle volte severamente critico, con cui gli intellettuali americani osservarono e descrissero il cattolicesimo in Italia. Nel caso specifico di Howells poi va ricordato che, nei suoi scritti sull'Italia, alla situazione del clero riservò sempre un posto importante: si pensi al capitolo che in *Venetian Life* dedica alla questione e all'articolo del 1865, «Marriage among the Italian Priesthood»<sup>8</sup>, dove critica l'istituto del celibato, tema a cui, dieci anni dopo, avrebbe dato urgenza drammatica in *A Foregone Conclusion*.

Certo, i grandi personaggi religiosi del romanzo manzoniano erano parte del patrimonio culturale di Howells. D'altronde, come si vede scorrendo le impressioni di lettori americani «illustri» del romanzo, furono soprattutto questi personaggi – il Cardinal Borromeo, Fra' Cristofogo, Don Abbondio – quelli che destarono la maggiore attenzione, i più citati. Qui vorrei però dimostrare che, nel caso di *A Foregone Conclusion* non si trattò di una generica influenza, bensì di una suggestione precisa esercitata dai *Promessi Sposi*, rivelantesi in particolare nell'evocazione, è difficile dire quanto consapevole, delle pagine iniziali del romanzo dove è descritta la passeggiata di Don

<sup>8</sup> «Marriage among the Italian Priesthood», *New York Time*, Oct. 19, 1865, 4.

Abbondio. Anche *A Foregone Conclusio* inizia con una passeggiata, quella appunto di Don Ippolito:

As Don Ippolito passed down the long narrow calle or footway leading from the Campo San Stefano to the Grand canal in Venice, he peered anxiously about him: now turning from a backward look up the calle, where there was no living thing in sight but a cat on a garden gate; now running a quick eye along the palace walls that rose vast on either hand and notched the slender strip of blue sky visible overhead with their jutting balconies, chimneys, and cornices; and now glancing toward the canal, where he could see the noiseless black boats meeting and passing<sup>9</sup>.

«As Don Ippolito passed down the narrow calle...», inizia Howells; «Per una di quelle stradicciole, tornava bel bello dalla passeggiata...» è il famoso attacco del passo manzoniano. In entrambi i casi il romanzo si apre sull'immagine di un prete che procede, unico essere umano tutt'intorno, sullo sfondo di un paesaggio sereno e familiare. Ma, oltre all'immagine comune, anche un analogo andamento narrativo induce a supporre un'ascendenza manzoniana in questa scena di *A Foregone Conclusion*. Infatti entrambi gli scrittori sviluppano la scena come una sequenza cinematografica, anche se con un movimento opposto: In Manzoni la telecamera – la voce narrante – passa da una lunga inquadratura sul paesaggio («quel ramo del lago di Como...») a stringere su Don Abbondio che avanza dallo sfondo; in Howells invece da Don Ippolito allarga sui palazzi e sul cielo veneziano che gli stanno attorno.

Anche lo svolgimento psicologico dell'episodio è parallelo: all'immobilità e serenità del paesaggio si contrappone l'ansia di Don Ippolito, emozionato per l'incontro con il console americano a cui si prepara, e quella di Don Abbondio al suo scorgere i bravi. Il guardarsi nervosamente intorno del primo («He peered anxiously about him... now turning a backward look... now running a quick eye») ricorda gli sguardi circospetti e sempre più allarmati del secondo:

Egli tenendosi sempre il breviario aperto dinanzi, come se leggesse, spingeva lo sguardo in su, per ispiar le mosse di coloro. Mise l'indice e il medio della mano sinistra nel collare, come per raccomandarlo; e, girando le due dita intorno al collo, volgeva intanto la faccia all'indietro, torcendo insieme la bocca, e guardando con la coda dell'occhio, fin dove poteva, se qualcuno arrivasse; ma non vide nessuno. Diede un'occhiata, al di sopra del muricciolo, ne' campi: nessuno<sup>10</sup>.

Tutti e due i preti si avviano, soli e timorosi, verso l'incontro che cambierà la loro vita, portando inquietudine e turbamento dove pri-

<sup>9</sup> *A Foregone Conclusion*, Edinburgh, Douglas, 1882, 1.

<sup>10</sup> A. MANZONI, *I promessi sposi*, Firenze, La Nuova Italia, 1971, 11.

ma regnava la pace, anche se, nel caso di Don Ippolito, si trattava di una pace solo apparente.

Ad indurmi all'ipotesi che Howells scrivendo la scena iniziale di *A Foregone Conclusion* avesse in mente quel particolare episodio dei *Promessi Sposi* sono stati, oltre alle analogie formali fin qui esposte, alcuni riferimenti al romanzo e a questa scena specifica fatti da Howells in altra sede.

Penso alle annotazioni del viaggio compiuto nel 1864 assieme alla moglie e pubblicate nell'*Atlantic Monthly* con il titolo «Minor Italian Travels». Illustrando l'arrivo a Como, scrive:

... at six o'clock we took the train for Como, where we arrived about the hour when Don Abbondio, walking down the lonely path with his book of devotion in his hand, gave himself to the Devil on meeting the bravos of Don Rodrigo. I counsel the reader to turn to *I Promessi Sposi*, if he would know how all the lovely Como country looks at that hour<sup>11</sup>.

Che l'immagine manzoniana, qui così dettagliatamente riprodotta, vivificata dalle impressioni riportate personalmente dal viaggio a Como, sia riaffiorata alcuni anni dopo alla memoria dello scrittore, allorché si accinse a comporre *A Foregone Conclusion*, è tutt'altro che improbabile.

Si noti tra parentesi che il lago di Como era divenuta una delle tappe obbligate per i viaggiatori americani in Italia, anche in seguito alla notorietà dei *Promessi Sposi*. In *Italian Hours* (1909) Henry James tornerà ad associarlo al romanzesco:

The Lake of Como has figured largely in novels of «immoral» tendency – being commonly the spot to which inflamed young gentlemen invite the wives of other gentlemen to fly with them and ignore the restriction of public opinion<sup>12</sup>.

L'autore allude implicitamente ai *Promessi Sposi*, pur essendo l'evocazione soffusa da un'ironia che James, autore pienamente novecentesco, riserva ai romanzi storici dell'800.

Ma, torniamo a *A Foregone Conclusion* per verificare come l'influenza della creazione manzoniana non si sia limitata esclusivamente alla scena di apertura, ma abbia ispirato Howells nella delineazione globale del personaggio del prete. Tanto Don Abbondio quanto Don Ippolito sono vittime del loro tempo: nessuno dei due infatti è animato da fede sincera, la vocazione al sacerdozio non è stata, nel loro caso, una libera scelta, ma un percorso obbligato. Il prete manzoniana-

<sup>11</sup> «Minor Italian Travels», *Atlantic Monthly*, XX Sept. 1867, 340.

<sup>12</sup> H. JAMES, *Italian Hours*, Boston, Houghton, 1909, 131.

no, simbolo delle storture del cattolicesimo, dell'esteriorità del culto in assenza di un saldo credo interiore, ispirò il protestante Howells certo più che non le figure del Cardinal Borromeo o di Fra' Cristoforo, incarnazioni del cattolicesimo trionfante. Comune, ai due personaggi, è pure il registro comico, con sfumature a volte patetiche, adottato da entrambi gli scrittori. Qui finiscono però le somiglianze: mentre Don Abbondio è tutto calato in una dimensione concreta e materialistica, Howells fa di Don Ippolito un sognatore, un romantico, internamente roso dal conflitto con il proprio ambiente e il proprio ruolo. Inoltre anche gli esiti delle due vicende differiscono: mentre Don Abbondio, dopo esser stato severamente redarguito dal Cardinal Borromeo, ritrova la sua pace celebrando il famoso matrimonio, Don Ippolito invece, bruscamente svegliatosi dalla romantica illusione di poter amare la bella Florida e fuggire con lei negli Stati Uniti, non può che capitolare definitivamente e lasciarsi morire. E ciò in perfetta sintonia con la diversa ideologia dei due autori: in Manzoni assistiamo alla vittoria della Provvidenza e della fede, mentre in Howells il prete veneziano, e con lui le contraddizioni implicite nel cattolicesimo, soccombono di fronte ai valori positivi e razionalistici del nuovo mondo rappresentati dalla coppia americana.

Ciò nulla toglie al particolare apprezzamento dimostrato da Howells nei confronti del personaggio di Don Abbondio e del segno lasciato in lui dal prete manzoniano, anche a distanza di decenni, come dimostra un articolo del 1901, dove, recensendo un libro sull'umorismo dell'italiano Paolo Bellezza, osserva:

He [Bellezza] draws most upon Manzoni, and rightly, as I think every lover of humor will own, in recalling the delicious character of Don Abbondio in «I Promessi Sposi»<sup>13</sup>.

Infine, come ultimo piccolo indizio dell'ombra dei *Promessi Sposi* su *A Foregone Conclusion*, va ricordata una frase fatta pronunciare alla protagonista femminile del romanzo, la quale riflettendo sull'assurdità dell'appellativo «Don» con cui ci si rivolge ai preti in Italia, esclama: «Don always makes you think of a Spanish cavalier. Don Rodrigo: something like that.» È forse un puro caso che per epitome del personaggio romanzesco del cavaliere spagnolo venga scelto proprio il nome di Don Rodrigo? La frase è tanto più significativa perché, associando per analogia i due «Don» – il prete e il cavaliere spagnolo – il cattolicesimo viene da Howells associato al mondo del

<sup>13</sup> «An Italian View of Humor», *North American Review*, CLXXIII, Nov. 1901, 568.

romanzesco, come a voler dire che agli occhi dell'americano il cattolicesimo risulta altrettanto estraneo e irrealista dei romanzi di cappa e spada<sup>14</sup>.

IV. Howells venne ad occuparsi di letteratura italiana contemporanea in anni in cui la discussione in America intorno al tema si era alquanto affievolita rispetto ai decenni precedenti. Egli ne era ben cosciente quando, nel citato articolo del 1866, «Modern Italian Poets», confutando le critiche di quanti nella letteratura italiana del secolo non vedevano che il languire di una lunga tradizione letteraria, scriveva che, certo, non era facile, in quei giorni, far appassionare i lettori alla lirica italiana moderna («... a desolate and disheartening prospect for that gentle reader or two whom we hope to lead to some acquaintance with modern Italian poetry...»), dove, tanto per restare in tema di echi manzoniani, quel lettore o due non possono non ricordare l'appello di Manzoni ai suoi «venticinque lettori».

Sfogliando le riviste americane degli anni sessanta è possibile notare che mentre l'attenzione rivolta alle vicende politiche italiane rimane costante – le cronache sulle varie tappe che condussero all'indipendenza e all'unità erano accurate e appassionate – i portavoce della cultura italiana non sono più tanto i letterati (si traduce relativamente poco), quanto gli attori (numerosi sono gli articoli dedicati a Madame Ristori e a Tommaso Salvini, grazie ai quali venne conosciuto all'estero il teatro italiano del '700 e '800). Di letteratura italiana, di romanzi storici e quindi anche del romanzo di Manzoni si era parlato soprattutto negli anni trenta. Allorché Howells arrivò ad occuparsi dello scrittore lombardo, verso la metà degli anni sessanta, questi era ormai una personalità da tempo nota tra gli intellettuali americani, consacrata alla fama anche grazie al riconoscimento tributogli da Goethe. *I Promessi Sposi* in effetti erano stati presentati al pubblico americano assai presto. Nel 1834 uscirono ben due traduzioni del romanzo: una del Featherstonough e l'altra di Andrew Norton, e di quest'ultima si sarebbero stampate undici edizioni. Va qui sottolineato che fu l'edizione ventisettana, *I Promessi Sposi*, quella più conosciuta dai lettori americani e quella più recensita dai critici. Quando uscì l'edizione definitiva nel '40 risulta un'unica traduzione inglese, stampata a Londra, anonima, nel '44 e che comunque non provocò un risveglio di interesse nei confronti del romanzo.

<sup>14</sup> Cfr. in un altro passo del romanzo la seguente, esplicita, ammissione: «It was perhaps inevitable from Ferris's (il protagonista americano) Protestant association of monks and convents and penances chiefly with the machinery of fiction, that this affected him as unreally as talk in a stage-play», *A Foregone Conclusion*, cit., 237.

Il successo che esso riscosse negli anni trenta, come si è già detto, va inquadrato nel più generale interesse con cui in America si seguì in quegli anni l'affermarsi della scuola romantica italiana. Oltre al romanzo manzoniano vennero discusse le opere di Grossi, Guerrazzi e D'Azeglio, e i loro romanzi storici si leggevano soprattutto come metafore della situazione in cui versava l'Italia del tempo, come indiretti appelli alla riscossa nazionale.

Voglio qui menzionare almeno due recensioni ai *Betrothed Lovers* di Manzoni: l'una di E.A. Poe (1835)<sup>15</sup> e l'altra di G.W. Green (1838)<sup>16</sup>, uno degli italianisti più attivi in quel periodo.

Poe sottolinea il valore di ritratto storico di un'epoca provvisto dal romanzo e ricorda alcuni episodi: la monacazione forzata per la Monaca di Monza – esempio clamoroso degli abusi della chiesa cattolica – e la peste a Milano. Sostanzialmente non vede grandi differenze tra l'operazione di Manzoni e quella di Walter Scott.

Greene diede, al contrario di Poe, un giudizio negativo dell'opera, deplorandone la mancanza d'azione e l'insignificanza di personaggi quali Renzo e Fra' Cristoforo. Sull'onda di una successiva recensione del Greene, dove veniva ampiamente illustrata la trama del romanzo, anche H.W. Longfellow fu indotto a leggerlo. In una lettera al recensore e amico si espresse in termini assai duri nei confronti dei *Promessi Sposi*: scrisse che si trattava di un'opera di poco valore, in linea del resto, a suo dire, con la produzione letteraria dell'Italia contemporanea, e che, a parte il «Cinque Maggio», poesia bellissima, non gli sarebbe assolutamente importato di leggere altri versi di Manzoni<sup>17</sup>.

Chi invece capì ed ammirò lo spirito del romanzo, lodando proprio quelle figure di «umili» disprezzate dal Greene fu R.W. Emerson; nei diari egli cita più volte il romanzo, letto nel 1833 durante un viaggio in Italia, lodandone soprattutto l'alto valore morale.<sup>18</sup> Accanto a Emerson ricordiamo un'altra ammiratrice del romanzo di Manzoni, Margaret Fuller, la quale, ebbe a conoscere personalmente lo scrittore<sup>19</sup>, opportunità questa rimpianta da Howells, che, in *My Literary Passions*, guardando indietro agli anni trascorsi a Venezia, si

<sup>15</sup> La recensione di Poe uscì nel *Southern Literary Messenger*, ora in: E.A. POE, *Complete Works*, New York, AMS Press, 1965, Vol. VIII, 12-19.

<sup>16</sup> G.W. GREENE, «Romantic Poetry in Italy», *North American Review*, XLVII (Jul. 1838), 026-236.

<sup>17</sup> H.W. LONGFELLOW, *The Letters*, Vol. II, Harvard U.P., 1966, 246.

<sup>18</sup> R.W. EMERSON, *Journals*, Vol. I, Harvard U.P., 1964, 73-73, 177.

<sup>19</sup> M. FULLER, *The Letters of Margaret Fuller*, R.N. Hudspeth, Vol. I, Cornell U.P., 1983, 220. Cfr. R. MAMOLI ZORZI, «Introduzione» a Margaret Fuller, *Un'americana a Roma, 1847-1849*, Pordenone, Edizioni Studio Tesi, 1986, p. XII.

dorrà di non aver approfittato, allora, della vicinanza a Milano per recarsi a fare la conoscenza del grande scrittore.

Oltre a queste attestazioni del diffondersi della fama di Manzoni negli Stati Uniti all'apparire del suo romanzo, vorrei qui sottolineare un altro piccolo evento nel campo dei rapporti culturali tra Italia e Stati Uniti che assume, nel tema della ricezione del Manzoni in America, non poco rilievo.

Si tratta di un'intervista con lo scrittore italiano pubblicata nel 1833 da una rivista dalla vita breve – uscì solamente quell'anno e il successivo –, ma significativa come testimonianza di un crescente interesse nei confronti della letteratura italiana in quel periodo: il *Selected Journal of Foreign Periodical Literature*, diretto da C. Folson e A. Norton<sup>20</sup>. L'intervista, tradotta dal tedesco e in questa lingua originariamente apparsa sul *Blätter für Literarische Unterhaltung* nel 1832, dava ampio spazio alla discussione sull'uso della lingua nei *Promessi Sposi* – questione centrale per Manzoni e generalmente trascurata, forse anche a causa del fatto che il testo era letto in traduzione, nei commenti dei lettori americani – e informava sui progetti dello scrittore. Ma il punto più interessante di quest'intervista sta nell'anticipazione, per il pubblico americano, di quelle riflessioni intorno al romanzo storico, concepite da Manzoni a partire dal 1828, ma edite solamente nel '50 – *Del romanzo storico...* in base alle quali lo scrittore arrivava a sostenere l'inconciliabilità tra storia e invenzione e, conseguentemente, l'incongruenza del genere letterario noto come romanzo storico (a cui pure stava lavorando).

Il tema del rapporto storia/invenzione costituisce un ulteriore momento di collegamento tra il pensiero di Manzoni e le riflessioni critiche di Howells che più volte affrontò questo argomento.

V. A tale proposito va segnalato uno degli «Editor's Study» pubblicati da Howells su *Harper's Bazar* dove viene abbozzato un confronto tra Manzoni e Tolstoj<sup>21</sup>. Il breve articolo (1899) prende le mosse da Walter Scott – uno dei bersagli preferiti da Howells nella sua polemica contro il fantastico e l'inverosimile in letteratura; questi viene attaccato su due fronti: uno metodologico e l'altro ideologico. Sul piano metodologico si critica da un lato «la falsificazione» operata da Scott della «prospettiva storica» e dall'altro la sua tecnica narrativa, analitica e descrittiva più che drammatica. Sul piano ideologico, invece, vengono rimproverati a Scott «le sue idee medioevali, il suo cieco giacobitismo, la sua intensa devozione all'aristocrazia e

<sup>20</sup> *Selected Journal of Foreign Periodical Literature*, Boston, Oct. 1833.

<sup>21</sup> «Editor's Study», *Harper's Monthly*, LXXXVIII (May 1889), 982-984.

alla monarchia». A tali imperdonabili difetti, riscontrabili nei popolari romanzi scottiani, Howells contrappone la prosa di Tolstoj e Manzoni.

Il parallelo tra i due autori gli era stato suggerito da J.W. De Forest il quale, in una lettera all'amico, aveva anteposto l'italiano al russo. Howells tenderebbe qui a rovesciare il rapporto di valore sostenendo la superiore maturità dell'arte tolstoiana; i due autori sono tuttavia accomunati dallo spirito cristiano, dal sentimento umanitario che ispira l'opera di entrambi e dall'arricchimento spirituale derivante al lettore dalla lettura dei loro romanzi.

Il binomio Manzoni/Tolstoj viene ripreso un decennio più tardi nell'articolo «The New Historical Romances»<sup>22</sup>, dove *Guerra e Pace* e *I Promessi Sposi* sono portati come esempio di romanzi capaci di far rivivere un'epoca «moralmente, politicamente e socialmente». Manzoni e Tolstoj quindi, «true historical novelists», contrapposti alla nuova ondata di «historical romances» contro cui Howells condusse, a cavallo del secolo, una vera e propria crociata, in quanto fomentatori di fantasie pericolosamente lontane dalla realtà e – elemento centrale nella polemica di Howells – in quanto avvinti a temi e mondi assai lontani dalla giovane società americana.

Howells dimostrò sempre una certa diffidenza nei confronti del romanzo storico, tuttavia egli traccia una netta demarcazione tra quei romanzi storici che avvicinano il lettore alla conoscenza di un'epoca (è il caso appunto dei *Promessi Sposi*) e quelli che generano solo chimere eroiche e sentimentali.

Sta di fatto che Howells non giunse, come Manzoni, a sostenere l'incompatibilità tra storia e invenzione, come è dimostrato dalla sua pratica narrativa e come è il caso, tanto per rimanere nel tema delle relazioni con l'Italia dei suoi tre romanzi ambientati a Venezia, nei quali troviamo insistenti riferimenti alla situazione politico-sociale della città durante l'occupazione austriaca.

In «Novel-Writing and Novel-Reading» (1899)<sup>23</sup>, discutendo le forme del romanzo, che divide in autobiografica (punto di vista circoscritto all'interno del personaggio, visto però dall'esterno) e storica (narratore onnisciente come nei *Promessi Sposi* o in *Guerra e Pace*), dopo aver distinto la forma storica – categoria formale – dal romanzo storico – categoria contenutistica –, definisce i romanzi che adottano questa terza forma per il fatto di trattare il materiale narra-

<sup>22</sup> «The New Historical Romances», *North American Review* (Dec. 1900), 935-948.

<sup>23</sup> «Novel-Writing and Novel-Reading», in W.D. HOWELLS e H. JAMES, *A Double Billing*, New York Public Library, 1958, 22-24.

tivo «come se fosse storia vera». E, nonostante si renda conto delle mille contraddizioni e improbabilità in cui rischia di incorrere il narratore onnisciente, nondimeno Howells non percepisce il problema del «come se», il problema del verosimile cioè, come contraddizione insanabile, come era avvenuto nel caso di Manzoni. Egli sostiene anzi che, rispetto alla forma biografica e a quella autobiografica, quella storica è meno studiata, meno artificiosa, quasi «shapeless», «informe», lasciando così al narratore il compito di darle simmetria.

L'arte da Howells non viene contrapposta alla storia, bensì, potremmo dire, ad essa finalizzata. Il compito della narrativa, infatti, è quello di avvicinare il lettore ad una più profonda comprensione della realtà. Per questo la narrativa non è una forma assoluta o definitiva, essa è piuttosto uno strumento, una tappa nel cammino verso la presa di coscienza della realtà e, in quanto tale, potrebbe in un futuro, una volta assolta la sua funzione, lasciare il posto ad altre forme letterarie più vicine alla storia vera e propria. Così scrisse appunto Howells in *Criticism and Fiction*:

I am by no means certain that it [la narrativa] will be the ultimate literary form, or will remain as important as we believe it is destined to become. On the contrary it is quite imaginable that when the great mass of readers, now sunk in the foolish joys of mere fable, shall be lifted to an interest in the meaning of things through the faithful portrayal of life in fiction, then fiction the most faithful may be superseded by a still more faithful form of contemporaneous history<sup>24</sup>.

Nonostante i diversi contesti culturali e il diverso percorso critico seguito da Howells e Manzoni, le riflessioni da loro maturate attorno alla funzione del romanzo e al rapporto realtà-invenzione, li portarono, a volte, a percorrere binari paralleli. Molti fili legano, come abbiamo visto, il pensiero critico dello scrittore americano e, nel caso di *A Foregone Conclusion*, anche la sua produzione narrativa all'opera di Manzoni; un autore verso cui i debiti non dichiarati e le connessioni implicite sono più consistenti di quanto non appaia da una prima lettura dei saggi «italiani» di Howells.

<sup>24</sup> *Criticism and Fiction*, cit., 86-87.

Maria Teresa Biason

## LES APPORTS DU SALON DE MADAME DE SABLÉ À LA GENÈSE DE LA MAXIME

Quelle que soit l'orientation des études consacrées au Salon de Madame de Sablé, il en résulte que le cénacle animé par l'aimable Marquise a connu une certaine unité d'intentions, si ce n'est de résultats<sup>1</sup>.

Est-ce que la même unité se manifeste au niveau littéraire et à propos du genre de discours qui a rendu célèbre le Salon? Autrement dit, ce «fond commun»<sup>2</sup> que les chercheurs, à différentes reprises, reconnaissent aux adeptes de l'assemblée, est-il formé uniquement par un patrimoine d'idées, de thèmes, de suggestions maintes fois discutées ou bien comprend-il aussi une entente au niveau esthétique, manifestée explicitement à travers les maximes issues des habitués du Salon lui-même?

Il y a un certain déséquilibre entre les réponses que fournissent d'un côté les témoignages directs des auteurs concernés et de l'autre les interprétations des critiques. Si ces derniers évoluent vers la conception d'un Salon où la cohérence idéologique ne correspond pas à un projet littéraire aussi clair et important, les témoignages

<sup>1</sup> Si les études presque apologétiques de V. Cousin et de N. Ivanoff mettent en valeur l'entente que sut créer Madame de Sablé, les travaux plus récents de G. Toso Rodinis, de V.C.Z. Guidarelli et de J. Lafond montrent tout un tissu d'affinités idéologiques différemment nuancé liant les habitués du Salon (Cf. V. COUSIN, *Madame de Sablé*, Paris, Didier et C., 1865; N. IVANOFF, *La Marquise de Sablé et son salon*, Paris, Les Presses Modernes, 1927; G. TOSO RODINIS, *Madame de Sablé. Les Maximes*, Padova, Liviana, 1971; V.C.Z. GUIDARELLI, *The Salon of Madame de Sablé: foyer of literary Jansenism*, Ph. D. Forham University, 1979; J. LAFOND, *Madame de Sablé et son Salon*, in *Images de la Rochefoucauld. Actes du tricentenaire. 1680-1980*, Paris, P.U.F., 1984, pp. 206-216).

<sup>2</sup> D.L. Gilbert, dans son commentaire à la maxime 264 de La Rochefoucauld parle d'un *fond commun* (en italique dans le texte) entre le Duc, J. Esprit et Madame de Sablé. De son côté, J. Lafond étend ce patrimoine commun à tout le cénacle. Voir LA ROCHEFOUCAULD, *Oeuvres*, Tome I, Paris, Hachette, collection «Les Grands Ecrivains de la France», 1867, p. 140 et J. LAFOND, *op. cit.*, p. 210.

directs donnent parfois des réponses opposées entre elles et de toutes façons plus nuancées. Aussi n'est-il pas inutile de ressusciter des textes oubliés (et souvent oubliables) pour cerner un problème qui, pour être de moindre importance, n'en concerne pas moins un des genres de discours les plus célèbres de l'époque.

Après les ouvrages de V. Cousin et de N. Ivanoff qui, à quelques nuances près, montraient la maxime comme une forme littéraire déjà bien définie, constituant l'activité intellectuelle prééminente du Salon et susceptible de lui donner une caractérisation précise dans le monde des lettres<sup>3</sup>, après l'accueil et l'exploitation de ces résultats de la part d'une certaine critique désirant parer d'une auréole d'improvisation et de mondanité le chef d'oeuvre de La Rochefoucauld<sup>4</sup>, il a fallu attendre des décennies avant que les chercheurs dissocient le nom de Madame de Sablé de celui de La Rochefoucauld, pour s'intéresser d'un côté au rayonnement intellectuel et aux orientations idéologiques du Salon, de l'autre à la genèse des *Maximes*, même en dehors de leurs rapports avec le cénacle animé par Madame de Sablé.

Ce Salon nous est montré à présent comme un milieu bien caractérisé du point de vue idéologique, ayant une activité intellectuelle intense dans le domaine de la spéculation philosophique, voire scientifique, et des points d'attache avec les réalités culturelles et sociales environnantes<sup>5</sup>.

En ce qui concerne la genèse des *Maximes*, les études critiques mettent de plus en plus en lumière l'indépendance de La Rochefoucauld par rapport au groupe qui l'entourait, auquel il ne devrait, somme toute, que l'appui moral et l'encouragement quotidien, une fois que la conscience de son talent l'eut poussé à refuser ou à ignorer toute forme de collaboration<sup>6</sup>.

Ces résultats, certainement utiles pour briser les liens de dépen-

<sup>3</sup> Ainsi que l'avaient fait, par exemple, les portraits pour le Salon de Mademoiselle ou les «petits genres» pour l'hôtel de Rambouillet.

<sup>4</sup> Voir surtout E. MAGNE, *Le vrai visage de La Rochefoucauld*, Paris, Ollendorf, 1923 et E. FAGUET, *La Rochefoucauld et ses sources*, «Revue Latine», 7, 1904, pp. 385-398.

<sup>5</sup> C'est là le résultat des travaux de G. Toso Rodinis, de V.C.Z. Guidarelli et de J. Lafond (cf. ici même, n. 1). Jean Lafond, en particulier, nous parle d'un salon où «un augustinisme commun se trouve seulement adapté, sinon interprété, selon les exigences propres à chacun» (J. LAFOND, *op. cit.*, p. 212).

<sup>6</sup> La conclusion proposée par les travaux importants d'H. Grubbs nous paraît définitive à ce sujet (cf. H. GRUBBS, *La genèse des Maximes de La Rochefoucauld*, «Revue d'Histoire littéraire de la France», XXXIX, 1932 et XL, 1933, pp. 481-499 et 17-37).

dance d'une légende désormais incompatible avec les choix rigoureux de la critique actuelle, laissent pourtant dans l'ombre l'étude des apports que le Salon peut avoir donnés non pas à la création d'un chef-d'oeuvre – qui est toujours le produit d'un seul génie – mais à la configuration d'un discours dont ce chef-d'oeuvre, tout en représentant de loin la plus haute réalisation sur le plan esthétique, n'est pourtant pas la seule manifestation. Autrement dit, La Rochefoucauld a transformé un genre qui, tout en ne connaissant pas les sommets qu'il a atteints, s'est développé dans le milieu même où il vivait et qui lui a survécu. Il n'est donc pas inutile, à notre avis, de voir dans quelle mesure le milieu culturel qui a vu naître le discours a contribué, de quelque manière que ce soit, pendant les quelque vingt ans qu'a duré l'élaboration des *Maximes*, à la transformation et à la diffusion de ce genre.

Il faut signaler en premier lieu que le mouvement d'opinion suscité par Madame de Sablé avant la publication des *Maximes* représenta effectivement pour les habitués du Salon et pour leurs amis un moment de travail commun efficace et mesurable: si les critiques adressées au texte poussèrent le Duc à atténuer du moins le ton, si ce n'est le fond, de certaines affirmations, celui-ci de son côté, essaya d'éduquer la mentalité de ses lecteurs<sup>7</sup>. Au cours de cette polémique feutrée, il n'y eut pas de gagnants, mais des échanges et des concessions de part et d'autre. Toutefois, ce ne fut pas la réalisation esthétique des *Maximes* qui bénéficia de ces échanges, mais plutôt la conception du discours qui, grâce à ces apports, put être retouchée. Par exemple, un examen attentif des lettres publiées à ce sujet et des corrections que le Duc apporta en guise de réponse, au cours même du tirage de la première édition, permet de dégager assez nettement les limites imposées au contenu de la maxime<sup>8</sup>. À travers leurs opinions, les personnages consultés laissent comprendre, ouvertement ou implicitement, qu'il y a eu de la part de l'auteur une certaine outrance ou bien qu'il a transgressé des conventions tacites. On ne fait pas allusion ici au scandale, vite rentré, que la première lecture

<sup>7</sup> L'affirmation d'H. GRUBBS, selon qui La Rochefoucauld cherchait dans le Salon de Madame de Sablé «plutôt des appuis et des admirateurs et même des flatteurs», nous paraît par contre excessive (*ibidem*, p. 30).

<sup>8</sup> L'étude d'A. BRUZZI, *Le «Maximes» de La Rochefoucauld*, Bologna Patron, 1968, montre que les transformations subies par le texte depuis la première jusqu'à la cinquième édition ont des orientations idéologiques et esthétiques bien précises. Il est important aussi de souligner que la première évolution du texte se situe au cours de la première édition originale, c'est-à-dire aussitôt après que les critiques sollicitées par Madame de Sablé furent exprimées. (cf. J. TRUCHET, *Introduction*, in LA ROCHEFOUCAULD, *Maximes* Paris, Garnier, 1967, p. 265, n. 1).

des *Maximes* avait suscité chez la duchesse de Liancourt ou chez Madame de la Fayette, mais plutôt aux invitations – dûment motivées – provenant de la part de Madame de Shonberg ou d'un lecteur inconnu, à ne pas publier ces écrits inacceptables. En effet, selon ce lecteur anonyme, qui est le plus explicite des deux, La Rochefoucauld oserait mettre à nu «les parties honteuses de la vie civile et de la société humaine sur lesquelles il fallait tirer le rideau»<sup>9</sup>, transgressant par là les règles de pitié et d'acceptation vis-à-vis des défauts humains que s'était tacitement données toute littérature morale, même la plus sévère.

A côté de ce reproche, certains lecteurs soulignent encore le danger que les *Maximes* puissent être utilisées comme des argumentations par des méchants ou par des faibles, voire par des adversaires. Ils indiquent par là la nécessité d'une utilisation du discours autre qu'idéologique ou pratique<sup>10</sup>: en tant qu'affirmation sans contexte, la maxime pourrait être subrepticement adaptée à n'importe quel contexte devenant ainsi une arme dangereuse alors qu'elle se veut uniquement un «miroir», un «portrait du coeur de l'homme»<sup>11</sup> et non pas une page de littérature militante.

Il y avait là, *per via negationis*, des indications précises concernant non seulement certains détails des maximes, mais aussi les contenus et les finalités du discours: si la maxime ne devait ni mettre à jour ce qui devait rester caché ni servir d'argumentation pour une idéologie, si elle ne devait être utilisée ni contre les travers des hommes ni en faveur de quelque cause que ce soit, elle ne pouvait être ni satirique ni polémique ni à plus forte raison didactique. Or, que ce soit la force de ces critiques, ou bien un projet poétique précis ou encore l'interaction des deux, toujours est-il que La Rochefoucauld, au cours des années qui séparent ces remarques de l'édition définitive, parvint à dégager son ouvrage de toute finalité utilitaire et à atténuer toute position excessive. Pour commencer, moyennant l'emploi des modalisants, il réduisit l'outrance de certaines affirmations; ensuite, à travers l'élimination progressive d'exemples et

<sup>9</sup> Cf. LA ROCHEFOUCAULD, *Maximes*, éd. cit., p. 572. Mais en général, l'examen des opinions sollicitées par Madame de Sablé lors de la publication de la première édition des *Maximes* montre que, somme toute, ce qu'on reprochait à La Rochefoucauld c'était l'excès de son pessimisme (*Ibidem. Lettres*, pp. 577-591).

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 572 et 573 («Ce n'est pas que cet écrit ne soit bon en de bonnes mains, comme les vôtres qui savent tirer le bien du mal même; mais aussi on peut dire qu'entre les mains des personnes libertines ou qui auraient de la pente aux opinions nouvelles, que cet écrit les pourrait confirmer dans leur erreur [...]»).

<sup>11</sup> L'association entre maxime et «portrait du coeur de l'homme» et entre maxime ou réflexion et «miroir» est célèbre et consolidée.

d'explications, il ôta toute possibilité de les utiliser dans un but didactique ou pratique: grâce au ton apodictique qu'on leur connaît, elles prenaient de plus en plus l'aspect d'éléments indiscutables et objectifs placés là pour une classification des comportements humains, plutôt que l'aspect d'arguments à l'appui de quelque idéologie que ce soit ou de traits lancés contre les vices des hommes. Il est bien vrai que les responsables réels du revirement subi par le discours furent les retouches stylistiques progressives qui déplacèrent de plus en plus les *Maximes* sous le signe du plaisir esthétique plutôt que sous celui de l'utilitarisme, mais ces changements apportés aux contenus après la réaction des premiers lecteurs ne sont pas sans importance pour la définition du genre. On est amené par là à reconnaître que le salon de Madame de Sablé eut au moins le rôle de déclencher les transformations que les contenus et les finalités du discours subirent manifestement sous la plume de La Rochefoucauld.

Est-ce que la collaboration du groupe fut aussi efficace, du moins dans les intentions, en ce qui concerne l'élaboration du projet formel des *Maximes*? Sans compter les jugements de valeur, dont la portée est faussée par le ton hyperbolique, les habitués du Salon ne parviennent à manifester explicitement que des sentiments de surprise ou de condamnation pour la forme des *Maximes*<sup>12</sup>. Quant aux rares suggestions stylistiques du «petit comité» formé par Madame de Sablé et Jacques Esprit, elles portent essentiellement sur la concision excessive, voire l'obscurité de certaines maximes et sont destinées à rester inécoutées<sup>13</sup>. Ce même auteur qui avait manifesté une certaine docilité quant aux suggestions concernant les contenus, se montra inflexible devant ces perspectives de changement formels<sup>14</sup>.

Au pouvoir quasi nul du Salon face aux projets formels de La Rochefoucauld, correspond en revanche une très grande détermination de l'auteur à ce sujet, comme le confirment maintes preuves en dehors des réponses fournies par l'état du texte. Par exemple, La Rochefoucauld se montre bien plus peiné qu'un grand seigneur n'aurait dû l'être pour l'édition subreptice de ses maximes, et cela beau-

<sup>12</sup> Le comte de Maure voit dans la maxime un «péché contre [...] le bon langage», Madame de Shonberg trouve que «cela n'est pas bien écrit en français», d'autres lecteurs sont scandalisés par ces produits d'amateurisme osant traiter des sujets aussi graves (cf. LA ROCHEFOUCAULD, *Maximes*, éd. cit., p. 563 et p. 565).

<sup>13</sup> Il y a plus: La Rochefoucauld «fit des changements importants dans deux maximes que Madame de Sablé avaient trouvées très belles et très parfaites» (H. GRUBBS, *op. cit.*, p. 29).

<sup>14</sup> J. LAFOND, *op. cit.*, p. 211: La Rochefoucauld aurait préféré ne pas publier une maxime plutôt que de l'affadir par une glose, comme le lui avait conseillé son amie.

coup moins à cause du mauvais tour joué par un ami qu'à cause du désordre et de l'imperfection du texte: il se préoccupe du fait que les maximes ne sont pas dans l'ordre qu'il aurait voulu leur donner, qu'il n'a pas apporté tous les «adoucissements» souhaités, que le livre n'a «ni de commencement ni de fin»<sup>15</sup>. Ce sont là les soucis de quelqu'un qui a des visées précises sur les finalités esthétiques qui informent son travail. La réceptivité de La Rochefoucauld aux critiques concernant le contenu des *Maximes* s'oppose donc à sa détermination, à sa lucidité et à son indépendance vis-à-vis de leurs caractéristiques formelles, tout comme l'activité de ses premiers lecteurs devant certains problèmes posés par le contenu s'oppose à leur passivité devant les problèmes formels.

Si la conduite de La Rochefoucauld a trouvé une explication («il avait de la confiance en son talent d'écrivain, mais craignait l'effet de ses doctrines»)<sup>16</sup>, celle du petit groupe qui l'entourait mérite des approfondissements. L'assurance du génie n'efface pas, aux yeux de l'historien de la langue, les réactions du contexte culturel où il a opéré. Pour établir correctement la naissance et le développement de la maxime (non pas du chef-d'oeuvre du genre, dont les origines et la réception ont formé l'objet de nombreuses études critiques), il ne suffit pas, après avoir mis en relief le rôle prépondérant et le travail solitaire de La Rochefoucauld dans la formation du genre, d'analyser les réactions conscientes du contexte culturel où le discours s'est formé: il faut aussi prendre en considération cette réaction implicite qu'est la production de textes similaires, où l'imitation, la déformation, voire l'ignorance des règles du genre ont un pouvoir révélateur plus important parfois que celui du texte théorique. Voilà pourquoi nous aurons recours maintenant à l'analyse des textes des maximes composées par les habitués du Salon de la Marquise de Sablé. Ces textes sont, à notre avis, autant de réponses aux sollicitations théoriques implicites que devrait forcément susciter la lecture du chef-d'oeuvre du genre.

Une fois écartées, pour des raisons d'équilibre évidentes, les deux positions extrêmes de Victor Cousin et d'Henri Grubbs (voulant l'une que le Salon de Madame de Sablé ait pris totalement en charge le renouvellement du genre et l'autre qu'il n'y ait point eu part), il faut bien constater qu'avant l'existence du Salon et pendant la formation des *Maximes* elles-mêmes, les recueils de fragments de toute espèce, très nombreux, assurent la survivance du discours de façon

<sup>15</sup> LA ROCHEFOUCAULD, *Maximes*, éd. cit., p. 578.

<sup>16</sup> H. GRUBBS, *op. cit.*, p. 32.

indépendante par rapport à la production du Salon<sup>17</sup>. Qu'ils soient inspirés par un besoin esthétique profond<sup>18</sup> ou encouragés par des raisons pragmatiques<sup>19</sup>, toujours est-il que ces recueils s'insinuent dans toutes les branches du savoir. Pris entre ces pratiques courantes de lecture et les surprises<sup>20</sup> des innovations larochefoucauldiennes, comment ont orienté leur propre production (certes occasionnelle et pauvre mais révélatrice d'un goût esthétique et de choix linguistiques précis) les quelques habitués du Salon qui se sont essayés à ce genre de discours? Est-ce que la production courante de fragments, que ces habitués ne pouvaient pas ne pas connaître, vu sa diffusion, avait une identité suffisamment marquée pour pouvoir représenter un terme d'opposition assez net ou du moins un obstacle par rapport aux changements apportés par le Duc? La surprise et la gêne que trahissent les premiers lecteurs est-elle doublée, dans les fragments composés par les fidèles du Salon, par l'ignorance voulue ou inconsciente des innovations formelles apportées par La Rochefoucauld? Autant de questions auxquelles ne peut répondre de manière exhaustive que l'examen des fragments. Leur choix a été effectué d'après les indications de V. Cousin et de N. Ivanoff concernant la composition du Salon de Madame de Sablé: s'il est vrai que ces deux ouvrages ne sont plus dignes de la foi qu'on leur a prêtée pendant longtemps, il est vrai aussi que les perplexités concernant la paternité, la provenance, les moyens de composition et de transmission de ces fragments n'enlèvent rien à leur intérêt de témoignages linguistiques.

C'est donc uniquement dans le but d'examiner le comportement linguistique des proches de La Rochefoucauld – quels qu'ils soient – que nous avons choisi de grouper ici les seuls textes écrits provenant des habitués du Salon dont il soit resté trace, sans égard ni à leur valeur esthétique et conceptuelle ni à leur authenticité historique. Aussi commencerons-nous notre examen par une entorse à l'ordre

<sup>17</sup> Voir H. GRUBBS, *op. cit.*, p. 484-485, et R. TOINET, *Les écrivains moralistes au XVIIe siècle*, «Revue d'Histoire Littéraire de la France», 1916, pp. 570-610; 1917, pp. 296-306; 1918, pp. 310-320 et 665-669.

<sup>18</sup> G. MOLINIÉ voit dans l'abondante production de fragments du XVIIe une manifestation de l'esthétique baroque (cf. G. MOLINIÉ, *Statut énonciatif et fonction littéraire du discours bref à l'âge baroque: une figure de l'insatisfaction*, in *Les formes brèves de la prose et le discours discontinu. XVIe-XVIIe siècles*, Paris, Vrin, 1984, pp. 85-90).

<sup>19</sup> L'affirmation de C. Rosso, suivant laquelle la production de fragments au XVIIe aurait le but de «monnayer» le traité scolastique, est plausible pour la grande majorité des recueils de «Réflexions», «Pensées Morales», etc. (cf. C. ROSSO, *La massima. Saggi per una tipologia critica*, Napoli, ESI, 1968, p. 31).

<sup>20</sup> Surprises parfois mal acceptées, comme on l'a vu dans les pages précédentes (voir *supra* n. 12).

chronologique et à celui des valeurs intellectuelles, c'est-à-dire par les *Pensées diverses* de l'Abbé d'Ailly, le personnage le moins intéressant du petit cénacle, qui a fait paraître un recueil de maximes après la mort de la Marquise<sup>21</sup>, sous le prétexte de livrer au public les maximes de son admirable hôtesse. Cet auteur est pourtant le seul qui ait volontairement publié ses écrits, les autres adeptes du cénacle ayant laissé aux bons soins des héritiers ou des philologues la collation des traces d'une activité qu'ils ressentaient évidemment comme marginale ou ludique<sup>22</sup>.

Le recueil de l'Abbé d'Ailly semble dicté plus par des raisons d'opportunisme mondain<sup>23</sup> que par des nécessités intellectuelles. L'Abbé, en tant qu'habitué du Salon de Madame de Sablé, est censé répondre toutefois, ne serait-ce qu'indirectement, des choix esthétiques collectifs de la petite assemblée.

Les traits larochefoucauldiens qui seuls nous intéressent sont assez nombreux chez lui. Il y a des définitions *per analogiam*, comme

<sup>21</sup> Les maximes que J. MARCHAND attribue sans hésitation à l'abbé d'Ailly paraissent dans l'édition suivante: LA ROCHEFOUCAULD, *Réflexions ou Sentences et Maximes Morales*; Madame de SABLÉ, *Maximes*; M.L.D. [l'abbé d'Ailly], *Pensées diverses*; Madame de la SABLÈRE, *Maximes Chrétiennes*, Amsterdam, chez Pierre Mortier, 1705 (cf. J. MARCHAND, *Bibliographie générale raisonnée de La Rochefoucauld*, Paris, Giraud-Badin, 1948, p. 183). Les pensées de l'Abbé, au nombre de 95, se trouvent entre la page 241 et la page 275 de ce recueil. Pour le rôle que l'Abbé joua au sein de la petite assemblée, voir N. IVANOFF, *op. cit.*, pp. 192-195.

<sup>22</sup> Bien que les témoignages de V. Cousin et de N. Ivanoff nous paraissent aujourd'hui dépassés, nous n'avons pas de raisons pour douter de leurs affirmations lorsqu'ils dénombrent les habitués du Salon (voir surtout n. IVANOFF, *op. cit.*, p. 90). Il s'agirait de: Philippe d'Orléans, le Prince de Conti, La Rochefoucauld, le Duc de Montausier, le Maréchal d'Albret, le Chevalier de Méré, le Marquis de Sourdis, Pascal, le grand Arnauld, Arnauld d'Andilly, Domat, Jacques Esprit, l'abbé d'Ailly et Cureau de la Chambre. Parmi eux, rares sont ceux qui ont laissé une trace écrite de leurs maximes (en admettant qu'ils en aient composées), exception faite pour les auteurs ayant déjà fait l'objet d'études plus complexes. V.C.Z. Guidarelli dans sa thèse (voir *supra*, n. 1) a déjà examiné ces fragments du point de vue idéologique. En ce qui concerne l'état de ces textes, V. Cousin a recueilli les réflexions de Domat dans l'appendice de son livre sur Jacqueline Pascal (cf. V. COUSIN, *Jacqueline Pascal*, Paris, Didier, 1856, pp. 425-466). N. Ivanoff, pour lui rendre la pareille, publie dans sa thèse quelques pensées d'Arnauld d'Andilly trouvées dans les papiers de la famille Arnauld à la bibliothèque de l'Arsenal (cf. N. IVANOFF, *op. cit.*, p. 127).

Ce travail n'ayant pas de visées philologiques, il nous sera pardonné de ne considérer que les textes eux-mêmes dans leur aspect stylistique, sans vérifier le bien fondé des affirmations des deux critiques.

<sup>23</sup> Par la publication de ses maximes l'abbé associe son nom à celui de personnages illustres tels que La Rochefoucauld, Madame de Sablé ou Madame de la Sablière (cf. *supra*, n. 21). V. Cousin trouve que ce voisinage ne fait «ni tort ni honneur» à Madame de Sablé (cf. V. COUSIN, *op. cit.*, p. 117). N. Ivanoff reconnaît à l'abbé une certaine originalité (cf. N. IVANOFF, *op. cit.*, p. 194).

La Rochefoucauld les aimait («*La cour est l'empire de l'ambition: toutes les autres passions, l'amour même, et les lois, lui sont soumises: il n'y a point d'union qu'elle ne fasse et qu'elle ne rompe*» – max. LVIV–), des définitions restrictives, imitations évidentes d'un des modèles les plus caractéristiques des *Maximes* («*La dévotion des femmes qui vieillissent n'est souvent qu'un état de bienséance pour sauver la honte et le ridicule du débris de leur beauté, et se rendre toujours recommandables par quelque chose*» – max. XXII–), un exemple de ce procédé que Lanson appelait la proportion<sup>24</sup>, où l'écho larochefoucauldien est plus fort que jamais («*Les maximes servent à l'esprit ce que le bâton sert au corps quand il a trop de faiblesses pour se soutenir de soi-même*» – max. XI–), des parallélismes («*Il y a bien des personnes qui aiment les livres comme des meubles plus pour parer et embellir leur maison, que pour orner et enrichir leur esprit*» – max. LXXVIII–), des chiasmes («*Hors des choses qui regardent la Religion, on doit toujours soumettre ses études et ses livres à sa raison, et non pas sa raison à ses livres*»); bref, le répertoire des figures les plus représentatives des *Maximes* y est reproduit, non sans parfois une certaine élégance salonnière<sup>25</sup>. Mais ces fleurons de style embellissent un ramassis de sujets renvoyant tant bien que mal aux grands thèmes traités par la littérature morale tout comme à de petites questions de la vie quotidienne. La présence de thèmes larochefoucauldiens (l'amour propre, l'amour, les oppositions vérité/mensonge, passion/raison, folie/sagesse et *passim*) n'exclut pas des réflexions sur quelques problèmes religieux et politiques qui côtoient des thèmes mondains tels que la gloire ou les bonnes manières, pour en arriver aux rapports entre maîtres et valets ou entre hommes et animaux<sup>26</sup>. Impressionné uniquement par le succès mon-

<sup>24</sup> Cf. G. LANSON, *L'art de la prose*, Paris, Librairie des Annales Politiques et littéraires, 1911, p. 134.

<sup>25</sup> Les procédés cités ne sont pas des cas isolés: on trouve des définitions dans les maximes II, IV, X, XXI, XXII, XXXII, XLVII, LVI, LVII, LXI, LXIV, LXVIII, LXXI, LXXIII, LXXV, LXXIX, LXXXII et LXXXIX, des parallélismes dans les maximes IV, VII, XXV, XXVI, XXVII, XXIX, LXXIV et encore des antithèses dans les maximes VIII, XVII, XXI, LXV, LXXXII; des comparaisons sur le modèle larochefoucauldien dans les maximes VIII, XV, XVIII, XIX, XXIV, XXV, XXX, XXXVII, XXXIX, LIII, LXII, LXXIV, LXXVIII, LXXXVIII, et *passim*.

<sup>26</sup> Les maximes I, II, III, LXXXVII renvoient de façon évidente au thème de l'amour propre tel que La Rochefoucauld l'a traité dans la maxime supprimée I; les maximes XXXVII, XXXVIII, XL, XLI renvoient au thème de l'amour; l'opposition vérité/mensonge est l'objet des maximes XVIII, XIX, LXXX, LXXXI; l'opposition passion/raison est traitée dans les maximes XXX, XXXI, XXXII, XLIX; l'opposition folie/sagesse concerne de près les maximes VIII, XIV, XXV, XXVI, XXVII, XXVIII, XLIV, XLV, XLVI, LIV, LV, LVIX, LXI, LXIX. Les maximes

dain de la littérature fragmentaire, l'abbé d'Ailly n'a donc fait que réutiliser ce qu'il voyait comme la recette de ce succès, c'est-à-dire la vulgarisation des problèmes idéologiques, l'éclectisme et, pour finir, les traits stylistiques employés par le Duc. Ces traits, il a dû les considérer comme une distinction mondaine indispensable à une personne de bonne compagnie. Le bouleversement opéré par La Rochefoucauld dans la maxime, c'est-à-dire l'assujettissement de la réflexion morale aux lois d'une rhétorique raffinée, est passé inaperçue aux yeux d'un, au moins, des adeptes du cénacle, encore n'en est-ce pas le personnage le plus représentatif.

Est-ce que des auteurs mieux qualifiés que ce bel esprit ont montré une plus grande sensibilité vis-à-vis de ce renouvellement du discours discontinu qui s'accomplissait sous leurs yeux?

Le seul fait qu'aucun d'entre eux (mis à part l'abbé d'Ailly, plus ambitieux qu'habile) n'ait songé à s'adonner plus sérieusement à un jeu auquel tous les habitués du Salon étaient censés participer, pourrait déjà constituer une réponse. Mais, comme nous l'avons affirmé dès le début, la réception du discours dans le milieu même où il est né passe aussi à travers les quelques reliques sans importance littéraire que nous nous sommes proposé d'examiner.

Domat et Arnauld d'Andilly, par exemple, ne peuvent pas être soupçonnés d'exploitation mondaine de la maxime, ainsi que l'a été d'abbé d'Ailly. Ils ont participé au jeu, en y apportant chacun son patrimoine idéologique, pour en recevoir moins qu'une forme, des suggestions rhétoriques souvent mal entendues.

Chez Domat, par exemple, nous pouvons trouver quelques fragments à texture rhétorique dense et efficace («On se sert du prétexte de ce que l'on mendie pour ne pas donner à l'hôpital, et de l'hôpital pour ne pas donner aux mendiants»), quelques parallélismes assez bien construits («Comme le corps s'appesantit et s'affaiblit par l'âge et la durée de la vie, le coeur s'appesantit et s'affaiblit par la durée des mauvaises habitudes»), des antithèses robustes («On doit plus craindre d'avoir trop que trop peu pendant la vie»); mais comment lire l'association, assez fréquente par ailleurs, de ces traits, pourtant fidèles aux exigences stylistiques de la maxime, avec des contenus se rapportant à l'éloquence du forum ou à la charité chrétienne?

ayant trait à des problèmes religieux ou politiques sont, dans l'ordre, les maximes XX, XXI, XXII, XXIII, et LX, LXIV, LXX, LXXII, LXXVI, LXXXII, LXXXIII, LXXXIV, LXXXV. Les maximes V, VI, XXXIII, LXVI, LXVIII traitent de la gloire, la maxime XVI des rapports avec les valets, la maxime LXVII reprend le problème de l'âme des animaux, etc... Il serait vain (quoique assez aisé) de retrouver les inspirateurs directs de ces réflexions; l'abbé ne fait figure, ici, que d'écho lointain de débats trop grands pour lui.

La maxime naît uniquement de l'association entre une organisation rhétorique précise (que le célèbre juriconsulte a du moins partiellement saisie) et un contenu renvoyant à des généralités sur les caractéristiques ou sur les comportements humains; toute association entre des caractéristiques stylistiques correctement interprétées et des contenus particuliers est inopinée. Il faut ajouter à cela que les maximes aux caractéristiques formelles correctes, encore qu'adaptées à des contenus mal appropriés, ne sont pas nombreuses parmi les quelque quarante fragments, qui comprennent des pensées ou des questions sur des sujets disparates, des notations personnelles, etc.<sup>27</sup>. Le moins qu'on puisse dire après l'examen de la production de Domat est que la leçon larochefoucauldienne n'y est pas la plus suivie.

Les douzes maximes que N. Ivanoff attribue à Arnauld d'Andilly<sup>28</sup> sont toutes d'une texture élégante. Malgré leurs allusions aux grands débats de l'époque et aux choix idéologiques de leur auteur<sup>29</sup>, elles savent reconduire tout sujet à des données générales qui restent au-dessus des contingences. L'organisation rhétorique des énoncés, très serrée, les rend aptes non seulement à captiver l'attention du destinataire, mais à représenter ce jeu de relations entre les données essentielles du langage que La Rochefoucauld avait érigé en but de la maxime. Il y a des définitions très fidèles aux schémas larochefoucauldiens («La douceur est un charme innocent qui gagne le coeur»), des énoncés soutenus par la force d'une comparaison ou

<sup>27</sup> Voir dans l'ordre: «Tout homme qui a la moindre expérience dans le monde juge facilement que tous les autres, sans exception des plus raisonnables, raisonnent mal quelquefois, et raisonnent mal pour l'ordinaire dans leurs intérêts. Aussi il faut être fou de présomption pour s'imaginer qu'on soit l'unique au monde raisonnable dans son intérêt, et ne pas défier toujours de son jugement quand il s'en agit. D'où j'admire l'extravagance de la plupart des gens, surtout des plaideurs qui s'imaginent toujours tous avoir le meilleur droit du monde» ou bien «Quelle satisfaction peut-on avoir de ne voir que des misères sans ressources? Quel sujet de vanité de se trouver dans des obscurités impénétrables?» et encore: «Je ne serai ni de l'humeur de Démocrite ni de celle d'Héraclite; je prendrais un tiers parti pour mon naturel d'être tous les jours en colère contre tout le monde» (Cf. V. COUSIN, *op. cit.*, p. 464 et p. 66).

<sup>28</sup> Voir *supra*, n. 22. N. Ivanoff trouve ces maximes «extrêmement banales et insignifiantes» (cf. N. IVANOFF, *op. cit.*, p. 127).

<sup>29</sup> Ces allusions ne se bornent pas à une vision pessimiste de l'homme («Les réflexions solides sur la corruption de l'esprit et du coeur de l'homme sont comme un miroir fidèle dans lequel chacun peut se voir tel qu'il est et non pas tel qu'il se flatte d'être»), mais renvoient directement, à notre avis, à des thèmes que Pascal, entre autres, avait touchés. Toutefois, comme pour les autres auteurs, il nous paraît inutile de retrouver la paternité des idées qu'on discutait, sans doute, dans toutes les réunions du Salon et qui constituaient ce «fond commun» dont il était question au début de ce travail (c. *supra*, n. 2).

d'une antithèse («La même bassesse de cœur qui rend les hommes insolents dans leur fortune les rend lâches et abattus dans leur disgrâce»), ou bien des parallélismes qui découpent l'univers moral selon des catégories nettes («Tous les maux sont supportables quand ils ne touchent ni la conscience ni l'honneur. Et tous les biens du monde sont méprisables pour peu qu'ils blessent l'un ou l'autre»). Mais comment accepter qu'un témoignage aussi exigu réponde de la sensibilité linguistique et esthétique de tout un groupe? Il pourrait, au plus, fournir la preuve *a contrario* que le Salon n'a pas été totalement sourd aux instances du plus célèbre de ses habitués.

Le cas de Saint-Evremond nous semble tout à fait particulier: plus que le témoignage d'une orientation esthétique, son travail nous paraît une mosaïque composée avec des tesselles d'autrui. Un critique ayant déjà signalé la prédisposition de l'auteur au larcin littéraire<sup>30</sup>, nous n'avons pu qu'en chercher des confirmations dans les quelques maximes que nous avons examinées. Si la maxime XXI coïncide, pour ainsi dire, avec la maxime LXXVII de Madame de Sablé («La société, et même l'amitié de la plupart des hommes n'est qu'un commerce qui dure autant que le besoin»), les deux renvoient à la maxime 83 de La Rochefoucauld («Ce que les hommes ont nommé amitié n'est qu'une société, qu'un ménagement réciproque d'intérêts, et qu'un échange de bons offices; ce n'est enfin qu'un commerce où l'amour propre se propose toujours quelque chose à gagner»). Voilà bien un cas de propriété littéraire «indivise», comme le dit un des plus célèbres critiques larochefoucauldiens!<sup>31</sup> A côté de ces cas évidents d'appropriation, Saint-Evremond a recours, lui aussi, à des sujets que La Rochefoucauld et Pascal ont déjà traités<sup>32</sup>, mais il ne fait que puiser par là dans ce patrimoine commun que l'autorité des grands avait enrichi au cours des réunions organisées par la Marquise. En ce qui concerne la forme des rares maximes originales (celles qui ne sont pas reprises telles quelles d'après La Rochefoucauld ou Madame de Sablé, celles qui ne sont pas inspirées par des sujets déjà traités par d'autres moralistes plus célèbres), il faut dire qu'elle n'est pas dénuée de l'élégance que le Duc a tran-

<sup>30</sup> Voir J. MARCHAND, *Des Maximes insoupçonnées de La Rochefoucauld parmi les «nouvelles oeuvres mêlées» de Saint-Evremond*, «Bulletin du Bibliophile et du Bibliothécaire», janvier 1936, pp. 377-388 et 460-469. Cet article constitue en même temps la source du texte des maximes de Saint-Evremond que nous avons examinées ici.

<sup>31</sup> Cf. J. TRUCHET, in LA ROCHEFOUCAULD, *Maximes*, éd. cit., p. XX.

<sup>32</sup> J. MARCHAND ne fait que signaler – sans que les justifications soient évidentes, parfois – les dettes et les plagats de Saint-Evremond vis-à-vis des textes de La Rochefoucauld, Pascal jusqu'aux maximes de Madame de Sablé elle-même (cf. J. MARCHAND, *op. cit.*, n. 30).

mise à ses imitateurs. Il y a des définitions assez agiles («Savoir découvrir l'intérieur d'autrui sans découvrir le sien est une marque de supériorité de génie» – max. XIX –), quelques comparaisons que les symétries syntaxiques rendent frappantes («Les longues lamentations donnent plus de mépris pour la faiblesse que de compassion pour les malheurs» – max. XXVIII – et «Il est aussi louable de refuser avec raison que de donner à propos» – max. XXII –), des pointes assez amusantes («On ne ferme jamais la porte aux flatteurs; on se contente de la pousser» – max. XXVI –). Mais encore une fois, ces rares réussites ne peuvent certainement pas témoigner d'une prise de conscience esthétique ou linguistique: comme nous l'avons remarqué à propos d'Arnauld d'Andilly, elles sont plutôt la preuve d'une écoute passive, d'une réaction faible et presque machinale à la leçon formelle proposée par le Duc.

Si cette analyse, pourtant nécessaire, ne peut que mettre en lumière la exigüité des indications théoriques et l'incertitude des choix formels dans les textes écrits par les amis de La Rochefoucauld, elle ne souligne pas moins l'importance d'une hypothèse portant sur l'impossibilité d'une responsabilité unique dans la formation d'un genre de discours.

L'examen des différents états du texte des *Maximes*, des lettres et des préfaces les concernant, ainsi que la critique magistrale consacrée à leur genèse, montrent que le projet linguistique et esthétique de La Rochefoucauld a été précis et déterminé. L'apport de notre analyse voudrait se situer dans la marge des intentions conscientes de l'auteur pour montrer que là où l'écrivain hésitait (par exemple à propos du ton ou des finalités du discours), ses premiers lecteurs sont intervenus avec des suggestions que l'auteur a dû retenir appropriées puisqu'il a modifié le genre dans le sens de leurs critiques. Sans reconnaître la portée du changement que La Rochefoucauld allait imposer au fragment moral (et par là même à toute une conception du langage), ils ont su voir que son travail avait des finalités que la pléthore des «pensées», des «sentences», des «conseils», des «réflexions», des «maximes» publiées par les contemporains, n'avait pas. Tout ce qui a aidé le Duc à comprendre qu'on n'avait plus besoin de condamnations ni de préceptes ni encore moins de conseils, tout ce qui l'a détourné du chemin de la satire, de la récrimination, de l'invective, l'a acheminé vers le renouvellement des contenus et des finalités du genre. Sous cet aspect, le renouvellement du discours est redevable d'une interaction entre la volonté d'un seul responsable et les réactions, si ce n'est travail, de tout un groupe.

En revanche, là où le Duc agit tout seul, cela a été dans la

construction d'une morale passant par les lois du langage qui l'énonçait et dans l'élaboration de ces lois. Nul n'a mieux vu que J. Starobinski lorsqu'il a placé dans la beauté des agencements formels les premiers fondements du salut que La Rochefoucauld se proposait d'atteindre par son oeuvre de moralisateur<sup>33</sup>. L'harmonie ou la dissonance, les rapports de similitude, d'opposition, de différence allaient devenir la nouvelle configuration du bien et du mal que le langage pouvait exprimer à sa guise. Les amis de La Rochefoucauld n'ont pas su dégager la leçon que le Duc mettait au point sous leurs yeux, édition après édition, jusqu'à l'état définitif du texte. Ils ont tous pris les changements apportés par La Rochefoucauld à son oeuvre pour des indications stylistiques<sup>34</sup>, et encore d'ordre non impératif pour la pureté du genre. La preuve de ces affirmations réside dans le fait, plusieurs fois confirmé dans le courant de l'analyse, que les compagnons de route de La Rochefoucauld, après avoir repéré ces caractéristiques stylistiques et après les avoir correctement employées, ont continué à écrire en même temps des fragments pour ainsi dire traditionnels, sans structuration formelle particulière. Il est bien vrai que, sans discussions ni théories, mais avec la force sournoise des preuves fournies par les changements du texte, La Rochefoucauld soumettait aux yeux de la petite assemblée un bouleversement d'ordre ontologique et non pas stylistique, en indiquant que la vérité et l'erreur pouvaient résider autant dans les rapports du langage que dans les actions. Mais c'était un changement trop ardu, et pas seulement pour les quelques mondains qui se trouvaient dans le Salon. Il faut dire, à leur gloire, que s'ils n'ont pas compris leur grand contemporain, ils ne lui ont pas non plus opposé d'obstacles; ils l'ont soutenu avec leurs imitations de façon passive et inégale, mais ils ont montré, à travers les échos de caractère presque machinal que nous venons d'examiner, que la solitude totale dans le monde des lettres est davantage d'ordre psychologique que d'ordre réel et qu'elle se situe moins dans l'élaboration d'une forme que dans les jugements de valeur de la postérité.

<sup>33</sup> Cf. J. STAROBINSKI, *La Rochefoucauld et les morales substitutives*, «Nouvelle Revue Française», juillet 1966, pp. 16-34, août 1966, pp. 211-229. Voir surtout les pp. 228-229.

<sup>34</sup> Nous nous permettons de renvoyer à notre travail sur les *Maximes* de Madame de Sablé (cf. M.T. BIASON, *A propos des Maximes de Madame de Sablé*, «Cahiers de Littérature du XVIIe siècle», n. 9, 1987, pp. 249-273, surtout aux pages 262-265).

William Boelhower

INVENTING AMERICA: THE CULTURE OF THE MAP\*\*

In his first letter dealing with the new world, dated February 15, 1493, Christopher Columbus recounts that when the natives first met him, they thought he had dropped from the sky: «And they very strongly believe that I, with these ships and people, descended from the sky; and with this conviction they received me where ever I went after having overcome their fear.»<sup>1</sup> Indeed, it is as Icarus that King Ferdinand's – and Europe's – representative landed on the American earth; but of course his heavenly descent from the divine realm of mathematical and Euclidean omniscience was effected not by wings but by that equally fragile fabric the scale map. It is this abstract vehicle that gave him the logical certainty, the theoretical security, that land existed along the westward course long before he set foot upon it. Thanks to the map, the European, unlike the native American, had a bird's-eye view of the round world; and it is this revolutionary Renaissance fact that makes the map a major cultural text-type for tracing European doings and identity on the other half of the globe.

But both the cognitive possibilities and the limitations which characterize the culture of the map are already implicit in the above-mentioned Icarian cartographic myth and can be partially illustrated by this remark of Italo Calvino's: «Discovering the New World was a very difficult undertaking... But, once the New World was discovered, it was even more difficult to see it, to understand that it was new, all new, different from everything one had always expected to find as new»<sup>2</sup>. As the basic filter for both discovering and interpreting this world, the map uniquely charted the first face-off between the cultural grammars of two different hemispheres. It goes without

<sup>1</sup> *Lettere autografe di Cristoforo Colombo* (Arnaldo Forni Editore: Bologna, 1974), p. 90 (my translation).

<sup>2</sup> ITALO CALVINO, *Collezione di sabbia* (Garzanti: Milano, 1984), p. 15 (my trans.).

saying that Columbus the cartographer represented a sophisticated technological culture and had a long cartographic tradition to back him up. His theoretical acumen was enriched by Pliny, Sir John Mandeville, Marco Polo, and above all Claudius Ptolemy, whose *Geographia* surely displayed a superior kind of *geo-graphein* in comparison to the Indian's more direct, ancestral, physical understanding of the earth<sup>3</sup>. Contrary to the first European explorers, it seems that the Indians were never frustrated by their mimetic «bondage» to the topographical order nor cared to give much thought to the type of theoretical eye behind the European cartographic presence. Accustomed to the success of scientific discourse and imbued with the Cartesian tradition, the sons of Columbus naturally presumed that their version of reality was *the* version.

Indeed, since the reintroduction of Ptolemy's *Geographia* in the early 1400s – which Columbus used erroneously to calculate the 77° of *Mare Occidentalis* he thought separated him from Cipangu<sup>4</sup> – the scale map's authority has steadily increased. Its analytic eloquence gave Renaissance cartographers the confidence to establish an objectivist vision of the world no longer contaminated by imaginary fictions or literary and theological opinions. With this cartographic culture in mind, we should have no problem in following the syllogism of Columbus's adventure: he discovered the new land because he knew it was there; and he knew it was there because the technics of the map told him so. As John Parry points out in his book *The Discovery of the Sea*, there is nothing casual here<sup>5</sup>. The culture of the map systematically destined Columbus first to know and then to act. What is important for our discussion on the inventing of America is the well-known fact that from 1492 to 1522 a concentrated series of major geographical discoveries coincided with the golden age of Western cartography. Never as in this period was the place of the world the place of the mappemonde; and both world and map were subject to highly volatile and rapidly changing perspectives. So interwoven is their relationship that the following research matrix – a *va et vient* between the two propositions – naturally proposes itself: «America» is a cartographic revolution; the cartographic revolution is «America». Implied in this reflexive game between the culture

<sup>3</sup> For an illustration of Ptolemy's map of the world and a discussion of the importance of his system see Tony Campbell, *Early Maps*, (Abbeville Press: New York, 1981), pp. 12-13.

<sup>4</sup> See John Parry, *La conquista del Mare*, trans. Maria Magrini (Bompiani: Milan, 1984), pp. 70-74; Henry Harrisse, *The Discovery of North America* (N. Israel, Publishing Dept.: Amsterdam, 1969 reprint), pp. 399-401.

<sup>5</sup> See John Parry, p. 55ff.

of the map and the forming of Euro-American territory and identity is a constructivist methodology which assumes as its starting point a homological relation and isomorphism between *homo faber* and *homo loquens*<sup>6</sup>. Columbus, Verrazzano, Caboto were above all expert cartographers and only then legendary discoverers. America itself is named after the man entrusted only then legendary discoverers. America itself is named after the man entrusted with the *Padron Real*, the official map of the Portuguese king. And as I hope to show, in other ways too America would take the cultural form prescribed by the map.

Negatively put, both historical period and scientific procedure suggest that without the map there could have been no new world and no new settlement; thus making it the necessary condition for America's taking-place. Said in another way, the map both as a minimal and maximal cultural sign is the ideal text for studying the way Indian land was transformed into Euro-American territory. Certainly, it was the only form of writing that could officially demonstrate to those nations competing with each other over colonial possessions what the exact size of their holdings were. Without boundaries, flags, and national toponyms there could be no *patria*. In this case too, the map preceded the people and then assumed a normative role in preestablishing a spatial order for solving the political problem of the one and the many in its territorial and ethnogenetic forms.

Positively stated, we can say there is a continuous semiotic play between the matter under analysis (the land) and the form of the analysis (the map). In the context of the inventing of America, therefore, it is not so much the discovery of the new continent that matters as the *way it is seen*. *Theoria*, in fact, means making visible; outside of the activity of interpretation what is seen really has little significance. To repeat, we might say that the culture of the map is America's precognition; that is, the map needed to have already interpreted in order to be able to interpret the new continent. At the center of the map is not geography *in se* but the eye of the cartographer.

If true, this fact brings us to a new respect for the in-forming relation between the history of modern cartography (the scale map in particular) and the history of the Euro-American's being-in-the-new-world. It also leads us sons of Columbus, Cartier, Verrazzano and others to study the map not so much as a representation of

<sup>6</sup> See Ferruccio Rossi-Landi, *Il linguaggio come lavoro e come mercato* (Bompiani: Milan, 1968), pp. 150-56.

space but as a space of representation. Allow me to explain further, for in this distinction lies all the difference. The adventure of discovering and exploring America implies physical and cognitive mobility across an open series of heterogeneous spaces, by which the European subject attempts to weave such infinite variety into a unified discourse. As one might have anticipated, this type of combinatory calculus defines the structural desire behind both Euro-American culture-building and cartographic activity. But it is exactly by forgetting that the map too is involved in such great adventures and is equally obsessed by the social rage for a constructive order that one reduces it to a highly transparent, static system of representation. In this case, the map has once again bought its reader's respect at the cost of disguising its own strategies. The result is that all of the narrative depth depicted on its surface remains hidden and all its historical journeys denied.

Once placed within its own cartographic tradition, however, the map's objectivist ruse can be discovered for what it is. Only then can we begin to notice now its critical nature and insecurity, now its dissimulating cleverness and the complexity of its conventions. Since it is an incredibly hybrid text, one should actually take the time to feel its political muscle, salute its military potential, and delight in its aesthetic seductiveness, but these readings have in part already been provided<sup>7</sup>. What still remains is the even more fundamental task of defining the map's peculiar generative logic in a perspective which will restore to the viewer its spatial dynamism, its temporal narrativity, and its unfailing subjectivity. These components in turn contribute to what we can call a cartographic semiotics, the systemic possibilities of which do nothing if not repeat combinations of cartographic history. In fact, the genre's most important historical moment, when it was called upon to invent the other hemisphere of the globe, coincided with the critical moment in which the conventions of the modern Ptolemaic map were jostling with those of the old medieval map to represent America space. Cartographic form, in other words, was undergoing a paradigmatic shift, and its laboratory for experimenting with new structuring techniques was of course the new world.

For propaedeutic purposes only, it may be convenient here to

<sup>7</sup> I might only mention here three indispensable studies for those interested in renewing the field of cartographic studies: the catalogue *Cartes et figures de la terre* (Centre George Pompidou: Paris, 1980); the catalogue *Hic sunt leones, geografia fantastica e viaggi straordinari*, eds. Omar Calabrese, Renato Giovannoli, Isabella Pezzini (Electa: Milan, 1983); Giuseppe Dematteis, *Le metafore della terra* (Feltrinelli: Milan, 1985).

correlate the semiotic drama of the map with the following typology of historical acts which contributed to the shaping of American territory: the *pictorial map* with the moment of contact and discovery; the *portolan chart* with the activity of colonization; the *scale map* with the period of nation-building. Obviously, my typology is arbitrary and these cartographic text-types overlap. They are not at all chronologically unilinear or generically pure, yet each is dominated by a specific semiotic key and function that match the three above moments, of the shaping of America. The medieval pictorial map features as its major representational mode the icon, which was still the most effective means for expressing the explorer's original and enchanted contact with the new continent. The myth-laden Indian and the virgin land were the first real protagonists, thus making the image a dominating cartographic vehicle and rival evidence to the more difficult practice of exporting the object itself to lay at the feet of the king, queen, and their court. The Cantino planisphere of 1502 and the slightly earlier Juan de la Cosa chart of 1500 are models of the icon's official function in making an important public statement about the radically Other.

The more practical portolan, which concentrates almost exclusively on coastline space and nautical conditions, tend to string dense toponymic chains along the outer edge of the new land. It relies heavily on the mnemotechnic device of naming to indicate possession and imminent settlement. In comparison to the image map, the portolan's dialogical enthusiasm for the new land is more unabashedly Eurocentric, which is evident in the spread of European writing on its surface. The Maggiolo map of 1527 and Gerolamo da Verrazzano's key 1529 map exemplify with a considerable degree of generic purity this new type of descriptive strategy, which will continue to dominate throughout the sixteenth and seventeenth centuries as the European nations battle for American space primarily through toponymic rhetoric. The final system more strictly concerns a mathematical and formal conception of spatial definition and is most prominent in the projection of a rational and juridical organization of territory. Here boundaries precede settlement and make a state claim for *patria* and peoplehood. But the importance of the strictly Euclidean *ratio* of the point, the line, and the surface, of meridians and parallels, longitude and latitude, is already awesomely evident on Sebastian Cabot's mappemonde of 1544, which Edward Wright's map of 1599 will further revolutionize by correcting Mercator's classic cartographic projection. All these maps, of course, reflect a peremptory confidence in the culture of technics. Once again, even though the three modes of representation can be used to

identify map-types and different cartographic procedures, they necessarily coexist on single maps.

Keeping in mind this cartographic tradition and its systematic structures, we are now in a position to grasp simultaneously the map's double function of opening up and closing a territory. The syntax of this activity is based on the two paradigmatic moments that generate the tension and drama of any journey: a point of departure and a point of arrival. In this light the map's progress in plotting America is a pilgrim's progress. It traces the *peripli* of a people and thus pertains to the order of story. It visibly builds a vectoral tension ordered along an east/west and a north/south axis, but this spatial composition can also be read temporally – time being a function of space – if we read its synchronic *segmenta* diachronically. In this way we can measure the map's Olympian desire to achieve both a maximum degree of stasis in terms of total movement, which it pretends to do by simultaneously representing all possible journeys. This schematic organization, however, should not discourage us from equally seeking its generative itineraries, where the cartographic/cultural past lies buried and its future projected.

The map as made, its center everywhere, is clearly the result of its making just as the most perfect map of the built nation is hopelessly inscribed with the history of nation-building. The old Daedelian myth of seeing the ecumene from on high – where only the gods are permitted – ends in catastrophe. Analogously, the map cannot hide the cartographer's original sin. In the beginning, "America" was caught between two opposing modes of cartographic tradition, the image and the Euclidean line, and these faithfully reflect a vision of America as place and as passage, respectively. The originating source-text of the new land took the form of the image-map. It was most important for the explorers to have some *thing* to show for their travels. The route itself was ultimately secondary, a mere means, even if for them it was everything. So a pictorial landscape gave purpose to the goal; the image functioned as place and route (the mathematical line of the compass rose) was important only because there was a point of arrival. If we begin from the perspective of the line, however, the mapping of America becomes the history of the concealment of place and image. The map now becomes the route and America sheer passage. Global circulation over the continental territory was, after all, a categorical imperative of colonial empire. But if the global-route-line becomes the dominant factor of the cartographic text, then the local-place-image becomes mere context. At the global level – that is, on the abstract surface of the scale map – context disappears, place is no longer important.

The image, local space, now functions as the missing answer to the question of circulation and the success of the culture of *techné*.

The combinatory passion of the scale map, though, cannot hide the map's inevitable sutures and caesurae, its repeated recommencements through toponymic repetition, and its blank spaces – all of which call attention to the very journey of cartographic representation. But before describing the semiotic locomotive of this journey, I would like to clarify what may seem but a small mystery of cartographic authority which every map raises willy-nilly. In the famous planisphere of Sebastian Cabot, the seventeenth legend reads in translation:

Sebastian Cabot... wishing to succeed in convincing me, made for me a plane figure... on which he traced for me with as much science and exactness, the degrees of latitude and longitude, and also the direction of the winds<sup>8</sup>.

In his analysis of this legend, Henry Harisse speculates about a third person intervening between Cabot and the viewer but concludes that the legend is “only a pedantic prosopopoeia by which the map is made to speak as an animated being”<sup>9</sup>. Actually, beyond the presence of a possible historical or rhetorical voice, there is here a more elusive and ambiguous presence that is responsible for producing such cartographic meaning.

This subject makes an emblematic appearance on the frontispiece of Giacomo de Rosi's late seventeenth century atlas and is accompanied by the following inscription: “Mercurio Geografico overo Guida Geografica in tutte le Parti del Mondo” [Mercury Geographer or Geographical Guide throughout the Wide World]. In the Rosi representation, Hermes/Mercury is shown to be the mythic manipulator of cartographic tools that he is. As the god of mapmakers, his patronage is obligatory. Indeed, any description of the map's semiosis will be at best a modest autopsy of the god's undissectable presence. He it is who rules the map's semiosphere by taking on a number of now forgotten mythic roles. Not only is he patron saint of the technical arts and primordial blacksmith, as his winged helmet suggests, but also god of the occult and magical sciences. In the role of messenger, inventor of the alphabet, and transvestite trickster, he manipulates the cartographic orders of the line, the word, and the image, respectively. If this dramatic presence needs to be recalled today, great Dutch mapmakers like Abraham Ortelius and Gerard

<sup>8</sup> Henry Harisse, p. 11.

<sup>9</sup> *Ibid.*

de Jode were well aware of the map's dynamism when they applied the titles *Theatrum* and *Speculum* to their atlases, two key metaphors of cartographic readability. The map, then, is both a scientific and artistic text in Hermes's hands, which prompts me to cite these words of Giulio Macchi as caution to all map viewers: "à chacun sa déformation"<sup>10</sup>.

With mercurial quickness and the hermeneutics of Hermes, I would now like to suggest a descriptive model for a cartographic semiotics, without which the map risks being reduced to a loose aggregate of representational procedures. What is also needed, I feel, is a global map of the map's sign activity so that one can go beyond single and necessarily partial cartographic performances. This will require us to understand how each of the elementary systems of image, word, and line produces semiotic information; that is, how the map's object, the world, is transformed into these three different ways of encoding space. The cartographic semiosphere pertains to this *superior* level of systemic interaction, to the costructuring dance of word, image, and line as they elbow each other about for the right to arrange and dominate the map's design. Each system tries to deal with the activity of the other two in terms of its own language, while the costructuring dance is elaborated according to the four modalities of communication, translation, interference, and distribution<sup>11</sup>. Furthermore, there is no way of abating this semiotic battle, as can be seen in the systemic fight over blank space, for no single system can satisfy the representational functions of the other two – even if it may overpower them. At any rate, cartographic history shows that the map's semiosphere is always structurally irregular, but as Russian semiotician Jurij Lotman helps to explain, such irregularity is the very reservoir for producing new cartographic information<sup>12</sup>.

In the designing of America, blank space became such an acutely critical area for sustained intersystemic activity that mapping families burned up semiotic combinations with convention-defying rapidity. In fact, this is why the discovery of America and the golden age of cartography go hand in hand. While the map's semiotic space can be

<sup>10</sup> Giulio Macchi, «L'image impossible,» in *Cartes et figures de la terre*, p. xi.

<sup>11</sup> For these modalities I am indebted to the 5 volumes of Michel Serres, *Hermes* (Editions de Minuit: Paris, 1969, 1972, 1974, 1977, 1980). For the notion of «semiosphere,» and for his research on spatial modelling in general, I am indebted to Jurij Lotman, *La semiosfera* (Marsilio Editori: Venice, 1985); Lotman & Boris Uspenskij, *Semiotica e cultura*, ed. and trans. by Donatella Ferrari-Bravo (Riccardo Ricciardi Editore: Milan, 1975).

<sup>12</sup> Lotman, *La semiosfera*, p. 63ff.

divided up locally into various sized *segmenta* or politically plotted structures with one of the three systems having or seeking compositional control, there is often a highly readable key at the macrostructural level that announces what the map considers its paramount achievement. In the Juan de la Cosa chart, for example, the image of St. Christopher covering the presumed but unknown passage to China like a band-aid clearly makes a metanarrative statement about the systemic hegemony of the icon. At the semiospheric level I presume this means that its particular semiosis has been assigned the task of celebrating the map's aim and unifying its surface. The natural desire to associate St. Christopher (*Christus ferens*) and Christopher Columbus (bearer of Western culture) suggests the dual ideological mission inscribed on the map. But this conclusion does not in the least guarantee the image-system's actual effectiveness. The icon's very location along a horizontal axis of center/periphery and the dramatic sense of movement it conveys call for the mathematical follow-through of the line's *ratio* to legitimate the promise of the pictorial gesture.

On the other hand, in Martin Waldseemüller's world map of 1507 which is considered to be the first to show the name «America», a miniature map has been inserted at the top center of the large map and is flanked by the dominating portraits of Claudius Ptolemy and Amerigo Vespucci. Each is holding one of the cartographic instruments that made the globe map possible, and the entire insert serves to celebrate their technical skills and scientific authority. Still, the spatial center that dominates the map is a toponymically dense Europe; while America, stripped of the pictorial images that alone might have represented the European's desires, fears, and hopes with regard to that space, bears along its western edge the sole inscription «*Terra Ulteri' Incognita*». In this instance, therefore, the suppression of the image expresses bad faith poorly concealed. The conception of the map as a simple recording of things (the objectivist view) is here guaranteed through a mapping practice based on interpretative simplification. But in this particular case, the system of the word speaks for the buried fantasy of the image, a weak but real source of systemic interference. As for the semiosphere, therefore, it remains a dynamic field of sign production precisely because there is no common language to totalize image, word, and line into an intersystemic stasis – which leads us naturally to seek out their individual devices.

The peculiar semiosis of the image can be understood more easily if we place it in the *orbis pictus* tradition of the Roman map, a beautiful example of which survives in a medieval reproduction

known as the Peutinger Tabula<sup>13</sup>. Here the map's dynamic itinerary is expressed completely in pictorial syntax, in graphic representations of the physical and human-built terrain. The Roman general Vegetius explains the practical capacity of this classical «road map» in a single comment: «Non solum consilio mentis, verum ad spectu oculorum»<sup>14</sup>. Later on, with the development of the scale map, this truth will be slighted and the image will often be reduced to a mere subjective fragment. But the Peutinger Tabula reveals a type of figural power for which there is no substitute. Certainly, the regime of the line cannot rival its expressive status or substitute its scenic perspective. Through its playful theatricality, the system of the image solicits an actorial presence while allowing the viewer to be an «on the scene» observer. The pictorial *segmenta* of Guillaume Le Testu's *Cosmographie universelle* of 1566, for example, suggest a selection of cultural frames representing a broad gamut of imaginary and ethnographically interesting scenes of the new world. What we have here, however, is more than a fantastic/ethnographic *mise-en-scene*, for the image's evocation of mass, its existential *physis*, and empathetic chromatism present the crucial mimetic truth that without topography there can be no cartographic *geo-graphein*. As for the Greek word «*grapheus*», it refers to writer and painter alike.

The system of the image, in other words, materializes the consciously mystic relation between land and map. It composes the map's material plot and reminds us that the other systems are precariously dependent on – and exposed to – the earth as signifier. The image's *physis* calls for contact, puts us in touch with local place, weaves a subtle cosmological net over heaven, earth, and man with an immediacy that neither line nor word can match. All this is nicely exemplified on the Cantino world chart where the new world is depicted as a lush green land with a mild climate, beautiful symmetrical trees, and bright red parrots – a *locus amoenus* in all of its phatic force. Clearly, a cartography of the image asserts a cultural myth of contact with a nature that remains America's prehistoric source of perennial renewal. As the line's regime cast its geometrical scheme over more and more of the new continent, however, the image was progressively stripped of its context and forced to serve as a frozen icon along the borders of the map, as in Samuel de Champlain's 1613 «Carte de la Nouvelle-France». It only retained a dramatic function in those spaces where the line's global desire still had not reached. Thus, on Sebastian Münster's map of 1540, one

<sup>13</sup> See Luciano Bosio, *La Tabula Peutingeriana* (Maggioli Editore: Rimini, 1983).

<sup>14</sup> *Ibid.* p. 79.

finds in his depiction of Brasil a cannibal leering out from behind a clump of trees<sup>15</sup>. The basic tension between the local and global realms and between the image and the line in the map's semiosphere tended to increase in these blank spaces, and the map's systemic dynamics took on the overtones of a battle for cultural homogeneity. In this context we can again see how the image and the line represent two different approaches to American dwelling. Sebastian Cabot's mappemonde of 1544 graphically illustrates the type of kinesics involved in holding one's ground at the referential level, while at that of the semiosphere an equally intense intersystemic struggle is taking place. The two levels, the signified and the signifying, are inseparable. Furthermore, as the image inevitably disappears with the receding blank space, one is contemporaneously presented with the history of America's disenchantment and the advance of the culture of technics. Needless to say, the map's desire to cover itself with writing will inevitably be frustrated. There will always be blank spaces, the virtual space of the menacing image, lurking in the map's interstices.

According to the line's culture of technics, cartographic blank space can only stand as an obstacle to political and cultural consensus, to the epos of global conquest. The projected contents of this space are familiar enough: the forest, Indians, wild animals, the devil. «*Terra Incognita*» the toponymic system calls it. As cartographic tradition has it, these spaces, considered uninhabited, are also uninhabitable. But it is in such spaces as these that cartographers generally place their image sequences. As Sebastian Cabot's mappemonde shows, when America is the object, the *res picta* is invariably of Indians and their world. So on the one hand we have the image/the Indian/local dwelling and on the other the line/the European/global circulation. By means of the looking-glass image, the viewer free falls through or outside of the mathematical surface of European technics and into the state of nature, where the Indians live. The fall is very much an issue of descent versus consent, to use the definitional terms of Werner Sollors<sup>16</sup>. In raising their weapons against the red men, Cabot's armored soldiers are seconding the

<sup>15</sup> For a reproduction of Münster's map see *Le monde de Jacques Cartier*, ed. Fernand Braudel (Libre-Expression: Montreal, 1984), pp. 134-5; for the Champlain map of 1613 see Seymour Schwartz & Ralph E. Ehrenberg, *The Mapping of America* (Harry N. Abrams, Inc., Publishers: New York, 1980), plate 46; for Le Testu's graphs of America dating from 1566 see the catalogue *L'Amérique vue par l'Europe* (Editions des musées nationaux: Paris, 1976), p. 31, but also pp. 214-15 in *Le monde de Jacques Cartier*.

<sup>16</sup> Werner Sollors, *Beyond Ethnicity* (Oxford Univ. Press: New York, 1986).

topophobia of the line's regime as well as its intolerance of the image. Only the image and partially the word as toponym give local place a chance to speak its localness.

As for the Indians, they recognize no such thing as abstract, purely instrumental space. This one can see very well on Marc Lescarbot's «Figure de la Terre Neuve, Grande Riviere de Canada, et Côtes de l'Océan en la Nouvelle France» of 1609; the dominating image of the circular and palisaded village of Hochelaga indicates what the originary spirit of dwelling on the American continent was like<sup>17</sup>. The circular forms of their *mundus*/habitat express a mythic being-in-the-world based on a vertical cosmology in which heaven and earth are joined. The gods, not men, are the real protagonists, just as continuity is a genealogical practice of ancestor worship.

In the drawing of America, so frequently is the Indian depicted on the map – now dramatically, now as part of an encyclopedic inventory, now as an allegorical vignette of the cartouche – that form and matter have for all practical purposes become equivalent at the level of the image. In fact, a thematic typology of the image-system of my semiotic model would most certainly reveal that with respect to the line and the word, the image is the ideal cartographic locus for representing the multiverse, the oneiric, the metamorphic, the ineffable, the aleatory, the disruptive, the phantasmagoric, the decentered and decentering – all adjectives leading to the disestablishment of the Cartesian culture of the map. Of course, it would be self-defeating to neglect other image functions involving, for example, the dominating exhibition of Sir Walter Raleigh's blazing coat of arms on John White's map of eastern North America or the blow-up of Magellan's ship, Victoria, which overwhelms the left-hand side of Sebastian Cabot's mappemonde. But here too one has the sense of being in the presence of a *cultura osservante*<sup>18</sup>, even if it is safe to say that the broadest level of iconic signs most frequently deals with phenomena pertaining to the natural, as opposed to the human-built, realm. Briefly, I am thinking of all those lines of force inherent in natural space that the order of the line cannot ignore: the flow of rivers, the height of mountains, the various and variable climates, the Indian spaces, the forests. The image, and in part the word, acts as filter for such semiotic transactions between the map and geography. And Americans have always believed they can go through the juridi-

<sup>17</sup> For an illustration of Marc Lescarbot's map see Schwartz & Ehrenberg, plate 45; for Sebastian Cabot's map see *Le monde de Jacques Cartier*, pp. 131-132.

<sup>18</sup> For a discussion of this concept see Alberto M. Cirese, *Cultura egemonica e cultura subalterna* (Palumbo Editore: Palermo, 1978), p. 8.

cal territory of the map and back to nature, to the apolitical, ahistorical, mythic realm of the world. In the cartographic semiosphere this *poesis* pertains to the image.

The system of the word, particularly as toponym, is bimodal. Caught between the concreteness of the image and the abstractness of the line, it shares both qualities. Indeed, its semiotic activity may seem exclusively intersystemic and even parasitical. Synchronically, toponymic dissemination appears as so much spilt salt making little cultural sense. But because they are a form of writing, we can presume that toponyms are bestowed for determinate reasons. The founding or institutionalizing of a culture on virgin land through a juridical/political act of naming is a highly ceremonial if not public ritual. As formal acts of possession, such gestures surely indicate the conversion of so-called natural space into a place of cultural semiosis. It also follows that such a structural effect implies a structuring behavior and a theoretical subject. If we turn to the Verrazzano and Maggiolo maps, for instance, this hypothesis is readily verifiable. What are apparently two casual toponymic lists turn out to be homogeneous cultural lexicons with a very rigid order of appearance and classification. The name «Francesca» which dominates the continental mass on Maggiolo's map claims the land for the French King Francis, while Gerolamo da Verrazzano prefers to commemorate his brother's heroic adventure by equivocating in one of several legends: «*Verrazano sive nova gallia*». Both maps, however, block a further Spanish advance from Florida by inscribing the North American coast with a chain of French placenames honoring the royal family, members of the court, and other personalities on the European diplomatic scene. Since the actual voyage of exploration ran from south to north, it is natural that the least important personage would find his name up around Cape Cod. The dangerous shoals in that vicinity are called «Armellini» after a hated papal official<sup>19</sup>.

The real point, though, is that such toponymic chains not only provide us with an embryonic cultural encyclopedia but also with a narrative of ethnogenesis and cultural territorialization. The cartographic narrativization of these themes is generated by the spatial plotting of an advancing toponymic frontier where cultural identity and survival require ideological reproduction. As might now be expected, tension at this level is the result of metonymically extended toponymic chains the juridical function of which is to name a coh-

<sup>19</sup> See Lawrence Wroth, *The Voyages of Giovanni da Verrazzano* (Yale Univ. Press: New Haven, 1970), p. 86ff.

rent system of cultural circulation and transmission. This activity is further dramatized by the usually simultaneous building of toponymic trees which organize space into various types of vertical structures, such as nation, colony, county, city, town. During the period of American colonization, for example, the rivalry between European nation-states indicates just how serious such toponymic hypotaxis could be. Here we need only recall the constant fight to apply French or Spanish or English or Dutch placenames as a means to confirm alleged colonial possessions. On the other hand, only at the level of nation-state could a potentially infinite series of toponyms be organized into a highly allegorical discourse of consent, a single cultural continuum.

Taken all together, toponyms can also be read as the inscribed body of the European presence in the new world, as so many glosses on such magical units as New Spain, New France, New England, New Amsterdam, and so forth. In this perspective we are faced with the sheerly distributive syntax, or spatial dissemination, of toponymic journeys. Part of this narrative world even involves the spatialization of letters, their differing dimensions, the variety of their characters, and, of course, their hierarchical grades. This compositional function has much in common with concrete poetry and with ideogrammatic writing. Letters now take on a hieratic or magical charge which can be traced back to the hermetic tradition of the 1500s, if not further. Toponyms on treaty maps have such a performative impact and glow. In this context it is important if a placename pertains to a zone of conflict, if it borders on a hostile country or, indeed, is itself a point of inter-national passage. Such positional semantics further suggests the mnemotechnic function of toponyms, by which they act as the source of mental images of local dwelling.

But now we are obliged to return to the minimal cultural mechanism of the single toponym and its bimodal structure, thanks to which all global discourse is inevitably subjected to potential falsification. The existential dynamics of toponymic chains can only be based on an inventory of local moments, yet it is this very local order that generates cultural chaos and discontinuity. The global drawing together of different geographical places into an isomorphic political-cultural economy cannot but be built on the weak paratactic syntax of heterogeneous dwelling. In the same way, a colony of European immigrants cannot but expect the inevitability of ethnic discourse all the while consciously fostering cultural homogeneity. This paradoxical situation accounts for the dialogic relation between the abstract and the concrete, the one and the many, the global and the local, and, in terms of the map's semiosphere, the image and the

line in the internal structure of the toponym. While every toponym belongs to the abstract territory of a homothetic culture and tends to recapitulate it, it also remains historically in touch with its own local origins and with the pre-categorical energy of its specific natural ground. Thus, in a moment of cultural generosity Columbus writes in his letter of Feb. 15, 1493, that the placename «San Salvador», which he himself bestowed, was actually a substitution for the original «Guanahani». But with this name we are already outside European culture and history. At this local level, all toponyms are haunted by a difference and express a polysemism intrinsic to the eruptive forces of *physis*. Now, the word resounds with images, enters into all kinds of signifying play already suggested by the image system, and is full of other times and words.

But what I have been saying above pertains specifically to a discourse of place, of the word's etymon, of cultural genesis. Every toponym, therefore, contains the story of its own origin and conceals the script of that which took place in its establishment. To interrogate its mystery is to open up a cartographic *mise-en-abyme* in which there are maps within maps. But far from soliciting the viewer simply to perform an act of historical reconstruction, such genealogical/intensional interrogation also asks one to think the removed and the unwritten. In this sense, not only does an earlier American writing come to light, and then one still earlier, until «America» is traced back to a founding act on some ideal cartographic Ur-text; but also a trap door is opened in the written surface of the map through which one embraces an arcane, lost world and an oral cultural kinesis.

As Columbus and the other explorers who came after him imposed their toponyms on the new land in advancing waves of increased density, the topography was gradually stripped of its native American inscriptions. This change, of course, fits naturally into the logistics of global circulation and cultural unity, where unimpeded cultural mobility results in the Indians' being in turn displaced. Columbus's own toponymic adventure – «to each [place] a new name»<sup>20</sup> – is a fitting example of this type of cultural strategy. As he moved ahead from island to island in those dawning days, he left these name claims behind him: San Salvador, Isle of S. Maria della Concezione, Ferrandina, Isabelle, Giovanna – thus invoking in his Adamic ritual God, the Virgin Mary, the King, the Queen, and the royal heir. Such utopian logic, with its supportive culture of the abstract line, is also toponymically apparent in the obsessive repeti-

<sup>20</sup> *Lettere autografe di Cristoforo Colombo*, p. 86 (my trans.).

tion of the prefix «New» and of readily available names of European cities and personages. As this toponymic logic is carried out, Indian presence is reduced more and more to a small number of floating choronyms. On European maps of America, by such mapmakers as Bonne, Zatta, and De La Marche, there are a host of placenames commemorating the now absent presence of local tribes; while in the blank spaces such cultural and ethnographic variety is reduced to the single but very real toponymic menace «INDIANS» in Roman capitals, suggesting an equally disestablished presence. Always on the move, the Indians no longer dwell; cartographically speaking, they float about as ghosts, so many futurist words in liberty.

The system of the line is more than a descriptive metaphor for the linear intensity of «America» as biblical/political allegory: both line and nation-building are merciless with geography in the historical process of ordering it into built space. But here formal and not substantial coherence is a must. The way the line goes about its mapping business, particularly on the national map, is a sure guide to one side of American cultural formation. As a system, the line projects topography onto a single geometric grid, an invisible network of abstract structural ties and infinite possibilities of calculation. Lacking the image-system's *physis*, it defies gravity and thus escapes Icarian catastrophe. Indeed, neither cartographic line nor scale-map cartographer seems to be contaminated by contact with the imperfect body of the earth. The scale map as panopticon is the result of the line's achievement of an absolute and closed system no longer dependent on the local perspectivism of the image. With map in hand, the physical subject is theoretically everywhere and nowhere, truly a global operator. Since the line is a non-place – indeed, it seeks to overcome the pitfalls of local discontinuity by representing a logic of permanent circulation –, it follows that the person who relies on its technics also seeks to be free of empirical obstacles.

Cartographically, we might then say that the epos of Euro-American expansion is progressively structured by the line's mathematical constructions; while its narrative climax, nationhood, is based on absolute circulation: a strategy of cultural closure aiming at a seeing clearly of all boundaries. It was Hector St. John Crèvecoeur who said that «Americans are the Western pilgrims» who «will finish the great circle»<sup>21</sup>. But this utopian project actually involved the squaring of the circle, since the national line's constructive principle was the orthogonal grid. A graphic illustration of its rationalizing effect is

<sup>21</sup> Hector St. John de Crèvecoeur, *Letters from an American Farmer* (Dutton Paperback: New York, 1957) p. 39.

provided by the type of cartographic play that eventually informed three-fourths of the country<sup>22</sup>. The map's line would predispose a type of political/cultural circulation. The line-map would predetermine the system in which American cultures would, in various ways, square Crèvecoeur's circle. At its systematic best, the cartographic line as the most direct way between two points, was reproduced in a utopian form of *patria* as global circulation.

Nevertheless, at the intersystemic level, the line's semiotic ambition to cast no shadow is bound to fail. It must, for example, inevitably rub its mathematical back against base local toponyms if it is to make any historical sense at all. And if it is not interested in questioning local place, but only in combining it topologically, well then local place will surely question it through the system of the image. For the line to make political or cultural sense, it must be grounded in topographical place, and the placing of this incarnated line is nothing but the producing of physical boundaries. Furthermore, the very moment in which the boundary line is perfected, we have a morphological vision of the body of the American state. Never before had a nation-state sprung so rationally from a cartographic fiction, the Euclidean mathematical map imposing concrete form on a territory and a people. Paradoxically, the map's line produced an abstract icon of a utopian state which is itself defined as a state of nature. Here line and image seem to merge.

Precisely because of this con-fusion, though, the line's system will never achieve pure transparency, will never be separated from the other systems of the map's semiosphere. If America is largely the story of its own making, this historicist axiom equally informs the semiotic activity behind the mapping of America. Forced to change maps with journalistic frequency in order to keep up with the latest, most accurate and comprehensive description of the new world – as title after title on early American maps boasts – , the sixteenth, seventeenth, and eighteenth century viewer must have realized how rhetorical and intertextually self-conscious such cartographic enunciations were. In effect, they do draw just as much attention to the artful play of cartographic semiosis and the type of systemic work it performs in creating the reality of the American world, as they do in mediating a presumably more serious scientific content. In the beginning all of America was a cartographic reality; its drawing, a rather conventional affair of the map's culture.

October 15, 1985

<sup>22</sup> See John R. Stilgoe, *Common Landscape of America, 1580 to 1845* (Yale Univ. Press: New Haven, 1982), p. 99.

Giovanna Calebich Creazza

## IL RUOLO DI TJUTČEV NELL'EVOLUZIONE DELL'AUTOCOSCIENZA DI BRJUSOV

La poetica tjutčeviana è per Brjusov una fonte d'ispirazione senza fine. Tjutčev è il Maestro di un Brjusov che crea e ricrea, propone, plasma, trasforma. Brjusov sviluppa la sua coscienza artistico-creativa partendo da un'origine, cioè da Tjutčev, nello stesso modo in cui una retta che nasce da un punto tende all'infinito. Il discorso di Brjusov si dilata e dall'idea iniziale – sia questa una parola, un'immagine, un pensiero poetico di Tjutčev – esso prende molteplici, differenti direzioni, in ognuna delle quali si connoterà in modo autonomo. Infatti ogni elemento desunto da Tjutčev e rielaborato è un mondo a sè ed ha un ruolo specifico all'interno della visione generale del discorso poetico e letterario di Brjusov. Gli elementi tjutčeviani sono considerati simboli archetipici, espressi nel contesto di un linguaggio poetico che nell'interpretazione di Brjusov si trasforma e conquista lentamente la coscienza del suo nuovo essere. Brjusov non è però il solo Simbolista che si riferisca apertamente a Tjutčev, perché tutti i Simbolisti riconoscono in Tjutčev un loro precursore<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Per quanto riguarda Tjutčev come «modello» e «antenato» dei Simbolisti vedansi: BAZZARELLI È.: *Tjutčev*, Mursia, Milano 1959; A. Blok: *l'armonia e il caos nel suo mondo poetico*, Mursia, Milano 1968. CAVAION D.: *Aspetti e momenti dell'iterazione nella prima poesia di Ivanov*, Symposium «V. Ivanov e la cultura del suo tempo», Roma 1983, Atti in corso di stampa. DOLGOPOLOV L.K.: *Tjutčev i Blok*, in «*Russkaja Literatura*», 2, 1967. ELLIS: *Russkie Simvolisty*, M. 1910. GUDZIJ N.K.: *Tjutčev v poetičeskoj kul'ture russkogo simvolizma*, A.N. SSSR, M. 1930, t 3, kn 2. KASATKINA V.N.: *Poetičeskoe mirovozzrenie F.I. Tjutčeva*, izd. Saratovskogo Universiteta 1969. KRAISKI G.: *Le poetiche russe del Novecento*, Laterza, Bari 1968. PIGAREV K.V.: *Zizn' i tvorčestvo Tjutčeva*, A.N. SSSR, M. 1962. POGGIOLI R.: *I lirici russi: 1890-1930*, Lerici, Milano 1964; *Il fiore del verso russo*, Mondadori, Milano 1970. RIPELLINO A.M.: *Prefazione a F.I. Tjutčev – Poesie*, Einaudi, Torino 1964; *Tjutčev e la senilità in Letteratura come itinerario nel meraviglioso*, Einaudi, Torino 1968. SERMAN I.: *Vjač. Ivanov i poezija Tjutčeva*, Symposium «V. Ivanov e la cultura del suo tempo», Roma 1983, Atti in corso di stampa. STRADA V.: *Simbolismo e Populismo*, in «*Rossija/Russia*», n. 1, Einaudi, Torino 1974. TYNJANOV JU.: *Vopros o Tjutčeve*, in *Arhaisty in Novatory*, L. 1929. WEST J.: *Russian Symbolism*, Methuen, London 1970.

Questa lettura di Tjutčev è del tutto nuova perché Tjutčev non era consapevole in termini razionali del valore strumentale del simbolo e quindi lo utilizzava inconsciamente. L'esprimersi per simboli e metafore della poetica tjutčeviana diventa per i Simbolisti un linguaggio in codice del quale solo loro – Tjutčev e i Simbolisti – posseggono la chiave. Attraverso questo codice sia Tjutčev che i Simbolisti svelano la propria realtà, circoscritta e personale, e la rivelano, proiettandola in una dimensione infinita e universale, quella dell'arte.

Dal punto di vista storico, Tjutčev ricoprì il ruolo di poeta-vate all'interno di tutta la corrente simbolista: letteralmente «disseppellito» da V. Solov'ev<sup>2</sup>, analizzato verso per verso da Merežkovskij in *Dve tajny russkoj poezii: Nekrasov i Tjutčev* (Due misteri della poesia russa: Nekrasov e Tjutčev), definito da Bal'mont quale maggiore poeta simbolista russo<sup>3</sup> e da Vjač. Ivanov «l'autentico capostipite del nostro autentico simbolismo»<sup>4</sup>, Tjutčev fu un riferimento costante per il misticismo apocalittico di Belyj<sup>5</sup> e costituì un'indiscutibile base culturale al pensiero di Blok. Per quanto riguarda Brjusov<sup>6</sup>, l'importanza di Tjutčev nella sua opera è confermata dagli stessi Simbolisti. Scrive Bal'mont: «Tutti i maggiori poeti russi contemporanei, Brjusov, Sologub, Zinaida Gippius, Merežkovskij, e gli altri, vedono in Tjutčev il loro migliore maestro»<sup>7</sup>. E Belyj: «Brjusov ha fatto rinascere Puškin, Tjutčev e Baratynskij e ce li ha resi più vicini»<sup>8</sup>. Ellis correla la poesia di Tjutčev e di Brjusov in base alle corrispondenze simboliche<sup>9</sup> e

<sup>2</sup> SOLOV'EV V.: *Poezija Tjutčeva*, in *Sob. soč. V.S. Solov'eva*, SPb 1909, vol. 7, pag. 118.

<sup>3</sup> BAL'MONT K.: *Elementarnye slova o simvoličeskoj poezij*, in *Gornye Veršiny*, ed. Grif, M. 1904, pagg. 83/84.

<sup>4</sup> IVANOV VJAČ.: *Zavety Simvolizma*, in *Sob. soč.*, ed. Foyer Oriental Chrétien, Bruxelles 1979, vol. 2, pag. 597.

<sup>5</sup> BELYI, A.: *Apokalipsis v russkoj poezij*, in *Lug zelenyj*, ed. Al'ciona, M. 1910; *Arabeski*, Nachdruck der Ausgabe, Moskau 1911, W. Fink Verlag, München 1969; *Lug zelenyj*, op. cit.; *Simvolizm*, Nachdruck der Ausgabe Moskau 1910, W. Fink Verlag, München 1969; *Žezl' Aarona*, in «Skify», 1, 1917.

<sup>6</sup> «Brjusov è uno dei più esperti conoscitori di ciò che ha scritto Tjutčev»: TINJAKOV A.: V. Ja. Brjusov, in *Tjutčev-sbornik statej*, izd. Parfenon, SPb 1922, pag. 69.

<sup>7</sup> BAL'MONT K.: *Elementarnye slova*, op. cit., pag. 84.

<sup>8</sup> BELYI, A.: *Nastojščee i buduščee russkoj literatury*, in *Lug zelenyj*, op. cit., pag. 83.

<sup>9</sup> «Ancor più possente, più plastica, più cosmica e in certo qual modo tale da esprimersi in tutte le lingue, la lirica profetica di Tjutčev – e quella successiva di Brjusov – è molto più vicina a quel genere di "poesia contemplativa", oggetto della quale sembra essere tutto l'universo, ed il cui metodo è la ricerca delle corrispondenze ("correspondances") e delle analogie tra i due mondi i quali, come abbiamo cercato di dimostrare, sono anche la manifestazione simbolica del mondo». ELLIS: *Russkie Simvolisty*, op. cit., pag. 55.

afferma: «*Se Fet è il precursore e l'ispiratore di Bal'mont, tale è Tjutčev nella poesia di Brjusov*»<sup>10</sup>.

L'atteggiamento di Brjusov nei confronti di Tjutčev è duplice: da una parte sta il Brjusov-critico che conduce lo studio su Tjutčev con criteri di chiarezza scientifica e razionale, dall'altra sta il Brjusov-poeta, affascinato dall'irrazionale e dal suo mondo magico; in questa ricerca parallela si manifesta il grande interesse di Brjusov per il binomio scienza-coscienza. Questo tipo di approccio alle tematiche tjutčeviane è tipico di Brjusov<sup>11</sup> e non appartiene ad altri Simbolisti; il valore-base della ricerca brjusoviana risiede nella categoria simbolica del «tempo». Com'è noto, i Simbolisti attribuiscono grande importanza all'atemporalità: nell'assenza di tempo è privilegiata non l'azione ma la dimensione metafisica, cioè l'essenza pura, infinita ed eterna, senza inizio né fine. Se i Simbolisti, ed in particolare quelli della seconda generazione, vedono nell'atemporalità dell'eterno presente la «*coincidentia oppositorum*» tra passato e futuro, per Brjusov il tempo è un eterno presente che esiste come «*hinc et nunc*».

Il presente di Brjusov è un presente fisico e metafisico<sup>12</sup>, è un presente storico nel quale si realizza la realtà non solo nel suo aspetto oggettivo, in qualità di fatto formalmente compiuto, ma anche in quello soggettivo, che riguarda chi compie il fatto e la relativa interpretazione. Pertanto per Brjusov la realtà è nell'«*hinc et nunc*» ma è anche nell'«*ieri*», inteso come serie multipla di «*hinc et nunc*». La realtà soggettiva, del singolo uomo, si realizza nella sua forma oggettiva, cioè nella storia di tutti gli uomini; l'ontogenesi realizza se stessa nel realizzare la filogenesi: tale movimento dialettico di autocoscienza avviene sia in una dimensione atemporale, ove tutti gli elementi coesistono e sono indispensabili ognuno all'esistenza dell'altro, sia in una dimensione temporale, ove la realizzazione dell'autocoscienza ha bisogno del «tempo» per manifestarsi in forme definite e concrete. Il «tempo» catalizza la metamorfosi delle forme simboliche ed il suo valore si esprime soggettivamente nella leggenda e nel mito

<sup>10</sup> *Ibidem*, pag. 127.

<sup>11</sup> TICHANČEVA E.P.: *V. Ja. Brjusov o Tjutčeve*, izd. Ajastan, Erevan 1973, pagg. 14/17.

<sup>12</sup> Il tempo di Brjusov ha le caratteristiche del principio junghiano di sincronicità, secondo il quale mediante le corrispondenze simboliche si possono attuare una o più situazioni di identità tra macrocosmo e microcosmo, con il risultato di creare una o più strutture del tutto nuove. Sulle corrispondenze simboliche in Jung vedasi PROGOFF I.: *Le dimensioni non-causali dell'esperienza umana. Jung – la sincronicità e il destino dell'uomo*, Astrolabio 1975, pagg. 56/60. Sul superamento della legge di causalità in Brjusov vedasi il suo articolo *Ključī tain* (Le chiavi dei misteri), in «*Vesy*», 1904, n. 1.

e oggettivamente nella storia. La leggenda, il mito, la storia appartengono alla memoria dell'uomo, mentre alla contemporaneità appartiene l'opera d'arte; la storia costituisce la verifica oggettiva dell'esistenza dell'uomo nel «tempo»; il mito, la leggenda, l'opera d'arte sono dei parametri simbolici del manifestarsi della mente umana nel «tempo» e perciò collegano il passato al presente, esattamente come la storia. Riguardo all'arte<sup>13</sup>, non esiste una possibilità di subordinazione qualitativa in senso temporale perché l'arte non perde il suo valore in quanto vecchia o superata o lontana nel tempo, ma rimane perfettamente valida tanto al passato quanto al presente e mantiene inalterato il suo valore intrinseco e universale. Brjusov non fa coincidere il passato mitico col presente storico mediante una trasposizione simbolica<sup>14</sup>, perché il presente ed il passato sono per lui un'unica, medesima entità nella quale si realizza il principio dell'unità sdoppiata e quindi ognuno di essi – presente e passato – è la condizione indispensabile affinché si realizzi l'unità stessa: in quest'ottica, presente e passato sono complementari e analoghi<sup>15</sup>.

Brjusov esamina la poetica tjutčeviana in modo totalizzante, considerandola un avvenimento perfettamente compiuto tanto dal punto di vista teoretico che da quello estetico, e ne esalta il valore artistico con criteri di grande precisione filologica e di esattezza storico-biografica. Ne fanno fede i 15 anni spesi da Brjusov a documentarsi minuziosamente su Tjutčev e a raccogliere su di lui quanto più materiale gli fosse possibile<sup>16</sup>. Nella critica di Brjusov, Tjutčev esiste come realtà storica espressa soggettivamente, la quale trova la propria connotazione-sintesi nell'ordinamento dei singoli elementi operato da Brjusov e nella relativa analisi oggettiva<sup>17</sup>; il metodo d'indagine

<sup>13</sup> «L'arte è quel che in altri campi si chiama rivelazione. Le opere d'arte sono come porte socchiuse sull'Eterno». BRJUSOV V.: *Ključ i tajn* (Le chiavi dei misteri), op. cit., trad. it. di Kraiski, G. in *Le poetiche russe del Novecento*, op. cit., pag. 9.

<sup>14</sup> Tale procedimento è di Merežkovskij, Viač. Ivanov e Belyj. Nella concezione della storia la posizione di Brjusov è simile a quella di Blok.

<sup>15</sup> In Bal'mont e in Belyj si trova invece l'analogia tra passato e futuro.

<sup>16</sup> TICHANČEVA E.P.: op. cit., pag. 14 e pag. 43.

<sup>17</sup> Nell'introduzione all'articolo *Tjutčev-letopis' ego žizni* (Tjutčev-cronaca della sua vita) Brjusov scrive: «... ci proponiamo di vedere l'articolo in questione principalmente come una cronaca, nella quale, in ordine di tempo, siano riportate tutte le informazioni sulla vita del grande poeta che abbiamo avuto la fortuna di raccogliere. Oltre agli avvenimenti veramente importanti e significativi si citano da noi a volte anche delle cose insignificanti; alcuni anni della vita di Tjutčev sono raccontati in modo dettagliato, altri in modo superficiale: questa è la sorte inevitabile del compilatore. Ci siamo preoccupati soprattutto di una cosa e cioè di utilizzare completamente tutto il materiale che avevamo a disposizione. Nell'ambito di tale finalizzazione dell'articolo ci consideriamo in diritto di ripetere letteralmente alcune narrazioni su Tjutčev con le stesse parole dei loro autori: parlando, ad esempio, della famiglia di Tjutčev, noi

di Brjusov va dal generale al particolare, cioè parte dall'ambiente storico-letterario dell'epoca di Tjutčev per arrivare al poeta medesimo<sup>18</sup>.

Brjusov è un biografo accuratissimo<sup>19</sup>: lo dimostrano i suoi lavori intitolati *Legenda o Tjutčeve* (La leggenda di Tjutčev), *F.I. Tjutčev-letopis' ego žizni* (Tjutčev-cronaca della sua vita) e *F.I. Tjutčev-kritiko/biografičeskij očerk* (Tjutčev, saggio critico/biografico). Egli stesso dichiara: «Per la descrizione della prima metà della vita di Tjutčev ho cercato di riunire in questo libro tutto il materiale possibile (...). Poiché è noto che nell'archivio di Tjutčev (archivio al quale purtroppo non ho potuto accedere) sono state conservate solo scarse tracce di questa metà della sua vita, ritengo che il mio lavoro, che ordina il materiale biografico, sia in questa parte sufficientemente esaustivo. (...) Al contrario, per la descrizione della seconda metà della vita di Tjutčev mi sono limitato a selezionare i dati più significativi. (...) Nel mio lavoro ho seguito un ordine assolutamente cronologico»<sup>20</sup>. Il lavoro al quale Brjusov si riferisce è *Okoldovannyj poet*. (Il poeta ammaliato), opera iniziata nel 1911 e non portata a termine<sup>21</sup>. Sarebbe stata un'interpretazione particolarmente interessante per la contraddittorietà – tipicamente brjusoviana – tra l'aspetto fantastico espresso nel titolo e quello rigorosamente scientifico, enunciato nella nota introduttiva. Questi due aspetti, opposti tra loro antinomicamente, trovano la loro sintesi nell'unità della creazione brjusoviana, sulla quale conviene soffermarsi in quanto costituisce sia la linea di partenza che il traguardo del presente studio. Esaminando la produzione poetica e

riportiamo semplicemente le parole di Aksakov, in modo che il suo articolo possa servire da unica fonte» (BRJUSOV V.: *F.I. Tjutčev – Letopis' ego žizni* in «*Russkij Archiv*», 1903, n. 11, pag. 481).

<sup>18</sup> In *Letopis'*, ad esempio, Brjusov ordina il materiale biografico già noto insieme con quello inedito, ricorda che Heine definì Tjutčev «il migliore dei suoi amici di Monaco» (*ibidem* pag. 492), sottolinea la profonda benevolenza e ammirazione per Tjutčev del principe Gagarin (*ibidem*, pag. 497) e racconta di come Puškin conobbe i versi di Tjutčev e li pubblicò sul «*Sovremennik*». Questo accadeva nel 1936, pochi mesi prima dell'improvvisa e prematura morte di Puškin (*ibidem*, pagg. 497, 498). Il materiale di *Letopis'* è riproposto, con alcune modifiche, nella prima parte di *F.I. Tjutčev - kritiko/biografičeskij očerk* (F.I. Tjutčev – saggio critico/biografico) che s'intitola *Žizn'* (Vita).

<sup>19</sup> «Brjusov per primo nella storia della letteratura su Tjutčev si è accinto al confronto di tutte e quattro le edizioni delle sue Opere, relative agli anni 1854, 1868, 1883 e 1886 e ha stabilito che queste presentano «molte gravi inesattezze e non sono state assolutamente menzionate le differenze (cioè le varianti)». *Ibidem*, pag. 17. E ancora: «Brjusov nella letteratura del periodo prerivoluzionario ha occupato saldamente il posto di suo (di Tjutčev) «secondo biografo» dal 1903» *Ibidem*, pag. 25.

<sup>20</sup> *Ibidem*, pag. 44.

<sup>21</sup> *Ibidem*, pagg. 15, 28, 43, 44, 45.

letteraria di Brjusov si nota che quando nell'autore prevale la dimensione irrazionale e fantastica egli si muove in un mondo onirico dove il rapporto spazio-temporale con la realtà non è lo stesso di quando egli applica razionalmente il criterio storico-biografico; pertanto Brjusov esplica la sua creatività in base a due parametri – quello soggettivo e quello oggettivo – che sono tra loro antitetici e dei quali si cercherà ora la sintesi. Questo studio si basa sul binomio Tjutčev/Brjusov, pertanto si avvale di più serie di categorie antinomiche, le quali risiedono autonomamente sia in Tjutčev che in Brjusov e di conseguenza si manifestano sotto nuova forma, anche nella presenza di Tjutčev nell'opera di Brjusov.

Brjusov, che secondo Belyj è «poeta del caos, filosofo dell'attimo, che riunisce gli elementi a lui necessari dell'opera di Tjutčev»<sup>22</sup> avverte profondamente il *razlad*<sup>23</sup> tjutčeviano perché in esso egli riconosce le sue stesse dicotomie e quindi Tjutčev è la proiezione analogica di Brjusov e del *razlad* brjusoviano. Belyj sottolinea non solo l'importanza specifica degli elementi «caos» e «attimo» ma soprattutto evidenzia la stretta connessione che lega tali elementi di Brjusov ai medesimi di Tjutčev. Brjusov utilizza gli elementi soggettivi tjutčeviani in modo oggettivo/soggettivo poiché, come si è visto, egli si esprime razionalmente nella prosa e irrazionalmente nella poesia.

Dal momento che nella critica le immagini tjutčeviane vengono cristallizzate dalla trasformazione di Brjusov in forme immutabili mentre nella poesia esse vivono di una vita propria, della quale si avvertono il dinamismo e le pulsazioni, viene spontaneo chiedersi quale sia il reale ruolo di Tjutčev in Brjusov. Per risolvere tale quesito è necessario procedere per successivi passaggi, esaminando tutte le caratteristiche della presenza di Tjutčev in Brjusov. Si inizierà dalle opere a carattere biografico<sup>24</sup> nelle quali Brjusov sostiene il valore dell'opera d'arte in relazione al tempo – cioè alla storia e alla sua interazione tra passato e presente – e da tale esame si potrà senz'altro affermare che le biografie di Brjusov sono opere scientifiche, storicamente comprovabili e universalmente valide.

Rimanendo sempre nel campo della prosa, il primo passaggio tra razionale e irrazionale avviene con l'articolo *Razgadka ili ošibka* (Soluzione di un enigma o errore), scritto nel 1914, cioè alcuni anni dopo che Brjusov aveva pubblicato i suoi più importanti saggi su

<sup>22</sup> BELYJ A.: *Arabeski*, op. cit., pag. 452.

<sup>23</sup> «scissione, sdoppiamento».

<sup>24</sup> *Legenda o Tjutčeve* (La leggenda di Tjutčev), *Tjutčev – letopis' ego žizni* (Tjutčev – cronaca della sua vita) e *Tjutčev – kritiko/biografičeskij očerk* (Tjutčev – saggio critico/biografico).

Tjutčev. Questo articolo è ostentatamente polemico nei confronti di Merežkovskij, e del suo *Dve tajny russkoj poezii: Nekrasov i Tjutčev* (Due misteri della poesia russa: Nekrasov e Tjutčev)<sup>25</sup> che risale, appunto, al 1914. Brjusov, che nel 1900 aveva scritto *Nekrasov i Tjutčev* (Nekrasov e Tjutčev) in termini molto più contenuti ed asettici<sup>26</sup> di quanto non abbia fatto Merežkovskij, «*deride con sarcasmo Merežkovskij, perché questi, intervenendo sulla soluzione del "mistero di Tjutčev", non ha tenuto conto di quanto di nuovo la letteratura ha prodotto scientificamente al riguardo*»<sup>27</sup>. Brjusov accetta l'aspetto misterioso, magico, della poesia tjutčeviana<sup>28</sup> soltanto nel contesto di una disamina che si attenga ben strettamente al criterio di una lettura tecnico-scientifica<sup>29</sup> e conferma il suo principio secondo il quale solo ciò che può essere dimostrato oggettivamente è reale. Ciò significa che per Brjusov l'unica verità accettabile è quella storica<sup>30</sup>; que-

<sup>25</sup> TICHANČVA E.P.: *op. cit.*, pagg. 15, 16.

<sup>26</sup> «...È poco probabile che tali severe opinioni si possano spiegare come un'unica differenza tra la poesia di Tjutčev e quella di Nekrasov; è molto evidente in loro la diversità dei rispettivi punti di vista sull'arte in generale. Per molto tempo i nomi di Tjutcev e di Nekrasov sono stati in primo piano nella disputa che, contrapponendo la poesia "civile" a quella dell'"arte per l'arte", voleva stabilire quale fosse la più importante. Per l'ardore della disputa, si ebbero anche giudizi non equi e unilaterali. Ma sta di fatto che entrambi i nomi sono stati scelti in modo assolutamente non casuale. (...) Un intero ciclo dell'opera di Tjutčev – che consiste all'incirca in un terzo – è scritto in un'ottica estremamente moderna, nel miglior senso del termine, cioè traduce in forma poetica il suo pensiero politico e sociale. Mentre in Nekrasov, a parte le poesie "civili", si trova ancora un considerevole numero di opere puramente liriche, soprattutto se non escludiamo il primo periodo della sua produzione. È naturale aspettarsi che Nekrasov e Tjutčev abbiano delle affinità se si ricorda quanto lo stesso Nekrasov abbia apprezzato i versi di Tjutčev». BRJUSOV V.: *Nekrasov i Tjutčev*, in «*Russkij Archiv*», 1900, n. 2, pag. 312.

<sup>27</sup> TICHANČVA E.P.: *op. cit.*, pag. 15.

<sup>28</sup> Sull'importanza del «magico» tjutčeviano in Brjusov cfr. TICHANČVA E.P., *op. cit.*, pag. 35.

<sup>29</sup> Tale è l'articolo di Brjusov «*Silentium!*» *Stichotvorenje Tjutčeva* («*Silentium!*» Una poesia di Tjutčev). Brjusov non considera il «*Silentium*» tjutčeviano dal punto di vista filosofico come invece fecero Vjač, Ivanov, Belyj e Blok. La lettura di Brjusov è puramente tecnica: egli confronta la prima edizione della poesia «*Silentium!*» di Tjutčev, apparsa nel 1833 sulla rivista «*Molva*», con la seconda edizione, pubblicata nel 1936 sul «*Sovremennik*». La differenza consiste nei versi 2, 4, 5, 16 e 17. Inoltre «*nel 1854*» scrive Brjusov «*pubblicando le sue poesie sul rinnovato "Sovremennik", Tjutčev considerò che fosse importante riportarli a misure precise. In "Silentium" ai versi 4 e 5 egli ritornò alla versione iniziale (...). La storia di "Silentium!" è importante perché mostra con quale accuratezza a volte F.I. Tjutčev rielaborava i suoi versi, cambiando addirittura due volte ciò che era già stato pubblicato*» (BRJUSOV V.: «*Silentium!*» *Stichotvorenje Tjutčeva*, in «*Russkij Archiv*», 1900, n. 11, pag. 421).

<sup>30</sup> «*Tjutčev partì dalla Russia quando ancora non era stata pubblicata la storia di Karamzin, mentre stavano risuonando gli echi della poesia di Puškin, il fascino della Francia conservava tutto il suo potere e quasi non si parlava dei diritti spirituali del*

sto però contrasta con la presenza di Tjutčev nella produzione poetica di Brjusov<sup>31</sup> ove la poesia tjutčeviana assume il ruolo di mezzo evocativo, a volte profondamente esoterico, di non poca importanza. Ad esempio, Brjusov assume dalla poetica tjutčeviana il concetto che la Creazione porta in sé anche la propria Autodistruzione, e infatti la poesia brjusoviana *Demon samoubijstva* (Il demone dell'autodistruzione) del ciclo *Zerkalo tenej* (Lo specchio delle tenebre) ha come epigrafe l'ultima quartina della poesia di Tjutčev *Bliznecy* (I Gemelli)<sup>32</sup>:

*I kto v izbytko oščuščenij,  
Kogda kipiť i stynet krov',  
Ne vedal vašich iskušeniť –  
Samoubijstvo i Ljubov'!*

E chi, nell'incalzare dei sentimenti,  
Quando e ribolle e gela il sangue,  
Non ha conosciuto le vostre seduzioni,  
Autodistruzione<sup>33</sup> e Amore!

Se il Brjusov-letterato contesta il mondo magico e segreto di Tjutčev presentato da Merežkovskij, il Brjusov-poeta ripropone quello stesso mondo: in tal caso egli non si colloca più sul piano del reale = razionale ma è immerso in una realtà fisico-metafisica e vive costantemente «al limite di», è come Tjutčev *na poroge kak by dvojnogo bytja*<sup>34</sup>.

Da Tjutčev il Brjusov-poeta deriva un nuovo rapporto tra emozione e immagine: poeta «senza messaggio»<sup>35</sup>, egli stabilisce come punto di partenza quello che è stato il punto d'arrivo del suo Maestro e di lì inizia il proprio cammino personale alla conquista di nuovi spazi poetici, di nuove forme d'espressione nelle quali trovare la conferma al suo esistere nell'arte. In Tjutčev Brjusov ricerca la

*popolo russo. Tjutčev ritornò in Russia quando tacquero Puškin e i suoi poeti-satelliti, quando Gogol' aveva già pubblicato Le anime morte, quando il dominio morale della Francia era quasi del tutto finito grazie ai tedeschi e i discorsi sul popolo occupavano tutte le menti. Ed ecco! È come se Tjutčev fosse saltato attraverso tutti gli stadi del movimento della società russa di ventidue anni e, ritornando dall'estero maturato intellettualmente – maturazione avvenuta in lui nella solitudine del vivere in un paese straniero –, si fosse trovato in Russia proprio in quella situazione nella quale si erano trovati ai loro tempi i primi slavofili con a capo Chomjakov». (BRJUSOV V.: *Legenda o Tjutčeve*, in «Novyj Put'», 1903, n. 11, pag. 18).*

<sup>31</sup> Cfr. GUDZIJ N.K., *op. cit.*, pagg. 488/501.

<sup>32</sup> *Ibidem*, pag. 492.

<sup>33</sup> Si ritiene opportuno tradurre la parola *samoubijstvo* con «autodistruzione» anziché con «suicidio», poiché si ravvisa in questo contesto non l'ipotesi del suicidio – inteso come atto per procurare la propria morte –, ma il tendere consapevolmente ad un autoannientamento del microcosmo nel macrocosmo.

<sup>34</sup> «come sul confine di una doppia esistenza».

<sup>35</sup> SATTÀ BOSCHIAN L.: *Tempo d'avvento*, Ed. Scientifiche Italiane, Napoli 1981, pag. 183.

dimensione del Silenzio<sup>36</sup>, della Natura<sup>37</sup>, dello «sdoppiamento»<sup>38</sup>, del Caos<sup>39</sup>, dei temi storici<sup>40</sup> e ben una trentina delle poesie di Brjusov hanno per epigrafe dei versi di Tjutčev<sup>41</sup>. Se genericamente i temi tjutčeviani possono prestarsi a più interpretazioni, per quanto riguarda le epigrafi<sup>42</sup> l'uso simbolico dei versi tjutčeviani è numinoso e permette a Brjusov di manifestare il proprio inconscio-noumeno in modo più diretto e rapido, in sintonia con l'inconscio-noumeno già manifestato dell'altro poeta; in tal modo Brjusov adotta un'espressione comune che è la sintesi (Tjutčev/Brjusov) delle due diverse entità (Tjutčev e Brjusov). Ciò provoca pertanto un ulteriore sdoppiamento, perché è come se Brjusov parlasse tramite due bocche, come se pensasse con due teste: egli si è inserito in un mondo poetico altrui, lo fa suo e poi lo ripropone in forma nuova. In questo caso la proiezione di Brjusov è fuori del tempo, non è più un fatto storico oggettivo e comprovabile, ma è l'affermarsi di una dimensione diversa, atemporale e metafisica, che si esprime in modo analogico.

La dimensione metafisica brjusoviana si traduce sul piano oggettivo in un comportamento di aperta ribellione, infatti, storicamente, l'esordio di Brjusov nell'*intelligencja* russa fu una dichiarazione di guerra, e tale rimase il suo atteggiamento anche in seguito; egli si era posto l'obbiettivo di produrre una spaccatura totale con la tradizione e di rinnegare qualsiasi canone formale<sup>43</sup>. Tutto ciò contrasta con il suo atteggiamento di critico esasperatamente ortodosso, ed il motivo di questa palese contraddizione risiede probabilmente nel fatto che Brjusov non attribuiva all'attività critica quella dimensione artistica che invece trovava nella poesia. Egli, in questo modo, intende la critica non come produzione di arte ma come strumento di verifica dell'arte vera e propria. Di conseguenza si avrà che l'arte equivale alla realtà «velata». Tale realtà «velata» viene «svelata» soltanto attraverso l'interpretazione oggettiva della critica, la quale attua perciò il

<sup>36</sup> BRJUSOV V.: *F.I. Tjutčev – kritiko/biografičeskij očerk*, in *Sob. soč.*, Mosca 1975, vol. 6, pagg. 203, 204. Ellis, *op. cit.*, pagg. 144, 145.

<sup>37</sup> BRJUSOV V.: *op. cit.*, pagg. 197, 198. GUDZIJ N.K.: *op. cit.*, pagg. 488, 489. TICHANČEVA E.P.: *op. cit.*, pagg. 30, 31, 33. TINJAKOV A.: *op. cit.*, pag. 70.

<sup>38</sup> BRJUSOV V.: *op. cit.*, pag. 202. GUDZIJ N.K.: *op. cit.*, pag. 489. TICHANČEVA E.P.: *op. cit.*, pag. 35. TINJAKOV A.: *op. cit.*, pag. 76.

<sup>39</sup> BRJUSOV V.: *op. cit.*, pag. 200. GUDZIJ N.K.: *op. cit.*, pag. 489.

<sup>40</sup> GUDZIJ N.K.: *op. cit.*, pag. 492

<sup>41</sup> *Ibidem*, pag. 491.

<sup>42</sup> In base alle leggi che governano il processo primario dell'inconscio, ove l'assunzione di una parte equivale al tutto, si possono leggere le epigrafi come afferenti ad una proiezione microcosmo-macrocosmo.

<sup>43</sup> KRAISKI G.: *op. cit.*, pag. 7. POGGIOLI R.: *I lirici russi: 1890-1930*, *op. cit.*, pag. 121. SATTA BOSCHIAN L.: *op. cit.*, pagg. 187, 188.

passaggio «realità svelata = verità rivelata». La critica ha l'importantissimo compito di sollevare il velo-Maja che impedisce alla realtà-simbolo di manifestarsi nella sua essenza; la critica viene così ad assumere il ruolo di mezzo attraverso il quale si compie la rivelazione, e opera la trasformazione dell'espressione soggettiva, che ha valore sacrale ed è espressa nelle forme simboliche dell'arte, in espressione oggettiva, cioè in una forma immutabile ed esatta, che sia scientificamente ed assolutamente «vera».

In base a questo principio, quando Brjusov crea un'opera d'arte, determina una forma simbolica «velata», che possiede potenzialmente più mondi e più significati, e quando egli critica un'opera d'arte la «svela», portando «in atto» ciò che essa aveva «in potenza». Pertanto, se da una parte Brjusov rimprovera a Merežkovskij una critica poco «scientifica» perché questi si lascia trasportare troppo nel fantastico e nel misterioso, d'altra parte egli usa le stesse motivazioni per esaltare la caratteristica «artistica» della poesia di Tjutčev: in tal modo Brjusov stabilisce due piani differenti e opposti sui quali colloca rispettivamente sia l'opera d'arte che la metodologia dell'indagine critica ed il suo fine ultimo è che i due piani siano in equilibrio tra loro. Nel caso di Merežkovskij, l'articolo *Dve tajny...* (Due misteri...) è troppo «artistico» e tale caratteristica va a sommarsi con quella, analoga, di Tjutčev, senza che ci sia la componente «scientifica»: per tal motivo il binomio Tjutčev/Merežkovskij non raggiunge l'equilibrio tra razionale e irrazionale. Brjusov invece è molto attento a che la propria critica soddisfi il criterio razionale, per poter compensare l'irrazionalità dell'espressione artistica tutčeviana. Sul piano poetico tale problema non esiste più, perché la sua creatività soggettiva è compensata con l'attività di critico e quindi si crea un equilibrio interno soggettivo/oggettivo tra produzione poetica e produzione letteraria; tale fatto convoglia tutta la problematica brjusoviana sul piano personale e porta all'unità della sua espressione artistica, unità che si verifica nella manifestazione fenomenica oggettiva dell'inconscio-noumeno con infinite possibilità di «velare» e di «svelare». Questo tipo di procedimento coinvolge completamente la coscienza di Brjusov, permettendole di manifestare l'infinito nel finito, facendo sì che si attuino entrambe le condizioni che Bachelard definisce «coscienza aurorale» e «coscienza attenta», in una situazione di totale equilibrio e di armonia. La soddisfazione di queste condizioni è da ricercarsi dunque nell'attività di poeta-letterato di Brjusov; in lui l'equilibrio e l'armonia vanno letti come nelle figure di Escher<sup>44</sup> in

<sup>44</sup> Cfr. *Il mondo di Escher*, a cura di Locher J.L., Garzanti, Milano 1978 e HOFSTADTER D.R.: *Gödel, Escher, Bach: un'eterna ghirlanda brillante*, Adelphi, Milano 1984.

una dimensione a piani multipli, dove gli elementi coesistono e si integrano a vicenda in un ordine positivo/negativo ed ogni elemento esiste di per sé ma contemporaneamente è la condizione indispensabile all'esistenza di tutti gli altri. Mentre Escher esprime la sua concezione del tempo solo spazialmente, attraverso la forma grafica e il colore, Brjusov agisce il suo presente in modo totale, nello spazio (poesia/prosa) e nel tempo (storia/attimo); il simbolo dei simboli che racchiude contemporaneamente l'attimo (il soggettivo) e la storia (l'oggettivo) è Tjutčev: questi riveste il ruolo di «doppia coscienza» di Brjusov, perché in lui Brjusov riflette specularmente le proprie istanze e contraddizioni e, fatto ciò e presane coscienza, può finalmente accedere a quel livello mentale che è la sintesi tra il suo infinito-inconscio (poesia) e il suo finito-consapevolezza (prosa).

Dal punto di vista metodologico, le antinomie brjusoviane convergono nell'unità-Tjutčev e solo dopo che questa è stata metabolizzata attraverso la poesia e la prosa si avrà l'epifenomeno Tjutčev/Brjusov: esso, trovandosi in perfetto equilibrio poiché sono state soddisfatte le condizioni sopra descritte, è il mezzo con il quale si libera completamente l'autocoscienza di Brjusov, permettendogli di raggiungere la sua autentica, specifica realtà e di identificarsi unicamente in sé stesso nella realizzazione della sua opera d'arte.

Silvana Cattaneo

UNA SCRITTRICE AGLI ESORDI: I PRIMI RACCONTI  
DI WILLA CATHER

È stata ormai sfatata la leggenda secondo la quale, quando arrivò a Pittsburgh dal Nebraska nel giugno del 1896 per assumere la direzione della *Home Monthly*<sup>1</sup>, Willa Cather fosse una ragazza di campagna fresca di studi e impreparata alla vita sofisticata di una grande città dell'est<sup>2</sup>. La leggenda, incoraggiata dalla Cather stessa, vedeva la ragazza prima diventare una giornalista di successo e poi, quasi altrettanto miracolosamente, una scrittrice di successo. Anche se i primi racconti che la Cather scrisse per più d'un foglio universitario sono spesso ambientati in quella zona del Nebraska chiamata *the Divide*<sup>3</sup> dove gli immigrati, provenienti soprattutto dall'Europa settentrionale e centro-orientale, lottavano ancora per domare una terra che non solo ai più impreparati sembrava a volte indomabile, Red Cloud, la capitale della contea dove la scrittrice crebbe e venne educata, non era una tipica cittadina di frontiera dove si conduceva una vita rozza e priva di stimoli culturali. Le «colonies of European peoples, Slavonic, Germanic, Scandinavian, Latin spread across [the] bronze prairies like the daubs of color on a painter's palette»<sup>4</sup> avevano portato con sé tradizioni molto più antiche di quelle dello Old Dominion, la Virginia, da cui la famiglia Cather proveniva. I Cather, del resto, erano persone di buona cultura e Willa imparò molto presto ad apprezzare Shakespeare e i classici della letteratura inglese

<sup>1</sup> Si trattava di una nuova rivista pubblicata dalla casa editrice Axtell, Orr and Company.

<sup>2</sup> Come ben dimostra Bernice Slotte nella prefazione a *The Kingdom of Art, Willa Cather's First Principles and Critical Statements, 1893-1896*, University of Nebraska Press, Lincoln, 1966.

<sup>3</sup> L'altopiano tra i fiumi Little Blue e Republican dove la famiglia Cather visse per un anno, il 1882.

<sup>4</sup> Willa Cather, «Nebraska: the End of the First Cycle», *The Nation*, CXVIII (set. 1923), p. 236, citato in *Willa Cather's Collected Short Fiction 1892-1912* a cura di Virginia Faulkner e con una introduzione di Mildred R. Bennett, University of Nebraska Press, Lincoln, 1965, p. XIV.

e americana. Ancora bambina i genitori la affidarono alle cure di uno studioso inglese, William Ducker, che le insegnò il greco e il latino, e del professor Schindelmeisser, che le insegnò la musica. Quanto ai vicini di casa, i Wiener, che parlavano correntemente francese e tedesco, le fecero conoscere la letteratura francese, e la signora Miner, una pianista raffinata, le fece scoprire il mondo dell'opera.

È d'altro canto risaputo che, anche se di recentissime origini, alcune città dell'ovest come Lincoln, la capitale del Nebraska, vantavano una vita culturale molto attiva e partecipata, anche se di rapporto. Qui, i pionieri non della terra, ma del commercio e delle professioni, cercavano di riprodurre il modo di vivere a cui erano abituati nelle località di provenienza, l'Ohio, l'Illinois, la Virginia, New York e, nel 1871, era sorta anche l'università<sup>5</sup>.

Willa Cather entrò in contatto con il magico mondo del teatro e dell'opera ancora molto giovane, grazie a quelle compagnie in tournée che si fermavano anche a Red Cloud. Ma fu Lincoln, dove si recò nel 1890 per frequentare l'università, che le diede la possibilità di farsi una cultura teatrale. Situata sulle linee ferroviarie che collegavano l'est con l'ovest, la città ospitava regolarmente le *touring companies* delle grandi città e poteva disporre di due grandi teatri capaci ciascuno di più di mille posti. A volte venivano rappresentati anche cinque drammi alla settimana con attori di gran nome, come Otis Skinner, e si davano concerti e opere con famosi solisti e cantanti stranieri, più d'uno italiano.

Non fu un caso, perciò, che uno dei primissimi articoli della Cather, pubblicato dal *Nebraska State Journal* nel novembre del 1891, quando cioè la scrittrice era ancora matricola, si intitolasse «Shakespeare and Hamlet». La Cather iniziò così contemporaneamente due carriere che avrebbe portato avanti più o meno parallelamente fino al 1912 quando, anche se la data non è sicura, lasciò la redazione del *McClure's Magazine* di New York. Ve l'aveva chiamata nel 1906 come condirettore lo stesso S.S. McClure, dinamicissimo genio dell'editoria dell'inizio del secolo. Nel 1912 la scrittrice aveva già pubblicato un volume di versi, *April Twilights* (1903), ristampato alcuni racconti in una raccolta dal titolo *The Troll Garden* (1905) e, con lo jamesiano *Alexander's Bridge* (1912), ispirato in parte dagli incontri londinesi del 1909 e del 1911, si era cimentata con la forma più lunga del romanzo. Interrompendo la sua collaborazione con McClure, la Cather si lasciava alle spalle una brillante carriera di giornalista e una massa imponente di articoli e di recensioni che sono stati in parte raccolti e pubblicati in anni recenti a cura dell'U-

<sup>5</sup> Vedi anche Bernice Slote, *cit.*, p. 7.

niversità del Nebraska<sup>6</sup>. Verso la fine del 1893, quando già dirigeva la rivista dell'università, lo *Hesperian*, il già citato *Nebraska State Journal*, che era il più autorevole quotidiano di Lincoln, le aveva affidato una rubrica domenicale che apparve fino al 1900 o sul *Journal* o su un settimanale, il *Courier*. «The Passing Show», questo era il titolo della rubrica, si occupava di costume, di letteratura, ma soprattutto di teatro, e aveva fatto diventare la sua autrice «famous from coast to coast», come ricorderà un fondo del *Journal* stesso nel 1921. Sembra addirittura che più d'un attore di nome abbia nutrito una certa apprensione per la sosta a Lincoln proprio a causa dell'intransigenza e dei giudizi taglienti della «young lady drama critic».

Come si è detto, la produzione di racconti, anche se non così copiosa, fu parallela a quella giornalistico-critica ed iniziò molto presto. Il primo racconto firmato<sup>7</sup> è del 1892 e si intitola «Peter». È molto breve e la scrittura è ancora piuttosto faticosa, soprattutto nel dialogo iniziale tra padre e figlio, che ha l'andatura solenne e innaturale per orecchie moderne della prosa biblica, a cui certamente si rifa nell'uso di forme verbali e pronomi arcaici come «thou shalt not», «thou canst», eccetera. La Cather, del resto, definì i suoi primi racconti «sketches» e disse nel 1921 a Latrobe Carroll che lo *Hesperian* aveva visto «several of my perfectly honest but very clumsy attempts to give the story of some of the Scandinavian and Bohemian settlers who lived not far from my father's farm»<sup>8</sup>.

Peter infatti è un boemo emigrato otto anni prima nel nuovo mondo per rifarsi una vita come tanti suoi compatrioti e, come molti di loro, non faceva l'agricoltore in patria. La Cather non mancò mai di far notare come il trasferimento in un altro continente fosse stato doppiamente traumatico per persone che avevano dovuto lasciarsi alle spalle le proprie radici ed erano state costrette ad improvvisarsi agricoltori con conoscenze e mezzi quasi inesistenti. Peter Sadelack, e tanti altri come lui, era emigrato ad un'età in cui era difficile imparare e, soprattutto, imparare a dimenticare. In «Lou, the Proph-

<sup>6</sup> Il già citato *The Kingdom of Art e The World and the Parish: Willa Cather's Articles and Reviews, 1893-1908*, a cura di WILLIAM M. CURTIN, University of Nebraska Press, Lincoln, 1970.

<sup>7</sup> Negli anni dell'apprendistato letterario la Cather collaborò a varie pubblicazioni anche contemporaneamente, firmando spesso con pseudonimi. Ne sono stati identificati almeno sei, ma è possibile che ci siano altri racconti di sua mano non ancora individuati. Questo articolo farà menzione solo dei racconti firmati o di sicura attribuzione, secondo il canone stabilito da BENNETT e FAULKNER in *Willa Cather's Collected Short Fiction* a cui si rimanda anche per il numero delle pagine.

<sup>8</sup> «Willa Sibert Cather» in *The Bookman*, LII (maggio 1921), p. 216, citato in *W.C.C.S.F.*, p. XXVI.

et», un altro racconto quasi contemporaneo a «Peter», quando presenta il protagonista, dice: «Among the northern people who emigrate to the great west, [...] the children and the old people [...] long much for the lands they have left over the water». (p. 535) Peter non ha dimenticato di essere stato «a second violinist in the great theatre at Prague» (p. 542), né di aver sentito Liszt suonare e nemmeno di aver visto recitare Sarah Bernhardt, di cui però non ricorda il nome, forse perché quegli otto anni negli Stati Uniti gli sembrano otto secoli. Non sapendo il francese, gli era impossibile capire anche solo una parola di quello che la «French actress» diceva, ma era come se parlasse la musica di Chopin. Nel lungo secondo paragrafo del racconto in cui ci vengono presentati il presente e il passato di Peter, la Cather articola la forma narrativa tradizionale in passaggi in cui compaiono due tipiche forme di narrazione «moderna», il discorso diretto libero e il discorso indiretto libero. Queste le permettono di rendere molto efficacemente l'affollarsi dei ricordi alla mente del protagonista e di rivelare, sia pur indirettamente, tutta la sua simpatia per quest'uomo semplice, che però è anche un artista e come tale coglie istintivamente l'essenza dell'arte della Bernhardt. Della grande attrice il vecchio non ricorda il volto, perché cambiava a seconda dei personaggi, ma la bellezza, proprio come una qualità ideale, separata e trascendente i lineamenti.

Se Peter è rimasto se stesso, il figlio maggiore Antone, che tutti definiscono «mean and untrustworthy», è un gran lavoratore e sono suoi i raccolti più abbondanti della zona. Il contrasto tra il padre e il figlio, ormai uomo del nuovo mondo, non potrebbe essere perciò più netto, e simbolo di esso e oggetto del contendere è proprio il violino che Antone insiste a voler vendere. La sua crudele determinazione («But I need the money; what good is that old fiddle to thee? The very crows laugh at thee when thou art trying to play. Thy hand trembles so thou canst scarce hold the bow» p. 541), volta a togliere al padre dignità e identità, ricorda molto da vicino quella di Goneril e Regan quando, nella famosa scena del secondo atto, privano il re della scorta dei cento cavalieri. Shakespeare è già dunque una presenza importante per la Cather e d'ora in poi le citazioni dirette e indirette dai drammi più famosi non si conteranno. Peter saprà tener testa ad Antone con un gesto disperato. Resosi conto che il figlio ha ragione, che l'attacco di paralisi che gli ha fatto perdere il posto nell'orchestra quand'era ancora in patria gli impedisce ormai quasi di muovere l'archetto, si ucciderà sparandosi un colpo di fucile, non prima, però, di aver spezzato il violino in due. Ma Antone, che mira al concreto ed è non solo senza ricordi o rimpianti, ma anche senza pietà, non si perde d'animo e ricava quel che può, «before the

funeral»<sup>9</sup>, dall'archetto che il padre ha lasciato intatto.

Le simpatie dell'autrice si palesano anche attraverso la differenza, molto evidente, nel tono dell'enunciato a seconda che questo riguardi Peter o il figlio. Nelle poche frasi che si riferiscono ad Antone, la Cather fa uso di uno stratagemma tipico del discorso ironico: riferisce, quasi come un *leitmotiv*, il giudizio tutto sommato positivo del vicinato sul giovane che non beve mai e lavora sempre, in un contesto dove non può che suonare di condanna senza appello. Questo giudizio – «Antone was very thrifty, and a better man than his father had been» – costituisce anche la frase finale del racconto che può essere letta solo come una presa di posizione netta a favore della mentalità, della sensibilità e della cultura europee.

L'atteggiamento della Cather non cambia anche quando, come nel caso di Canute Canuteson, il norvegese protagonista di un altro bel racconto giovanile<sup>10</sup>, vivere in Europa significava fare il taglialegna. I norvegesi, ci viene detto, sono gente a cui piacciono gli alberi, e fanno molta fatica ad adattarsi a una terra «as flat and gray and as naked as the sea» (p. 496)<sup>11</sup>. Il primo paragrafo di «On the Divide», dall'andamento molto piano e discorsivo, inizia tradizionalmente con la descrizione della località in cui sorge la casupola di tronchi d'albero di Canute: una porzione di pianura del Nebraska coperta d'erba rossastra mossa dal vento e attraversata da un piccolo corso d'acqua fangoso lungo le cui rive crescono stentatamente alcuni alberi<sup>12</sup>. Anche se il paesaggio non è certo ridente, la frase che segue – «If it had not been for the few stunted cottonwoods [...], Canute would have shot himself years ago» – arriva assolutamente inaspettata e colpisce il lettore quasi fosse la concretizzazione del colpo di fucile solo nominato. La sua efficacia è tanto più grande perché a pronunciarla non è il protagonista in un momento di sconforto, ma il narratore che dichiara così, senza dover ricorrere a commenti o a intrusioni nel tessuto narrativo, la propria posizione nei confronti di quello

<sup>9</sup> Corsivo mio.

<sup>10</sup> «On the Divide», pubblicato per la prima volta sullo *Overland Monthly* del gennaio 1896, XXVII.

<sup>11</sup> Anche Marilyn Arnold dice che «Cather graphically depicts the plight of these men» in *Willia Cather's Short Fiction*, Ohio University Press, Athens, Ohio / London, 1984.

<sup>12</sup> «North, east, south, stretched the level Nebraska plain of long rust-red grass that undulated constantly in the wind. To the west the ground was broken and rough, and a narrow strip of timber wound along the turbid, muddy little stream that had scarcely ambition enough to crawl over its black bottom», p. 493. Questa è probabilmente la prima volta che la Cather descrive quello che diventerà l'ambiente per eccellenza delle sue storie del Nebraska: la grande pianura che sembra abitata solo dal vento e che nemmeno i fiumi riescono ad interrompere.

che sta per narrare, e, nello stesso tempo, fa sottilmente della *captatio benevolentiae* a beneficio del suo personaggio. In effetti, dopo questa informazione, il lettore è disposto a perdonare tutto a Canute: le ubriacature di alcol puro che, dopo aver lavorato sodo tutto il giorno, si prende di sera, per dimenticare la terribile solitudine in cui è costretto a vivere da dieci anni, e anche il modo poco ortodosso con il quale si procura una moglie. Quest'uomo gigantesco e nerboruto, capace di imprese degne di Ercole<sup>13</sup>, come quella che la colonia norvegese gli attribuisce, di aver cioè piegato l'enorme tronco d'albero a forma d'arco che sostiene la sua capanna, rapisce, come nelle favole o nei romanzi rosa, di cui la Cather sembra fosse assidua lettrice, una ragazza della zona e la porta in braccio fino a casa sua sfidando freddo e neve.

Così il racconto, iniziato come la storia cupa e disperata di un uomo avviato verso l'abbruttimento e l'autodistruzione, sfuma con garbo nel lieto fine. Infatti Canute «rapisce» subito dopo anche il pastore che, altrettanto impaurito e riluttante della ragazza, unisce in matrimonio la coppia per poi essere riportato a casa dal novello sposo. Canute, ormai personaggio da favola, sembra calzi gli stivali delle sette leghe – non a caso porta scarpe «of almost incredible dimensions» – perché compie, avanti e indietro, ben quattro viaggi nella bufera. A questo punto non per amore della storia, ma per un doveroso riconoscimento alla giovane scrittrice di una capacità già spiccata di delineare con pochi tratti personaggi a tutto tondo, bisogna aggiungere che la violenza del norvegese si placa e diventa muta adorazione davanti a Lena, graziosa, superficiale, volubile, il primo di parecchi personaggi femminili<sup>14</sup> in cui la Cather incarna l'eterno femminile. La solitudine e i rumori esterni della tempesta e dei coyote che ululano affamati – ancora un accenno alla natura ostile – piegano presto la debole resistenza della ragazza, che ha già perdonato a Canute di averla portata a forza via da casa: dopo tutto un marito è sempre un marito. Sarà perciò Lena a chiamare dentro casa il gigantesco marito – [... Canute, – I'd rather have you»] – che, come un grosso cane da guardia, feroce con gli altri ma mansueto con il padrone, aspetta fuori della porta accovacciato nella neve.

Canute riesce dunque a rompere il cerchio di solitudine che stava per stritolarlo e magari portarlo al suicidio come Peter, con la soluzione più semplice e naturale, quella di prendersi una moglie e farsi una famiglia; soluzione impossibile per il vecchio Peter, che una

<sup>13</sup> Grazie allo studio del greco e del latino, la Cather aveva assorbito la mitologia fin da bambina; è però doveroso aggiungere che non sempre ne farà un uso così discreto come in «On the Divide».

<sup>14</sup> Vedi per tutti la Lena Lingard di *My Antonia*.

famiglia ce l'ha già e per di più alleata, almeno nel suo membro più rappresentativo, con il nuovo ambiente contro di lui. Il tocco leggero e partecipe con cui la scrittrice porta il racconto fino alla chiusa romantica, ma non stucchevole, induce il lettore a sperare che il norvegese non sentirà più il bisogno di staccare il fucile dal muro e puntarselo contro la faccia, e nemmeno continuerà a popolare la sua casa delle strane figure intagliate nel legno dei davanzali delle finestre che colpiscono Lena e la impauriscono quasi quanto il rumore del mazzo di pelli di serpente a sonagli appeso dietro la porta. Lena, che non ha la sensibilità di capire che il marito è a suo modo un artista, reagisce come tutti noi quando ci troviamo davanti a qualcosa che non sappiamo apprezzare e «wonders if the man [is] crazy». Ma la Cather *knows better* e, all'inizio del racconto, procedendo con la descrizione dei luoghi della storia dall'esterno all'interno, ci fa entrare nella casa di Canute, ci elenca i pochi, poveri oggetti contenuti, sottolineandone lo stato di sporcizia e di abbandono, e infine focalizza il punto di vista spaziale sui davanzali delle finestre che, qui, non possono non colpire l'attenzione di chi entra. Infatti la stessa frase che li nomina, li definisce come «the strangest things in the shanty» (p. 494). Questa definizione legittima la lunga descrizione che segue e che si arricchisce di particolari a mano a mano che ci si avvicina. Quanto all'interpretazione di quello che ci sta davanti, essa si definisce per tentativi. «At first glance they looked as though they had been *ruthlessly* hacked and *mutilated*<sup>15</sup> with a hatchet» (ib.), e questa potrebbe essere la spiegazione del benpensante borghese (il destinatario?), che mette in relazione il mucchio di bottiglie tutte vuote, già notate sotto il letto, con la furia di un omaccione ubriaco. Ma «on closer inspection all the notches and holes in the wood took form and shape. There seemed to be a series of pictures» (ib.)

Sembrerebbe che la Cather fosse già molto cosciente dell'orizzonte di attesa del suo pubblico e si aspettasse che esso sovrapponesse la sua ideologia alla connotazione del testo. Glielo lascia fare però solo per lo spazio di pochi passi, e poi interviene con l'autorità che lo statuto del narratore le conferisce, definendo le figure intagliate «in a rough way, artistic». Tutti i dubbi espressi dai modalizzatori che, con l'uso molto efficace della paratassi indicano l'incredulità di chi si avvicina alle finestre, sono spazzati via dal riconoscimento che si tratta di una forma d'arte, sia pure rozza. L'ultima specificazione prima della descrizione vera e propria dei «fregi», che cioè le figure sono «heavy and labored» come se fossero state intagliate con stru-

<sup>15</sup> Corsivo mio.

menti inadeguati, non ha più un valore di ipotesi. Noi sappiamo che è senz'altro così; Canute non può essere un artigiano provetto: faceva il taglialegna in patria. Ma, soprattutto non ha il valore di un giudizio; infatti è comunque una cosa sorprendente che quest'uomo ignorante e rude abbia portato con sé nel nuovo mondo il ricordo di un'espressione artistica sia popolare che colta come quella della danza macabra. Perché di questo si tratta, come dice la Cather stessa, definendo gli intagli «a veritable Dance of Death by one who had felt its sting» (ib.).

Questo strano passatempo è, come l'armonica a bocca, il modo in cui Canute tiene a bada i suoi incubi e con cui esorcizza la natura ostile che lo circonda. La grande nostalgia per il verde delle sue foreste gli fa intagliare fogliame così lussureggiante da essere irreali; e i demoni che di sera, dopo il lavoro, lo perseguitano e lo irridono, sono rappresentati non solo dai folletti, ma dai numerosissimi serpenti che spuntano da dietro ogni arbusto e che sono letteralmente dappertutto. Le forze del male e della tentazione invadono ogni aspetto della vita degli uomini, che devono lottare corpo a corpo con i serpenti, alleati, naturalmente, con gli scheletri della morte con i quali danzano abbracciati. Ma i terribili serpenti a sonagli infestano anche la zona, che infatti si chiama Rattlesnake Creek, e Canute ne è un accanito cacciatore. Il simbolo per eccellenza della tentazione ha così un riscontro nella realtà del protagonista, è un nemico *recto sensu* di uomini e animali. Sarà proprio il suono sinistro delle pelli di serpente mosse dalla bufera a terrorizzare Lena e a farle invocare il nome del marito. I grandi nemici di Canute alla fine lo aiutano dunque, invece di annientarlo – l'ironia, sorridente questa volta, qui è solo nella trama – contribuendo a creare una situazione che permetterà al novello sposo di andare in aiuto della sua *damsel in distress*, come tutti ci auguravamo.

Un altro aspetto di questi primi racconti degno di essere sottolineato è la consapevolezza che la Cather già ha del potere curativo della manualità. Peter, come abbiamo visto, si uccide perché non è più in grado di usare le mani, non sa più far vivere il suo violino che distrugge perché esso non deve rimanere uno strumento muto, un oggetto con un valore solo di mercato; Canute viene infatti salvato anche dalla sua capacità di creare qualcosa con le mani, qualcosa che gli permette di estrinsecare la sua disperata visione della vita, in tal modo oggettivandola e perciò distanziandola come altro da sé.

Non si può certo dire la stessa cosa di Serge Povolitchky, le cui mani «had never done anything but dig and plow and they were so clumsy he could not make them do right» (p. 515). Il protagonista di

«The Clemency of the Court»<sup>16</sup> appartiene a un altro gruppo etnico ancora, essendo il figlio illegittimo di una ragazza russa che si suicida annegandosi quando il bambino ha pochi mesi. Serge non ha un passato europeo, perché è nato negli Stati Uniti, perciò non ha niente da ricordare e da rimpiangere; però qualcosa della disperata nostalgia della madre gli è rimasto nell'animo. Prima del delitto assurdo e quasi inconsapevole che lo fa andare in prigione, gli piaceva guardare il tramonto sulla prateria e immaginare che anche la steppa russa doveva essere così. Pur dovendo ammettere che il ragazzo quasi si identificava con la pianura, «always lonely and empty-handed» come lui, la Cather non rinuncia a dire la sua opinione e, significativamente, la mette prima di quella del suo personaggio, dichiarando senza mezzi termini che «it was not much wonder that his eyes grew dull and his brain heavy, sitting there evening after evening with his dog, staring across the brown, wind-swept prairies that never lead anywhere, but always stretch on and on in a great yearning for something they never reach» (p. 518). La pianura del Nebraska ottunde quindi l'intelletto e diventa perciò in qualche modo responsabile, insieme agli abitanti della zona e allo stato, del destino tragico di questo essere semplice e indifeso di cui nessuno si è mai occupato se non per maltrattarlo e farlo lavorare. Unica eccezione l'avvocato difensore, che riesce ad evitargli la pena di morte avendo capito che il cane, per Serge, era non solo «the only thing that made life endurable» ma, soprattutto, che l'amore del ragazzo per l'animale era assoluto, totalizzante, la somma dell'amore per la madre, per la famiglia, per gli amici che non aveva mai avuto. Il padrone, uccidendoglielo, aveva ucciso tutto il suo mondo.

La solitudine di Serge, che passa di famiglia in famiglia come un oggetto di uso quotidiano e che finisce i suoi giorni strangolato in una cella di isolamento di un carcere disumano, non potrebbe essere più assoluta e più foriera di conseguenze terribili. Nessuno viene in suo aiuto, nemmeno lo «Stato» a cui il ragazzo, dopo che una persona pietosa gli aveva detto: «The State will be a father to you, my lad, and a mother», aveva sempre pensato come ad una madre misericordiosa con gli attributi della Madonna. Lo stato infierisce anzi su di lui nella persona dell'agente di custodia, che lo punisce perché le sue mani quasi si rifiutano di usare chiodi e martello per cerchiare le botti. Serge spera fino all'ultimo, fino a poco prima di perdere conoscenza, che lo stato venga in suo aiuto; ormai lo stato è la madre che certamente non ricorda ma che ha sempre amato, e una madre non può abbandonare il proprio figlio. A questo punto, nel momento

<sup>16</sup> Pubblicato per la prima volta in *The Hesperian*, XXII (26 ott. 1893).

della massima tensione emotiva, la Cather passa repentinamente dalla cronaca dei fatti espressa nella forma tradizionale della narrazione in terza persona prima al discorso indiretto libero – «Then the state would surely come soon, she would not let them kill him» – e poi, per l'ultima frase del periodo, che è anche l'ultimo pensiero di Serge ormai morente e un'invocazione d'aiuto – «His mother, the State!»<sup>17</sup> – al discorso diretto libero. Come abbiamo visto anche per «Peter», parrebbe che la giovane scrittrice ricorra a queste forme non mediate di comunicazione con il lettore per trasmettere opinioni ed emozioni. È dunque per lo meno singolare che in racconti posteriori, quando la sua arte si sarà affinata e maturata, si serva in situazioni simili del commento autoriale, soprattutto se si tratta di stigmatizzare, non sempre con risultati felici. L'uso di questi strumenti è tanto più significativo qui perché «The Clemency of the Court», il cui titolo fortemente ironico allude alla clemenza che la corte avrebbe dimostrato condannando Serge al carcere a vita invece che a morte, per poi lasciare che un altro rappresentante dello stesso braccio dello stato lo martirizzi, è uno dei pochissimi racconti di critica sociale della Cather. Basato, per la parte ambientata nella prigione, su un fatto realmente accaduto nel carcere di Lincoln nel gennaio del 1893<sup>18</sup>, è veramente un compendio delle preoccupazioni e delle antipatie della ventenne ragazza di Red Cloud. Serge è la vittima delle deficienze e delle storture sia del vecchio che del nuovo mondo e sembra predestinato a soccombere. Di lui vengono ripetutamente sottolineate due caratteristiche. La prima, a cui si è già accennato, è l'assoluta incapacità ad usare le mani se non per lavori rozzi come scavare e vangare; interpretata dal secondino come una caparbia resistenza agli ordini, ne causa in ultima analisi la morte nella cella di isolamento. Il secondino commette ovviamente un grossolano errore di giudizio, e l'ironia non potrebbe essere più amara perché l'altro tratto distintivo di Serge e della sua gente è, dice la Cather, l'accettazione totalmente passiva di quello che il destino manda, punizioni comprese. «The blood of the serf was in him, blood that ha[d] covered beneath the knout for centuries and uttered no complaint» (p. 521). Quest'ultima caratteristica rende plausibile la reazione inconsulta di uccidere il padrone immediatamente dopo che questo gli ha brutalmente ucciso il cane tanto amato. La Cather racconta la

<sup>17</sup> Anche in questo caso il pensiero corre subito alla frase famosa in cui Lear, poco prima di morire, identifica le due persone a lui più care, Cordelia e il Fool: «And my poor fool is hang'd!».

<sup>18</sup> Vedi BRENT BOHLKE, «Beginnings: Willa Cather and "The Clemency of the Court"» in *Prairie Schooner*, vol. XLVIII, 2, estate 1974, pp. 134-144.

sequenza degli avvenimenti che portano al delitto con lo stile scarno di un resoconto di cronaca, stile che già possiede e che le permette di far abilmente risaltare come bestiale il gesto del padrone di Serge, mentre per il ragazzo il lettore trova immediatamente le attenuanti. Come nel caso di Canute Canuteson, la partecipazione emotiva della scrittrice al destino di questi derelitti si legge facilmente tra le righe e fa come da sostegno alla narrazione.

Serge dunque è un ragazzo senza abilità e senza personalità che rimane impresso nella memoria proprio perché totalmente indifeso, perché non possiede frecce al suo arco per reagire come Canute. La sua non è nemmeno una morte cercata per colpire e lasciare il segno come quella di Peter; scompare anonimo e solo come è vissuto, senza lasciare traccia<sup>19</sup>. L'unica caratteristica positiva che la scrittrice attribuisce al suo personaggio è quella della fantasia. Da bambino Serge era stato a servizio presso una donna russa, *baba* Skaldi, che aveva l'abitudine di intrattenere i propri figli la sera con storie della sua famiglia in Russia. Affascinato, Serge le riviveva nella fantasia e ne diventava il protagonista, dimenticando la vita grama che conduceva e colmando almeno in parte la sua solitudine. Ecco che allora «the straw stacks were the golden mountains of fairyland».

I ragazzi di «The Way of the World»<sup>20</sup> la loro «fairyland» l'hanno fatta diventare realtà nel cortile dietro la casa di Speckle Burnham, il capo riconosciuto di una banda che, con vecchie scatole da imballaggio, si è costruita una città con banche, negozi e locali di intrattenimento. Basato anch'esso su di un episodio vero, questa volta addirittura autobiografico<sup>21</sup>, il racconto colpisce prima di tutto perché vi si respira un'aria diversa da quella che c'è negli altri fin qui esaminati. Un anno solo lo separa da «On the Divide»; il cambiamento di atmosfera non può dunque essere dovuto al passaggio del tempo. È evidente perciò fin dall'inizio quell'ambivalenza di sentimenti verso la terra della sua fanciullezza che la Cather sempre riconobbe ed accettò e alla quale si deve molta della sua produzione migliore.

<sup>19</sup> Nella realtà dei fatti il sacrificio dell'anonimo detenuto non fu vano, perché la stampa si occupò con grande rilievo del caso e lo scalpore suscitato anche da altre notizie sulla vita nella prigione portò a una riforma in senso liberale.

<sup>20</sup> Apparso sullo *Home Monthly* nell'aprile del 1898, è un delizioso apologo semiserio sul potere corruttore della donna. Il tema della caduta dell'uomo è interpretato solo apparentemente in modo tradizionale, come nota anche Marilyn Arnold nel già citato *Willa Cather's Short Fiction*.

<sup>21</sup> MILDRED BENNETT in *The World of Willa Cather*, University of Nebraska Press, Lincoln, 1961, dice che nella realtà il capo della banda e sindaco della città, Sandy Point, era la stessa Willa e il luogo dove essa sorgeva il cortile di casa sua.

Qui il gruppo affiatato dei ragazzi che danno vita a Speckleville suggerisce una comunità integrata in una cittadina operosa, le cui attività si rispecchiano nei giochi degli abitanti più giovani. È l'altra faccia della medaglia della vita in una terra di frontiera dove si può andare all'opera e frequentare l'università, ma anche quasi soccombere alla solitudine della prateria e alla fatica, nel tentativo, spesso vano, di dissodare terra vergine. All'inizio del racconto ci vengono presentati gli abitanti di Speckleville e le loro rispettive attività. Dopo Speckle Burnham, il fondatore, che detiene tutte le cariche pubbliche più importanti compresa quella di direttore di una banca in cui si praticano interessi esorbitanti, c'è Jimmy Templeton, padrone di una drogheria, Tommy Sanders, il ferramenta, «Shorty» Thompson, che si è servito di una coperta della madre per creare un tavolo da biliardo, Dick Hutchinson nel cui «museo» si possono ammirare serpenti vivi, e infine Reinholt Birkner, il quale, da bravo figlio dell'impresario di pompe funebri, vende il marmo per i monumenti ai defunti animali domestici dei suoi amici. Si noterà che, con l'eccezione di quello di Reinholt, tutti i cognomi dei ragazzi sono anglosassoni; essi appartengono perciò a famiglie di immigrati, come i Cather, non di emigrati, come abbiamo visto nei racconti precedenti. È gente che ha senz'altro dovuto adattarsi a un nuovo modo di vivere, ma che non è stata costretta a mettere tra sé e le proprie radici un oceano. È gente che non ha dovuto imparare una nuova lingua o vergognarsi delle proprie usanze. Non si indovinano tragedie familiari nella vita dei «cittadini» di Speckleville: essi sono impegnati a riprodurre con grande serietà la vita degli adulti, hanno dei modelli di comportamento a cui rifarsi e vi si attengono. Un abisso li separa dal russo Serge che deve costruirsi un passato immaginario in una terra che sente come sua ma che non ha mai visto né mai vedrà.

Dei ragazzi di Speckleville viene sottolineata soprattutto l'inventiva, una dote che nel loro capo, Speckle Burnham, diventa arte. Il narratore, che si connota come un adulto saggio e pieno di esperienza<sup>22</sup>, assume il tono di chi sa già come andranno a finire le cose e deve prenderne atto nel raccontarci che la comunità operosa di Speckleville viene prima conquistata e alla fine distrutta dall'arrivo della solita Eva nei panni di Mary-Eliza Jenkins. La ragazza sfodera tutte le sue armi di femmina per riuscire ad essere accettata dal gruppo; che «six male beings should dwell together in ease and happiness seemed to her an unnatural and a monstrous thing» (p. 397). Per una storia di questo genere l'ironia, molto garbata, è indispensabile, perché consente al narratore di tenere il giusto distacco

<sup>22</sup> Vedi anche Marilyn Arnold in *cit.*, p. 18.

dagli avvenimenti ed è il segno della sua conoscenza di «the way of the world». L'ironia scompare però quando vuole definire l'immaginazione di Speckle. Nei due paragrafi in cui lo presenta parla di «inventive genius», di «creative imagination», dice che era nella sua «fecund fancy», più che nel cortile di casa, che si trovava la città; e ancora che «his imagination was the coin current of the realm» (p. 397). Insomma Speckle è un artista; non suona il violino come Peter Sadelack, né intaglia come Canute Canuteson, ma come i veri artisti «by a species of innocent hypnotism, colored the mental visions of his fellow townsmen until his fancies seemed weighty realities to them, just as a clever play actor makes you tremble and catch your breath when he draws his harmless rapier» (p. 397). La Cather, forse per modestia o anche perché ebbe sempre un grande amore per il teatro, paragona le doti di Speckle-Willa a quelle di un bravo attore; si potrebbe ovviamente dire la stessa cosa di un bravo scrittore.

Nel 1898, data di pubblicazione di questo racconto, gli artisti veri e propri, quelli che esercitano un'arte come professione, hanno già fatto la loro comparsa nella narrativa della Cather, e perciò «The Way of the World»<sup>23</sup> è come se segnasse la fine di una prima fase preparatoria a un secondo ciclo di produzione molto ben definibile nei lineamenti e nelle tematiche. È dell'anno precedente infatti «Nanette: An Aside», la cui protagonista è un'affermata cantante lirica. Questo breve racconto – meglio sarebbe definirlo una *sketch* – è importante perché segna l'entrata della scrittrice di opere creative in un mondo che la giornalista appassionata di musica e di teatro conosceva molto bene. Per la prima volta la Cather affronta temi quali la solitudine dell'artista o il prezzo che egli deve pagare per affermarsi nella professione, che ritroveremo non solo in due romanzi, *The Song of the Lark* (1915) e il molto più tardo *Lucy Gayheart* (1935), ma anche in numerosi racconti. Si entra con «Nanette: An Aside» in una fase della sua evoluzione come scrittrice in cui sembra che il rapporto vita-arte e artista-società la affascini, forse perché ha stabilito rapporti d'amicizia con alcune figure di musicisti e di cantanti allora molto note. L'importanza per lei di questi temi è dimostrata anche dal fatto che molti di questi racconti, quelli che la Cather giudicò degni di essere ristampati, vennero raccolti in un volume dal titolo significativo di *The Troll Garden* (1905) che ebbe un buon successo<sup>24</sup>.

<sup>23</sup> *Lincoln Courier*, XII, Luglio 1897, pp. 11-12.

<sup>24</sup> L'interesse del pubblico per questo gruppo di racconti è testimoniato anche dal fatto che ne è stata fatta una ristampa in tempi più vicini a noi nella collana Signet Classics, New York, 1961.

Francesca Checchia

IL PIACERE DELLA PAROLA NEI DIALOGHI DI  
CRÉBILLON FILS

Scritti rispettivamente nel 1737 e 1740, pubblicati solo nel 1755 e 1763, *La Nuit et le moment* e *Le Hasard du coin du feu* risultano, a una considerazione complessiva, animati dallo stesso intento: quello di trasmettere attraverso i dialoghi che due coppie intessono fra loro il piacere provato nell'uso della parola. Si riconosce in quest'ultima un carattere edonistico che giustifica l'esistenza dei dialoghi stessi, il cui contenuto tematico è l'occasione di una ricerca espressiva con la quale Crébillon impone la propria autorità di scrittore, al di là di ogni preoccupazione critica o didascalica. Il preziosismo dell'aristocrazia della Reggenza, la sua fragilità e staticità intellettuali sono la fonte di tale edonismo<sup>1</sup>: il mondo dei due dialoghi rispecchia la crisi profonda in cui è immersa l'aristocrazia libertina contemporanea a Crébillon, una crisi che la colpisce dall'esterno – contrapponendola ad una borghesia per la quale «le bonheur» è dovere, stimolo e fine ultimo di ogni agire umano, e il cui potere politico, economico e intellettuale è sempre più solido – e dall'interno, per l'effettiva inoperosità fisica e mentale in cui essa è relegata. Tale mondo privo di una vera identità, trova nelle avventure galanti una sorta di impegno intellettuale e si divide fra passività e illusoria volontà di essere attivi<sup>2</sup>; la parola diventa allora l'unica forma di movimento, di attivi-

<sup>1</sup> È molto utile, a questo proposito, l'analisi di B. FORT (*Le langage de l'ambiguité dans l'oeuvre de Crébillon fils*, Ed. Klincksieck, Paris 1978) in cui si osserva: «Or, si Crébillon privilegie dans ses romans l'époque de la Régence et des premières années du règne de Louis XV, c'est, comme le prouve son oeuvre entière qui tire de ce fait une remarquable cohérence, que la transformation des moeurs qui s'opère à cette époque où s'effondrent les valeurs traditionnelles maintenues sévèrement pendant le long règne de Louis XV fascine un moraliste dont les convictions sont par nature portées au relativisme et au scepticisme, et un psychologue dont la curiosité s'exerce en faveur des dilemmes moraux, des clairs-obscur de la conscience et des moeurs». (p. 10).

<sup>2</sup> «Le but sera désormais de vivre vite, de condenser dans un instant une énergie incapable d'animer toute une vie, cette énergie des "passions actives" qui seules

tà, di piacere, confondendosi e identificandosi con «le bonheur».

Le due coppie dei dialoghi rivelano immediatamente il proprio carattere libertino<sup>3</sup> attraverso una serie di «tattiche» che lo stesso Crébillon codificherà nel suo romanzo più conosciuto: *Les Egarements du coeur et de l'esprit*<sup>4</sup>. Nella *Nuit* Clitandre si prodiga affinché Cidalise ceda alle sue lusinghe; essa aveva comunque tutto preordinato perché questo avvenisse: l'invito nella propria casa in campagna, la scelta degli ospiti, la sistemazione di Clitandre nella stanza di fronte alla propria, sono manovre collegate fra loro che rivelano al lettore, ma innanzitutto allo stesso Clitandre, le intenzioni di Cidalise. Nella società in cui vivono i protagonisti, l'apparire è precedente all'essere<sup>5</sup>: Cidalise deve salvare innanzitutto la forma e manifestarsi in un primo tempo stupita, seccata e dubbiosa dell'atteggiamento del suo ospite; solo quando le *bienséances* saranno state rispettate, almeno esteriormente, essa si dimostrerà accondiscendente e soddisfatta di aver ispirato e manovrato un così forte desiderio di conquista. Nel secondo dialogo, *Le Hasard*, la scena si svolge nel *boudoir* di Célie: anche qui le *bienséances* non ammettono che Célie e le Duc confessino immediatamente il reciproco desiderio; solo quando entrambi saranno padroni della situazione, sapendone prevedere e prevenire

mènent au bonheur. L'amour crébillonien sauve la conscience du vide, et répond à l'idée que le dix-huitième siècle se fait de la vie intérieure et du temps, qu'il se représente comme alternativement vides et pleins». L. VERSINI, *Lasclous et la tradition*, Ed. Klincksieck, Paris 1968, p. 436.

<sup>3</sup> È interessante notare come E. STURM (*Crébillon fils et le libertinage au dix-huitième siècle*, Ed. Nizet, Paris 1970) prenda Crébillon come guida per esplorare il mondo, la dottrina dei libertini e la loro evoluzione lungo il secolo, passando da una soddisfazione dei sensi come conquista di libertà, come desiderio di emancipazione, riscontrabile nel Sylphe, in Clitandre o Le Duc dei dialoghi e, in generale, nei libertini *éclairés* della Reggenza, a una volontà crudele di dominazione presente in Laclous o in Sade.

<sup>4</sup> «Le roman galant dispose de tout un répertoire de situations en nombre desquelles on pourrait citer d'innombrables scènes libres dont le théâtre est un carrosse ou un fiacre; (...) les invitations mystérieuses transmises par quelque entremetteuse, qui conduit le galant auprès d'une belle inconnue, dans un secret exilè de l'amour (...). On use souvent les erreurs sur les portes et de la substitution d'un galant à l'autre». L. VERSINI, *op. cit.*, p. 55. *Les Egarements* è del 1738, periodo intermedio alla composizione dei dialoghi, quasi a voler spiegare e assicurare quanto è contenuto nei dialoghi stessi.

<sup>5</sup> Gli insegnamenti di tale dottrina costituiscono appunto la spina dorsale dell'opera più significativa di Crébillon: *Les Egarements du coeur et de l'esprit*, dove leggiamo, dalle parole di Versac: «Vous devez apprendre à déguiser si parfaitement votre caractère, que ce soit en vain qu'on étudie à le démêler. Il faut encore que vous joigniez à l'art de tromper les autres, celui de les pénétrer; que vous cherchiez toujours, sous ce qu'ils veulent vous paraître, ce qu'ils sont en effet». E poco dopo: «Il vaut mieux donner mauvaise opinion de son esprit, que de montrer tout ce qu'on en a». *Les Egarements*, Ed. Gallimard, Paris 1977, p. 245.

gli effetti, potranno dedicarsi alle proprie passioni. Il desiderio di conquista dei personaggi di Crébillon è vincolato alla necessità di mantenere integra l'immagine imposta a ciascuno nel mondo: mascherarsi, ostentare un falso pudore e una falsa virtù sono comportamenti non solo accettati, ma addirittura necessari per raggiungere il proprio scopo senza compromettersi apertamente. Finzione e garbo diventano sinonimi all'interno di un codice prestabilito in cui gli interessi personali dei protagonisti si nascondono dietro comportamenti falsamente innocenti dettati da contingenze che appaiono casuali e inevitabili solo in superficie. I protagonisti si «sfigurano»<sup>6</sup> a seconda del carattere che le situazioni manifestano di volta in volta, si privano di una forma definita, bilanciando il comportamento maschile con quello femminile. Essi partono tuttavia da un desiderio comune realizzato attraverso una serie di atteggiamenti speculari: il desiderio dell'altro, che è però solo la manifestazione esteriore di un secondo e più profondo desiderio, quello di imporre l'autorità della propria voce e di superare il contrasto iniziale imposto dal codice del mondo in cui essi vivono tramite il codice stesso, che viene così «ingannato» e dominato dai locutori: è il linguaggio libertino della finzione e del non-coinvolgimento emotivo che ritarda, ma non elimina, anzi assicura ed esalta, il piacere dell'atto finale. Crébillon traduce tale realtà attraverso una serie di «tattiche» linguistiche e stilistiche che rivelano l'abilità e il gusto dello stesso Crébillon per la parola, dove questa è intesa come momento di festa, di compimento.

Il contrasto e la specularità dei personaggi, il desiderio celato e il desiderio evidente, sono resi nel testo innanzitutto attraverso una simmetria e un equilibrio fra la posizione e il valore semantico dei termini:

La première chose à laquelle la *politesse* et même son *intérêt* lui paraissent le condamner, c'est de prendre sur lui tous les *torts*: et il s'y *résigne* sans peine: il rapproche de Célie avec *soumission*: elle s'*éloigne* de lui sans le regarder; il tente une seconde fois la même chose et ce n'est pas avec plus de succès: il veut l'arrêter; pour lors Célie, en s'*échappant*, l'appelle *monstre*; c'est, comme chacun sait, l'*injure consacrée* dans les querelles de *ce genre-là*. Quand il voit qu'elle persiste dans sa *rébellion*, persuadé que l'*air soumis* qu'il a pris n'est propre qu'à l'y *confirmer*, il la *saisit*, l'*entraîne* sur sa chaise longue; et là, ne ménageant plus rien, en revient à l'entreprise qui lui a si bien réussi au coin du feu: qu'il ne la tente que parce qu'il a *ouï dire* qu'en général les femmes, en *se plaignant* de ces coups d'*autorité*, y *cèdent* toujours<sup>7</sup>.

<sup>6</sup> Cfr. G. NICOLETTI, *Introduzione allo studio del romanzo francese nel settecento*, Adriatica editrice, Bari 1969.

<sup>7</sup> CRÉBILLON FILS, *Dialogues*, Ed. Desjonquères, Paris 1983, *Le Hasard du coin du feu*, p. 237. Tutte le citazioni da *Le Hasard* e da *La Nuit et le moment* rinviano a quest'edizione. Il corsivo è nostro.

Ogni atteggiamento del Duca ne richiede e ne determina un altro di Célie: i termini negativi riferiti alla figura maschile (*prendre tous les torts, résigne, soumission*) si accostano nel testo e si alternano con *l'éloigner, s'échappant, monstre, rébellion* che indicano l'atteggiamento positivo e attivo di Célie; si giunge poi, attraverso una successione decrescente, ad un momento di stasi, di non-variazione semantica espressa da *confirmer* che evolve progressivamente a favore del Duca (*saisit, entraîne, autorité*) contrapponendosi all'insieme dei significati negativi che illustrano il comportamento di Célie (*plaignant, cèdent*). La trasformazione del personaggio maschile è legata a quella del personaggio femminile grazie ad una opposizione simmetrica. L'atteggiamento del Duca è speculare e complementare a quello di Célie; sommandosi, entrambi si compensano e si esauriscono nell'atto finale con un perfetto equilibrio fra *politesse* e *intérêt*.

Anche la tensione iniziale della *Nuit* si risolverà in un accordo fra Clitandre e Cidalise non appena questi saranno certi di aver salvaguardato la propria reputazione senza dover tuttavia rinunciare a nulla di ciò che si erano prefissi. Attraverso comportamenti distinti richiesti dalle *bienséances*, essi vogliono provare che il loro abbandono alla passione è dettato dall'inevitabilità delle circostanze:

«Ce fut d'abord *malgré moi*, et par la fantaisie de quelques femmes qui alors donnaient le ton, que je devins à la mode. La réputation que mes premières affaires me firent m'en attira *nécessairement* d'autres, et *sans avoir formé le projet* d'avoir toutes les femmes, bientôt il n'y en eut point à Paris de celles que leurs vices, encore plus que leur agrément, mettent sur le trottoir, qui ne se crussent *obligées* de m'avoir, et qu'à mon tour je ne me crusse *obligé* de prendre»<sup>8</sup>.

Ma è ancora attraverso l'accostamento di due termini semanticamente opposti che Crébillon rende la simmetria dei personaggi:

(nouveau transport de Clitandre: Cidalise *s'en fâche* d'abord, et finit par le *partager*): «Je suis donc bien insupportable!»<sup>9</sup>.

dove *se fâcher* non fa che annunciare e segnalare l'azione del *partager*: il desiderio si manifesta tramite immagini di obbligo e di rifiuto; esiste un'identità espressa attraverso l'opposizione per cui dal conflitto iniziale i personaggi raggiungono, grazie a una sorta di tacita e opportunistica complicità verbale, la simbiosi finale. I locutori sono complementari e essenziali l'uno all'altro; essi possono esprimere e imporre la propria presenza solo in virtù di un contrasto, che è

<sup>8</sup> *La Nuit et le moment*, p. 94. Il corsivo è nostro.

<sup>9</sup> *Idem*, p. 95. Il corsivo è nostro.

necessario alla realizzazione del desiderio iniziale – presente anche se mascherato – e al riconoscimento reciproco dei locutori. Tale contrasto, si diceva, non comporta una soluzione egemonica fra i contendenti, bensì una specularità; quest'ultima è resa più evidente da un ulteriore elemento formale: la conformazione stessa della *Nuit* e dello *Hasard*, la loro presentazione in forma dialogata. Dialogando, i quattro protagonisti si impongono alternativamente sui rispettivi compagni senza che mai nessuno abbia la meglio sull'altro, per il carattere di scambio e di immediatezza proprio del dialogare stesso; si parla a turno, reciprocamente, ma sempre in due: mai il primo senza il secondo e viceversa. La quantità di parole pronunciate dai singoli locutori e le proporzioni rispetto al compagno determinano il ruolo che essi hanno nella vicenda. L'equilibrio iniziale esistente fra le battute della *Nuit* rispecchia la volontà dei personaggi di non compromettersi; durante lo svolgimento del dialogo, poi, Clitandre occuperà uno spazio verbale sempre maggiore, assumendo così un ruolo attivo, ma non per questo assoluto, nel gioco della parti. Cidalise è più misurata nei suoi interventi, che si risolvono in frequenti frasi interrogative e esclamative con le quali essa dirige le repliche di Clitandre. Il personaggio femminile appare in una posizione più riservata di ascolto, ma non per questo meno attiva. L'equilibrio verbale torna alla fine, quando il piacere è stato raggiunto e i due locutori hanno stabilito l'unità dei reciproci desideri. La proporzione nelle battute del secondo dialogo, dal momento in cui Célie e Le Duc rimangono soli, non è quasi mai interrotta. Numerose invece le didascalie, quasi l'autore volesse arbitrare e confermare una parità verbale, indice di un'identica volontà di conquista.

Il dialogo è una dimostrazione, al livello più superficiale del testo, del carattere di originalità che Crébillon attribuisce al parlare, azione provvista di una tensione propria che si estende al di là dei concetti espressi. Versac, il teorico della conversazione degli *Egarements*, afferma:

«L'essentiel dans le monde n'est pas d'attendre pour parler que l'imagination fournisse des idées. Pour briller toujours, on n'a qu'à le vouloir. L'arrangement, ou plutôt l'abus des mots, tient lieu de pensées»<sup>10</sup>.

Il valore della parola non deve essere cercato nel senso che essa racchiude e di cui talvolta appare addirittura priva, ma nell'uso che i locutori ne fanno, nel carattere voluttuoso e provocante che essa assume ad ogni istante, nel piacere che suscita: un piacere presente,

<sup>10</sup> *Les Egarements*, p. 251.

attuale, e sempre dominabile. Interessa così non tanto cosa viene detto, ma come e perché viene detto: l'economia della parola più che il suo contenuto.

«Souvenez-vous donc que la modestie anéantit les grâces et les talents; qu'en songeant à ce que l'on a à dire, on perd le temps de parler, et que, pour persuader, il faut étourdir»<sup>11</sup>.

Osservare in che misura le due coppie dei dialoghi riescono a godere della parola farà individuare il peso che lo stesso Crébillon, in quanto scrittore, attribuisce ad essa e chiarirà il rapporto che egli stabilisce con la realtà rappresentata.

Il mondo reale subisce, all'interno dei due dialoghi, una profonda riduzione: esso si limita fisicamente alla camera di Cidalise e al *boudoir* di Célie; il numero dei suoi abitanti è assai ristretto ed esclusivo; all'interno di tale mondo, i protagonisti riportano, ugualmente ridotti, i valori sui quali si basa tutto il pensiero settecentesco: *le bonheur*, causa e effetto dell'agire umano, frutto di una piena coscienza di sé e del rapporto con gli altri, dovere di ogni uomo, diventa per le due coppie libertine di Crébillon *plaisir*, piacere individuale, immediato e presente, realizzabile attraverso la conquista amorosa<sup>12</sup>:

«Juissons tranquillement du bonheur de nous aimer, et que ce soit la seule chose qui nous occupe!»<sup>13</sup>.

Lo stesso pensiero filosofico, la «*philosophie moderne*» di Cidalise, subisce allora una limitazione e viene confusa col libertinaggio galante, come avviene nell'episodio di Clitandre e Julie, in cui *la physique* viene volutamente confusa con *le physique*, e l'amore della verità oggettiva nella prima è sostituito dalla verità soggettiva del piacere nel secondo:

«Elle était stupéfaite: jamais je n'ai vu de *philosophe* plus humilié (...). Pour n'être pas troublé dans l'importante leçon que j'avais à lui donner, j'allais fermer la porte, et je revins avec *ardeur* lui prouver la fausseté de son opinion»<sup>14</sup>.

<sup>11</sup> *Ibidem*.

<sup>12</sup> Osserva G. NICOLETTI: «se godere della donna è godere della vita, e se questo godimento pieno è impossibile, l'amore come commozione felice permane solo se è puramente sensuale, se il godimento è svuotato da ogni totalità e serietà». (G. NICOLETTI, *op. cit.*, p. 15). L. VERSINI distingue un Crébillon «leggero» che crede al *bonheur* raggiunto attraverso il piacere, e un Crébillon «serio» delle *Lettres de la Marquise* che rinuncia, pur con malinconia, a vedere l'amore come strada del *bonheur* (L. VERSINI, *op. cit.*, p. 111).

<sup>13</sup> *La Nuit*, p. 96.

<sup>14</sup> *Idem*, pp. 102-103. Il corsivo è nostro.

La *philosophie moderne* si presenta come una sequenza di formule comuni, di frasi quasi automatiche che assumono all'interno della stanza una funzione ben precisa e immediata:

«Avant, par exemple, que nous sussions raisonner si bien, nous faisons sûrement tout ce que nous faisons aujourd'hui; mais nous le faisons, entraînés par le torrent, sans *connaissance de cause* et avec cette timidité que donnent les préjugés»<sup>15</sup>.

La funzione è quella di favorire *les plaisirs*:

«On se plaît, on se prend. S'ennuie-t-on l'un avec l'autre? On se quitte avec tout aussi peu de cérémonie que l'on s'est pris»<sup>16</sup>.

Anche la coscienza di sé (*la connaissance de cause*) assume un valore individuale e ristretto: i dialoghi non si sviluppano in profondità ma in estensione; Cidalise e Clitandre, Célie e Le Duc non parlano di chi essi sono, ma di chi hanno o hanno avuto: *l'essere* è subordinato all'*avere*. Per le due coppie crébillonesche coscienza di sé significa insomma coscienza del proprio desiderio che è desiderio di valere e imporsi sull'altro, di essere desiderati dall'altro, è il desiderio riflesso di sé stessi, in una narcisistica volontà di affermazione:

«On sait aujourd'hui que le goût seul existe; et si l'on se dit encore qu'on s'aime, c'est bien moins parce qu'on le croit, que parce que c'est une façon plus *polie* de se demander réciproquement ce dont on a besoin»<sup>17</sup>.

È un circolo «vizioso» in cui ogni azione, ogni pensiero e ogni parola pronunciata conduce all'autogratificazione<sup>18</sup>. Cidalise, Célie, Clitandre e Le Duc, grazie al loro ingegno, risultano tutti ugualmente vincitori per aver raggiunto il piacere senza esserne compromessi; tuttavia, il compiacimento per la loro ingegnosità e raffinatezza trattiene e lega sempre di più i quattro eroi allo spazio ristretto della stanza, tanto da renderli prigionieri di sé stessi. Gli eroi del microcosmo crébillonesco sono maestri d'astuzia, ma essa nasce da un opportunismo minuto dietro il quale mal si cela una grave monotonia intellettuale.

Nel clima di pigrizia e di ristrettezza del luogo d'azione e del fine

<sup>15</sup> *Idem*, p. 24. Il corsivo è nostro.

<sup>16</sup> *Ibidem*.

<sup>17</sup> *Idem*, p. 25. Il corsivo è nostro.

<sup>18</sup> Tale forma di autoaffermazione ricercata dai protagonisti dei romanzi di Crébillon, giungerà alla sua manifestazione estrema nell'opera di Sade, dove «l'altro» perde totalmente il ruolo attivo, dove scompare l'interscambio e la specularità, soprattutto verbale, presente in Crébillon.

delle azioni stesse, ciò che più temono i protagonisti dei due dialoghi sono infatti la noia e «le désœuvrement», ammissione della staticità e dell'impossibilità di impegnare attivamente le proprie forze intellettive. Un simile timore non è provocato da un'insoddisfazione cosciente, quindi da una volontà di radicale trasformazione, ma da un'effettiva inerzia e incapacità di uscire dalla realtà limitata della stanza:

«On est dans le monde, on s'y ennuie, on voit des femmes qui, de leur côté, ne s'y amusent guère;»<sup>19</sup>

La volontà di scuotere questa realtà è apparente, e si cercherà allora un elemento interno capace di offrire l'illusione del movimento garantendo l'immobilità contestuale. Tale elemento è *la parola* nella quale i protagonisti vedono un mezzo attivo e sufficiente per il raggiungimento del piacere pur rimanendo nell'immobilità del proprio microcosmo: è nella conversazione, non nel campo pratico che Clitandre, Le Duc e le due dame, trovano la propria forza<sup>20</sup>. La parola supplisce alla mancanza di occupazione, è essa stessa occupazione, azione. Grazie alla sua abbondanza, essa crea *le hasard* o più precisamente *le hasard de la conversation*, e fornisce i mezzi stessi per imporre su di esso la propria volontà. Le due coppie costruiscono a propria misura ciò che esse vogliono demolire, attuando così, in questo processo di conquista, l'illusione di movimento necessario perché esse si sentano attive nella garanzia di una effettiva immobilità fisica. È una giostra fra la ricerca verbale dell'imprevisto e lo sforzo per superarlo, dove il caso è inverosimilmente invenzione umana, un dio creato al quale l'eroe di Crébillon finge di credere: «Ce que je croyais une pure rencontre était une affaire arrangée»<sup>21</sup>. Ogni azione è subordinata all'atto della parola. Anche il fine ultimo, *le plaisir*, provato nella realizzazione di un desiderio amoroso, si trasforma nel *parlare* di ciò che provoca piacere:

«Le premier usage qu'il fit de la liberté qu'on nous laissait d'être un peu plus à nous-mêmes, fut de me *parler* de son amour»<sup>22</sup>

<sup>19</sup> *La Nuit*, p. 93.

<sup>20</sup> Analoga affermazione può essere fatta per i protagonisti del *Sopha*, del 1742, dove il luogo d'azione «è costituito dal dialogo, dall'amena conversazione che i personaggi intessono nei pressi del divano, dell'alcova, nel salotto. L'evento quindi si svuota di contenuto, perde vigore, anzi viene messo in discussione». B. PIERESCA, *Les Lettres de la Marquise di Crébillon fils*, Libreria Universitaria Ed., Venezia 1973.

<sup>21</sup> *Le Hasard*, p. 187.

<sup>22</sup> *Idem*, p. 188. Il corsivo è nostro.

e far ammettere all'avversario il suo amore:

«Vous ne voulez pas me *dire* que vous m'aimez, que vous m'aimerez toujours?»<sup>23</sup>.

Parlare dell'amore è il primo atto richiesto e offerto, precedente e determinante dell'amore stesso; perfino il desiderio è esigenza di parola:

«Je l'avoue, il m'en *parla* moins bien, à tous égards, que je ne l'aurais *désiré* et que je m'étais *attendue*»<sup>24</sup>

dove il cattivo parlare desta sospetto e sfiducia; sopprimere un desiderio equivale invece a tacere:

«Je crus devoir me *taire* et sur mes désirs et sur ses infidélités»<sup>25</sup>.

Tutta l'operosità degli eroi dei due dialoghi consiste nello sforzo costante e quasi ossessivo, e nel piacere che ne deriva, di *dire* e *far dire*, per giungere poi, ma solo in un secondo tempo e come conseguenza, al *fare* e al *far fare*. Le numerose avventure galanti raccontate dai personaggi assumono un significato assai rilevante all'interno dell'azione presente. Esse hanno innanzitutto la funzione di anticipare o spiegare quanto chi narra vorrebbe far accadere o ha appena fatto succedere:

«Comme elle ne me répondit point, je crus devoir interpréter son silence en ma faveur, et j'agis en conséquence (...). Elle me dit d'abord que j'étais un insolent, je le savais bien, qu'elle crierait, mais elle ne cria pas;»<sup>26</sup>.

La simmetria fra Clitandre-Luscinde e Clitandre-Cidalise è evidente:

Ici il perd assez indécemment le respect. Elle se défend avec fureur, et lui échappe. Cidalise (avec une colère froide): «Je vois, Monsieur, que quoique vous viviez avec moi depuis longtemps, vous ne m'en connaissez pas davantage. Je n'emploierai point contre vous des cris, qui ne feraient que rendre ma sottise publique;»<sup>27</sup>.

Attraverso l'avventura di Luscinde, Clitandre spiega, in un momento successivo della sua narrazione, il significato e il valore delle parole rivolte direttamente a Cidalise:

<sup>23</sup> *Idem*, p. 240. Il corsivo è nostro.

<sup>24</sup> *Idem*, p.188. Il corsivo è nostro.

<sup>25</sup> *La Nuit*, p. 29. Il corsivo è nostro.

<sup>26</sup> *Idem*, p. 112.

<sup>27</sup> *Idem*, p. 67.

«Comme il fallait cependant dire quelque chose à Luscinde, je convins avec elle qu'à la vérité, elle pouvait me trouver un peu libre, mais que l'amour, le désir (*excuses éternelles de toutes les impertinences* qui se sont faites, se font et se feront) devaient me justifier à ses yeux»<sup>28</sup>.

La frase indicentale di Clitandre è destinata a Cidalise e per questo si collega in maniera implicita alle dichiarazioni che Clitandre fa direttamente a quest'ultima:

«Eh bien, Madame, continuez donc de me haïr: vous me verrez, toujours constant et soumis, préférer toutes les rigueurs, dont vous m'accablez, aux faveurs que je pourrais attendre d'une autre. Mon amour vous déplaît, je consens à ne vous en jamais parler, pourvu que vous me permettiez de vous le témoigner sans cesse»<sup>29</sup>.

I racconti che i locutori fanno delle loro precedenti avventure fa sì che il fatto concreto, il piacere fisico, si realizzi oltre che nel parlare del piacere stesso, anche nel racconto di un piacere passato e viene evocato di continuo per giungere all'atto amoroso finale, che è solo la manifestazione conclusiva di un crescendo verbale sviluppatosi lungo tutto il dialogo. Il piacere non risiede tantò nell'atto vissuto o da vivere, quanto nel racconto di tale fatto e, più in generale, nella manifestazione verbale, che dovrà essere intesa, nel suo insieme, come *metafora dell'atto erotico*.

La frequenza dei verbi indicanti l'azione del parlare, quali *dire, annocencer, expliquer, avouer, parler* assumono la precisa funzione di assicurare alla retorica stessa il ruolo di grande protagonista dei dialoghi<sup>30</sup>. Célie, Cidalise e i due personaggi maschili non solo intendono provare l'efficacia della parola se usata coscienziosamente nell'attuazione dei fini prefissi, di una parola che Foucault definisce «bavarde, incessante, diffuse»<sup>31</sup>, ma anche la sua funzione di motore primo, e unico, del piacere, vissuto solo in quanto «nominato». La sovrabbondanza di litoti, l'uso frequente di interrogative, negative o ipotetiche<sup>32</sup> rendono il periodo sinuoso, introducendo l'ambiguità,

<sup>28</sup> *Idem*, p. 112. Il corsivo è nostro.

<sup>29</sup> *Idem*, p. 70.

<sup>30</sup> Bernadette FORT (*op. cit.* pp. 153-161) parla di «caractère métalinguistique que tend à prendre tout acte de parole ou d'écriture chez Crébillon»: il senso delle parole non è dato da ciò che esse comunicano, ma dalle motivazioni e dal fine che portano alla comunicazione stessa.

<sup>31</sup> M. FOUCAULT, *Un si cruel savoir*, «Critique», juillet 1962, p. 599. «Cette parole bavarde, incessante, diffuse, a toujours une visée économique: un certain effet sur la valeur des choses et des gens. Elle prend donc ses risques: elle attaque ou protège; elle s'expose toujours».

<sup>32</sup> Per un'analisi del linguaggio nel Settecento con particolari riferimenti a Crébillon si vedano le pagine che L. VERSINI ha dedicato a questo argomento (L. VERSINI, *op. cit.*, pp. 345-368) e l'opera già citata di Bruna PIERESCA.

l'imprecisione, il movimento che inebriano, stordiscono e eccitano chi parla e chi ascolta. Si dubita o si nega più volte per giungere ad un'ammissione con un ritmo quasi infinito di continuità, di ripresa, per dare ampiezza ad una frase concettualmente limitata che nasce da una realtà più simile a un labirinto che all'infinito:

«Ce n'est peut-être pas ce qu'il y a de moins curieux dans votre histoire»<sup>33</sup>.

Ogni certezza, ogni affermazione porta sempre con sé la sorpresa:

«Votre surprise, Madame, a de quoi m'étonner, je vous croyais accoutumée à me voir vous faire ma cour, et je ne comprends pas ce que vous trouvez de si extraordinaire dans la visite que je vous fais»<sup>34</sup>.

Lo stupore genera stupore e crea simultaneamente l'imprevisto; stimolando nuove chiarificazioni, l'incomprensione provoca inoltre lo scontro fra le posizioni dei locutori, all'inizio apparentemente opposte, che vengono però ribaltate attraverso una serie di seducenti astuzie linguistiche e attraverso l'ambiguità dei significati<sup>35</sup>:

«Je ne vous *cacherais* rien»

«Ouvrez un peu plus ce rideau, je ne *vois* pas»<sup>36</sup>.

Nelle parole di Clitandre *cache* si riferisce all'azione del raccontare e assume il significato di *non dire*. La richiesta di Cidalise lega *voir* a *cache*, che prende il significato parallelo di *non vedere* o *non far vedere* collegandosi alla situazione contingente di un uomo e di una donna in una stanza da letto in abiti da notte, nella semioscurità, attratti l'uno dall'altro. Le due frasi possono apparire slegate e irrilevanti, ma per il significato plurimo<sup>37</sup> che acquistano alcuni suoi termini grazie alla loro apposizione, esse introducono la metafora erotica e insinuano un primo ambiguo e reciproco approccio fra i parlanti aprendo le porte a ciò che Cidalise definisce *le hasard de la conversation*. O ancora, l'eccesso di valore a cui sono spinti questi stessi termini provoca un senso di ebbrezza<sup>38</sup> e la vertigine che ne

<sup>33</sup> *Les Hasard*, p. 197.

<sup>34</sup> *La Nuit*, p. 11.

<sup>35</sup> Cfr. H. COULET: *Préface a La Nuit et le moment e Le Hasard du coin du feu*. La prosa di Crébillon è, secondo Coulet, fra le più difficili, per cui l'intento generale o la frase particolare non possono essere capiti pienamente alla prima lettura.

<sup>36</sup> *La Nuit*, p. 28. Il corsivo è nostro.

<sup>37</sup> L. VERSINI afferma: «les limites du vocabulaire condamnent les auteurs à l'ambivalence, voire à la contradiction». (L. VERSINI, *op. cit.*, p. 461). Crébillon volge tuttavia a proprio vantaggio tali limitazioni.

<sup>38</sup> È «l'abus des mots» a cui faceva cenno Versac negli *Egarements*.

deriva supplisce alla chiusura e all'immobilità fisica della stanza in cui nasce il dialogo:

«Je m'aperçois trop tard, Madame, qu'emporté par mon *ardeur*, me flattant à tort que vous ne le désapprouviez pas, je me suis exposé à vous déplaire. La *douleur*, que vous cause mon *audace*, m'apprend que je suis le *dernier* des hommes à qui vous voudriez accorder les faveurs que je viens de vous *ravir*, et je ne comprends pas en effet comment j'ai pu m'*aveugler* sur cela si longtemps»<sup>39</sup>.

*Audace* e *ardeur* opposti a *douleur* e a *dernier*; *vous ravir* contrapposto a *m'aveugler* indicano un carattere di eccezionalità nella condizione dei due locutori e la ricerca dell'amplificazione massima di un termine, che corrisponde al più alto grado di eccitazione raggiungibile dai parlanti (*ardeur* come deformazione di *passion*, *douleur* di *peine*, *audace* di *courage*, *ravir* di *avoir*, *aveugler* di *ne pas s'apercevoir*, mentre *dernier* racchiude già in sé il significato di punto estremo, potremmo dire di orgasmo<sup>40</sup>).

Si crea così il contrasto fra l'ingegnosità dialettica dei locutori, l'effetto di iperbole delle loro parole e la ristrettezza del luogo in cui esso si sviluppa. Parlare è il mezzo essenziale «pour faire durer le plaisir»; è la manifestazione della loro ricerca del piacere – che è piacere in sé – intesa come ricerca di movimento all'interno di un'immobilità. Il valore metaforico della parola è reso ancora più esplicito dalle abbondanti didascalie e dagli interventi d'autore, elementi testuali che, inserendosi fra le battute dei personaggi evidenziano il contrasto fra il senso apparente e il senso reale delle battute stesse:

Clitandre: «(...) Accordez du moins quelque chose à mes désirs?»

Cidalise: «Vous ne sauriez sûrement pas les contenir, et je n'aurai peut-être pas la force de les arrêter (Ici il lui demande quelque chose, mais presque rien). Grand Dieu!... me tiendrez-vous parole et respecterez-vous mes craintes?»

Clitandre: «Oui, puisque enfin je ne puis les bannir de votre esprit.»

Ici elle consent à ce qu'il lui a demandé, et comme elle l'a prévu, et espéré peut-être, il lui manque de parole. Le lecteur croira facilement qu'elle s'en fâche.

Cidalise (avec assez de majesté, pour l'instant): «Ah! Monsieur, vous savez nos conventions?»<sup>41</sup>.

L'atteggiamento di Clitandre, il non-rispetto delle «convenzioni» viene richiesto dalla stessa Cidalise con due frasi che esprimono negazione e dubbio e il contrasto di termini positivi come *accorder*, *sa-*

<sup>39</sup> *La Nuit*, p. 72. Il corsivo è nostro.

<sup>40</sup> Cfr. B. PIERESCA, *op. cit.*, p. 280, in cui si afferma che «è quasi d'obbligo (...) trovare tutto *extraordinaire*».

<sup>41</sup> *La Nuit*, pp. 77-78.

*voir, force, respecter*, annullati dai negativi *contenir, arrêter, bannir, craintes*. Ancora una volta le caratteristiche formali svolgono una funzione attiva nella vicenda dimostrando il loro ruolo prioritario rispetto al significato superficiale delle singole parole. Tale ruolo è confermato e amplificato proprio dall'interruzione dell'autore che rivela così il suo atteggiamento ironico: sottolineando, ribadendo o esagerando le parole dei locutori e negandole al contempo con la narrazione dei fatti, egli mette in luce le dissonanze fra le loro intenzioni reali – la *galanterie* – e quelle apparenti – il rispetto delle convenzioni – smaschera le prime e degrada le seconde<sup>42</sup>.

L'azione verbale diventa astrazione, una sorta di rebus in cui si cerca di scoprire il senso che le parole racchiudono nell'ambito in cui sono pronunciate e nascondono all'esterno, in cui si nega per affermare, si pongono ostacoli per rendere più eccitante e divertente la soluzione. Questa, tuttavia, non si ottiene attraverso un compromesso: il dialogare delle due coppie non è la ricerca di un maturo e comune progredire, ma un duello verbale, lo sforzo del locutore per riconoscere nel compagno il riflesso o il negativo di se stesso, in un'alternanza reciproca. Dialogare non significa trovare una soluzione intermedia fra due voci – quella di Célie e Cidalise contrapposta a quella del Duc e di Clitandre – quanto trovare un punto in cui queste si rivelano essere una voce unica: la voce della finzione e del desiderio che il codice delle *bienséances* non permette in un primo tempo di liberare, di cui tuttavia i locutori sono conproprietari. Il riferimento all'isola dell'Amore citata nel sottotitolo della *Nuit: Les Matinées de Cythère*, al cui tempio si recano in pellegrinaggio gli amanti, è del resto un chiaro avvertimento del carattere galante e non fortuito dell'avventura di Cidalise e Clitandre: dal momento in cui essi si incontrano, «partono» dialogando per un pellegrinaggio, per una *quête* verbale del piacere che si esaurirà positivamente solo attraverso una serie di prove, di allontanamenti, di lotte e riconciliazioni sempre verbali che «uniranno» comunque i due locutori<sup>43</sup>. La

<sup>42</sup> Secondo Pierre de GAULMAYN (*Essai sur l'écriture des Egarements*, in: *Les paradoxes du romancier: les Egarements de Crébillon*, Université de Lyon Centre d'étude du dix-huitième siècle, Coll. Hypothèses. Presses Universitaire de Grenoble 1975, pp. 3-16), lo stesso Crébillon sarebbe caduto nella trappola della propria scrittura analitica: «La physionomie générale échappe, tous ces traits de situations mentales sont plutôt enfilés les uns derrière les autres, déroulés à plat».

<sup>43</sup> La mitica isola di Citera, il primo porto a cui approdò Venere nata dalla spuma del mare, appare di frequente fra il XVII secolo e i primi decenni del XVIII in numerose opere teatrali, letterarie e pittoriche, fra le quali le più conosciute sono senz'altro i tre dipinti di Watteau: *L'Isle de Cithère*; *Le Pèlerinage à l'isle de Cithère* e *L'Embarquement pour Cythère*. Sono interessanti a tale proposito il saggio di G. MACCHIA, *La vocazione teatrale di Watteau*, saggio introduttivo all'opera di Watteau

contesa iniziale è necessaria per giungere alla sintonia finale in una progressione che è piacere in sé, in una ricerca di unione che è scioglimento del rebus, riconoscimento di uno stesso desiderio allo scopo di dar movimento ad un mondo che fisicamente, concettualmente e infine nei suoi rapporti con l'esterno, è privo di vita. Nello svolgimento dei dialoghi, la lingua assume una linearità sempre maggiore, parallela all'appianarsi dei rapporti fra i protagonisti e al delinearsi di quell'espressione comune ricercata fin da principio e simboleggiata nella *liaison* amorosa finale. Il piacere, che non consiste nel raggiungere quanto nel cercare una sintonia verbale fra i locutori, si interrompe nel momento stesso in cui questa sarà trovata. Individuata e realizzata un'unica voce, cade la possibilità di usare ancora la parola, intesa come momento di tensione, di eccitamento, e i quattro protagonisti dei due dialoghi si separano in *silenzio*:

Elle ne lui répond qu'en lui prouvant qu'elle l'aime. Ils *se séparent* <sup>44</sup>.

Le Duc donne à Célie une conviction complète qu'il ne la trompe point (...). Célie y montre encore des doutes; le Duc les lève. L'heure de *se séparer* arrive: il quitte Célie <sup>45</sup>.

Il dialogo è sostituito da rapide didascalie che mettono in risalto l'assenza dell'operazione verbale. Ci troviamo già nel momento successivo alla parola e al piacere, che ormai sono stati appagati. L'azione galante diventa atto di parola: i due termini si identificano nel testo e proprio nella consapevolezza di tale identità risiede la forza di Crébillon. Egli ha usato il racconto per provare e assicurare l'autonomia della ricerca espressiva al di là del contenuto, che ne diventa il mezzo di attuazione. La coscienza dello scrittore, che vede un momento di piacere originale nell'uso della parola, si incontra in un primo tempo con l'edonismo verbale dei locutori; ma proprio in tale coincidenza superficiale va ricercata la dignità, l'impegno e anche il diletto di Crébillon in quanto scrittore: egli si impone sul mondo dei due dialoghi con la presentazione stessa di tale mondo; ne rivela la povertà e la banalità riproducendone stilisticamente l'autocompiacimento, il suo fragile equilibrio, le sue contraddizioni e, soprattutto, il suo bisogno di godere della parola. Il gusto e l'attenzione per quest'ultima pervade e contiene la realtà evocata nei dialoghi e, contendendola, la supera.

nei Classici dell'arte Rizzoli, Milano 1968 e AA.VV., *Watteau* (1684-1721) Ed. de la Réunion des musées nationaux, Paris 1984.

<sup>44</sup> *La Nuit*, p. 139. Il corsivo è nostro.

<sup>45</sup> *Le Hasard*, p. 262. Il corsivo è nostro.

Costantino Di Paola

FOGLI INEDITI, PAGINE DIMENTICATE  
ISAAK BABEL' E VELIMIR CHLEBNIKOV

Il lavoro di ricerca relativo all'eredità letteraria di Isaak Babel' può oggi considerarsi concluso. Qualche manoscritto disperso verrà forse rintracciato col tempo (Babel' usava, a volte, regalare agli amici i manoscritti dei racconti che aveva deciso di abbandonare); forse tra breve verrà restituito alla famiglia dello scrittore il manoscritto del racconto *L'anello di Efira* (Kol'tso Efiry) che Babel' scrisse nel 1922, quando si trovava a Tbilisi, e che è rimasto in possesso della famiglia di un'amica georgiana dello scrittore. Non è improbabile che tornino alla luce, recuperati negli archivi di «Novyj mir», i racconti che lo scrittore odessita consegnò nel 1931 e la cui pubblicazione fu annunciata nella pagina speciale del numero di dicembre della rivista. Di questi cinque racconti uno solo fu poi pubblicato, *La viola del pensiero* (Ivan-da-Marija), sulla rivista «30 giorni» («30 dnej»), nel 1932 (n. 4). Degli altri si sa soltanto che *Adrian Marinets* (Adrian Marinets) apparteneva al ciclo narrativo sulla collettivizzazione della campagna (*Velikaja Krinitsa*) e che *Presso il monastero di S. Sergio* (U Troitsy) trattava della solitudine di una persona anziana. Degli altri due si conosce soltanto il titolo, *Med'* (Rame) e *Vesna* (Primavera). Ma non è sul ritrovamento di qualche manoscritto disperso che fondano le loro speranze i cultori dell'opera di Babel' e gli studiosi di letteratura sovietica. L'auspicio è che in un futuro non lontano siano restituiti alla storia tutti i manoscritti sequestrati allo scrittore, nella casa di Peredelkino e nell'abitazione di vicolo Nikolo-Vorobinskij, a Mosca, quando questi venne arrestato, il 15 maggio del 1939.

Gli scritti di Babel' che proponiamo in appendice sono costituiti dal frammento inedito (si tratta della quarta, ultima pagina) di un racconto che molto probabilmente faceva parte di quel gruppo di racconti dell'*Armata a cavallo* (Konarmija) che Babel' non pubblicò e di cui, fin'ora, non si è trovata traccia, dalle corrispondenze. *Altri ancora di questi Trunov!* (Pobol'se takich Trunovych!) e *In memoria del compagno Trunov* (Pamjati tovarišča Trunova), pubblicate il 13

agosto 1920 sul «Cavalleggere rosso» («Krasnyj kavalerist»), il giornale della 6<sup>a</sup> divisione di cavalleria, e da un elzeviro del 1924. Le due corrispondenze rivestono un interesse particolare perché sono, da una parte, un importante esempio della pubblicistica rivoluzionaria e agitatoria del periodo della guerra civile, poi perché danno la possibilità di penetrare in quel ricco e complesso universo che era il laboratorio dello scrittore odessita. Il racconto *Il caposquadronne Trunov* (Eskadronnyj Trunov), uno dei più belli, intensi e, nella sua genesi, complessi dell'intero ciclo, è infatti legato a queste due corrispondenze per i fatti che vi si narrano e per i prototipi dei personaggi.

Nella «lettera» *La «Parizot» e la «Julija»* («Parizot» i «Julija»), pubblicata nella primavera del 1924 sul giornale di Odessa «Notizie della sera» («Večernie izvestija») con lo stesso pseudonimo (*Bab-El'*) con cui Babel' firmò, nel 1918, i bellissimi elzeviri su «Vita nuova» («Novaja žizn'», giornale di tendenza menscevica fondato e diretto da M. Gor'kij), lo scrittore ritorna ad un tema da lui già trattato nel 1922 nella corrispondenza dalla Russia meridionale *La «Kamo» e la «Šaumjan»* (pubblicata su «Alba d'Oriente» («Zarja Vostoka»), giornale di Tbilisi, con il titolo *Alla proda* (U pristani), il tema cioè del ritorno nei porti d'origine delle navi russe sequestrate dall'esercito controrivoluzionario durante la guerra.

Nell'agosto del 1918 Velimir Chlebnikov tornò per l'ultima volta ad Astrachan', la città che presto sarebbe diventata uno dei «fuochi» della guerra civile. Questo suo soggiorno nella «città degli antenati» costituisce un momento importante, anche se poco conosciuto, della vita del poeta. Arruolatosi nell'esercito, Chlebnikov fu destinato alla redazione dell'organo di stampa del Consiglio di guerra di Astrachan' e del Commissariato militare regionale, il giornale «Il combattente rosso» («Krasnyj voin»), uno dei primi fogli di agitazione e propaganda stampati dai reparti in guerra, nelle tipografie mobili. (Anche il «Cavalleggere rosso», di cui era redattore Isaak Babel', veniva stampato in una tipografia mobile, un vagone del treno di propaganda che accompagnò la Prima armata di cavalleria durante l'intera campagna di guerra).

Chlebnikov, fin dall'inizio uno dei più assidui collaboratori del giornale, fu cronista attento della vita che si svolgeva ad Astrachan', tormentata dalla guerra e dalla fame ma nello stesso tempo fucina di iniziative e di fermenti culturali e sociali. Nel mese di novembre del 1918 fu inaugurata l'Università regionale di Astrachan' e poco dopo furono istituiti presso l'Università stessa i corsi serali della Scuola popolare superiore. Sempre nel 1918 fu ideato e programmato il

primo Parco nazionale della giovane repubblica sovietica alla cui realizzazione partecipò anche il padre di Chlebnikov, ornitologo e botanico di fama. Il Parco nazionale di Astrachan' fu ufficialmente inaugurato all'inizio del 1919.

Molte furono, come abbiamo detto, le iniziative culturali e sociali che vennero realizzate nel periodo in cui Chlebnikov soggiornò ad Astrachan' (agosto 1918 – gennaio 1919) e di queste Chlebnikov fu cronista partecipe, attento ed efficace. L'attività pubblicistica del poeta di Astrachan', nonostante i notevoli risultati raggiunti nel lavoro di ricerca, è ancora lontana dall'essere ricostruita nella sua completezza. Ancora non sono stati rintracciati tutti i numeri del «Combattente rosso» e sono tutt'ora sottoposti ad una attenta analisi filologica e stilistica alcune corrispondenze, in parte anonime, in parte firmate con pseudonimi, che dovrebbero appartenere alla penna di Chlebnikov.

In occasione del primo anniversario della rivoluzione Chlebnikov pubblicò sul «Combattente rosso» *Ottobre sulla Neva* (Oktjabr' na Neve), esempio tipico di racconto documentaristico, tra i primi della letteratura sovietica, che ricorda gli elzeviri di Isaak Babel' di «Vita nuova», che al pari del racconto chlebnikoviano, descrivono la difficile e tormentata vita nelle città di Mosca e di Pietrogrado nei giorni immediatamente successivi alla rivoluzione.

*L'inaugurazione della galleria d'arte* (Otkrytie chudožestvennoj galerej), pubblicato il 20 dicembre con lo pseudonimo *Vecha* (dalle iniziali del nome) è un interessantissimo saggio critico sui quadri donati alla città di Astrachan' dal collezionista P.M. Dogadin ed esposti al pubblico in una mostra inaugurata il 15 dicembre. «Si tratta – ha scritto Aleksandr Parnis, studioso dell'avanguardia russa, – dell'unico scritto di Chlebnikov dedicato alle arti figurative e poiché tocca precisi problemi teorici, è importante per la comprensione delle concezioni estetiche del poeta».

La breve nota *La Gioconda di Astrachan'* (Astrachanskaja Džionkonda) fu pubblicata il 22 dicembre, anche questa con lo pseudonimo *Vecha*, ed è una «considerazione» sulla storia del ritrovamento nella città di Astrachan' e della vendita al museo dell'«Ermitage» di Leningrado (dove è tutt'ora conservato) del famoso dipinto di Leonardo da Vinci *La madonna Benois*.

### Appendice

/.../ e la porse poi all'eremita. Questi, in piedi e immobile, stordito, senza rendersi conto di quanto faceva, bevve intera la coppa, e

poi un'altra e un'altra ancora, e inghiottì con avidità le delizie che l'incantatrice gli metteva una dopo l'altra in bocca.

Poi lo condusse fuori da quel miserabile tugurio e piangendo cominciò a implorare il suo persono perché, disse, senza volere aveva recato offesa alla santità dei suoi occhi. E intanto che parlava il suo viso si torceva nel dolore e nel rimorso, e le sue mani stringevano con ardore quelle di lui. Poi la donna cadde in ginocchio dinanzi all'eremita e nel movimento la veste si aprì, e s'intravidero così un'altra volta i suoi seni, e la luna argentata si posò sullo smagliante biancore di essi. Un vento lieve muoveva impercettibilmente i riccioli neri dell'incantatrice.

E allora la natura così lungamente repressa si risvegliò con violenza nel sangue dell'eremita e questi cadde su quei bianchi e splendidi seni.

L'incantatrice lo portò furtivamente da un grado all'altro del godimento e quando l'eremita fu sul punto di cogliere il fremito più intenso del piacere, la donna, d'improvviso, gli sussurrò all'orecchio:

– Sarò tua per l'eternità se mi vendicherai di quelle canaglie e se prenderai i loro tesori, così che vivremo ricchi e felici fino alla fine dei nostri giorni.

L'eremita, che s'era un po' ripreso, chiese:

– Cosa vuoi dire e cosa vuoi da me?

Tra baci lascivi e sguardi pieni di passione l'incantatrice sussurrò all'orecchio dell'uomo, premendo i seni al suo petto che aveva ripreso a battere furiosamente: – I loro pugnali sono sul tavolo, tu ne uccidi uno, io l'altro, indosserai i loro vestiti e prenderai i loro tesori.

Poi bruceremo la casa, e fuggiremo in Francia.

Isaak Babel'

*In memoria del compagno Trunov*

*I funerali del compagno Trunov, comandante del 34° Reggimento di cavalleria*

Il 3 agosto 1920 è caduto nella battaglia di K. uno dei più coraggiosi comandanti di reggimento, il comandante del 34° Reggimento di cavalleria – compagno Trunov.

La pallottola di un nemico ha colpito a morte l'eroe che in un impari duello, dopo aver ucciso sette cavalleggeri polacchi ed essere rimasto senza più pallottole nella sua «Nagan», si era ugualmente lanciato all'inseguimento di due ufficiali polacchi che stavano fuggendo in groppa allo stesso cavallo. L'ardito voleva tagliare la testa ai

due *pan* con la sua affilata sciabola, che tante volte aveva fatto a pezzi le guardie bianche, da Voronež al Mar Nero, e adesso qui, sul fronte occidentale, fino al villaggio di K.

Ma una di quelle due canaglie ha sparato a bruciapelo un colpo di «Mauser» contro il compagno comandante, che era ormai a ridosso dei due *pan*, e la pallottola ha sfondato la tempia e in un attimo l'eroico compagno Trunov non è stato più, il padre-comandante, come lo chiamavano i suoi soldati.

Sei morto da comandante glorioso e indomito, ma sei ancora vivo per il tuo reggimento e nelle future battaglie i tuoi combattenti avranno negli occhi la tua immagine, quando cavalcavi alla testa di tutti. E i tuoi combattenti giurano di sterminare in nome tuo, a centinaia, i nobili polacchi. E questo già è stato fatto dai tuoi figli. Un intero reggimento nemico, il 17° Ulani, è stato ricacciato nella palude e non arrecherà più danno. La vendetta potrebbe già dirsi compiuta. Ma così non è, ché continueremo a vendicarti fino alla fine perché ti amiamo, perché tu rimarrai in eterno con noi.

Tu sei morto, amato compagno, al tuo posto di combattimento. Laggiù dove sei stato colpito dalla pallottola nemica, laggiù dove il tuo sangue ha bagnato i campi di Klekotovo, laggiù nasceranno fiori rossi per ricordare al proletariato che lì è caduto uno dei tanti eroi che hanno donato la loro vita per il bene del popolo.

Come figli pieni di amore e di rispetto i combattenti hanno recuperato il corpo del loro amato comandante e lo hanno portato attraverso i campi di battaglia fino a Barjatino. Hanno comperato una cassa da morto da un curato, hanno raccolto venticinque rubli per far erigere un monumento sulla tomba del loro comandante, morto in nome di un ideale sacro, la liberazione dei lavoratori dalle catene della schiavitù.

Il 5 agosto 1920 il 34° Reggimento di cavalleria ha messo il lutto e ha accompagnato il corpo del *suo* comandante alla città di Dubno. Con gli occhi colmi di pianto tutti, dal primo all'ultimo, hanno percorso la strada senza ritorno che portava il loro amato comandante lontano da chi aveva imparato da lui a morire con coraggio, come lui stesso è morto.

Anche l'orchestra ha pianto suonando la marcia funebre. I volti severi, tesi bruciavano nell'ansia di vendetta, e hanno giurato che non ti perdoneranno mai, *szlachta*.

Lontano si sfilaccia il corteo, vogliono esserci tutti, il reggimento intero, e vanno sulla strada per Dubno, la città dove sarà sepolto il loro comandante e compagno.

Così è stato in tutte le battaglie. Il 34° reggimento di cavalleria con il suo eroico comandante ha travolto ogni resistenza che incon-

trava sul suo cammino, tutte le difese costruite dai *pan* polacchi sono volate via in mille frantumi.

Sì, uno dei nostri gloriosi comandanti è morto, ma l'idea per la quale ha immolato la sua vita è ancora viva. Il suo nome sarà inciso a lettere d'oro nel libro della storia e il proletariato onorerà nei secoli i suoi eroi, che hanno lottato per conquistare e donare agli altri la libertà, pagando con la propria vita.

Il popolo non dimenticherà la strada che conduce alla tua tomba, e così essa sarà sempre cosparsa di fiori.

Riposa, compagno amato, e che la terra ti sia di riparo. Sulla tua tomba i combattenti hanno fatto una solenne promessa, e in nome tuo migliaia di illustrissimi marciranno sotto terra.

La tua morte non ha infranto le nostre schiere. La rivoluzione non seppellisce gli eroi ma li crea. Per questo noi diventiamo sempre più forti e coraggiosi, e con la tua immagine negli occhi e nel cuore ci lanceremo, impetuosi, all'assalto e non ci sarà pietà per i *pan* polacchi.

Addio compagno! Sei morto al tuo posto di combattimento ma tu vivi e vivrai in eterno per il 34° Reggimento di cavalleria.

I combattenti sanno onorare i loro eroici comandanti!

### *Altri ancora di questi Trunov!*

Nei nostri elenchi, mesti e sanguinanti, dobbiamo aggiungere un nome che la 6ª Divisione non dimenticherà mai – il nome del comandante del 34° Reggimento di cavalleria Konstantin Trunov, ucciso il 3 agosto nel combattimento presso K. Un'altra tomba è ora immersa nell'ombra dei fitti boschi della Volinia, un'altra vita straordinaria, piena di abnegazione e di senso del dovere, sacrificata nel nome degli oppressi, un altro cuore proletario spezzato per tingere col caldo suo sangue i rossi stendardi della rivoluzione. Gli ultimi anni di vita del compagno Trunov sono indissolubilmente legati alla titanica lotta dell'Armata rossa. La coppa lui l'ha bevuta fino in fondo – ha partecipato a tutte le campagne, da Tsaritsyn a Voronež, da Voronež alle rive del Mar nero. Il suo passato – fame, privazioni, ferite, combattimenti sfibranti, sempre in prima linea e infine – la pallottola di un ufficiale polacco sparata contro il contadino di Stavropol', venuto dalle lontane steppe a portare a genti sconosciute la novella della rivoluzione. Fin dai primi giorni della rivoluzione il compagno Trunov ha, senza esitazione, occupato subito il suo posto. È stato tra gli organizzatori dei primi reparti rivoluzionari di Stavropol'. Nell'Armata rossa ha ricoperto, successivamente, i gradi di co-

mandante del 4° Reggimento «Stavropol'», di comandante della I Brigata della 32ª Divisione, di comandante del 34° Reggimento di cavalleria della 6ª Divisione. Il suo ricordo rimarrà indelebile nel cuore dei nostri combattenti. Nelle condizioni più sfavorevoli egli ha strappato la vittoria al nemico con l'abnegazione e il coraggio, con l'incrollabile perseveranza, con un sangue freddo che mai gli è venuto meno, fulgido esempio per i suoi fratelli dell'Armata rossa. Altri ancora di questi Trunov nelle nostre schiere – e per i *pan* di tutto il mondo sarà la fine!

Il corrispondente di guerra della 6ª Divisione di cavalleria.

K. LJUTOV

### *La «Parizot» e la «Julija»*

È accaduto non molto tempo fa. Sulla «Parizot» era stata ammainata la bandiera inglese. La «Parizot» era una nave russa, si chiamava «Julija», ed era stata requisita dai bianchi nel '19. La «Julija» aveva solcato per quattro anni il Mediterraneo e il mar di Marmora, poi era stata destinata alla linea per l'Anatolia. Nel dicembre dell'anno scorso aveva lasciato Costantinopoli e aveva fatto rotta per Zonguldak, per caricare carbone. A Zonguldak il comandante in seconda era andato dall'agente. – *Efendi*<sup>1</sup>, – aveva detto il secondo, – nel tuo porto sono in attesa molti piroscafi e il mio turno non è tanto vicino. Andrò a Ereğli, *efendi*.

– *Jachšy*<sup>1</sup>, – rispose il turco e portò la mano alla fronte, al cuore e dove ancora si usa.

E la «Julija», quando fu notte, salpò per Ereğli. Aveva percorso quindici miglia quando il comandante in seconda, Gavriličenko, pistole in pugno, salì sul ponte.

– Compagni, – disse rivolto all'equipaggio, – non andremo a Ereğli, ma a casa, a Odessa. Chi non è d'accordo, che salga pure sul ponte e mi getti in mare.

Nessuno salì sul ponte e allora Gavriličenko mise via le pistole. Il timoniere girò la barra e la «Julija» puntò su Odessa. Navigava a luci spente e lottava contro una tempesta violentissima. Il mare aveva raggiunto forza undici, proprio in quei giorni a Novorossijsk aveva rotto gli ormeggi il gigantesco «Transbalt». Erano state inghiottite dai flutti la «Kapnaro» e la «Ammiraglio Tserojter», ma la «Julija», a luci spente e con l'elica in avaria, senza carbone ormai e incalzata

<sup>1</sup> In turco: *Efendi*: Signore. *Jachšy*: Bene, bene.

dagli inseguitori, navigava verso casa, verso Odessa. Quel piccolo guscio aveva affrontato un mare montagnoso, i segnali radio e il suono delle sue sirene erano riusciti a superare i neri baratri delle onde e la piccola nave, con l'elica fuori uso, presa a rimorchio da un rompighiaccio, era entrata alla fine nella rada di Odessa. Ed ecco che oggi sulla «Parizot» hanno ammainato la bandiera inglese. Al porto sono arrivate le fanfare, e i giovani comunisti, e i marinai. La bandiera inglese si è adagiata sul ponte dopo essere scesa lentamente, come un uccello ferito, poi il rosso porpora della nostra bandiera si è arrampicato in alto, lassù, in cima a quell'erta scala sulla quale da sei anni ormai stiamo salendo.

I marinai inglesi ridevano lasciando la nave, l'equipaggio russo rideva prendendo possesso della nave. E poi si riversarono nel quadrato, bevvero il vino e ballarono sul ponte, e i tacchi risuonarono più forte che i tuoni di un vecchio dio sdentato. Perché tutto ciò era davvero comico: i marinai inglesi non avevano perso niente restituendo generosamente quanto era stato rapinato dai loro padroni, e tutti noi consideravamo una vittoria esserci ripresi una nave ingiustamente appartenuta ad estranei.

I proletari, quel giorno, non avevano perso perché avevano bevuto il vino e fatto risuonare sul ponte i tacchi, più forte dei tuoni di un dio.

BAB-EL'

### *Ottobre sulla Neva*

Ho festeggiato il compleanno a Tsarskoe Selo da solo, in mezzo a paurose esplosioni. Quando, di notte, tornando a casa, passavo lungo la città dei pazzi, mi veniva sempre in mente il soldato semplice Lysak, il pazzo, che avevo incontrato durante il servizio militare, e risentivo quel suo parlare veloce e sommesso: «Verità o, verità no, verità c'è, verità non c'è».

Il suo incalzante parlare si faceva sempre più veloce e veloce, poi, piano piano il pazzo si infilava sotto la coperta, scompariva sotto di essa fino al mento, come se volesse nascondersi da qualcuno, e solo gli occhi brillavano, e intanto continuava a parlottare sottovoce con una velocità che nulla aveva di umano. Poi, lentamente, riemergeva da sotto la coperta e si metteva seduto sul letto; mentre riemergeva la sua voce diventava sempre più sonora; si metteva poi coccoloni e rimaneva immobile e i suoi occhi, rotondi come quelli di un astore, emettevano una luce gialla, poi, d'improvviso si ergeva in tutta la sua statura e scuotendo il letto cominciava ad invocare la

verità con voce furente e questa voce si diffondeva ovunque nell'edificio, e faceva tremare i vetri delle finestre:

– Dov'è la verità? Portate qui la verità! Datemi la verità!

Poi si rimetteva seduto e con i lunghi e rigidi baffi e con i gialli occhi rotondi spegneva le fiamme di un incendio che non c'era, afferrandole con le mani. In quel preciso momento arrivavano di corsa gli inservienti. Annotazioni da una terra morta, baleni di una lontana terra di morte a cavallo dei secoli. Un Ercole, somigliante ad un profeta, su una brandina d'ospedale.

A Pietrogrado ci incontravamo tutti – io, Petnikov, Petrovskij, Lur'e, qualche volta facevano una capatina Ivnev ed altri Presidenti...

– Ascoltate, amici. Ecco: noi non abbiamo commesso un errore quando abbiamo creduto che al mostro della guerra era restato un solo occhio e che sarebbe bastato mettere sul fuoco una trave, appuntirla e con le forze di tutti accecare la guerra e poi aggrapparsi al vello delle pecore. Non ho forse ragione quando dico questo? Forse che non dico la verità?

– Giusto, – fu la risposta. Fu deciso di accecare la guerra. Il Governo della Sfera terrestre emanò una pubblicazione, un corto foglio<sup>2</sup>: «Le firme dei Presidenti della Sfera Terrestre» su di un foglio bianco, nulla di più. Fu questo il suo primo passo. «Morti! Venite con noi e gettatevi nella battaglia. I vivi sono stanchi, – tuonò una voce. – Suvvia, che in una battaglia si uniscano i vivi e i morti! Morti! Sorgete dalle vostre tombe!»

In quei giorni, pronunciata con strano orgoglio, risuonava la parola «bolscevico» e fu presto evidente che le tenebre dell'«oggi» sarebbero state ben presto lacerate dai bagliori degli spari.

Petrovskij, con un enorme colbacco nero, il viso di trasparente magrezza, sorrideva enigmatico.

– Senti? – disse seccamente quando d'improvviso, al nostro passaggio, rumoreggiò uno sciacquone.

– Quello che è successo non lo capirò mai, – aggiunse – e, sornione, si mise a riempire la pipa in un modo che diceva chiaramente che quella era una cosa che non sarebbe mai più successa nel futuro. Era di umore nero.

Più tardi, quando Kerenskij era ormai alla vigilia di essere rovesciato, io sentii un'incredibile frase:

– In soli nove mesi ho messo così profonde radici che ci vorranno le cannonate per smuovermi.

Ma cosa aspetta? Non c'è persona che non lo giudichi ridicolo e patetico!

<sup>2</sup> Si tratta della raccolta «Vremennik» edita a Praga nel 1917.

Nel palazzo Mariinskij, a quel tempo, era insediato il Governo provvisorio, e una volta noi vi facemmo recapitare la seguente lettera:

«Qui. palazzo Mariinskij. Governo provvisorio.

A tutti! A tutti! A tutti!

Il governo della Sfera Terrestre, nella sua seduta del 22 ottobre, ha deliberato di: 1) Considerare il Governo provvisorio provvisoriamente inesistente e mettere Aleksandr Feodorovič Kerenskij, l'insettatore in capo, agli arresti di rigore.

«Come è pesante la stretta di una mano di pietra».

I Presidenti della Sfera Terrestre Petnikov, Ivnev, Lur'e, Petrovskij, Io – «Statua di commendatore».

Un'altra volta spedimmo invece questa lettera:

«Qui. Palazzo d'inverno. Ad Aleksandra Feodorovna Kerenskaja.

A tutti! A tutti! A tutti!

Come? Non sapete ancora che esiste uno Stato della Sfera Terrestre? No, voi non sapete che esso esiste.

Il Governo della Sfera Terrestre (firme)»

Una volta ci riunimmo tutti e, tormentati dall'impazienza, decidemmo di chiamare al telefono il Palazzo d'inverno.

– Palazzo d'inverno? Qui l'*artel* dei barrocciai.

– Cosa desiderate? – rispose una voce fredda, gentile ma triste.

– L'*artel* dei carrettai desidera sapere quando se ne andranno dal Palazzo d'inverno gli inquilini.

– Cosa? cosa?

– Se ne andranno o no gli inquilini dal Palazzo d'inverno?

– Ah! Nient'altro? – si sente ridere acidamente.

– Nient'altro!

All'altro capo del filo ridono.

Io e Petnikov ridiamo invece a questo capo del filo.

Dalla stanza vicina s'affaccia l'espressione sbigottita di un volto.

Due giorni più tardi cominciarono a parlare i cannoni.

Al teatro Mariinskij rappresentavano il *Don Juan* e chissà perché in *Don Juan* vedevano Kerenskij; ricordo che nella fila opposta di palchi tutti sussultavano e diventavano tesi quando qualcuno di noi chinava la testa, ammiccando a Don Juan in segno di assenso, e prima che fosse il commendatore a farlo.

Qualche giorno dopo l'«Aurora», silenziosa, era alla fonda nella Neva di fronte al Palazzo, e la lunga canna del cannone, puntata su di esso, somigliava ad un immobile sguardo d'acciaio – lo sguardo di un mostro marino.

Di Kerenskij si raccontava che era fuggito con un vestito da infermiera e che era stato coraggiosamente difeso dalle bellicose fan-

ciulle di Pietrogrado – la sua ultima guardia.

Il *Neuskij* era sempre frequentato, pieno di gente, e lì non fu sparato nemmeno un colpo.

Vicino ai ponti aperti ardevano i falò e stazionavano le sentinelle, con indosso ampi *tulup*; i fucili erano stati posti in fascio, a passi felpati passavano, fitte e nere, le schiere dei marinai, che appena si distinguevano nella notte. Si vedevano soltanto baluginare i solini. Al mattino venimmo a sapere che una dopo l'altra si erano arrese le scuole militari.

A Mosca non era invece così: lì dovemmo sostenere un assedio di una settimana. Passavamo la notte seduti ad un tavolo, sul *Kazanskij*, la testa appoggiata sulle mani, di giorno affrontavamo il fuoco sulla *Trubnaja* e sulla *Mjasnitskaja*.

Gli altri quartieri della città erano isolati. Ciò nonostante, pur essendo stato più volte fermato e perquisito, una volta riuscii ad attraversare, percorrendo la *Sadovaja*, tutta Mosca – naturalmente fu di notte. Le fitte tenebre venivano ogni tanto rischiarate dai fari delle autoblindo, e ogni tanto risuonava qualche sparo.

Ed ecco che fu firmato l'armistizio.

Uscimmo allo scoperto. I cannoni tacevano. Noi ci gettammo nella fame delle strade ed eravamo come i bambini quando, felici, guardano la neve che cade, e noi guardavamo le stelle di ghiaccio nei vetri delle finestre, bucherellati dalle pallottole, e i cristalli di neve delle sottili crepe tutt'intorno ai fori delle pallottole, e camminavamo sulle lastre di vetro, trasparenti come ghiaccio, che ricoprivano la *Tverskaja* – la gioia di queste prime ore era tutta nelle pallottole deformate che raccoglievamo sotto le pareti, pallottole ricurve come corpi di farfalle bruciate dal fuoco.

Vedemmo poi le nere ferite aperte nei muri ancora fumanti.

In una bottega c'era una bellissima gatta grigia. Attraverso lo spesso vetro, miagolando, salutava la gente supplicando di farla uscire: troppo a lungo era rimasta sola e prigioniera.

Noi volevamo dare ad ogni cosa i nostri nomi. Nonostante la bestemmia di ferro che era stata lanciata sulla città dal Monte dei passerai, Mosca era rimasta intatta.

Io amavo particolarmente il quartiere di Zamoskvoreč'e e quelle tre ciminiere delle fabbriche, che erano come tre candele accese da una mano sicura, e il ponte di ferro, e gli stormi di corvi sul ghiaccio. Ma su tutto – simile ad una cupola dorata – s'innalza, come sostenuta da una enorme mano, il candelabro delle tre ciminiere, una scaletta di ferro conduce alla cima, su di essa a volte sale un uomo, il chierico delle candele, e lassù s'incontra con una creatura di fumo, un fumo bianco di fabbrica.

Ma chi è quella creatura? Un amico o un nemico? La fronte disegnata dal fumo è forse appesa sulla città? E con una barba di nuvole avviticchiate? O forse una novella, occhinerà Kurat-al-'Ajn offre i suoi meravigliosi capelli di morbida seta al fuoco che la brucerà predicando l'uguaglianza e la parità dei diritti. Non lo sappiamo ancora, noi siamo soltanto spettatori.

Ma queste nuove candele innalzate all'ignoto signore si stagliano sul vecchio tempio.

Proprio qui, e per la prima volta, ho sfogliato le pagine del libro dei morti, quando vidi il corteccio dei congiunti, lì presso i giardini Lomonosov, sfilacciarsi lungo la strada, e addensarsi poi all'entrata del deposito dei morti.

La prima lettera dei nuovi giorni di libertà spesso viene scritta con l'inchiostro della morte.

### *L'inaugurazione della Galleria d'arte*

Domenica 15 dicembre è stata inaugurata la Galleria d'arte «Dogadin». I quadri esposti, una collezione davvero di gran gusto, abbraccia molte tendenze della pittura russa, ma non più a sinistra di «Mondo dell'arte».

C'è l'illustre Šiškin con la sua secca e mortifera scrittura. L'occhio di questo pittore ha interpretato la natura in modo servile, come attraverso la lente di uno strumento ottico, servilmente e fedelmente. Ha ricreato la natura come uno schiavo silenzioso e senz'anima, rinunciando ad ogni partecipazione di ordine espressivo e passionale.

L'irriverente, estroso ribelle Maljavin, il «Razin della tela scarlatta» è rappresentato da un essenziale studio delle *Baby*. Questo pittore, che ha concesso nelle sue tele libertà sfrenata al colore rosso, da cui, come da una tenebra pagana, esce l'olivastra donna delle campagne russe, Maljavin, con i suoi quadri, è stato il primo ad assuefare l'occhio del visitatore alla «bandiera rossa».

Così la bandiera rossa della sua anima è esplosa incontro al nostro tempo.

I. Repin ha firmato la propria impotenza e quella sua particolare e fiacca mellifluidità trattando il tema di *Prometeo*<sup>3</sup>.

Benois, come sempre mediocre e senza personalità in tutte le sue manifestazioni, è presente con la sua veduta di Pekino di sera<sup>4</sup>.

<sup>3</sup> L'acquarello di I. REPIN *Prometeo* (1908) si trova oggi nel Museo statale di Kiev «Taras Ševčenko».

<sup>4</sup> Si tratta di un acquarello del 1914 dal titolo *Sera a Pekino*.

È doveroso segnalare Sapunov per le sue *Rose* appassite e Re-  
rich per le sue *Pietre*.

È di Nesterov il bellissimo *Di là dal Volga*, così ricco di fascino  
che solo un'orgogliosa e riservata stanchezza può suscitare. In un  
altro suo quadro, *La visione del profeta Bartolomeo*<sup>5</sup>, è raffigurato un  
fanciullo in *lapti*, con il bastone da pastore e un'aureola dorata  
intorno ai chiari capelli castani, immobile, estasiato dinanzi ad una  
visione – uno *starets*, sceso dall'alto dei cieli, appoggiato ad un albe-  
ro con un *klobuk* monacale in testa. Questo quadro è la perla del-  
l'intera collezione.

Al pennello di Šurikov appartiene la testa di un arciere, uno  
studio per il suo *Stenka Razin*.

Con più quadri è presente Serov, la pennellata è forte e sangui-  
gna, c'è poi Somov, con la sua raffinata mano di «cittadino».

Teodorovič-Karpovskaja è rappresentata con una bellissima tela<sup>6</sup>.  
C'è anche uno studio per il quadro *La tsarevna-cigno* del grande  
Vrubel'. Vrubel', questo Mickiewicz della pittura, porta nella follia  
scarlatta di Maljavin, nella muta rinuncia e nel distacco dalla vita di  
Nesterov e nell'estremo rigore di Surikov – il vibrare di un verbo  
pagano e l'orgoglioso cromatismo vibratile della sua corda.

I virgulti dell'arte di Astrachan', riuniti oggi in una comunità,  
sono presenti con gli splendidi Kustodiev, Mal'tsev e Kotov.

La *Veročka* di Kotov, illuminata dal sole e sprofondata nei fiori è  
una grande speranza.

Nella collezione ci sono anche lettere di Tolstoj, di Skrjabin, di  
Dostoevskij e di altri.

La collezione abbraccia la pittura russa che va dai *peredvižniki* al  
«Mondo dell'arte».

Forse, in futuro, accanto a Benois apparirà l'indomabile negatore  
Burljuk, oppure il bellissimo e sofferente Filonov, cantore poco co-  
nosciuto della sofferenza della città; e sulle pareti ci sarà posto per il  
*raggismo* di Larionov, per la pittura astratta di Malevič e per il  
*tatlinismo* di Tatlin.

È vero, in costoro spesso si riscontra non tanto la pittura quanto  
un irriverente esplodere dei canoni pittorici, essi sono infatti gover-  
nati da principi artistici carichi di tensione.

Come un chimico divide l'acqua in ossigeno e idrogeno, così  
questi pittori hanno diviso l'arte del dipingere nelle varie forze costi-

<sup>5</sup> È uno schizzo del famoso quadro di M. NESTEROV *La visione del fanciullo  
Bortolomeo* (1889-1890) che si conserva nella galleria «Tret'jakov» di Mosca.

<sup>6</sup> E. TEODOROVİČ-KARPOVSKAJA (1894- ?) era in quel periodo allieva all'Accade-  
mia di belle arti di Pietrogrado. Alla mostra era rappresentata con il quadro *Nello  
studio di un pittore* (1917).

tutive, ora isolando il principio cromatico, ora quello del segno. Questa tendenza dell'analisi pittorica non è affatto rappresentata nella collezione di Dogadin.

VECHA

*La «Gioconda» di Astrachan'*

Voi avrete certamente visto quadri che hanno perso la loro luce, ricoperti di una antica e calda patina dorata, come se il tempo li avesse rivestiti con una pelle morbida come la seta, con un velo di polvere dorata.

Voi riconoscerete la mano di un grande artista, ma sul quadro non c'è firma.

Nella patria della pittura antica, l'Italia, le città natali degli artisti conservano questi dipinti come fossero il loro unico occhio.

Ricordate la *Gioconda* di Leonardo da Vinci? Essa fu rubata da un suo pazzo ammiratore e dopo mille peripezie tornò tuttavia nella sua città natale, con grande solennità.

Le città che per secoli hanno coservato un dipinto antico ne diventano la migliore cornice.

Una cornice di popolo, di gente viva, – in cosa è inferiore ad una cornice di legno?

Astrachan' ha la sua *Gioconda*. È una madonna del grande Leonardo da Vinci; sconosciuta a tutti e dimenticata era entrata a far parte della collezione dei Sapožnikov; fu poi scoperta da Benois e da lui venduta all'*Ermitage* per centomila rubli.

Semplice e grazioso.

Questo quadro non può forse essere considerato patrimonio della città di Astrachan'? Se la risposta è sì, allora questo quadro deve essere riportato nella sua seconda patria. Pietrogrado ha sufficienti tesori artistici e portare via ad Astrachan' la *Madonna* non è forse come portare via ad un poveraccio l'ultima pecora?

Comunque, la Galleria d'arte di Astrachan' è sul *Kutum*, di fronte al palazzo Lbov.

VECHA

Alberta Fabris Grube

BETWEEN EAST AND WEST: ANITA DESAI'S FIRST NOVELS

Anita Desai is a well known Indian writer rightly considered one of the most interesting new voices of the subcontinent, even if, particularly among her own people, she is often accused of being too indifferent to what is still the major problem of India: the abysmal poverty which, in spite of many efforts, is still affecting with disastrous results a large part of its excessive population both in the countryside and in the urban slums. Such an accusation is, however, unfair if one believes that the writer is absolutely free to choose what subject suits him or her best, as Henry James pointed out a long time ago in a famous essay on Maupassant, stating that the critic's only task was to ask the writer: «Make me something fine in the form that shall suit you best, according to your temperament»<sup>1</sup>.

Anita Desai, a refined, cultured lady, open to European experiences as well as deeply influenced by the traditions of her own country, is interested in dramatizing the preoccupations, anguish, and existential dramas of Indian characters belonging to the bourgeoisie and the intellectual classes who, having no great financial worries, can indulge in soul-searching activities. They are mostly articulate, well educated persons living in sophisticated urban milieus, away from villages which to some extent constitute the backbone of Indian civilization. In the following pages I will discuss the major themes of her first «Indian» novels, the dialectic juxtaposition between involvement and detachment, the acceptance or refusal of life with all its implications, at the same time emphasizing the extraordinary quality of her prose, rich in images and colours, a splendid medium to convey her vision of the world. Similar, in this respect, to other Indian writers, Anita Desai reveals a deep awareness of what has been written in Europe, in England as well as on

<sup>1</sup> HENRY JAMES, *Literary Criticism, French Writers...*, New York, The Library of America, 1984, p. 522.

the continent, but at the same time she has succeeded in developing a strong personality of her own, writing a series of very exciting, intelligent novels dealing with the problems of psychological survival in a hostile or at least difficult milieu.

As everyone knows, Anita Desai became famous with her first published novel, *Cry, the Peacock* (1965), a book based on the drama of lack of communication between a young woman and her husband, Gautama, lack of communication which leads to a tragic ending, the murder of the young man and the suicide of his wife. The text, apart from a very brief introduction and a short final chapter told by the omniscient narrator, consists of the long interior monologue of the protagonist Maya (in Sanskrit meaning the phenomenal world), whose point of view we are following. The book won such critical acclaim because of its fine structure and the way the author rendered the sensitivity of Maya, unsatisfied with Gautama, with whom she cannot establish a happy relationship. Such a theme is certainly not new, particularly if one thinks in terms of Victorian England, of the novels by George Eliot, and, in our century, Virginia Woolf. What is new is the intensity of Maya's experience and the striking Indian quality of the atmosphere. Of paramount importance in the novel is the contrast between involvement in everyday life (Gautama) and the search for other things – a positive answer to the evil of the world but also an escapist flight to the blessed days of childhood and adolescence (Maya). The young woman is trapped in herself, in her morbid awareness of chaos, death, destruction which menace the apparent quiet of her house and garden in Delhi where she lives, with the exception of one terrifying experience, her secluded life. The involvement, the sense of order and solidity embodied by Gautama, a busy lawyer, a cultivated person who knows his *Bhagavad Gita*, sincerely worried about his wife but unable to help her, seem meaningless to Maya who is still an adolescent in many ways, always remembering her «life with father». Her father is in fact intelligent and refined, a symbol of old India, his mind being compared to the formal perfection of a Mughal garden:

where breeding, culture, leisure and comfort have been brought to a nice art, where no single weed is allowed to flower, no single flower to die and remain on the stalk, no single stalk to grow out of its pruned shape. As the streams in a Moghul garden flow musically through channels of carved marble and sandstone, so his thoughts, his life flow, broken into small, exquisite patterns by the carving, played upon by altering nuances of light and shade, but never overstepping their limitations, never breaking their bounds, always moving onwards with the same graceful cadence<sup>2</sup>

<sup>2</sup> ANITA DESAI, *Cry the Peacock*, Delhi, Orient Paperbacks, 1983, p. 45. All subsequent references will be to this edition, cited in the text as CP.

Another fundamental contrast is the one between the blinding light, the inhuman heat of Summer and the cooling effect of water or the clear luminosity of the moon, great protagonist of Indian nights. Against a background of such contrasts, Maya's long monologue develops: her crisis has been triggered off by the death of Toto, her beloved dog, but her whole life had been marked by the presage of death, as a soothsayer had, a long time before, predicted. Maya remembers in vivid detail the terrible scene in the temple – the nightmarish atmosphere reminding us of the mysterious happening at the Marabar caves in *A Passage to India*. Maya's drama, painfully aware as she is that «the solidity of real existence gave forth one little gasp and collapsed, like a worm-eaten fruit, at my feet» (CP, p. 18) is an interior, silent one, with the exception of a few lines of tentative dialogue with her husband. But Maya's reflections and meditations are enlivened by a vivid pattern of images, visual, olfactory, gustatory sensations which contribute to create a distinctive Indian atmosphere around problems and feelings which can also appeal to the European mind. There are many passages describing the rich Indian flora, «floppy white and faint mauve petunias – sentimental, irresolute flowers» that «emitted such a piercing swoon of scent, a poignant, half-sweet, half-sad fragrance» (CP, p. 19), jasmins, roses, lemon-blossoms which «seemed cut out of hard moon shells, by a sharp knife of mother-of-pearl, into curving, scimitar petals that guarded the heart of fragrance. Their scent, too, was more vivid →» (CP, p. 19). Fruit is also very much in evidence, water-melons, tamarind, passion-fruit, lichees and tangerines «small, bright globules of fruit, like miniature lanterns on a carnival night» (CP, p. 44). Animals are seen under various connotations: they may be pets, like Toto and the cat Gautama gives to his wife, or colourful, beautiful insects, but also ugly, revolting creatures. We read about snakes and lizards, «with lashing tails and sliding tongues» (CP, p. 179), mice and voracious wolves, kites, bats, hoopoes and owls. Such images are clearly functional to the story, the objective correlative of Maya's nightmare. In this rich bestiary, two species appear to have a particular symbolic role. The monkeys Maya sees in narrow cages, waiting to be transported to American laboratories where they will suffer horrid tortures, are a vivid symbol of the cruelty and violence which dominate the world, while the peacocks, beautiful in their spectacular elegance, are also, in their habits of love-making, when they fight before mating, a striking example of the close tie between life and death which not many men are conscious of. «Peacocks are wise. ...Living, they are aware of death. Dying, they are in love with life» (CP, pp. 95-96). The peacocks

then are close to Shiva, the dancing god, who with one foot treads on evil and with the other, «raised into a symbol of liberation» (CP, p. 203), invites to the cosmic dance<sup>3</sup>.

Very functional and very successful is also the use of colours, mainly black and white but also red and grey. Black is the colour of darkness which «spoke of distance, separation, loneliness» (CP, p. 22), white, as in Melville, has very ambiguous connotations. Like silver, it is often associated by Maya with her adored father, with the moon (which, however, can also appear as «a bloody human organ» (CP, p. 51)) but also with the soothsayer, an albino, compared to «a sluggish white worm» (CP, p. 28). Red is a vital colour associated with blood, beautiful insects and bright flowers. But it can also be a «vicious red» (CP, p. 28), while the blinding light of Summer in India «hurt my eyes like a giant red thumb pressed into the sockets of mine eyes»<sup>4</sup> (CP, p. 144). Grey is also very important, being connected with the idea of dullness, opacity; it is often associated with Gautama, whose words are «grey as steel» (CP, p. 67). A moment before the tragedy takes place, Maya's husband appears to her as «an ugly, crooked grey shadow» (CP, p. 208) against the moon, «a great, multifoliate rose, waxen white, virginal, chaste and absolute white, casting a light that was holy in its purity, a soft, suffusing glow of its chastity, casting its reflection upon the night with a vast, tender mother love» (CP, p. 208). There was also a grey light outside the temple where Maya had fled in despair, after hearing the terrible prophecy about her future, while she was hoping to find «a great rush of daylight and sanity..» (CP, p. 30).

Given the complexity of this *opera prima*, with its successful blending of Indian and European traditions<sup>5</sup> it is interesting to ob-

<sup>3</sup> In emphasizing the vivid presence of the vegetable and animal world some critics have thought of a possible influence of D.H. Lawrence who had such a feeling for nature and was a master of descriptive prose. I would like to suggest a possible derivation of Desai's style from Mughal art. Mughal sculptors and painters excelled in the representation of flowers and animals, as anyone who has looked at their carvings and miniatures, will remember.

<sup>4</sup> One of the great difficulties mentioned by European painters who, particularly in the 19th century, were attracted by the Oriental world, was due to their wish to paint landscapes. Such was the intensity of the light that it was practically impossible to reproduce it with the colours of the Western palette. Anita Desai beautifully writes of «Hot, harsh colours, like a vulture's impatient screams. Unreal colours, in an unreal obmutescence. A world no longer in control of itself» (CP, p. 184).

<sup>5</sup> I mentioned a possible influence of D.H. Lawrence, but I am thinking also of the brilliant, shimmering prose of Virginia Woolf and of the mood of the early T.S. Eliot. The sharp awareness of the futility of life, so prominent in poems like *The Love Song of J. Alfred Prufrock* is echoed in many passages of *Cry, the Peacock*.

serve how far the author succeeded or did not succeed in her following novels.

After the compactness of *Cry, the Peacock*, the author decided to enlarge her field of operation, choosing a larger canvas in which she deals with three characters rather than with one. *Voices in the City* (1965), as the title itself suggests, is in fact a more ambitious work, a continuation and expansion of her first book. The voices are those of two upper middle class sisters and their brother, living in Calcutta. Their problems are existential ones, partly due to their awareness of recent European experiences, particularly as embodied by Camus, partly due to the problematic Indian environment. Nirode, the first voice, is a young journalist obsessed by his mother, completely absorbed in intellectual pursuits (the editing of an intelligent, cultured review, the writing of a play), restless and unhappy, incapable of coming to terms with life, courting failure as a way of giving a meaning to his existence. Seeing his mother after his sister's suicide he finally identifies her with Kali:

She is not merely good, she is not merely evil – she is good and she is evil. She is our knowledge and our ignorance. She is everything to which we are attached, she is everything from which we will always be detached. She is reality and illusion, she is the world and she is *maya*. Don't you see, in her face, in her beauty, Amla, don't you see, the amalgamation of death and life?»<sup>6</sup>

Only now can Nirode begin to accept life, seen however, as a prelude to death.

The second voice belongs to a young woman, Monisha, married into an orthodox, extended Hindu family; she cannot accept its conservative values but is at the same time unable to find a real alternative to them. Women are still supposed to produce healthy children, prepare elaborate meals and, as a diversion, gossip. Incapable of doing what is expected of her, unhappy with her stolid husband, trapped in a world which is neither old nor new, Monisha commits suicide, burning herself to death, in a gesture of self-defeating defiance.

The one who emerges more or less unscathed from the devastating experience of Calcutta is Amla, the youngest sister who has a steady job as commercial artist, and is readier to accept the positive and negative aspects of life. Ironically, as her aunt points out, she belongs to a free generation who are allowed to act on their own. But independence being achieved, nothing much remains except a

<sup>6</sup> ANITA DESAI, *Voices in the City*, Delhi, Orient Paperbacks, 1982, p. 256.

general sense of disappointment and frustration. Amla, however, will probably survive, helped by her love for a painter, Dharma<sup>7</sup>, who seems to have found a middle way between involvement and detachment. She, like her brother, is fully aware of the rot, the all pervading dampness which characterize Calcutta, but is also ready to react against it, trying to love and communicate «signalling with forlorn glow-worm desperation from the still twilight of her frustration»<sup>8</sup>.

In this book as well as in the preceding one we find a rich imagery taken from the natural world, although it is less stirring and dramatic; colours are also significant having a symbolic value partly similar to the one we have already seen. White and silver are the colours of Dharma and his house; black is used in connection with Calcutta, originally the elegant and dignified capital of Bengal, now a city of fetid slums, surrounded by unhealthy marshes. Even the garden belonging to Amla's aunt is desolate, abandoned, smothered by weeds, full of mosquitoes and spiderwebs, a striking sign of the decay of old values. Interesting as the book may be, it is, however, less successful and less convincing than *Cry, the Peacock*. It has some beautiful pages, but it lacks the organic quality of Desai's first novel, while the reader remains uneasy about the two main characters.

That Anita Desai is particularly interested in women and their predicament is demonstrated by her next novel *Where Shall We Go This Summer?* (1975), a compact, well structured book revolving around Sita<sup>9</sup>, a middle class, not very young wife, expecting a fifth unwanted baby. She is deeply unhappy about her situation, her husband and children but, above all, she is shocked by the evil and violence in the world; thus she decides to leave chaotic Bombay and spend the Summer on a remote island, in a kind of symbolic pilgrimage to a place where she spent many happy moments, with her father, a follower of Gandhi, who had built an *ashram* there. The sense of violence, of the inherent aggressiveness in human life, is underlined by a powerful image: a wounded eaglet Sita vainly tries to save. Sita sees brutal force everywhere, in her children, whom she does not understand, in the future birth of her child; returning to the island of her adolescence she hopes to find a way out of her deep *malaise*. The island, on the whole, will be a great disappointment, but, at the end, when her husband comes to take the family back to the city, she will suddenly realize her obligation to life,

<sup>7</sup> He and David, a young Irishman, are the most positive characters in the novel, being capable of love, which is conspicuously absent elsewhere.

<sup>8</sup> A. DESAI, *Voices in the City*, op. cit., p. 193.

<sup>9</sup> In Hindu mythology Sita is the faithful, patient wife of Rama.

finally aware that «the storm ended, the play over, the stage had now to be cleared»<sup>10</sup>, a sad, realistic Prospero who does not believe in the existence of an earthly paradise. Anita Desai's bestiary is here enriched by the beautiful creatures of the sea, shrimps, anemones, delicately shaped shells, while a jellyfish stranded on the shore, «opaque and wet and sad»<sup>11</sup> fills Sita with melancholy, reminding of her unborn child. The symbolism of colours is still very important; white is connected with positive elements, Sita's father, their house; there are reds and blacks. What is very interesting is, I think, the transformation of grey which gradually acquires a positive connotation. It is the colour of the terrific monsoon rains which cut off the island from the rest of the world, but it is also the colour of Raman, the solid uninteresting husband, grateful if life was «only a matter of disappointment, not disaster»<sup>12</sup>, ready to guarantee «comfort, security, and dull, safe routine walking in quiet, grey strides.»<sup>13</sup> Raman, with his sense of duty and responsibility becomes a reassuring factor which convinces Sita of the necessity of saying «yes» to life, even if one is tempted to do the opposite. *Where Shall We Go This Summer?* is a brilliant, convincing novel influenced by the European tradition: its three part structure reminds us of Virginia Woolf's *To the Lighthouse*. One can also easily detect echoes of Shakespeare's *Tempest* which are delicately woven into the Indian material of the novel. The main asset of the book is, however, Sita herself, a strong, rich personality, particularly impressive if one remembers the long silence of Indian women who both in the Hindu and the Muslim tradition have never left the shadows of the *zenana*, the Urdu name for the women's quarter. Certainly, Sita is more mature than Maya or Monisha; it may be easier to say «no» to life in a romantic impulse of self destruction but it is on the whole more positive to find the courage to continue as Sita and Raman do, for the sake of themselves and their children.

Such a positive attitude towards life is not sustained in her next novel, *Fire on the Mountain* (1977). Old Nanda Kaul, after a long busy life as wife and mother, has decided to isolate herself in her house at Carignano<sup>14</sup> in the hills of Northern India, a remote, se-

<sup>10</sup> ANITA DESAI, *Where Shall We Go This Summer?*, Delhi, Oriental Paperbacks, 1982, p. 152.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 124

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 143

<sup>13</sup> *Ibid.*, pp. 130-131.

<sup>14</sup> Carignano owes its name to a Piedmontese confectioner who settled at Kasauli and built himself a villa there: I owe this piece of information to the diligent research of Miss Monica Fontana who is writing a thesis on the book.

cluded spot which never achieved the fame of Simla. It is a revealing choice, in the opposite direction of the one taken by Lady Slane in Vita Sackville West's *All Passion Spent*. Her quiet way of life is suddenly disrupted by the arrival of her great grandchild Raka, a remarkable girl who perfectly fits into the remote, somewhat weird world of Carignano. She is very independent, unpredictable, unconventional, close to the natural world; brilliantly drawn, she has something of the elusive quality of Pearl, in Hawthorne's *Scarlet Letter*<sup>15</sup>. Feeling a vague kind of responsibility towards her, Nanda begins to talk, recreating in her words an imaginary rich past with a marvelous, adventurous father and a loving husband. Raka is fascinated by this, but apparently only because, at one point, we are told that the girl «saw her great grand-mother carefully build a cage with her long fingers, a cage of white bones, craking apart.»<sup>16</sup> Thus, convinced of the futility of the old world evoked in the charmed words of Nanda and in the nostalgic recollections of Nanda's friend, poor Ila Das, Raka is ready to set the mountain on fire, possibly a symbol of the destruction menacing India. In the meantime Nanda, informed of her friend's terrible death, realizing that the world she had created to forget her not too brilliant past life was only a fantasy, suddenly dies.

As far as imagery is concerned, here too do we find the recurring presence of plants and animals. Raka is compared to a dark cricket, a tiny mosquito; there are bright hoopoes darting on fallen apricots, spiders, lizards, snakes and monkeys, but their symbolic reference to the main characters is not so clear as in the writer's first novel. What is most striking, instead, is the theme of the garden and the landscape around Kasauli. The garden surrounding the house does not have the quiet splendour of the Mughal ones, being bare and almost barren:

Like her, the garden seemed to have arrived, simply by a process of age, of withering away and an elimination, at a state of elegant perfection. It was made up of very few elements, but they were exact and germane as the strokes in a Japanese scroll.

<sup>15</sup> One important scene is an interesting variation of a similar one in *Wuthering Heights*. Raka, impressed by the words of her friend the cook, decides to have a look at the local club, the focus of social life at Carignano. She gets there at night, peeps through its open windows and is shocked by what she sees, a grotesque masqued dance. Although the situations and the reactions of the girls are different one is reminded of Catherine Earnshaw looking, albeit with awe and admiration, at the bright drawing-room of Thrushcross Grange.

<sup>16</sup> ANITA DESAI, *Fire on the Mountain*, Penguin Books, Harmondsworth, Middlesex, 1983, p. 122.

She no more wished to add to them than she wished to add to her own pared, reduced and radiantly single life<sup>17</sup>.

A great deal is made of the ravine which fascinates Raka, the dumping ground of the ominous Pasteur institute, «a square dragon, boxed, briked and stoked»<sup>18</sup>. One of the most harrowing pages of the book, the absurd murder of old, battered Ila Das, takes place in the dusk, against the background of a sober, subdued landscape: «The day gone, the light gone, the warmth of life gone, it was like wandering lost in a Chinese landscape – an austere pen and ink scroll, of rocks and pines and mountain peaks, all muted by mist, by darkness.»<sup>19</sup>

Colours too are less dramatically juxtaposed; they are mostly pale ones, greys and whites with some exceptions, the sun being seen as «an angry crab»<sup>20</sup>. Grey is particularly important being associated with Nanda. Raka «saw the old lady who murmured at her as another pine tree, the grey sari a rock – all components of the bareness and stillness of the Carignano garden.»<sup>21</sup>

I suggested before that the great theme of these novels is the debate between detachment and involvement, both not too clearly defined as positive or negative factors. In a revealing demonstration of Indian sensibility, Nanda, who has successfully resisted the impulse to help Ila, is suddenly drawn by the beauty of a blooming lily. She looks at it with wonder; perceiving a preying mantis, deeply disturbing in its self-possessed attitude, she takes the time to shake the lily «so that the creature tumbled off into the leaves. There it would be safe from the birds.»<sup>22</sup>. Forgetting her friend she saves what she can, even if it is only an insect. To an anthropocentric European mind such an attitude is thoroughly alien; but it may also reveal the author's unease about certain Indian mental attitudes. *Fire on the Mountain* is, in short, a pessimistic, perplexing novel, an exploration of the *malaise* of to-day's Indian women, caught between the heritage of their old tradition, which by now includes the impact of British colonization, and an uncertain, doubtful future.

Anita Desai continues to write: her last two novels, *Clear Light of Day* and *In Custody* are again more optimistic. But I have preferred

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 31

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 42.

<sup>19</sup> *Ibid.*, pp. 140-141.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 54.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 40.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 134.

to concentrate on her first cycle of books (excluding *Bye Bye Black Bird* which is set in England, among Indians living there).

The reason why Anita Desai has been so successful in captivating the sympathy of the reading public is quite easily understood. She writes a beautiful, poetic prose, rich in texture, full of colour and functional images; she creates balanced, well wrought narrative structures, avoiding the looseness and prolixity of many of her countrymen. She is, above all, interested in the problems which have worried European writers, but which are also present in the Indian consciousness of to-day, trying to suggest solutions which again might interest both East and West, thus offering a perfect example of the possible syncretism of two great civilizations. If it may seem excessive to recall the example of the great Akbar who tried to combine elements of Islam and Hinduism in a new religious system, one can at least remember the tradition of Mughal art which owes its greatness to «the dynamic and dramatic synthesis it effected between indigenous and Islamic forms.»<sup>23</sup>

Anita Desai to-day follows the same line; drawing on the Western and Indian traditions she has created a series of admirable portraits of women, girls and young brides, middle-aged spouses and old ladies, realistically drawn in their weaknesses and follies, but all extremely alert and sensitive to the tragedy and the beauty of the world around them<sup>24</sup>.

<sup>23</sup> STUART CARY WELCH, *India: Art and Culture*, New York, Holt, Rinehart and Winston, 1985, p. 120.

<sup>24</sup> The critical bibliography on this fairly young novelist is already large. Apart from two very interesting recent books (Madhusan Prasad, *Anita Desai: The Novelist*; Allahabad, New Horizon, 1981; R.S. SHARMA, *Anita Desai*, New Delhi, Arnold Heinemann, 1981) the following articles seem to me particularly illuminating: Shanta, Acharya; «Problems of the Self in the Novels of Anita Desai», in *Explorations in Modern Indo-English Fiction*, T.K. DAWAN ed. New Delhi, Bahri, 1982, pp. 238-54; PETER ALCOCK, «Rope, Serpent, Fire: Recent Fiction of Anita Desai», in *The Journal of Indian Writing in English*, vol. 9, n. 1, Jan. 1981, pp. 15-34; JASHIR JANIN, «The Use of Fantasy in the Novels of Anita Desai», in *Explorations*, op. cit., pp. 227-237, IRMA MAINI, «Anita Desai and the Feminine Sensibility», in *Commonwealth Quarterly*, vol. 9, Ju-Sept. 1984, n. 28, pp. 1-12.

Remo Faccani

GRAMOTY NOVGORODIANE SU CORTECCIA DI BETULLA. I  
(SECOLI XI-XII)

Nel quarto volume dei *Pamjatniki literatury Drevnej Rusi*, a cura di L.A. Dmitriev e D.S. Lichačev, 1981, 522-525, T.V. Roždestvenskaja ha inserito dodici *gramoty* su corteccia di betulla, rinvenute in punti diversi del sottosuolo di Novgorod fra il 1951 (la *gramota* 10, scoperta nell'antico rione Nerevskij, sul lato occidentale della città, la cosiddetta «Sponda di S. Sofia») e il 1972 (la *gramota* 497, proveniente dall'opposta «Sponda del Mercato»). Di questo mazzetto di *gramoty*, quelle più lontane da noi in senso cronologico risalgono al Duecento: sono quindi anteriori più o meno di due secoli agli altri testi del volume, tutti databili al Quattro e alla prima metà del Cinquecento. E ci si potrebbe chiedere perché mai gli altri volumi dei *Pamjatniki literatury Drevnej Rusi* (editi a partire dal 1979) non abbiano accolto le iscrizioni novgorodiane su corteccia di betulla dei secoli XI-XII.

Ma ciò che maggiormente importa è che, alla fine, quelle iscrizioni siano state assunte dagli antologisti fra i «monumenti» (sia pure più «umili», in quanto alla loro tematica e alle loro dimensioni) della letteratura antico-russa: una decisione a cui non devono esser rimaste estranee le indagini che sul linguaggio delle *gramoty* novgorodiane è andato conducendo per anni N.A. Meščerskij. A differenza di altri studiosi (per esempio, A.V. Arcichovskij, V.I. Borkovskij, L.P. Žukovskaja), che in codesto linguaggio vedono riflessa essenzialmente la «parlata viva» dell'antica Novgorod, Meščerskij vi ha colto – e a ragione, secondo me – i segni di una vera e propria, anche se dimessa, «elaborazione letteraria», i tratti di un autentico, anche se disadorno, «stile epistolare» (cfr. Dmitriev, Lichačev, a cura di, 1981, 599).

Al riguardo però, osserva Meščerskij, 1981, 60 – in un capitolo della sua *Istorija russkogo literaturnogo jazyka*, ricco di osservazioni illuminanti –, è necessaria una distinzione di fondo. Sulla corteccia di betulla, non meno che sulla pergamena o sulla carta, «potevano venir

fissati testi dal più diverso contenuto» e con le più diverse particolarità «di stile e di "genere"». Di conseguenza, occorrerà tracciare una netta linea di demarcazione entro il *corpus* delle *gramoty* novgorodiane su corteccia di betulla, isolando i testi che, oltre ad essere rubricabili come «carteggi», «corrispondenza privata», possiedono, sul piano del linguaggio e dello stile, le qualità specifiche di un tal «genere», e mettendo in una categoria a parte i documenti che consistono in nudi elenchi, in aride liste di nomi, in annotazioni e messaggi frettolosi, sbrigativi, tracciati a volte da mani non troppo esperte.

Le *gramoty* su cui mi soffermo in queste pagine, s'inscrivono nel primo gruppo. I testi e la loro traduzione sono corredati di un commento che vuole soprattutto lumeggiarne il «contenuto», la «semantica storico-culturale», limitandosi ad un certo numero di postille, osservazioni e scandagli linguistici indispensabili (un più minuzioso commento filologico e stilistico dei medesimi testi sarà oggetto di successive analisi). Non c'è dubbio però, mi sembra, che – pur nella loro asciuttezza e laconicità, o proprio grazie a tali caratteri – esse rinvino a una rigogliosa (secondo le stime degli archeologi, il sottosuolo di Novgorod custodirebbe ancora oltre ventimila *gramoty*), ben precisa e ben consolidata «civiltà letteraria» (nell'accezione ampia del termine), «civiltà della scrittura» (se si preferisce), tanto antico-russa, quanto specificamente novgorodiana.

È pure significativo che, almeno finora, siano andate deluse le speranze di quegli studiosi sovietici che, dagli scavi, sognavano di veder emergere *gramoty* d'età precristiana: anche «geneticamente», per dir così, i testi su corteccia di betulla costituiscono un ramo della tradizione culturale «scritta» che s'impantò in Russia col propagarsi del cristianesimo. Se poi è rintracciabile con particolare nettezza, in codeste iscrizioni, la presenza di due contrapposti «sistemi grafici» – uno «libresco» ed uno più «corrente», più «comune» (Zaloznjak, 1982, e 1986, 93 sgg.) –, abbiamo sotto gli occhi un'ulteriore prova di quanto fosse profonda e originale quella tradizione nell'antica Novgorod; mentre, a testimoniare l'ampiezza del suo orizzonte, basterebbe la varietà dei suoi legami con la cultura dell'Europa germanica e latina, anch'essi largamente documentati dalle nostre *gramoty* (cfr. Picchio, 1979-1980).

#### GRAMOTA 9

+ o<sup>t</sup> gostjaty k" vasil'vi ježe mi ot'c' daja  
l" i rodi s" dajali a to za nim' a nyně vo  
dja novouju ženou a m"ně ne v" dast' nič'

to že izbiv" rouky poustil" že mja a inou  
ju pojal" doedi dobrè s"tvorja

Ot" Gostjaty k" Vasil'vi. Ježe mi ot'c' dajal" i rodi s"dajali, a to za nim'. A nyně, vodja novouju ženou, a m"ně ne v"dast' nič'to zě. Izbiv" rouky, poustil" že mja, a inouju pojal". Doēdi, dobrè s"tvorja.

«Gostjata (*lett.*, "Da" o "Da parte di Gostjata") a Vasil'. Ciò che il padre (via via) mi ha dato e (ciò che) i parenti mi hanno dato (a loro volta), è (tutto) nelle mani di lui. Ed ora che si è portato (in casa) una nuova moglie, non mi restituisce (più) nulla. Infrangendo il contratto di matrimonio (*lett.*, "Rigettando la tutela maritale"), mi ha ripudiata e si è preso un'altra. Vieni, per favore».

La *gramota*, che misura 25,5 cm di lunghezza e 9 cm di larghezza, è stata rinvenuta a una profondità di quattro metri e 56 cm, sul bordo della via Cholop'ja, tra i depositi del diciassettesimo «strato culturale» (Arcichovskij, Tichomirov, 1951). Nel rione Nerevskij, quei depositi risalgono agli anni 1177-97, com'è dimostrato dall'analisi dendrologica dei reperti lignei (Kolčín, 1963; cfr. anche Kolčín, 1968, 10), e tale datazione si può ritenere valida anche per la *gramota*, benché certi suoi tratti grafici, in passato, avessero indotto a spostarne la stesura nientemeno che alla seconda metà dell'XI secolo (Kuraszkiewicz, 1957, 51). Forse si pensava che, giacendo al margine di una via e non fra le travi della pavimentazione stradale, con maggior facilità un qualche sommovimento del terreno poteva avere spinto l'iscrizione verso l'alto, e far sì che finisse in un orizzonte archeologico di epoca successiva al periodo in cui era stata incisa.

Delle iscrizioni novgorodiane su corteccia di betulla scoperte a Novgorod, la 9 è di sicuro quella che ha prodotto la più abbondante messe di interpretazioni, segnate spesso da radicali, inconciliabili discordanze. A.V. Arcichovskij, direttore – nell'estate del 1951, quando la *gramota* venne alla luce – degli scavi archeologici di Novgorod, affermò subito che Gostjata, il mittente della lettera, doveva essere un uomo (Arcichovskij, 1951a; Arcichovskij, 1951b), ottenendo l'assenso e il sostegno filologico, tra l'altro, di V.I. Borkoskij e R. Jakobson (cfr. Čerepnin, 1969, 104). Tuttavia, già M.N. Tichomirov (che avrebbe curato, assieme ad Arcichovskij, l'edizione delle *gramoty* rinvenute nel 1951: Arcichovskij, Tichomirov, 1953) e, ancor prima di lui, F.F. Kuz'min, 1952, non esitavano a sostenere che Gostjata fosse invece una donna: un punto di vista che ben presto verrà condiviso da V.K. Čičagov, M.V. Ščepkina, L.A. Bulachovskij, N.A. Meščerskij (cfr. Čerepnin, 1969, 104, il quale però, abbastanza inspiegabilmente, lascia fuori da quest'elenco W. Kurasz-

kiewicz, 1957, 52, che diede alla discussione, come vedremo, un contributo essenziale).

A mettere su una falsa pista (non credo esistano dubbi, oggi, che la si debba definir tale) i fautori della tesi di Arcichovskij era soprattutto la persuasione che il suffisso *-ata/-'ata*, ben noto all'antroponimia antico-russa, e in specie novgorodiana, dei secoli XI-XIII, fosse un tratto esclusivo, specifico dei soli nomi di persona maschili. «Despite Kuz'min (1952), – scriveva, ad esempio, Jakobson, 1952, – it [cioè *Gostjata*] cannot possibly be a female name or sobriquet...» (e tornando sull'argomento qualche tempo dopo, lo studioso definiva *Gostjata* «a typically male name» [Jakobson, 1953]). Sicché nella *gramota* 9, il giovane (figlio evidentemente minorenne) *Gostjata* denuncierebbe le prepotenze commesse ai suoi danni dal padre (espropriazione dei suoi beni, cacciata di casa), dopo che costui, rimasto vedovo della madre di *Gostjata*, s'è risposato (secondo Arcichovskij, 1951a/b, dall'iscrizione trapelerebbe anche un'accusa di bigamia: l'uomo si sarebbe preso «una nuova moglie» e poi ancora «un'altra»; mentre per Jakobson, 1952, il messaggio un po' affannoso di *Gostjata* si riferirebbe a un unico nuovo matrimonio).

Ma quanto al problema dei nomi di persona antico-russi in *-ata/-'ata*, pare indubbio che essi fossero *ambigeneri* (lo sono del resto tuttora, sia pure in ambito dialettale, diminutivi del tipo di *Manjata*, *Vanjata* ecc.: cfr. Kuz'min, 1952, 139). Come ha rilevato M.V. Ščepkina, 1954, sappiamo, per esempio, di una donna a nome *Tešata* (*Těšata*) che, nella seconda metà del Duecento, a Pskov, stipulò con un certo Jakim un contratto il cui testo, nell'ultimo secolo e mezzo, è stato edito più volte (cfr. Valk, a cura di, 1949, 317). Per giunta, fra gli antroponimi raccolti da Teszycki, 1926, Kuraszkiwicz, 1957, 52, ha potuto rintracciare un nome *femminile* antico-polacco – *Gościęta* – che costituisce un «perfetto equivalente» di *Gostjata*. Eppoi, anche lasciando da parte, per il momento, l'uso quasi tecnico che si faceva nella Russia antica del sintagma *ženu pustiti* («ripudiare una/la moglie»), basterebbe, a mio parere, prendere in esame le due proposizioni contrapposte «*poustil' že mja*», «*a inouju pojal'*», per rendersi conto che dietro il primo elemento dell'antitesi «*mja* («mi/me») – *inouju* («un'altra»)» non può che celarsi una donna, una moglie. D'altronde, l'interpretazione che vede, nel mittente della *gramota* 9, una moglie che denuncia gli arbitrii e le illegalità perpetrate nei suoi confronti dal marito (o, meglio, ex marito), è di gran lunga la più semplice e lineare, e la sola, oltretutto, che metta in piena luce la straordinaria limpidezza e aderenza espressiva del testo.

Un'interpretazione che si colloca a mezza strada, fra le due che ho segnalato, ci è proposta da V.L. Janin, 1975, 163, e da Čerepnin,

1969, 104-106, secondo i quali Gostjata sarebbe un orfano o un'orfana (Čerepnin propende per la prima ipotesi) che si trova in conflitto col patrigno. Per Čerepnin, la chiave del contrasto va cercata nelle norme della «redazione estesa» della *Russkaja Pravda* che regolano il diritto di successione, e in specie nell'articolo 104 (dell'edizione a cura di Zimin, 1952, 119), dove si stabilisce che, «se ci saranno» tra gli eredi «figli di due uomini e di un'unica madre, agli uni spetta l'eredità del proprio padre (naturale), e agli altri, quella del proprio» («Aže budut' dvoju mužju dēti, a odinoe materi, to onem svoego otcja zadnicja, a onem svoego»), e nell'articolo 94 (sempre dell'edizione a cura di Zimin, 1952, 118), dove si precisa che, «se ci saranno» tra gli eredi «dei figli della prima moglie, essi prenderanno ciò che era della madre loro...» («Budut' li dēti, to čto pervoe ženy, to to vozmut' dēti materi svoeja...»). Gostjata, quindi, rivendicherebbe – contro le mire del patrigno – il proprio diritto alla sua parte dei beni che il padre aveva lasciato morendo, e che erano finiti, col passaggio della madre a nuove nozze, nelle mani del patrigno-tutore. Il quale, dopo la morte della donna, pretenderebbe di tenerseli, di non restituirli ai figliastro (o figliastra).

Nemmeno gli argomenti di Čerepnin, come si vede, sono immuni da quelle «forzature» cui accenna Zaliznjak, 1986, 182 (allineatosi pure lui sulle posizioni di Kuz'min e Tichomirov). Essi, tuttavia, presentano un loro interesse. Anche se *donna*, e *moglie* (come io fermamente ritengo), Gostjata potrebbe appellarsi benissimo se non altro allo “spirito” giuridico che sottende l'articolo 94 della *Russkaja Pravda*, e che attesta, per dirla con Zimin, 1952, 181, «l'esistenza nell'antica Russia della proprietà separata [dei beni] da parte dei coniugi».

La croce che figura all'inizio di questa *gramota* (e della 78, che le è di poco anteriore cronologicamente), come pure all'inizio di *gramoty* ben note su pergamena (quella, ad esempio, del gran principe Mstislav Vladimirovič e di suo figlio Vsevolod, redatta nel 1130: cfr. S.N. Valk, a cura di, 1949, 140), potrebbe costituire – secondo un'ipotesi suggerita da Kuraszkiewicz, 1957, 51, 83, e giudicata «verosimile» da Meščerskij, 1981, 61-62 – «una sorta di ideogramma» del vocabolo *poklon* (“ossequi”; letteralmente, “inchino”), che in genere troviamo usato ad apertura di iscrizioni più tarde.

*Gostjaty* è il genitivo di \**Gostjata*, un antroponimo che finora non risulta documentato in altre fonti antico-russe. Con ogni probabilità, si tratta, nel nostro caso, di un nome femminile, benché in teoria, come già s'è detto, potesse venir dato a persone di entrambi i sessi. Così, nell'antroponimia polacca, afferma Kuraszkiewicz, 1957,

52, «il suffisso *-eta* in origine designava» indifferentemente figli maschi o femmine («Przyrostek *-eta* pierwotnie oznaczał dzieci obojga płci»), ed è quel succede ancor oggi nelle campagne della Slesia.

Dietro il nome *Vasil'* (dato qui nella forma del dativo *Vasil'vi*), qualora si ammetta che Gostjata è una donna, una moglie, possiamo intravedere un fratello di costei – divenuto, forse in seguito alla morte del padre, capo della famiglia da cui Gostjata proveniva –, oppure un suo zio materno: è ben noto quale importanza la figura dello zio materno rivestisse nell'ambito delle strutture parentali slave, ancora in epoca recente, e quale spicco avesse il suo ruolo nei confronti dei nipoti (cfr. Gasparini, 1973, 280 sgg.). Di uno zio materno, dunque, potrebbe trattarsi anche per chi voglia accettare, ad esempio, l'interpretazione di Čerepnin. Secondo il quale, però, Vasilij, cioè Vasil', sarebbe o uno dei «familiari, dei parenti stretti» (*bliznie*) che, prima dell'entrata in scena del patrigno, aveva il compito di vegliare sui beni del minore (della minore?) Gostjata, o piuttosto una delle «persone» alla cui presenza il nuovo tutore, ossia il patrigno, s'era assunto gli obblighi relativi all'esercizio della tutela del figliastro (della figliastra?), «in conformità alla *Russkaja Pravda*» (lo studioso si riferisce, evidentemente, all'articolo 99 della «redazione estesa» della *Russkaja Pravda* nell'edizione a cura di Zimin, 1952, dove la tutela dei figli minorenni – «*děti mali*» – di una madre che si risposi, assieme a quella dei loro beni mobili e immobili – «*i s dobytkom' i s domom'*», è detto, con bella allitterazione –, viene affidata a colui che, per i minorenni, sia il *blizii*; e Zimin, a cura di, 1952, 182, sembra intendere la parola *blizii* come «il parente più stretto, più prossimo, o il patrigno» – «*blizajžii rodstvennik ili otčim*» –: allo stesso modo, pressappoco, in cui la intende Čerepnin. Ma la semantica di *blizii* e dell'articolo 99 – alla luce, fra l'altro, del diritto consuetudinario russo – non appare così netta, precisa). Stando poi a Čerepnin, 1969, 106, Gostjata si rivolgerebbe a un «responsabile» o a un «testimone» delle vicende che concernono la sua eredità, perché egli intervenga in sua difesa presso l'autorità giudiziaria. Per parte mia, non escluderei che Gostjata voglia semplicemente giungere, grazie all'aiuto e al sostegno *del fratello o dello zio*, a una soluzione pacifica della sua controversia con l'ex marito.

Lo slavonismo *ježe* è un esempio significativo di come l'estensore della *gramota* – fosse Gostjata o fosse uno scrivano a cui Gostjata dettava – tenesse d'occhio la tradizione «letteraria» e libreria della Russia del suo tempo.

In *ot'c' dajal' i rodi s'dajali*, tra le due forme del perfetto presente sembra instaurarsi un rapporto di complementarità: «What my

father *has given* me and (what my) kinsfolk *have added*», traduce Jakobson, 1952 (il corsivo è mio); e Meščerskij, 1981, 62, scrive: «Otmetim iterativnyj ottenok značenija u glagol'nych form: *dajal'*, *s'dajali*, čto možet ukazyvati' na dlitel'noe, ili na mnogokratnoe dejstvie»; mentre per Čerepnin, 1969, 105, propenso ancora una volta ad attribuire una pregnanza “tecnica” al linguaggio delle *gramoty* novgorodiane su corteccia di betulla, *dajal'* significherebbe «ha lasciato, ha trasmesso in via ereditaria», e *s'dajali* «han restituito (a Gostjata i beni del padre morto), dopo averli fatti fruttare» («umnožili imuščestvo pokojngo Gostjatina otca i vernuli ego s priraščeniem»). Di nuovo, Čerepnin si sforza di cogliere in filigrana – entro la nostra iscrizione – lo spirito del già citato articolo 99 della *Russkaja Pravda*, là dove questa si occupa della restituzione, al legittimo erede che abbia raggiunto la maggior età, dei beni fino allora amministrati da un tutore. Io ritengo che tra i beni cui accennano i verbi *dajal'* e *s'dajali* (e si noti l'incisività, l'efficacia stilistica – fosse «spontanea», non calcolata – della variazione *dajal'*/*s'dajali* e del suo contrapporsi al successivo *ne v'dast'*), ritengo – dicevo – che tra quei beni sian da mettere anzitutto i beni dotali di Gostjata, poi, forse, i beni (dotali e d'altra specie) che, di proprietà della madre, alla morte di costei – avvenuta prima di quella del marito – Gostjata aveva ricevuti in eredità (conformemente all'antico sistema slavo della «successione unilaterale»: vd. Gasparini, 1973, 53 sgg.), e infine i beni – o una quota dei beni – che aveva lasciato, morendo, il padre e, magari, qualche parente stretto di Gostjata. Dal mio punto di vista, i significati proposti da Čerepnin per *dajal'* e *s'dajali* restano accettabili solo ammettendo che Gostjata sia rimasta orfana durante la minor età, e sia quindi venuta a trovarsi sotto la tutela dei parenti.

Sedotto dalla possibilità che il testo della *gramota* – sul piano linguistico e formale – si prestasse a venir risolto, per così dire «tutto in se stesso» (senza chiamar in causa referenti esterni e sottotesti), Jakobson, 1952, non aveva dubbi che il pronome anaforico del sintagma *za nim'* rinviasse a *ot'c'* (al «padre» di Gostjata), mentre per Čerepnin, 1969, esso additava già, com'è facile intuire, un personaggio «fuori scena»: il «patrigno» di Gostjata. Io penso invece che *za nim'* adombri un «lui» che è il marito (l'ex marito) di Gostjata, secondo l'interpretazione di Kuz'min, Meščerskij, Zaliznjak...

«Sočetanie *izbiv' rouky*, – scrive Meščerskij, 1981, 62, – po vidimomu, predstavljaet soboju do sich por ne vstrečavšeesja v drevnerusskich tekstach frazeologičeskoe edinstvo, smysl kotorogo ujasnjaetsja po kontekstu». Già Kuz'min, 1952, 140, osservava che, se il *rukobit'e* – e, aggiungiamo pure, il *biti/bit' po rukam''/rukam* (dove la forma sostantivata *bit'e po rukam*), cioè il «battersi sulle mani» –

indicava la conclusione, la ratifica di un accordo, di un contratto, anche matrimoniale (V.I. Dal' definisce la voce *rukobit'e* «bit'e po rukam otcov ženicha i nevesty, obyčno pokryv ruki polami kaftanov, v znak konečnago soglasija»; e aggiunge che talvolta, per esempio nel territorio di Jaroslavl', *rukobit'e byvaet u otca ženicha*», ma più spesso ha luogo «v dome otca nevesty...; v takom slučae *na rukobitii* opredeljajut *kladku* ili *stolovyja den'gi* [ossia, le spese per il banchetto nuziale], ot otca ženicha, i pridanoe nevesty...»; Dal', 1907, [col.] 1738), allora l'*\*izbiti rouky (ruky)* dovrebbe equivalere alla rottura, alla rescissione di tale accordo o contratto. Del resto, sappiamo che tra i significati di *ruka (rouka)* in russo antico figurano quelli di «potere», «dominio», «comando», «protezione», «tutela», «accordo» (cfr. Sreznevskij, 1906, [coll.] 190-191); e Kuraszkiewicz, 1957, 53, afferma: «Był to termin prawny, może ogólnosłowiański, bo w podobnym znaczeniu był używany w rotach sądowych staropolskich» del primo Quattrocento, dove, per esempio, s'incontrano ripetutamente le formule: *chować ku wiernej ręce* e *ręczyć ręką pospolitą*).

Nelle due proposizioni *poustil' že mja, a inouju pojal'*, l'autore della *gramota* affianca due verbi – *poustiti/pustiti* e *pojati* –, che troviamo associati e contrapposti in numerose fonti antico-russe, di tipo giuridico o narrativo, concernenti il ripudio di una moglie (o il divorzio da questa) e il passaggio del marito a nuove nozze; per esempio, nell'*Ustav mitropolita Georgija* del secolo XII («Ašče kto svoju ženu pustiv», a inuju poimet', post" 2 leta»: vd. Čičagov, 1954, 82), nell'*Aleksandrija* «cronografica», pure del XII secolo («... proslouobosja o nei, jakože priidet' Filip s voiny, siju poustiti choščet', a inouju pojati»: vd. Istrin, 1893, 9, e cfr. Meščerskij, 1981, 62), nella versione medievale della *Guerra giudaica* di Giuseppe Flavio («I nača Irod priimati napasti ot svoeja ženy, ot Mariani, juže pojat, pustiv pervuju...»), «Archelai jazykoderžec i na taku pochoť ustremisja, jako svoju ženu, Mariamni, pustiv, a tuju pojal»: vd. Meščerskij, 1958, 208, 251; cfr. anche Meščerskij, 1981, 62-63), nella quattrocentesca *Aleksandrija* «serba» («Nastavivyi že ego Olimpijadu pustiti, a inuju ponjati za sebe, pristupl' že k Filipu, reče...»: vd. Dmitriev, Lichačev, a cura di, 1982, 36). (Si noti che, appena qualche riga più sopra, nel medesimo passaggio dell'*Aleksandrija* «serba», l'antitesi «*pustiti - pojati/ponjati*» cede il posto a una sua variante «*pustiti - v"zjati/vzjati*»: «I sie rek, [Aleksandr] v Makedoniju otide i prišed obrēte Filipa carja, otca svoego, Olim"pijadu pustivšu, mater' ego, inuju že vmēsto eja vzem"šu i na braku jako ženichu veseljaščusja»; e analoga variante ci è fornita da un'altra redazione dell'*Aleksandrija* «serba»: «Nastavnici že ego stavše, edin ot nich reče: "Radujsja,

carju Filippe, Olimpiadu pustivše, inuju vzjat za sebe, celemudrenu...»): vd. Botvinnik, Lur'ė, Tvorogov, 1965, 13.)

Jakobson, 1952, traduceva la proposizione di chiusura della *gramota* 9 – *Doedi, dobrě s'tvorja* – «Journey (here) if you would do well», e Kurazskiewicz, 1957, 54, «przyjedź, by dobrze zrobić, by zrobić porządek» (un'interpretazione, quest'ultima, a cui lo studioso polacco restava fedele ancora un quarto di secolo dopo: «Przyjedź, aby dobrze uczynić (tj. zrobić porządek)»: vd. Kurazskiewicz, 1981, 18). Pure secondo Čerepnin, Gostjata chiede l'aiuto di Vasil' per «dobit'sja po zakonu svoich prav». Personalmente, non esito invece a ritenere che abbiano ragione Kuz'min, 1952, Meščerskij, 1958 (e Meščerskij, 1981, 62), nonché, da ultimo, Zaliznjak, 1986, 299, quando vedono in *dobrě s'tvorja* una formula di cortesia che equivale a «per favore». Kuz'min, 1952, 139-140, rendeva infatti quella proposizione con «Priezžaj, bud' dobr», e allo stesso modo l'ha resa poi Meščerskij: «Priezžaj, bud' dobr (požalujsta!)». (Che si tratti di una formula cristallizzata e piuttosto diffusa, lo dimostrano le sue varianti *dobre stvorja* e *dobro s'tvorja*, contenute rispettivamente in una *gramota* novgorodiana su corteccia di betulla – la 87, del XII secolo –, e in un'altra iscrizione, sempre su corteccia di betulla, scoperta a Vitebsk nel 1959; mentre una terza *gramota* – la 613 del *corpus* novgorodiano, incisa fra l'XI e il XII secolo – fissa l'espressione, col verbo all'imperativo, *dobr" s'tvori*, che potremmo tradurre «fammi il favore, la gentilezza»: cfr. Zaliznjak, 1986, 299.) Per Meščerskij, 1958, 100, e 1981, 63, l'uso di *dobrě/dobre/dobro s'tvoriti/stvoriti* nelle *gramoty* 9 e 87 di Novgorod, e in quella di Vitebsk, ricalca l'impiego di εὖ/καλῶς ποιεῖν e di εὖ πράττειν nei papiri greci del III-II secolo a.C., nella letteratura ellenistica e, più tardi, nel Nuovo Testamento e nella letteratura bizantina. Un ottimo parallelo, sintattico e formale, alla frase *Doedi, dobrě s'tvorja* – un parallelo che per giunta è sinora sfuggito, se non erro, all'attenzione degl'interpreti delle *gramoty* novgorodiane – ce lo fornisce il capitolo III della *Vita Constantini* (manoscritto n. 1 di Bodjanskij): «Dobrě děę nauči mę chudožǫstvu gramotičǫsku»; e giustamente Vaillant, 1968, II, 3, traduce queste parole del futuro apostolo degli slavi: «Aie la bonté de m'apprendre l'art de la grammaire» (dopo aver rilevato, a proposito dell'espressione *Dobrě děę*, «c'est le tour grec καλῶς ποιῶν "tu fais bien de..."» [Vaillant, 1968, I, 4]).

## GRAMOTA 69

o' teren'teja k" michalju pri  
š'lit' lošak" s" jakov'cem'

poedut' družina savina čad'  
 ja na jaroslavli dobr" zborov" i s gri  
 gorem' ouglicane zamer'z'li na  
 jaroslavli + ty do ugleca i tu pak"  
 družina

Ot" Teren'teja k" Michalju. Priš'lit' lošak" s" Jakov'cem'. Poedut' družina, Savina čad'. Ja na Jaroslavli, dobr" zborov" i s" Grigorem'. Ouglicane zamer'z'li na Jaroslavli. Ty do Ugleca, i tu pak" družina.

«Terentij (Terentej) (*lett.*, "Da" o "Da parte di Terentij") a Michal'. Mandate(mi) un mulo con Jakovec (Jakov'c'). Partirà (da Novgorod) la *družina*, la schiera di Savva (Sava). Io mi trovo sotto Jaroslav'; godo ottima salute e sono con Grigor'. Quelli (I soldati) di Uglič (con le loro navi) sono presi nel ghiaccio (*lett.*, "Si sono gelati") all'altezza di Jaroslav'. Tu (manda Jakovec col mulo) fino a Uglič: è lì appunto (che si dirigerà) la *družina*».

La *gramota*, lunga 17 cm e larga 5,5, è stata scoperta a una profondità di tre metri e 53 cm nei pressi della via Velikaja, la strada principale del rione Nerevskij (Arcichovskij, 1954, 71). Essa era inserita nel dodicesimo «stato culturale», formatosi tra il 1281 e il 1299 (Kolčín, 1963; cfr. anche Kolčín, 1968, 10). Ma nella fattispecie la datazione stigrafica non è molto probante: un fosso di drenaggio, scavato, c'è da ritenere, sullo scorcio del Duecento, ha modificato la disposizione «spontanea» degli orizzonti archeologici, e la *gramota* – rinvenuta sull'orlo dello scavo – dovrebbe essere capitata lì assieme a materiali di sterro, provenendo da uno strato d'età anteriore, che, secondo Janin, 1986, 226, era forse il diciannovesimo (1134-1161). D'altronde, il testo – benché sul piano paleografico fissi già, nitidamente, tratti che Zaliznjak, 1986, 188, definisce «tardo-antico-russi» – appare steso entro un arco di tempo che potrebbe andare dalla metà alla fine del secolo XII.

Per quel che riguarda la *gramota* 69, la rilevanza del problema della datazione sta nel fatto che la lettera di Terentij sembra trovare suggestivi riscontri nelle cronache russe, nel loro resoconto della spedizione che nel 1148 portò i soldati di Novgorod fino all'alto Volga, alle città di Jaroslav' e Uglič (Arcichovskij, 1954, 73; Čerepnin, 1969, 382-383; cfr. anche Janin, 1986, 226, il quale – dopo avere, sulle prime, ricollegato la nostra iscrizione alla lotta politica per il trono di Kiev, che negli anni 1281-88 oppose i due figli di Aleksandr Nevskij, Andrej e Dmitrij, coinvolgendo pure Novgorod [Janin, 1975, 148]) – inclina oggi a far propria l'ipotesi di un nesso della *gramota* 69 con le vicende del 1148). Nell'inverno di quel-

l'anno, riferisce la *Novgorodskaja I letopis'*, il gran principe Izjaslav Mstislavič – Izjaslav II – da Kiev salì a Novgorod, dove sin dall'autunno era insediato suo figlio Jaroslav; poi, alla testa di un esercito di novgorodiani, «mosse contro Gjurgi» – lo zio Jurij Dolgorukij –, invadendo il principato di Rostov (e Suzdal'); «e sconfissero duramente gli uomini di Gjurgi, e lungo il Volga presero sei città: devastarono (tutto) fino a Jaroslavl'». La *Laurent'evskaja letopis'*, per parte sua, racconta che «Izjaslav andò a Novgorod da Kiev, per aiutare i novgorodiani contro Gjurgi; e ordinò ai guerrieri di seguirlo, ed essi lo seguirono, e si azzopparono loro i cavalli; e pur avendo egli, al fianco dei novgorodiani, raggiunto e conquistato il (territorio del) Volga, nulla poté contro Gjurgi, e, raggiunta la Piana di Uglič, deviò verso Novgorod, e si diresse (poi) alla volta di Smolensk, e qui svernò...».

Le tappe dell'itinerario di Izjaslav nella sua marcia di ritorno, «verso Novgorod», partendo dal Volga, sono le stesse attraversate, in direzione opposta, da Terentij. Inoltre, Čerepnin, 1969, 383, crede che si possa stabilire un rapporto fra la richiesta del mittente della *gramota* 69 («Mandate[mi] un mulo...») e l'azzoppamento dei cavalli, a cui accenna il cronista (a provocarlo dovette essere il suolo ghiacciato).

Ma nel XII-XIII secolo ebbero luogo anche altre spedizioni di Novgorod contro le città e le roccaforti dell'alto Volga (come già osservava Arcichovskij, 1954, 73, che pure è stato il primo a menzionare la campagna militare del 1148, nel commento alla nostra iscrizione); e, del resto, il percorso via terra da Novgorod a Uglič e lungo il Volga fino a Jaroslavl', era quasi d'obbligo. Non costituisce poi certo una rarità il caso di imbarcazioni che restavano bloccate dall'imprevisto, improvviso gelare dei fiumi. Čerepnin, 1969, 382, cita, ad esempio, un brano del salvacondotto concesso dal principe di Tver' Michail Borisovič a un mercante del metropolita, nella seconda metà del Quattrocento (ed è interessante, assai più del contenuto, delle evenienze che vi si prospettano, il vedervi adoperato lo stesso verbo di cui fa uso Terentij): «E se il battello col suo carico resterà preso dal ghiaccio [*zameržet'*] nei miei domini, nel gran principato [di Tver'], egli [il mercante] potrà condurre via dalla barca e dal (suo) carico la merce su delle slitte...».

Qualora si accetti l'ipotesi avanzata da Čerepnin, che la *gramota* 69 abbia a che vedere, molto probabilmente, con la spedizione del 1148, varrebbe forse la pena di analizzare le ultime parole che la *Novgorodskaja I letopis'* dedica alla spedizione (e sulle quali Čerepnin non si è soffermato). Narra il cronista che i novgorodiani, dopo aver «devastato» (tutto) «fino a Jaroslavl'» e aver «fatto settemila

prigionieri», «tornarono indietro a causa del disgelo che rendeva impraticabili le strade [*vorotěšasja/v'zvratišasja/vzvratišas' rospuťja/raspuťa/raspuťja dělja*]. A bloccare le navi di Uglič sotto Jaroslavl' poteva essere stato un subitaneo rincrudire del tempo; e allora la lettera di Terentij – ch'era forse in attesa di imbarcarsi per raggiungere la «Piana di Uglič» e, da lì, rientrare a Novgorod – dovrebbe risalire alla primavera del 1149. Diversamente, *zamer'z'li* sarebbe forse da intendere come «sono (ormai da un pezzo) bloccati, intrappolati nel ghiaccio», e bisognerebbe immaginare che, se la spedizione di Izjaslav partì da Novgorod in inverno, le navi di Uglič dovevano essere salpate già prima, quando ancora non c'era motivo di aspettarsi insidie dai rigori della stagione e dalle acque del Volga (e potevano averlo fatto dopo l'arrivo, nella «Piana di Uglič», d'un esercito novgorodiano che s'era trovato successivamente in difficoltà, e «in soccorso» del quale – «v pomoc' novgorodcem», si legge nella *Laurent'evskaja letopis'* – era poi intervenuto Izjaslav, con nuovi contingenti della Repubblica del Volchov).

Comunque siano andate le cose, si riallacci o meno, la *gramota* 9, alla campagna militare del 1148(-49?), lo scarno ed ellittico messaggio di Terentij ha il fascino dei testi che nascono nel punto di intersezione fra la vicenda privata di un uomo, di un individuo, e la storia pubblica, comune; è una testimonianza che apre, nel duro tessuto della Storia “grande”, un suo piccolo squarcio, netto e tagliente. Si noti anche, sul piano formale, come il *ty* («tu») della penultima riga chiuda circolarmente l'iscrizione, riportandoci a quel destinatario Michal' che l'imperativo plurale *priš'lit'* («mandate[mi]») aveva sfumato, sospinto in secondo piano.

Nella frase *Poedut' družina, Savina čad'*, i due nomi singolari collettivi *družina* e *čad'* reggono un verbo di terza persona plurale, come di norma nel russo antico, e non solo nel russo antico. Una costruzione analoga – la si cita più che altro a titolo di curiosità – è rintracciabile, ad esempio, in Folgóre da San Gimignano, nell'«attacco» del primo sonetto della sua «corona per i mesi»: «Alla *brigata* nobile e cortese,/ in tutte quelle parti dove *sono*,/ con allegrezza stando sempre, dono/cani, uccelli e danari per ispese...» (il corsivo è mio).

La voce *družina* (: *drug* «amico, compagno») è adoperata qui nella sua accezione militare di «compagni, scorta armata, esercito permanente del principe» (cfr. Sorokoletov, 1970, 57), o in un'accezione prossima a questa (l'istituto della *družina* così intesa, che si ritiene potesse contare fino a due-tremila membri [Sorokoletov, 1970, 58], ricorda la *hirdh* scandinava e – anche tipologicamente – il

*comitatus* germanico descritto da Tacito). Quella di cui parla Terentij, dovrebb'essere stata una *družina* della corte di Jaroslav Izjaslavič; e non è da escludere che Terentij e Grigor' (come pure Jakovec) fossero a loro volta dei *družinniki*: «uomini del principe» arrivati nelle terre del Volga con un'altra *čad'*. Difatti, la parola *čad'*, in tutta una serie di microcontesti offerti dalle cronache russe, designa, a parere di Sorokoletov, 1970, 66, «un certo strato», «una parte» della *družina*. E fra gli esempi allineati dallo studioso (che però, stranamente, non riserva neppure un accenno alla *gramota* 69), ne figura uno molto vicino – per alcuni suoi tratti formali, oltre che per un identico impiego dei termini *družina* e *čad'* – alla frase *Poedut' družina, Savina čad'* della lettera di Terentij. Esso è tolto da una celebre annotazione dell'*Ipateľevskaja letopis'*, posta sotto l'anno 1095; vi si legge: «I načasa dumati družina, Ratiborova čad' s' kŕzem' Volodimerom" o pogublenŕi Itlarevi čadi». In questo passo e nella nostra iscrizione, il vocabolo *družina* assumerebbe, dunque, la funzione d'una sineddoha «di spazio maggiore», di un *totum pro parte* (cfr. la semantica antico-russa di *zemlja*: «terra-nazione», ma anche parte, frammento di essa, suo «esercito» ad esempio, come nell'allocuzione dello *Slovo o polku Igoreve*: «O Ruskaja zemle! uže za šelomjanem" esi»). Perciò una traduzione libera, parafrastica (e più calzante) di *Poedut' družina, Savina čad'* potrebbe suonare: «Partirà (a cavallo da Novgorod) un (altro?) gruppo di *družinniki*, la schiera di Savva (cioè guidata dal comandante [*voevoda*] – o, magari, chiliarca [*tysjackij*] – Savva)».

Gli aggettivi *dobr'* e *zdorov'*, della proposizione *Ja na Jaroslavli...*, formano una sorta di coppia fissa (come dimostra anche un'altra *gramota* novgorodiana su corteccia di betulla databile agl'inizi del XV secolo – la 122 –, in cui si legge, a un certo punto: *A inoje vse dobro, zdorovo* [«E in quanto al resto, va tutto per il meglio»]).

*Ugleca* è il genitivo di *Uglec'*, toponimo noto alle fonti antiche russe anche sotto la forma *Uglaš'* (dove *Uglaš'/Uglaš'*): come abbiamo visto, proprio all'interno dell'espressione *Uglaš' pole* («Piana di Uglaš'») viene menzionato (per la prima volta?) nel 1148/49, dalla *Lavrent'evskaja letopis'* (Vasmer, 1973, 145). L'oscillazione *c/č* è dovuta, naturalmente, allo *cokan'e* (e al *čokan'e*, che dello *cokan'e* è, in definitiva, una variante); riguardo poi all'oscillazione *e/i*, la troviamo già documentata dalla nostra *gramota*, in *ouglicane*. È quindi possibile che la lettera di Terentij ci consegni la prima attestazione delle forme *Uglaš'/Uglaš'* (e, insieme alla *Lavrent'evskaja letopis'*, la prima attestazione del toponimo stesso).

Nel segno posto fra l'ultima proposizione della *gramota* e la penultima, ho preferito vedere, sulla scia di Arcichovskij, 1954, 72,

una crocetta (usata a mo' di segno d'interpunzione?), anziché un *i* («col punto»), come fanno, ad esempio, Kuraszkievicz, 1957, 80, e Čerepnin, 1969, 381.

Il *tu* della proposizione che chiude la lettera di Terentij, può essere un avverbio di stato in luogo, ma anche di moto a luogo. Come avverbio di moto l'ha inteso Čerepnin, 1969, 382 – contrariamente ad Arcichovskij, 1954, 72, e ad altri studiosi –, e così l'ho inteso io, poiché da una simile interpretazione la *gramota* ci guadagna in limpidezza e linearità.

Infine, ho accolto l'ipotesi di Zaliznjak, 1986, 188, che l'ultima parola dell'iscrizione possa venir letta non già *plk*“, cioè *p”lk”/polk”*, bensì *pak”* (nel senso di «appunto, precisamente»). Questa sostituzione espunge dal discorso, mi sembra, un elemento di inutile ridondanza (*p”lk”/polk”* e *družina* assolverebbero nel testo funzioni di sinonimi, o quasi-sinonimi), concentrando invece l'attenzione del destinatario Michal' sull'avverbio *tu*, stretto fra *pak”* e un *i* che agisce, a sua volta, da particella rafforzativa.

## GRAMOTA 109

gramota: ot” žiznomira: k” mikoule:  
 koupil” esi: robou: pl”skove: a nyne mja:  
 v” tom”: jala k”njagyni: a nyne sja drou  
 žina: po mja poroučila: a nyne ka: pos”  
 li k” tomou: mouževi: gramotou: e li  
 ou nego roba: a se ti chocou: kone koupil  
 v” i k”njaž” mouž” v”sativ”: ta na s”  
 vody: a ty atče esi ne v”zal” koun”:  
 tech” a ne emli: nič”to že ou nego:

Gramota ot” Žiznomira k” Mikoule. Koupil” esi robou Pl”skove. A nyne mja v” tom” jala k”njagyni. A nyne sja droužina po mja poroučila. A nyne ka pos”li k” tomou mouževi gramotou, e li ou nego roba. A se ti chocou: kone koupil” i k”njaž” mouž” v”sativ”, ta na s”vody. A ty, atče esi ne v”zal” koun” tech”, a ne emli nič”to že ou nego.

«Lettera di Žiznomir a Mikula. Tu hai comperato una schiava a Pskov. Ed ora, a causa di ciò, la principessa mi ha fatto arrestare (*letter.*, “m’ha arrestato”). Ed ora ha garantito per me la *družina*. E dunque spedisci ora a quell'uomo (che te l'ha venduta) una lettera, (per chiedergli) se possiede una (altra) schiava. Ed ecco cosa voglio da te: (che,) comprato un cavallo e fattovi salire un uomo del principe, (tu venga) ai confronti. E se (“poiché”?) non hai preso (indie-

tro) il denaro (pagato per l'acquisto della schiava), non prendere niente da lui».

La *gramota*, lunga 20,2 cm e larga 10,7, è stata rinvenuta fra i reperti del ventunesimo «strato culturale», che nel rione Nerevskij risalgono agli anni 1096-1116 (Arcichovskij, 1958, 38; Kolčín 1963; cfr. pure Kolčín, 1968, 10). Anche la scrittura, molto arcaica, presenta tratti che sono tipici del periodo a cavallo dei secoli XI e XII. Si tratta perciò di una delle iscrizioni su corteccia di betulla più antiche – in assoluto – che gli scavi archeologici di Novgorod abbiano portato alla luce. Al momento della scoperta, essa risultava lacerata in due frammenti: l'uno di tre righe (le tre righe inferiori del testo), dissepolto alla profondità di tre metri e 65 cm, sotto una trave di quel che rimaneva di un edificio in legno; l'altro, trovato alla profondità di tre metri e 56 cm, presso i resti di quel medesimo edificio. I «due punti» che costellano la *gramota*, sono disposti con una certa coerenza, in modo da rispettare il carattere, ad esempio, di tutta una serie di particelle proclitiche ed enclitiche (*ot' žiznomira, k' mikoule, a nyne ka*, ecc.).

Fra le diverse, e spesso contrastanti, interpretazioni che gli studiosi hanno dato del testo, la più vicina alla realtà mi sembra quella proposta da Čerepnin, 1968, 61-62 (ma, sotto qualche aspetto, già lasciata intravedere da Arcichovskij, 1958). Ecco, dunque, il probabile contenuto della *gramota*. Mikula, «socio» (*kompan'on*, lo definisce Arcichovskij, 1958, 40) o, piuttosto, servo di Žiznomir, ha comperato per costui una schiava, nella quale la moglie del principe di Novgorod deve aver riconosciuto una propria schiava scomparsa (probabilmente rapita, e poi rivenduta). Žiznomir, arrestato, ha ottenuto la mallevadoria della propria *družina*, dei propri «compagni», e per lettera impartisce disposizioni a Mikula. Nel caso di un reato come quello in cui si trovava coinvolto il mittente della *gramota* (l'acquisto di uno schiavo rubato o fuggiasco), occorreva sottostare, nell'antica Russia, a norme giuridiche ben precise. La «redazione breve» della *Russkaja Pravda*, all'articolo 16 (dell'edizione a cura A.A. Zimin, 1952, 78), recita: «Ašče kto čeljadin pojati choščet', poznav svoi, to k onomu vesti, u kogo to budet' kupil, a toi sja vedet' ko drugomu, daže doidet' do tret'ego, to rci tret'emu: vdai ty mne svoi čeljadin, a ty svoego skota išči pri vidoce»; e la «redazione estesa» della *Russkaja Pravda*, all'articolo 38 (sempre nell'edizione di Zimin, 1952, 112): «Ašče poznaet' kto čeljadin svoi ukraden, a poi-met' i, to onomu vesti i po kunam do 3-go svoda; pojati že čeljadin v čeljadina mesto, a onomu dati lice, at' idet' do konecnjago svoda, a to est' ne skot, ne lze rci: (ne vede) u kogo esm' kupil, no po jazyku iti do koncja; a kde budet' konecni tat', to opjat' vorotit' čeljadina, a

svoi poimet', i prorot tomu ze platiti, a knjazju prodaže 12 griven v čeljadine, ili ukradše (*var.*: ukraden)». Dunque, se qualcuno riconosceva uno schiavo che gli era stato sottratto (o gli era fuggito), diventando oggetto di successive compravendite, aveva diritto a risalire lungo la catena di questi «passaggi di proprietà», mediante successivi «confronti», sino al «terzo» (al terzultimo) possessore dello schiavo. Ma il *konecnii tat'*, il ladro a cui metteva capo la trafila illegale dei passaggi di mano (o – ciò ch'era lo stesso, dal punto di vista giuridico – colui che s'era appropriato indebitamente di uno schiavo fuggiasco) poteva trovarsi «al di là» del terzo possessore; e poiché l'intervento diretto della legge non andava oltre il «terzo confronto», la parte lesa era tenuta – sulla scorta delle indicazioni (*po jazyku*) dello schiavo contestato – a «farsi giustizia da sé», per così dire: a continuare le indagini per proprio conto (e a proprie spese) «sino alla fine», sino alla loro conclusione. Era anche previsto dalla legge che la parte lesa consegnasse temporaneamente lo schiavo contestato al suo terzo possessore illegale, in cambio di un altro schiavo (Zimin, 1952, 125, 155, intende appunto la frase della *Russkaja Pravda* – «*pojati že čeljadin v čeljadina mesto, a onomu dati lice*» – nel senso che il proprietario legittimo aveva l'obbligo di dare «in pegno» lo schiavo rapito o fuggiasco a colui che «ne era stato il terzo acquirente», perché costui, con l'aiuto dello schiavo, potesse condurre a termine le indagini, e i «confronti»). Ma non è escluso che, in pratica, tale norma la si applicasse in maniera meno rigida di quanto prevede la *Russkaja Pravda* (del resto, il modo in cui Zimin intende quella frase, all'interno dell'articolo della *Russkaja Pravda* che la contiene, appare indubbiamente fondato, senza per questo essere l'unico ammissibile). Mi sembra comunque abbastanza giustificato il richiamo di Čerepnin, 1968, 61, alla *Russkaja Pravda*, per spiegare l'ordine di Žiznomir a Mikula di accertarsi se il venditore di Pskov disponga di un'altra schiava (che andrebbe alla moglie del principe, finché non venga individuato il *konecnii tat'*). A Mikula, Žiznomir comanda poi di acquistare un cavallo per un «uomo del principe», il quale – in veste di bargello, dobbiamo supporre – giunga alla soluzione del «caso» (e, anche in ciò, il comportamento di Žiznomir – che, da quanto la *gramota* ci permette di sapere, o di intuire, è l'ultimo possessore illegale della schiava – si discosta abbastanza sensibilmente dalle norme della *Russkaja Pravda*; in realtà, l'obiettivo che sta soprattutto a cuore al mittente della *gramota*, è di vedersi scagionato al più presto dalla colpa che la moglie del principe gli addebita. Tuttavia, non c'è dubbio che testi come la *gramota* 109 – stilata, si badi, intorno all'anno 1100 – riflettono piuttosto chiaramente lo «spirito», se non la «lettera», di alcune delle norme

giuridiche antico-russe che troviamo codificate nella *Russkaja Pravda*.

In materia di interpretazione della *gramota*, c'è da ricordare che W. Kuraszkiwicz 1981, 18-19, sulla scia di Arcichovskij, 1958, 41, è persuaso che il vocabolo *roba* si riferisca – entrambe le volte – alla stessa schiava: quella che, «rapita», «widocznie jeszcze do kniagini nie wróciła, gdzieś zniknęła, i dlatego kniagini posądziła o to Žiznomira... Więc Žiznomir nakazuje Mikule napisać gramotę do tego «męża», tj. do fałszywego sprzedawcy, z zapytaniem *e li ou nego roba*, żeby ją odszukać i dostarczyć do sądu na konfrontację». Scrivendomi da Poznań in data 26.III.1973, Kuraszkiwicz accennava alle «oscurità» del testo: si chiedeva, ad esempio, perché a rispondere della schiava fosse chiamato Žiznomir anziché Mikula, e dove la schiava si trovasse ora. Alla prima domanda è facile rispondere, se consideriamo Mikula non un «socio» o un «uomo di fiducia» (*zaufany*) di Žiznomir, ma semplicemente un suo servo, l'esecutore materiale di una transazione imbastita o, comunque, voluta da Žiznomir. Una risposta alla seconda domanda la fornisce Kuraszkiwicz stesso, lasciando immaginare che la schiava possa essersi rifugiata (sotto la spinta di motivazioni psicologiche?) presso il suo *fałszywy sprzedawca*, il suo «venditore illegale», ossia il precedente, illegittimo padrone, che l'ha poi ceduta – tramite Mikula – a Žiznomir. Bisognerebbe dunque supporre che la schiava sia tornata da codesto padrone, abbandonando la casa di Žiznomir o un suo possedimento in campagna (magari dopo che la «principessa» o qualcuno della sua cerchia l'ha riconosciuta). Inoltre, la spiegazione di Arcichovskij e Kuraszkiwicz getta ben poca luce sullo *status* di Žiznomir, sul carattere della sua *družina*, sulla natura dei suoi rapporti sociali e gerarchici con la «principessa». (Del resto, è significativo che proprio Arcichovskij, 1958, 41, in una nota a piè di pagina, aggiunta quando il terzo volume della serie *Novgorodskie gramoty na bereste* era ormai in composizione, definisca «interessante e persuasivo» il commento alla *gramota* 109 di Čerepnin, 1956, 123, del tutto simile a quello di Čerepnin, 1969, 61-62.)

L'interesse, e il fascino, della *gramota* 109 hanno una loro doppia incarnazione, muovono da un doppio registro: il suo testo concentra in poche righe concitate una vicenda umana dai risvolti alquanto drammatici, carica d'una serie d'implicazioni, e la proietta, d'altra parte, su un mobile sfondo di norme giuridiche non tutte ben definite, forse ancora diffusamente consuetudinarie, che la Rus' aveva appena codificato, o si avviava a farlo (secondo studiosi autorevoli del diritto antico-russo, la «redazione breve» della *Russkaja Pravda* andrebbe datata alla seconda metà del l'XI secolo; mentre la «redazione estesa» risalirebbe agl'inizi del Duecento, benché la comparsa

di suoi singoli nuclei – il *Sud Jaroslava Vladimiroviča*, l'*Ustav Vladimira Monomacha* – abbia preceduto tale redazione di circa cento anni).

*Žiznomira* è il genitivo di \**Žiznomir* (*Žiznomir*), un antroponimo che, pur essendo di formazione schiettamente slava, non risulta documentato sinora in un'alcun'altra fonte slava né antica né moderna (esiste però una località di quel nome nell'Ucraina occidentale). L'elemento *žizno-* rinvia a *žizn'* nel senso antico di «ricchezza», «beni» (*Žiznomir* equivarrebbe quindi a «insigne, illustre per le ricchezze»).

*Pl'skove* è il locativo («senza preposizione») di *Pl'skov* (la lettura *Pl'skove*, invece di quella *Plěskove* – accolta per errore da Arcichovskij, 1958, 39-40 –, è la sola che, a un'attenta «lettura», il facsimile della *gramota* autorizzi; cfr. anche Žukovskaja, 1959, 38).

Il titolo *k'njagyni* («principessa») è probabile che designi qui la «moglie del principe». Per Arcichovskij 1958, 40, la frase *A nyne mja v' tom' jala k'njagyni* lascia intendere che, «prima del colpo di Stato del 1136», a Novgorod «il principe, stando alla *gramota*, poteva essere sostituito dalla principessa». A mio parere, l'intervento della «principessa» si giustifica essenzialmente col fatto che a *Žiznomir* veniva imputato il possesso illegale di una *sua* schiava, cioè un'infrazione ai danni della *sua sfera di competenza* (e sappiamo con quale rigidità, nel Medioevo non soltanto russo, i «mondi» dell'uomo e della donna, i loro rispettivi ambiti di azione, fossero tenuti distinti). Nulla ci obbliga a credere che, sia pure *ad interim*, la «principessa» assolvesse le funzioni politiche riservate al principe.

Il termine *droužina* (*družina*) è forse adoperato da *Žiznomir* nel senso di «compagni, soci, membri della stessa corporazione o comunità (o «contrada»: vale a dire, come un sinonimo di *uličane/ulicane?*)», oppure nel senso generico di «amici»; egli non lo investe necessariamente del senso di «compagni, scorta armata del principe» (cioè del senso che il vocabolo possiede, per esempio, nella *gramota* 69: vd. sopra, a pag. 129). La formula in cui il termine figura – *A nyne sja droužina (družina) po mja poručila (poručila)* – ricorda, tra l'altro, un articolo della *Russkaja Pravda*: il 14 della «redazione breve», nell'edizione di Zimin, 1952, 78 («*Ašče poznaet' kto, ne emlet' ego, to ne rci emu: moe; n' rci emu tako: poidi na svod, gde esi vzjal; ili ne poidet', to poručnika za pjat' dnii*»). Ma, di nuovo, la norma della *Russkaja Pravda* resta come in filigrana: essa dispone che chi abbia riconosciuto qualcosa di suo presso un estraneo, non se ne riapproprii ma inviti il padrone illegittimo ad «andare al confronto» e a spiegare come ne è venuto in possesso; qualora non voglia presentarsi, mandi al posto suo, «per cinque giorni», un

«garante», un «mallevadore». (Si pensi – per citare un esempio, uno dei possibili esempi, che ci forniscono i testi medievali d'Occidente, sull'importanza della mallevadoria – ai «trenta parenti» che nella *Chanson de Roland* «rispondono» per Gano, a cui è mossa l'accusa di aver tradito Orlando e di essere «parjurez e malmis» nei confronti dell'imperatore Carlo: «Dist li empereres: Bons pleges en demant.» / .XXX. parenz l'i plevissent leial. / Ço dist li reis: "E jo·l vos recreai?...»; il corsivo è mio.)

### Riferimenti bibliografici

- Arcichovskij, 1951a – A.V. ARCICHOVSKIJ, *Archeologičeskie otkrytija v Novgorode*, «Vestnik Akademii nauk SSSR», 12, 1951.
- Arcichovskij, 1951b – A.V. ARCICHOVSKIJ, *Novye otkrytija v Novgorode*, «Voprosy istorii», 12, 1951.
- Arcichovskij, 1954 – A.V. ARCICHOVSKIJ, *Novgorodskie gramoty na bereste (iz raskopok 1952 g.)*, Moskva, 1954.
- Arcichovskij, 1958 – A.V. ARCICHOVSKIJ, *Gramoty 84-136*, in A.V. ARCICHOVSKIJ, B.I. BORKOVSKIJ, *Novgorodskie gramoty na bereste (iz raskopok 1953-1954 gg.)*, Moskva, 1958.
- Arcichovskij, Tichomirov, 1953 – A.V. ARCICHOVSKIJ, M.N. TICHOMIROV, *Novgorodskie gramoty na bereste (iz raskopok 1951 g.)*, Moskva, 1953.
- Botvinnik, Lur'ë, Tvorogov, a cura di, 1965 – *Aleksandrija. Roman ob Aleksandre Makedonskom po russkoj rukopisi XV veka*, a cura di M.N. BOTVINNIK, JA. S. LUR'Ë e O.V. TVOROGOV, Moskva-Leningrad, 1965.
- Čerepnin, 1956 – L.V. ČEREPNIN, *Russkaja paleografija*, Moskva, 1956.
- Čerepnin, 1969 – L.V. ČEREPNIN, *Novgorodskie berestjanye gramoty kak istoričeskij istočnik*, Moskva, 1969.
- Čičagov, 1954 – V.K. ČIČAGOV, *Filologičeskie zametki (K vychodu v svet pervogo naučnogo izdanija novgorodskich gramot na bereste)*, «Voprosy jazykoznanija», 3, 1954.
- Dal', 1907 – V. DAL', *Tolkovyj slovar' živogo velikoruskago jazyka*, vol. III, Sankt-Peterburg-Moskva, 1907 (ristampa anastatica, Paris, 1954).
- Dimitriev, Lichačev, a cura di, 1981 – *Pamjatniki literatury Drevnej Rusi. XIV-seredina XV veka*, a cura di L.A. DMITRIEV e D.S. LICHAČEV, Moskva, 1981.
- Dmitriev, Lichačev, a cura di, 1982 – *Pamjatniki literatury Drevnej Rusi. Vtoraja polovina XV veka*, a cura di L.A. DMITRIEV e D.S. LICHAČEV, Moskva, 1982.
- Gasparini, 1973 – E. GASPARINI, *Il matriarcato slavo. Antropologia culturale dei Protoslavi*, Firenze, 1973.
- Istrin, 1893 – V.M. ISTRIN, *Aleksandrija russkich chronografov. Issledovanie i tekst*, Moskva, 1893.
- Jakobson, 1952 – R. JAKOBSON, *Vestiges of the Earliest Russian Vernacular*, «Word», VIII, 4, 1952.
- Jakobson, 1953 – R. JAKOBSON, [recensione ad Arcichovskij, Tichomirov, 1953,] «Word», IX, 2, 1953.
- Janin, 1975 – V.L. JANIN, *Ja poslal tebe berestu...*, Moskva, 1975<sup>2</sup>.
- Janin, 1986 – V.L. JANIN, *Popravki i zamečanja k čtenijam berestjanych gramot*, in Janin, Zaliznjak, 1986.
- Janin, Zaliznjak, 1986 – V.L. JANIN, A.A. ZALIZNJAK, *Novgorodskie gramoty na*

- bereste (iz raskopok 1977-1983 gg.). Kommentarii i slovoukazatel' k berestjanym gramotam (iz raskopok 1951-1983 gg.)*, Moskva, 1986.
- Kolčín, 1963 – B.A. KOLČÍN, *Dendrochronologija Novgoroda*, in *Novye metody v archeologii. Trudy Novgorodskoj archeologičeskoj ekspedicii*, vol. III, Moskva, 1963.
- Kolčín, 1968 – B.A. KOLČÍN, *Novgorodskie drevnosti. Derevjannye izdelija*, Moskva, 1968.
- Kuraszkiewicz, 1957 – W. KURASZKIEWICZ, *Gramoty nowogrodzkie na brzozowej korze. Zeszyt A. Opracowanie językowe*, Warszawa, 1957.
- Kuraszkiewicz, 1981 – W. KURASZKIEWICZ, *Trzy najstarsze brzozowe gramoty nowogrodzkie: Gostiaty, Žiznomira i Žirowita*, «Rocznik Slawistyczny», XLI, cz. 1, 1981.
- Kuz'min, 1952 – F.F. KUZ'MIN, *Novgorodskaja berestjanaja gramota № 9*, «Voprosy jazykoznaia», 3, 1952.
- Meščerskij, 1958 – N.A. MEŠČERSKIJ, *Novgorodskie gramoty na bereste kak pamjatniki drevnerusskogo literaturnogo jazyka*, «Vestnik Leningradskogo universiteta», 2, (Serija istorii, jazyka i literatury, fasc. 1,) 1958.
- Meščerskij, 1981 – N.A. MEŠČERSKIJ, *Istorija russkogo literaturnogo jazyka*, Leningrad, 1981.
- Picchio, 1979-1980 – R. PICCHIO, *The Slavonic and Latino-Germanic Background of the Novgorod Texts on Birch Bark*, in *Eucharisterion: Essays Presented to Omeljan Pritsak on his Sixtieth Birthday* (= *Harvard Ukrainian Studies*, vol. III/IV, part 2), Cambridge, Mass., 1979-1980.
- Sorokoletov, 1970 – F.P. SOROKOLETOV, *Istorija voennoj leksiki v russkom jazyke XI-XVIII vv.*, Leningrad, 1970.
- Sreznevskij, 1912 – I.I. SREZNEVSKIJ, *Materialy dlja slovarja drevnerusskago jazyka po pis'mennym pamjatnikam*, vol. III, Sankt-Peterburg, 1912 (ristampa anastatica, Graz, 1956).
- Ščepkina, 1954 – M.V. ŠČEPKINA, [recensione ad Arcichovskij, Tichomirov, 1953,] «Voprosy istorii», 4, 1954.
- Taszycki, 1926 – W. TASZYCKI, *Najdawniejsze polskie imiona osobowe*, «Rosprawy Wydziału Filologicznego P.A.U.», LXII, 3, (Kraków,) 1926.
- Vaillant, 1968, I - A. VAILLANT, *Textes vieux-slaves. I. Textes et glossaire*, Paris, 1968.
- Vaillant, 1968, II - A. VAILLANT, *Textes vieux-slaves. II. Traductions et notes*, 1968.
- Valk, a cura di, 1949 – *Gramoty Velikogo Novgoroda i Pskova*, a cura di S.N. VALK, Moskva-Leningrad, 1949.
- Vasmer, 1973 – M. VASMER [FASMER], *Ètimologičeskij slovar' russkogo jazyka*, a cura di O.N. TRUBAČEV, Moskva, 1973.
- Zaliznjak, 1982 – A.A. ZALIZNJAK, *Protivopostavlenie knižnyh i «bytovyh» grafičeskikh sistem v drevnem Novgorode*, in *Finitis duodecim lustris. Sbornik statej k 60-letiju prof. Ju. M. Lotmana*, Tallin, 1982.
- Zaliznjak, 1986 – A.A. ZALIZNJAK, *Novgorodskie berestjanye gramoty s lingvističeskoj točki zrenija*, in Janin, Zaliznjak, 1986.
- Zimin, a cura di, 1952 – *Pamjatniki prava Kievskogo gosudarstva. X-XII vv.*, a cura di A.A. ZIMIN (= *Pamjatniki russkogo prava*, a cura di S.V. JUŠKOV, vol. I), Moskva, 1952.
- Žukovskaja, 1959 – L.P. ŽUKOVSKAJA, *Novgorodskie berestjanye gramoty*, Moskva, 1959.

Gianni Garofoli

FORME DEL PUBBLICO E DEL PRIVATO NELLA  
NARRATIVA INGLESE

*Il pubblico e il privato del linguaggio*

Il romanzo inglese si configura, fin dal suo apparire, come il mezzo più appropriato per veicolare l'ideologia della borghesia rampante, il suo punto di vista riguardo al mondo ed ai rapporti sociali.

Se Samuel Richardson può considerarsi il suo inventore, questo è dovuto principalmente a un elemento: il problematizzarsi del rapporto tra l'individuo e la società; come scrive infatti David Daiches, «(...) il romanzo fu maturo solo quando seppe aggiungere alla comprensione che Defoe aveva della realtà sociale e materiale una certa consapevolezza della complessità della personalità umana e del conflitto tra tendenza morale interiore e tendenza sociale esteriore, tra moralità e ambizioni mondane»<sup>1</sup>.

La narrativa «estroversa» di Defoe privilegiava, in effetti, l'aspetto *pubblico* dell'esperienza, il momento del contatto (e dell'attrito) tra l'individuo e la società, ignorando quasi il momento introspettivo. Il romanzo richardsoniano introduce, per la prima volta, la dimensione del *privato*, quell'area dell'affettività e della vita interiore che è il necessario complemento di una rappresentazione psicologica a tutto tondo.

In *Pamela* la sfera del privato è vista in una luce ambivalente: da una parte, le riflessioni dell'eroina costituiscono la zona d'ombra della coscienza, il suo sottrarsi ai vincoli del sociale, del discorso diretto, delle virgolette obbligatorie; d'altra parte, questa stessa sfera del privato non è affatto indipendente rispetto a quella pubblica, al punto di non acquisire mai quella dimensione autonoma e a-funzionale che le sarebbe propria, quell'attitudine alla crescita interiore svincolata da ogni contingenza; al contrario, il febbrile lavoro men-

<sup>1</sup> DAVID DAICHES: *Storia della letteratura inglese*, Milano 1976, II ediz., II° volume, p. 68.

tale di Pamela, in margine alle lettere, è propedeutico all'azione, ne prepara e definisce le modalità, ne chiarisce gli intenti; la riflessione non rappresenta mai il momento «disinteressato» di un reale ripiegamento interiore, è sempre e semplicemente la fase d'incubazione dell'agire, la sua premessa.

*Pubblico e Privato*, dunque, sono concetti che definiscono due diverse qualità di esperienza, ma il loro reciproco distacco ed il loro definirsi in modo autonomo sarà il frutto di una fase narrativa ancora più tarda, rispetto a quella inaugurata da Richardson; per tutto il Settecento, infatti, l'accordo tra interiorità ed esteriorità, nel romanzo, è pressoché costante, e il pensare e l'agire, lungi dal divaricarsi e dall'entrare in conflitto, sono vincolati ad una logica causale in cui la fase riflessiva o precede l'azione, mettendone a fuoco i contorni, o consegue ad essa, valutandone gli effetti. Da questa fase di integrazione massima tra istanze «pubbliche» e «private» si perverrà via via ad una diversa concezione della coerenza psicologica del personaggio letterario, in cui i diversi strati della psiche, i vari livelli di coscienza danno luogo a un rapporto contraddittorio tra pensiero e manifestazioni esteriori, fino a mettere in forse la rappresentabilità di quest'io diviso. Si pensi, ad esempio, a come, in *Delitto e Castigo*, le azioni ed i pensieri di Raskolnikov costituiscano l'oggetto di due narrazioni diverse, parallele ma in un certo senso indipendenti, tanto che perfino le riflessioni del protagonista sul suo omicidio, prima e dopo il compiersi di questo, sono in certo qual modo «oggettivate» e distanziate; l'omicidio stesso, anzi, diventa il pretesto per una discussione sulla colpa, sul peccato, sul pentimento, e Dostoevskij finisce per gettare le basi di un sovvertimento radicale: consapevolmente o meno, egli inverte i termini del rapporto tra pensiero e azione, facendo sì che, più che l'assassinio vero e proprio, l'asse portante del romanzo sia costituito dalle idee che dal fatto si dipartono.

La narrativa inglese conosce un'evoluzione simile, un mutamento che si traduce in una sapienza compositiva raffinata e scaltrita, dove «pubblico» e «privato» diventano concetti problematici e definiti a più livelli, tanto da costituire infine due diversi tipi di *codice*, in cui i rapporti che l'«io» intrattiene con il mondo e con sé stesso vengono complicati da approcci molteplici e complementari.

Infatti, esaminare un testo letterario da questa particolare angolazione significa andare a ricercare tracce di questa dicotomia a più livelli, da quello, strutturale, della scelta fra prima e terza persona, a quello, psicologico, dei vari gradi di adattamento alla realtà. In quest'ultimo caso, cioè, si può utilmente indagare la capacità più o meno pronunciata, da parte del personaggio letterario, di recepire il reale nella sua oggettività ovvero di adottarne una visione distorta e non

corrispondente al vero. Per questa eventualità si possono introdurre i concetti di *straniamento* e di *ricezione attutita* (*understatement*).

Passando a questo punto a un'esame ravvicinato di determinati testi, resta chiaro come non si intenda qui valutare il valore letterario assoluto degli autori e delle opere in questione, bensì, adottando il metodo dell'accostamento diacronico si voglia mostrare la vitalità e la diffusione degli stilemi letterari esaminati.

Una ricognizione degli aspetti pubblici e privati di un'opera narrativa non può prescindere dall'esame sul testo e sul rapporto forma/contenuto, cioè sul loro rispettivo conformarsi ovvero dissociarsi. Lo iato inevitabile tra forma e contenuto (dato che il loro armonizzarsi è sempre il risultato della funzione estetica) può in molti casi essere allargato a bella posta, allo scopo di mettere a nudo un *corpus* di convenzioni ormai scadute a manierismo. Questo può avvenire in seguito alla *contaminazione* del discorso letterario vero e proprio, con l'immissione nel testo narrativo di forme extra-letterarie, contaminate a loro volta, in una spesso gustosa interazione tra codice pubblico e codice privato; è quanto si verifica, ad esempio, nel romanzo poliziesco *Le mystère de la chambre jaune* di Gaston Leroux, dove nella forma aseptica ed impersonale del verbale giudiziario il cancelliere Maleine riesce ad interpolare le sue impressioni e i suoi giudizi: è quasi una metafora involontaria del dilemma autoriale tra obbiettività e soggettività. Ma se Leroux era stato in un certo senso costretto ad argomentare in qualche modo la qualità letteraria di un resoconto di tribunale, premettendo ad esso l'avvertenza che il cancelliere «si dedicava, a tempo perso, alla letteratura», James Joyce, nel diciassettesimo episodio dell'*Ulysses*, applica la tecnica dell'interrogatorio (detta anche del «catechismo impersonale») al notturno incontro domestico tra Bloom e Dedalus, senza la minima giustificazione e senza una intrusione autoriale.

Una strutturazione siffatta, per quanto in certa misura gratuita, (Joyce avrebbe potuto continuare con la tecnica naturalistica adottata nel capitolo precedente) risponde purtuttavia a determinate esigenze narrative. Essa consente di sintetizzare nel modo più preciso e senza dispersioni il resoconto della passeggiata che i due uomini compiono per recarsi a casa; inoltre, in modo simile alla tecnica cinematografica delle dissolvenze continue, risponde all'esigenza spaziale/quantitativa di enumerare gli argomenti di conversazione toccati nel breve lasso di tempo. Questa tecnica «panoramica» si fa serrato botta e risposta dal momento in cui Bloom si fruga in tasca alla ricerca della chiave, dove la rapidità delle domande e delle repliche vivacizza al massimo la prosa, eliminando i momenti di riflessione e quelli di raccordo tra una scena e l'altra.

Possiamo quindi osservare come, in questo capitolo, contenuto e strutturazione formale siano tanto divaricati da presentarsi agli antipodi: una forma «aperta», quella del breviario e dell'interrogatorio, riveste una materia quanto mai «chiusa» e privata come l'incontro notturno tra due individui.

L'epica domestica dell'*Ulysses* richiede una forma di trattamento pubblica, ostentata, declamatoria, anche per un episodio tanto segreto come il *Nostos*; l'astuzia di Bloom, che gli consente di introdursi in casa anche senza l'ausilio della chiave, necessita di un occhio invisibile capace di raccontarla, nonché di un linguaggio in qualche modo non comune che sia in grado di valorizzare quell'impresa. Non a caso, la formulazione delle risposte risulta comica proprio in virtù di un lessico tecnico, ufficiale, specialistico, laddove il materiale narrativo ne avrebbe richiesto uno familiare, generico, approssimativo. L'effetto finale è quello di una discrepanza irresistibilmente comica tra la quotidianità di quei gesti ed il modo reboante e manierato con il quale Joyce li consegna all'eternità:

Did he rise uninjured by concussion?

Regaining new stable equilibrium he rose uninjured though concussed by the impact, raised the latch of the area door by the exertion of force at its freely moving flange and by leverage of the first kind applied at its fulcrum gained retarded access to the kitchen through the subadjacent scullery, ignited a lucifer match by friction, set free inflammable coal gas by turning on the ventcock, lit a high flame which, by regulating, he reduced to quiescent candescence and lit finally a portable candle<sup>2</sup>.

Ma al di qua della situazione-limite joyciana, potremmo individuare anche in forme di scrittura «tradizionali» le spie di una tensione tra pubblico e privato, tra il modo interiore e quello esteriore.

Sofferamoci su un romanzo dalla scrittura tutt'altro che imperiva, su *Far from the Madding Crowd* di Thomas Hardy; la narrazione dell'esterno, onnisciente, fa sì che ben poco rimanga di *privato* e di inaccessibile nell'animo dei personaggi, il momento riflessivo accompagnando sempre le azioni, sovente indirizzandole, oppure, successivo ad esse, valutandone le conseguenze. La scrittura di Hardy è quasi sempre denotativa, aderente al dato fisico, spesso decisamente funzionale, come quando si sofferma sulla descrizione di oggetti elementari ma ignoti alla gran parte dei lettori cittadini, o di determinate operazioni campagnole. Il descrittivismo, specie nei capitoli iniziali, è viceversa piuttosto colorito, ricco di metafore nel suo riferirsi ai più svariati paesaggi e fenomeni naturali; i momenti riflessivi esterni, infine, sono improntati ad una medietà di stampo popolare, ad una

<sup>2</sup> JAMES JOYCE: *Ulysses*, London, 1968, p. 780.

equidistanza costante che si rivela nel tono di bonaria comprensione che tempera ogni giudizio:

there was an elasticity in her firmness which removed it from obstinacy, as there was a *naiveté* in her cheapening which saved it from meanness<sup>3</sup>.

... and a censor's experience on seeing an actual flirt after observing her would have been a feeling of surprise that Batsceba could be so different from such a one, and yet so like what a flirt is supposed to be<sup>4</sup>.

Il mondo del Wessex è un mondo chiuso, immobile, sempre uguale a se stesso, ma la «privatezza» di questo microcosmo viene insidiata dalla scrittura di Hardy: in primo luogo, l'anonimato di molti personaggi è riscattato dai loro stessi nomi, tutti di derivazione biblica, già sufficienti a connotarli, e capaci anche di «storicizzare» quell'universo cristallizzato, di collegare quella sorta di moderna Arcadia alla storia e al mondo. In secondo luogo, l'uso ironico della metafora consente a Hardy di ottenere un risultato analogo di *apertura*; l'accostamento parodico ad eventi e personaggi storici istituisce una specie di parentela tra il duraturo e il contingente, tenera e comica al tempo stesso:

Bathsheba's was an impulsive nature under a deliberative aspect. An Elizabeth in brain and a Mary Stuart in spirit, she often performed actions of the greatest temerity with a manner of extreme discretion<sup>5</sup>.

Il «privato» di questo mondo, del resto, era già stato evidenziato in apertura; l'arrivo di Batsceba, o meglio la sua intrusione, rappresenta già il momento di attrito tra pubblico e privato, ma la sua integrazione *in fieri* è già adombrata nel modo come appare a Gabriele: il suo rimirarsi nello specchio, sul carro che la trasporta, è indice della sua condizione sospesa tra il vecchio modo e il nuovo, il suo passato di cittadina e il suo futuro di fittavola. Lo specchio, in questo senso, si propone come indizio, dato che rivela il narcisismo della sua proprietaria, assumendo nel contempo una valenza simbolica, isolato com'è dal suo contesto abituale.

Il microcosmo arcaico del Wessex viene violato due volte, da Batsceba e dopo la relativa integrazione di quest'ultima, dal sergente Troy, la cui vocazione mondana è in stridente contrasto con la semplicità di modi dei nativi; se non corre una grande differenza di tono

<sup>3</sup> THOMAS HARDY: *Far from the Madding Crowd*, London, 1965, p. 103.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 141.

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 150.

tra i discorsi del sergente, di Gabriel e del fittavolo Boldwood (specie nelle perorazioni rivolte a Batsceba) la «diversità» del sergente viene ugualmente in luce: l'intima inconsistenza dell'individuo, infatti, si svela nella vanità del gesto, la cui a-funzionalità viene contrapposta alla fertilità dell'agire rivolto a un fine; l'esibizione di bravura del sergente, nel capitolo XXVIII, è ironicamente descritta come lo sterile *pendant* dell'azione funzionale, ed il suo svolgersi è tutto un *come se*, un'imitazione del reale svincolata da qualsiasi necessità. È l'arte contrapposta al bisogno:

«Now», said Troy, producing the sword, which, as he raised it into the sunlight, gleamed a sort of greeting, like a living thing, «first, we have four right and four left cuts; four right and four left thrusts. Infantry cuts and guards are more interesting than ours, to my mind; but they are not so swashing. (...) Well, next, our cut one is as if you were sowing your corn – so.» (...) «Cut two, as if you were hedging – so. Three, as if you were reaping – so. Four, as if you were threshing – in that way. Then the same on the left»<sup>6</sup>.

Possiamo ora esaminare altre opere, nelle quali l'apparato terminologico e lessicale si configura come elemento creativo, non diversamente dal romanzo appena preso in esame. Questo lavoro compositivo lo rintracciamo, tra gli altri, in W.W. Collins e D.H. Lawrence; per quanto riguarda il primo, assistiamo, in *The Moonstone*, ad una costruzione narrativa fatta per *infilzamento*, secondo la definizione formalista, nella quale, cioè, più personaggi raccontano la vicenda, svelandone ciascuno un aspetto secondo la propria prospettiva. Questo modo di procedere fa sì che alcuni di essi (non tutti) siano di volta in volta *narrato* e *narrante*, a seconda che, come nel primo caso, rientrino nel novero degli attanti o che, come nel secondo, si facciano voce narrante e coloriscano persone e avvenimenti degli umori della loro psicologia.

Wilkie Collins rende appieno la distanza che intercorre tra «pubblico» e «privato» nello sdoppiamento esclusivamente terminologico cui sottopone il reale: il divario tra l'oggettivo e il soggettivo si fa manifesto, ad esempio, nella descrizione multipla di una figura secondaria, Penelope, la figlia del vecchio domestico Betteredge, che nella terminologia paterna è *my little Penelope*, per divenire, nelle parole di Franklin Blake, *a pretty girl (who) has got a small ear and a small foot*, fino a un grado minimo di partecipazione affettiva (e *privata*) dalle definizioni che di lei fornisce Miss Clack: *She is the daughter of a heathen old man named Betteredge* e, più avanti, *the person with the cap-ribbons*; possiamo notare, infatti, come nei primi

<sup>6</sup> Ibidem, p. 213.

due casi Penelope sia rispettivamente definita dal suo nome proprio e dal termine *ragazza*, e come entrambe le volte il nome sia accompagnato da un aggettivo; nel caso di Miss Clack, invece, notiamo un'assenza in luogo di una *presenza*, dal momento che Penelope non viene presentata in rapporto a sé stessa bensì in funzione del padre, e anche nel secondo caso il termine *persona* rivela un grado di «familiarità» decisamente inferiore rispetto a *ragazza*.

Riguardo a Lawrence, una analoga ridefinizione del reale per mezzo della parola può essere utilmente analizzata in *The Virgin and the Gipsy*, dove il divario pubblico/privato si fa profondo e carico d'implicazioni. Il microcosmo familiare descritto all'inizio del racconto viene caratterizzato in senso tanto «chiuso» che anche il linguaggio se ne fa ampiamente carico, oscillando per tutte le prime pagine tra ben tre punti di vista: quello dell'autore, quello del «mondo», quello dei componenti la famiglia. Così, nel periodo di apertura, è facile vedere come la prima frase sia constattiva, assertiva parola d'autore; la seconda assolutamente informativa, mentre la terza, e tutte quelle che seguono, costituiscono con tutta evidenza un commento «collettivo», come *vox populi* sono anche i due aggettivi che definiscono la fuggitiva:

When the vicar's wife went off with a young and penniless man the scandal knew no bounds. Her two little girls were only seven and nine years old respectively. And the vicar was such a good husband. True, his hair was grey. But his moustache was dark, he was handsome, and still full of furtive passion for his unrestrained and beautiful wife<sup>7</sup>.

Nel prosieguo, vediamo come il personaggio centrale della famiglia, la vecchia Granny, sia definita dai consanguinei, archetipicamente, *the Mater*, mentre il codice privato (o lessico familiare) viene esemplificato molto appropriatamente dalle metafore con cui i vari componenti si riferiscono alla moglie del vicario: nel cuore di quest'ultimo, infatti, *still bloomed the pure white snow-flower of his young bride*, mentre d'altro canto sua madre, la terribile *Mater*, vi fa riferimento come a *that nettle which flourished in the evil world*; infine, Lawrence ci informa che *The family even thought of her as She-who-was-Cynthia*.

Così, lo stile privato si definisce chiaramente in senso del tutto connotativo, come appare dagli esempi riportati; se pubblicamente si parla di *the vicar's wife*, con il genitivo appositivo che inquadra

<sup>7</sup> DAVID HERBERT LAWRENCE: *The Virgin and the Gipsy*, Harmondsworth, 1979, p. 167.

socialmente il termine più generico *wife*, nel chiuso della cerchia familiare il linguaggio si depura della sua funzione denotativa, pervenendo a quel punto massimo di «appropriazione» e interiorizzazione costituito dalla metafora, questo «segnale» per pochi iniziati.

Rimanendo nell'ambito di una indagine linguistica, il pubblico e il privato si definiscono, a livello del discorso letterario, per la capacità più o meno pronunciata di veicolare con immediatezza il *senso*, ovvero il referente; a questo livello, un effetto «straniante» tutto inerente al linguaggio lo troviamo nel caso di citazioni di parole o frasi in una lingua diversa da quella del contesto; in tal caso, una frattura viene a crearsi invariabilmente tra lo stile del contesto e quello del termine o della frase allogeni, in varia misura, però, e con gradi di straniamento via via diversi; infatti, lo scarto risulta minimo, di norma, nel romanzo russo dell'ottocento, dove il gusto della citazione, quasi sempre in francese, si esercita nell'ambito delle classi alte e aristocratiche, nel corso di discussioni salottiere il cui tono medio è sempre piuttosto elevato e nelle quali, dunque, esso non si configura come eversivo, bensì come rafforzativo. Tale esso è di regola nei romanzi di Dostoevskij e Tolstoj.

Diversamente, vediamo come l'impiego del termine inusuale produca effetti notevolmente stranianti quando si iscrive in un discorso prettamente *comunicativo*, e allorché si possa presumere che la complessione psicologica del parlante (e la sua cultura) non sia tale da rendere verosimile quell'intrusione. Questo lo riscontriamo a più riprese nelle pagine del romanzo erotico di John Cleland, *Fanny Hill*, dove la comparsa dei termini in francese getta un'improvvisa luce di «apertura» nel discorso «chiuso» e mai troppo elevato della protagonista; ed è altrettanto lecito, d'altronde, sentire tutto ciò come un espediente d'autore, un modo di renderci impercettibilmente edotti della accresciuta sapienza mondana di Fanny:

There is, then, a fatality in love, or have loved him I must; for he was really a treasure, a bit for the BONNE BOUCHE of a duchess<sup>8</sup>.

### *I codici a confronto. La ricezione attutita*

Al di là dell'orizzonte prettamente linguistico, *straniamento* è quell'insufficiente penetrazione e comprensione del reale che, abbiamo già rilevato nelle premesse, si produce allorquando i vari tipi di codice entrano in conflitto e si finisce per misurare il «pubblico» col

<sup>8</sup> JOHN CLELAND: *Fanny Hill*, New York, 1963, p. 99.

metro del «privato» e viceversa. È a questo punto che si può utilmente introdurre il concetto di *understatement* o ricezione attutita; questo procedimento, che si accompagna non di rado con uno straniamento verbale, è un esempio della assimilazione della realtà, dei suoi oggetti e dei termini che *pubblicamente* la denotano, da parte di un codice *privato*, in cui sono variamente attivi tutti i procedimenti che garantiscono una ricezione «attutita» del mondo esterno. L'*understatement* ha lo scopo precipuo di commisurare l'impatto del reale alla psicologia individuale, riconducendo nell'alveo di un'immaginazione personale (e quindi in certo qual modo negando) le istanze oggettive del «mondo». I procedimenti eufemistici e stranianti hanno una loro storia ed una loro evoluzione, al pari di ogni artificio letterario, ed il ricorso ad essi si può considerare molto intenso nel periodo vittoriano ed in quello edoardiano.

Un primo esempio lo possiamo rintracciare in *David Copperfield*, dove il «pubblico» dei riti e delle convenienze sociali viene smascherato dall'ottica tutta privata e funzionale del protagonista bambino; un primo caso si ha quando David è testimone dei primi, galanti approcci tra Mr Murdstone e sua madre:

He came in, too, to look at a famous geranium we had, in the parlour-window. It did not appear to me that he took much notice of it, but before he went he asked my mother to give him a bit of the blossom. She begged him to choose it for himself, but he refused to do that – I could not understand why – so she plucked it for him, and gave it into his hand.

He said he would never, never part with it any more; and I thought he must be quite a fool not to know that it would fall to pieces in a day or two<sup>9</sup>.

Una riprova della maestria di Dickens nell'uso di un *understatement* perfettamente inserito nel tessuto narrativo si ha nel sedicesimo capitolo dello stesso romanzo.

In esso David, alle soglie dell'adolescenza ma abbastanza piccolo ancora da «straniare» la realtà circostante, partecipa in casa del dottor Strong ad un piccolo ricevimento dato per salutare la partenza imminente del cugino della signora Strong, Jack Maldon, per le Indie Orientali. David vede ogni cosa, ogni particolare, e registra tutto nel modo più sobrio e puntuale, tanto che la narrazione non conosce praticamente pause: le pagine che si riferiscono al trattenimento sono assolutamente descrittive, i capoversi riprendono l'azione lì dove s'era interrotta, e dovendo seguire i fili di una narrazione incrociata (cioè le azioni e i discorsi paralleli degli astanti) Dickens elabora una scrittura *a incastro*, non sacrificando alcun personaggio o

<sup>9</sup> CHARLES DICKENS: *David Copperfield*, London & Glasgow, 1968, p. 36.

gruppo di personaggi, ma garantendo a tutti un'equa distribuzione di attenzione.

Ma un effetto simile è il frutto di un disegno preciso, caratteristicamente «straniante»: la puntualità e l'accumulo dei particolari, senza una riga di riflessione o di commento da parte del narratore, creano un clima di inquietudine e di attesa; il lettore comprende di essere lasciato a sé stesso, che quel che si viene raccontando non è banale come apparirebbe a prima vista, e che il significato ultimo celato dalla minuziosità descrittiva dovrà cercarlo e trovarlo da sé, senza l'ausilio delle «segnalistiche» intrusioni del narratore.

È solo con il prosieguito del racconto, dunque, che giungiamo a comprendere, a differenza di tutti i presenti, come la signora Strong sia innamorata del cugino, e l'ottica «privata» che ci permette di decodificare il suo comportamento enigmatico ci pone nella posizione privilegiata del lettore onnisciente. Come sembrerebbe casuale, infatti, l'informazione, fornita in apertura di serata, che la signora Strong era *dressed in white, with cherry-coloured ribbons*, se non fosse che il lettore attento sarà tenuto a ricordarsene alla fine, quando David, nella confusione seguita allo svenimento di Annie, avrà l'impressione di aver visto *Mr. Jack Maldon rattle past with an agitated face, and something cherry-coloured in his hand*. Tutte le avvisaglie di quel che solo in seguito diverrà palese vengono introdotte per accenni, per allusioni, quasi distrattamente, anche se in modo non sempre impeccabile, come dimostra la frase finale di questo breve estratto, una intrusione del narratore alquanto antiestetica:

From time to time she came and looked over the doctor's hand, and told him what to play. She was very pale, as she bent over him, and I thought her finger trembled as she pointed out the cards; but the doctor was quite happy in her attention, and took no notice of this, if it were so <sup>10</sup>.

E in chiusura di capitolo, la splendida descrizione di Annie, ancora stravolta per le emozioni della serata, in contrasto con il fare solito del marito, pacato e teneramente ottuso, è più esplicativa di qualunque discorso, eppure David, che assiste non visto alla scena, rifiuta ancora di capire, e la sua reticenza, ormai, è quella di un adulto che ha imparato il codice sociale. E corre una grande differenza di tono fra questa descrizione e quelle dei successivi «gruppi familiari», allorché David, ormai adulto, saprà non solo leggere tra le righe di un discorso, ma sarà anche in grado di interpretare i silenzi e le occhiate, condendo la narrazione di riflessioni e commenti, ormai lungi dal soave descrittivismo della scena precedente; scena che

<sup>10</sup> Ibidem, p. 234.

ricorda fortemente, inoltre, alcuni racconti di Katharine Mansfield, come ad esempio *Bliss*, dove la «rivelazione» dello stato delle cose, cioè l'infedeltà del marito, si svela a Bertha Young nelle forme epifaniche del comportamento sociale, nelle sfumature *private* che gettano un'ombra inquietante sui gesti più leciti e banali:

And she saw... Harry with Miss Fulton's coat in his arms and Miss Fulton with her back turned to him and her head bent. He tossed the coat away, put his hands on her shoulders and turned her violently to him. His lips said: «I adore you,» and Miss Fulton laid her moonbeam fingers on his cheeks and smiled her sleepy smile. Harry's nostrils quivered; his lips curled back in a hideous grin while he whispered: «To-morrow,» and with her eyelids Miss Fulton said: «Yes»<sup>11</sup>.

A differenza di David Copperfield, però, possiamo notare come Bertha Young sia in grado di separare gli atteggiamenti pubblici da quelli privati, poiché esistono dei rispettivi codici, ed essa li ha imparati alla perfezione: da lungi, indovina dal movimento delle labbra le parole che intercorrono tra Harry e Miss Fulton, e il suo *savoir vivre* le consente infine di decodificare anche il linguaggio del corpo, quell'ultimo, tacito assenso della sua rivale.

In casi diversi da quelli esaminati, i procedimenti stranianti assolvono a funzioni in qualche modo opposte; il punto è che, in molte occasioni, si può parlare di un vero e proprio *autostraniamento*, in quanto esso viene applicato a personaggi che né sono bambini (come David) né patologicamente insufficienti (come l'idiota Benji di Faulkner) bensì sono *moralmente* ottusi; lo straniamento, allora, avviene per il tramite della loro ipocrisia e cecità mentale.

Tornando a *The Moonstone*, un palmare esempio lo si può rilevare nell'armamentario verbale di cui Miss Clack si serve per descrivere in termini pubblici ed umanitari una situazione caratteristicamente «privata»: la terminologia che attinge ai luoghi comuni dell'agiografia cristiana è il mezzo per camuffare il cedimento tutto mondano di Miss Clack:

His joy was beautiful to see. He compared himself, as I went on, to a lost man emerging from the darkness into the light. When I answered for a loving reception of him at the Mothers' Smallclothes, the grateful heart of our Christian Hero overflowed. He pressed my hands alternately to his lips. Overwhelmed by the exquisite triumph of having got him back among us, I let him do what he liked with my hands. I closed my eyes. I felt my head, in an ecstasy of spiritual self-forgetfulness, sinking on his shoulder<sup>12</sup>.

<sup>11</sup> KATHERINE MANSFIELD: *Collected Stories*, London, 1948, p. 105.

<sup>12</sup> WILLIAM WILKIE COLLINS: *The Moonstone*, London, 1962, p. 232.

In precedenza, una situazione da commedia aveva consentito a Miss Clack di essere testimone di una scena analoga: nascosta dietro una tenda nel salotto di casa Verinder, assiste non vista all'incontro tra Godfrey e sua cugina Rachel. La conversazione febbrile che intercorre tra i due, con Godfrey che dichiara il proprio amore alla cugina, è commentato dal punto di vista della zitella, che vede per la prima volta Godfrey Ablewhite, il campione dei comitati assistenziali londinesi, in una luce «privata»:

His voice trembled, and he put his white handkerchief to his eyes. Exeter Hall again! Nothing wanting to complete the parallel but the audience, the cheers, and the glass of water<sup>13</sup>.

Dopo un po', la conversazione prende una piega tanto intima che Miss Clack deve far ricorso a tutta la sua dialettica per giustificarsi. Wilkie Collins ci propone uno straniamento al quadrato, messo a nudo da una duplice consapevolezza: non solo quella d'autore (come in *David Copperfield*) ma anche quella dello stesso io narrante: l'impossibilità di portare fino in fondo questo straniamento, difficile compromesso tra innocenza ed esperienza sul filo dell'ipocrisia, viene riconosciuta infine dalla stessa Miss Clack:

He had another burst – a burst of unholy rapture this time. He drew her nearer and nearer to him till her face touched his; and then – No! I really cannot prevail upon myself to carry this shocking disclosure any farther. Let me only say, that I tried to close my eyes before it happened, and that I was just one moment too late. I had calculated, you see, on her resisting. She submitted. To every right – feeling person of my own sex, volumes could say no more<sup>14</sup>.

Possiamo ritrovare qualcosa di analogo in un autore edoardiano, Aldous Huxley, con la differenza che, stavolta, lo straniamento viene portato a compimento, ed il pubblico servirà da alibi al privato; lo possiamo vedere appunto nel racconto *Happily ever After*, storia di un breve, disgraziato amore: Guy, sul fronte francese (si tratta del primo conflitto mondiale) e Marjorie in Inghilterra si scambiano lettere appassionate, ma sono entrambi afflitti da una frigidità precoce che rende il loro platonico rapporto una sterile negazione della vita. Tornato a casa in licenza, Guy siede al tavolino per cercare di dar corpo alle sue ambizioni letterarie, ma le idee tardano ad arrivare: ben presto, la veste «pubblica» in cui Guy amerebbe riconoscersi, quella di un rispettabile letterato, lascia il campo al «privato» dei suoi implusi repressi:

<sup>13</sup> Ibidem, p. 214.

<sup>14</sup> Ibidem, p. 218.

He began to draw on his virgin paper. A woman, naked, one arm lifted over her head, so that it pulled up her breast by that wonderful curving muscle that comes down from the shoulder. The inner surface of the thighs, remember, is slightly concave. The feet, seen from the front, are always a difficulty. It would never do to leave that about. What would the servants think? He turned the nipples into eyes, drew heavy lines for nose, mouth, and chin, slopped on the ink thick; it made a passable face now – though an acute observer might have detected the original nudity.

He tore it up into very small pieces <sup>15</sup>.

Tutto ciò farà sì che nell'unico, vero incontro con Marjorie, la passeggiata notturna nel giardino, un tentativo di approccio fisico finisca per naufragare miseramente.

Guy tornerà al fronte, dove lascerà la vita, e George, un suo commilitone e vicino di casa di Marjorie, avrà l'onere di portare la notizia alla ragazza. A questo punto, Huxley ha perduto, con Guy, il suo centro di coscienza, il personaggio attraverso il cui monologo interiore aveva messo a fuoco, indirettamente ma con estrema efficacia, la meschinità, le fobie e le inibizioni della morale del tempo; Guy, nevrotico ed inconsapevole, aveva permesso all'autore di esprimere, con il suo comportamento, un giudizio che quest'ultimo si esimeva dal formulare a chiare lettere; ma ormai Guy non c'è più e Huxley, al termine della narrazione, deve *oggettivare* quel giudizio in una scena, deve *rappresentarlo*, facendosi personalmente carico di quella condanna e di quel disgusto morale che erano soltanto impliciti nel febbrile monologare di Guy. Con ferocia quasi shakespeariana (alludo all'ultimo abbraccio tra Desdemona e Otello, amplesso ed assassinio insieme) Huxley smaschera brutalmente tutte le convenzioni. L'abbraccio tra George e Marjorie è un piccolo capolavoro di crudeltà letteraria: tutte le pulsioni del corpo, la sensuale tensione che aleggiava e che si scioglie finalmente in quell'unione vengono dissimulate sotto l'apparenza dell'umana solidarietà e della *pietas* per i defunti; i sentimenti pubblici, quelli socialmente ammessi, ricoprono il privato della libido e dell'attrazione fisica. In un amplesso le cui motivazioni si innestano nell'ambiguità, il doppiofondo della morale edoardiana viene infine scardinato:

Once more she lifted her face and looked at him with a heartbreaking, tearful smile. «You have been too sweet to me, George. I don't know what I should have done without you».

«Poor darling! said George. «I can't bear to see you unhappy.» Their faces were close to one another, and it seemed natural that at this point their lips should meet

<sup>15</sup> ALDOUS HUXLEY: *Happily Ever After*, in *Collected Short Stories*, London, 1958, p. 26.

in a long kiss. «We'll remember only the splendid, glorious things about Guy, «he went on -» «what a wonderful person he was, and how much we loved him.» He kissed her again.  
 «Perhaps our darling Guy is with us here even now,» said Marjorie with a look of ecstasy on her face.  
 «Perhaps he is,» George echoed <sup>16</sup>.

### *D.H. Lawrence e il codice del corpo*

Scrive Guido Almansi: «Nelle arti figurative le distinzioni sono (...) facili: si vede l'immagine di un essere umano, e se è vestita appartiene più spesso alla vita, se è nuda appartiene più spesso all'arte. Non così nelle arti cosiddette della parola dove lo spartiacque fra il personaggio vestito di vestiti e il personaggio vestito di nudità è meno netto» <sup>17</sup>.

La fondamentale ambiguità del corpo, in quanto veicolo di significati letterari, si condensa per l'appunto in questo assunto, nella difficoltà estrema di definire una linea di demarcazione tra «pubblico» e «privato» sulla base del linguaggio corporeo.

Continuando a rifarci alla dicotomia fin qui analizzata, scopriamo infine che qualcosa di tanto «personale» come il corpo possiede, in fondo, ben pochi aspetti privati, articolando, al contrario, una serie di segni tutti suscettibili di venir decifrati socialmente.

Nell'ambito della produzione letteraria inglese, tradizionalmente volta a dipingere quadri della vita sociale, il codice del corpo assolve al compito di render note le distanze di classe, ceto, ambiente, e magari il momentaneo attenuarsi di questa alterità, sociale o esistenziale che sia (specie quando il corpo è nudo o molto poco vestito). Così, *pubblico* e *privato* diventano due aspetti del reale che è possibile distinguere anche nel tacito esprimersi del gesto (e un gesto sociale, secondo la teoria semiotica, è anche l'abbigliamento).

In quest'ottica, è facile riconoscere in un personaggio come Robinson Crusoe le preoccupazioni borghesi dell'epoca; la tendenza al decoro, alla misura, è infatti riscontrabile nella cura che Robinson impiega nel procurarsi una casa e un guardaroba; la puntigliosità e meticolosità con cui arreda ed amplia la sua grotta, l'attenzione che pone nel non violare un inesistente senso del pudore, andandosene sempre vestito quando potrebbe a buon diritto girare nudo, sono tutte spie della mentalità puritana del tempo, per la quale Robinson nudo avrebbe offeso l'occhio del Creatore, e per il cui credo borghese

<sup>16</sup> Ibidem, p. 46.

<sup>17</sup> GUIDO ALMANSI/ROBERTO BARDOLINI, a cura di: *La passione predominante*, Milano, 1986.

se l'*home*, le quattro mura domestiche, rappresentano il regno del privato, anche quando questo regno sia costituito da un'intera isola disabitata.

Il motivo del corpo, e del vestito come simbolo di una situazione e cifra dei rapporti interpersonali può considerarsi, in effetti, un espediente letterario che consente di economizzare la scrittura e di penetrare più a fondo una storia o una psicologia. In *Hard Times* di Charles Dickens, per esempio, possiamo assistere al gustoso intrecciarsi di una rete di motivi legati al corpo e all'abbigliamento, secondo le linee di una reticenza tutta vittoriana; come nota Piergiorgio Bellocchio nell'introduzione alla versione italiana: «La corrispondenza simbolica tra abiti in disordine ed erotismo liberato è confermata in molti (...) punti del romanzo. Nella scena decisiva in cui Louisa accusa il padre di aver raggelato e isterilito la sua affettività (sessualità) essa si presenta «scarmigliata» e «mezzo svestita». E, ancorché in chiave grottesca, la grandiosa rovina degli abiti della signora Sparsit è chiaramente il prezzo che paga per il suo zelo voyeuristico»<sup>18</sup>. Senza contare, nello stesso romanzo, la scena notturna tra Louisa e suo fratello Tom, tutta pervasa di una sottile tensione erotica, e che ricorda in qualche modo l'analogo incontro infantile tra Carletto Altoviti e la Pisana nelle *Memorie di un Italiano* di Ippolito Nievo.

Ma l'esempio maggiore di questa concezione del corpo come ricetrasmittente di impulsi e messaggi lo ritroviamo nell'opera tutta intera di D.H. Lawrence, quasi un leit-motiv che colorisca ogni situazione ed intreccio<sup>19</sup>. In particolare, il *codice* del corpo si svela e comincia ad attivarsi nei momenti dialettici tra due personaggi, in quella sorta di momento della verità che, prima o poi, giunge in tutti i romanzi e racconti di Lawrence; uno di questi momenti è ravvisabile, ad esempio, nella prova di forza a cui si sfidano Rupert Birkin e Gerald Crich in *Women in Love*, dove la nudità dei contendenti rimanda, più che alla sfera della (omo) sessualità, alla violenza primitiva a cui essi si abbandonano nel combattimento. Nello stesso romanzo, e precisamente al capitolo VII intitolato *Totem*, assistiamo a un piccolo convegno maschile, con Gerald che, aprendo l'uscio, scorge Halliday e Libidnikov accanto al caminetto, completamente nudi. La nota stridente, in questa scena, è causata da due elementi, il primo interno e il secondo esterno alla narrazione; per il primo, esso è dato

<sup>18</sup> PIERGIORGIO BELLOCCHIO: Introduzione a *Tempi difficili*, di C. Dickens, Milano, 1973, p. XIX.

<sup>19</sup> Per un'analisi della "geografia" del corpo femminile, vedi: R. SCHOLLES, *Semiotica e interpretazione*, Bologna, 1985, nel capitolo *Decodificare la mamma*, dedicato a *Fanny Hill* e *Lady Chatterley's Lover*.

dallo stesso Gerald, il quale, pur adeguandosi ben presto al costume generale, sembra il più a disagio di tutti nella piccola discussione che si instaura sui valori etici del nudismo, e questo a causa della sua natura pratica e della sua scarsa attitudine alla speculazione squisitamente teorica; infatti, allorché si perviene a parlare dell'opposizione tra sensazione e intelletto, Lawrence si premura di informarci che a Gerald quelle parole non piacevano, e che egli «amava serbare certe illusioni, certe idee come indumenti». Il secondo elemento è dato dal contesto, dalla cornice in cui la scena si svolge, un appartamento cittadino, tanto da produrre un effetto ben strano la figura nuda di Halliday che «si stagliava singolarissima in mezzo al mobilio inanimato».

Che contrasto, infatti, tra i velleitari aspiranti naturalisti di Lawrence e i tre felici bagnanti di *A Room with a View* di E.M. Forster, George Emerson, il giovane Freddy e il reverendo Beebe, capaci di vivere la nudità con gioia, lasciando implicito e comunque in secondo piano l'elemento trasgressivo.

Il carattere ludico prevalente fa sì che il loro diguazzare nell'acqua, descritto nel capitolo XII del romanzo, si configuri come atto «innocente», non-polemico e assolutamente scevro di connotazioni mistiche o metafisiche, nonostante il continuo ricorrere della parola «acqua» possa far pensare a un rituale purificatorio. La giusta chiave di lettura, d'altronde, è rivelata anche dal tono di levità giocosa nel quale la scena è narrata, con gli abiti smessi dai protagonisti che, negletti ed ammicciati al suolo, divengono *dramatis personae* e parlano, reclamando l'istanza sociale di «datori d'identità» («No. Noi siamo veramente importanti. Senza di noi non si può iniziare alcuna impresa. A noi ritornerà infine la carne.»).

Tornando a Lawrence, e per tacere di quell'epica del corpo d'amore che è *Lady Chatterley's Lover*<sup>20</sup>, le prove più convincenti di questa *comunicazione globale*, attuata con il concorso del linguaggio vero e proprio e di quello, tacito, del corpo, le potremo ritrovare nelle scene in cui a confrontarsi sono un uomo ed una donna. Da questo punto di vista, determinati racconti si offrono all'analisi meglio dei romanzi, per il prevalere di situazioni schematiche e suscettibili di precisare meglio il contatto/conflitto tra pubblico e privato.

Tutto questo è palese, ad esempio, in *The Horse Dealer's Daughter*, che può essere visto come uno studio sull'amore, la solitudine, le più intime attitudini riguardo al mondo esterno. Inoltre, è un rac-

<sup>20</sup> DAVID HERBERT LAWRENCE: *The Horse Dealer's Daughter*, in *The Second Penguin Book of English Short Stories*, Harmondsworth, 1972, p. 163.

conto molto fine ed allusivo sul conflitto tra vita «pubblica» e vita interiore e sullo scontro tra i due codici di comportamento.

Mabel, unica donna della famiglia, vive in una fattoria coi tre fratelli, allevatori di cavalli, e conduce giorno per giorno la sua esistenza grigia di ragazza invecchiata troppo presto, in una *routine* interrotta solo dalle visite saltuarie di Jack Fergusson, il medico di campagna; sarà proprio quest'ultimo a salvarla da un tentativo di suicidio per annegamento e a riportarla nella casa deserta. Il momento del confronto, dunque, comincia a questo punto, nell'atmosfera carica di tentazioni, di parole non dette, nella possibilità, che rimarrà in embrione, dell'incontro di due solitudini. Nella prima parte del racconto, quella «pubblica», Mabel e Fergusson sono perfettamente definiti dal loro *status* sociale, ed il loro stesso venire in contatto è un fatto poco più che fortuito, dovuto al luogo in cui esso si verifica, la fattoria che ogni medico di campagna visita di quando in quando; nella seconda parte, troviamo una situazione semplificata, sia perché i protagonisti sono ormai soli a confrontarsi, sia perché si sono tolti di dosso, oltre ai vestiti inzuppati, ogni connotazione esteriore, il loro *habitus* sociale: non sono altro, ormai, che un uomo ed una donna. La nudità, perciò, viene a proporsi come mezzo di annullamento delle distanze, psichiche o sociali che siano, nell'abbattimento delle barriere interiori od esteriori che precludono una più viva comunione fisica e spirituale. È un fatto tipicamente *privato*, in quanto cancella differenze e alterità che sono il frutto della socialità (della *civiltà* direbbe Lawrence) ricollocando i rapporti interpersonali in una luce di maggiore naturalezza.

Il codice del corpo, tuttavia, è attivato fin dall'inizio del racconto, nel portato psicologico che definisce i due attori principali: Mabel è descritta come un personaggio immutabile (un *flat character*, secondo la definizione di Forster); il suo connotato precipuo è la fissità, una rigidità che è tanto esteriore, fisica, quanto interiore, quella di una coscienza smussata che non ha più niente al mondo da aspettarsi o per cui sperare. La famiglia di Mabel, d'altro canto, è connotata allo stesso modo, nei termini dell'immobilità e di un'ignavia quasi animalesca, un'ignoranza del proprio «io» che si rivela esteriormente nel modo in cui Lawrence, nelle pagine iniziali, sfrutta metafore equine per descrivere Joe, il fratello maggiore, fino a suggerire quasi una simbiosi tra l'elemento umano e le caratteristiche del cavallo; infatti, *Joe had a sensual way of uncovering his teeth when he laughed*; inoltre, egli pensa che una volta sposato le cose cambieranno e che diverrà simile a un *subject animal*. Infine, nell'uscire di casa, sembrerà avere *his tail between his legs*.

Ma la staticità di Mabel è alquanto diversa da quella dei fratelli;

essa possiede una certa vitalità repressa e una sua brama d'amore, dissimulate sotto una spirituale patina di indifferenza; aspetta soltanto, bella addormentata rediviva, che il suo principe azzurro la baci e la restituisca alla vita.

Il principe in questione si cela sotto le tranquille spoglie di Jack Fergusson, che, al contrario, trova il suo modo d'essere e quasi una ragione di esistere nel suo continuo muoversi da un posto all'altro, *pendant* ironico della immobilità di Mabel ed allusivo di un'intiore irrequietudine: egli è *in perpetual haste, all times preferred to walk e fancied the motion restored him*.

Così, ecco creato il bipolarismo mascolino-femminino, secondo i tratti propri della caduta dall'Eden nella mondanità, con l'acquiescenza di Mabel contrapposta all'ansia del medico. Nemmeno nella drammatica scena del tentato suicidio i rispettivi lemmi psicologici vengono meno: Mabel, sotto gli occhi di Jack, *moved, direct and intent, like something transmitted rather than stirring in voluntary activity*, e quindi *waded slowly into the water*; vale a dire che Mabel è incapace di decidere alcunché ed ogni gesto, ogni movimento ed azione sono in lei inibiti, e perfino un atto tanto intimo come quello di suicidarsi si compie in modo pressoché automatico, impersonale, per forza di inerzia.

Fergusson, vedendola incamminarsi alla volta dello stagno, *hastened straight down, running over the wet, soddened fields, pushing through the edges...*, in un atteggiamento più decisamente umano in confronto all'attitudine ieratica della ragazza. Tornati a riva, il bacio del principe (dal momento che si tratta di una fiaba triste, dalla morale obbligata) non è altro che il ricorso, motivato dalle circostanze, ad un metodo terapeutico, ma ugualmente raggiunge il suo fine, quello di riportare in vita Mabel. In seguito, dopo il ritorno a casa, Lawrence costruisce il momento centrale della storia, il cui inizio può farsi coincidere con la domanda dolcissima e straziante che Mabel, accortasi di essere stata spogliata, non può trattenersi dal fare:

Do you love me then <sup>21</sup>?

Da questo momento, possiamo assistere alla conflittuale interazione dei due codici di comportamento: il codice *privato* di Mabel e quello *pubblico* di Fergusson. Mabel è spinta dalle sue stesse aspettative a leggere le azioni del medico nel codice del comportamento erotico, fino al punto di fraintendere i gesti più funzionali: per il suo modo di vedere e di sentire, essere spogliata da mani virili può solo

<sup>21</sup> Ibidem, p. 164.

significare un desiderio sessuale montante. Per Fergusson, la scoperta della femminilità in Mabel si accompagna all'orrore causato dal crollo delle sue attitudini umanitarie, e nello scoprirsi più «interessato» di quanto avrebbe amato essere. In altri termini, Fergusson sta lottando per il mantenimento del suo codice sociale, l'unico, sembra di arguire, che sia concesso a un medico, e per non cedere alle forme di un altro codice di comportamento, quello femminile, privato, al centro del quale troneggia Eros in tutto il suo fulgore.

Nella magistrale chiusa, Lawrence procede al rovesciamento delle rispettive posizioni, mediante un contrappasso psicologico e letterario in virtù del quale un briciolo della vita interiore di Mabel finisce per cadere nell'animo di Fergusson e viceversa: rivestitasi, vale a dire restituita a una forma di esistenza «civile», Mabel viene come per incanto ripresa da preoccupazioni di ordine formale, nella consapevolezza tutta femminile del suo aspetto esteriore, dal momento che una persona che si è avventurata in uno stagno non potrà ritenersi molto presentabile; la sua capigliatura, infatti, *smells so horrible* ed ella si sente così *awful* che possiamo già da questo comprendere fino a che punto il codice *pubblico* abbia riaffermato il suo dominio su di lei, e proprio nel momento in cui Fergusson, da parte sua, dopo qualche bacio stavolta del tutto non-funzionale, aveva cominciato a capire «quanto l'amasse».

Se a questo punto ci volgiamo a considerare il linguaggio di questo racconto, e le sue implicazioni tecniche, possiamo notare il lento, progressivo eppur tangibile trascorrere dal punto di vista di Joe a quello di Mabel, a quello del medico, fino all'avvolgente visione autoriale sottratta a qualunque punto di vista. Inoltre, dopo la fatale domanda di Mabel, il conflitto tra le due volontà è descritto in un crescendo appassionato di sublimazione lessicale, con una terminologia che, da funzionale qual'era stata fino allora, denotativa ed aderente al dato fisico, si fa via via più astratta, densa di attributi concernenti l'animo e la mente dei due protagonisti; ugualmente, si intensifica l'apparato retorico, con immagini e metafore legate alla polarità luce/tenebre, adombrante quella fra aridità e passione:

A flame seemed to burn the hand that grasped her soft shoulder<sup>22</sup>.

He looked down at her. Her eyes were now wide with fear, with doubt, the light was dying from her face, a shadow of terrible greyness was returning<sup>23</sup>.

Una volta passato il momento di massima accensione, il linguaggio ridiscende le vette a cui aveva attinto, facendosi nuovamente

<sup>22</sup> Ibidem, p. 164.

<sup>23</sup> Ibidem, p. 167.

prossimo a una cifra di realismo estremo: gli aggettivi tornano a diradarsi, prevalgono i sostantivi; da *eternities, agony, pain, flush*, tutti legati al mondo della rappresentazione interiore, si passa alla materialità e alla puntualità descrittiva di questo passo, dove ogni cosa ha un nome, un posto, una funzione:

Then he emptied the pockets of his own clothes, and threw all his wet things in a heap into the scullery. After which he gathered up her sodden clothes, gently, and put them in a separate heap on the copper top in the scullery<sup>24</sup>.

Potremmo, a questo punto, istituire un parallelo tra questo racconto e un altro racconto lungo Laurenziano, allo scopo di mettere in evidenza la «circularità» dell'immaginario del loro autore, all'interno del quale determinati temi e motivi ricorrono implacabilmente: analizzeremo *The Virgin and the Gipsy*.

La vaga attrazione provata da Yvette, la giovane protagonista, nei confronti di uno zingaro anticipa in qualche misura quel sentimento che avrebbe dato vita, in seguito, alla *mesalliance* di *Lady Chatterley's Lover* e che pure ha dei precedenti, come, ad esempio, la suggestione a cui soggiace suo malgrado Lou Witt, in *St Mawr*, ogniquale volta si trovi a tu per tu con Lewis, lo stalliere. Alla pari di questi (ma soprattutto dell'indiano Phoenix, sempre in *St Mawr*) lo zingaro di Yvette è quasi un non-personaggio, imperscrutabile, parco di gesti e di parole; egli incarna l'ideale di una vita sobria, naturale, non corrotta dal contatto deleterio della civiltà, un tipo di esistenza che affascina naturalmente Yvette, costretta com'è nelle spire soffocanti di una famiglia dominata dalla presenza ingombrante e ossessiva di Granny, la *Mater*. I segni del codice del corpo si articolano, anche qui, nella contrapposizione nudo/vestito che già aveva informato di sé *The Horse Dealer's Daughter*, ma anche per il tramite di determinati indizi sparsi nel corso dell narrazione.

Ad esempio, nel capitolo 6 assistiamo alla visita di Yvette al campo degli zingari, e notiamo lo svolgersi, in sordina, di un tema, quello delle *mani*, che si presta ad essere analizzato nei termini di una decodifica del linguaggio fisico; meglio ancora, il linguaggio tacito dei particolari, delle mani, consente a Lawrence una caratterizzazione fulminea, e in questo senso è per l'appunto un *indizio* (nell'accezione di Roland Barthes<sup>24</sup>) che permette di economizzare al

<sup>24</sup> Per la nozione di *indizio* cfr. Roland Barthes: Introduzione a *L'analisi del racconto*, Milano, 1980.

massimo le parti propriamente narrative.

Recandosi al campo in bicicletta, ad esempio, Yvette *found it difficult to keep her hands warm, even when bodily she was quite hot*; questo, allo stesso modo dei *cherry coloured ribbons* di Dickens, potrebbe aver l'aria di un semplice dettaglio, una notazione descrittiva; si tratta invece di un indizio, ovvero di un segmento narrativo la cui funzione non si esaurisce in sé stessa, bensì rimanda ad un livello superiore, quello in cui esso esaurisce il suo significato. Se, in altre parole, i «nastri color ciliegia» non costituivano meramente un particolare dell'abbigliamento della signora Strong, rinviando al loro riapparire in quanto elementi della *fabula*, non più legati al livello della descrizione bensì inseriti in quello, superiore, dell'intreccio, la stessa funzione narrativa assolvono le fredde mani di Yvette: dal piano descrittivo, esse divengono *dramatis personae*, entrando a pieno titolo nel *plot*. Appena giunta, infatti, *Yvette went to the fire to warm her hands*, e la sua azione adombra la metaforica contrapposizione tra gelo interiore e pienezza di vita, dal momento che Yvette, inibita nel dispiegarsi del suo «io» profondo dalla grettezza dell'ambiente familiare, trova un calore reale e traslato nel territorio moralmente franco di un accampamento di zingari. Ugualmente, lo zingaro sale nel carrozzone a lavarsi le mani, e riemerge strofinandole in un asciugamano; nel corso del frugale pasto, egli invita Yvette a fare altrettanto: la sensazione di stordimento della ragazza, l'atmosfera rilassata, il duplice invito dell'uomo, ribadito una terza volta da un *Come!* piuttosto risoluto, sembrano a loro volta adombrare un non troppo sottinteso risvolto sessuale; e a conferma di ciò, si noti come il suggerimento dello zingaro non sia immediatamente seguito dalla risposta di Yvette, il che avrebbe creato un'impressione di naturalezza, bensì dalla descrizione del suo stato d'animo turbato, quasi a sottolineare la solennità del momento; la risposta, quando giunge, ne è un indice, nella sua forma dubitativa:

«I think I might», she said<sup>25</sup>.

Non c'è dubbio che Yvette stia in questo caso replicando ad una vera e propria *avance*, e questo è arguibile dal fatto che *non* arriverà a «lavarsi le mani», e il bianco fiore della sua purezza sarà salvo. Come non pensare, infatti, al solenne incedere di una vergine pagana verso l'altare, mentre la vediamo dirigersi al carro:

<sup>25</sup> DAVID HERBERT LAWRENCE: *The Virgin and the Gipsy*, Harmondsworth, 1979, p. 216.

«Come»! he said.

She followed simply, followed the silent, secret, over-powering motion of his body in front of her. It cost her nothing.

She was gone in his will.

He was at the top of the steps, and she at the foot, when she became aware of an intruding sound. She stood still, at the foot of the steps. A motor-car was coming <sup>26</sup>.

I due nuovi arrivati, che movimentano la scena, la signora Fawcett e il maggiore Eastwood, sono descritti con cura, e anche in questo caso Lawrence non rinuncia al suo gioco delle mani, condensando nella loro descrizione i risvolti psicologici sia dell'uno che dell'altra: lo vediamo quando la donna si china sul fuoco, *spreading her little hands, on which diamonds and emeralds glittered*. Mentre il maggiore, atletico e sportivo, *slowly filled his pipe, pressing in the tobacco with long, powerful, reddened finger*.

Come in *The Horse Dealer's Daughter*, comunque, il momento culminante giunge nel finale, con l'inondazione che travolge la casa del vicario, allorché Yvette si salva con l'aiuto dello zingaro, mentre la *Mater* finisce annegata nel salotto, trovando la morte proprio nel *suo* regno.

Come nell'altro racconto, dunque, è *l'acqua* a proporsi come elemento eversivo, come minaccia, e se in *The Horse Dealer's Daughter* questa poteva connotarsi in senso «benigno» (la forma arrotondata dello stagno poteva far pensare al liquido amniotico della gestazione), qui il flusso dirompente che tutto travolge rimanda al conflitto tra pubblico e privato, tra la forza naturale che non si può imbrigliare e le convenzioni frutto del sociale.

Lawrence non rinuncia neanche in questo caso ad immettere indizi, e ancora una volta notiamo come sia una *mano*, quella della *Mater* che emerge dall'acqua, a rimandare ad un piano superiore di significazione: quell'anello matrimoniale così bene in vista, colto quasi in primo piano, svela ancora una volta la persona tutta intera, quella Granny che della famiglia come istituto sociale era in un certo senso l'incarnazione:

One old purple hand clawed at a banister rail, and held for a moment, showing the glint of a wedding ring <sup>27</sup>.

E giunge anche qui, infine, il momento del confronto, quando Yvette e lo zingaro si ritrovano in camera, fradici e sconvolti come si erano trovati Mabel e il dottore; e proprio come in quel frangente, il

<sup>26</sup> Ibidem, p. 216.

<sup>27</sup> Ibidem, p. 244.

loro svestirsi rivela la duplice natura di un atto pubblico e privato insieme, simbolico e funzionale: nudi, la vergine e lo zingaro (e notiamo pure la schematicità del titolo, che richiama quelli delle fiabe) annullano lo scarto, sociale e culturale, che li separava; ed il corpo di Yvette, strofinato energicamente dallo zingaro, viene sì asciugato ma anche, in quello stesso atto, posseduto.

Il finale del racconto, con Yvette che riceve una lettera dall'uomo, ormai lontano, assurge quasi a commento generale della questione pubblico/privato, una sorta di riconoscimento dell'esistenza oggettiva, ontologica dei due tipi di linguaggio. Yvette realizza infine che lo zingaro possiede un nome, e questa scoperta, che sembra riempirla di stupore, sorprende in un certo senso anche noi; l'ultima mossa di Lawrence è quella di ricondurre alla società quel che ad essa sembrava irriducibile, colui che sembrava impersonare la natura stessa.

Dall'aspetto «aperto» e possibilista di un'esistenza senza freni (come se il fulmine avesse un nome proprio) l'autore ci riconduce alla «normalità» del vivere associato, per il tramite di ciò che «privatizza» ed individua una persona nel senso più elementare, i suoi estremi anagrafici:

And only then she realized that he had a name<sup>28</sup>.

<sup>28</sup> Ibidem, p. 252.

Nikita A. Meščerskij, Aleksej A. Burykin

SULLA DATAZIONE E LA PATERNITÀ DELLO  
*SLOVO O POLKU IGOREVE*

Nella cerchia dei problemi connessi all'analisi storica e filologica dello *Slovo o polku Igoreve*, quelli relativi alla datazione della stesura originaria dell'insigne monumento della letteratura russa antica, e alla sua paternità, hanno un posto di eccezionale rilievo.

Ciò è dovuto, in primo luogo, alla posizione di grande spicco che lo *Slovo* occupa fra le opere della letteratura russa del periodo kieviano che ci sono pervenute. La data precisa di composizione dello *Slovo*, la tradizione – ad esso precedente e coeva – nel cui ambito il suo autore creò quest'opera eccelsa, l'ambiente sociale a cui egli appartenne, le sue concezioni storiche e politiche, il suo orizzonte artistico, sono tutti problemi che conservano un mai sopito interesse per lo studioso e il lettore dello *Slovo*.

In secondo luogo, durante gli ultimi centottantacinque anni, sul terreno delle ricerche dedicate allo *Slovo o polku Igoreve*, sono state espresse le più diverse opinioni circa la data della sua stesura e il suo possibile autore, e sono stati adottati gli argomenti più disparati. Le osservazioni e le considerazioni spesso calzanti e preziose espresse dai differenti studiosi, si trovano disseminate in centinaia di pubblicazioni. Mancando però una bibliografia sistematica, difficilmente si può passare al vaglio tutta la messe di studi che hanno per oggetto la datazione e la paternità dello *Slovo*.

Il nostro articolo, lasciando da parte ogni pretesa di fornire una disanima completa di codesto materiale, si prefigge essenzialmente due obiettivi: 1) valutare criticamente e unificare i dati su cui si fondano le diverse ipotesi di datazione che collocano la stesura dello *Slovo* nel XII secolo, e, dopo averne discusso gli aspetti validi e le manchevolezze, tentar di stabilire la data più probabile di composizione dell'opera; 2) dal momento che il problema della datazione e quello della paternità dello *Slovo* appaiono strettamente connessi fra loro, tentar di ricostruire certi tratti della possibile biografia del suo autore, appoggiandosi al testo dello *Slovo* e alle narrazioni cronachistiche degli avvenimenti in esso riferiti.

1. Datazione dello *Slovo o polku Igoreve*

Gli studiosi che riconoscono l'autenticità e l'antichità dello *Slovo*, non sono giunti finora a un'opinione concorde circa il periodo in cui quest'opera venne composta. È inoppugnabile che il testo non poté essere scritto prima dell'estate o dell'autunno del 1185. Tuttavia, solo un numero assai ristretto di slavisti osa affermare che la stesura dello *Slovo* ebbe luogo subito dopo il ritorno di Igor' dalla prigionia fra i Polovcy: V.V. Kallaš<sup>1</sup>, A.I. Ljaščenko<sup>2</sup>, A.V. Solov'ev (Soloviev)<sup>3</sup>, B.A. Rybakov<sup>4</sup>.

M.D. Priselkov era del parere che lo *Slovo* fosse stato composto non più tardi dell'aprile 1187<sup>5</sup>, e V. Kocovskij<sup>6</sup>, I.N. Ždanov<sup>7</sup>, D.S. Lichačev<sup>8</sup> ritengono che non lo si sia potuto scrivere più tardi del 1° settembre di quell'anno. Ad avvalorare questa datazione, secondo loro, sono due avvenimenti: la morte di Jaroslav «Osmomysl», principe di Galič (che lo *Slovo* menziona come ancora vivo), e il ritorno in Russia, dalla prigionia, del figlio di Igor', Vladimir, assieme alla giovane moglie, figlia di Končak.

I.P. Eremin indica, quale possibile data di composizione dello *Slovo*, il 1187 e l'inizio del 1188<sup>9</sup>; mentre N.S. Demkova si sforza di dimostrare che è stato scritto nel periodo 1194-96, come proverebbero i suoi legami con la situazione politica di quel periodo<sup>10</sup>. Sin-

<sup>1</sup> V.V. KALLAŠ, *Neskol'ko dogadok i soobraženij po povodu «Slova o polku Igoreve»*, in *Jubilejnyj sbornik v čest' V.F. Millera*, Moskva, 1900, p. 347.

<sup>2</sup> A.I. LJAŠČENKO, *Ėtjudy o «Slove o polku Igoreve»*, «Izvestija Otdelenija ruskogo jazyka i slovesnosti Akademii nauk SSSR», vol. XXXI, 1926, pp. 146, 158.

<sup>3</sup> A.V. SOLOV'EV, *Političeskij krugozor avtora «Slova o polku Igoreve»*, «Istoričeskie zapiski», vol. 25, (Moskva,) 1948, p. 90.

<sup>4</sup> B.A. RYBAKOV, *«Slovo o polku Igoreve» i ego sovremenniki*, Moskva, 1971, pp. 278-282. – Per parte sua, G.N. MOISEEVA ritiene che lo *Slovo*, con ogni probabilità, sia stato scritto nella primavera del 1186 (G.N. MOISEEVA, *O vremeni sozdanija «Slova o polku Igoreve»*, «Russkaja literatura», 4, 1985, pp. 19-20).

<sup>5</sup> M.D. PRISEKLOV, *«Slovo o polku Igoreve» kak istoričeskij istočnik*, «Istoričeskij marksist», 6, 1938, p. 132.

<sup>6</sup> V. KOCOVSKIJ, *Istorično-literaturny zamitky do «Slova o polku Ihorovôm»*, L'vov, 1893, pp. 23-24, 31.

<sup>7</sup> I.N. ŽDANOV, «Literatura “Slova o polku Igoreve”», in *Sočinenija*, vol. I, Sankt-Peterburg, 1904, p. 442, nota.

<sup>8</sup> D.S. LICHAČEV, *«Slovo o polku Igoreve» – geroičeskij prolog russkoj literatury*, Leningrad, 1967, pp. 97-98.

<sup>9</sup> I.P. EREMIN, *«Slovo o polku Igoreve» kak pamjatnik političeskogo krasnorečija Kievskoj Rusi*, in *«Slovo o polku Igoreve». Sbornik issledovanij i statej*, Moskva-Leningrad, 1950, p. 98.

<sup>10</sup> N.S. DEMKOVA, *K voprosu o vremeni napisanija «Slova o polku Igoreve»*, «Vestnik Leningradskogo gosudarstvennogo universiteta», 14, 1973 (= «Serija istorija – jazyk – literatura», fasc. 3), pp. 73-77; N.S. DEMKOVA, *Problemy izučenija*

goli studiosi danno per possibile che la stesura dello *Slovo* risalga al Duecento. Ancora M.S. Hruševs'kyj avanzava l'ipotesi che l'opera fosse stata scritta almeno cinquant'anni dopo gli avvenimenti che l'avevano ispirata<sup>11</sup>. D.N. Al'šic suppone che possa essere stata scritta fra il 1223 e il 1237<sup>12</sup>, e L.N. Gumilev la data agli anni 1249-52<sup>13</sup>. Si è pure congetturato che la sua composizione vada ulteriormente spostata, e fatta risalire al Tre-Quattrocento<sup>14</sup>.

Proviamo ad esaminare con cura quali elementi, per una datazione, ci è possibile rinvenire nel testo dell'opera. Il primo dato che attira la nostra attenzione è l'assenza, nel testo, di qualsiasi accenno ad avvenimenti storici accaduti dopo il 1185. L'autore sembra all'oscuro, per esempio, di alcune fortunate spedizioni russe contro i Polovcy che ebbero luogo fra il 1187 e il 1193.

Un secondo fatto, su cui ha attirato l'attenzione Rybakov, è che i principi di Rjazan', figli di Gleb Rostislavič, vengono considerati dall'autore dello *Slovo* vassalli di Vsevolod «Bol'soe Gnezdò», allorché proprio nel 1185 gli «audaci figlioli di Gleb», come li chiama lo *Slovo*, presero le armi contro Vsevolod. L'autore dello *Slovo*, secondo Rybakov, non sapeva ancora nulla di quest'evento<sup>15</sup>.

Una terza e importantissima circostanza sfuggita all'attenzione degli studiosi è che l'autore dello *Slovo* sembra non sapere ancora niente della sorte del figlio di Igor', Vladimir, e degli altri prigionieri russi. Ne è prova la battuta conclusiva di Gza, nel dialogo che si svolge fra lui e Končak, mentre i due khan cavalcano «sulla traccia» del principe Igor': «*ašče ego oputaevě krasnoju děviceju, ni nama budet' sokoľ'ca, ni nama krasny děvice, to počnut' naju ptici biti v' polě Poloveckom*» (44)<sup>16</sup> [«se lo irretiamo con una bella fanciulla, noi due non avremo più né il falconcello né più avremo la bella fanciulla, e gli uccelli riprenderanno ad abbattersi su di noi nella steppa dei Polovcy»]. Il suggerimento a Končak di non dare la figlia in sposa a Vladimir Igorevič che troviamo espresso in queste parole,

«*Slovo o polku Igoreve*», in *Čtenija po drevnerusskoj literature*, Erevan, 1980, pp. 70 sgg.

<sup>11</sup> M.S. HRUŠEVSKYJ, *Istorija ukraïns'koï literatury*, vol. II, Kyiv-L'viv, 1923, pp. 166-226.

<sup>12</sup> D.N. AL'ŠIC, *Otvēt na vopros № 7*, in *IV Meždunarodnyj s'ezd slavistov. Sbornik otvetov na voprosy po literaturovedeniju*, Moskva, 1958, pp. 37-41.

<sup>13</sup> L.N. GUMILEV, *Poiski vymyšlennogo carstva*, Moskva, 1970, pp. 307-335.

<sup>14</sup> I.L. SVENCICKYJ, *Rus' i Polovci v staroukraïns'komu pys'menstvi*, L'viv, 1939.

<sup>15</sup> B.A. RYBAKOV, «*Slovo i polku Igoreve*» i ego sovremenniki, cit., pp. 277-278.

<sup>16</sup> Qui e in seguito, i numeri fra parentesi tonde, accanto alle citazioni dallo *Slovo*, rinviano alle pagine della prima edizione a stampa dell'opera, curata da A.I. MUSIN-PUŠKIN (Mosca, 1800).

non poteva venir formulato che prima delle nozze: dopo, non avrebbe avuto alcun senso.

Del resto, la conclusione di quel matrimonio ebbe, molto probabilmente, un suo antecedente: prima del 1185 Igor' e Končak avevano, più volte, preso parte a spedizioni comuni, in veste di alleati, e il matrimonio di Vladimir Igorevič con la figlia di Končak scaturì, a quanto sembra, da un accordo preliminare fra Igor' e Končak che, secondo V.I. Stelleckij<sup>17</sup>, poteva risalire al 1180-81. È significativo che non valsero a impedire la conclusione del matrimonio né la spedizione di Igor' ai danni di Končak, né la situazione in cui venne a trovarsi Vladimir Igorevič, finito prigioniero del (futuro) suocero. Di conseguenza, lo *Slovo* dovette essere scritto prima delle nozze di Vladimir Igorevič, celebrate durante la prigionia e secondo i riti dei Polovcy: in ogni caso, prima del momento in cui di esse giunse notizia in terra di Russia. La sola cosa della quale è al corrente l'autore dello *Slovo*, è la possibilità di quel matrimonio o, meglio, l'intenzione di Končak di far sposare la figlia a Vladimir Igorevič (che Igor' non fosse contrario al matrimonio, possiamo soltanto supporlo).

Un quarto fatto, su cui ha richiamato l'attenzione Ljaščenko, è il triplice appello che Svjatoslav, nel suo «aureo discorso», rivolge ai principi russi perché vendichino «le ferite di Igor'»<sup>18</sup>. Dalle fonti cronachistiche sappiamo che Igor' venne ferito al braccio sinistro («e gli lasciarono paralizzata la mano sinistra»)<sup>19</sup>. Si trattò, evidentemente, di una ferita non grave: una volta prigioniero, Igor' ebbe il permesso di uscire a caccia – «andava a cavallo dovunque volesse e cacciava con l'astore» (*Ipat. let.*, 649) –, e ben presto fu in grado di portare felicemente a termine la fuga dalla prigionia. Ljaščenko giudicava fuori luogo e di nessuna attualità menzionare «le ferite di Igor'» due anni dopo che gli erano state inflitte.

Una quinta circostanza è che il finale dello *Slovo o polku Igoreve* presenta Igor' a Kiev, dopo il suo ritorno dalla prigionia: «Igor' ědet' po Boričevu k' Svjatěj Bogorodici Pirogoščej (45) [«Igor' cavalca per Boričev alla volta della Santa Vergine Pirogošča»]. Rybakov ha osservato che cavalcare lungo la discesa di Boričev verso la Pirogošča (la chiesa della Vergine Pirogošča, fatta erigere nel 1131 dal principe Mstislav Vladimirovič, si trovava a Podol), significava lasciare Kiev,

<sup>17</sup> *Slovo o polku Igoreve*, a cura di V.I. Stelleckij, Moskva, 1981, pp. 9, 284.

<sup>18</sup> A.I. LJAŠČENKO, *Ėtjudy o «Slove o polku Igoreve»*, cit., p. 145.

<sup>19</sup> *Ipat'evskaja letopis'*, in *Polnoe sobranie russkich letopisej*, vol. 2, II, Moskva, 1962, col. 641 (d'ora in poi, i rimandi alla Cronaca Ipat'evskaja saranno dati, nel testo dell'articolo, facendoli seguire dall'abbreviazione *Ipat. let.* e dal numero della colonna).

non già entrarvi, come si credeva<sup>20</sup>. Ciò non cambia, tuttavia, la sostanza della questione: lo *Slovo* si chiude con il tripudio e la felicità generale che accompagnano la comparsa di Igor' a Kiev, e un finale così esultante, che contiene dettagli topografici così esatti della città, non poté essere scritto che durante o subito dopo gli avvenimenti e, con ogni probabilità, da un testimone diretto. Se fosse stato composto più tardi e non appartenesse alla penna di un testimone diretto, difficilmente vi troveremmo fissati particolari abbastanza trascurabili, quali la visita di Igor' alla chiesa non certo famosissima della Vergine Pirogošča e la descrizione della partenza di Igor' da Kiev, invece del suo trionfale ingresso in città, come ci aspetteremmo.

Una sesta circostanza che ci autorizza a ritenere lo *Slovo* composto nel 1185, è la minuziosa descrizione dell'avvio della campagna militare, in cui per due volte si menziona l'eclissi di sole che colse di sorpresa Igor' e i suoi guerrieri durante la loro avanzata. Quell'eclissi ebbe luogo il 1° maggio del 1185. Se lo *Slovo* fosse stato scritto molto più tardi, sia il quadro della prima fase della spedizione, sia gli accenni all'eclissi non sarebbero così esatti. L'ipotesi che l'autore dell'opera possa aver attinto queste notizie a fonti scritte, rimane tutta da dimostrare.

Infine, una settima circostanza che indirettamente potrebbe indicare l'autunno del 1185 come l'epoca della stesura dello *Slovo*, è, a quanto riteneva Ljaščenko, la frase «*utrpe solncju svet', a drevo ne bologom' listvie sroni*» (32) [«s'oscurò la luce del sole, e l'albero per la sventura lasciò cadere il fogliame»]<sup>21</sup>. Vi è forse rispecchiato il sopraggiungere dell'autunno, quando le giornate si abbreviano e gli alberi perdono le foglie. Abbiamo dunque tutte le ragioni di pensare che lo *Slovo o polku Igoreve* sia stato composto nell'autunno del 1185, subito dopo il ritorno di Igor' dalla prigionia e il suo passaggio da Kiev per incontrare i gran principi Svjatoslav e Rjurik.

Dopo aver cercato di motivare la proposta di datazione che a noi sembra più verosimile, passeremo brevemente in rassegna altre proposte di datazione dello *Slovo*, indicandone gli aspetti validi e meno validi. La datazione dello *Slovo* che più s'avvicina alla nostra, è quella sostenuta da Priselkov (vedi sopra). L'asserzione che lo *Slovo* sia stato scritto non posteriormente al 1187, si basa sulla notizia della morte di Vladimir Glebovič di Perejaslavl', registrata dalle cronache (18 aprile 1187). Questa data può venir presa come *terminus ante*

<sup>20</sup> B.A. RYBAKOV, «*Slovo o polku Igoreve*» e *ego sovremenniki*, cit., pp. 276-277.

<sup>21</sup> A.I. LJASČENKO, *Étjudy o «Slove o polku Igoreve»*, cit., p. 144.

quem della stesura dello *Slovo o polku Igoreve*, e non è affatto in contraddizione con gli argomenti da noi portati.

È opinione largamente diffusa che si debba associare la stesura dello *Slovo* al ritorno dalla prigionia di Vladimir Igorevič, assieme alla figlia di Končak, ritorno che avvenne, come sappiamo, nel settembre del 1187. Questa congettura si basa sull'«elogio» che risuona nel finale dell'opera: «*Slava Igorju Svjat" slavliča, Bujturu Vsevolodě, Vladimiru Igoreviču*» (46) [«Gloria a Igor' figlio di Svjatoslav, all'Uro Furioso Vsevolod, a Vladimir figlio di Igor'(?)»]. Merita però attenzione la mancata concordanza del patronimico col nome e del soprannome di Vsevolod col suo nome, situazione che si ripete nella copia «cateriniana» dello *Slovo*, in cui troviamo le forme *Svja" slavlič", Vsevolode* e *Igorevič'*. La pura e semplice correzione del testo adottata in tutte le edizioni dell'opera non spiega nulla. La forma del nome *Vsevolod* e dei due patronimici (casi nominativo/accusativo e locativo) induce a supporre di aver di fronte delle interpolazioni che riflettono a loro volta delle note a margine di qualche vecchio codice dello *Slovo* (posteriore al XIII secolo), o delle aggiunte d'un copista.

Eliminando codeste interpolazioni, la frase dell'«elogio» si muterà in: «*Slava Igorju, Buj Turu, Vladimiru*» [«Gloria a Igor', a Uro-Furioso, a Vladimir»]. Ma in tal caso, quale potrà essere il Vladimir celebrato nell'«elogio»? L'affermazione che questo si indirizzi proprio al figlio di Igor', acquisterà un tono eccessivamente categorico. Proprio nel testo dello *Slovo*, i due giovani rampolli principeschi che prendono parte alla spedizione non sono mai chiamati per nome: i nomi *Oleg"* e *Svjatoslav"*, accanto all'espressione «*molodaja mėsjača*» (25) [«le due giovani lune»], son ritenuti una glossa da un gran numero di studiosi, fra cui A.A. Potebnjà, S.K. Šambinago, A.S. Orlov, L.A. Tvorogov, Eremin, R. Jakobson, L.A. Dmitriev, Stel'ckij. Non resta che avanzare l'ipotesi che l'autore dell'«elogio» si indirizzi a un altro principe: a Vladimir Glebovič di Perejaslavl', il terzo e l'ultimo dei principi russi che intervennero attivamente nella lotta contro i Polovcy, durante l'estate del 1185<sup>22</sup>.

<sup>22</sup> Se sopprimiamo questa contraddizione, fra i sostenitori della datazione dello *Slovo* all'anno 1185 si possono annoverare altri due studiosi, Sobolevskij e Gudzij, i quali ritenevano che la parte fondamentale dello *Slovo* fosse stata composta nel 1185, mentre la parte conclusiva – secondo Sobolevskij, il testo che segue al lamento di Jaroslavna; secondo Gudzij, l'«elogio» finale – sarebbe stata scritta dal medesimo autore in epoca più tarda, nel 1187 o 1188, dopo il ritorno di Vladimir Igorevič dalla prigionia (A.I. SOBOLEVSKIJ, *K «Slovu o polku Igoreve»*, «Izvestija po russkomu jazyku i slovesnosti Akademii nauk SSSR», vol. 2, libro I, 1929, pp. 183-185; N.K. GUDZIJ, *Istorija drevnej russkoj literatury*, Moskva, 1977, pp. 145-146). Attualmente, l'idea di una simile stesura «in due tempi» dello *Slovo* è condivisa da Gorskij (vedi A.A. GORSKIJ, *K voprosu o vremeni soedaniija «Slova o polku Igoreve»*, «Russkaja

Per di più, la datazione, della stesura dello *Slovo* all'autunno del 1187 non si sottrae a contraddizioni cronologiche indiscutibili (anche se, apparentemente, di scarsa rilevanza): Jaroslav «Osmomysl» morì il 1° settembre 1187, mentre il figlio di Igor', Vladimir, non tornò in Russia che il 25 settembre di quell'anno. Non ha poi seri fondamenti l'ipotesi che lo *Slovo* sia stato scritto nel corso di un lungo periodo di tempo, se si considera la brevità dell'opera. In quanto all'opinione della Demkova, che ne fa risalire la stesura agli anni 1194-96, essa suscita ancor maggiori perplessità di altre proposte di datazione.

Anzitutto, non abbiamo prove che Vladimir Igorevič tornò dalla prigionia nel 1188, come sostiene la Demkova, e non invece nel 1187<sup>23</sup>. Nel saggio di N.G. Berežkov a cui la studiosa rinvia, ci si limita a osservare che nell'annotazione cronachistica dell'anno 6695 vengono riunite le vicende degli anni 6695 e 6696<sup>24</sup>: mai vi si afferma che Vladimir Igorevič sia tornato dalla prigionia nel 1188.

In secondo luogo, se si accetta il punto di vista della Demkova, ne deriverebbe che lo *Slovo* fu composto dopo la morte di Svjatoslav, gran principe di Kiev (25 luglio 1194). Per la verità, la studiosa tende quasi a vedere in questa circostanza il principale argomento a sostegno della sua ipotesi, richiamandosi alla cerimonia funebre descritta nel sogno di Svjatoslav.

Al riguardo, però, sorgono domande alle quali non è facile dare una risposta. Che senso avrebbe l'«aureo discorso» di Svjatoslav, scritto a nome di un principe morto? La sua stessa apparizione sarebbe, per la letteratura russa medievale, un fatto senza precedenti. Infine, come mai in un'opera composta, a parere della Demkova, nel 1194-96, durante il governo fortemente personale di Rjurik Rostislavič, solo una volta, di sfuggita, si accenna a questo principe, e si passa sotto silenzio il suo contributo diretto, assai rilevante, alla lotta contro i Polovcy? Ricordiamo quale grande importanza Rjurik Rostislavič attribuisse alla fermezza ideologica della cronachistica kieviana di tendenze a lui favorevoli.

Le datazioni che vorrebbero lo *Slovo o polku Igoreve* composto in epoca più tarda, oltre i confini del XII secolo, lasciano diffidenti

literatura», 4, 1985, pp. 27-28).

Qualora poi si consideri un'interpolazione posteriore il patronimico *Igorevič*, le ipotesi che vorrebbero lo *Slovo* portato a compimento nel 1187 o 1188, cadono da sole, risultano del tutto superflue.

<sup>23</sup> N.S. DEMKOVA, *K voprosu o datirovke...*, cit., p. 73; N.S. DEMKOVA, *Problemy izučenija...*, cit., p. 71.

<sup>24</sup> N.G. BEREŽKOV, *Chronologija russkogo letopisanija*, Moskva, 1963, pp. 203-204. – Vorremmo osservare, però, che l'essere, avvenimenti di anni diversi, riuniti sotto uno stesso anno, in un'unica annotazione, non sempre permette di ristabilire la loro esatta successione cronologica.

per le ragioni che seguono. In primo luogo, come già si è detto, l'orizzonte storico dell'autore dello *Slovo* resta limitato all'anno 1185: si direbbe che egli fosse del tutto all'oscuro degli avvenimenti successivi. Secondariamente, qualora lo *Slovo* fosse stato composto nel secolo XIII, il suo autore dovrebbe appoggiarsi a fonti scritte, una situazione di cui non abbiamo indizi. Si osserva, anzi, il contrario: nel testo dell'opera si ritrovano dettagli che soltanto a un testimone oculare potevano esser noti.

## 2. Paternità dello *Slovo o polku Igoreve*

Gli scritti dedicati al problema di chi sia l'autore dello *Slovo*, si contano a decine. L'attenta indagine degli studiosi ha avuto per oggetto la conoscenza che l'autore dell'opera possedeva della vita quotidiana, del costume e dell'arte militare della Russia di Kiev, il suo orizzonte storico e politico, la sua familiarità con la letteratura scritta e orale del Medioevo russo. Sono ben noti i numerosi tentativi di identificare l'autore dello *Slovo* con qualcuno dei personaggi da lui menzionati o con qualche altra figura storica concreta di cui fanno menzione le cronache medievali russe. Ciononostante, il problema della paternità dello *Slovo* rimane ancora tutto da risolvere. In questa sede cercheremo di mettere a fuoco una serie di interrogativi connessi a fatti probabili o verosimili, o, più esattamente, connessi a quegli aspetti del problema che possono venire stabiliti, con maggiore o minor sicurezza, sulla base del testo dello *Slovo*.

La prima e più importante questione è se l'autore dello *Slovo* abbia o meno preso parte direttamente alla spedizione del 1185 descritta nella sua opera. Alcuni studiosi non solo ammettono ciò senza riserve, ma affermano addirittura che l'autore poteva trovarsi al fianco di Igor' durante la sua fuga dalla prigionia<sup>25</sup>. Il rappresentante estremo di questa posizione è lo scrittore V.A. Čivilichin, che attribuisce la paternità dello *Slovo* al suo stesso protagonista: a Igor' Svjatoslavič<sup>26</sup>.

Una rassegna esauriente delle opinioni che sono state espresse circa la paternità dello *Slovo o polku Igoreve* da quando è cominciato lo studio di quest'opera, ce l'ha fornita Dmitriev<sup>27</sup>. Il quale si

<sup>25</sup> Vedi V.G. FEDOROV, *Kto byl avtorom «Slovo o polku Igoreve» i gde raspoložena reka Kajala*, Moskva, 1956.

<sup>26</sup> V.A. ČIVILICHIN, *Pamjat'*, «Naš sovremennik», 2-3. Vedi anche B. DEDJUČIN, *Zemčuzina mirovoj poezii*, «Naš sovremennik», 12, 1985, pp. 132-147.

<sup>27</sup> L.A. DMITRIEV, *Avtor «Slova o polku Igoreve»*. *Pisateli i knižniki Drevnej Rusi*, «Trudy Otdela drevnerusskoj literatury Instituta russkoj literatury AN SSSR»,

astiene, tuttavia, dall'avanzare una sua ipotesi sul possibile autore dello *Slovo*, lasciando ai lettori il diritto di cercarsi da soli un'eventuale soluzione al problema.

Altri studiosi ritengono che l'autore dello *Slovo* non abbia preso parte alla campagna militare da lui descritta; ed è, a nostro parere, una congettura di gran lunga più verosimile. In effetti, ci sembra poco probabile che l'autore debba la sua conoscenza del costume e dell'arte bellica dei guerrieri medievali russi al fatto di aver partecipato proprio a *quella* spedizione. Tanto più che, a proposito di singoli dettagli, egli si rivela spesso non ben informato su certi particolari delle vicende del 1185, e ciò che egli ne riferisce contraddice sovente le testimonianze di altre fonti storiche. Riportiamo alcuni dati che comprovano le nostre affermazioni.

Il momento del primo «contatto» dei Russi con i Polovcy, così com'è fissato nell'indicazione che ne dà l'autore dello *Slovo* – «*S' zaranija v' pjatk' potoptaša poganyja p'ky Poloveckyjja*» (10) [«Il venerdì fin dall'alba (?) essi dispersero le schiere pagane dei Polovcy»] –, non concorda con le testimonianze della Cronaca Ipat'evskaja: «L'indomani, ch'era venerdì, all'ora del pasto di metà giornata essi s'imbatterono nelle schiere dei Polovcy» (*Ipat. let.*, 639). E noi sappiamo che il cronista è sicuramente più preciso nell'indicazione<sup>28</sup>.

Riferendo il sogno di Svjatoslav, l'autore o non sa con esattezza dove si trovi Svjatoslav nel momento in cui riceve la notizia della disfatta di Igor', oppure commette uno sbaglio: il testo dello *Slovo* non offre una risposta univoca a questo dilemma. Noi riteniamo che la punteggiatura della prima edizione – «*A Svjat'slav' muten' son' vidë: v' Kievë na gorach' si noč' s' večera odëvach'te mja...*» (22-23) [«E Svjatoslav fece un sogno angoscioso: a Kiev, sulle colline, stanotte fin dalla sera mi vestivano...»] – debba venir conservata, ché altrimenti il testo dello *Slovo* contraddice il racconto della Cronaca Ipat'evskaja, secondo cui Svjatoslav era in quel momento lontano da Kiev: «In quello stesso periodo il gran principe Svjatoslav s'era diretto alla volta di Karačev e radunava guerrieri delle Terre Alte, essendo intenzionato a muovere verso il Don, contro i Polovcy, per tutta l'estate» (*Ipat. let.*, 644-645). E di nuovo la descrizione degli avvenimenti, da parte del cronista, si rivela più accurata, puntuale.

Allo stesso modo, l'autore dello *Slovo*, evidentemente, non sa con precisione dove si trovi Jaroslavna durante la prigionia di Igor'. Egli ripete per due volte: «*Jaroslavna rano plačet' v' Putivlë na zabralë...*» (38) [«Jaroslavna di mattina presto fa lamento sul bastione a

Putivl'...»]; «*Jaroslavna rano plačet' Putivlju gorodu na zaborolě...*» (38) [«Jaroslavna di mattina presto fa lamento sul bastione della rocca di Putivl'...»]. Ma stando al racconto di V.N. Tatiščev, che si basa su fonti cronachistiche non giunte fino a noi, Jaroslavna, per andare incontro a Igor' che tornava dalla prigionia fra i Polovcy, uscì a cavallo da Novgorod-Severskij; e non c'è nessunissima ragione di diffidare di quel racconto: Tatiščev appare chiaramente più vicino alla verità dei fatti di quanto non lo sia l'autore dello *Slovo*.

L'ipotesi di alcuni commentatori dell'opera, che Jaroslavna avesse abbandonato la «capitale» del principato di Igor', Novgorod-Severskij, per trasferirsi a Putivl', dominio del figliastro Vladimir Igorevič, proprio mentre si profilava la minaccia ben reale di un attacco dei Polovcy, è priva di ogni serio fondamento. Putivl', com'è noto, sorgeva circa duecento chilometri a sud di Novgorod-Severskij, e il rischio che fosse conquistata non era affatto da sottovalutare: il khan Gza giunse ad assediare per qualche tempo. Al contrario, Novgorod-Severskij non correva neanche lontanamente un simile rischio.

Già abbiamo rilevato che lo *Slovo* si chiude con la descrizione del passaggio di Igor' da Kiev, e che inoltre ci sono tutti i motivi per credere che il suo autore abbia potuto essere testimone degli avvenimenti da lui descritti. Ma egli, come ebbe ad osservare Kallaš, non fa parola della visita di Igor' a Jaroslav di Černigov<sup>29</sup>, della quale riferisce invece il racconto cronachistico: «Da Novgorod(-Severskij) egli (Igor') si recò a Černigov, da suo cugino Jaroslav, a chiedergli aiuto (per una spedizione) nella zona del fiume Sejm... Da lì Igor' andò a Kiev, dal gran principe Svjatoslav...» (*Ipat. let.*, 651). L'impressione che se ne ricava è che all'autore dello *Slovo* quel particolare fosse semplicemente sconosciuto.

Basandosi su questi dati, si può affermare, nella scia di vari studiosi (Kallaš, Ljaščenko, Gudzij, V.F. Ržiga, Rybakov, Stelleckij), che all'epoca della spedizione di Igor', nella primavera e nell'estate del 1185, l'autore dello *Slovo* poteva trovarsi a Kiev o nei suoi dintorni, ed essere in rapporti di familiarità con la corte o la cerchia

<sup>28</sup> In primo luogo, noi abbiamo più motivi di prestar fede al racconto della cronaca, poiché contiene un gran numero di particolari; in secondo luogo, se accettiamo la versione degli avvenimenti fornita dal testo dello *Slovo*, ne deriva che l'esercito russo attaccò l'accampamento dei Polovcy sul far del giorno, e aveva dunque pernottato a brevissima distanza dal nemico, il che sembra assai poco verosimile; in terzo luogo, «s' *zaranija*» può significare «l'indomani», anziché «fin dall'alba»: non esistono citazioni tratte da fonti antico-russe, che permettano di dare un significato univoco a tale espressione (vedi *Slovar'-spravočnik «Slova o polku Igoreve»*, fasc. 2, Leningrad, 1967, p. 106).

<sup>29</sup> V.V. KALLAŠ, *Neskol'ko dogadok i soobraženij...*, cit., p. 334.

militare, la *družina* di Svjatoslav. Tutte le altre congetture riguardanti il luogo in cui egli si sarebbe trovato a vivere in quel momento, appaiono meno verosimili.

Più volte è stata messa in risalto la particolare simpatia dell'autore dello *Slovo* per i principi di Černigov e la sua conoscenza della tradizione cronachistica černigoviana. Ancora parecchi anni fa, Priselkov avanzò l'ipotesi che l'accento dello *Slovo o polku Igoreve* alla sepoltura, in Santa Sofia di Kiev, del corpo di Izjaslav Jaroslavič, caduto nella battaglia di Nežatina Niva, provenga da una fonte letteraria a sfondo storico, uscita dalla scuola annalistica di Černigov<sup>30</sup>; e Lichačev ha in séguito mostrato che la Cronaca I Sofijskaja e la Cronaca V di Novgorod, che riportano quella notizia con un'identica formulazione<sup>31</sup>, si ricollegano alla cronachistica černigoviana<sup>32</sup>. A quanto sembra, i cronisti di Černigov e, nella loro scia, l'autore dello *Slovo*, secondo una vecchia tradizione, chiamano Santa Sofia di Kiev la chiesa Desjatinnaja, consacrata alla Vergine, ritenendo, evidentemente, che a Kiev tutti i principi dovessero venir sepolti nella cattedrale della città.

Noi non intendiamo contestare una simile opinione, tanto più che essa non contraddice quanto verremo esponendo. Ma per una ricostruzione della biografia dell'autore dello *Slovo* risultano di gran lunga più importanti, a nostro parere, le esplicite simpatie – sinora sfuggite all'attenzione degli studiosi – che egli dimostra per il principato di Perejaslav' e il suo principe Vladimir Glebovič. È un'ipotesi a cui il testo dello *Slovo* conferisce un quoziente di probabilità tutt'altro che trascurabile.

In primo luogo, nella parte iniziale dello *Slovo* (ivi compreso il racconto della battaglia decisiva), fra i protagonisti della sua opera l'autore sembra quasi preferire Vsevolod a Igor'. Egli dapprima esalta, per bocca del loro principe, i guerrieri di Vsevolod, i prodi «kurskiani», e poi, nella descrizione del combattimento, concentra su Vsevolod tutta la sua attenzione, dimenticandosi quasi di Igor'; e ciò, si badi, in contrasto con la descrizione che del combattimento ci fornisce la cronaca<sup>33</sup>. Ma il fatto, a nostro parere, non è casuale. La

<sup>30</sup> M.D. PRISELKOV, *Istorija russkogo letopisanija XI-XV vv.*, Leningrad, 1940, p. 52.

<sup>31</sup> Vedi I.M. KUDRJAŤEV, *Zametka k tekstu «Slova o polku Igoreve»*. «S' toja že Kajaly Svjatopl'k'», «Trudy Otdela drevnerusskoj literatury», vol. 7. (Moskva-Leningrad,) 1949, pp. 407-409.

<sup>32</sup> D.S. LIČAČEV, «Sofijskij vremennik» i Novgorodskij političeskij perevorot 1136 g., «Istoričeskie zapiski», vol. 25, (Moskva,) 1948, pp. 240-261.

<sup>33</sup> Il rilievo della narrazione cronachistica «e in mezzo a loro Vsevolod diede prova di non poco ardimento» (*Ipat. let.*, 642) poté venir inserito in quel testo sotto

spiegazione è suggerita, nel testo dello *Slovo*, dalla menzione della «bella figlia di Gleb», moglie di Vsevolod, la quale, con ogni probabilità, era sorella di Vladimir Glebovič di Perejaslavl' <sup>34</sup>.

In secondo luogo, nell'«aureo discorso» di Svjatoslav, Vladimir Glebovič è nominato subito dopo l'allocuzione rivolta da Svjatoslav a Igor' e Vsevolod: «*Se u Rim" kričat' pod" sabljami Poloveckymi, a Volodimir" pod" ranami. Tuga i toska synu Glëbovu*» (27-28) [«Ecco che a Rim(ov) si levano grida sotto le sciabole dei Polovcy, e Vladimir è tempestato di colpi. Pena e dolore per il figlio di Gleb»]. Un attimo prima, nell'allocuzione ai principi, è ricordato Jaroslav Vsevolodovič, principe di Černigov; ed è comprensibile, trattandosi del fratello di Svjatoslav. Questa circostanza, per l'autore dello *Slovo*, ha decisamente maggior peso del fatto che Vladimir Glebovič fosse genero di Jaroslav (la notizia del matrimonio di Vladimir con la figlia di Jaroslav è collocata, nella Cronaca Ipat'evskaja, sotto l'anno 1179). In ogni caso, è difficile immaginare che l'autore dello *Slovo*, nell'«aureo discorso», si sia casualmente trasferito col pensiero nella Perejaslavl' assediata dai Polovcy: evidentemente, la cosa si spiega con ragioni di carattere personale. È possibile che l'autore dello *Slovo* vada cercato fra i bojari o i guerrieri, i membri della *družina* di Vladimir Glebovič di Perejaslavl', che assieme a lui, già in precedenza, avevano partecipato a spedizioni contro i Polovcy.

Di ciò si possono scoprire numerose prove supplementari. Vladimir Glebovič, nel testo dello *Slovo*, è designato semplicemente come *Volodimir*"; il che, dobbiamo credere, non era fonte di equivoci per i lettori contemporanei (il figlio maggiore di Igor' si chiamava anch'egli Vladimir, ma l'autore dello *Slovo* riteneva impossibile che i due principi venissero confusi). Questo fatto è la chiara testimonianza di uno stretto legame personale dell'autore dello *Slovo* con la corte del principe di Perejaslavl'.

In terzo luogo, nel testo dello *Slovo o polku Igoreve* compare il vocabolo *šereširy* [«dardi» o «proiettili incendiari» (?)], mai riscontrato in altre fonti antico-russe. E già i commentatori dell'edizione dello *Slovo* curata da Musin-Puškin (29, nota «z»), inclinavano a collegare la comparsa di quel lessema agli avvenimenti del 1184, quando l'esercito di Polovcy che, guidato da Končak, era sceso in campo contro la terra di Russia, risultò avere nelle sue file un «guer-

l'influsso diretto dello *Slovo o polku Igoreve*.

<sup>34</sup> Qualche studioso ha fatto notare che quest'opinione risale al commento dell'edizione dello *Slovo* curata da Musin-Puškin e la si deve considerare una leggenda (vedi O.V. TVOROGOV, *Nekotorye principal'nye voprosy izučenija «Slova o polku Igoreve»*, «Russkaja literatura», 4, 1977, pp. 92-93). Ebbene, se anche si tratta di un'ipotesi, di una congettura, a noi sembra una congettura quanto mai verosimile.

riero musulmano» che lanciava il «fuoco vivo». Ora, fra i guerrieri russi che respinsero l'attacco di Končak, c'era appunto Vladimir Glebovič. Vien naturale supporre che anche l'autore dello *Slovo* abbia partecipato a quella campagna militare, abbia visti in azione i proiettili preparati col «fuoco vivo», e abbia potuto udire dal «Musulmano» (Arabo, Persiano o, forse, Sogdiano) – caduto nelle mani dei Russi e condotto alla presenza di Svjatoslav – la parola *šereširy*, che un anno dopo volle inserire nella sua opera. La rarità del vocabolo, che fa di esso un imprestito inconsueto, eccezionale, dà plausibilità alla nostra ipotesi.

In quarto luogo, nello *Slovo* è menzionata la città stessa di Perejaslavl': «*Uže bo Sula ne tečet' srebrenymi strujami k' gradu Perejaslavlju*» (33) [«Ché ormai la Sula non fa scorrere più i suoi flutti d'argento verso la città di Perejaslavl'»]. Evidentemente, le acque del fiume che segnava il confine della terra russa con le steppe dei Polovcy, avevano perduto il loro argenteo scintillio perché le avevano intorbidite gli zoccoli della cavalleria dei Polovcy. La corrente torbida dei fiumi, che nello *Slovo* è un simbolo costante di ansia e di pena, qui personifica il dolore di quella Perejaslavl' cui l'autore dello *Slovo*, per qualche ragione, era così legato, e ciò a dispetto della geografia: Perejaslavl', com'è noto, non si trova sulle sponde della Sula, ma del Trubež.

In quinto luogo, è abbastanza strano che l'autore dello *Slovo*, che molti studiosi ritengono vicino alla corte di Svjatoslav di Kiev (e si suol giudicare quest'opinione la meglio argomentata), descriva nella sua opera la partenza di Igor' da Kiev, e non il suo trionfale ingresso in città, mentre la sua alta posizione gli avrebbe imposto di assistere a quest'ultimo avvenimento. Tutto ciò non sta a suggerirci che, quando Igor' giunse a Kiev, l'autore dello *Slovo*, per motivi a noi sconosciuti, ne fosse assente, e che, rientrato a Kiev, facesse solo in tempo ad essere testimone della partenza di Igor'?

Già abbiamo visto che l'autore dello *Slovo* non accompagnò Svjatoslav durante il suo viaggio nelle «Terre Alte»; e quindi doveva essere estraneo alla cerchia degl'intimi di Svjatoslav. Per la verità, è anche difficile credere ch'egli abbia partecipato alla difesa di Perejaslavl' contro i Polovcy di Končak: infatti, accenna sì alle ferite di Vladimir Glebovič, ma solo ricordando il saccheggio inflitto alla città di Rimov dai Polovcy, dopo che avevano tolto l'assedio a Perejaslavl' e se n'erano allontanati.

È possibile che gli stretti legami dell'autore dello *Slovo* con Perejaslavl' e il suo principe Vladimir Glebovič risalgono ad epoca precedente, e si può anche ammettere che Perejaslavl' fosse la sua città natale. A loro modo, hanno ragione gli studiosi secondo i quali le

vicende storiche del 1185 sono colte, nello *Slovo*, dal punto di vista di un Kieviano (è noto che Kiev e Perejaslavl', a causa della vicinanza geografica, mantenevano fra loro strettissimi rapporti)<sup>35</sup>.

Forse uno dei bojari o dei membri della *družina*, della scorta armata di Vladimir Glebovič, nel 1185 o già qualche tempo prima, s'era trasferito a Kiev per prestare i suoi servizi al gran principe di Kiev Svjatoslav. Probabilmente, i suoi obblighi (forse il disbrigo di qualche missione di carattere diplomatico) lo costringevano spesso ad allontanarsi da Kiev, ragione per cui l'autore dello *Slovo* non sempre poteva assistere di persona agli avvenimenti dei quali scriveva.

In sesto luogo, se il patronimico *Igorevič'*, nella parte conclusiva dello *Slovo*, è una tarda interpolazione, che aveva inserito nel testo una nota a margine di uno dei manoscritti antichi dell'opera, ne consegue che l'«elogio» del finale è diretto a Vladimir Glebovič di Perejaslavl', terzo e ultimo dei principi russi che tra la primavera e l'estate del 1185 incrociarono le armi con i Polovcy.

Dunque, esistono fondati motivi per ritenere che l'autore dello *Slovo* fosse un bojaro e un membro della *družina* di Vladimir di Perejaslavl' e che nel 1185 egli risiedesse a Kiev, dove, evidentemente, svolgeva delle mansioni alla corte di Svjatoslav Vsevolodovič. Con un buon grado di sicurezza si può affermare che egli aveva partecipato alle spedizioni contro i Polovcy ingaggiate prima degli avvenimenti del 1185, e, in specie, a quella del 1184. Viceversa, è impossibile fare illazioni sulla paternità dello *Slovo o polku Igoreve* accettando il presupposto che l'autore stesso abbia condiviso materialmente tutta l'avventura dei propri eroi, dalla partenza verso le steppe dei Polovcy al ritorno in Russia (con la visita a Kiev). Le descrizioni particolareggiate della natura che accompagnano il racconto dei fatti storici, sono ingannevoli: Stelleckij osserva, per esempio, che l'accento agli usignoli che cantano durante la fuga di Igor' dalla prigionia, «è solo un abbellimento retorico», poiché quella fuga non poté avvenire prima di luglio-agosto (e a quest'epoca gli usignoli smettono ormai di cantare)<sup>36</sup>.

Naturalmente, i problemi della datazione e della paternità dello *Slovo o polku Igoreve* si riconnettono ai problemi più complessi dello studio di quest'opera straordinaria della letteratura russa antica, e nessuno slavista può arrogarsi il possesso della loro soluzione definitiva. Se noi, con un buon grado di sicurezza, possiamo datare la

<sup>35</sup> Vedi B.A. RYBAKOV, *Russkie letopisy i avtor «Slova o polku Igoreve»*, Moskva, 1972, pp. 9, 12.

<sup>36</sup> *Slovo o polku Igoreve*, a cura di V.I. STELLECKIJ, cit., p. 283.

composizione dello *Slovo* all'autunno del 1185, la maggior parte delle nostre conclusioni sull'autore dell'opera restano, in qualche misura, congetturali. Ma le considerazioni che siamo venuti esponendo in queste pagine, si articolano in un sistema abbastanza armonico, lineare, e inoltre non contrastano con le ipotesi più verosimili relative alla biografia dell'autore dello *Slovo* o *polku Igoreve*, limitandosi a dar concretezza e spessore ad alcuni loro singoli dettagli.

*Leningrado, 1985.*

*(Traduzione di Remo Faccani)*

Sergio Molinari

L'INSURREZIONE DELLA NATURA  
(Note sulla poesia di Salavat Julajev)

Nell'autunno del 1773 le orde ribelli di Emel'jan Pugačev facevano il loro ingresso in territorio baskiro. La sollevazione delle popolazioni allogene era, com'è noto, uno dei capisaldi della strategia politica e militare del *samožvanec*, la cui proteiforme, variopinta legione brigantesco-rivoluzionaria andava via via rimpinguandosi di afflussi tatarsi, ciuvasci, calmucchi, marii, ucraini, kazaki e soprattutto, appunto, baskiri, vantando questi ultimi una ragguardevole tradizione di rivolgimenti antigovernativi. A 71 verste da Orenburg i rivoltosi stringono d'assedio le truppe del generale russo Kar, a soccorso del quale muove tosto un distaccamento baskiro di circa 1300 armati, sotto il comando del giovane Salavat figlio di Julaj, ricco notevole locale di recente riconfermato nella carica di podestà elettivo di Šajtan dal governatore di Orenburg principe Putjatin, e a costui in apparenza fedele. La fallacia di un simile lealismo si disvelò tuttavia al momento dell'impatto con le bande nemiche, quando Salavat comparve alla testa dei suoi uomini tenendo alta sul capo la spada sguainata, non per dare il segnale d'attacco ma per far sventolare sulla punta della lama un ritaglio di stoffa bianca<sup>1</sup>. Esordiva in tal guisa, a poco più di un secolo dalla prima, la quinta e più sanguinosa insurrezione del popolo baskiro contro l'autorità imperiale.

Acquisiti al proprio movimento Salavat e il padre Julaj, Pugačev promette ai loro compatrioti l'indipendenza, la libertà di vivere «come fiere nei campi» («kak zveri v pole»), oltre all'evacuazione dei residenti russi dal territorio della provincia<sup>2</sup>. Condottiero di non comune perizia e audacia, veterano, poco più che ventenne, di innu-

<sup>1</sup> R.G. IGNAT'EV, *Baškir Salavat Julajev, pugačevskij brigadir, pevec i improvizator* in «Izvestija obščestva archeologii, istorii i etnografii pri Imperatorskom Kazanskom Universitete», 1893, vyp. 2, p. 228.

<sup>2</sup> Alle promesse fece seguire i fatti: «devastò e incendiò i villaggi russi, anche quelli a lui devoti, ordinando ai residenti di mettersi al suo seguito» (Ignat'ev, *Op. cit.*, p. 229).

merevoli combattimenti, ripetutamente ferito, atroce con gli avversari e massime con i conterranei ostili o indifferenti alla causa, Salavat guadagnò istantaneamente la fiducia di Pugačev, che lo nominò colonnello e, in un secondo momento, generale («brigadir») della sua eccentrica armata. Il valore militare, la bellezza fisica, la giovinezza, l'aureola del martirio discesa sul suo capo dopo la catastrofe della *pugačevščina*, quando, arrestato e torturato, venne condotto a Rogervik in Estonia e ivi tenuto prigioniero fino al giorno della morte (26 settembre 1800), fecero di Salavat Julaev l'eroe nazionale baskiro, immagine leggendaria in varie epoche eletta ad argomento di canzoni popolari, tramandate oralmente o per iscritto, oltre che di novelle, drammi, liriche, poemi di autori prerivoluzionari, come Lossievskij o il populista Nefedov, e sovietici, come Dem'jan Bednyj, Il'ja Erenburg, Bajazit Bikbaj, Chanif Karim e numerosi altri. Non tuttavia nel mito nazionale di Salavat risiede l'interesse che la sua figura presenta attualmente per noi, bensì nella sua qualità di autore, oltre che personaggio, di opere letterarie, di poeta oltre che ispiratore di poesia. Di lui ci è giunto in verità solamente un minuscolo corpus di liriche, perdipiù di incerta attribuzione e nella versione russa di un testo baskiro a sua volta tradotto da un originale tataro; materiale esiguo ed opinabile, ma non tale, a parer nostro, da escludere a priori la possibilità di una sia pur sommaria e approssimativa ricostruzione di quella che fu, o poté verisimilmente essere stata, la personalità creativa di Salavat Julaev.

Da ognuno dei componimenti poetici disponibili emerge istantaneamente, se non altro, la concezione-percezione della guerra che combaciò senza residui con l'anima stessa e l'intera esistenza del *batyr* di Pugačev. Se è vero che nel moto insurrezionale del 1773-75 «si esplicarono le più diverse tendenze e contraddizioni di classe, ma l'antagonismo di fondo, che ne determinò il carattere e l'orientamento, fu il conflitto tra il ceto dei contadini di condizione servile e quello dei proprietari feudali»<sup>3</sup>, Salavat palesemente impersonò una delle accessorie «diverse tendenze», rimanendo idealmente estraneo all'«antagonismo di fondo». La rivolta rappresentò per lui non una «guerra contadina» («krest'janskaja vojna», secondo la definizione stabile della storiografia sovietica), ma una «guerra santa». «Dopo la presa di Osa – scriveva nel 1880 lo storico prerivoluzionario R.G. Ignat'ev, studioso di Salavat e suo traduttore di seconda mano – il nome di Salavat scompare dagli annali della *pugačevščina*. Possiamo dunque supporre, senza tema di andare errati, che egli sia stato uno

<sup>3</sup> JU A. LIMONOV, V.V. MAVRODIN, V.M. PANEJACH, *Pugačev i ego spodvižniki*, M.-L. 1965, p. 3

dei primi a staccarsi da Pugačev non appena costui ebbe passata la Kama, lasciandosi alle spalle i confini dell'antica Baskiria: la guerra al di là di quel fiume esulava dagli interessi del patriota baskiro»<sup>4</sup>. Viceversa, sintomaticamente, uno specialista contemporaneo di storia locale come Sidorov, nel suo approccio scrupolosamente «sovietico» agli avvenimenti, ipotizza l'esatto opposto, collocando Salavat tra «i maggiori organizzatori del movimento nazionale in Baskiria... rimasti fino all'ultimo fedeli seguaci e sostenitori di Pugačev»<sup>5</sup>. Dai versi ascritti a Salavat affiora, a puntuale conferma della congettura ignateviana, l'immagine esclusiva di un patriota baskiro e paladino islamico, impensabile al di fuori dell'esperienza totalizzante della guerra santa, che, assolutizzando gli antagonismi e gli antagonisti, destoricizza gli eventi. Manca, in una simile visione, lo spazio per il concetto storico-economico di classe, nonché per una realtà composita come la confluenza di motivazioni classiste e motivazioni patriottiche, tipica dei movimenti di liberazione nazionale, e oggettivamente presente anche nella prolungata e complessa vicenda insurrezionale del popolo baskiro. Nella guerra santa il militante si batte per Uno e contro Uno, il che non esclude che in entrambi i termini possano essere di fatto sussunte e sintetizzate singole contingenze, escluse tuttavia, come tali, dalla coscienza del guerriero e dai versi del poeta. L'Uno presenta bensì una fenomenologia, che rimanda di continuo all'essenza complessiva di quello, e meno che mai deve essere scambiata per una sua scissione nelle possibili componenti, ormai integralmente assimilate alla dominante. A prescindere da singoli spunti e motivi propriamente allegorici, tutta la lirica salavatiana, in quanto perpetua allusione a una dimensione trascendente, genera la sensazione di un'impresicata, automatica allegoria, anche quando non si configuri tecnicamente come tale.

Nella versione russa di Salavat il termine ricorrente con maggiore assiduità per la definizione della patria è «kraj», «moj kraj», ossia regione naturale, non entità politica; la patria non è dunque «la mia nazione» né tanto meno «il mio stato», ma «la mia terra» «la mia natura», e in tal modo acquisisce, attraverso l'identificazione con la natura, non solo sembianze metastoriche, ma facoltà di mediazione tra l'uomo e il cosmo: la patria è unione natura-uomo, ossia la natura in quanto cara al cuore dell'uomo, e da costui percepita come *sua*. Essa non avrebbe peraltro la capacità di rendersi a tal segno diletta, se non fosse impregnata della presenza di Dio: il paesaggio è

<sup>4</sup> IGNAT'EV, *Op. cit.*, p. 240

<sup>5</sup> V. SIDOROV, *Po sledam Salavata*, in A.A.V.V., *Naš Salavat*, Ufa 1982. p. 280-281

fenomenologia della divinità, sua faccia visibile e suo tempio. L'amore per la natura conduce alla sua divinizzazione e, inversamente, la natura divinizzata suscita amore. Ogni elemento della triade Dio-natura-uomo si determina in quanto esistono gli altri due e il concetto di patria è l'espressione di tale unità.

Manca in ogni caso nella poesia salavatiana quella concezione particolaristica (che a noi parrebbe essenziale) della patria come *quella data* terra, distinta e contrapposta ad altre terre, quel dato paesaggio naturale contrapposto ad altri paesaggi. Per Salavat la natura del suo paese sembra essere l'unica esperienza possibile: come Dio, la natura è unità, e una sua parcellizzazione equivarrebbe ad una inimmaginabile frammentazione della divinità che con lei si identifica. La natura – Dio salavatiana trapassa in Patria contrappo-  
 nendosi non a inesistenti diverse patrie e nature, bensì all'entità puramente negativa di *nemico*, che non è un altro essere ma un puro non-essere (negazione quindi di Dio, che è *colui che è*); la sua natura e la sua terra non sono un'altra terra o natura, ma una non-terra e una non-natura. Agli occhi del poeta la natura non si spoglia mai della propria bellezza e del proprio incanto perché è sempre sua, sempre patria, non mai straniera, così come il nemico appare una sorta di astrazione senza volto, la cui determinazione più concreta è un vuoto nome geografico (il russo, il kirghiso), oppure anche un numero (trecento), così radicalmente Altro da smarrire ogni connotato di alterità. Di qui l'essenzialità della guerra come gesto metafisico-ontologico di assolutizzazione, rispettivamente in positivo in negativo, del proprio modo di essere e dell'altrui, come la patria era risultata da un processo di umanizzazione-divinizzazione dell'essere naturale. Come i singoli organismi politici transeunti rispetto all'eterna natura-patria, così le guerre storiche rappresentano l'aspetto fenomenico di un'unica mistica essenza. È appunto l'idea di «guerra santa» a tramutare la poesia di guerra di Salavat in poesia della natura, due generi tematici che in un simile quadro, inevitabilmente, si contaminano e si sovrappongono. Le formule vocative di allocuzione alla patria coincidono invariabilmente con un particolare di natura identificato metonimicamente con tutta la terra natia («miei boschi», «mie acque e campi», ecc.), non apparendo mai riferimenti a unità etniche, né, tanto meno, politiche o amministrative; il solo nome ufficiale di circondario accolto nei versi salavatiani è, sintomaticamente, Ural, nuova identificazione metonimica regione – catena montuosa, che l'epiteto fisso «blagodatnyj» («felice», «beata») connota ulteriormente in senso naturalistico e, insieme, religioso: mitica «terra felice», libera dall'oppressione e dal dolore, ignara di interne lacerazioni, dislivelli sociali, iniquità di destini individuali, perché

integra, unitaria come la natura stessa. Ignaro di qualsiasi impegno rivoluzionario nel senso specifico, moderno, di patrocinio delle classi oppresse, Salavat impugna la spada per la salvaguardia della patria baskira e della fede islamica, o per la loro sintesi, la natura-mito. Se l'idillico, a tratti anche arcadico paesaggio salvatiano avesse potuto essere contaminato da questo sangue, avrebbe perso la sua qualità di mistico oggetto degno delle imprese compiute in sua tutela, delle quali manca, per conseguenza, ogni descrizione analitica: dei due generi confluenti nell'opera di Salavat Julaev, quello della poesia di natura è il solo presente in forma articolata e relativamente personalizzata, la poesia di guerra riducendosi ad un insieme di accenni generici, che, lungi da ogni considerazione tragica dell'esperienza bellica, finiscono per convertirsi in un elemento ornamentale del paesaggio. Si tratta di un esito stilistico sorretto da un'oggettiva posizione ideologica, poiché la guerra, come affermazione della natura contro il suo opposto, è, nei confronti di questa, supremo atto di omaggio da parte dell'uomo.

La natura è un tempio in cui l'uomo reca le proprie azioni come preziosi *ex-voto*:

O Ural mio beato / su di te io canto / questa mia canzone / e la tua grandezza glorifico. / A te guardando, / conosco la grandezza di Dio, / dell'opera divina; le tue sublimi vette / sono vicine ai cieli. / Quando di notte sorge la luna / la terra contemplando / le tue vette stupendamente brillano / di puro argento; / quando sorge il sole la mattina / la terra contemplando / le tue vette s'indorano / e ardono come fuoco. / A te intorno, o alto Ural, / sono monti e foreste / e come sfarzoso tappeto / si stende l'erba / tutta variopinta di fiori. / Stupendo è quel tappeto. / Il sorgere del sole salutano / le canzoni degli uccelli di Dio, / e più di tutti gli uccelletti glorifica / Dio l'usignolo. / La sua dolce, incantevole voce / come l'*azan* / Chiama alla preghiera / i fedeli musulmani.

Come saggio di lirica descrittiva, qual sono in apparenza, questi versi presentano esiguo interesse, data l'usualità e la conseguente inettitudine raffigurativa delle metafore, risultanti dalla consueta animazione della natura (la luna, il sole guardano) o dall'assimilazione delle bellezze naturali a preziosi manufatti umani: l'oro, l'argento, il tappeto. Ma l'anomala insistenza sul tappeto (elemento più degli altri caratterizzante) e la combinazione di questa immagine con le precedenti, mettono a nudo un intento non descrittivo ma evocativo: la natura tutta si tramuta nell'*interno* di una moschea (precisamente l'interno affinché la moschea non appaia una delle svariate componenti del paesaggio, bensì lo abbracci nella sua integrità), di cui l'azzurro del cielo e il verde della vegetazione, adorni dell'oro e dell'argento del sole e della luna, e l'ininterrotto tappeto dell'erba fiorita, mimano rispettivamente le volte e il pavimento. La natura

viene animata in senso non tanto antropomorfo quanto teomorfo (quel «guardare» dall'alto allude necessariamente all'occhio di Dio) e su tale base può farsi moschea, luogo sacro e insieme sito familiare all'uomo, spazio della quotidiana pratica del culto, che è atto umano, nutrito di umani sentimenti, e al tempo stesso strumento di rapporto con la divinità. La divinizzazione della natura, il suo essere, di per sé, moschea, ne condiziona imprescindibilmente l'umanizzazione.

La definitiva e più esplicita consacrazione del paesaggio a moschea si compie tuttavia attraverso l'identificazione finale dell'usignolo col muezzin, là dove il sublime canto dell'uccelletto diventa *azan*, che «chiama alla preghiera i fedeli musulmani». Nella coscienza del lettore moderno la voce dell'usignolo s'associa all'amore profano, al piacere terreno; qui acquista senza sforzo una connotazione sacrale, non per una particolare distinzione qualitativa in seno alla natura (che è indistintamente sacra), bensì, semplicemente, per il maggior grado di bellezza del suo canto, poiché ogni cosa è idonea a glorificare Dio, specie nel culto musulmano, caratterizzato da un'esemplare naturalezza e semplicità di rapporti tra i fedeli e la divinità, senza la sovente complessa mediazione sacerdotale e liturgica, per es., del cattolicesimo e dell'ortodossia. Lo stesso obbligo della preghiera in diverse ore del giorno trasforma in moschea ogni casa privata, anzi ogni luogo in cui il devoto si trovi; e, per converso, la moschea diviene casa, luogo «naturale». Null'altro significano i primi 6, programmatici versi, con l'ambiguità semantica di *Ural*, nome proprio e insieme nome comune («Ural felice» – «terra felice») e il palesemente intenzionale parallelismo «grandezza tua [dell'Ural]» – «grandezza di Dio», nella formula liturgica «glorifico la tua grandezza». Sarà pari a un simile compito il poeta, che l'usignolo, come parte della natura, necessariamente supera per soavità di canto? Il finale della poesia presuppone questo dubbio, introducendo in tal modo l'antico motivo dell'ineffabilità della bellezza naturale (specie se, come qui, identificata con la divinità), che persuade l'autore a interrompere il suo canto senza recarlo a un vero e proprio compimento:

Ah, Ural mio felice, / su di te la mia / canzone a lungo non si compirà, / parole non trovando. / Come glorificarti, mio Ural? / Come celebrarti col canto? / Questo canto certo sarà / un canto senza fine...

L'interruzione si trasforma nel proprio contrario: in una continuazione all'infinito. La mancanza di «parole», cioè di determinazioni limitate, dischiude uno spazio senza confini al discorso poetico, che assume l'aspetto di una litania interminabile, analoga alla preghiera musulmana. La preghiera per sua natura non può avere termine, nè pretende di descrivere la divinità, ma conserva indefinitamen-

te un rapporto con essa; tutta la vita dell'uomo, la parola come l'azione, deve essere una preghiera, poiché non è concepibile una interruzione del rapporto con la divinità. Diventando, con la sua rinuncia all'espressione verbale, un discorso senza fine, e mutandosi perciò in preghiera, questa lirica salavatiana svela la sua vera natura di orazione anche nella sua parte verbale, espressa (tutta la composizione, tranne gli ultimi 8 versi), a dispetto dell'apparente funzione raffigurativa. Lo stesso carattere apologetico-iperbolico della descrizione di Salavat (così come di tutta la sua poesia, interessata esclusivamente al sublime, nella sua variante positiva) lascia di per sé percepire continuamente un secondo livello di senso. L'iperbole è un tropo che paradossalmente nega se medesimo, misconoscendo la sua stessa funzionalità; è una super-nominazione che si riduce a una non-nominazione, e il ricorso ad essa equivale ad una implicita ammissione di impotenza espressiva. Dopo aver ritratto, nelle forme della lirica paesaggistica ma in termini iperbolici, l'Ural-Natura-Dio, Salavat dichiara senza veli di «non trovar parole», nondimeno si propone, contraddittoriamente, di seguire a ricercarle, e ad aggiungerne, all'infinito, conciliando in tal modo, come nell'iperbole, l'eccesso di parola con la non-parola, il fático con l'ineffabile. Altrove, più conseguentemente, constatata l'ineffabilità del proprio oggetto poetico, declina il privilegio della parola e affida la sacra incombenza della «glorificazione» a un più degno cantore, l'usignolo:

Nella placida notte, nel bosco / l'usignolo canta. / Se glorifichi Dio questa canzone,  
/ o la bellezza del mondo / o canti la luna, / le stelle, i prati, i campi, / o il sole  
infocato, / io non so. / Sopra il fiume d'argento, / sulla molle erba / son vicini i  
miei cari / si leva la mia tenda. / Io nella tenda giacevo, e con me / era la mia  
famiglia. / Ordinai di sollevare un lembo / della mia tenda. / E tutta notte intento  
ascoltai / la voce dell'usignolo. / Era una voce così dolce, / non potevo prendere  
sonno. / Il coro dei pennuti glorifica Dio / dall'aurora al tramonto, / l'usignolo,  
uccello prodigio / canta nel giorno e nella notte; / dunque più di tutti Allah  
/celebra l'usignolo.

I versi introduttivi ripropongono sinteticamente il duplice motivo dell'ineffabilità (di che canti l'usignolo «io non so») e della identificazione delle creature naturali con la divinità: «se canti Dio, la bellezza del mondo, le stelle, i campi... io non so», ove il «non so» s'accende del nuovo senso di «non importa sapere», «è lo stesso», data l'equivalenza delle cose nominate: cfr. più avanti «il coro dei pennuti», assimilazione degli uccelli agli angeli (*chor*) con la medesima funzione angelica dell'esaltazione musicale della divinità (come appare, per es., nell'iconografia cristiana); creature naturali e soprannaturali si mostrano egualmente degne dell'alto compito della glorificazione, e la maggior dignità dell'usignolo discende da considerazioni

di ordine quantitativo, che lo configurano come un *primus inter pares*: maggior intensità di canto (canta di giorno e *anche* di notte) produce maggior grado di sacralità (glorifica Dio *più di tutti*). Come preoccupato della liceità di un simile pensiero, il poeta avverte l'esigenza di una giustificazione formalmente rigorosa, pedantesca, quasi sul piano della casistica teologica: «canta di giorno e anche di notte, *quindi più di tutti ecc.*», e proprio qui si situa la denominazione diretta del Dio islamico, esplicitazione dell'inziale ambiguità Dio-natura, in una univoca affermazione ideologica finale, quindi riassuntiva: Allah designa la Natura, la divinità, il Tutto, celebrato dalla melodia incomparabile dell'«uccello-prodigio».

Del carme sull'usignolo possediamo un'altra redazione, con numerose varianti di un certo interesse:

Sopra un pendio fu eretta la mia tenda, / come argento rifulge / Fiori odorosi tutt'intorno / si sono stesi come un tappeto. / La greggia si pasce in lontananza, / io nel carretto giaccio. / Accanto a me, i miei cari, / tutti vicini al mio cuore. / Di alzar la greve tenda / ai familiari ordinai, / e senza sosta tutta la notte / in silenzio ascoltai l'usignolo. / Com'è bello, melodioso il suo canto! / Com'è dolce nella notte! / E ascoltavo, e chiudere gli occhi / in nessun modo potevo.

Attrae qui l'attenzione la presenza di una poesia del quotidiano, in contrasto con il prevalente trattamento «sublime» della tematica bellico-naturalistica, un microidillio che s'intrude nel contesto macroidillico della natura salavatiana. Salavat dipinge qui, eccezionalmente, una sorta di «quadretto di vita familiare», composto di elementi «realistici» (nel senso di oggettivi, non iperbolico-celebrativi), quali la «pesante» cortina d'entrata e le non generiche come altrove, ma puntigliose determinazioni local-temporali: la mandria «lontano», la famiglia «vicino», i fiori «intorno», la tenda «sul pendio», il canto protratto «tutta la notte di fila»; il poeta sta pacificamente disteso *dentro* il carretto, unico esempio di interno domestico in questo gruppo di liriche. La scarsa differenziazione interno-esterno è contrassegno di cultura nomadica, e in questa va ricercata la base socio-culturale di immagini poetiche identificanti lo spazio esterno con un mitico interno, come la natura-moschea. L'integrazione nel paesaggio mitizza istantaneamente anche la tenda del poeta («rifulge come argento»), rendendola degno luogo d'ascolto del sacro canto dell'usignolo, in corrispondenza del quale, nell'ultima quartina, ricompare il consueto tono encomiastico, sotto forma di una pseudo-descrizione che in realtà è celebrazione, e sfocia, una volta di più, in un'ammissione di ineffabilità, ancorché implicita, dedotta dalla soggettiva reazione psichica dell'autore («non potei chiudere occhio...»).

Delle composizioni liriche di Salavat le due sull'usignolo presentano in maggior misura carattere di improvvisazioni poetiche, secondo il modello delineato da Ignat'ev: «I canti del popolo baskiro sono in gran parte improvvisazioni... Ve ne sono di antichi, tramandati di generazione in generazione, come per esempio i versi su Salavat o di Salavat, e altri ancora. Il baskiro improvvisa le proprie canzoni, con le relative melodie, nei momenti di solitudine, specie quand'è in cammino da un luogo all'altro. Se passa accanto a un bosco o a una montagna, o costeggia un fiume, canta quel bosco, quella montagna, quel fiume. Raffronta un albero a una bella fanciulla, i fiori del campo ai suoi occhi o al colore della sua veste... Poeta improvvisatore fu pure Salavat Julaev.»<sup>6</sup> Lo schema ignateviano pare tuttavia alquanto riduttivo: già l'apoteosi dell'Ural si proponeva come espressione di una posizione ideologica generale non meno che come esito di una estemporanea osservazione del paesaggio; altrove, contro una simile limitazione, parla la presenza di motivi allegorici e modi della poesia didascalico-edificante, come avremo occasione di constatare più avanti. Per attestazione dello stesso Ignat'ev Salavat fu, in rapporto alla sua epoca e al suo ambiente, persona relativamente istruita<sup>7</sup>, lettore del Corano e, con ogni verosimiglianza, anche di qualcuna delle numerose opere poetiche allora circolanti, manoscritte o a stampa, in lingua araba, tatarica e baskira<sup>8</sup>. Per trattenerci nell'ambito della tematica ornitologica, consideriamo la canzone allegorica della rondinella trafitta, non riconducibile al prototipo ignateviano se non eventualmente come poesia d'occasione, benché l'occasione stessa appaia prodotto di finzione più che di esperienza:

Scagliai in alto una freccia / una rondine uccisi. / Il povero uccelletto cadde / vicino ai miei piedi... / Mi fece molta pena / la mia poverella! / Perché, uccelletto, / poverello, t'uccisi? / A che mi servivi, / a quale uso? / Meglio sarebbe stato / se con questa freccia / avessi potuto uccidere / un infedele, non circonciso / che misconosce Iddio... / Uccidere l'infedele, ucciderlo!

La fauna del paradiso uralico salavatiano è costituita quasi per intero da uccelli, la specie animale maggiormente adatta alla metaforizzazione di elevati concetti. Qui opera un duplice *cliché* letterario: da un lato la tecnica della similitudine negativa cara alla poesia popolare, dall'altro l'uso di un piccolo accadimento di vita, realtà

<sup>6</sup> IGNAT'EV, *Op. cit.*, vyp. 1, 1893, p. 160-161

<sup>7</sup> IGNAT'EV, *Op. cit.*, vyp. 2, 1893, p. 227

<sup>8</sup> IGNAT'EV, *Skazanija, skazki i pesni, sochranivšiesja v rukopisjach tatarskoj pi-s'mennosti i v ustnych pereskazkach u inorodcev magometan Orenburgskogo kraja*, in «Zapiski Orenburgskogo otdela IRGO», Orenburg, 1875, vyp. 3.

contingente in apparenza casuale, come allegoria di una formalmente analoga, ma più sostanziale realtà-idealità, e ciò grazie alle potenzialità simboliche insite nell'immagine zoologica; l'analogia è nell'azione (uccidere un infedele *come* è stata uccisa la rondinella), l'opposizione è nell'oggetto (uccidere l'infedele *invece* della rondinella). Altrettanto ambivalente, e funzionalmente contraddittoria, la considerazione dell'animale come significante di una dimensione superiore o come creatura minor dell'uomo e di lui meno degna della struggente delicatezza di sentimenti in questi versi concessa con ostentazione all'animale e all'uomo negata. Qui, potenziato dal duplice contrasto con la pietà verso la bestiola, l'odio per l'uomo-nemico erompe con una virulenza ignota agli altri carmi salavatiani, verbalizzata in una forma improvvisamente disadorna di metafore e allegorie e con un tautologico accanimento su epiteti ovvi e per un musulmano equivalenti («infedele» «non credente» «non circonciso», tutti inevitabilmente privativi data la non-entità del nemico) e ruvidi colloquialismi («ammazzare il nemico, ammazzarlo!»). Un dissonante finale di cui non rimane vestigio in un'altra redazione della medesima novelletta:

Un'agile freccia scoccai su nel cielo / e lassù ferì una rondinella. / Ai miei piedi  
cadde palpitando, / del povero uccelletto ebbi pietà. O freccia alata, vola un'altra  
volta / sopra i monti, sopra le foreste / rondini non colpìr sulla tua strada / va' alla  
caccia del perfido nemico!

Il motivo ornitologico qui si restringe alla funzione idealizzatrice della guerra, senza creazione di contrasti tonali. La *favola* trapassa in *fiaba*, in mito, ove Salavat ritrova il suo più congeniale spazio poetico. Idealizzazione della guerra null'altro significa, come sappiamo, che sua assimilazione alla natura, talché la freccia, magicamente identificandosi con la rondine sua vittima («pennuta freccia»), s'integra nel maestoso scenario di monti e foreste, per sorvolarlo in un imprecisato viaggio senza fine. E se la freccia è rondine, il guerriero che la scaglia nel cielo è aquila, grado supremo di tutta una gerarchia ornitologica:

Alto vola il corvo, / più del corvo il falco, / più del falco la possente / aquila, re  
degli uccelli. / Lontano ancora, giovane guerriero, / tu sei dalla grande / poderosa  
aquila. / Ma raccogli le forze e sta d'animo saldo, / Chiama in aiuto Dio / e  
intrepido corri in battaglia / Batti il nemico in ogni dove. / Dio grande creò i  
valorosi, / gl'impavidi suoi paladini, / affinché sbaragliassero gli infedeli, / difenden-  
do l'onore e la fede, / come il santo Corano impone, / ciò che il santo profeta  
annunciò. / Chiamo in aiuto Dio, / non pavento i nemici: / conosco l'avidò kirghiso,  
/ e i russi non temo. / Se è destino che in battaglia / per la fede doni la mia vita,  
/ m'attende ricompensa in cielo, / là nel grembo del profeta / negli eterni giardini  
vivrò / in perpetua letizia, / godrò le carezze delle huri... / Fatti animo, ardito

guerriero, / chiama in aiuto Dio, / a Dio son graditi i valorosi, / Affrettati nel campo di battaglia.

Salavat si muove a proprio agio nella poesia didascalico-edificante, che ai suoi occhi di poeta-soldato s'affranca dall'esangue convenzionalità propria del genere, concretandosi in uno strumento operativo della vita militare, in cui l'educazione alla virtù e all'autodisciplina s'impone come imprescindibile, pratica necessità. In quanto proposta di modelli e ideali, il genere edificante sbriglia la fantasia e accorda al poeta un'illimitata facoltà di iperbolizzazione, come per es. nella iniziale serie metaforica in intensificazione progressiva, procedimento tipico della poesia popolare, in cui ogni elemento funge da termine di raffronto per l'esaltazione del successivo: in tal modo la figura iperbolica dell'aquila viene ulteriormente iperbolizzata dal suo porsi come grado ultimo. Il tutto è unificato dalla idea di Dio, dispensatore di beni e insieme punto di riferimento per la gratificazione dell'amor proprio: Dio è grazia, provvidenza e remunerazione, tre aspetti sintetizzati rispettivamente dalle frasi «Dio crea valorosi i guerrieri», «chiamare Dio in aiuto» e «i valorosi piacciono a Dio». Dalla prima discende che, in quanto creato da Dio, il valore personale è grazia ricevuta dall'uomo; tuttavia, affinché il valore, qualità innata, possa esplicarsi in azione, è indispensabile una richiesta d'aiuto a Dio, che si configura quindi come provvidenza; finalmente, comprovato di fatto il proprio valore, il combattente «piace a Dio» e riceve il premio. La chiusa guadagna concretezza grazie alla materialità del paradiso islamico, le cui mitiche abitatrici, vergini celesti ricompensa al valoroso, evocano nell'immaginazione del poeta il simulacro della fanciulla amata, come metafora, ancora una volta iperbolica, della sua ineffabile bellezza.

Zulejka, hurì terrena, / se tu sapessi come il mio cuore / arde d'amore per te! / Nei tuoi occhi vedo il cielo, / nei tuoi occhi vedo le stelle / e la placida bellezza della luna, / l'oceano profondo, abissale, /hurì terrena, riflesso del paradiso, / Zulejka, come t'amo! / T'amo, ma come dirlo non so / perché non trovo le parole. / La mia lingua è debole, / deboli son anche i miei pensieri, / per cantare la tua lode, / lode degna di te, / o Zulejka, hurì sulla terra!

La fantasia di Salavat, nutrita di immagini mistiche, da queste non prescinde nemmeno per la significazione della bellezza femminile e dell'amore terreno; per lui l'iperbole è il più naturale dei tropi anche perché pone in rapporto ogni dettaglio dell'esistenza con una sfera superiore e più grande. Il poeta non si serve del repertorio metaforico religioso come materiale per iperboli, ma ricorre all'iperbole per l'inserimento dell'oggetto in un universo mistico. Nonché

mera espressione iperbolica della bellezza, la *huri* mantiene integra, e semanticamente operante, la sua natura di abitatrice del paradiso musulmano, il che determina anche la scelta delle altre immagini descrittive di Zulejka: non elementi della natura specificamente terrena (per es. i fiori e di conseguenza i colori), ma il cielo e i corpi celesti (stelle, luna, e di conseguenza le luci; anche l'oceano, «profondo, smisurato», presenta qui carattere di entità cosmica). La supremazia della pura luce sul colore influisce sulla composizione del ritratto femminile sublimato, privilegiando gli occhi sulle altre qualità fisiche e condiziona la scelta di un'immagine ottica per la definizione complessiva della donna amata. Come il sentimento verso la santificata natura uralica, l'amore per la fanciulla cosmicizzata non trova altra forma di comunicazione che la dichiarazione d'ineffabilità, iperbole delle iperboli. Ma Salavat va oltre, iperbolizzando l'ineffabilità in impensabilità: a «non ho parole, la mia lingua è debole» aggiunge «anche i miei pensieri sono deboli». In tal modo il conclusivo «se tu sapessi...» va inteso non come usuale formula di enfattizzazione, bensì letteralmente, come effettiva impossibilità di informazione a causa dell'ineffabilità-impensabilità. Una seconda variante di questo canto d'amore salavatiano arricchisce di nuove significative precisazioni il motivo della non-descrivibilità fisica di Zulejka, la cui presenza sensibile si riduce alla sostanza incorporea della luce, ossia agli occhi, ma solo in quanto fonte (e specchio) di luce:

Zulejka, sei come un saluto del limpido cielo, / nei tuoi occhi neri è la luce di stelle  
che non si spengono, / i tuoi occhi son più scuri delle notti più scure / in essi è lo  
splendore di mille raggi. / È incarnazione del paradiso la tua bellezza, / come una  
*huri* celeste sei luminosa e pura. / Zulejka, indicibilmente io t'amo, / tutte le parole  
ho perduto e mi distrugge l'amore. / La mia lingua non ha forza di comporre  
canzoni, / né può ritrarti in scritti o in parole! / Zulejka, tu sei figlia del cielo da  
noi sulla terra, / gli occhi tuoi sono stelle nella notturna bruma!

L'alternanza luce-tenebra crea un contrasto visivo, pseudo-cromatico, ma non una contrapposizione sostanziale, in quanto entrambe le qualità cooperano all'evocazione di una dimensione trascendente, e in tale ufficio si armonizzano (cfr., in Puškin, la descrizione mitopoietica degli occhi di una bellezza orientale: «più chiari del giorno, più neri della notte»). Due soli aggettivi qualificativi ritraggono nella sua interezza la persona di Zulejka, «chiara» e «pura», due attributi della luce (e, inoltre, due connotati interpretabili simultaneamente come fisici e come morali); tutte le altre determinazioni equivalgono, anche in questa variante, ad affermazioni di ineffabilità: «incarnazione del paradiso», «figlia del cielo da noi sulla terra», «saluto del cielo» (il saluto è parola, ma qui, paradossalmente, parola non detta;

formulazione verbale in cui il connotato «celeste» interdice la verbalità in termini di linguaggio terreno). Si tratta di qualificazioni «dualistiche» (Zulejka è l'immanente manifestazione di una trascendenza) che forniscono una sorta di motivazione filosofica all'ineffabilità dell'amata.

Come ben si vede, quantunque porta-guerriero, Salavat quasi non riflette la propria esperienza bellica nelle più idonee forme dell'epica; è, per temperamento e mentalità, un lirico, che non narra la battaglia, ma canta le passioni da questa accese, o accende nell'altrui anima passioni col verso. L'unico saggio epico disponibile è certamente il più convenzionale tra i componimenti noti di Salavat:

Ci fu un tempo, tempo di prodi, / età dei paladini di Dio; / Gali, Abutali /Saš e Njariman; / il mondo intero li conosceva, / sapeva delle loro imprese. / Tutta la vita combattendo, / sconfissero molti forti / e sommi guerrieri. / Molte forze d'infedeli / vinse la loro spada. / Non temevano potenza di nemici, / né draghi né serpenti, / né di paurosi maghi / e di stregoni i malefici perversi. / Così eran gli uomini / negli anni del passato. / Le storie delle vostre gesta m'han l'animo infiammato, / sellaï il cavallo, e questo / mi portò nella battaglia. / Coi nemici ho pugnato / e i nemici ho vinto. / E insieme mi assalirono / ed erano in trecento. / Tutti trecento respinsi. / M'involò il mio cavallo / in un'ampia vallata / a un chiaro ruscello. / A Dio, là sulla sponda / il mio canto di lode / intonai, e di nuovo in battaglia / come un falco volai.

Salavat prende le proprie gesta come materia e occasione per un'imperbole quantitativa (i 300 nemici), ossia tale da mitizzare l'azione senza sconfinamenti nella regione del fiabesco; quest'ultima è riservata agli eroi antichi, comunque superiori agli attuali e divenuti di conseguenza modelli ispiratori e in quanto tali qualitativamente, esplicitamente mitizzati. Non la vanità personale suggerisce al poeta una simile autoimperbole, ma la coscienza della propria partecipazione a una guerra santa, cioè guerra mitica, priva di dimensioni e determinazioni e, per dir così, direttamente collegata con l'eternità: v. il motivo della perpetuità della guerra, qui come in altre redazioni («combattevano tutta la vita...», «tutta la vita loro trascorreva in fiere pugne»): la guerra non può avere termine perché è la sola attività concreta, fisica, immessa in una visione storico-escatologica; è mezzo di contatto con Dio al pari della preghiera, che sintomaticamente interviene nell'idillio finale del carne: la subitanea stasi dopo il tumulto della battaglia, la restrizione dell'orizzonte spaziale in un paesaggio affettuoso e intimo, la quasi magica solitudine «in riva al chiaro ruscello» dopo la folla dei 300 assalitori, è riferimento all'immobile, eterna essenza della divinità, espressa dalla sublime natura nella sua quiete imperturbabile. Ma questo Dio-natura deve essere *affermato* anche nella prassi (nella fattispecie: difeso dagli infedeli).

L'idillio e l'epos appaiono qui come la faccia statica e la faccia dinamica della stessa medaglia, così come nella vita di Salavat la poesia nella sua interezza e l'azione; le quali entrambe equivalgono a lor volta alla preghiera. Non vi sono momenti «laici» nella vita di Salavat: se ve ne fossero, la sua poesia cesserebbe di esistere.

In una simile visione si riscatta in qualche misura anche l'obsoleto *cliché* dell'eroe combattente contro «draghi, serpenti, stregoni e fattucchieri», i quali si propongono, oltre che come iperbole mitica, come personificazioni necessarie per la significazione del nemico senza volto, entità metafisica e metastorica come la stessa guerra. L'infedele svolge una funzione di tipo satanico, in quanto incarnazione del Male come negatività, condizione imprescindibile della libera scelta del bene e di un'operatività nel bene; la guerra, con la sua essenza dualistica, è il riflesso di questo dualismo nell'ambito dell'attività umana. In un'altra variante della medesima poesia il quadretto mistico-idillico conclusivo si presenta così modificato: «Via dalla mischia al rapido fiume / m'involò il mio cavallo. / Solo sulla rena tersa e chiara / al grande Allah io rendo onore e lode. / Ed eccomi pronto a tornare in battaglia / in battaglia trovando diritto e libertà!». La nostra concezione moderna e «occidentale» del diritto e della libertà come valori squisitamente laici rende scarsamente decodificabile il contenuto ideologico del verso finale. Viceversa, per il poeta baskiro del XVIII secolo, senza la grazia divina conseguita attraverso la conduzione della guerra santa il piccolo uomo sopraffatto dalla brutta necessità non approderebbe mai alla libertà e alla giustizia: questa non può essere che elargita da Dio, quella s'identifica, per definizione, con la guerra medesima, in quanto *scelta operante* di un Bene alternativo a un Male.

Il ciclo salavatiano curato dall'Ignat'ev si chiude con una lirica affine alla prima, sotto il profilo tematico e tonale: un'esaltazione generalizzata della terra uralica non nei dettagli, ma nel suo insieme macrocosmico, con il motivo della canzone eterna (v. parallelo eterno amare – eterno contemplare) e maggiore frequenza, a paragone del canto d'apertura (e per quanto è lecito giudicare dalla versione russa) di aggettivi astratti qualificanti l'Ural nella sua globalità: là compariva *blagodatnyi* («felice», «benefico», nel senso di portatore dei doni di Dio all'uomo); qui a *blagodatnyj* si affianca *rodnoj* («caro» e anche «natio») e *svjatoj* («sacro»), il più esplicito, e anche il più sintetico-riassuntivo, rientrando nel suo dominio l'intero universo di Salavat. L'idea della divinità vi è richiamata direttamente, non attraverso la mediazione della creazione-dono, come nel genericamente religioso *blagodatnyj* («donatore di beni»). In un'altra redazio-

ne Salavat dichiara espressamente di cantare la propria terra da lontano, da essa «disgiunto per sempre»:

Mia terra diletta, / dolci fiumi e campi, / salici e betulle, / È l'Ural che s'impenna fino al Cielo, / soltanto un sogno porto chiuso in me: / cantar le lodi della patria mia. / Si erge con la testa al cielo / l'Ural, canuto gigante, / queste fiabesche distese / han per sempre calamitato il mio sguardo, / in eterno vorrei esaltarti / in eterno canterei le tue lodi! / Dal luogo natio / per sempre disgiunto / nel mio dolente destino / senza posa ti sogno / o radiosa mia terra, / ove scorrono fiumi di miele, / e grandi spazi tra i boschi, / mio Ural, mio titano! / Non sono solo tuttavia: / appena soffia il venticello, / subito a me reca novella / del mio paese natale, / dei cari usati luoghi, / delle sorgenti di miele, / della terra, ove al cielo s'innalza / il mio bellissimo, il mio Ural, / sì, il vento mi reca novella.

La separazione dalla patria spiega la più accentuata e soprattutto più esplicita mitizzazione, risultante non solo da un peculiare rapporto di usuali metafore descrittive (erba = tappeto ecc.), ma dalla introduzione diretta di immagini intrinsecamente mitiche (sorgenti, fiumi di miele), senza motivazione nella realtà (definizione come «sogno» e «fiabesco» hanno quasi valore programmatico). Più che tempio-moschea, la natura uralica è qui paradiso terrestre, terra promessa. Le stesse metafore descrittive si segnalano per maggiore audacia, come personificazioni (Ural = gigante canuto) e animazione (Ural = cavallo che «s'impenna») della natura.

Costantemente presenti i due motivi paralleli delle poesie «uraliche» di Salavat: la contemplazione-godimento della natura natia e il bisogno irrefrenabile di cantarla, il che si colloca idealmente non dopo la contemplazione ma simultaneamente ad essa, come reazione psicologica immediata e permanente: di qui la naturale esigenza della *eternità* del canto, connotante un rapporto arcaico, religioso con la natura. L'uomo moderno percepisce l'ammirazione per la bellezza naturale come sentimento umano individuale, che suscita una necessità di espressione: quindi, in ultima analisi, la bellezza offre all'individuo l'occasione per esprimere se stesso; all'antico la sublime natura si presenta come entità superiore, a cui si conviene rendere omaggio, e l'omaggio è il canto, concepito pure, di conseguenza, come offerta sacrificale, preghiera, normale modalità di rapporto con una più alta realtà. Il canto diviene poi anche, ma automaticamente e non consapevolmente, consolazione dal dolore dell'esilio e professione d'affetto, con accenti di particolare familiarità e quasi femminile tenerezza nella seconda delle due personificazioni virili dell'Ural, «mio bellissimo (giovane)» (l'altra è di carattere opposto, senile: «canuto gigante»).

Gli estranei luoghi in cui Salavat è condannato a peregrinare non vengono in alcun modo descritti, ma solo designati negativamente

(«lontano dalla terra sacra», «disgiunto per sempre»), con l'eccezione di un unico elemento concreto di natura, il vento, come il poeta eterno viaggiatore, quindi non parte della terra straniera ma qui pervenuto solo in qualità di messaggero recante novelle dal paese natio. Da esso «disgiunto», Salavat non ha occhi per le amenità dei siti, né orecchi per notturne melodie di usignoli: fuori dall'Ural la natura semplicemente non esiste.

Anco Marzio Mutterle

## GIACOMO ZANELLA E SILVIO NEGRO

L'ingresso del Veneto nell'Italia unitaria coincide con la consacrazione di Giacomo Zanella a notorietà nazionale: professore ordinario di Lingua e Letteratura Italiana all'Università di Padova nel 1866 (ne sarà Rettore nel 1871, fino a una drammatica crisi morale e nervosa che lo porterà a lasciare la cattedra nel 1875)<sup>1</sup>, nel 1868 pubblica presso Barbèra di Firenze la prima edizione dei suoi *Versi*. Si tratta di un'affermazione piuttosto tardiva (lo Zanella era nato a Chiampo il 9 settembre 1820) che era stata preceduta da anni di insegnamento nel Seminario vicentino (l'ordinazione sacerdotale risale al 1843) e poi in vari licei (Venezia, Vicenza, Padova), non senza una dolorosa interruzione di alcuni anni dal '53 in poi causa persecuzioni dell'autorità austriaca; in quegli anni, però, una attività non molto appariscente ma intensa di erudito locale, traduttore di testi sacri, e una produzione poetica assai frammentata e occasionale, di cui rimarrà scarsa traccia nelle sillogi dal '68 in poi, soprattutto in occasione di sacerdozi e nozze<sup>2</sup>. Fatti che vanno intesi come manifestazioni di un umanesimo cristiano che nel Veneto di terraferma continuava a realizzare, durante e oltre gli anni romantici, una condizione dell'uomo di lettere improntata a sottili ma caute aperture verso la nuova sensibilità, tali da non compromettere l'accorta convivenza con l'ordine sociale costituito né le norme di buon gusto e

<sup>1</sup> Per queste e successive notizie biografiche, la fonte più attendibile resta F. LAMPERTICO, *Giacomo Zanella. Ricordi*, Vicenza 1895.

<sup>2</sup> Si rinvia, per la bibliografia, a S. RUMOR, *Gli scrittori vicentini dei secoli decimottavo e decimonono*, III, Venezia 1908, pp. 361-402; e ora a G. GUDERZO, *Bibliografia di Giacomo Zanella*, Firenze 1986. Utili anche le tesi, depositate presso la Biblioteca Civica Bertoliana di Vicenza, del medesimo Guderzo su *Il carteggio Zanella CZ 1-4 della Biblioteca Bertoliana di Vicenza (1848-1889)*, Università di Padova, Scuola di Specializzazione per Bibliotecari, A.A. 1984-1985; e di E. GREENWOOD, *Giacomo Zanella: a contribution to the study of his life and ideas*, University of Leicester, 1967.

correttezza tradizionalmente riservate alla pratica del bello. Ottimi maestri, in tal senso, Zanella aveva avuto nei suoi anni di formazione presso il Seminario vicentino, in Andrea Sandri e Giambatista Dalla Valle; del resto basterà ricordare che tra Vicenza e Verona aveva diviso la propria attività di insegnante anche un delicato verseggiatore quale Giuseppe Capparozzo. La stessa zona del Chiampo poteva annoverare, verso la metà del secolo, il sacerdote Carlo Adami cui si dovevano, redatti in un linguaggio vistosamente neoclassico e madrigalesco, i *Sette salmi di penitenza parafrasati in terze rime* (Vicenza 1851); l'Adami aveva anche scritto, con finalità di pura divulgazione scolastica, i mediocri *Breve compendio di storia della letteratura italiana* (Trieste 1854) e *Della tragedia in Italia. Memoria storico-critica* (Vicenza 1855).

Più che all'asse Venezia-Treviso, indubbiamente più spregiudicato e laicizzato se si pensa a un Carrer o un Bianchetti, occorrerà fare riferimento a una cospicua tradizione di umanesimo veronese, attestata su una linea leggermente meno avanzata rispetto a un Cesare Betteloni, un Aleardi e, prima ancora, un Pindemonte: ossia si dovrà ricordare per gli inizi del secolo Antonio Cesari, e poi quel gruppo di eruditi-scrittori che fa capo a Giovanni Sauro, Paolo Zanotti, Bartolomeo Sorio<sup>3</sup>.

Per misurare lo spessore non banale di tutto un ambiente di umanesimo locale in cui alcuni intellettuali di collocazione molto tradizionale si sforzavano di recepire la sensibilità moderna difendendo al tempo stesso senza faziosità la buona consuetudine degli studi umanistici, integrando quindi suggestioni dei mondi classico, cristiano, moderno, ci si dovrà rifare proprio a certi ricordi di Zanella, ad esempio quella tarda pagina in cui rievoca una gita a S. Giovanni Ilarione, effettuata con Paolo Mistrorigo e Arcangelo Giusti, allo scopo di conoscere il più anziano (era nato nel 1797) Antonio Rivato: ne esce un quadro di gentile civiltà, intrecciato di consuetudini affettuose e comune passione umanistica<sup>4</sup>.

Il sacerdote Paolo Mistrorigo (Chiampo 1804 – Vicenza 1851) era partito dalla traduzione di odi ed epistole di Orazio per giungere all'*Ars poetica* dello stesso<sup>5</sup>, alternando anche la traduzione delle

<sup>3</sup> Cfr. G. BIADEGO, *Giovanni Sauro e N. Tommaseo (Un decennio di vita letteraria veronese)*, in *Discorsi e profili letterari*, Milano 1903, pp. 115-151.

<sup>4</sup> Fa parte della *Commemorazione del Cav. Abate Antonio Rivato Professore di Filosofia nella Università di Padova letta nel R. Istituto Veneto il dì 21 maggio 1876*, e la si legge in *Scritti varii* di Giacomo Zanella, Firenze 1877, pp. 278-279.

<sup>5</sup> *Versione italiana di alcune odi di Orazio fatta dall'ab. Paolo Mistrorigo vicentino*, Venezia 1829; *Saggio di traduzione di Orazio fatta dall'ab. Paolo Mistrorigo vicentino*, Vicenza 1832; *Per le nobilissime nozze Melilupi-Soragna e Piovene-Godi-*

*Eroidi* ovidiane<sup>6</sup> con inni di argomento biblico<sup>7</sup>. La sua tendenza a contemperare l'eleganza classicistica con una venatura malinconica nei riguardi della natura, non senza tentare un cauto allargamento nei confronti della recente storia nazionale si era rivelato quando tra 1845 e '46 aveva visitato Napoli e Genova in occasione dei rispettivi Convegni degli Scienziati<sup>8</sup>; metrica e vocabolario tuttavia si conservavano rigorosamente tradizionali, addirittura, in qualche caso, di osservanza arcadica. I parametri classicistici non implicavano però una volontà di ottusa conservazione: Mistrorigo, ad esempio, concepisce il tradurre senza pretese di fedeltà pedantesca, se mai come esercizio per meglio percepire la propria identità culturale e linguistica, e la citazione dalla *De Staël* a tale riguardo<sup>9</sup> avrebbe potuto essere fatta propria anche da Zanella che, ancora, si sarebbe rammentato dell'amico nella prefazione (indirizzata a Fedele Lampertico) dell'edizione 1868 dei propri versi:

Reputo mia somma ventura di essermi legato giovanissimo in amicizia con Paolo Mistrorigo, già professore di filologia e di storia nel liceo di Vicenza: bellissimo ingegno, di cui l'Italia ha vedute e lodate varie versioni da Orazio e da Ovidio. Eravamo nativi dello stesso luogo. All'autunno, nelle nostre passeggiate, una strofa o un distico di que' poeti ci teneva compagnia per qualche miglio; ed avveniva non di

*Porto. Epistole di Orazio tradotte dall'ab. Paolo Mistrorigo vicentino*, Vicenza 1835; *La poetica di Orazio. Versione dell'ab. Paolo Mistrorigo vicentino professore di filologia e di storia nel patrio Liceo*, Vicenza 1843.

<sup>6</sup> *Per le nobilissime nozze Magawly-Piovene. Eroide di Ovidio tradotta dall'ab. Paolo Mistrorigo vicentino*, Vicenza 1838; ma v. anche *Saggio di traduzione delle poesie malinconiche di Ovidio fatta dall'ab. Paolo Mistrorigo vicentino*, Vicenza 1834.

<sup>7</sup> *Per le nozze Pieropan-Mistrorigo. Inni dell'abate Paolo Mistrorigo vicentino*, Padova 1837.

<sup>8</sup> Si tratta dei 36 sonetti contenuti in *Reminiscenze del mio viaggio a Napoli nell'autunno 1845. Versi dell'Ab. Paolo Mistrorigo vicentino professore di filologia e di storia nel patrio Liceo*, Vicenza 1846; e dei 15 di *Reminiscenze del mio viaggio a Genova nell'autunno 1846. Versi del prof. Paolo Mistrorigo vicentino*, Vicenza 1847. Una moderna raccolta, purtroppo del tutto sprovvista di apparato bibliografico è P. Mistrorigo, *Liriche e saggi di traduzione da Orazio e da Ovidio*, a cura di F. Mistrorigo, Vicenza 1930.

<sup>9</sup> È una delle rare prese di posizione esplicite del Mistrorigo e la si trova in appendice alla traduzione delle *Epistole* di Orazio del 1835, cit.: «Non si traduce un poeta come col compasso si misurano e si riportano le dimensioni d'un edificio, ma a quel modo che una bella musica si ripete sopra un diverso istromento; né importa che tu ci dia nel ritratto gli stessi lineamenti ad uno ad uno, purché vi sia nel tutto un'egual bellezza». Infatti Zanella avrà presente e Mistrorigo e il passo in questione (tradotto ad opera di Pietro Giordani) che citerà tale e quale, nella prefazione *Al lettore* in *Varie versioni poetiche di Giacomo Zanella*, Firenze 1887. Per il dibattito sul tradurre, v. anche A. Dani, *Lettere inedite di Luigi Carrer a Paolo Mistrorigo*, in AA.VV., *Studi in onore di Federico M. Mistrorigo* a cura di A. Dani, Vicenza 1958, pp. 453-509.

rado che la sera ne separasse, prima che ci venisse trovata la frase da rendere con evidenza il pensiero latino<sup>10</sup>.

In Mistrorigo, Zanella sembra proiettare un'ideale immagine della propria figura, di intellettuale in sintonia con le realtà della natura, senza riserve di ordine confessionale. Nel 1862 aveva dato alle stampe un ricordo, in cui ne aveva rilevato l'aspetto tutt'altro che precettistico e grammaticale dell'impegno di educatore; così a proposito della casa dei Mistrorigo, e della «amabile malinconia» che aveva contraddistinto il temperamento dell'amico:

L'ampio ed ameno prospetto delle valli sottoposte: il susurro del vento ne' boschi di castagni: i fiori sporgenti dal fesso delle rupi; e al fioccare delle nevi i festivi racconti dei cacciatori intorno al focolare paterno, furono i primi sentimenti e le prime gioje del giovinetto. Mi narrava più volte come da fanciullo godeva starsi seduto meditando all'ombra di un albero: indizio precoce di anima sensibile temperata a religione e poesia<sup>11</sup>.

Anche di Rivato, Zanella avrebbe offerto più tardi, nel 1876, una accorata commemorazione tutta soffusa – circostanza non insolita quando egli si faceva carico di simili incombenze che assolveva con

<sup>10</sup> *Versi di Giacomo Zanella*, Firenze 1868, pp. V-VI.

<sup>11</sup> Poi *Cenni biografici del professore abate Paolo Mistrorigo*, in *Scritti varii*, cit., pp. 108-116; il passo riportato, a pp. 108-109. Una primitiva stesura autografa, col titolo *Orazione funebre in morte di D. Paolo Mistrorigo*, è conservata tra le Carte Zanella della Biblioteca Bertoliana di Vicenza, Busta 17, e contiene passi che non figurano nella versione a stampa, dotati di un efficace patetismo: «Pochi giorni prima che l'anima benedetta, alla quale oggi preghiamo l'eterno riposo, si dipartisse da queste aure vitali, a me che sedeva accanto al suo letto volgeva mestamente uno sguardo, e con voce commossa: Oh quanto desidero, mi diceva, di ritornarmene a Chiampo! E tu verrai meco, o mio caro: non è vero? Io voglio che là viviamo insieme, voglio che passiamo delle allegre giornate. Così mi parlava: e il raggio di una fuggitiva speranza coloriva per un istante le sue pallide guancie; io muto lo guardava, e mi sentia l'anima dentro straziata da ineffabil tormento. Ah caro Paolo! Io sì che sono tornato, ma tu meco non vieni; io sono tornato a mirare il sole della mia patria ma tu giaci nella notte di un sepolcro lontano; io sono tornato, ma non a vivere, non a godere con te, bensì a dire l'estreme parole, a piangere cogli altri sulla inane tua bara. Amico mio, compagno adorato della mia vita, noi siamo in terra divisi per sempre.» (c. 2r-2v.). E più oltre: «Era io giovinetto ancora che la beltà del cuore di Paolo, la grandezza dell'ingegno suo con nodo indissolubile mi strinsero a lui; mi ricordo ancora di quel tempo felice che io con venerazione mi accostava a leggergli le mie giovanili scritture, ed egli, oh memorie gravi e dolorose! mi era largo di conforto e di ajuto. Rispettosa consuetudine che col volgere dei tempi cangiata in tenerissimo amore, fece sì che da que' giorni sempre insieme noi fummo; di lui trovo memorie in ogni angolo di questa terra natale; di lui mi parlano tutti i fori e le vie di Vicenza, che insieme passeggiavamo intesi ad amichevoli e qualche volta letterarj colloquj.» (c. 2 v.).

efficace impegno retorico – di rimpianto verso una giovinezza brillante e attiva, annullata poi e contrassegnata negli anni finali da una serie di amarezze e delusioni. Pietro Antonio Rivato (S. Giovanni Ilarione 1779 – Lovertino 1876) che Zanella rievoca quale patetica figura di intellettuale sorpassato dai tempi, travolto dalla moda idealistica e, più in generale, dall'imitazione dell'«arruffata scienza germanica»<sup>12</sup> che costituisce un obiettivo polemico contro cui il poeta vicentino si batté in continuazione, insegnò lungamente in vari licei, soprattutto a Brescia, e fu in seguito professore di Filosofia all'Università di Padova. Pensatore non certo originale, il Rivato dimostra tuttavia come fosse possibile recepire, nell'ambito di una cultura confessionale, talune aperture problematiche del pensiero moderno, da Vico in poi. Così fin dal 1827 nello sforzo di armonizzare religione, diritti naturali e reggimento politico, non esitava a citare il rousseauiano *Emile*<sup>13</sup>; ancora nel 1845 enfatizzava il tema vichiano e poi foscoliano della memoria dei trapassati<sup>14</sup>. Combatteva con convinzione il materialismo e lo scetticismo moderni, senza però celare del tutto l'ammirazione per il potente ingegno negativo di Leopardi<sup>15</sup>. La specificità della posizione filosofica di Rivato consisteva, in sostanza, nell'adattare alle necessità del moderatismo lombardo-veneto taluni principi desunti dalla scuola scozzese del senso comune, facendo rientrare così in un contesto spiritualistico taluni esiti del sensismo e della scienza protoottocentesca<sup>16</sup>. Interessante il suo scritto *Alcuni cenni sulla parola* (pubblicato nel 1852-53, all'altezza cioè del saggio zanelliano *Della filologia classica*) dove si sovrappongono l'omaggio a Friedrich Schlegel e Abel Rémusat con la convinzione circa il dono divino del linguaggio; ma si insiste pure sul valore conoscitivo insito nel patrimonio linguistico, dato che «è proprietà de' grandi

<sup>12</sup> Poi *Commemorazione del Cav. Abate Antonio Rivato professore di filosofia nella Università di Padova letta nel R. Istituto Veneto il dì 21 maggio 1876*, in *Scritti vari*, cit., pp. 277-293. L'espressione cit., a p. 282.

<sup>13</sup> *In occasione del quarto giorno solenne che si aggiunge al solito Triduo nella Chiesa di San Giuseppe in quest'anno che è il compimento di un secolo dalla sua istituzione. Orazione recitata il dì 10 febbraio 1827 dall'Ab. Antonio Rivato rettore del ginnasio convitto Peroni in Brescia*, Brescia 1827.

<sup>14</sup> *In occasione delle solenni esequie di Michelangelo Marcola fu Arciprete di Santa Anastasia. Elogio detto in quella chiesa il giorno XI agosto An. 1845 trigesimo della sua morte dal Sacerdote Antonio Rivato professore di filosofia nell'Imperiale Regio Liceo Convitto*, Verona [s.d. ma 1845].

<sup>15</sup> *Alcune parole spettanti al progresso*, in «Programma dell'Imperiale Regio Ginnasio Liceale di Padova alla fine dell'Anno Scolastico 1852-53», pp. 3-11.

<sup>16</sup> Cfr. anche, sulla organologia e i limiti di essa, *Di alcuni giovinetti straordinari del nostro secolo e singolarmente di Giuseppe Pugliesi. Memoria storico-filosofica dell'abate Antonio Rivato Professore O. di Filosofia nell'I.R. Convitto di Verona*, Verona 1835.

scrittori di perfezionare la lingua, esplicandone le virtù recondite col saper eleggere le forme migliori, e metterle in atto.»<sup>17</sup>.

L'unità politica, dunque, trova Zanella coinvolto definitivamente in un dibattito di raggio nazionale. La prolusione del 1867 all'Università patavina<sup>18</sup>, che oltre ad essere nutrita di spunti trasposti dalla personale poetica dello scrittore (dubbi sulla serenità dell'arte impegnata sia pure con nobili finalità nella politica, culto dell'idea e della forma, rifiuto dell'artificiosità eccessiva ma anche delle soluzioni linguistiche manzoniane), segna una presa d'atto della perdita di prestigio delle lettere rispetto alle scienze naturali e tenta di articolare alcune linee di politica culturale per la nuova classe dirigente nazionale cui si tenta di ritagliare uno spazio al di qua del positivismo e della scuola cosiddetta «realista», lascia ampi spazi al generico e all'oratorio: basti pensare a quella rivalutazione dell'eloquenza concepita come supporto per l'attività politica (secondo il presunto modello inglese), alla proposta dell'ode come contenitore metrico più adeguato per trasmettere alle generazioni nuove i caratteri della tradizione nazionale. La stessa silloge dei *Versi* 1868, oltre a risentire di una severa sfrondataura, non è compilata secondo una successione cronologica, dato ad esempio che si apre col lungo poemetto *Milton e Galileo* che risale a quell'anno, e mira a presentare una immagine di poeta civile ormai definita, più che il formarsi di esso. Sono tutti fattori cui si può attribuire qualche responsabilità nell'aver tramandato un'idea troppo lineare e pacificata, anzi irenica, del poeta di Chiampo.

In realtà la posizione di Zanella nel contesto culturale e politico degli anni che conducono all'Unità è assai mossa e tutt'altro che aliena dal confronto, e quando occorra, dallo scontro. Sarà da rievocare innanzitutto il suo fermo richiamo in quel discorso rivolto nel 1866 al clero vicentino, che è un vero e proprio atto d'accusa verso trascorse, non nobili complicità col padrone austriaco. Evocata la figura di Giuseppe Fogazzaro e premesso che il clero vicentino mai aveva separato patria e religione, così proseguiva lo Zanella:

Tali fossero stati i sentimenti di tutto il clero italiano! I nostri nemici non avrebbero sì a lungo sperato di poterci tenere in catene; né le pie coscienze di tanti fedeli sarebbero state poste fra gli strazi del dubbio. Dirovvi il vero, o Signori. Io non ho mai saputo comprendere, come coloro che sono sulla terra interpreti della legge di Dio, potessero schierarsi coi violatori della legge divina, che ha segnato ad ogni

<sup>17</sup> In «Programma dell'Imperiale Regio Ginnasio Liceale di Padova alla fine dell'Anno Scolastico 1853-54», p. 9.

<sup>18</sup> *Per l'apertura di un Corso di lezioni sulla Letteratura italiana nell'Università di Padova. Discorso letto il dì 14 gennaio 1867*, in *Scritti varii*, cit., pp. 193-208.

popolo i proprii confini: non ho mai saputo comprendere, come i ministri dell'amore e della mansuetudine potessero adulare i satelliti d'un astuto potere, e si facessero sordi al pianto di tante famiglie, cui i mal andati commerci, le gravosissime imposte, i figli costretti ad esulare o a vestire un'abborrita divisa, riduceano alla più tetra disperazione. Se avessero consigliata la prudenza, e riconosciuto il diritto, noi li avremmo abbracciati come angeli tutelari del povero popolo; ma che in privato e in pubblico si volgessero a maledire le comuni aspirazioni; ma che nel riscatto d'Italia vedessero la ruina della religione, questo è un fatto, ch'io non intendo, se non ricorro a motivi, di cui non è certo nel Vangelo alcuna giustificazione. Chiniamo il capo, o Signori; e nel trionfo di una causa che alcuni di noi hanno detestata, veneriamo il giudizio di Dio, che ha confuso coloro che si vantavano di parlare in nome suo, e non parlavano che secondo la loro passione<sup>19</sup>.

Il problema della corretta integrazione tra momento religioso e momento patriottico, è, in effetti, uno dei nuclei più autenticamente sofferti della problematica zanelliana. E ancora, andranno valutati attentamente taluni contributi, di argomento locale e non, con cui egli andava maturando il proprio impatto con la realtà nazionale: ad esempio i saggi su Remmio Palemone e su Ferreto de' Ferreti, animati da una ironica e talora sprezzante polemica nei confronti del malvezzo di congetturare a vuoto, nella massima indifferenza per i significati, dei moderni eruditi e filologici, specialmente germanici<sup>20</sup>. Filologo in senso stretto Zanella certo non fu, anche se andrà corretta la tendenza a valutare la sua saggistica in termini prevalentemente

<sup>19</sup> *Discorso letto dall'ab. Giacomo Zanella nelle solenni esequie pei caduti nelle guerre del Risorgimento d'Italia nella Cattedrale di Vicenza il giorno 10 ottobre 1866*, Vicenza 1866, pp. 6-7. Andrà anche richiamata, sia pure in circostanze del tutto diverse, la lunga e aspra polemica sostenuta dallo Zanella nei confronti del Vescovo di Vicenza per difendere la destinazione e il corretto uso di un lascito a favore del clero più povero; v. *Estratti di documenti riguardanti il legato del fu nob. Don Ottavio Muttoni a beneficio del clero vicentino*, Vicenza 1887; e *Della mia parte nella questione del legato Muttoni*, Vicenza 1887 (entrambi firmati «Giacomo Zanella sacerdote vicentino»).

<sup>20</sup> La polemica spesso sarcastica nei confronti delle «nebbie germaniche» penetrate pericolosamente nella cultura italiana è tema ricorrente nelle pagine zanelliane. Negli *Scritti vari*, a proposito dell'idealismo, v. almeno pp. 7, 277-278, 284-287; la protesta contro un modo aridamente erudito, quindi falsamente scientifico di studiare gli autori antichi è particolarmente viva e preoccupata in *Della morale nella istruzione secondaria. Discorso letto nella pubblica adunanza del R. Istituto Veneto il dì 15 agosto 1870*, alle pp. 209-231 del volume cit., in quanto si giunge al nocciolo del problema educativo e alla funzione irrinunciabile degli studi di umanità. Il punto più acuto ed esplicito della polemica può essere considerato *Per certi filologi tedeschi*, in *Nuove poesie*, Venezia 1878. Nei *Paralleli letterari. Studi*, Verona 1885, un atto di accusa severissimo ispira l'intero saggio su *Salomone Gessner ed Aurelio Bertola*, pp. 123-142, dove si denuncia che «all'occupazione armata è successa l'intellettuale [...]» (p. 123).

estetizzanti e sentimentali<sup>21</sup>; eppure nel suo discorso del 1853 *Della filologia classica* l'accostamento critico e scientifico ai testi è tutt'altro che disprezzato, e si attua anzi lo sforzo per darne un'interpretazione al livello più alto. Lo sforzo strategico, per così dire, consiste se mai nel reperire una continuità tra cultura classica e pensiero cristiano, e ciò in nome di un valore essenziale, che è la natura: filologia sarà dunque il ripristinare o lo svelare l'originario rapporto della parola col pensiero e con le cose. Da ciò, sarà possibile riassegnare alla parola la sua funzione storica nel formarsi di una nazione e persino un ruolo concorrenziale nei riguardi della scienza, molte verità della quale sono adombrate anche nella lingua poetica. Non sfuggirà come tale classicismo punti ad essere operante non tanto in estensione quanto in profondità, e come prospetti l'ipotesi che la mitologia contenga anche principi scientifici, anziché limitarsi a riproporre l'uso della mitologia stessa: si tenta insomma di realizzare senza conseguenze dirimpenti l'incontro tra tradizione e modernità, predisponendo un'ampia base di classicismo cristiano. Il classicismo zanelliano rifugge dall'imporre un bel modello da imitare; è piuttosto costruito su un'idea storica del bello e su una diagnosi letale circa la perdita irrevocabile, da parte dell'arte contemporanea, della sublime semplicità con cui gli antichi sapevano rendere il carattere unificante e sistematico della natura umana. Si conclude che sarà compito della poesia esprimere l'uomo nel suo ideale assoluto, recuperando l'antica ricchezza di proporzioni o, più semplicemente, la capacità di «atteggiare lo stile al soggetto»<sup>22</sup>.

A questo punto l'ancoraggio concettuale zanelliano è già predisposto con nettezza, tanto da poter assegnare alla poesia la più alta funzione rappresentativa, creando così i presupposti di una ininterrotta tensione fra una lettura di essa ora in termini laici ora in termini cristiani. La contraddizione si presenterà quando Zanella si vedrà costretto a sminuire in modo drastico autori quali Alfieri e Foscolo (e per Leopardi la questione si ripresenterà in seguito in termini ancora più acuti), per la maestria dei quali non si sente di celare la propria ammirazione. Il massimo sforzo per razionalizzare il problema sarà rappresentato dal saggio del 1871, *Di Andrea Mantegna o della imitazione degli antichi*: sul pittore padovano cala un giudizio ammirato quanto restrittivo («ammiro, ma non amo»<sup>23</sup>) che

<sup>21</sup> Quale figura ancora nel vecchio ma per molti aspetti tuttora indispensabile lavoro di G. Brognoligo, *La cultura veneta*, «La Critica», XIX-XXIV, 1921-1926, *passim*.

<sup>22</sup> *Dalla filologia classica. Discorso*, in *Scritti varii*, cit., p. 59.

<sup>23</sup> *Di Andrea Mantegna o della imitazione degli antichi. Discorso letto nella R. Accademia di Belle Arti in Venezia il dì 6 agosto 1871*, in *Scritti varii*, cit., p. 247.

ridimensiona l'intera civiltà dell'umanesimo, accusata di imitazione fredda anche se perfetta, di scarsa sensibilità verso la storicità della lingua – fatto che spiega il fallimento di un Trissino: «Manca in essi la naturalezza, ch'è prima dote dell'arte»<sup>24</sup>. Per naturalezza si dovrà intendere l'aderenza della parola al concetto, e l'andamento naturale dei pensieri; dal che si comprende anche come l'idea di stile che regge la poetica matura dello Zanella non sia più retorica e normativa, ma sia ancora lontanissima dal contemplare lo scarto individuale nei riguardi di una *langue*. Per di più, tutto ciò risulta ancora innervato da talune fondamentali istanze della rivoluzione romantica, specie per quanto attiene la responsabilità civile dello scrittore e il suo impegno verso il contemporaneo:

Ora se un moderno si abbandonasse allo studio degli antichi in guisa da non contemperarlo collo studio della natura e delle idee che oggi governano la vita privata e pubblica, egli correrebbe pericolo di dare nel convenzionale e per conseguenza nel freddo: riuscirebbe disegnatore perfetto; ma non darebbe a' suoi lavori quella espressione ch'è la vita dell'arte. E questo accadde al Mantegna<sup>25</sup>.

Si noti che accettare una divaricazione di fondo tra arte antica come corporea e plastica, e arte moderna come essenzialmente spirituale, significa introdurre un altro fattore potenziale di contraddizione: infatti proprio Zanella che rinfaccia all'arte moderna il gusto del brutto e del deforme, acconsente a un altro caposaldo del discorso romantico che quel deforme giustifica, quando concede all'idea il ruolo che nell'arte antica rivestiva la natura riassunta in tipi. Conseguenza, lo spazio che nella sua poetica viene ad assumere il sentimento, la sola risorsa umana che potrà tener testa alla scienza:

La scienza, o Signori, ci pone innanzi le cose come sono: il cuore soltanto le immagina come dovrebbero essere: alla bellezza naturale il cuore aggiunge la bellezza dell'idea, ch'è come dire congiunge al finito l'infinito [...]. Non confondiamo il reale col vero: il vero è nell'armonia dell'idea colla cosa; il reale è solo nelle cose, spesso difettive e deformi<sup>26</sup>.

Il rispetto classico della forma trova sempre compresente l'esigenza del sentimento, con una insistenza che è impossibile sottovalutare. È sovente citato il passo della prefazione ai *Versi* 1868 in cui il poeta, per illustrare la propria ricerca della forma, ricorre a un paragone ispirato al luogo d'origine:

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 241.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 246.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 252.

Nelle cave di pietra che sono in Chiampo, mio luogo natale, ho veduto che i primi strati non hanno valore, come quelli che facilmente si sfogliano e si sgretolano; solamente dopo il secondo o il terzo esce la lastra magnifica, che resiste alla forza dissolvente del sole e del ghiaccio<sup>27</sup>.

Ma è anche vero che poco oltre si preoccupa di precisare che ha ritenuto di cantare non tanto la scienza, quanto i sentimenti che le scoperte e i progressi di essa suscitano nell'uomo.

Non potrà stupire, dunque, osservando le prove poetiche che precedono le composizioni di grande impegno civile, che sono presoché tutte degli anni Sessanta, che si riscontri una candida perplessità – romantica, e si dica pure mitemente leopardiana – verso la fragilità dell'anima umana «a cui fatale / è sovente del ver la conoscenza»<sup>28</sup>; e come corollario, un'operazione riduttiva, da tipico moderato, circa i limiti sostanziali del progresso scientifico:

<sup>27</sup> *Versi*, cit., p. VIII.

<sup>28</sup> Da *Psiche*, del 1847, libero rifacimento da un'elegia latina di Carlo Bologna. Si cita dai *Versi* del 1868, p. 43.

In realtà Zanella non fornì mai un'edizione *ne varietur* delle proprie liriche, continuando a ritoccare sia i singoli testi che la loro disposizione interna, attraverso le quattro edizioni di esse: presso Barbèra nel 1868 le prime due di *Versi* in un volume, identiche tranne che per qualche particolare d'impaginazione (le nostre citazioni nel presente lavoro si riferiscono sempre, comunque, alla prima); col titolo di *Poesie* presso Le Monnier e sempre in un volume la terza (1877) e la quarta (1885, dedicata a Vittoria Aganoor). Inoltre andranno tenute presenti le *Nuove poesie*. Venezia 1878, edite da Segrè, poi in buona parte confluite nelle successive sillogi. Dalla quarta edizione le traduzioni risultano escluse, e figureranno in un volume a parte di *Varie versioni poetiche*, Firenze 1887, sempre per i tipi di Le Monnier e in seguito ripetutamente ristampato, fino ai 2 voll. di *Versioni poetiche*. Con prefazione di Ettore Romagnoli, *ivi*, 1921. Per la datazione dei testi e riscontri sulle varianti (che andrebbero ovviamente tutti ricontrollati *ex novo*) conviene rifarsi ai 2 voll. di *Poesie* curati nel 1894 sempre presso Le Monnier da Fedele Lampertico, preceduti da un saggio critico-biografico del medesimo, e corredati di una *Bibliografia zanelliana* di S. Rumor, che operano il recupero di liriche non comprese nell'ed. 1885 o posteriori; sembra l'ed. più affidabile, anche perché è la prima a tentare una sistemazione in ordine cronologico, ma non comprende *Il Piccolo Calabrese* e *Astichello* (parte della corrispondenza tra Lampertico, Rumor, la casa editrice Le Monnier e Ulrico Hoepli per la questione dei diritti editoriali di *Astichello* si può consultare nelle Carte Zanella della Biblioteca Bertoliana, Busta 15). L'edizione lemmoneriana del 1910 in 2 voll., preceduta da un saggio di A. Graf e da *Cenni biografici* di E. Bettazzi – che, a quanto s'intuisce, ne è l'effettivo curatore – recupera *Astichello* e altre liriche successive al 1885, e presenta note e apparati riformulati rispetto a quelli di Lampertico. Il volume *Poesie. Prima edizione completa*, Firenze 1928, sempre presso Le Monnier, ripropone il saggio di Graf e i *Cenni biografici* di Bettazzi, segue ove possibile l'ordine cronologico dei testi ma pone in apertura, del tutto arbitrariamente, il sonetto *Natura e arte*, che l'autore aveva, se mai, posto in chiusura dell'ed. 1885.

Dal fior della scienza amaro tosco  
Sugge l'audace secolo; più tenta  
I chiusi abissi e fosco  
Più lo raggira il dubbio e lo tormenta <sup>29</sup>.

Il primo deciso intervento di cagattere sociale può essere considerata la lirica *Possagno*, del 1854, dove in un contesto ricco di rimembranze canoviane e foscoliane, l'idea della bellezza si confronta con la storia e la presenza del lavoro: convivenza evidenziata sin dall'attacco così solenne e maestoso:

Prole negletta, faticosi alunni  
Delle negre officine, a cui la piolla  
E l'incudine sonante è brando e trono [...] <sup>30</sup>.

Oltre a una riconverzione in senso cattolico della materialistica sacralità foscoliana, risulta evidente come il linguaggio poetico diventi punto di aggregazione di una serie di equilibri tra ambiti diversi che sono religione, patria, scienza, bellezza, e infine società. Accostare gli operai della ottocentesca società industriale al tempio della bellezza e dell'armonia, identificarli con la presenza stessa di Canova, significa tentare la più ardua e al tempo stesso la più irreali delle formule conciliative:

Quando del bello immaginar la fiamma  
Avvivar vi talenti; o doloroso  
Più vi sembri il terror di vostra sorte,  
Voi del lavoro mal conosciuti figli,  
Questo colle salite [...] <sup>31</sup>.

Il lessico è tradizionale, la sintassi avvolgente e sontuosa; ma compare un termine nuovo: «lavoro». Ancora, la lingua poetica è quella dal neoclassicismo di sempre, ma non è generica; sia pure attraverso frequenti perifrasi, vuole designare, è riferita a realtà e forze storiche immediatamente identificabili. In realtà, nell'opera di Zanella si coglie una coerente intenzionalità che va oltre le singole occasioni d'intervento, e un impegno religioso che non è teoretico, ma etico-caritativo e politico. Spirito tutt'altro che dogmatico e intollerante, ma di grande fermezza nella puntuale difesa dei principi, Zanella inventa all'uomo di lettere una funzione organica di mediatore sociale che non opera su piani astratti e generici, ma di volta in volta individua nella massa sociale strati di interlocutori diversi. In

<sup>29</sup> *Ad un'antica immagine della Madonna*, in *Versi*, cit., p. 100.

<sup>30</sup> *Possagno*, *ibid.*, p. 51.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 55.

concreto, ciò significava schierarsi col capitalismo filantropico di un Alessandro Rossi (cui il poeta indirizzerà nel 1868 l'ode *L'industria*) e un Fedele Lampertico (a lui sono dedicati i *Versi* del 1868), ossia con le punte emergenti di una aristocrazia attestata, secondo le migliori tradizioni risorgimentali, su scelte di liberalismo cattolico: questi sono i veri destinatari della poesia civile di Zanella. Ma era altrettanto necessario elaborare proposte pedagogiche che fossero in grado di garantire il consenso di quegli strati inferiori, operai e soprattutto artigiani, che avrebbero rischiato altrimenti di restare oggetti passivi della nuova realtà nazionale. Basterà rileggere *Del lavoro* (1862), il primo di una serie di discorsi pronunciati periodicamente presso la Società di Mutuo Soccorso degli Artigiani di Vicenza<sup>32</sup>, in cui si tenta con accenti preoccupati e con riferimenti al passato che sono più che altro ricostruiti fantasticamente, ossia per via estetica, di ricomporre una moderna saldatura tra chiesa e officina, religione e lavoro; l'alternativa è costituita dal pericolo comunista e poi via via, attraverso gli anni, da ogni ideologia che divinizzi il lavoro, dalla Comune di Parigi, dall'Internazionale. Il tipo di scuola che il poeta prospetta per il popolo è ispirata a principi onestamente classisti: dovrebbe essere essenzialmente di tipo pratico, come spiegava nel 1863 agli allievi di una scuola padovana, collegando in una intelligente sintesi democrazia, sviluppo industriale, necessità della moda e utilità del disegno<sup>33</sup>.

Privilegiare la parola poetica affidando ad essa un compito di filtro e aggregazione tra realtà tanto contrastanti, toccando in modo non più che superficiale temi di scienza, filosofia, economia contemporanea, significa disporre di un notevole intuito politico<sup>34</sup>; e sarà

<sup>32</sup> Poi *Del lavoro. Discorso alla Società di Mutuo Soccorso degli Artigiani in Vicenza, letto il dì 11 maggio 1862*, in *Scritti varii*, cit., pp. 137-153. Negli *Scritti varii* i discorsi di argomento sociale si trovano accostati in blocco nella parte centrale, a riprova di come anche questa silloge risponda a criteri non di successione cronologica ma bensì di prestigio e di immagine; apre infatti il saggio *La poetica nella «Divina Commedia»* (ottima chiave di lettura per la poetica di Zanella, fino ad allora inedito) e chiude *Albertino Mussato o delle guerre fra Padovani e Vicentini al tempo di Dante*, che risale al 1865. Gli interventi di carattere sociale si possono comunque leggere a parte in *Discorsi alla Società di Mutuo Soccorso degli Artigiani vicentini letti nella Chiesa di San Faustino da Giacomo Zanella*, Vicenza 1885.

<sup>33</sup> Poi *Parole per la distribuzione de' premi nelle Scuole festive di disegno in Padova, il dì 13 dicembre 1863*, in *Scritti varii*, cit., pp. 154-162.

<sup>34</sup> Così il Carducci nella prefazione ai *Nuovi versi* di Vittorio Betteloni, Bologna 1880: «I moderati vari [...] trovarono il loro poeta in Giacomo Zanella.»; e ancora: «Del resto, quando mai la poesia odierna aveva trovato un'ornamentazione di gusto così corretto per le feste di famiglia, per le parate dell'industria e per i trionfi del tecnicismo?» (si cita da V. Betteloni, *Poesie (1860-1910)*. Con studi critici di G. Carducci e B. Croce, Bologna 1914, pp. XIII-XV).

proprio su questo discrimine che la rischiosa operazione tentata dal poeta vicentino segnerà uno scarto rispetto alle coordinate tradizionali della cultura veneta, caratterizzata per secoli da una egemonia che faceva riferimento a Venezia e all'aspetto spettacolare e scenico con cui si porgevano i suoi operatori culturali, fossero giornalisti, viaggiatori o uomini di teatro. Con Zanella viene posta in atto una precaria saldatura tra un classicismo di terraferma sul quale ben poco aveva potuto la carica eversiva romantica nell'ambito dell'immaginario e del linguaggio, e la nuova realtà di una provincia passata a nazione e, sul piano economico, al capitalismo industriale.

Negli anni Sessanta, Zanella canta nelle sue strofe eleganti i grandi eventi patriottici e i miti della civilizzazione, con i loro protagonisti: dall'Istmo di Suez alla rievocazione delle battaglie risorgimentali, da Dante a Cavour e Manin. Ma altri erano gli eroi e i temi prediletti dai suoi versi sempre limpidi e proporzionati, spesso martellati con effetti di facile cantabilità e grande impiego della rima: *Sopra una conchiglia fossile nel mio studio* è del 1864, del 1865 *Il lavoro*, del '66 *Natura e scienza*, del '68 *A Fedele Lampertico*, *Egoismo e carità*, *L'industria* (senza dimenticare *Milton e Galileo*). La proposta che ne esce è senza possibilità di equivoco: accogliere il progresso materiale, negandone però premesse e conseguenze estreme. Le pretese deviazioni della scienza moderna, che a nulla giovano se riducono al dubbio e alla perplessità il cuore umano e svalutano le sue tendenze ai semplici affetti e al soprannaturale, sono in realtà il risultato di una drastica semplificazione subita nell'ottica zanelliana, per cui il materialismo è inteso come «Di vil lucro maestra e di sozzura / Filosofia che muta / L'anima in fango e l'avvenir ti fura [...]»<sup>35</sup>, l'evoluzionismo ridotto a fare dell'uomo un discendente dai «congeneri uranghi»<sup>36</sup> o addirittura un «fratel del sozzo urango»<sup>37</sup>. L'unica evoluzione ammessa è quella in cui l'uomo sia parte attiva e non passiva, collabori all'opera della natura; così, uno dei tratti distintivi della poesia zanelliana consisterà nel calare in un linguaggio aulico, nello spazio spettante un tempo al mito, aspetti della moderna realtà economica. In questo sforzo per costringere gli argomenti più comuni e normali del vivere storico entro la misura nitida e classica del verso, consiste, come bene aveva visto il De Lollis<sup>38</sup>, lo specifico

<sup>35</sup> *Ad un'antica immagine della Madonna*, in *Versi*, cit., p. 101.

<sup>36</sup> *La veglia*, *ibid.*, p. 115.

<sup>37</sup> *A mia madre*, *ibid.*, p. 81.

<sup>38</sup> G. DE LOLLIS, *Un parnassiano d'Italia: Giacomo Zanella*, in *Saggi sulla forma poetica italiana dell'Ottocento*, editi a cura di B. Croce, Bari 1929, pp. 240-267 (ma il saggio risale al 1913).

parnassianesimo zanelliano, che attraverso gli anni, magari con tentativi anche contraddittori, andrà precisando la propria forma, fino a pervenire alla misura ideale dell'*Astichello*. Si tratta di un linguaggio che aspira a designare e al tempo stesso abbellisce, mitizza al di là delle stesse intenzioni, sfiora l'irrealtà rischiando di ridurre la storia a idillio. In termini pratici, la nuova realtà economica cantata dal poeta sembra spesso ridursi a puro liberalismo di scambi e commerci, il quadro sociale conserva caratteri inequivocabilmente di tipo agricolo, il mondo del lavoro industriale è connotato molto spesso tramite aspetti tipici dell'artigianato:

Da' colpi domata del vostro scalpello  
 Il fregio riceve la pietra ritrosa;  
 L'indocile acciaio si arrende al martello;  
 Tagliata nel legno si schiude la rosa<sup>39</sup>.

Può verificarsi anche che la meccanizzazione del lavoro (con ogni evidenza si tratta di un opificio) venga descritta con un ottimismo che rasenta la banalità:

Delle cose pacifico signore  
 Nelle tue sale risonanti assiso,  
 Al girar di una rota intento il viso,  
 Ad altro il core,

Tu già vedi, o mortale, ossequiosi  
 Foco ed onda per te torcer lo stame,  
 Stringer l'ordito e colorar le trame,  
 Mentre tu posi [...] <sup>40</sup>

E tuttavia, torna insistente il richiamo circa i limiti del benessere e delle conquiste materiali, ai fini della tranquillità dell'uomo:

Se per l'alto universo intatta via  
 Al vol dischiudi dell'umano ingegno,  
 Fuggon forse le tenebre di pria,  
 E palese di Dio splende il disegno? <sup>41</sup>

La consapevolezza da parte di questa poesia del proprio essere ideologica, di tendenza, è sempre presente e nitida, la rottura verso

<sup>39</sup> *Il lavoro*, in *Versi*, cit., p. 85.

<sup>40</sup> *L'industria. Ad Alessandro Rossi membro del Giurì Internazionale all'Esposizione di Parigi nel 1867*, *ibid.*, p. 188.

<sup>41</sup> *Natura e scienza*, *ibid.*, p. 170 (col titolo *Microscopio e telescopio* a partire dall'ed. 1877 delle *Poesie*).

chi rimpiange un passato magari pittoresco ma ricco di sofferenze per i meno protetti è proclamata senza sfumature diplomatiche:

Barbogio vate che s'adagia al rezzo  
 Dell'arcadiche selve e di Fileno  
 Per la bella Amarilli i lai ricanta,  
 Contro il secolo insorga; e dal tugurio  
 D'ingentilito contadin, che legge  
 All'accolta famiglia util volume,  
 Gridi fuggiasca l'innocenza antica <sup>42</sup>.

Appare anche innegabile, però, che la formula di fare del progresso una semplice fase nella continua spiritualizzazione del genere umano, rischia di spuntare e rendere prevedibile la soluzione di qualsiasi aporia, contemporanea o storica. Decidendo di sceneggiare l'incontro tra Milton e Galileo, Zanella fa concludere allo scienziato, nonostante questi condivida in buona parte le durissime accuse mosse contro il Vaticano dal suo giovane interlocutore, che «de' miei padri mi sarà giocondo / Addormentarmi nella Fè [...]» <sup>43</sup>; e più oltre, sempre per bocca di Galileo: «[...] per cangiar di foglie / Virtù la trionfale arbor non perde, / Perché profonde ha le radici in Dio.» <sup>44</sup>: affermazioni da cui si evince che la funzione della fede consiste non soltanto nel garantire la tranquillità interiore dell'individuo, ma anche nel realizzare un preciso ideale umano e sociale: «A fratellanza educa / L'altare, o figlio [...]» <sup>45</sup>. Conclusioni che sono, una volta di più, teoreticamente irrilevanti, rispettabili politicamente, e rese tramite il vocabolario rassicurante della tradizione. Si deve nonostante ciò notare una maggiore pieghevolezza della lingua poetica a cogliere piccoli particolari naturali, nonostante la gonfia e retorica affabulazione che pervade il poemetto; spiccano ad esempio lo scenario del dialogo, quel «[...] marmoreo seggio, / Cui fean spalliera gelsomini e lauri [...]» <sup>46</sup>, la raffigurazione vagamente preraffaellitica del giovane Milton:

[...] Le distese chiome  
 Fluttuavano in onda di giacinti  
 Sull'omero viril: candido il volto  
 Nobilmente severo, e come il cielo

<sup>42</sup> *A Fedele Lampertico, ibid.*, pp. 75-76.

<sup>43</sup> *Versi*, cit., p. 11.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 6.

Azzurreggiante la pupilla e mista  
Di profondi splendori [...] <sup>47</sup>.

Un'altra composizione del medesimo periodo, *Timossena*, adattamento fantastico da uno spunto plutarchiano, presenta analoghi caratteri di alessandrinismo; ma è una potenzialità che troverà scarso sviluppo, poiché il classicismo di Zanella non è certo quello monumentale e impetuoso di Carducci, ma non ancora quello prezioso e simbolistico dei *Poemi conviviali* pascoliani. Il classicismo di Zanella mira piuttosto a effetti di semplicità intensa: la sua lingua, aristocratica ma non al punto di farsi vocabolaristica o puro dato archeologico, rende con essenzialità concetti che sono propri della problematica sociale moderna, ma al tempo stesso adombrano la continuità di talune realtà naturali da cui è estratto il tessuto metaforico; ecco allora *Due vite* (1868) dove la sterile condizione del celibe viene affrontata alla modesta e autentica gioia della bella famigliola del «pio villano»; ecco ancora il piccolo gioiello *Egoismo e carità*, in cui già a Carducci parve di scorgere una delle vette dell'arte zanelliana e del suo descrittivismo <sup>48</sup>. In realtà, la misura breve sembra essere quella che meglio risponde alla moralità o – se si preferisce – alla modestia concettuale, non sistematica né portata a distendersi narrativamente di questo poeta. Zanella tende a oscillare tra il massimo di chiusura e fermezza del sonetto e la scorrevolezza dell'endecasillabo sciolto; metro, quest'ultimo, che risulterà adeguato al ricordo personale di *Domenico o le memorie della fanciullezza*, molto meno duttile per talune riesumazioni della novella in versi romantica (*Il piccolo Calabrese, Edvige, Corrado, Amori contadineschi*); tra questi poli, una serie di soluzioni intermedie che sono l'ode e vari metri della tradizione nazionale. La soluzione della metrica barbara carducciana venne sempre guardata con rispettosa diffidenza, a causa della sua evidente prosasticità <sup>49</sup>; ma nella *Conchiglia fossile* e in molte altre prove

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 4.

<sup>48</sup> Cfr. S. RUMOR, *Giosuè Carducci e Giacomo Zanella*, in AA.VV., *Nel XXV Anniversario della morte di Giacomo Zanella*, Vicenza 1913, pp. 5-6. Di Carducci, v. anche la prefazione ai *Nuovi versi* di V. Betteloni, cit., tutt'altro che priva di espressioni di apprezzamento.

<sup>49</sup> Per la teorizzazione dell'ode come forma più consona ad esprimere sentimenti civili, v. *Per l'apertura di un Corso di lezioni sulla letteratura italiana...* cit., p. 204. La critica alla canzone libera leopardiana in *La poetica nella «Divina Commedia»*, cit., pp. 25 ss. Quanto alla metrica barbara, per quanto non la si indichi espressamente in tali termini, il problema viene individuato con chiarezza in *Paralleli letterari. Studi*, cit., p. 84 (non va bandito dalla poesia l'uso della rima), pp. 183 e 216 (riserve circa le inevitabili cadute nel prosastico che l'impiego di metri greci e latini nella poesia italiana verrebbe a comportare).

il ritmo dei versetti brevi e intensamente rimati scade in un cantilenare di facile ricezione, a suo modo popolare, che carica di risonanze troppo esterne alcuni dei temi più autenticamente sentiti di questo mondo fantastico, ad esempio quello del tempo.

L'endecasillabo sciolto contraddistingue i versi *A Fedele Lampertico*, dove una convinta enfasi omologa insieme affetti personali, scelte ideologiche e felicità descrittiva nel prefigurare il nuovo idillio moderno, quello di una democrazia dove anche al proletario siano garantiti benessere e istruzione:

[...] A me sgomento  
Opulenza non dà, che guiderdone  
È d'industria e saper: l'invidia io temo  
Losca ignoranza che squallore ed ozio  
Copre col manto di virtù celeste [...] <sup>50</sup>

Ma i versi a Lampertico contengono anche altro, un bisogno di confessione che in uno scrittore così socializzato come lo Zanella degli anni Sessanta può suonare inatteso, ma non sorprende più di tanto se si recuperano alla memoria del lettore della sua poesia certi angosciati accenni al tempo, la stessa insistente presenza della natura che poteva apparire elemento secondario, di sfondo, fino a che di essa si faceva un oggetto sul quale esercitare le conquiste dell'industria umana. Ne *La veglia* (1864) già la meditazione sul tempo e sui ricordi portava in superficie la coscienza di una personalità, se non scissa, doppia e stratificata:

Che son? Che fui? Pel clivo  
Della vita discendo, e parmi un'ora  
Che garzoncel furtivo  
Correa sui monti a prevenir l'aurora.

Giovani ancor del bosco,  
Nato con me, verdeggiano le chiome;  
Ma più non riconosco  
Di me, cangiata larva, altro che il nome <sup>51</sup>.

Di fronte a tale scoraggiata coscienza del proprio dolore esistenziale, è legittimo un sospetto: che il tempo della storia e dei progressi sociali altro non significhi, in termini individuali, che smarrimento del proprio io. Da qui il riemergere di qualcosa che era stato represso, una crepa aperta dai ricordi, la rievocazione di un distacco che

<sup>50</sup> *Versi*, cit., p. 79

<sup>51</sup> *Ibid.* p. 113.

esclude ritorni, ma approda anzi alla constatazione di una frattura ormai irreparabile. Non c'è alcuna concessione alla tenerezza, solo una cupa malinconia in questa ricostruzione del primo, decisivo distacco dalle cose amate, in questi versi sempre indirizzati a Lamperlico:

Io dentro picciol borgo, in erma valle  
 Cui fan le digradanti Alpi corona,  
 Vissi oscuri i miei dì, finché novenne  
 Alla città mi trasse il mio buon padre  
 A dibuciar la prima scorza. Il giorno  
 Era de' Morti. I flebili rintocchi  
 Della campana all'atristato core  
 Crescean tristezza. Mal celando il pianto,  
 Nell'usato cortil co' vecchi amici  
 Sull'imbrunir venuti a salutarmi  
 Giocai l'ultima volta. Un cardellino,  
 Mio compagno d'esiglio, innazi all'alba  
 Canterellando mi destò: del mondo  
 Al paro conoscenti entrammo in via<sup>52</sup>.

Sembra di vedere anticipata, nella cupa descrizione di questo trauma infantile, che a malapena cela la denuncia di una sopraffazione antica, certa rassegnata narrativa ai margini del verismo, ad esempio un De Marchi. Anche se il progresso e i valori dello spirito trionfano, un destino di inarrestabile distruzione segna il percorso del singolo. Appena qualche anno più tardi, 1871, la crisi si allargherà, prendendo a pretesto gli endecasillabi di *Domenico o le memorie della fanciullezza*: il vecchio armaiolo reduce dalle guerre napoleoniche, per il quale le stagioni si computano dal numero delle fioriture, è simbolo vivente dell'assurdità della storia, che pure prepara le glorie patrie; la storia è ciò che trascina con sé un vortice di ricordi, «Vecchie gioie [...] e vecchi affanni / D'ignorati mortali»; e il ricordare di Domenico si fa a sua volta ricordo da parte di chi un tempo era stato fanciullo e aveva percepito, durante le passeggiate col vecchio affabulatore, i primi messaggi della storia ma anche le voci segrete della natura. Questo è forse il più esplicito e sconsolato omaggio del poeta alla propria terra natale, recuperata dalle ombre della memoria e ritrovata desolatamente vuota al momento della rivisitazione nella maturità:

Pensoso passeggiavi le vie deserte  
 Di vetuste città. Mirando i sassi  
 Rôsi da tanto secolo: mirando

<sup>52</sup> *Ibid.*, pp. 73-74.

Fra le vacue basiliche e le torri  
 Brucar l'erbe la capra, una tristezza  
 Vaga mi assalse, e tenni a forza il pianto.  
 Ma dal profondo sospirai, né gli occhi  
 Senza lacrime fùr, quando i miei tetti  
 Risalutando dopo lunghi Soli,  
 La tua casetta più non vidi e l'orto  
 Col noto melagrano, o già sepolto  
 Mio custode e compagno [...]<sup>53</sup>

Poco oltre, il cerchio della virile solitudine e del dolore si chiude,  
 collegando questa perdita al primitivo esilio subito:

O gioconde memorie, a cui non resta  
 Altra dimora che il mio petto! O giorni  
 Che un'altra volta lagrimai perduti,  
 Quando vidi scomparso il dolce ostello,  
 Ove sereni mi splendeste! [...]<sup>54</sup>

È un episodio noto quello della grande depressione nervosa che dal 1872 al '76 portò Zanella a un totale isolamento anche dagli amici più intimi, alla sospensione di ogni creatività individuale e al collocamento a riposo dalla docenza universitaria<sup>55</sup>. Dopo quei fatti la componente idillica si accamperà sempre più decisamente nella poesia zanelliana; ma sarà un idillio esistenziale, e assai meno sociale.

<sup>53</sup> In *Poesie di Giacomo Zanella*. Terza edizione rifatta ed accresciuta, Firenze 1877, pp. 207-208.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 208.

<sup>55</sup> Si rimanda a F. Lampertico, *Giacomo Zanella. Ricordi*, cit., pp. 69 ss.; cfr. pure A. ZARDO, *Giacomo Zanella nella vita e nelle opere (con incisioni)*, Firenze 1905, p. 137, dove si ricorda – ma senza prove a sostegno – come l'uscita dalla depressione nel 1876 fosse stata interpretata quasi in qualità di una riconversione religiosa; la notizia è desunta probabilmente da Lampertico, *op. cit.*, p. 84. Il Lampertico indica anche (pp. 416 ss.) oltre alla morte della madre, tra le varie maldicenze e gelosie che avrebbero fatto esplodere la crisi, i versi insolenti pubblicati da Bernardino Zendrini, prima su un giornale padovano e in seguito nel 1872 nel suo *Canzoniere*. Se i versi dello Zendrini sono da identificare, come pare probabile, nella lunga composizione *La Nuova Era. Dialogo fra un economista e un sognatore* che chiude le *Prime poesie (1859-1871)*, Padova 1871 (vi si nomina con sarcasmo assai modesto «Marini ospizi», «fede e lavoro!», «Istruzione e lavoro»; e v. su ciò le ipotesi di C.C. Secchi nell'*Introduzione* a G. Zanella, *Poesie scelte*, Milano 1933, pp. 67-69), l'episodio sembra quasi irrilevante rispetto alla memorabile stroncatura operata da V. Imbriani, *Un preteso poeta (Giacomo Zanella)*, pubblicata sul «Giornale Napoletano di filosofia e lettere», 1 gennaio 1872 (poi in *Fame usurpate. Quattro studii*, Napoli 1877, pp. 289-332), tutta incentrata sugli aspetti di superficialità e opportunismo che Imbriani ravvisava nell'operazione letteraria di «questo prete semicristiano [...]». Cfr. S. RUMOR, *Tra poeta e critico. Giacomo Zanella e Vittorio Imbriani*, Estr. dalla «Rivista d'Italia», dicembre 1926.

Già un segnale eloquente, una sorta di rivincita della sfera naturale era da ravvisarsi nel modo di rappresentare taluni luoghi ormai ai margini della storia (*Sulle rovine di un antico convento nei Colli Euganei*, *Alle acque minerali di Recoaro*, *Un mattino d'inverno sui Colli Berici*, tutti compresi tra 1868 e '72) dove si affacciava una pura volontà di sguardo estranea alle motivazioni celebrative, e la solennità del linguaggio perveniva ad esiti di straniamento e visionarietà nel registrare particolari minuti di una realtà contemporanea fattasi sempre più quotidiana e degradata. È anche vero che già nel 1877 i sei sonetti di *Passeggio solitario* delineano una situazione di isolamento che a tratti sembra quasi autoironico e già preannuncia quanto verrà realizzato in *Astichello*. In attacchi come i seguenti: «Tra due fila di platani soletto / Sull'aurora misuro il mio sentiero [...]»; oppure: «Vinta dal soffio mattinal mi suona / la foglia sotto i piè [...]»<sup>56</sup>, esiste già una dimensione di solitudine non riducibile a pure misure spaziali, ma che è anche e soprattutto una scelta di orizzonte di vita, una fisicizzazione dell'essere poeta. Del medesimo anno, non a caso, è *Opere di natura ed arte*, che approda alla constatazione dell'inferiorità dell'arte umana rispetto alla natura («Io sovente al finir del mio costruito / Contemplo un mostro. E d'agguagliarti ho speme!»), quindi con risultanze opposte rispetto al decadentismo; ma andrà anche valutato attentamente l'orgoglioso impegno artigianale e formale proclamato in quel «Pensiero con pensier, rima con rima / Intarsiando io vo sulle mie carte [...]»<sup>57</sup>.

D'altra parte, da intellettuale formato e predisposto alla continuità e alla trasformazione, non certo alle brusche inversioni, Zanella continuerà fino agli ultimi anni a cantare la bellezza sociale, come già aveva fatto con gli umili argomenti dell'assistenza ai fanciulli scrofolosi (*Gli ospizi marini*, 1869), come farà unendo l'innocente e aristocratica grazia femminile al pretesto istruttivo in *Le palme fossili nella Villa de' Conti Piovene in Lonedo visitate con le alunne del Collegio Dame Inglesi di Vicenza nel novembre 1877*. Continuerà a vegliare sulle degenerazioni del pessimismo moderno con *Materialismo e L'evoluzione* (1876 entrambe). Riesumando con *Il Piccolo Calabrese* (1871, il medesimo anno di *Domenico*) lo schema del racconto lungo in versi, si assocerà al dibattito in corso nel paese contro la tratta dei fanciulli<sup>58</sup>, aspetto più grave di una piaga che ebbe sempre presente,

<sup>56</sup> Si tratta dei sonetti I e II, in *Poesie di Giacomo Zanella*. Terza edizione..., cit., pp. 26-27.

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 36.

<sup>58</sup> Su questo, v. F. LAMPERTICO, *Giacomo Zanella. Ricordi*, cit., pp. 207 ss.; A.M. MUTTERLE, *Narrativa e poesia nell'età romantica e nel secondo Ottocento*, in AA.VV.,

quella dell'emigrazione. E ancora, andrà ricordata l'ode *A Leone XIII* del 1887, colma di angoscia al pensiero della crisi sociale e del disaccordo tra Chiesa e Stato.

La forte propensione idillica nella poesia di Zanella andrà riferita, più che all'ingenuo classicismo di un Carducci, a una certa atmosfera di parnassianesimo. Ma l'autentico antecedente va senza dubbio indicato in Leopardi; e sarà sufficiente rivedere in quest'ottica *Domenico* per riscontrarne i debiti, in termini di lessico come di ispirazione. Ma lo Zanella posteriore al 1876 si spingerà più oltre, fino a un raffronto diretto con il modello; recatosi nel '77 a Napoli per uno dei suoi rari viaggi e associatosi alle accoglienze in onore di Andrea Maffei, riuscirà a recitare un pubblico discorso senza mai fare il nome di De Sanctis, e profondendosi piuttosto in elogi per la figura di Basilio Puoti; rilascerà anche alcune delle affermazioni più esplicite che mai abbia dato sullo stile, e proprio in riferimento agli anni napoletani di Leopardi:

Visitate spesso questi luoghi, e più che dalle mie parole apprenderete, come solo lo stile può rendere eterno un nome [...]»<sup>59</sup>

Comporrà pure *A un cespo di rose in Napoli*, che va interpretata come un'*Antiginestra* in chiave cattolica, dove si tenta di rovesciare in positivo le valutazioni leopardiane sulla natura alla luce delle categorie di progresso, ma dove anche l'aspetto distintivo è che viene fatta poesia – e poesia ammirata – su Leopardi, concludendo con l'affermazione di valori che sono di ordine estetico:

Ma tu l'invitto core al fato avverso  
Già non piegasti; né natura ingiusta  
Fu, se di membra ti negò venusta  
Salda compage, e ti concesse il verso

*Storia della cultura veneta*, 6, *Dall'età napoleonica alla prima guerra mondiale*, Vicenza 1987, pp. 119-142.

<sup>59</sup> *Alla gioventù napoletana. Conferenza tenuta nel Circolo filologico di Napoli, il giorno 17 maggio 1877*, in *Scritti vari*, cit., pp. 344-361; il passo cit., a p. 353. E si ricordi anche, nel saggio *La poetica nella «Divina Commedia»*, pp. 43-44: «L'arte per l'arte, vuol dire che l'artista non esca dal suo mondo: vuol dire che non s'impacci di filosofia, di politica, di storia, se non quanto è richiesto dalla ragione dell'arte [...]. L'artista è uomo: e come uomo deve sentire ed esternare ne' suoi lavori le costumanze e le opinioni del suo secolo, sia che le accolga, sia che le respinga; ma l'arte deve essere sempre fine, non mezzo». De Sanctis verrà affrontato ma con connotazioni negative, esempio di critica soggettiva non scientifica (eccesso opposto, quindi, a quello della Scuola Storica) nel saggio *Della critica letteraria*, in *Paralleli Letterari. Studi*, cit., pp. 277-298.

Divino e tutta la beltà ti schiuse  
 De' profondi suoi regni, onde la mano  
 Di strali armavi a saëttarla invano;  
 E lodi sul tuo labbro eran le accuse <sup>60</sup>.

Le contraddizioni, esistenziali e filosofiche, sono dunque scavalcate per via estetica: chiaro indizio che il poeta, verso la fine degli anni Settanta, ha ormai maturato un percorso, in termini teorici e di poetica, tale da consentirgli di impiantare quel tanto di leopardismo che avvertiva come originalmente proprio: quello dell'idillio.

Il piccolo canzoniere *Astichello* <sup>61</sup> riflette, come è noto, una precisa scelta di vita, il ritiro in una villa di stile neoclassico fatta costruire a Cavazzale presso Vicenza e ultimata nel 1879 <sup>62</sup>, nell'ambito della quale il poeta, sia pure senza rinunciare alla sua posizione sociale di prestigio, poteva realizzare il suo ideale umanistico di solitario, ideale colloquio con i libri e la natura, conducendo un'esistenza dai parametri spazio-temporali rigorosamente controllati e scanditi. L'ultimo decennio di esistenza è contraddistinto anche dall'attività di educatore presso il Collegio delle Dame Inglesi di Vicenza, che egli integrava con frequentazioni e rapporti di amicizia socialmente elevati; da ricordare, almeno, il suo affettuoso dialogo con la famiglia Aganoor.

*Astichello* è pervaso da un senso di sollievo e apertura per una autonomia riconquistata, intesa come una sorta di vacanza dal mondo e dalla storia: dall'orgogliosa affermazione di apertura «Una villetta fabbricai, che appena / Quindici metri si dilata in fronte [...]», precisata più avanti con «*Datur hora quieti* in bronzo impresso / Sta sul frontone.», fino agli elogi per il «[...] poderetto mio, picciolo in vero!» (L), alla riaffermazione che «Più m'attempo, e più caro ognor mi torni, / Minuto mondo.» (LXXIV). Questo universo conta varie figurine umane, le villanelle e le operaie (VI, VII) confinate però alla

<sup>60</sup> Compreso in G. Zanella, *Nuove poesie*, Venezia 1878, pp. 18-19. E v. anche nel saggio *Percy Bysshe Shelley e Giacomo Leopardi*, in *Paralleli letterari. Studi*, cit., pp. 270-271: «E nondimeno chi legge attentamente i suoi versi sente uscirne una voce gagliarda che invita alla speranza, anche quando il poeta sembra più disperato delle sorti della patria e dell'uomo.»

<sup>61</sup> Inizialmente 12 testi vennero stampati in *Faustissime nozze Povoleri Gaianigo. Astichello. Sonetti di Giacomo Zanella*, Vicenza 1880 e poi riprodotti, con varianti, in *Astichello ed altre poesie*, Milano 1884 (50 testi globalmente). Altri 24 sonetti di continuazione vennero pubblicati in *L'Astichello*, «Nuova Antologia», 1 ottobre 1887, pp. 484-497. Con l'edizione 1910 delle *Poesie*, cit., vennero aggiunti altri 17 sonetti inediti, portandone il totale a 91. A quest'ultima ed. si riferiranno le successive citazioni nel presente lavoro.

<sup>62</sup> Si veda F. LAMPERTICO, *Giacomo Zanella. Ricordi*, cit., pp. 97 ss. e specialmente S. Rumor, *La Villa del Poeta*, Vicenza 1893.

periferia di questo piccolo mondo per quanto di doloroso e scostante possono evocare, il giovinetto mandriano che legge i *Reali di Francia*, il contadinello mendicante, talune presenze di persone famigliari appena abbozzate. Ma in realtà tutto quanto riguarda il mondo della storia, anche se il protagonista si guarda bene dall'abdicare ad acquisite posizioni ideologiche contro il materialismo e la sovversione sociale, è nominato e subito abbandonato come fattore di fastidio e turbativa; e quale senso di liberazione nel vantare, sonetto LI, una dimensione di libertà «Ove più non mi strazia l'importuno / Strillagiornali [...]».

Protagonista autentico, appunto, è l'io del poeta, finalmente proposto senza più censure e timidezze, presente più che come sentimentalità espansiva, in qualità di giuntura narrativa, sguardo affettuoso e disincantato, elemento ritornante: sia quando contempla l'incredibile anacronismo del proprio stile di vita con quell'orgoglio non troppo velato di piccolo proprietario che di lì a non molti anni diventerà la siepe, ideale ma anche concreta che segnerà l'orizzonte fantastico dei mondi pascoliano e per taluni aspetti dannunziano, sia quando nella passeggiata mattutina contempla quel curioso doppio di se stesso che è la propria ombra: «Guardo ridendo alla lunghezza immensa / De' miei mobili stinchi [...]» (III). Abitualmente l'occhio passa in rassegna un piccolo bestiario: la «zoppa cavalla», il «vecchio cane», e poi bue, rondine, usignolo, civetta, cicala, allocco, formica, ecc.; presenze talvolta ritornanti con valore ossessivo. La lingua designa senza compiacimenti aristocratici, delle cose che nomina rivela la plasticità, senza compromissioni simbolistiche: elemento di arretratezza che, paradossalmente, costituisce uno dei requisiti di originalità dell'esperienza. Niente fremiti interni o misteriose corrispondenze, insomma; ma la crudeltà pura e semplice dell'esistere. Ci si trova in presenza di un classicismo costruttivo, che ha come referente le strutture della natura; la parola tende a evitare le genericità, si fa solida e concreta, appoggiandosi su un robusto e armonico impianto sintattico. Va da sé che per molti aspetti la poesia zanelliana si mantiene inguaribilmente ottocentesca ed edificante, specie quando il piccolo quadro naturale, disteso nella cornice perfetta del sonetto, abbisogna del commento morale in clausola per presentarsi completo e definitivo. Ma non sempre è così: si osservi ad esempio il sonetto XXV con quell'attacco: «Sotto le nubi altissimo si gira / Con lenta rota il falco [...]», che conclude col trionfo del gallo dagli speroni insanguinati dopo la violenza sull'aia; l'idillio zanelliano è ispirato a un'immagine della natura che, per quanto provvidenzialmente motivata, si impone nella sua essenzialità di puro oggetto e puro evento, con l'alternarsi di albe e tramonti, i piccoli drammi del cattivo tempo

e della serenità ritrovata (splendido il XVI, con la descrizione della tempesta). Il linguaggio zanelliano, solitamente così composto e timido, mai però del tutto freddo e sdegnoso, ha trovato ormai il suo approdo definitivo in una designazione pura e semplice delle cose, una immediatezza che si vorrebbe dire terrigna, contadina. L'estetismo dannunziano si imporrà tramite l'arcaismo vocabolaristico; per Zanella l'armonia esclude il bisogno della musicalità decadente, nel suo piccolo mondo, tranne la scontata pregiudiziale religiosa, non devono permanere misteri e qui tutto va posseduto, esplorato e detto secondo un'idea classica di ordine, per cui le parole devono essere ancora involucri proporzionati alla realtà. E si ricordi il sonetto XL, che indica l'aspirazione di pervenire alla radice profonda delle cose: «Dell'aquila le penne e la fragranza / Vorrei de' fiori nelle mie parole [...]».

Il rapporto natura-arte è, con soluzioni alterne, uno dei temi dominanti di *Astichello*, in cui il poeta può promettere alla natura che il suo ingegno «[...] L'etereo fior t'educherà dell'arte» (II). In effetti si assiste a una tensione pendolare, mai chiusa in maniera definitiva: se può sembrare talvolta che la sentimentalità assuma un ruolo totalizzante («Ed al cor tutto è lingua, e l'arte tace [...]», XVIII), d'altra parte si riconosce anche che è specifico dell'arte rendere eterno quanto nella natura è transitorio; l'Arte ribatte in questi termini alla Natura:

[...] Se tu crei, non curi  
L'opere tue [...]  
Io colgo a volo un tuo fuggiasco lampo,  
E con la rima o col pannel lo eterno. (XXXIX)

Si direbbe che il senso del problema non è tanto risolvere l'oscillazione in maniera definitiva, quanto affermare l'alta dignità artigianale dell'arte, a livello di un qualsiasi oggetto prodotto e lavorato (sonetti LVII, LXXI, in maniera non diversa dall'improvvisata piva del villanello (LXXII).

Ovviamente risulta pronunciatissima la componente metaletteraria, che giova appunto a porgere una serie di referenti in cui natura e cultura vengano a collocarsi sul medesimo piano: si tratta di un uso della citazione assai evidenziato, sul tipo del *Datur hora quieti* in cui il prelievo antico non viene usato come materiale di riporto da rifondere surrettiziamente e nemmeno in qualità di tassello vistoso ed estraniato. Le presenze di Aristofane (XIII) o Virgilio (XXVIII), il ricordo di Trissino (V, VIII) o degli antichi autori di egloghe cui viene contrapposta la modestia della campagna contemporanea, contano, più che per i contenuti delle loro parole dati per scontati, in

qualità di solidi oggetti, simboli di una cultura oramai ridotta a libro e biblioteca, in qualche modo malinconicamente impotente e di cui il vecchio professore che opera con tanta familiarità citazioni e richiami vorrebbe scongiurare il destino di merce. Esempio a tale proposito il sonetto LVII, in cui il ciliegio narra la propria trasformazione in libreria:

[...] Ora uno stuolo  
Di morti, che immortale hanno l'accento,  
Alla polve e de' topi al dente involo.

Guardo Omero, Platone, Orazio e Dante. [...]

Una silloge così esemplare di una condizione di umanesimo confinato (e si dica pure, come voleva il De Lollis, degradato) ormai alla periferia della civiltà industriale di cui accetta la funzionalità senza farne propria la logica, richiedeva il massimo di unità interna. Questa è fornita in primo luogo dal fatto di offrire un diario di giorni, stagioni e stati d'animo sottratti alla casualità del frammento; inoltre è ricavata con l'alternare sapientemente una serie di temi ritornanti di cui il più patetico è la presenza del piccolo fiume. Alquanto ramificato è il gioco delle connessioni intertestuali, secondo l'eterno e classico ritmo di ripetizione e variazione. Si va dalla sinonimia («O giovinette [...]», XLII; «[...] ed a fanciulla / ti paragoni [...]», XLIII) alla pura ripresa terminologica («[...] buon villan [...]», XLIV, «Insegnavi al villan [...]», XLVI). Invece le operaie e il funerale di una di esse (VI-VII) tendono a istituire una vera e propria sequenza di trasformazione; restano su un piano di equivalenza i tre testi in successione dedicati alle nubi (XIII-XV).

Ma se la raccolta ha un senso intimo e diffuso, conclusivo fin dall'inizio, quindi non narrativo, piuttosto a onde concentriche, esso consiste nell'amarezza per la rovina imposta dal tempo e per la metamorfosi subita, che fa sì che il poeta si identifichi con la «pezzezzante annosa» a cui «[...] De' suoi floridi giorni altro non resta / Ch'ispido fascio di virgulti e spine.» (XXIX), o si confronti con il serpe cui tocca la fortuna di poter cambiare spoglia (LV). Conclusione: «Or sol m'avanza / il pensier che i fuggiti estri ripete // Melanconicamente [...]» (XVII); forse il sonetto maggiormente rivelatore è il XXXV, quando luogo della fanciullezza e approdo della vecchiaia vengono confrontati, dall'inizio «Amai garzone del natio torrente / Il sassoso fragor [...]», alla conclusione:

Or che l'età quella baldanza ha doma,  
Amo, Astichello, le tue placid' acque,  
E l'aura ch'ai rosai scioglie la chioma.

In particolare nel blocco dei primi 50 sonetti (in seguito l'equilibrio tenderà a disgregarsi, facendosi sempre più precario e casuale, addirittura del tutto occasionale dopo il LXXVI) i singoli temi non tendono a sovrapporsi a vicenda, ma a creare se mai una equilibrata impalcatura, sulla quale distribuire le occhiate alle piccole cose e l'identificazione del poeta con il proprio regno. La narratività di *Astichello* non può avere una conclusione, perché, insomma, muove da un dato che è già una fine, quella della condizione intellettuale e della impossibilità di realizzarsi socialmente. L'estetismo cattolico di Zanella fornisce in conclusione una risposta che è già tutta difensiva, una inerme aristocraticità che, almeno nel contesto veneto, non troverà continuatori immediati.

«[...] dirò anzi che se le lettere cadessero nelle mani del popolo, io credo che sarebbe la loro piena rovina ed un ritorno alla barbarie.»<sup>63</sup>: così lo Zanella alla metà degli anni Ottanta, sempre più timoroso circa l'incisività del proprio operare, ma proprio per questo forse attivissimo e fedelmente impegnato su più fronti, che non sono unicamente quelli della cultura «alta»; ne escono la divulgativa e anche un po' deludente *Vita di Andrea Palladio*<sup>64</sup>, la *Storia della letteratura italiana dalla metà del Settecento ai giorni nostri*<sup>65</sup>, lavoro di seria compilazione basato sulla tesi di fondo che la letteratura italiana dal secondo Settecento in poi non costituisce per nulla un terzo Rinascimento; tesi ribadita più tardi nella versione ridotta e ancora più scolasticamente semplificatoria del medesimo lavoro che è *Della letteratura italiana nell'ultimo secolo*<sup>66</sup>, dove ciò che stupisce in maggior misura è il silenzio censorio praticato dal critico sui propri contemporanei, italiani e non: generici i giudizi su Manzoni e Leopardi, assenti alcuni dei grandi movimenti e protagonisti del secolo. Una analoga censura, indiretta ma significativamente polemica è presente anche nel lavoro del traduttore.

I frutti quantitativamente più cospicui sono degli anni Ottanta: *Evangelina* (Milano Napoli Pisa 1883), *Miles Standese (novella) e scelte poesie liriche* (ivi 1883) di Longfellow, gli *Idilli* di Teocrito (Città di Castello 1886), *Ester* di Racine (ivi 1888), dove è lampante un bilanciamento tra curiosità per il moderno e fedeltà verso la grazia di collaudati modelli antichi. Il rispetto che viene concesso all'autore tradotto non va oltre i contenuti, mentre il materiale viene riversato, senza complessi, negli schemi metrici e formali caratteristici

<sup>63</sup> *Della critica letteraria*, in *Paralleli letterari. Studi*, cit., p. 293.

<sup>64</sup> Milano Napoli Pisa 1880.

<sup>65</sup> Milano 1880.

<sup>66</sup> Città di Castello 1886.

di Zanella poeta. In precedenza, le traduzioni per Zanella avevano rappresentato un'attività costante, ma almeno per le letterature moderne diffusa estensivamente più che in profondità: nei *Versi* del 1868 i testi biblici e i classici (specie Catullo, Tibullo, Ovidio) risultano ancora privilegiati in maniera nettamente superiore. Gli stranieri, a loro volta, appaiono distribuiti tra le varie nazioni con un criterio di equità che attesta una forte volontà di aggiornamento, più che una scelta mirata; quindi Tennyson, Shelley, Hemans (in misura consistente), tra gli inglesi; gli spagnoli Trueba e De Leon; il francese Millevoye e persino il siciliano Meli: raramente con più di un testo ciascuno. Vengono resi per lo più in metri, quali la terzina o la quartina, tali da esaudire il gusto del traduttore per le forme stringate, senza concessioni eccessive alla musicalità; si tratta di una pratica del tradurre per cui, più che imitare o rendere l'originale, conta emularlo, ricodificandolo tramite strutture tipiche del linguaggio poetico italiano che ne possano rendere, infedelmente, la bellezza. Sembrerebbe che a Zanella, ben convinto della lezione romantica circa l'utilità del tradurre, tale pratica giovi più che altro ad esorcizzare il diverso riconducendolo al noto e al rassicurante o, in altri termini, per acquisire coscienza di come non si deve comporre<sup>67</sup>. Ciò significa che, al di là di una generica affinità sentimentale, dal punto di vista formale i moderni sono utili come riscontro alternativo rispetto al quale affermare la propria specificità. L'assenza di parnassiani e simbolisti suona piuttosto clamorosa<sup>68</sup>; la rimozione dei loro veleni è

<sup>67</sup> «Non dunque un problema di divulgazione, di «popolarità» romanticamente intesa, ma di ricreazione poetica è quello che preme allo Zanella [...] il quale nella sua postica traduttiva accentua o meglio irrigidisce notevolmente il proprio particolare parnassianesimo.» (*Poeti minori dell'Ottocento*, a cura di L. Baldacci, Milano-Napoli 1958, II, p. 1262). Cfr., a tale proposito, in *Scritti vari*, cit., pp. 306-307 (sulla specificità nazionale del bello poetico), 349-350 e 353-354 (sulla propria esperienza di traduttore e su quella di Maffei). E inoltre, questo passo dalla prefazione *Al lettore* in *Varie versioni poetiche*, cit.: «Pensando poi alla fortuna ch'ebbero le traduzioni poetiche in Italia, ho veduto che le meno fedeli [...] sono le più classiche e le più lette [...] Chi volesse conoscere precisamente le fattezze di un autore, senza però gustarne le bellezze, ne cerchi qualche traduzione in prosa.» (pp. VIII-IX).

<sup>68</sup> Ancora più significativa l'assenza di Heine, tanto amato nel secondo Ottocento, come dimostrano Andrea Maffei, Zandrini, Carducci. Vennero pubblicate soltanto postume le due strofe *Da Enrico Heine. Versione inedita di Giacomo Zanella. Nozze Stucky-Chigliato*, Venezia 1902; si tratta del *Lyrisches Intermezzo* dal *Buch der Lieder*. Ma cfr. G. Biadego, *Giacomo Zanella traduttore di Heine*, «Atti del Reale Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti», 1904-1905, t. LXIV, p. II, pp. 909-917, sulla consulenza prestata a Ernesto Gnada dal poeta, che gli tradusse 10 brevi testi di Heine (tra cui appunto il *Lyrisches Intermezzo*) per una pubblicazione su «Il Comune» di Padova nel febbraio e marzo 1866. Per la fortuna dell'autore, cfr. *Sulle rive del Reno da H. Heine - La primavera di S. Pethöfi. Nozze auspicate di Thiene-*

compensata con l'omaggio ad alcuni dei grandi tra Sette e Ottocento (ad esempio Shelley), gli stessi che poi saranno oggetto dei *Paralleli letterari*. Le traduzioni appaiono aumentate in misura cospicua nelle *Poesie* del 1877, sia per quanto concerne i classici che gli stranieri, tra i quali figurano come novità Thomas Gray con l'*Elegia scritta in un cimitero campestre* trasposta in quartine, e poi Burns, Collins, Rogers, Wolfe, Dryden e Klopstok (unico autore tedesco). Anche nelle *Nuove poesie* del 1878 tra gli stranieri, con una predilezione che si va rivelando sempre più spiccata nei confronti di quelli di lingua inglese, ecco i nuovi Hood, Moore, Drummond, Mayo, Bruton, Longfellow, Goldsmith, Hervey. Il volume di *Varie versioni poetiche* del 1887 confermerà tale quadro, con qualche interessante integrazione: Wordsworth, lo svedese Snoilsky.

Vere, autentiche doti di comparatista Zanella dimostra nei *Paralleli letterari* (1885) che raccolgono contributi quasi tutti comparsi sulla «Nuova Antologia» nel quinquennio '80-'85. Sono prove di saggistica letteraria ricca di gusto ma insieme anche rigorosa, e svolgono attraverso ricognizioni non casuali tesi che in altri lavori con destinazione più divulgativa erano accennate di scorcio e non dimostrate con la sistematicità necessaria. A parte fenomeni di secoli lontani, come il rapporto tra Navagero e Boscan, o il ruolo di poeta nazionale di Camoens, l'attenzione si appunta su momenti della cultura sette-ottocentesca e tenta, attraverso episodi ed esemplificazioni, di verificare la tenuta degli autori italiani rispetto al contesto europeo, muovendosi sul concreto terreno della traduzione. Da ciò il carattere gradevolmente narrativo e documentato, penetrante e insieme staccato di questi saggi, dove le biografie si fanno percorsi culturali ricchi di incontri, e contesto che prepara giudizi critici limpidamente finalizzati: così, mentre Antonio Conti accostandosi a Pope «traduce liberamente: può dirsi che trasporti una musica d'uno in altro strumento.»<sup>69</sup>, Bertola invece in rapporto a Gessner «per soverchio amore di fedeltà rade la prosa.»<sup>70</sup>. Il parametro fondamentale, per Zanella, è ormai senza mezzi termini la bellezza: grande rispetto quindi per Conti e anche Bertola, forti riserve verso altri intellettuali settecenteschi, tipo Gasparo Gozzi o Cesarotti, incapaci di imprimere all'esistenza come alla pagina un ritmo costruttivo gradevole e coerente; non a caso l'uno e l'altro impersonano una propensione

Vaccari, Rovigo 1865, nella traduzione di Carlo Anzi, avvocato, nativo di S. Giovanni Ilarione.

<sup>69</sup> *Paralleli letterari. Studi*, cit., p. 76. E ancora, p. 80: il diletto di una traduzione letteraria «non si ottiene con la fedeltà, ma con la bellezza».

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 138.

verso ciò che può venire avvertito come nordico, scomposto e indefinito, ossia quanto di più alieno al gusto di Zanella. Per le medesime ragioni, molta considerazione e simpatia vanno a Pindemonte, che «Primo di tutti gl'Italiani [...] seppe giovare di poeti stranieri senza offendere il gusto della nostra nazione»<sup>71</sup>.

Il grande momento di confronto e scelta, su questo piano, si realizza nell'impatto con le personalità di Foscolo e Leopardi, e i giudizi appaiono molto più elastici e comprensivi di altre occasioni, in quanto il criterio distintivo è ormai pienamente estetico; la risposta è già data, quando, proponendone implicitamente l'esperienza agli scrittori contemporanei, si afferma come Foscolo, imitando da Gray, «sapesse conservarsi originale ed italiano [...]»<sup>72</sup>. Valutazioni, infine, che non sono ideologiche, ma riferite ai fattori linguistici, metrici e retorici che concorrono alla straordinaria potenza dello stile fosciliano:

La poesia non consiste nel variare il materiale del verso, e nell'inventare stravaganti accoppiamenti nelle strofe, ecc. ma sibbene nel variarne il sostanziale cioè i pensieri e i sentimenti, e nel dir cose belle, cose grandi, cose molte, con semplicità e con forza [...] <sup>73</sup>.

Analogamente, ragione della grandezza di Leopardi, che gli consente di porsi a pari con Byron e Shelley, è l'essere riuscito ad esprimere il proprio vigore sentimentale in una forma originalmente propria e insieme squisitamente italiana. Questa la conclusione su Leopardi e il suo omologo Shelley:

Ambedue furono sedotti da falsi sistemi di filosofia; ma nel loro errore furono almeno sinceri; espressero negli scritti il dubbio, perché realmente dubitarono; scrissero non per secondare l'andazzo dei tempi e buscarsi il nome di liberi pensatori; dubitarono, errarono, ma candidamente; ora dall'errore e dal dubbio v'ha un ritorno alla verità; dal nulla, che piace a molti moderni, né si trae la verità, né si ritorna <sup>74</sup>.

La scelta ultima di Zanella, dunque, che muore a Vicenza il 17 maggio 1888, è a favore di un assoluto rigore stilistico che sia anche modo di essere, trasmissione della sentimentalità in una compostezza di forma il cui marmoreo equilibrio potrà anche essere scambiato per freddezza o indifferenza. Il suo modello umanistico respinge del

<sup>71</sup> *Ibid.*, p. 231.

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 178.

<sup>73</sup> *Ibid.*, p. 199.

<sup>74</sup> *Ibid.*, 273.

mondo contemporaneo soprattutto una faccia, quella della volgarità. Si tratta della barriera che, almeno come accettazione del pubblico di massa dell'Italia Unita, già andava infrangendo Fogazzaro<sup>75</sup>, rinunciando ad ogni subalternità e ponendosi come protagonista.

In realtà, nel volgere di pochi anni le avanguardie del primo Novecento avrebbero fatto apparire irrimediabilmente invecchiata non solo la posizione di Zanella ma persino quella di un Fogazzaro. La memoria di Zanella, duramente ridimensionata lungo l'asse Imbriani-Croce-De Lollis<sup>76</sup>, scomparsa l'omogeneità del tessuto socio-culturale su cui si era sviluppata, rimase affidata al fedele Sebastiano Rumor e pochi altri<sup>77</sup>, trasformandone l'immagine in un autore provinciale da commemorazione, fuori ormai da un effettivo dibattito nazionale<sup>78</sup>. Spicca tuttavia, tra i discorsi celebrativi del 1938 un intervento dal tono né accademico né conformistico, ed è *Zanella nostro e le ricordanze di chi è lontano*, dovuto a Silvio Negro. Questi, nato egli pure a Chiampo, il 15 aprile 1897, giornalista già affermato presso il «Corriere della Sera» prima nella redazione milanese poi in quella romana, vincitore nel 1936 di un Premio Bagutta con *Vaticano minore*<sup>79</sup>, è uno dei molti intellettuali veneti del Novecento, vicentini in particolare, per i quali la perdita di identità regionale impose un destino di diaspora dalla provincia alla grande città. Le pagine di

<sup>75</sup> Interessante come, pur tra elogi affettuosi, Zanella avesse subito intravisto nello scrivere dell'allievo un che di troppo scomposto e trascurato che lo inquietava: v. *Sulla «Miranda» di Antonio Fogazzaro. Conferenza tenuta nel Circolo giuridico di Napoli, il giorno 21 maggio 1877*, in *Scritti vari*, cit., pp. 362-382; e dello stesso Fogazzaro, cfr. almeno *Giacomo Zanella e Giacomo Zanella e la sua fama*, in *Discorsi*, Milano 1912, rispettivamente pp. 75-106, 113-141.

<sup>76</sup> Il Croce nel suo saggio del 1904, ora in *La letteratura della Nuova Italia*, 1, Bari 1973, pp. 277-294, aveva parlato con garbata severità di «commedia di equivoci» tra forma e sentimento, rigettando l'aspetto impuramente didascalico di quella poesia e la «freddezza riflessiva» di *Astichello*.

<sup>77</sup> Da sottolineare il carattere del tutto frammentario e accademico del fascicolo *Nel XXV Anniversario della morte di Giacomo Zanella*, cit., in cui tuttavia figuravano due significativi contributi del Rumor, il già cit. *Giosuè Carducci e Giacomo Zanella*, e la *Cronologia zanelliana*.

<sup>78</sup> Il volume di AA.VV., *Giacomo Zanella nel pensiero dei critici contemporanei*, Vicenza 1928, che coincide con il 40° della morte e la traslazione della salma a S. Lorenzo, è una decorosa raccolta di studi, ancora fortemente condizionata dall'ipoteca crociana; si segnala la *Valutazione critica* di V. Rossi, pp. 65-66, impegnata a chiarire la specificità del «romanticismo veneto». Appare inquinata da un andazzo di lettura in chiave nazionalistico-fascista la miscellanea di AA.VV., *Nel Cinquantenario della morte di Giacomo Zanella. Chiampo 17 maggio 1938-XVI*, Vicenza 1938; il contributo di Silvio Negro occupa le pp. 29-33.

<sup>79</sup> Sull'autore, v. E. CECCHI, *Prefazione a Roma, non basta una vita*, Venezia 1962; G. ORIOLI, *La Roma di Silvio Negro*, «Nuova Antologia», novembre 1962, pp. 347-352; *Scrittori di Vicenza*, a cura di L. QUARETTI, Vicenza 1974, pp. 101-102.

Negro giornalista, innamorato di Roma e tutto dedito a spiarnе squarci inediti o recuperarne storia e costumi del passato, non lasciano sospettare lacerazioni e ferite lontane. Ma il suo omaggio a Zanella inizia in tono curiosamente problematico, sul perché della scelta conclusiva di Cavazzale da parte del poeta; scelta nella quale gli pare di riscontrare una rimozione del nome di Chiampo. La tesi di Negro, che in taluni tratti paesistici dell'*Astichello Zanella* non facesse altro, forse inconsciamente, se non recuperare e travestire particolari dei luoghi natali, è assai fine ma probabilmente insostenibile in tutte le sue implicazioni; conta però che queste pagine di Negro attestano la presenza di un altro scrittore autentico che si identifica e costruisce una propria personale poetica di intellettuale sradicato, proprio riesumando il vecchio autore ottocentesco. Il ritrovamento di questo altro se stesso, a distanza di anni e negli spazi del tutto diversi di una grande città, per il semplice tramite di un vecchio libro di poesia, assume i connotati di un'autentica epifania, non ignara di talune scaltrezze della prosa d'arte:

Pur continuando a leggere i poeti io m'ero allora dimenticato del tutto di quello di casa mia. Ed ecco che, in un clima tanto diverso da quello nativo, tra gente di spiriti e glorie che non erano esattamente i nostri, tra occupazioni assillanti che non avevano più niente del beato fantasticare giovanile, io scopro non senza stupefatta commozione, in quelle nitide strofe che un tempo avevo imparato a memoria, quello che non ci avevo mai visto prima, vivi e spiranti l'anima e l'accento, le cose e gli uomini, le stagioni e gli avvenimenti del mio paese <sup>80</sup>.

Nel medesimo anno, in un secondo intervento in cui si intratteneva diffusamente anche su Paolo Mistrorigo <sup>81</sup>, Negro precisava la propria indifferenza verso la poesia scientifica e civile di Zanella, nel quale intravedeva piuttosto una sorta di Orazio cristiano, sensibile all'elegia dei ricordi giovanili, e che così definiva:

Negato alle grandi sintesi ed ai grandi moti degli affetti, schietto rappresentante di un popolo che fu sempre nemico di ogni forzatura, e inconscio depositario di una classicità vigile e di buona lega anche quando fu dimessa e campagnola, Giacomo Zanella doveva essere un impareggiabile interprete della natura, uno squisito signore dell'idillio campestre colto sul vero e lavorato al modo degli antichi.

Ch'egli sia stato un classico è ripetuto da tutti, ma nessuno forse ha mai penetrato a fondo di quale intima natura sia stata questa sua classicità, come essa gli sia

<sup>80</sup> *Zanella nostro e le ricordanze di chi è lontano*, in AA.VV., *Nel Cinquantenario della morte di Giacomo Zanella*, cit., pp. 29-30. Con il titolo *Zanella o delle ricordanze*, anche in «Le Tre Venezie», luglio 1941, pp. 417-421. Il pezzo è poi confluito in *La stella boara*, Venezia 1964, pp. 25-30.

<sup>81</sup> *Giacomo Zanella o dell'umanesimo rustico*, «La Lettura», agosto 1938, pp. 732-736.

venuta prima ancora che dallo studio dei testi da una tradizione secolare della sua terra, quella stessa tradizione che ha fatto di un garzone muratore di Vicenza Andrea Palladio [...] <sup>82</sup>

Davvero sorprendenti questi squarci di abbandono in uno scrittore tanto pudico e controllato; la giuntura non evidente, risiede in un certo modo di sentirsi veneti, in una idea di classicità intesa come durata di valori naturali in contraddizione con lo scorrere del tempo. La Roma vaticana offre appunto un modello duraturo e continuo, se non immobile quasi impermeabile alle violenze della storia: non genericamente il tempo, bensì l'anacronismo è il nucleo ispiratore della poetica di Negro.

Per *Vaticano minore* si può parlare di assoluta e controllata oggettività, e di una prosa pudica e al tempo stesso ricca di discreti suggerimenti: si tratta insomma di un genere di giornalismo affine a quello messo in voga e praticato con tanta efficacia in quegli anni da Cecchi, in cui l'osservazione riesce a farsi storia del costume e della cultura. Secondo Negro, il fascino della storia della Chiesa, di cui descrive protagonisti e luoghi con accuratezza estrema e che gli appare nella sua immobilità baluardo e garanzia contro la barbarie, sta nel fatto che «la Chiesa può attendere; il ritmo delle generazioni, imperioso per chi presiede agli eventi umani, per essa non ha senso.» <sup>83</sup>. Negro, cattolico di sicuri istinti democratici, già legato a circoli antifascisti, ad esempio «Il Caffé» di Riccardo Bauer, intravede forse nella Chiesa come istituzione un valore più passivo che attivo, una efficacia sotterranea e non violenta che si prolunga al di qua del tempo; che è quanto risulterà anche da *L'ordinamento della Chiesa cattolica* (Milano 1940), asciutto trattatello divulgativo su regole e strutture interne della Chiesa tridentina e poi concordataria, che egli si preoccupa di difendere dalle accuse di conservatorismo, in quanto in essa i ritmi di mutamento sono tanto lenti e inavvertibili che «spesso la legge nuova è in atto quando ancora i codificatori sono lontani dall'accorgersene [...]» <sup>84</sup>.

Lo scontro tra continuità millenaria e sopravvenire del tempo storico è il tema di *Seconda Roma. 1850-1870* (Milano 1943), uno dei lavori più documentari e finemente ispirati di Negro, che rievoca gli ultimi vent'anni della Roma papale, di preferenza attraverso le testimonianze degli stranieri viaggiatori. Sono materiali (anche fotografi-

<sup>82</sup> *Ibid.*, p. 733.

<sup>83</sup> Si cita dalla seconda edizione, *Vaticano minore. Altri scritti vaticani*, Venezia 1963, p. 191.

<sup>84</sup> A p. 153.

ci) che insistono sul clamoroso anacronismo tra un mondo esterno preso dall'ansia del cambiamento e la città che invece affermava il proprio pessimismo sull'uomo. L'autore, nel verificare attraverso classi sociali, luoghi e feste<sup>85</sup> l'impatto del sogno del passato con i cambiamenti bruschi del presente, svela l'entroterra della propria ottica in un punto solo, però estremamente illuminante, con quel sorprendente accostamento tra Roma e Venezia nel capitolo *Calendario romano*:

Di qui la suggestione anacronistica di quegli aspetti, per tutti coloro che venivano di fuori; quella classicità di sentire che faceva satira di tutto, ma nello stesso tempo s'adattava facilmente e senza inquietudini alle posizioni ereditate; quello scettico disinteresse per le novità, quel badare al presente senza nessuna passionale preoccupazione per l'avvenire; quella pacifica convivenza del nobile e del popolano che amareggiava gli uomini di buona volontà che venivano di fuori; quell'intendere anche le feste religiose come argomento di spettacolo e di colore, di cui si scandalizzavano invece i protestanti [...]<sup>86</sup>

Il termine chiave è «classicità», che viene a significare conservatorismo accorto, convivenza ed equilibrio anziché esclusione tra componenti diverse: la stessa propensione che Negro leggeva nel conterraneo Zanella e che gli preme di focalizzare nella «metropoli paesana». In quella splendida serie di vecchie fotografie raccolte e prefate che è *Album romano*<sup>87</sup> l'elemento di rottura della continuità viene individuato nell'esplosione della motorizzazione e conseguente scomparsa della campagna; anche la vocazione di Negro per il collezionismo fotografico realizza la sua aspirazione a un discorso tutto nutrito di fatti, senza sbavature o divagazioni inopportune, dove la plasticità dell'immagine è sufficiente a rievocare tutto un mondo contraddittorio e felicemente composito, ormai scomparso.

Di Negro, morto a Roma il 3 novembre 1959, sarebbe uscito, postumo, per cura di amici e colleghi fedeli, *Roma, non basta una vita* (Venezia 1962) che riprende scritti giornalistici dal 1933 al 1943 e dal 1944 al 1959, nei quali con la consueta perizia l'occhio indugia a studiare il particolare minimo e il senso delle mutazioni in apparenza più insignificanti. E soprattutto usciva, nel 1964, *La stella boara*, libro incompiuto ma tratto da materiali già ordinati nelle carte dello scrittore e che costituisce una vera e propria rivelazione postu-

<sup>85</sup> Cfr. anche S. NEGRO, *Gregorio XVI nei «Sonetti romaneschi» di G. Gioacchino Belli*, in AA.VV., *Gregorio XVI. Miscellanea commemorativa*, Parte Prima, Roma 1948, pp. 329-362.

<sup>86</sup> *Seconda Roma. 1850-1870*, cit., pp. 352-353

<sup>87</sup> Roma 1956; poi *Nuovo album romano. Fotografie di un secolo*, Venezia 1965.

ma. Oscilla tra il diario (di associazioni e stati d'animo, non di cronaca spicciola) e il saggio, senza preciso ordine temporale, alternando con una scrittura che svara dall'epigramma a una prosa lirico-ritmata, le notazioni del presente ai ricordi di fasi della giovinezza e infanzia, con intermezzi concernenti i fatti del 1943. Detto che alcune zone del volume, ad esempio *Diario di ieri* e *Diario di oggi* appaiono compromesse da intenzionalità di discorso politico che nel suo candido cattolicesimo non può che apparire parziale quando non contraddittorio, si deve evidenziare che di assoluto valore appaiono le sezioni iniziali, dove notazioni apparentemente innocue, porte senza indulgenze e preamboli ma con assoluto impegno di cruda verità, trasferiscono il campo metaforico verso un «essi» che sono i rimasti al paese, cui viene contrapposto un «io» / «lui» dedito al lavoro alienante della grande città («Io sono alla Camera, ed essi recitano il Rosario.»<sup>88</sup>), secondo una serie di lasse prosastiche scandite con un martellamento ripetitorio che può richiamare il ritmo di una litania. Caduti pudori e maschere, l'intellettuale di città recupera, anzi sostituisce con un gelido astrattismo fuori del tempo e dello spazio, al suo presunto io empirico e storico, usi e riti di una civiltà contadina (di grande qualità le pagine sul «cantar marzo») ancora preconsumistica ma già in via di sparizione. La definizione del mondo contadino viene qualificata dal rispetto dei ritmi naturali, dalla negazione sistematica rispetto a ciò che è borghese. Sensi di colpa, consapevolezza dell'impossibilità di un ritorno spingono nel capitolo *La natura in città* a ridisegnare originalmente la metropoli moderna con riscoprirvi voci e presenze della natura: perturbazioni, uccelli e grilli che, volendo, si potrebbero associare al bestiario di *Astichello*. Città e natura finiscono per essere realtà in grado di invertire i propri ruoli sovrapponendosi con esiti metaforici suggestivi, oppure separandosi definitivamente nel gioco dell'immaginazione; rimangono comunque incompatibili, e la loro convivenza induce soltanto un bisogno elegiaco di regressione, o la condanna dell'universo della storia.

<sup>88</sup> *La stella boara*, cit., p. 14.

Eloisa Paganelli

UNA CLARISSA LIBERATA? LA CRITICA CONTEMPORANEA  
E LA PRIMA EDIZIONE DI CLARISSA  
DI SAMUEL RICHARDSON

Il 1985 ha visto un avvenimento di notevole interesse per gli studiosi di Samuel Richardson e in particolare per quanti si sono interessati a quel suo capolavoro del genere epistolare, *Clarissa*, che di recente, e dall'una all'altra sponda dell'oceano, è tornato ad appassionare e a dividere la critica con lo stesso fervore con cui quando apparve appassionò e divise la prima ristretta cerchia dei suoi lettori: Angus Ross ha curato per i Penguin Classics il testo della prima edizione dell'opera, cioè quella apparsa in tre puntate tra il 1° dicembre 1747 e l'8 dicembre 1748.

È così finalmente accessibile quella versione di *Clarissa*, da tempo reclamata ed attesa, che in questi anni è stata al centro di un vivace, significativo dibattito; oggi la critica vi ravvisa infatti l'opera genuina, non ancora «manipolata» dall'autore che nella seconda e terza edizione – irritato da varie «mislature» dell'opera e soprattutto preoccupato per l'ambiguo fascino esercitato sul pubblico femminile dal personaggio «negativo» di Lovelace – avrebbe pesantemente interferito con la libertà del lettore, violentandone l'atto interpretativo attraverso note editoriali, ampliamenti testuali<sup>1</sup>, uso di corsivi, e infine – gesto di suprema, subdola interferenza – con l'aggiunta di un «Table of Contents» che, fornendo di ciascuna lettera una sintesi riassuntiva, inevitabilmente ne orienta e condiziona la recezione.

<sup>1</sup> È noto che secondo Richardson non si trattava di materiale nuovo ma di passi reintegrati dal manoscritto originale; tanto che insieme alla terza edizione dell'opera, «for the Sake of doing Justice to the Purchasers of the Two First Editions», egli pubblicò le «reintegrazioni» in un volume singolo dal titolo *Letters and Passages Restored from the Original MSS of the History of Clarissa*.

La tesi della reintegrazione globale è stata messa in dubbio per la prima volta da M. Kinkead-Weekes («*Clarissa* Restored?», *RES*, n.s., X (1959), pp. 156-171) e oggi è ritenuta inattendibile, anche se rimane problematico stabilire con certezza quali siano i passi completamente nuovi. A. Ross fa il punto sull'argomento a p. 16 della sua Introduzione.

Per parte sua, Angus Ross è estremamente modesto e quasi scettico circa il valore della propria iniziativa e, con il tono equilibrato che caratterizza tutta la sua concisa ma densa e intelligente introduzione, afferma che, nei confronti di «a tract of writing so long, complex and dense», è facile esagerare l'effetto e la portata reale delle successive «manipolazioni» – quindi anche l'importanza di questo recupero testuale che ci restituisce una *Clarissa* «liberata» dagli inteventi del suo stesso autore.

Ben altrimenti meritoria l'impresa dovrebbe apparire agli occhi di quei recenti critici di punta (come W.B. Warner, T. Eagleton, T. Castle) che, sulla scia dell'opera pionieristica di J. Preston, *The Created Self*<sup>2</sup>, hanno rivendicato il primato del soggettivismo esegetico e della retorica dell'autorappresentazione all'interno di un genere, quello epistolare, per definizione privo di istanze narrative e soprattutto di affidabili indici autoriali.

In particolare W.B. Warner, che in un lungo capitolo del suo *Reading «Clarissa»*<sup>3</sup> analizza l'effetto cumulativo delle aggiunte apportate nel 1749 e nel 1751, ritiene che con questi ampliamenti, tutti intesi a predeterminare la lettura dell'opera, l'autore abbia perversamente imbrigliato il dinamismo ambiguo insito nella forma del testo; attraverso questa arbitraria operazione critica, successivamente perfezionata dalla pressoché ininterrotta serie di critici che Warner chiama «humanists» e che giunge fino ai giorni nostri, Richardson avrebbe «prefabbricato» l'interpretazione del romanzo come esaltazione della figura di *Clarissa*:

Richardson's effort to reinterpret his text so as to control its reception lays down an authorized interpretation of the novel which is perfected by a group of eighteenth- and twentieth-century readers of the novel I have chosen to call «humanists»... this interpretive alliance is so powerful that it has obscured its own operation and made it difficult to think the possibility of a radically different way of knowing *Clarissa* (p. vii).

La lettura di Warner si pone quindi come lettura delle letture di *Clarissa* «so as to liberate *Clarissa* for another kind of reading». E si tratta di una lettura «dalla parte di Lovelace», antidoto (di derivazione nietzschiana) alla lettura tradizionale «dalla parte di *Clarissa*»: capovolgendo l'interpretazione storicizzata, Warner scopre una *Cl-*

<sup>2</sup> *The Created Self: The Reader's Role in Eighteenth-Century Fiction*, London 1970. Tra i contributi critici contemporanei su *Clarissa* prenderò in considerazione solo quelli che in qualche modo sollevano o richiamano il problema dei rimaneggiamenti.

<sup>3</sup> *Reading «Clarissa»: The Struggles of Interpretation*, New Haven, London 1979.

rienza retoricamente impegnata a rappresentarsi come figura esemplare e, per converso, un Lovelace vittimizzato e ingiustamente vilipeso.

L'aspetto più suggestivo della tesi di Warner – ma in fin dei conti anche il meno innovatore, se non per la formulazione paradossale – sta nell'assunto che nei rimaneggiamenti Richardson si sia fatto complice e mimo delle strategie di rappresentazione messe in atto da Clarissa stessa con la sua scrittura epistolare e con l'ideazione del libro che ne porta il nome – vale a dire, del testo che leggiamo <sup>4</sup>:

In their fundamental logic, Richardson's index and restorations extend and develop Clarissa's interpretation of the novel's action... They repeat, in displaced form, the compositional labors of Clarissa: first in her narrative, then in the private meditations and melodramatic scenes, and finally in the construction of her book...

With the addenda, Richardson finally plays his hand – in fact he overplays his hand – and shows us something that's been there all along: an active alliance between Clarissa and Richardson, which makes itself felt in every phase of the text's operation. Clarissa has always been the surrogate, in the text, for Richardson's compositional efforts (so that all her writing concerns are also his); and conversely, Richardson, as an editor defending the book, makes himself a functionary of Clarissa: he protects and extends her accomplishments according to methods and prescriptions she has laid down (p. 208-209).

La posizione di Warner è stata subito contestata: violentemente da T. Eagleton e garbatamente da T. Castle <sup>5</sup>, ma da ambedue su basi esclusivamente ideologiche e storico-politiche. Né potrebbe essere altrimenti, visto che anche Eagleton e la Castle adottano e portano alle estreme conseguenze le premesse epistemologiche (derivate da Nietzsche, Derrida, Barthes) relative allo statuto «denaturato» del segno e alla conseguente anarchia dell'operazione ermeneutica – le stesse premesse, appunto, cui fa appello Warner. Pertanto le accuse mosse a quest'ultimo riguardano piuttosto la mancata presa di coscienza storico-sociale nei confronti dei reali rapporti di forza esistenti tra Lovelace e Clarissa.

Interpretazioni diametralmente opposte come queste di Warner da un lato, e di Eagleton e della Castle dall'altro, rappresentano l'esito inevitabile – ma non sempre lucidamente previsto – delle premesse da cui muovono, cioè dell'assunto secondo cui, nelle parole della Castle, leggere significa innescare «an active process of producing meaning in accordance with previously internalized models of intelligibility» (p. 151): infatti la lettura di Warner è trionfalmente

<sup>4</sup> Si ricorderà che Clarissa stessa progetta la raccolta di tutte le lettere occasionate dalle proprie vicissitudini e nomina Belford curatore della raccolta.

<sup>5</sup> T. EAGLETON, *The Rape of Clarissa*, Oxford 1982; T. CASTLE, *Clarissa's Critics: Meaning and Disruption in Richardson's «Clarissa»*, Ithaca, London 1982.

maschilista, quella della Castle strenuamente femminista, quella di Eagleton programmaticamente marxista; e tuttavia, nessuna è in ultima analisi meno dogmatica di quella «scandalosamente» cristiana di Richardson <sup>6</sup>.

Circa la famigerata intrusione della voce editoriale che si insinua nella seconda e terza edizione di *Clarissa* prendono posizione anche gli altri due critici di cui sopra; in special modo la Castle ne parla come di un espediente ideologico e propagandistico con cui Richardson «tries, almost as an afterthought, to confine the meaning of Clarissa's «Story», to close off its gaps, and make it over as the pellucid fable of Christian heroism he desired that it should be» (pp. 175-176). Mentre per Eagleton siamo di fronte a un'interferenza «blatantly pre-empting the hermeneutical act» (p. 24) che se nel testo genera «further instability» e in ultima analisi appartiene a «(Richardson's) collaborative mode of literary production», è pur sempre «a massive policing operation» che l'autore ha intrappreso nei confronti «of his own text, overhauling its discourse to expunge infelicities and forestall misinterpretations» (pp. 21-23). Tanto che, fa notare ancora Eagleton, «it is worth recalling... the etymological link between *police* and *polite*» (*ibidem*).

È chiaro che in questa luce il recupero di una *Clarissa* (quella della prima edizione) «liberata» dagli interventi editoriali acquista una particolare rilevanza. In genere trascurate dai critici della scuola tradizionale <sup>7</sup>, o tutt'al più deplorate per il loro intento didattico <sup>8</sup>, le intrusioni dell'autore diventano un fatto cruciale nella prospettiva post-strutturalista e decostruttivista: decretando con Barthes la morte dell'autore e la sempre rinnovata nascita del lettore, la nuova linea critica ravvisa in quelle intrusioni l'indebita appropriazione, da parte di Richardson, del testo e del significato del suo stesso romanzo.

Anche in Italia, dove l'opera di Richardson ha ricevuto troppo

<sup>6</sup> Questa è anche la constatazione di A. Ross a proposito del libro di Eagleton: «His lively version of *The Rape of Clarissa* does indeed clamp a powerful reading on the struggling novel, reminiscent, it is ironic to note, of the opposing, consistent and unyielding interpretation that Richardson himself, in terms of another apocalyptic vision, also sought to bolt together» (p. 18).

<sup>7</sup> Tra i più recenti ad esempio, E.B. BROPHY, *Samuel Richardson: The Triumph of Craft*, Knoxville 1974; M. DOODY, *A Natural Passion*, Oxford 1974; C.H. FLYNN, *Samuel Richardson: A Man of Letters*, Princeton 1982.

<sup>8</sup> M. KINKEAD-WEEKES («*Clarissa* Restored?», cit., e *Samuel Richardson: Dramatic Novelist*, London 1973, pp. 195 e 203-204) è praticamente l'unico, tra i critici della scuola tradizionale, a porre in rilievo il problema; tuttavia deplora i rimaneggiamenti non in quanto finalizzati a condizionare il lettore, ma perché il loro intento didattico semplifica e quindi sminuisce la complessità originaria dell'opera. In altre parole, la sua ottica è rivolta al testo piuttosto che al lettore.

scarsa attenzione, si deve a B. Bini un saggio che di *Clarissa* prende in esame tra l'altro la voce pseudo-editoriale della «Author's Preface»<sup>9</sup>. In quella voce (che compare fin dalla prima edizione, ma che si fa più didattica nelle successive) anche la Bini ravvisa «una guida critica alla lettura» e la contrappone a quella maliziosa con cui Laclos, quarant'anni dopo, si farà *complice* anziché *guida* del lettore. Anche per la Bini, dunque, l'ingerenza autoriale ha la funzione di controllare e determinare la lettura di *Clarissa*: la prefazione di Richardson non è, come quella di Laclos, «anticipazione di una strategia, ma richiesta di consenso», perché per Richardson, «Il lettore è tutto da conquistare, deve essere condotto per mano all'interno del romanzo» (p. 149).

In questi stessi anni, d'altra parte, la storia critica di *Clarissa* continua ad evolversi e sembra anzi rinnovare il fervore di quel singolare dibattito – altrettanto acceso e appassionato – che accompagnò la stesura stessa del romanzo: come è noto, allorché Richardson moltiplicava le richieste di pareri e consigli ai consulenti che riteneva più qualificati e al medesimo tempo si diletta a saggiare le reazioni di quella *coterie* femminile che lo circondava, un vero e proprio dibattito si intesseva sul romanzo nel suo farsi; dibattito riguardante i personaggi, gli eventi e soprattutto il finale dell'opera che Richardson volle tragico, ma che le sue ammiratrici – mentre attendevano l'ultima puntata con vera trepidazione – pretendevano lieto e suggellato dal matrimonio di Lovelace e Clarissa.

Di questo dibattito, che testimonia la natura in certo senso corale e singolarmente «aperta» dell'opera, non ci restano solo gli episodi tramandati dall'epistolario di Richardson, in particolare quello della misteriosa corrispondente che si firmava «Belfour» (in realtà Lady Bradshaigh, allora ancora sconosciuta a Richardson) la quale dalle suppliche era passata alle minacce:

If you disappoint me, attend to my curse: – May the hatred of all the young, beautiful, and virtuous, for ever be your portion! and may your eyes never behold anything but age and deformity! may you meet with applause only from envious old maids, surly bachelors, and tyrannical parents! may you be doomed to the company of such! and, after death, may their ugly souls haunt you! Now make Lovelace and Clarissa unhappy if you dare<sup>10</sup>.

<sup>9</sup> Cfr. *Qualche riflessione sul romanzo epistolare*, in *Settecento senza amore*, a cura di R.M. COLOMBO, Roma 1983, pp. 143-167. Un contributo pionieristico alla riscoperta di Richardson in Italia è rappresentato dal bel libro di V. Poggi, *Messaggio e mito in «Clarissa» di Samuel Richardson*, Modena 1974.

<sup>10</sup> 10 ott. 1748; cit., in T.C.D. EAVES e B.D. KIMPEL, *Samuel Richardson: A Biography*, Oxford 1971, p. 221.

Oltre a questo e simili episodi ci resta addirittura una *Clarissa* alternativa, proprio ora pubblicata per la prima volta a cura di Dimiter Daphinoff, dovuta a Lady Echlin (sorella della suddetta Lady Bradshaigh) la quale riscrisse parte del romanzo non per concluderlo felicemente, ma per espungerne l'evento fatale, cioè la violazione di *Clarissa*<sup>11</sup>.

Il tardivo recupero di testi per così dire satelliti riporta oggi in luce le straordinarie potenzialità generative insite in un romanzo che fin dall'inizio si rivelò passibile di svolte e soluzioni alternative: la più recente linea critica ascrive questo singolare fenomeno alla peculiarità della forma epistolare che, indebolendo il «contratto mimetico» tra autore e lettore, si dimostra poco docile ad autoritarismi autoriali.

Come si accennava, però, altre voci sono già sopraggiunte a ridimensionare il nuovo approccio a *Clarissa*. Innanzi tutto, la lettura post-strutturalista e decostruttivista non è stata unanimemente apprezzata dai recensori: a Eagleton il *Times Literary Supplement* ha tributato un apprezzamento piuttosto generico e, al tempo stesso, larvate e sottese riserve<sup>12</sup>; mentre la *New York Review of Books*, in un'attenta recensione a firma Anne Barton, gli ha riconosciuto vivacità e creatività, ma scarsa aderenza al testo di Richardson<sup>13</sup>. Al discutibile, ma vivace e intelligente libro della Castle il *TLS* ha riservato una critica superficiale, quanto aspra e sprezzante<sup>14</sup>. Warner, poi, è stato e continua ad essere oggetto dei più accesi attacchi ideologici, il che ha finito per oscurare anche quelli che sono i meriti della sua lettura: in particolare la novità dell'approccio, l'attenzione (sebbene viziata da ottica di parte) per le strategie retorico-epistolari e, soprattutto, la prima dettagliata analisi dell'effetto che gli ampliamenti producono sul lettore.

Chi si è finalmente arrischiato a spingere il confronto sul terreno dei metodi e delle premesse è R. Goldberg, a sua volta autrice di un recente studio di stampo storico su Richardson e Diderot<sup>15</sup>. Analizzando alcuni paradossi in cui incorre la critica decostruttivista, la Goldberg coglie nel segno quando osserva che

There is always a Platonic unease about the notion of «misreading», creative and productive though it is; after all, it implies that there is a reading of which the

<sup>11</sup> Lady Elizabeth Echlin, *An Alternative Ending to Richardson's «Clarissa»*, ed. by D. Daphinoff, Bern 1982.

<sup>12</sup> *TLS*, November 12, 1982, p. 1241.

<sup>13</sup> *NYRB*, XXX (1983) p. 30.

<sup>14</sup> *TLS*, December 24, 1982, p. 1416.

<sup>15</sup> *Sex and Enlightenment: Women in Richardson and Diderot*, Cambridge 1984.

others could be a distortion, and that seems directly contradictory to the strenuously anti-Platonic efforts of deconstructionists (p. 16).

Riconoscendo però la validità del problema epistemologico posto dalla forma epistolare, specialmente in *Clarissa*, e quindi i lati innegabilmente seducenti di tali letture, ne auspica una più equilibrata utilizzazione e ne contesta gli aspetti massimalisti:

*Clarissa* particularly was used by the educated to measure behaviour, and as such cannot merely be seen as a series of ruptures of meaning, true and seductive though such a view may be within its limits. Of course we can read many things into the text, and indeed are invited to do so by the characters themselves. But it is still profitable to remember that *Clarissa* has also served as a *model*, with all the ambiguities and breadth of possibility of any model; but with the fixed sticking-places of some sort of systematic point of view as well (p. 18).

Particolarmente interessante, nel passo citato, la prospettiva di una possibile doppia direttrice di lettura: da una parte la tematizzazione della crisi epistemologica cui i personaggi stessi, cioè i lettori fittizi dentro il romanzo, allertano i lettori veri, cioè quelli fuori del romanzo: ma dall'altra l'inevitabile presenza di uno stabile sistema di valori, identificabile e operante a livello storico-culturale<sup>16</sup>.

Questa sembra, in definitiva, anche la posizione di Angus Ross che, pur riconoscendo all'opera una sua «shifting quality» e all'autore «a strangely shifting stance in the writing and publishing of *Clarissa*» (p. 16), non perde di vista il solido disegno dell'una e l'insopprimibile immanenza dell'altro. Tanto che, se da un lato vede in *Clarissa* «a work that is not only fruitfully tackled by structuralists and post-structuralists, but seems in certain ways to be designed by the author to be so tackled» (p. 25), dall'altro ne coglie la dimensione mitica, gli aspetti storico-sociali e culturali, le profonde tensioni irrisolte; soprattutto quella sorprendente, complessa architettura fatta di giustapposizioni e di simmetrie, di tragedia e di commedia, di soggettività e di oggettività, di esercizio di scrittura e di orchestrazione narrativa in cui si estrinseca il metodo dialettico e «indiretto» della «conscious artistry» di Richardson.

Le contrapposte polarità degli approcci critici a *Clarissa* sono forse avviate a confluire e a comporsi in un ricco filone di conver-

<sup>16</sup> In *Dio, donna e denaro in «Clarissa» di Samuel Richardson* (Brescia 1984) ho prospettato l'ipotesi che in molteplici direzioni si applichi a *Clarissa* un doppio, simultaneo registro di lettura il cui equivalente formale è rappresentato dalla figura dell'ossimoro che ne governa le strutture portanti e ne permea le forme minute del linguaggio.

genze: in questo quadro è difficile prevedere se, come vuole la critica decostruttivista, la prima edizione – questa *Clarissa* «liberata» – sarà d'ora in poi il testo favorito. Quella di Ross è comunque la prima edizione annotata, corredata da un glossario e da una concisa, ma sufficientemente dettagliata tavola cronologica relativa alle complesse vicende compositive ed editoriali dell'opera<sup>17</sup>. Nel presente fervore degli studi Richardsoniani, il nuovo strumento critico-filologico – che tra l'altro permette finalmente l'identificazione dei numerosi riferimenti biblici, storici, e soprattutto letterari – promuove l'accesso a un'opera sterminata e labirintica che per la critica costituisce una foresta ancora poco esplorata e comunque un'inesauribile riserva di caccia.

Sull'importanza determinante di questo recupero testuale, invece, personalmente condivido i dubbi espressi da Ross stesso e, in parte, anche le conclusioni cui giungeva, già agli inizi degli anni Settanta, un critico della scuola formalista, I. Gopnik, autore di un interessante studio sui *patterns* linguistici di *Clarissa*: «Working from the revised text», Gopnik scopriva «a design in which the new passages... the increased italicizations... and even the new editorial notes are artfully functioning parts of an integrated esthetic whole»<sup>18</sup>.

Infatti, «working from the revised text» si osserva che, in certi casi, *patterns* figurativi fondamentali trovano il loro momento di forza proprio nei così detti « passages restored». In particolare, la grande figura tribunalizia<sup>19</sup> che caratterizza e qualifica casa Harlowe e quella processuale, che vede come imputato Lovelace, raggiungono fasi culminanti proprio in due lettere omesse nella prima edizione<sup>20</sup>. E se per la seconda di queste si può almeno stabilire con certezza (come ricorda anche Ross, p. 17) che si tratta di un'autentica reintegrazione, per la prima le opinioni differiscono e si possono solo fare congetture.

In altri passi «reintegrati» si osserva poi un'alta concentrazione di termini fortemente tematici: ricorrenze come *judge*, *sacrifice*, *mortification*, oltre a *Proteus* e *chameleon* (gli ultimi due riferiti alla qualità proteica di Lovelace) si addensano per esempio, nella lunga sequenza

<sup>17</sup> Queste vicende, minuziosamente ricostruite da T.C.D. Eaves e B.D. Kimpel (*The Composition of «Clarissa» and its Revision Before Publication*, PMLA, LXXXIII (1968) (1), pp. 416-428, e *Samuel Richardson: A Biography*, cit.), sono qui ridotte al loro filo rosso che permette di coglierne i momenti salienti e significativi.

<sup>18</sup> *A Theory of Style and Richardson's «Clarissa»*, The Hague, Paris 1970, p. 74.

<sup>19</sup> Alludo qui a *patterns* figurativi che ho individuato e discusso in *Dio, donna e denaro*, cit., pp. 30-33, 80-82, 101-103, 112-119.

<sup>20</sup> Cfr. ed. Everyman: rispettivamente, I, l.43; II, l.109. In *Dio, donna e denaro* tratto di questi passi alle pp. 33 e 112-113.

che costituisce quella molto discussa «proposal-scene» oggi considerata un rimaneggiamento<sup>21</sup>.

Eppure, due critici di impostazione così diversa come Kinkead-Weekes e Warner dimostrano concordemente che i passi aggiunti evidenziano un *pattern* intenzionale di altra natura<sup>22</sup>: rivelano cioè la volontà di appesantire la caratterizzazione negativa di Lovelace (di «denigrarlo», secondo la terminologia di Warner) e per converso l'intenzione di sottolineare la virtù e la *delicacy* di Clarissa. Warner sostiene anzi che persino dove si tratta di probabili reintegrazioni, i passi «were selected from the large quantity of discarded material so as to advance Richardson's interpretive debate with his readers» (p. 197).

Anche i «passages restored» hanno dunque «a shifting quality» e, come avviene nel mondo di *Clarissa*, a seconda del punto di vista formano *patterns* diversi.

È curioso come nelle sue vicende compositive questo romanzo che tematizza la scrittura finisca sempre per duplicare se stesso: in *Clarissa* le lettere possono essere sottratte, reintegrate, falsificate, riscritte, manipolate – da Lovelace, naturalmente; ma anche Clarissa scrive una lettera allegorica che, equivocando sui significati, inganna tutti pur senza propriamente mentire. «Passages Restored»: un falso o un equivoco più sottile?

<sup>21</sup> Cfr. Ed. Everyman, vol. II: la sequenza comprende la seconda parte (datata «Sunday Morning») della l.22 e pressoché l'intera l.23. Quanto ai termini tematici citati, ne tratto in *Dio, donna e denaro*, nell'ordine, alle pp. 30, 70-71, 61.

L'effetto di questa «proposal-scene», che anche Warner giudica un rimaneggiamento, è discusso dal critico in *Reading «Clarissa»*, cit., pp. 202-207.

<sup>22</sup> Si vedano però anche i due articoli di S. Van Marter (*Richardson's Revisions of «Clarissa»*) in *Studies in Bibliography*, XXVI (1973) e XXVIII (1975).

Gianroberto Scarcia

DUE «PLAGI BREVI» DI I.K. OBRJUZOV

Immanuel Kallistovič Obrjuzov è un russo di madre estone sui cinquant'anni, ma la sua «duplice natura» si rivela anche nell'affiancare una (più discontinua ed eccezionale) attività letteraria a quella quotidiana della professione di medico. È inoltre indubbio che il paesaggio «materno», pur in lui sempre struggentemente presente, vale a dar concretezza di immagini a cure interiori che, senza tanto scavare, si rivelano subito, invece, di tipo o meglio d'alveo «paterno», cioè sono più «ortodosse» che non «protestanti», in più d'una delle possibili accezioni dei due termini.

Ben lontano da un ecologismo slavofilo e tutto sommato frusto alla, diciamo, Solženicyn, il suo desiderio di «verde incontaminato» non diffida affatto, anzi soffre della più acuta nostalgia dell'Ottobre, quello altrettanto incontaminato dalle vane tentazioni futuristico-tecnicistiche di certo Majakovskij (qui avanti scopertamente chiamato in causa a rappresentare una ritualità appassita ma sempre rievocante antichissimi affetti) che si sarebbe pur dato se il sole si fosse davvero fermato in quel felice momento di puro tramonto e autunno del Male, e agli angeli tentatori di lingua inglese (ho il sospetto che il bisticcio del Venerabile Beda tra *angli* e *angeli*, capovolto di segno, abbia contribuito non poco all'idea di «plagiare» quel luogo di Goethe) non si fosse per nulla prestato rispetto né attenzione. Perché puro narcisismo borghese è, per il Nostro, credere culturale, cioè dominante e modificante la natura, quel continuo rovesciare prassi che, anche quando distrugge, è in realtà sempre nei conti del progetto naturale, come i terremoti e le cavallette: e unico reale «strappo» culturale doveva essere appunto la Rivoluzione intesa come atto ultimo e conclusivo di risanamento, una volta per sempre, dei rapporti tutti, con un conseguente basta allo sviluppo ulteriore di un'inutile storia.

Dunque, conservazione della natura *suo* malgrado, e per quanto riguarda le insopprimibili esigenze dell'anima, inutilità della gazzarra

pseudopluralistica, niente coscienze rimesse a posto con la continua reiterata confessione-cronaca delle malefatte commesse e ricommissibili (informazione oppio dei popoli), e autosufficienza dell'archetipo collaudato, capace tuttora e sempre di assorbire e accompagnare, in forma di immagine canonicamente chiara ed esplicita, in *forma d'iconostasi*, l'incessante, ineliminabile inquietudine.

Ma anche, e puntigliosamente, nessuna simpatia per i numerosi Wagner sovietici su cui il mondo tende a commuoversi, ignorando, nell'elogio dei Salieri, e i Mozart e i veri anonimi piccoli umiliati e offesi. Questi, però, non sono i soldatini che non fanno oggi cosa diversa (meno nobile) e neppure con più malavoglia che non fosse un tempo per definizione (giusta? o anche allora gratuita?) glorioso, né i disadattati all'americana, huliganelli di borgata; se mai, eventualmente, il caso estremo di non trovar posto in un ristorante senza l'assistenza di una strega.

È un vagheggiamento, comunque, che si fa rimpianto sconsolato: sul silenzioso paesaggio che sembra arcaico e intatto, con le sue villanelle vocianti, i suoi covoni e canneti, i suoi pozzineri (persino dello standard «archetipale» delle toilette di campagna del 1916 ci si poteva in fondo accontentare anche per principio, oltre che in pratica) e le sue neoclassiche officine di sapienza (ma una sapienza da dedicarsi al solo progresso della scienza medica, in quanto unica scienza illiberale, repressiva della storia e non secondatrice dei malanni, che comunque non deve, se non altro perché non può, cambiare le anime), incombe non solo la folle rovinosa corsa agli armamenti cui gli spiriti d'Occidente costringono quel pezzo di mondo che ha (*aveva*) l'incredibile teologica pretesa di non seguire le regole più ovvie e «naturali» dello sviluppo umano, ma pure la nuvola degli atomi a rigore servizievoli e buoni, verso cui Wagner avanza riserve solo per via dell'insipienza locale nell'addomesticamento.

Secondo Immanuel Kallistovič, tutto sommato poteva andare bene (era finalmente *un po' diverso* dal solito) come andava, con qualche correzione di puro buon senso e d'equità allo stretto diritto o cruda meccanicità volontaristica socialista, e senza vani oltreché feroci roghi di eretici e sospetti tali (naturale, storico, *non diverso*, e *non unico*, era l'olocausto) solo che lo si fosse tranquillamente teorizzato, ammettendo magari che lavarsi alla fontana in giardino, come facevano i signori feudali dei nostri padri, è meglio di un rubinetto talora asciutto in casa, e che vivere da studenti a tutte le età è un privilegio, non un segno di arretratezza. Ma sembra proprio che non ci sia niente da fare: vedremo il cane borghese, che pareva bastonato, farsi avanti per la rivincita, e sappiamo già che anche il Vete-

rano/Faust, pur cosciente del fatto che la «liberalizzazione» (laicizzazione) equivale soprattutto a perdita di fede, cadrà nella rinnovata tentazione tecnologico-progressista, tornerà a voler domare, stavolta come si deve, il fuoco. E l'anima sarà ancora perduta, fatti salvi gli interventi, che resteranno sporadici, di Eracle.

Inconfondibili elementi chiariscono al lettore che l'azione del primo «plagio» si svolge nella città universitaria di Tartu, scenario del resto ideale per un regista di genio che volesse mettere in scena Goethe senza ricostruzioni e senza trucchi, esempio vivente dell'aspetto urbano del buon paesaggio arcaico e fermo. La seconda incastonatura (o «doppio plagio») è forse meno pessimistica, ma probabilmente lo è in quanto più rassegnato è l'autore, il quale sa di poter contare, lasciando perdere le sorti magnifiche e progressive, almeno sull'inevitabilità (vittoria di Pirro ma pur sempre vittoria dell'anima) dei complessi affettivi umani (nel caso *maschili*): l'aspetto marino-agreste del buon paesaggio arcaico e fermo si fa qui sfondo antiavanguardistico confidente nella propria aurea stabilità di contenitore delle pietre miliari dell'Illusione.

I due «plagi brevi» sono il secondo e il terzo dei *Livonskie Očerki*, Tartu 1986, pp. 12-26. Io mi limito a tradurre quanto, in prosa e in poesia (poesia di Ellen Nijt *riscritta* in russo, a quanto mi assicura chi conosce il testo originale estone), è adattamento o integrazione di Obrjuzov. Mi sono voluto invece adeguare a certi toni volutamente antiquati del Goethe «plagiato» sostituendo Manacorda alla stagionata versione russa usata e manipolata da Obrjuzov; quanto al *Lenin* di Majakovskij e ai *Dodici* di Blok, m'è parso che l'incastro dovesse fare stilisticamente spicco sul resto, così come si dà nell'originale, per cui mi rifaccio, rispettivamente, a Ripellino e a Poggioli.

*Immanuel Kallistovič Obrjuzov*  
*Due plagi brevi*

*I. Faust e l'Ultimo Disgelo, Atto unico*

IL VETERANO: Scendi dunque, o pura coppa di cristallo! Esci dalla tua vecchia custodia, o tu cui da tant'anni più non pensavo! Alle gioiose feste degli avi tu scintillavi, e passando di mano in mano rasserenavi gli ospiti pensosi. L'arte splendida e ricca delle molte tue figure, l'obbligo per il bevitore di spiegarle in rima e di vuotare il tuo fondo d'un fiato mi rimembra più d'una notte della mia giovinezza. Non ti porgerò oggi ad un mio vicino, né proverò il mio

ingegno sulle tue figure. È questo un succo che rende presto ebbri.  
Ecco: il negro suo flutto riempie il tuo cavo. Questo io ho preparato  
e questo eleggo. Che l'ultimo mio sorso, saluto alto di festa, sia dal  
profondo dell'anima libato al mattino! (*Si porta la coppa alla bocca.*)

*Suono di fisarmoniche, e cori.*

CORO DELLA NUOVA DIRIGENZA

Fratello,  
    siamo qui  
        per darti il cambio.  
Noi vinceremo,  
    ma da un altro  
        lato!

IL VETERANO: Quale profondo sussurro, qual suono chiaro mi  
strappa dalle labbra la coppa? Forse che ancora annunziate, voi  
rosse sirene, l'ora solenne dell'alba del Primo Maggio? E cantate voi,  
compagni, il canto consolatore che un tempo risonò nelle piazze  
intorno a un sepolcro, e fu certezza di definitiva Rivoluzione?

CORO DELLE DONNE LENINISTE

Rullando  
    come alticcio  
        di vino e di cordoglio  
per istinto  
    mi scosto  
        dalla rete tranviaria.  
Chi  
    alla mia sbricia morte  
        farebbe ora  
            mortorio  
nel lutto  
    ecco di questa  
        morte straordinaria?

CORO DELLA NUOVA DIRIGENZA

Spariranno  
    delle molestie odierne  
        le orme,

l'estate della Comune  
scalderà gli anni,  
maturerà  
sui rossi  
fiori d'Ottobre  
la felicità  
come dolci  
bacche giganti.

IL VETERANO: A che mi cercate, voci caparbie, voci aspiranti al cielo, qui nella polvere? Echeggiate dove sian uomini forti! Ah, se lo sento, il messaggio! Ma la fede mi manca: la fede, di cui il miracolo è prediletto figlio! Verso quelle sfere alle quali sale la buona novella, non oso attentarmi. Eppure, quegli accordi consueti all'età mia giovanile ancora oggi mi richiamano in vita. Ascendeva allora al cielo il bacio d'amore anche per me, nel rombo dell'Officina, e presagi innumerevoli mi portavano allora le fisarmoniche nella piena del canto. E m'era l'Internazionale come un gaudio di fiamma. Un dolce struggimento mi traeva per le selve e per i prati, senza sapere; tra mille lagrime cocenti sentivo sorgere per me un nuovo mondo. Era questo il Cantico che ai giovani annunciava i giochi sereni e la libera gioia. La rimembranza con fanciullesco senso mi trattiene dal passo ultimo e tragico. Oh, suonate, suonate, dolci canti che aspirate al cielo! Sgorga la lagrima, riappartengo alla terra!

CORO DEI KOMSOMOL

La notizia:  
un proiettile alla mente.  
E fu come  
se un calice di lagrime  
si rovesciasse sopra il suo strumento.  
Il vento  
urlò d'insonnia  
per la terra,  
che non sapeva  
rendersi  
ragione  
che un feretro chiudesse  
il figlio e padre  
della Rivoluzione.  
Niente prodigi,  
e vaneggiare è vano.

C'è la bara,  
le nostre spalle curve.  
Portala,  
e di umana pena  
struggiti.  
Non hanno  
i nostri oceani  
mai recato  
peso prezioso  
come questa  
bara rossa  
che ora naviga  
verso i Sindacati  
sulle schiene  
di marea e di singhiozzi.

CORO DELLA NUOVA DIRIGENZA

Squadra navale,  
leva le ancore,  
talpe sottomarine,  
fate rotta.  
Per i mari,  
per i mari grandi,  
ogni giorno  
in un diverso porto.  
Più in alto, sole!  
Presto, spiana il lutto!

*Cittadini di tutte le specie escono a passeggio.*

ALCUNI RAGAZZI: E perché da quella parte?

ALTRI: Andiamo al parco Raadi.

I PRIMI: Ma noi vogliamo fare una capatina alle esposizioni di Palazzo de Tolly.

UN RAGAZZO: Vi consiglio piuttosto il Toomenjage.

UN ALTRO: Ma di là la strada non è un granché.

I SECONDI: Bè, tu che fai?

UN TERZO: Me ne vado con gli altri.

UN QUARTO: Venite piuttosto lassù, sulla collina dell'Anatomicum,

all'Osservatorio. Ci trovate di sicuro le più belle ragazze e forse la migliore birra del Komekon. E da fare all'amore di prima qualità.

UN QUINTO: Ehi, ragazzaccio, ti prude la pelle per la terza volta? A me non piace proprio: solo al pensiero che dietro quegli archi a punta ci sono i libri, mi vengono i brividi!

ALCUNE CAMERIERE: No, no! io me ne torno in città.

ALTRE: Lo troveremo di certo vicino a quelle betulle.

LA PRIMA: Per me, non ci avrò proprio un gran gusto! Ti si appiccicherà ai fianchi e quando saremo sul posto non ballerà che con te. M'importa assai, a me, della tua pazza gioia!

ALTRE: Ma, oggi, solo non è di certo! Dice lui che ci sarebbe stato anche quello coi ricci.

STUDENTI! Accidempoli! Come camminano, quelle ragazze! Sotto, amico, bisogna accompagnarle. Birra forte, tabacco che pizzica, una lavoratrice della mensa in ghingheri: ecco in questo momento il mio gusto.

GIOVINETTE DELL'INTELLIGHIENZA: Carini davvero, questi ragazzi! Una vergogna: potrebbero essere ammessi nella migliore società, e corrono dietro a quelle servette!

SECONDO STUDENTE (*al primo*): Non tanto lesto! Ne vengono due dietro di noi, vestite che è un amore! Una è mia vicina in foresteria: una ragazza per cui ho proprio un debole. Se ne vanno al solito pian piano; ma finiranno bene col raggiungerci!

IL PRIMO: Ma no, mio caro; non mi va la gente di soggezione. Lesto, che la selvaggina non ci scappi! La mano che il sabato impugna di malavoglia la granata, è quella che la domenica ti carezza meglio di tutte.

CITTADINI: No, il nuovo Segretario proprio non mi garba! Da poi ch'è in carica, diventa ogni giorno che passa più esigente. E per la città, in fondo, che cosa va facendo? O che tutto non diventa, ogni giorno, più faticoso? Bisogna più che mai piegare il capo, e pagarla più di prima!

UN HULIGAN

Buio profondo,  
strada deserta.  
Un vagabondo

nella tempesta.  
Il vento fischia...  
Oh, vagabondo!  
Vien qua,  
abbracciamoci!  
Cielo, cielo nero.  
L'odio, l'odio fiero  
bolle in cuore.  
L'odio santo, l'odio nero...  
Sta in guardia,  
compagno, sta in guardia.

UN ALTRO CITTADINO: Nei giorni di domenica e di festa non conosco niente di peggio che chiacchierare di guai in casa e magari di guerra, quella di cui non troppo lontano, in Afghanistan, si sta facendo una specie di grande prova. Si sta alla finestra, si sorseggia un bicchierotto, si guarda la neve che se ne va inesorabilmente, si compianghe chi ha figli di leva, si torna a casa la sera benedicendo alla pace ed ai suoi tempi.

IL TERZO CITTADINO: Proprio così, mio caro vicino. C'è chi ha voglia di rompersi la testa, ma per me l'internazionalismo può andare a catafascio. Basta che in casa nostra vada un po' meglio di prima!

VECCHIA (*alle giovinette dell'intellighienzia*): Oh, oh, che lusso! E che bel sangue, che gioventù! Chi non si piglierebbe una cotta? Però via, non tanta superbia! Ho già capito. Eh, quel tavolo che voi volete, saprei ben io prenotarvelo!

GIOVINETTE DELL'INTELLIGHIENZA: Andiamocene via! Per me, mi guardo bene dal mostrarmi in pubblico con queste streghe. Basti dire che la notte di Sant'Andrea mi fece vedere in carne ed ossa il mio futuro innamorato!

L'ALTRA: Un tavolo è ben altro! A me, il fidanzato lo fece vedere in un cristallo: aveva l'aria d'un soldato e stava con parecchi fegatacci. Ora mi guardo intorno, lo cerco da tutte le parti, ma non c'è verso d'incontrarlo più! Forse è partito...

#### SOLDATI

Vanno i dodici lontano,  
vanno via verso la guerra.  
Tiene il volto nella mano  
l'omicida e guarda a terra.

Col fucile ad armacollo,  
 fa gran passi sulla via.  
 Stringe un cencio intorno al collo,  
 sembra in preda alla follia.  
 «O fratelli, o camerati,  
 io l'amavo, la ragazza!  
 Quante notti ci ho passate,  
 notti nere, notti pazze...  
 Per il fuoco temerario  
 delle sue pupille gialle,  
 per un neo solitario  
 nel candore delle spalle,  
 mi son perso, ... o sangue rosso...  
 e salvarmi più non posso!»  
 Oh, partirono i ragazzi  
 a servir l'Armata Rossa,  
 con la testa nella fossa.

IL VETERANO: Ecco fiume e ruscello liberi dal gelo, sotto il vivificante sguardo della dolce primavera! Verdeggia nelle valli un bene di speranza, di cui altri popoli, forse, anche godranno. Tra le aspre montagne, il vecchio inverno s'è ritratto fiaccato. Lancia sì, ancora di laggìù in fuga, rovesci impotenti di granulosa brina a strie su per i campi: ma il sole più non tollera alcun candore. Da per tutto un muoversi, un formarsi, un tendere: a tutto il sole vuol dar vita di colore. Mancano ancora alla campagna i fiori più sgargianti, ma già fra le ultime pozze nevose passeggia la gente vestita a festa. Voltati indietro, e da questa veneranda altura guarda la città! Dal cavo oscuro della Torre d'Oriente prorompe la folla variopinta in ressa. Così volentieri esce oggi ciascuno al solatio! Festeggiano il Primo Maggio perché si sentono anche loro in diritto d'una primavera. Dai saloni polverosi di Walter e dagli sbriciolati appartamenti appena sfornati, dalle cartacce d'ufficio e dagli sbadigli nelle fabbriche, dalle file ai supermag e alle librerie, dall'ombra augusta di Pietro e Paolo e di San Giovanni e della Cappella di Lubeca, tutti sono portati alla luce! Ma guarda dunque! Guarda come rapida si disperde la folla per giardini e per campi; come fin dai sentieri più lontani del monte brilla ai nostri occhi il colore dei berretti d'ogni Facoltà. Già sento il tumulto del villaggio; ecco il paradiso vero del popolo, e il giusto rimpianto del soldato che pur nobilissima missione sospinge via! E piccolo e grande giubila contento: qui io son uomo, qui m'è dato esserlo!

IL DISSIDENTE: Passeggiare con voi, Accademico, è vantaggioso insieme ed onorevole. Ma non verrei davvero a perdermi qui solo, essendo come sono nemico d'ogni disinformazione e d'ogni rozzezza tecnologica. Questo strimpellare e berciare e giocare alle bocce m'è proprio frastuono insopportabile. Smaniano come tanti ossessi e la loro smania chiman gioia e canto, ignari di quanto occorre di diverso nel mondo e dei loro stessi genuini diritti.

COLCOSIANI SOTTO LE BETULLE

Sul tuo collo ancora, o Cate,  
c'è uno sfregio di coltello;  
sul tuo seno ancora, o Cate,  
c'è uno sgraffio fresco e bello!  
    Danza danza, orsù!  
    Bei piedini hai tu!  
Bianchi pizzi tu portavi  
    vieni qua con me!  
gli ufficiali accompagnavi  
    peccherò con te!  
    Oh, peccare insieme  
    all'anima fa bene!  
Ti ricordi l'ufficiale?  
Dal coltello non scampò...  
Il colera o l'ospedale  
la memoria ti rubò?  
    Ti ricordi? Perché  
    non dormi più con me?  
Ghette tortora indossavi,  
sgranocchiavi dolci rari:  
coi cadetti civettavi,  
ora vai coi militari...  
    Su, pecchiamo insieme:  
    al cuore farà bene!

UN VECCHIO COLCOSIANO: Compagno Accademico, è bello da parte vostra, che non vi vergogniate oggi, sapientone come siete, a farvi vedere fra questa ressa di popolo. Prendete dunque anche il più bel boccale, colmo di fresca bibita. Io ve lo porgo, e v'auguro a gran voce che non soltanto vi calmi la sete, ma anche che, quante gocce contiene, tanti giorni s'aggiungano alla vostra vita!

IL VETERANO: Accetto volentieri la bibita rinfrescante e ricambio a voi tutti grazie e salute!

LA MASSA *gli fa cerchio intorno.*

IL VECCHIO COLCOSIANO: Davvero è ben fatto da parte vostra, che vi mostriate in un giorno di festa, così come una volta, che i giorni eran tristi, foste nostro amico! C'è qui più d'uno ancora in vita, che vostro padre riuscì a strappare alla prigionia, quando infuriavano i processi. Anche voi, a quel tempo giovane, andavate per le case dei procuratori. E ne suggellavano, di porte! Ma ve la cavaste. Sostenevate prove dure e parecchie: e Governo e Partito finirono col darvi ragione.

TUTTI: Salute all'uomo provato, che lungo tempo ancora ci possa aiutare!

IL VETERANO: Davanti al Caso, inchinatevi. È la Buona Sorte che soccorre, e non il Metodo.

*Passa oltre, insieme col Dissidente*

IL DISSIDENTE: Che cosa devi mai sentire, unico puro fra i grandi di questo paese, di fronte a tutta codesta folla che ti venera! O felice colui che può trarre dalle doti dell'anima così gran vantaggio materiale! Ti mostra il padre al suo bambino; ognuno di codesti ingenui domanda di te e incalza e s'affretta; si ferma il violino, s'arresta il danzatore. Tu te ne vai, la gente ti fa ala, i berretti volan per l'aria. Per poco non si mettono sull'attenti come alla Grande Parata.

IL VETERANO: Pochi passi ancora, fino a quel sasso laggiù, idolo petroso dei nostri antenati, dove riposeremo della nostra passeggiata. Qui io sedevo pieno di pensieri e solo, e ai piedi di Von Bauer vagheggiavo di fare anch'io l'embriologo. Saldo nell'ambizione, più che ricco d'idee, credetti saper conciliare il Piano con l'umana natura. Ora l'applauso della folla mi suona come scherno. Oh, potessi tu leggere nel mio intimo quanto poco degni e padre e figlio furono di tanta fama! Era mio padre un oscuro galantuomo, che meditava sull'economia agricola e sulle sue leggi onestamente; ma a modo suo e con bizzarro fervore. Si chiudeva nella sua negra officina insieme con gli adepti e, secondo fiochi esperimenti su carta, combinava insieme i contrari e pretendeva aranceti in Livonia. Così stenti virgulti venivan costretti da un talamo all'altro, e morivano di gelo i prodotti, di Sabotaggio i coltivatori. Così abbiamo infierito tra queste radure e queste macchie innocenti. Io stesso a migliaia stilai le vane ricette in cui sempre meno credevo, e chi grazie alla sola nostra consuetudine coi potenti è oggi vegeto e vivo, loda il padre per una banale pietà, e me, quasi fosse sublime morale esigenza, per quella che è stata solo la perdita miserabile d'ogni idealità e d'ogni fede.

IL DISSIDENTE: Ma come di codesto benefico rinsavimento potete mai darvi pensiero? O che un bravuomo non ha fatto assai, quando ha esercitato con precisione e coscienza i diritti datigli col nascere? Se, giovane, onori tuo padre, delle sue ingenuità non hai colpa; se poi, adulto, riconosci i suoi errori, estendi il dominio della scienza superandolo, e tuo figlio potrà raggiungere, o tornare, a mete assai più alte.

IL VETERANO: O felice colui che può sperare ancora d'uscir fuori da questo pelago d'errori! Appunto di quel che non si sa, abbiamo bisogno; mentre di quel che si sa non possiamo servirci! Ma non amareggiamo la bellezza di quest'ora buona con tante melanconie! Osserva come nell'incendio del tramonto brillano i casolari cinti di verde. Cammina il sole e discende; e il giorno se n'è andato. S'affretta il sole altrove a suscitare nuova vita. Oh, perché non ho io l'ala per alzarmi da terra, per restar dietro a lui ancora e sempre? Vedrei allora, in un raggio di tramonto eterno, il mondo silenzioso ai miei piedi, ed ogni altura accesa, ed ogni valle cheta. E fluire il ruscello d'argento in onde d'oro. Non la montagna selvaggia impedirebbe allora quel fermo divino volo nell'eterno, immobile Presente. Già davanti all'occhio stupefatto s'apre il mare dai golfi intiepiditi. Il dio sembra ormai finalmente affondare; ma non nuovo desiderio mi si ridesta, e mi basta di stabilmente dissetarmi di questa sua luce. Il giorno e la notte soli: il cielo sopra di me, sotto di me le onde. Bel sogno di progresso umano sospeso, e di tersa natura. Di silenzio infinito sulle cose del mondo, senza macchinari e senza ingombranti attrezzature. Ma intanto il sole si dilegua! Ah, non così facilmente all'ali dello spirito s'accompagneranno mai l'ali del corpo! Perché è tremenda non correggibile natura, in ciascuno di noi, che a vane novità il suo sentimento lo spinga: quando pur l'allodola perduta nell'azzurro trilla sopra di noi una sola viva canzone; quando sulle erte alture e sulle selve dei pini l'aquila solo ad ali aperte e ferme si libra; quando in volo sopra pianure e laghi torna anelando la gru al solo suo antico paese.

IL DISSIDENTE: Ecco, ho avuto anch'io le mie ore stravaganti, ma un desiderio come il tuo ancora non l'ho mai sentito. Di selve e campi abbandonati ci si stanca presto; e certamente non invidierò mai un'ala immota agli uccelli. Come diversamente le gioie dello spirito ci portano di libro in libro, di giornale in giornale, di notizia in notizia! Come care e belle ci diventano allora le notti dell'inverno! Padroni di noi stessi, una vita beata ci riscalda le membra, e basta tu sappia del mondo e ne consulti le fattispecie in un magico strumento

di cristallo più nitido della Coppa di Alessandro, perché per il vasto etere discenda fino a te la catarsi liberatrice.

IL VETERANO: Tu sei d'un solo impulso consapevole: così tu non possa mai l'altro conoscere! Due anime, ahimé!, abitano nel nostro petto. L'una vuol fuggire dall'altra; questa in cruda voluttà d'amore s'aggrappa al mondo con organi tenaci, mentre la prima potentemente s'alza da questa nostra polvere su verso i campi dei venerandi avi. O spiriti dell'aria che passate oggi signori tra la terra e il cielo, scendete giù dalla vostra nube d'atomi e portate via da me questa nuova vita. Ah, se soltanto possedessi un mantello incantato che mi conducesse nel mio paese natio! Non lo scambierei di certo con le vesti più alla moda, né con poltrona di presidente.

IL DISSIDENTE: Non rinnegare quella ben nota nube che per l'atmosfera dilaga a fiumane e prepara da tutti i punti all'uomo mille rischiosi ma sublimi disegni. T'incalzano gli spiriti di Tramontana coi denti affilati e le lingue aguzze come frecce, ma l'ingegnosità tua può spuntarli. Accorrono quelli aridi d'Oriente per nutrirsi dei tuoi polmoni, ma l'alito tuo può filtrarli. E se li spinge dal deserto il Mezzogiorno, vampe su vampe di gloria s'addensano sul tuo capo. L'Occidente infine ti porta quello stormo che prima ti rinfresca, poi sommerge insieme a te e campo e prato. Pronti e lieti al nostro danno, ascoltano volentieri e volentieri ubbidiscono, perché volentieri ci ingannano. Si presentano come messaggeri celesti, e quando mentono in inglese sussurrano come angeli. Eppure quant'è, questo susurro, superiore al silenzio! Ma è tempo che ce ne andiamo! Il mondo s'è fatto grigio, e fresca l'aria, e la nebbia discende. È di sera che si comincia ad apprezzar la casa... Com'è che non ti muovi e guardi da quella parte stupito? Che può mai tanto colpirti nel crepuscolo?

#### APPARIZIONE DEL CANE BORGHESE

S'è fermato un borghese nel quadrivio  
e il naso dentro il bavero nasconde.  
Ai fianchi gli si struscia col suo grigio  
pelo rognoso un cane vagabondo.  
Come il cane famelico sta muto  
il borghese, con aria di profferta.  
Sta il *novo* mondo come un can perduto  
dietro a lui, con la coda fra le gambe

IL VETERANO: Lo vedi quel cane nero, che proprio là sotto il Ponte dell'Angelo se ne va errando tra i seminati e le stoppie?

IL DISSIDENTE: È un pezzo che lo vedo, e non ci trovo proprio niente di straordinario.

IL VETERANO: Guardalo bene: che cosa credi che sia?

IL DISSIDENTE: Un can barbone, che alla sua maniera va cercando inquieto le orme del padrone.

IL VETERANO: Lo vedi come descrive lunghe spirali intorno a noi e ci stringe sempre più vicino? Se non mi sbaglio, una vorticoso scia di fuoco segue le sue peste!

IL DISSIDENTE: Io non vedo che un barbone nero; può darsi che la vista v'inganni.

IL VETERANO: A me sembra che tracci sottili lacci magici intorno ai nostri piedi, per poi prenderci dentro.

IL DISSIDENTE: Per me invece lo vedo saltellarci intorno, incerto e timoroso, perché invece del padrone trova due sconosciuti.

IL VETERANO: Il cerchio si stringe: eccolo vicino!

Vanno via con passo lento  
sempre avanti... Chi va là?  
È il vessillo che col vento  
fruscia e oscilla in qua e là.  
Dietro ai cumuli in agguato  
forse c'è chi sta aspettando.  
Sì, è il cane allampanato  
che li segue zoppicando.

\* \* \*

## *II. Elena e la Deisis anseatica*

Accomiatarsi dal sole  
come reduci barche dal mare.  
Giornate azzurre d'alghe e di conchiglie:  
cheta proterva caccia  
d'un trastullo infantile.  
Lasciare il sole e ripassare il guado,  
sbadiglio di rive svotate,  
in tre: nell'abbraccio virile  
trema il santo tiranno,  
al sonno abbandonato.

E un covone, un campanile,  
 un sentore, ma d'erba non raccolta,  
 d'una fonte gemmata fra le rupi.  
 È nata, ma sollevi  
 un pugno l'infante parola  
 e la dondoli dolce una spalla,  
 che quella cresce, corre,  
 ti corre accanto e chiede  
 d'esser cullata ancora.

Mi domandavo spesso, nella mia infanzia vagabonda per questo nostro Nord che è il limes estremo dell'Impero del Mezzogiorno, tappe d'obbligo la Pskov e la Novgorod devastate dagli ultimi Cavalieri Portacroce (ma quanto ero grato all'idea di Minorskij d'una confusione non per nulla gratuita tra Mar d'Azov e Mar Baltico imputabile a qualche saggio antico geografo persiano!), mi domandavo il perché dell'assenza, nella Deisis, del padre terrestre, o putativo che dir si voglia. Della Madre non si discute, ché è ovviamente sempre certa, soprattutto Quella! Ma per quale ragione, dal momento che alla Madre si accompagna comunque qualcuno che detiene una sia pur provvisoria grossa dose di autorità sul terribile Figlio – diciamo magari una sia pur provvisoria posizione di precedenza in grado di intimidirlo se non di zittirlo – tali funzioni devono essere affidate all'Iniziatore piuttosto che al responsabile quotidiano del pane?

Più comprensibile m'era, eventualmente, la supposta variante egiziana propugnata, contra un Lazarev, dalla cittadina Osečkovskaja, in cui Maria sarebbe accompagnata, piuttosto che dal Battezzatore, dall'Angelo: quella sorta d'impalpabile jolly, l'Angelo, la cui presenza può effettivamente stare per *ogni Presenza*, a significare ciò che l'anima di volta in volta preferisce o è capace d'investire nel simbolo.

La mia lunga consuetudine di nipote del beato Alessandro infiltratosi dalla Neva tra i Livoni mi aveva da tempo fatto balenare l'immagine, anche, della variante germanica, assai diffusa credo tra le Alpi e Caliningrado – per noi bizantini ortodossi, in cose di pertinenza del sesso così assolutamente solari e partitici, un po' lugubramente estranea e addirittura vagamente truce – ma non avevo mai apprezzato, del mito di Cristoforo, la gravidanza e il preciso valore di transfert e sintesi dell'amore materno e dell'amore coniugale, prima di leggere questi versi sconcertantemente adamantini composti da Ellen Nijt, poetessa estone dolce e forte, durante una delle consuete villeggiature baltiche di famiglia.

Oh, il Baltico, questo grande buon mare meridionale dislocato!

Purtroppo, tesi tutti al vocio e alla ressa del Sud, smaniosi di abbronzature indelebili e di file per il gelato e l'acqua gassata, pochi dei nostri ne conoscono appieno e succhiano le sabbie d'oro bianco, i canneti esili, i tronchi rossi, le tisane selvatiche d'ambra, i silenzi lunghi quanto le giornate boreali! Talora l'isolamento vi è tale che, a contrappeso delle interminabili file che non si fanno, bisogna portarsi dietro settimane intere di provviste! Ma anche in mezzo a questa baltica marginalità, in fondo, quale maschio sa capire dove s'annidi la verità tra il brontolio sadomasochistico e autosufficiente della donna di casa pur emancipata e diplomata e la certezza fiduciosa di Elena? La certezza divina, e come sublimemente rintronata, di Euridice con Orfeo, sentite:

*Ubi tu Orpheus, Eurydice ego*

Estate di sillabe giuste  
splendore composto di rime  
ordito di bacche lucenti  
di luci che il cielo abbandona.  
Stupore che sia così pronta  
già tessuta la nuova canzone...  
e giace in te la parola  
che non m'era dato afferrare  
tace in te quell'esatta parola  
nella gemma sul bianco fondale.

Come se il Figlio-Verbo dovesse le sue origini al seme della Madre e fosse stato poi depositato a custodia prima nell'utero, poi sulla spalla paterna: e del Padre il plettro.

Né basta: *Ubi tu Eros, ego Psyche*, che è poi come dire:

*Ubi tu Paris, Helena ego*

Oh, schiuda appena la porta,  
che la prende, e l'accoglie, e custodisce  
nella mano, viandante  
sposato al focolare,  
alla panca ed al pane.  
Al tepore, all'assenza  
d'ansia pungolo fretta...  
E se l'ospite ardisce  
un po' d'audacia ancora,  
oh, solo un poco, all'anima

slaccia le scarpe bagnate,  
 stende l'umida calza,  
 e nel bicchiere un té,  
 un té dorato versa,  
 e dispensa il lampone sontuoso  
 su quante tenere fette  
 senza sosta né limite vuole.  
 Non urgenza, non tema di tardare...  
 e se soltanto trova  
 l'anima un altro poco  
 di silente coraggio,  
 la tenda, allora, scosta,  
 deciso, sopra l'ultimo palchetto,  
 ed ecco ella brandisce e tiene in pugno  
 scoperta dolce di miele,  
 la mela purpurea divina.  
 E tutto questo, misteriosamente,  
 costa silenzio solo.

Certezza, giustappunto, anche mariana, ma non nei confronti di  
 Giuseppe, no certo, bensì in quelli del suo vero amante-rivale (quello  
 anzi che proprio per il tramite della rivalità la appaga come amatore  
 perfetto, trasmettendo al Figlio quanto la Madre-Moglie chiede per  
 sè e all'uno e all'altro) che ha nome Cristoforo. Al punto che il senso  
 stesso della Deisis ne vacilla, che dal peso dei figli ci si accomiata  
 quasi con sollievo, a fine estate: che non *al* Figlio, ma *per* il Figlio,  
 s'implora la clemenza che meritano, *forse*, i continuatori. E Cristoforo  
 si fa, allora, l'Angelo della Deisis egizia anche formalmente:

Posa appena, poi vola  
 dall'ala soccorritrice  
 il giorno, pallida voce  
 di cicogna, betulla settembrina,  
 stinta corolla d'astri  
 soffiata dagli steli.  
 Preso, presto, raccogliamo  
 ciò che d'estivo la calura lascia,  
 la saggezza dei frutti, i semi, forse,  
 buoni una volta ancora.  
 Ma soprattutto assaporiamo,  
 di questi giorni d'oro,  
 l'autunno, nostro ancora...  
 Oh, sì, si liquefanno

confusi i giorni dell'oro,  
 nel groviglio d'altrui,  
 intrecciati con oro bambino,  
 non più di te iridati,  
 non più solo di te. Dalla tua ala  
 pure sono volati, un'ala grande,  
 ala riva di mare.  
 Per il viaggio penoso,  
 sullo stormo garrente,  
 è tua l'intercessione.

Una donna greca: non Elena, però, un'altra!, invocava Mandel'stam. E invece, stavolta, proprio un'Elena: la moglie che *forse* s'illude o è illusa, ma non Medea, no, bensì la sposa nuova, la figlia del re di Corinto, quella di cui nessuno, proprio nessuno s'è curato mai.

Proprio Elena, sia Paride sia Teseo il suo rapitore *forse* ingannatore (e quale marito non è compreso tra questi due estremi, demonizzato l'uno canonizzato l'altro nella subdola Atene democratico-maschilistico-schiavista, della volubilità virile? Oh, questo penoso rispetto per le tremanti mani dei maschi, questo assurdo crederle ferme, quelle mani tremanti!). Perché c'è, naturalmente, il passo ulteriore, ovvio e vano:

*Ubi tu Admetus, Alcestis ego*

È come se dentro i tuoi occhi  
 si fosse il mare incagliato  
 e la rosa canina indugiasse,  
 quasi canto entro gola serrato,  
 il suo sangue di vetro a scrutare.  
 È possibile mai, questo giorno  
 che ci ha ancora una volta sfiorato,  
 è possibile mai che si stinga,  
 in un altro tramonto svanito?

Dove sei Eracle, dove sei benefico invito ingiusto Deus ex machina? Ma a questo punto chissà non ci sia un brivido d'incertezza, finalmente, e proprio là dove, a rigore di favola, meno s'attenderebbe:

*Ubi tu Ulixes, Penelopa ego*

È respiro di tetti e di giunchi  
 questo sonno profondo di mare,

ma di camomilla e di menta  
sa la sillaba mia isolana.  
Oh, supina al lenzuolo intessuto  
giù da noi, s'addormenti la luna!  
Se il rammendo, che al cielo ha cucito  
l'abilissima mano, si sfalda,  
la celeste vicenda infinita  
dal crepaccio s'effonde slabbarato!

Tutto sommato, credo che il mio presente plagio investa soprattutto anzi pressoché esclusivamente i titoli, da me dedotti, cioè si limiti a far affiorare ciò che Elena tiene giù, sul fondale. Sue le icone, mia l'inconostasi. Iconostasi mistiforme magari, come in Dante mi si perdoni, come in Camoes, come nel *Prato* eizensteiniano. Ma in fondo come in ogni iconostasi e come in tutta la poesia sovietica a gran privilegio su tutte le altre grazie a Dio, e grazie anche al priapismo delle orecchie tese a perpetua caccia di scandali dei vigilantes interni ed esterni. Perché anche questi demoniucoli zanzariformi contribuiscono senza volerlo a preservare – come una volta i diavoli minori servivano a preservare da Ahriman – dal caos dell'informe, dell'aniconico appunto. Sì certamente, in tutta la poesia sovietica c'è sempre, nell'icona, tutto quanto. Di personale, nel plagio, forse solo il cruccio di un maschio egocentrico ma dubbioso, che non sa se non ha mai preteso oppure non mai trovato una sua Elena.

\* \* \*

*Questa traduzione, del 10 maggio 1987, è dedicata alla memoria di Mario Baratto.*

Rodolfo Delmonte

## GRAMMATICA E AMBIGUITÀ IN ITALIANO

### *1. Grammatica di frase e grammatica di discorso*

La più recente versione della teoria generativo-trasformatzionale (vedi Chomsky, 1981; 1982 e Rizzi 1984; 1985) prevede che la grammatica generi descrizioni strutturali sulla base di principi e condizioni il più generali, astratte e restrittive possibili, in maniera da giustificare formalmente e biologicamente le velocità con cui il bambino acquisisce il linguaggio.

Normalmente la grammatica a cui fa riferimento la teoria GT è la grammatica di frase, a cui si affianca una grammatica del discorso che interagirebbe con la prima in maniera sequenziale o interattiva, a seconda dei presupposti teorici assunti (vedi Marsley-Wilson, 1980). Spetterebbe comunque alla grammatica di frase, nell'ottica generativa più accettata e ortodossa, la funzione di delimitare l'ambito entro il quale la grammatica del discorso può operare.

I principi fondamentali su cui è fondata la grammatica di frase sono essenzialmente tre: il principio di soggiacenza, il principio di adiacenza e il principio di legamento. Il principio di soggiacenza stabilisce quale sia la distanza oltre la quale non è permesso porre in relazione un costituente vuoto di tipo traccia, con il costituente pieno da cui esso dipende – la distanza è definita in termini di configurazioni sintattiche. Il principio di adiacenza è alla base del funzionamento di altri principi e sottoinsiemi della grammatica di frase e ne garantisce l'applicazione: in particolare, esso prevede che i complementi siano adiacenti ai propri predicati nelle configurazioni sintattiche. Questo fatto permette al principio di proiezione di conservare validità ai vari livelli di rappresentazione della grammatica. Il principio di proiezione a sua volta stabilisce che se un verbo è sottocategorizzato per un SN oggetto diretto, ci debba essere un elemento in posizione di oggetto diretto ad ogni livello di derivazione e di rappresentazione. Nel caso del passivo e delle costruzioni a sollevamen-

to del soggetto, il SN si muove dalla posizione di base in altra posizione per motivi interni alla grammatica<sup>1</sup>. È proprio attraverso l'adiacenza strutturale che funziona il sistema sulla base del quale avviene l'assegnazione del Caso, e nessun SN lessicale può esserne privo in struttura-S: i casi, nominativo, oggettivo e obliquo vengono infatti assegnati dalle teste lessicali V, P, Fless solo in certi contesti configurazionali, sulla base del principio di reggenza, che è formulato come segue:

(a)  $\alpha$  regge  $\gamma$  nella struttura [ $\beta \dots \gamma \dots \alpha \dots \gamma \dots$ ] dove,

(i)  $\alpha = X^0$

(ii) quando  $\emptyset$  è una proiezione massimale,  $\emptyset$  domina  $\gamma$  sse  $\emptyset$  domina  $\alpha$  – intendendo che un nodo è proiezione massimale quando il nodo che lo domina è di diverso tipo categoriale.

La configurazionalità stretta stabilita nel componente di base permette poi, per lo meno nel caso di lingue strettamente configurazionali come l'inglese, di individuare le funzioni grammaticali (FG) da assegnare a certi costituenti: le posizioni sintattiche di base che ricevono FG si vedono assegnare i ruoli tematici solo se marcate di caso. In questo modo, avverrebbe secondo il quadro tracciato da Chomsky in *Lectures on Government and Binding* (LGB) l'individuazione delle relazioni grammaticali in una frase, cosa che a livello semantico, comporterebbe per il parlante l'assegnazione dei ruoli tematici agli argomenti dei predicati nelle varie posizioni in cui essi si trovano in struttura superficiale. Nella LGB si prevede inoltre, che la struttura superficiale delle frasi, quella realizzata foneticamente, venga tradotta banalmente in struttura-S, corrispondente alla struttura superficiale

<sup>1</sup> In particolare, nel caso del passivo il participio passato non assegna caso al SN che quindi deve muoversi, come in,

i. [<sub>SN</sub>] fu ucciso Gino

il SN oggetto è privo di caso e la posizione [SN, F] è vuota e non ha un ruolo- $\theta$ , quindi può essere riempita da non-argomenti. Nel caso di sollevamento invece, il soggetto dell'incassata deve essere una traccia e non può essere un pro, perché il SN matrice manca di ruolo- $\theta$  e deve riceverlo appunto dal predicato dell'incassata, come in:

ii. Gino sembra t amare Maria.

Dal momento che il verbo SEMBRARE non assegna ruolo- $\theta$ , il SN o eventuale pro che lo precede sarebbe privo di ruolo- $\theta$  violando così il criterio- $\theta$ . Ma la teoria prevede che lo riceva dalla traccia. Come vedremo più avanti, non è comunque applicabile in modo banale all'italiano perché genera delle situazioni abbastanza irreali: nel caso della frase passiva, il soggetto deve obbligatoriamente spostarsi ma sappiamo che in italiano esso può tranquillamente restare in posizione postverbale – quindi si dovrebbe supporre che il SN viene successivamente spostato in posizione postverbale in struttura-S; nel caso del sollevamento poi, è comune una frase del tipo di:

iii. Gino sembra che ami Maria

che in qualche modo contrasta con quanto assunto in Chomsky sull'argomento.

arricchita dalle categorie vuote previste dalla grammatica: solo la struttura-S permette di procedere all'interpretazione semantica in Forma Logica e nei successivi componenti pragmatici e inferenziali o cognitivi per l'interpretazione semantica completa.

Sulla struttura-S operano una serie di altri principi che hanno riflessi sulla Forma Logica (FL) e sull'interpretazione semantica. Il principio del legamento dovrebbe assicurare che tutti gli elementi vuoti siano nella giusta relazione con i loro antecedenti, andando quindi a regolamentare tutte le possibili distribuzioni di SN lessicali (o pieni) e di elementi vuoti da essi dipendenti che sono i seguenti: SN PRO, pro, traccia di SN. Lo stesso principio è responsabile della distribuzione delle anafore piene (o espresse) che sarebbe complementare a quella dei pronomi (pieni o espressi), come nei seguenti esempi:

1) Franco ha detto che Giorgio conosce bene se stesso.

2) Franco ha detto che Giorgio lo conosce bene.

che vengono replicati dai seguenti esempi,

3) Franco ha detto che Giorgio sa curare i propri interessi.

4) Franco ha detto che Giorgio sa curare i suoi interessi

in cui le anafore espresse «proprio» e «se stesso» sono legate all'interno della loro frase minima, dal soggetto «Giorgio» che è il loro antecedente, e non è possibile avere una relazione di coreferenza con il soggetto della frase matrice, «Franco». Al contrario negli esempi 2, 4 «lo» si deve scegliere un antecedente all'esterno della frase in cui è contenuto, escludendo quindi «Giorgio» come candidato possibile; nel caso ci sia «suoi» in 4, la restrizione è meno rigida, e certamente l'antecedente può essere il soggetto matrice «Franco» o anche un SN esterno alla frase. Questi fatti sono espressi dall'enunciato A e B del principio del legamento, in cui si asserisce che un'anafora è legata mentre un elemento pronominale deve essere libero nella stessa categoria di reggenza (SN o F minima). Le relazioni che intercorrono tra pronomi (espressi o inespressi) e loro antecedenti sono stabilite in FL e possono usufruire di altri due principi o condizioni: quella di base serve a regolamentare le dipendenze in termini di referenza tra un SN e un altro elemento dipendente che sono stabilite sostanzialmente dal principio del legamento definito come segue:

(b)  $\alpha$  è legata da  $\beta$  sse  $\alpha$  e  $\beta$  sono condicizzati<sup>2</sup>,  $\beta$  c-comanda  $\alpha$  e  $\beta$  è

<sup>2</sup> Il meccanismo di coincidizzazione risponde a criteri generali che esporremo qui di seguito: all'interno della LGB le categorie vuote sulla base del principio del legamento devono essere governate localmente da una categoria lessicale oppure coincidizzate con il proprio antecedente. La coincidizzazione avviene in maniera modulare:

in una posizione argomentale (posizione-A) – come c-comando adottiamo la seguente definizione:  $\alpha$  c-comanda  $\beta$  se la prima proiezione massimale che domina  $\alpha$  domina anche  $\beta$  e  $\alpha$  non contiene  $\beta$ . Per

- i. La regola Muovi- $\alpha$  implica che vi sia una coindicizzazione tra l'elemento spostato e la sua traccia, che nel caso di movimento k-è una variabile;
- ii. tutte le posizioni argomentali ricevono indici liberamente in struttura-S;
- iii. solo le posizioni tematiche vengono indicizzate in struttura profonda e questo indice viene trasportato nelle posizioni di arrivo dopo la regola Muovi- $\alpha$  è stata applicata;
- iv. in Forma Logica vale il principio che impedisce la quantificazione vuota e che prevede l'indicizzazione di variabili con i propri operatori che si troveranno in posizioni non-argomentali.

Vale la pena ricordare che nel quadro chomskiano la posizione-A(argomentale) è quella che riceve una funzione grammaticale e può quindi essere caratterizzata tematicamente a seconda delle proprietà del predicato, mentre le posizioni-A' (non argomentali) no. Il principio del legame restringe poi successivamente la distribuzione delle varie espressioni nominali lessicali e vuote, completando in FL le operazioni di coindicizzazione. I problemi e i limiti della grammatica di frase sono legati alla terza condizione del principio del legame che si riferisce a espressioni-R e cioè nomi ed elementi vuoti coindicizzati con sintagmi k-(tracce di movimento k-) e variabili di quantificatori:

C. Una espressione-R deve essere libera.

Sono espressioni-R argomenti SN le cui teste sono potenzialmente referenziali – nomi lessicalmente espressi e variabili, abbiamo detto, che sono posizioni SN vuote nella frase legate da un operatore. Operatori sono poi i quantificatori, i sintagmi k- e un SN legatore in posizione COMP che appare in frasi topicalizzate. Ricordiamo anche che valgono come argomenti le seguenti categorie: anafore espresse, pronominali, espressioni-R, frasi in quanto complementi frasali; sono invece non-argomenti le tracce di SN se non sono variabili; SN non referenziali come il «si» impersonale. Solo gli argomenti possono ricevere ruoli tematici, per cui ciascun argomento o la sua traccia si troverà in posizione- $\theta$ , una posizione argomentale.

In un certo senso si suppone che la grammatica di frase permetta di creare automaticamente le relazioni di tipo antecedente-pronominale, ma questo non è vero: la grammatica di frase si limita ad enunciare il principio che le espressioni-R in generale devono essere libere. Questo enunciato si contrappone a quanto avviene per elementi che devono essere legati e non possono essere liberi, come i reciproci, i riflessivi, e le anafore legate (le tracce si SN) nello stesso dominio cioè il SN o la frase F minima. Sulla coindicizzazione di pronomi e SN si esprime la Reinhart (1983) enunciando la seguente regola di coindicizzazione (suo 54):

189) Coindicizza un pronome P con un SN  $\Omega$  che lo c-comanda ( $\Omega$  non è immediatamente dominato da COMP o F') (è in posizione argomentale)(non dislocato)

Condizioni:

- a) se P è un pronome- [riflessivo o reciproco] deve essere nella sua minima categoria di reggenza (SN, F);
- b) se P è un pronome non-R [pronomi in/espressi],  $\Omega$  deve essere fuori della sua minima categoria di reggenza.

In italiano come fa notare Rizzi (1981), bisogna assumere la condizione di c-superiorità per eliminare il SN Oggetto diretto dalla possibilità di c-comandare un clitico atono e di permettergli di c-comandare solo il pronome tonico, come in:

cui, un SN può essere antecedente di un elemento da lui dipendente referenzialmente se lo c-comanda. Lo stesso principio serve a stabilire il c-dominio su cui agisce lo «scope» o portata di un quantificatore o di un quasi quantificatore (le parole k-) che lo utilizza per individuare l'ambito in cui può trovarsi la variabile che questo quantificatore o quasi-quantificatore deve legare<sup>3</sup>. I dati dell'italiano prevedono però una serie di fenomeni che in parte, come vedremo nel lavoro, vanno ad intaccare alcuni dei principi stabiliti da Chomsky. Il principio del legamento è formulato nella seguente maniera:

(c)

- A. Una anafora deve essere legata nella sua categoria reggente
- B. Un pronome deve essere libero nella sua categoria reggente
- C. Un espressione-R (referenziale) deve essere libera

In particolare poi esso prevede che le variabili in quanto espressioni-R siano sempre libere: questo fatto è già stato messo in discussione da alcuni autori, per la lingua inglese, (Higginbotham, 1983; Montalbetti, 1984; Jaeggli, 1984; Koopman & Sportiche, 1984). Una delle condizioni a cui in parte si ispira la proposizione C del principio del legamento è la Condizione della Posizione di Sinistra (CPS)<sup>4</sup> che stabilisce che «una variabile non può funzionare come antecedente di un pronome alla sua sinistra» dove la variabile – in italiano e lingue simili – potrebbe, come discuteremo ampiamente più avanti, anche essere un pronome in/espresso come mostrano gli esempi,

5) Quale invitato ha detto che non verrà?

- a. Mario ha aizzato contro sé stesso quell'individuo.
- b. Mario gli aizzato contro quell'individuo.
- c. Mario si è aizzato contro quell'individuo.

Se a. è ambigua, è spiegata dal fatto che sia il SN oggetto che il SN soggetto c-comandano l'anafora espressa «sé stesso»; nel caso di b. e c. invece, solo il soggetto c-comanda il clitico, nell'ipotesi della c-superiorità e non vi è ambiguità. Questa ipotesi non serve però a spiegare casi non previsti, come già notato da D. Bouchard nella nota 13 per l'inglese e, per l'italiano,

d. A se è stesso Mario sostiene che Gianni pensa sempre.  
in cui il soggetto delle subordinate è l'unico antecedente possibile per l'anafora e sarebbe richiesto un meccanismo molto ad hoc per ricostruire l'anafora estraposta nella sua posizione di partenza.

<sup>3</sup> Rispetto a questo problema Chomsky ribadisce in più punti che vale il principio che stabilisce che non si può avere quantificazione vuota (vacuous), e che non si possono avere variabili libere.

<sup>4</sup> Citando da Chomsky (1977a): «A variable cannot be the antecedent of a pronoun to its left»; e ancora

«Let us take [the Leftness Condition] to assert that a pronoun P within the scope of a quantifier may be rewritten as a variable bound by this quantifier unless P is to the left of an occurrence of a variable already bound by this quantifier».

Vale la pena ricordare che col movimento k- l'antecedente diventa un quasi-quantificatore che lega una variabile – la traccia lasciata dal pronome anteposto.

6) Ha chiesto quale invitato non verrà.  
 in cui abbiamo sempre una estrazione del soggetto dove presumibilmente, in posizione postverbale (seguendo Rizzi, 1982) si troverà una variabile che lega il quasi-quantificatore rappresentato dall'elemento *k*- preposto, mentre il caso nominativo verrebbe assegnato attraverso la reggenza del nodo Flessione che lo passa al SN o al pro nel suo dominio. La CPS verrebbe violata perché la variabile che si trova in posizione postverbale è preceduta dal pro che si trova in posizione preverbale; ci si trova quindi nella necessità di assumere che per una qualche convenzione tutti i tratti del pro vengono assorbiti o ereditati dalla posizione aggiunta sotto SV – che diverrebbe così posizione argomentale, anche se non governata dal Verbo né dal nodo Flessione<sup>5</sup>. In italiano poi è necessario stabilire che le stesse relazioni di antecedenzialità possano applicarsi a ritroso come negli esempi:

7) Ha detto che lui non verrà

8) Ha detto che Giorgio non verrà.

in cui c'è una interpretazione che prevede in 7 pro e lui coreferenziali mentre lo stesso non avviene in 8 in cui abbiamo l'impossibilità di relazionare pro a «Giorgio». Rielaborando poi ulteriormente queste relazioni, attraverso il principio del legamento si stabilisce essenzialmente che un SN può legare un altro SN che lo segue solo se non è nella sua categoria governante, all'interno di un complemento frasale, ad esempio – altrimenti i due devono avere referenza disgiunta. È chiaro che le operazioni di coindicizzazione per le relazioni antecedente-pronominale non possono esaurirsi nell'ambito della frase, e in 5 e 6 uno dei pro potrebbe avere antecedenti esterni nel discorso, ma relazioni di questo tipo non sono di pertinenza di una grammatica di frase che non è in grado di esprimere in maniera formale altre relazioni che si estendano al di là della frase stessa, ma di una grammatica del discorso.

### 1.1 Proprietà formali delle grammatiche

Nelle pagine introduttive a *Lectures on Government and Binding* (LGB) Chomsky si pone di nuovo il problema della caratterizzazione formale delle grammatiche disponibili al bambino come sua capacità

<sup>5</sup> Al che May (1985, 117) si chiede come una posizione aggiunta che è posizione non-argomentale possa permettere movimento di SN o di tipo *wh*- visto che non è governata. Da ciò derivano tutta una serie di fatti che prevedono appunto una asimmetria tra la posizione soggetto preverbale, governata e quella postverbale non governata, tra cui l'assenza della cliticizzazione per mezzo di «ne» con i verbi ergativi e non nel caso di costruzioni a soggetto invertito, e le costruzioni con «nessuno» con ampio raggio di azione solo da posizione postverbale.

innata e che permettono l'acquisizione del linguaggio in maniera così veloce.

Preoccupazione continua di Chomsky nei 30 anni circa che intercorrono tra i primi lavori sulle proprietà formali delle grammatiche e la pubblicazione di LGB è stata quella di ridurre la classe di grammatiche disponibili al bambino, formulando condizioni generali sul tipo di regole, sulla applicazione o dominio di applicazione di regole, o sull'uscita permessa da tali regole in modo che sistemi di regole molto semplificati – e questa è l'ultima versione della teoria – avrebbero la possibilità di generare in eccesso, accoppiando a questi sistemi delle condizioni (e non più dei filtri) i quali servirebbero successivamente ad eliminare le descrizioni non permesse. Le conclusioni a cui giunge Chomsky sono non definitive ma certamente importanti:

«Se la Grammatica Universale (GU) permette solo una classe finita di grammatiche potrebbe darsi che queste grammatiche caratterizzino linguaggi che non sono ricorsivi o nemmeno ricorsivamente enumerabili, o addirittura che esse non generino affatto linguaggi senza interventi supplementari (supplementations) di altre facoltà mentali... Vale la pena chiedersi se la corretta teoria di GU permetta in realtà solo un numero finito di grammatiche centrali. Le teorie che sono attualmente studiate lungo le linee generali che discuterò qui di seguito, hanno queste proprietà, e io credo che essa sia probabilmente la giusta proprietà» (LGB: 12; trad. nostra).

La titubanza di C. ad esprimersi in maniera definitiva è dovuta all'esistenza di tutta una serie di problemi irrisolti e probabilmente non risolvibili nel breve periodo sulla natura formale delle grammatiche innate e sulle loro proprietà matematiche. C. ipotizza che vi sia un numero finito di grammatiche disponibili al bambino e che il bambino selezioni un numero finito di frasi della lingua a cui viene esposto sulla base delle quali fissare poi i parametri della GU dipendenti dalla lingua e quelli periferici, rispetto alla grammatica centrale, che sono relativi a costrutti marcati. Senza dubbio un elemento di rilievo nella scelta della classe di grammatiche spetta alla complessità intrinseca in termini di computo mentale e all'ambiguità strutturale e semantica presente nella lingua, fattori questi che sono più di pertinenza della realizzazione piuttosto che della competenza linguistica. Tutti questi fattori sono comunque di fondamentale importanza nel definire anche solo una ipotesi di apprendibilità (learnability) della lingua sulla base dei dati primari, che per loro caratteristica imprescindibile sono imprecisi, incompleti e devianti. Nel caso dell'italiano l'elevato grado di ambiguità legata a una sottodeterminazione strutturale sintattica e semantica dovrebbe provocare dei ritardi nell'apprendimento linguistico, rispetto a lingue che hanno una maggiore

configurazionalità (l'inglese, il francese per esempio), ma come si sa questo non avviene.

Da un punto di vista formale, si dice che la grammatica di frase (e l'automa corrispondente) ha la possibilità di enumerare ricorsivamente le parole o stringhe, e le frasi o sequenze appartenenti a un insieme (lingua) se dispone di una procedura per farlo, mentre si parla di una capacità ricorsiva della grammatica e della lingua associata se oltre ad individuare se la frase appartiene alla lingua – è grammaticale – è anche in grado di dire se la frase non appartiene allo stesso insieme; per fare ciò dispone allora di un algoritmo. Una procedura prevede semplicemente che si dica «sì» se la stringa o la sequenza è membro dell'insieme, ma potrebbe computare per un tempo indefinito, o anche infinito, se non è parte della lingua in esame, o se non è permessa dalla grammatica. In pratica, una procedura elencherà sicuramente solo le stringhe/sequenze che appartengono alla lingua in esame. Un insieme o lingua che può essere definito da una procedura di questo tipo è detto ricorsivamente enumerabile.

Nel caso invece in cui esista un algoritmo, si è in presenza di un insieme di regole che con certezza – in un tempo definito o finito – determinano se la stringa/sequenza appartiene oppure non appartiene alla lingua in esame – è grammatica o agrammaticale – (l'automa dirà no, oppure si fermerà nel caso negativo). In questo caso si dice che l'insieme o la lingua è ricorsiva. Dicendo che le lingue naturali sono ricorsive, si dice essenzialmente che esiste un algoritmo – basato su una grammatica, che fornisce anche le descrizioni strutturali – che è sempre in grado di determinare se una stringa/sequenza in ingresso è oppure no membro/appartiene alla lingua stessa. Ovviamente l'algoritmo si tiene in maniera cruciale sulla grammatica, di cui Chomsky ha stabilito una certa gerarchia all'interno della teoria della computabilità, individuando corrispondenze tra automi e grammatiche formali e indicando quelli che sono pertinenti per simulare il funzionamento delle capacità linguistiche incorporate nelle conoscenze grammaticali.

Mentre per i linguaggi artificiali è essenziale che la descrizione sintattica sia non ambigua e univoca, nel caso delle lingue naturali è normalmente vero il contrario. La grammatica deve essere in grado di produrre più descrizioni distinte della stessa frase, due o più alberi di derivazione: in questo caso si dice che la grammatica è ambigua. A ciascuna di queste descrizioni poi sarà possibile dare una traduzione o interpretazione *semantica*. Una grammatica è essenzialmente un riconoscitore (sintattico) quindi. Ve ne sono di due tipi principali: contestuale e non contestuale. La definizione di una gram-

matica contestuale prevede che vi sia sempre un certo contesto nella riscrittura dei simboli, inoltre non vi debbono essere produzioni o regole di riscrittura della forma di  $A \rightarrow e$ . Per questo motivo una grammatica non contestuale che possiede produzioni- $e$  non potrà essere una grammatica contestuale. Il motivo per non permettere che la grammatica contestuale abbia tali produzioni è come spiega chiaramente Aho & Ullman (1972:92) legato al fatto di assicurarsi che il linguaggio generato da una grammatica contestuale sia ricorsivo. In altre parole, si vuole essere certi che ci sia un algoritmo che in presenza di una grammatica contestuale arbitraria  $G$  e di una stringa o sequenza in ingresso  $w$ , determinerà se  $w$  è in  $L(G)$  oppure no. Se si permettesse anche una sola produzione- $e$  in una grammatica contestuale allora la classe di grammatiche espansa in questo modo sarebbe in grado di definire qualsiasi insieme enumerabile. In questo caso il linguaggio accetta la stringa vuota e qualsiasi altro simbolo gli viene proposto per primo in quanto lo stato finale coincide con quello iniziale.

Per tornare al problema dell'ambiguità, è importante notare come non esista un algoritmo per determinare se una grammatica non contestuale arbitraria è oppure no ambigua (vedi Aho-Ullman:202), la questione è cioè indecidibile. L'ambiguità pertiene alla grammatica e non alla lingua se si tratta solo di regole che riscrivono lo stesso simbolo con diverse derivazioni, alla sinistra o alla destra in uno stesso albero – come ad esempio con  $A \rightarrow AA/\Omega$ . Nel nostro caso, il problema dell'ambiguità funzionale e semantica è relativo alla questione del non-determinismo della grammatica. Una grammatica è non deterministica se a un dato passo di derivazione strutturale per una certa stringa/sequenza in ingresso non offre solo una unica possibile riscrittura ma un insieme di riscritture: il che equivale a dire che il lato sinistro di una certa regola di derivazione è presente in più righe della grammatica, con diversi lati destri. Per simulare questa grammatica è necessario un riconoscitore che alla fine di una serie di operazioni di riscrittura che consumano tutta la stringa/sequenza in ingresso torni indietro ed esaurisca tutte (l'insieme di) quelle permesse dalla grammatica a un certo punto di derivazione.

Invece di parlare di grammatiche a questo punto si parlerà di trasduttori (vedi Chomsky, 1963; 1969; Chomsky & Miller 1969) in quanto l'automa non è munito solo del vocabolario di ingresso per riconoscere le stringhe/sequenze in ingresso, ma anche di un vocabolario di uscita per tradurre con simboli sintattici e/o semantici, secondo una certa grammatica. In pratica il trasduttore è munito di una memoria a pila e produce una certa rappresentazione astratta: vi possono essere più trasduttori in sequenza e ciascuno può produrre

una diversa rappresentazione sulla base dei risultati della precedente analisi, come è previsto dall'ipotesi modulare a componenti separati in Chomsky. Benché ciascuna traduzione dovrebbe essere una funzione che compie un mapping o applicazione da certi simboli in ingresso a certi altri simboli in uscita, nel caso della grammatica non deterministica l'applicazione o funzione non è matematicamente o formalmente parallela o corrispondente a quanto dovrebbe prevedere una grammatica di una lingua naturale. La teoria degli insiemi parla di applicazione iniettiva, se in uscita vi può essere al massimo un solo elemento in corrispondenza a un elemento e di applicazione suriettiva se vi possono essere più elementi in ingresso: nel caso dell'applicazione iniettiva poi, lo stesso elemento può corrispondere a più elementi in ingresso – se invece è possibile procedere all'applicazione inversa dagli elementi in uscita, a quelli in ingresso allora l'applicazione è biiettiva. Tornando al problema dell'ambiguità, si avrà che per una stessa frase sono necessarie più descrizioni strutturali che verranno fornite dalla grammatica di frasi alla grammatica di discorso per l'interpretazione semantica completa.

Se si volesse postulare l'esistenza di una grammatica del discorso che si incastra sulle descrizioni prodotte dalla grammatica di frasi allora il problema può essere inquadrato nei seguenti termini: bisogna specificare sulla base del sottoinsieme delle stringhe generate dalla grammatica di frasi, il sottoinsieme appropriato al discorso, quindi al contesto e alla situazione. Nell'ipotesi più realistica, visto che il linguaggio naturale è comunque ambiguo, la nozione di grammaticalità non coincide necessariamente con quella di appropriatezza nel discorso. In questo senso, la grammatica del discorso, agendo sui domini predisposti dalla grammatica di frasi, filtrerà gli enunciati non appropriati, marcandoli a seconda del contesto.

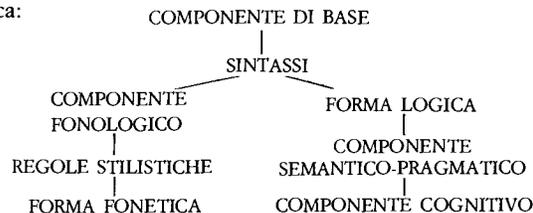
L'appropriatezza riguarda una serie nutrita di problemi interpretativi che non possono essere risolti dalle regole della grammatica di frasi, primo tra tutti la referenza di SN lessicali, variabili e pronomi. Essa riguarda comunque problemi di descrizione strutturale (vedi Delmonte, 1984) che la grammatica di frasi deve necessariamente lasciare in forma ambigua, e che sono relativi all'agganciamento di argomenti opzionali dei predicati, di modificatori come avverbiali o SP. Inoltre vi sono problemi relativi a costruzioni ellittiche e a quelle coordinate che sono strettamente dipendenti dal discorso, benché in alcuni casi inquadrabili strutturalmente dalla sintassi (vedi Rizzi, 1984). Una funzione simile la svolgerebbero i clitici, che verrebbero utilizzati nelle frasi per riprendere argomenti già focalizzati nel discorso precedente e non più rilevanti dal punto di vista informativo, ma comunque indispensabili per soddisfare i requisiti di

completezza grammaticale previsti a livello di frase, ad esempio dal Principio di Proiezione. In questo senso la funzione dei clitici è indistinta nella grammatica di frase dalla funzione svolta dai corrispondenti costituenti lessicali non pronominali, mentre per la grammatica del discorso essa è altamente marcata. Quindi, anche se la posizione sintattica dei clitici è molto prevedibile e strettamente locale rispetto al proprio predicato, nondimeno la loro apparizione nel discorso e nella frase è legata a principi governati dalla grammatica del discorso.

Il componente che decide dell'appropriatezza delle frasi in un discorso è il componente pragmatico che utilizza processi cognitivi di tipo non soltanto linguistico, i quali permettono al parlante di trarre inferenze, compiere deduzioni, di analizzare implicazioni o implicature conversazionali e situazionali, di applicare il senso comune, di utilizzare le proprie conoscenze enciclopediche e di compiere altre operazioni dipendenti dalla situazione e da altri fattori. Tra questi vale la pena ricordare contributi altamente extralinguistici quali la comunicazione delle proprie emozioni e sensazioni che avverrebbe attraverso normali processi di focalizzazione, processi intonativi e accentuali enfatici e infine processi contrastivi. In questo caso, il componente fonologico dovrebbe poter tener conto della uscita di questo ulteriore livello di analisi, in fase di riconoscimento e di comprensione, che si situerebbe dopo il componente semantico-interpretativo.

Vi sono comunque motivi per ritenere che il componente fonologico debba usufruire anche nella fase produttiva di informazioni che provengono dalla FL per poter assegnare un contorno intonativo adeguato agli enunciati come discuteremo più avanti in questo lavoro (vedi comunque Delmonte, 1983; Delmonte et al., 1986). In questo caso, il componente fonologico dovrebbe servire a ridurre la quantità di ambiguità comunque presente nell'enunciato alleggerendo così il carico di elaborazione della informazione semantica affidato alla grammatica (vedi Delmonte 1985b). Secondo il modello proposto in LGB<sup>6</sup>, non vi sarebbe nessuna interazione tra il componente fonolo-

<sup>6</sup> Schematicamente, si avrebbe la seguente distribuzione delle varie componenti della grammatica:



gico e i componenti interpretativi della grammatica. Il componente fonologico facendo parte del lato sinistro, dovrebbe servirsi solamente delle informazioni strutturali codificate in struttura-S per compiere il «mapping» o l'applicazione in Forma Fonetica; né è possibile in questo quadro far sì che informazioni accessibili in FL – appartenenti al lato destro – possano in qualche modo influenzare regole che operino nel componente fonologico. Questa separazione netta non è comunque sostenibile, come vedremo più avanti alla luce dei fatti dell'italiano, in quanto presupporrebbe un modello strettamente sequenziale della produzione (e della comprensione linguistica) altamente inverosimile. Dal canto nostro, proponiamo che la grammatica del discorso enumeri le frasi appropriate al contesto scegliendo tra quelle grammaticali precedentemente descritte dalla grammatica di frase ammettendo quindi una modalità sequenziale di funzionamento della grammatica stessa a moduli separati in fase produttiva ed eventualmente una modalità interattiva di funzionamento in fase di riconoscimento e di comprensione, questa volta però agendo in senso inverso: la grammaticalità verrebbe misurata solo in quanto e in conseguenza dell'avvenuta verifica di appropriatezza contestuale attuata sulla base della grammatica del discorso. Su questo problema si sofferma a lungo Gazdar (1981) il quale affronta il problema di nucleare le proprietà formali che legano la forza illocutiva e il significato della frase nel creare un enunciato a cui sia stato assegnato un atto di parola: è interessante notare come un atto di parola sia una funzione parziale che mappa enunciati da un contesto ad un altro, nel senso appunto che è necessario conoscere il contesto precedente per determinare la funzione, come egli stesso spiega in questa lunga citazione. Come risulta chiaro dalle prime righe, viene previsto un modello sequenziale in cui ciascun componente è autonomo rispetto agli altri e quindi gli elementi di ambiguità esistenti a livello sintattico o lessicale vengono risolti da rispettivi componenti: in altre parole viene liquidato già nelle righe introduttive il problema della possibile interazione esistente tra un livello superiore cognitivo-pragmatico e uno inferiore sintattico-semanticò per la soluzione di eventuali ambiguità all'interno di un modello interattivo della comprensione del linguaggio<sup>7</sup>.

<sup>7</sup> «Let D be the set of sentences of a natural language, I shall assume that the members of D are equipped, as it were, with their full structural descriptions and are thus syntactically and lexically disambiguated. I shall further adopt a very liberal view of what is to count as a sentence: ...“elliptical” answers to questions will be considered sentences. Sentences have properties by virtue of their syntax: for example, they may be declarative, interrogative, subjunctive, imperative, exclamative, or optative. I shall assume that these -ive properties are syntactic properties (charac-

## 2. *Ambiguità della grammatica di frase e regole stilistiche*

Nella LGB Chomsky sostiene che il passaggio dalla struttura superficiale (fonetica), alla struttura-S, che è la sola ad assicurare l'interpretazione semantica, avvenga in modo assolutamente banale.

terized in terms of, e.g., word order, absence of subject, presence of wh- words, etc.) and leave entirely open, for subsequent consideration, the relations these properties may or may not bear to illocutionary force. The failure to distinguish, for example, the (syntactic) property of being interrogative from the (pragmatic) property of being a question, has given rise to considerable confusion and equivocation in the recent literature. I shall let  $M$  be the set of contexts in which sentences may be uttered. For most of the discussion which follows it won't matter too much what contexts are taken to be, but I will return to the issue when we get around to addressing question (1).

Now that we have a set  $D$  of sentences and a set  $M$  of contexts, we may define the set of utterances  $E$  to be the crossproduct of  $D$  and  $M$  ( $E=D \times M$ ). An utterance then is an ordered pair consisting of a sentence and a context (i.e. the context in which the sentence is uttered). It may well be that there are constraints on the set of sentence-context pairings, in which case the set of (normal) utterances will be a proper subset of the crossproduct, but that issue need not concern us for the moment... Requesting, promising, warning, questioning and so on, are distinct illocutionary forces which can be enacted as different speech acts, i.e. a request to pass the salt, a request to quit standing on the speaker's foot, a request to close the window, and so on. These in turn will be realized as utterances with certain sentences in context... Let  $F$  be the set of illocutionary forces: one component of a speech act will be a member of  $F$ , and the other component something like propositional content. Speech act assignments can be treated as pairs consisting of an illocutionary force and a content, where the set of contents is identified with the set of sentence meanings. The speech act canonically done by utterance (14): «Who ate something», will consist of the illocutionary force of questioning together with the meaning of the sentence «Someone ate something». The speech act canonically done by utterance (16) «What did someone eat» will consist of the illocutionary force of questioning together with the meaning of «What did someone eat».

«Let  $J$  be the set of sentence meanings. Then the set of speech act assignments  $A$  is a subset of the crossproduct of  $F$  and  $J$  ( $A \subseteq F \times J$ ). I shall assume that the semantic theory for the language provides us with a function  $[\ ] \in J^D$  that maps sentences of the language (members of  $D$ ) into their meanings (members of  $J$ ). Thus  $[d] \in J$  when  $d \in D$ , and  $[Who ate what] \in J$  if «Who ate what»  $\in D$ . For the purposes of what follows I shall assume that declarative sentences express propositions and that interrogative sentences express sets of propositions.

... A speech act is a function from contexts into contexts. Thus an assertion that  $\emptyset$  is a function that changes a context in which the speaker is not committed to justifiable true belief in  $\emptyset$  into a context in which he is so committed. A promise that  $\emptyset$  is a function that changes a context in which the speaker is not committed to bringing  $\emptyset$  about into one in which he is so committed. A permission to  $\emptyset$  is a function that changes a context in which  $\emptyset$  is prohibited into one in which  $\emptyset$  is permissible... Speech acts will, in general, be partial functions – that is, they won't be defined for every context. You can't permit something that is already permitted, or prohibit something that is already prohibited, confirm something that has not already been mooted, request something that has already been granted, and so

È nostra intenzione dimostrare che questo vale solo per lingue strettamente configurazionali come l'inglese o il francese, e che invece l'italiano possiede una grammatica di frase inerentemente ambigua, che rende molto discutibile l'ipotesi configurazionale.

forth. Let  $X^Y$  stand for the set of all partial functions from  $Y$  into  $X$ . We can stipulate that the set of speech acts  $A^*$  (the reason for this choice of notation will become apparent shortly) is a subset of the set of partial functions from  $M$  into  $M$  ( $A^* \subseteq M^M$ ). If speech acts are functions from contexts into contexts, then what are illocutionary forces? Well, as we have used the terminology speech acts are formed by combining an illocutionary force with a sentence meaning which are determined by the semantics. So an illocutionary force, say that of promising, has to be something that takes a sentence meaning, say the proposition [speaker will arrive on time], to give a speech act, in this example the speech act of promising to arrive on time, which is itself a function from contexts into contexts. Given our assumptions and stipulations an illocutionary force can only be one thing, namely, a function (possibly partial) from sentence meanings into speech acts. Thus  $F \subseteq (M^M)^J$ . At least some members of  $F$  will be partial functions because at least some illocutionary forces won't be defined for some types of sentence meaning. For example, one cannot assert things that are not propositions; thus  $f$  ([who ate what]) will be undefined when  $f$  is the illocutionary force of asserting. Likewise one cannot promise to do things in the past. It will be remembered that earlier we introduced the notion of a speech act assignment and stipulate that the set  $A$  of speech act assignments was a subset of  $F \times J$ . You may be wondering at this point what the relation is between  $A$  and  $A^*$ , and why we need both types of entity cluttering up our ontology. The answer is that speech act assignments don't really have any independent ontological status at all; they're just hypothetical entities introduced to simplify the discussion in the latter half of this paper. The members of  $A^*$  won't allow us to discriminate the illocutionary force from the content of the speech act, whereas the members of  $A$  do.

Hence the need for the latter. But the members of  $A$  are not the kind of thing that speech acts are, whereas the members of  $A^*$  are. Hence the need for the latter. Many speech acts seem to be incremental in their effects on the contexts they apply to. That is, the context that results from their taking place consists of the original context plus something. For example, an assertion that  $\emptyset$  has the effect of adding the speaker's commitment to the justifiable true belief that  $\emptyset$  to the context. If we assume, for the sake of simplicity, that contexts are just sets of propositions, then we can say that a speech act  $\beta \in A^*$  is incremental if and only if, for all contexts  $m$ ,  $m \subseteq \beta(m)$ . It is legitimate to ask at this point whether all speech acts are incremental in this sense. The answer, interestingly, is no. There exists a class of speech acts described by such verbs as abolish, counterdemand, downgrade, exempt, permit, renounce, rescind, retract, and revoke, whose effect on the context is not incremental. What such acts have in common is that they require there to be something in the context when the act takes place, something that is not there afterward. Take the case of permission to  $\emptyset$ : If I permit  $\emptyset$ , then it must be the case that  $\emptyset$  is prohibited in the context that obtains prior to the act of permitting  $\emptyset$ . As a result of that act,  $\emptyset$  is no longer prohibited. The act of permitting  $\emptyset$  has the effect of removing or deleting the prohibition on  $\emptyset$  from the context. If we attempt to formulate permission to  $\emptyset$  so that it is incremental, then we will end up defining a function that has inconsistent contexts as its range, contexts in which  $\emptyset$  is both prohibited and permitted.

Una grammatica LGB deve sottostare per lo meno alle seguenti restrizioni (vedi Berwick, 1984:130):

- i. il cilo stretto;
- ii. nessun annidamento di tracce;

Our question is «What are the properties of the function that maps utterances into speech acts?» I shall assume that there is some (possibly partial) function  $\$$  that has utterances (E) as its domain and sets of speech act assignments ( $\mathcal{P}A$ ) as its range ( $\$ \in (\mathcal{P}A)^{(E)}$ ). We take the range to be sets of speech act assignments in order not to exclude the possibility that some utterances may be associated with more than one speech act (as I shall take up shortly). And we map into speech act assignments (A) rather than speech acts ( $A^*$ ) for reasons of formal convenience: because each member of A uniquely determines a member of  $A^*$ , there is no issue of principle here. The first question to ask about  $\$$  is whether it is a partial or total function. Because we have defined E as simply the crossproduct of D and M, we have allowed all kinds of bizarre sentence-context pairs to be utterances. Consider, for example, (18): I hereby fire you, uttered by a blue-collar worker to the managing director of the company he works for, in a context in which it is clearly not intended as a joke. What kind of speech act could that possibly be? It clearly isn't an act of firing, and it doesn't seem interpretable as an assertion (because the sentence uttered is blatantly false). We could multiply examples ad nauseam, but there's no point – the conclusion is inescapable. Because some utterances are just too bizarre to be treated as speech acts at all in the sense in which we are using the term in this paper,  $\$$  must be a partial function. Let  $E' \subseteq E$  be that subset of utterances for which  $\$$  is defined. We can regard  $E'$  as being the set of «normal utterances» that is, those utterances that achieve some speech act. In saying that (18) wouldn't be any kind of recognizable speech act in the context given, I'm not claiming that such an utterance wouldn't have any effect on the context. But we don't want to call every act of speaking which changes the context a «speech act». The next question is whether  $\$$  assigns a unique speech act to each utterance. Is it the case that for all  $e$  in  $E'$ ,  $\$(e)$  is a singleton? If so, then we can say that  $\$$  is uniquely assigning. Now dialogues along the lines of (19): A: You will go tomorrow. B: Is that a question or an order? In such cases the context is insufficient to allow the addressee to arrive at the speaker's intended speech act. However, it is at least arguable that A's utterance is in some sense deviant and that, given the nature of the context, he should have uttered a sentence that would have made his intention transparent. And if (19) is a deviant case, then we cannot use it to establish that  $\$$  is not uniquely assigning. Some authors have discussed cases where speakers deliberately exploit the speech act opacity that natural languages allow. The conclusion Weiser (1974, p. 274) has drawn from such observations is worth quoting: «the complex intention of a speaker to produce a sentence with two possible meanings on a single occasion is beyond the descriptive capacity of any current approach to pragmatics that involves speech acts.» Sadock (1974, p. 11) has claimed that «generally speaking, it is the case that there is associated with a single sentence one and only illocutionary force.» Sadock is claiming that one of the speech acts the utterance is associated with has an illocutionary force that is uniquely determined by the nature of the sentence uttered. Formally this is equivalent to the claim that there exists a function  $\mathcal{F} \in F^D$  such that for all  $e \in E'$ ,  $\mathcal{F}(e) \in \{a_0: a \$(e)\}$ . I shall refer to this claim as the «literal meaning hypothesis». For Searle the literal meaning of interrogative syntax is question illocutionary force; likewise imperative syntax means requesting, and declarative syntax means asserting. Searle admits that the «literal meaning» may, on occasion,

queste restrizioni sarebbero in completo accordo con una grammatica che rispetti integralmente la soggiacenza, permettendo quindi di recuperare l'antecedente di una traccia o il legatore di una variabile legata all'interno appunto del ciclo o dominio in analisi (definito in termini di nodi SN, F' per l'italiano; vedi Rizzi, 1982) o di quello immediatamente precedente. Questo fatto assicurerebbe la località delle operazioni sintattiche, ma come lo stesso Rizzi (1982) ha sostenuto, in italiano (vedi anche Woolford, 1982) il principio di soggiacenza sussume solo in parte le restrizioni legate alle isole k-(in inglese wh-), e invece permette notevoli violazioni che non manterrebbero integro e intatto l'ambito in cui le trasformazioni operano. In particolare, si hanno svariate situazioni che introducono la necessità a livello di computo mentale, di tener conto di possibili dipendenze annidate, come mostrano in,

- 9) Il ragazzo [<sub>F</sub> a cui<sub>i</sub> non ricordo [<sub>F</sub> quali libri<sub>j</sub> hai suggerito [<sub>F</sub> che io leggessi e<sub>j</sub>e<sub>i</sub>]]] mi odia.  
 10) Il bambino [<sub>F</sub> a cui<sub>i</sub> non so [<sub>F</sub> che cosa<sub>j</sub> credi [<sub>F</sub> che io abbia fatto e<sub>j</sub>e<sub>i</sub>]]] non mi piace.

Abbiamo segnato i due luoghi di estrazione di «a cui» e rispettivamente di «quali libri» in 9 e di «che cosa» in 10 inserendo degli indicatori generici di categoria vuota «e» sottoscritti da indici: come è facile verificare i punti di atterraggio si incrociano e non permettono di generalizzare la formulazione standard delle soggiacenze:

- 11) [<sub>γ</sub>... X... [<sub>Ω</sub>...[<sub>β</sub>... Y...]]...X...]

che va interpretata: nella struttura 11 ogni movimento da Y a X è bloccato nel caso che Ω e β siano categorie cicliche, o ancora, nella struttura 11 nessuna trasformazione può porre in relazione diretta X e Y, o spostare costituenti da X a Y, nel caso in cui Ω e β siano barriere limitanti (del tipo SN, F'); o dal punto di vista interpretativo, la condizione stabilisce (vedi Graffi, Introduzione: 1980:86) che a un dato stadio del ciclo, le regole possono riferirsi solo ad elementi che compaiono nello stadio in questione o in quello immediatamente precedente.

Queste violazioni non sarebbero comunque permesse in presenza di comparative, o avverbiali (vedi Longobardi, 1984), né nel caso delle domande k', con la qualifica che 11 va specificata in senso restrittivo (vedi Erteschick): se e solo se il nodo che domina F' non

be defective. In Hausser (1978, p. 176): «Syntactic mood does not determine the speech act. Rather, syntactic mood participates with all the other linguistic properties of a given surface expression  $\emptyset$  in delimiting the set of use-conditions of  $\emptyset$ . Since there is no one to one relation between syntactic moods and speech acts, it would be a mistake to implement speech act properties in the semantic characterization of syntactic mood.»

è di tipo [+ V]. Se quindi il nodo dominante è SA o SN la restrizione prevista dalla condizione di soggiacenza vale, altrimenti, se si tratta di nodo SP, SV o F' no. Questa lettura permetterebbe di rendere conto facilmente di casi come:

- 12) Volevo chiederti [<sub>F</sub> di quale stipendio hai ricevuto [<sub>SN</sub> il saldo e]]  
 13) Volevo chiederti [<sub>F</sub> di quale stipendio ha detto Gino [<sub>F</sub> che ha ricevuto [<sub>SN</sub> il saldo e]]]  
 14)\* Volevo chiederti [<sub>F</sub> di quale stipendio ha detto Gino [<sub>SN</sub> la bugia [<sub>F</sub> che ha ricevuto il saldo e]]]

In 12 e 13 l'estrazione di un SP da un SN è permessa dal fatto che si trova a distanza di due nodi ciclici che potrebbero anche aumentare se aggiungessimo «hai saputo che» e altre complete tra DIRE e RICEVERE, che quindi non costituiscono barriere. In 14 invece l'estrazione del SP è bloccata dal fatto che uno dei nodi ciclici attraversati è una barriera.

Chomsky stesso quando elenca le proprietà che possiede una lingua a soggetto nullo (LSN) come l'italiano commenta il fatto che esso può violare le isole k', con il seguente esempio (numerato 8 p. 158).

- 15) tuo fratello, a cui mi domando [che storie abbiano raccontato t] era molto preoccupato

in cui viene violata la condizione del Soggetto Specificato e il sintagma k- può superare la barriera costituita dalla frase incassata, inclusa tra parentesi.

Sempre in LGB Chomsky elenca altre proprietà possedute da lingue come l'italiano (LSN) (ivi, 240):

- 16) i. soggetto mancante; ii. inversione libera in frasi semplici; iii. movimento k-lungo del soggetto; iv. pronomi di ripresa vuoto in frasi incassate;

che vengono commentate dai seguenti esempi:

- 17) i. ho trovato il libro; ii. ha mangiato Giovanni; iii. l'uomo [che mi domando [chi abbia visto]]; iv. ecco la ragazza [che mi domando [chi crede [che possa SV]]];

### 2.1 Sull'estrazione del Soggetto

L'elemento che contribuisce maggiormente a rendere ambigua la grammatica di frasi dell'italiano è senza dubbio il SN che assume la funzione di soggetto. È bene notare che il soggetto non è argomento interno ma esterno del predicato, e in quanto tale non è ritenuto essenziale per l'interpretazione – in altre parole esso non appare

nella cornice di sottocategorizzazione ma come SN nelle regole di riscrittura della base (vedi Williams, 1980). Comunque in prima istanza e in linea con quanto sostenuto nel quadro lessicalista di LFG (Bresnan, 1982) noi tratteremo i due argomenti SN soggetto e oggetto con un approccio neutro, più semanticista, considerandoli entrambi argomenti del predicato con lo stesso statuto. L'ipotesi che tenteremo di verificare ora è in linea con quanto proposto da Rizzi (1982) per giustificare l'estrazione di un elemento k- soggetto in frasi del tipo di,

18) Chi pensi che verrà?

18i) Chi *pro* pensi che *pro* verrà *t*?

In 18 abbiamo indicato con «t» la posizione aggiunta sotto SV da cui il soggetto k- «chi» verrebbe estratto: la posizione indicata con «pro» invece servirebbe a trasmettere caso e ruolo tematico per una convenzione ugualmente stipulata da Rizzi (1982)<sup>8</sup>. Preferiamo ac-

<sup>8</sup> Nel suo lavoro (1986), Rizzi introduce una nuova caratterizzazione del *pro* come pronominale vuoto che è licenziato in quanto tale da una testa nel senso della teoria X-barra, che lo governa e gli assegna caso: le categorie che possono fungere da testa per licenziare il *pro* sono dipendenti in quanto parametro dalla lingua. In italiano si avrà allora che sia Infl (o Fless) sia Verbo (finito) sono categorie valide, mentre in inglese nessuna delle due vale. In italiano in particolare si avrà che *pro* può apparire in posizione di oggetto diretto oltre che in posizione di soggetto, ma non in posizione di oggetto diretto di una frase passiva perché il Verbo (participio passato) non assegna caso. Quindi *pro* non è più legato semplicemente alle posizioni costruite localmente con «accordo forte» come previsto in Chomsky (1982), ma anche in posizione oggetto diretto, in cui però sarà interpretato diversamente: difatti, in posizione di reggenza da parte di INfl, si tratterà di un pronomine referenziale definito, in posizione oggetto diretto sarà invece interpretato come un pronomine con referenza arbitraria con i seguenti tratti-Ø: [+ umano, + generico, + plurale]. Questi tratti costituiscono il contenuto del pronomine foneticamente vuoto. Nello stesso lavoro, Rizzi (ivi, 543) individua delle caratteristiche naturali che servono a distinguere SN referenziali (il caso del *pro* soggetto) da SN argomentali ma non referenziali (il caso del *pro* oggetto), come segue: i. Un SN è referenziale solo se ha la specificazione di persona e di numero; ii. Un SN è argomentale solo se ha la specificazione del numero.

Comunque, come abbiamo già fatto notare più sopra, anche un *pro* Arb come il PRO arb può essere referenziale e definito benché manchi crucialmente delle qualità individuate da Rizzi. Questo avviene banalmente in quanto si fornisce alle frasi infinitive o aggettivali (small clauses) un contesto nel discorso precedente, come mostrano i seguenti esempi che riprendono esempi frasali di Rizzi:

a. Dopo che abbiamo acquistato quel computer noi e gli impiegati dell'azienda svolgiamo le pratiche in meno tempo. Certe innovazioni tecnologiche rendono *pro* più efficienti.

b. Noi e i nostri amici siamo sorridenti perché abbiamo finalmente deciso di andare a vivere in campagna. Decisioni di questo tipo rendono proprio *pro* felici.

c. Gli impiegati amministrativi continuano a fare quello che vogliono e non portano avanti le pratiche. In questa università è difficile costringere *pro* a lavorare.

c1. In questa università è difficile che *pro* saranno costretti *e* a lavorare.

mettere la proposta di Safir (1985) secondo la quale entrambe le posizioni per il soggetto, quella preverbale e quella postverbale siano sia posizioni argomentali, sia posizioni tematiche, giustificando in questo modo anche l'assunto che ha ovviamente forte motivazione empirica, che i parlanti italiano possono liberamente disporre di entrambe le posizioni per inserire il SN lessicale soggetto, senza cioè subordinare la posizione postverbale a quella preverbale<sup>9</sup>. Nel caso in cui il ruolo- $\theta$  venisse assegnato in posizione postverbale, la posizione preverbale diverrebbe una posizione non-tematica che può contenere solo un espletivo, elemento privo di contenuto semantico.

Questa ipotesi andrebbe anche a motivare il fatto che l'italiano, a differenza dell'inglese, del francese e di altre lingue simili non è

A nostro giudizio tutti i pro hanno referenza definita e individuano un insieme specifico di persone non un insieme generico: questo fatto è derivabile dal contesto (precedente). In particolare poi, l'esempio c1 è stato introdotto per mostrare come, coerentemente con la teoria, in questo caso pro non avrebbe interpretazioni arbitrarie ma definite; questo fatto comunque non si avrebbe semplicemente perché ciò è stipulato dalla teoria in quanto il soggetto inespresso della frase passiva c1, è coincidente con l'oggetto inespresso della frase attiva c.

In assenza di contesto, comunque è ovvio che prevale l'interpretazione arbitraria con referenza generica e non definita per tutti i casi di pro oggetto inespresso. Si potrebbe dire che la presenza di un contesto forza l'interpretazione generica a divenire specifica in presenza di antecedenti adeguati. Quindi benché tutte le frasi a.-c. potrebbero anche essere considerate come asserzioni generiche, di fatto, esse diventano asserzioni definite indirizzate a un referente specifico. Queste considerazioni ovviamente non vogliono che ribadire la necessità di un livello di interpretazione superiore a quello frasale che abbiamo già indicato con la dimensione della grammatica del discorso.

Più avanti, trattando delle problematiche relative alla mancanza di adiacenza in frasi dell'italiano in cui il predicato è separato dal proprio argomento oggetto diretto da un avverbio, Rizzi osserva in linea con Burzio, che questo fatto va ricondotto al modulo del pro (ivi, 531, nota 31). Le frasi sono le seguenti:

1. Gianni vede spesso Maria vs. 1a.\* Gianni sees often Maria

in cui la grammaticalità dell'esempio italiano è riconducibile al fatto che anche in italiano l'assegnazione del caso oggettivo richiede l'adiacenza, ma in italiano e non in inglese l'oggetto può essere spostato alla destra di un avverbio, lasciando dietro di sé un pro espletivo, come si ha nei casi di soggetto invertito. Lo stesso vale per frasi del tipo di:

2. Ho invitato pro a partecipare il presidente.
3. Considero pro più intelligente il presidente.

che non sono grammaticali in inglese per il solito motivo. Le spiegazioni introdotte da Rizzi, su commento di Burzio ci paiono molto ad hoc in quanto proporrebbero in sintesi una restrizione sui movimenti previsti nelle varie lingue riducendosi quindi ad una eventuale parametrizzazione anche della regola Muovi- $\alpha$ . Tanto più ad hoc risulta poi la spiegazione se si considera che 2 e 3 sono permesse anche in inglese a patto che il SN oggetto sia pesante.

<sup>9</sup> In questo caso la flessione resterebbe attaccata al verbo eliminando quindi la necessità di reintrodurre la trasformazione di Affix Hopping. Inoltre non sarebbe necessario stipulare una convenzione per trasmettere ed ereditare il ruolo tematico.

strettamente configurazionale, prediligendo la posizione postverbale per il SN lessicale oggetto e comunque non imponendo una adiacenza stretta tra il Verbo e l'Oggetto diretto, e inoltre lasciando liberamente apparire il SN Soggetto prima o dopo il verbo.

La regola di movimento k- in base a una convenzione stipulata da Chomsky (1973) sarebbe l'unica a permettere a un costituente di trovarsi a distanza illimitata dal suo punto di estrazione: questo fatto verrebbe spiegato all'interno della teoria attraverso l'Universale di Sostituzione del Complementatore <sup>10</sup>.

L'esempio 18 ha un caso assolutamente parallelo di estrazione lunga del soggetto come SN lessicale e non come quasi quantificatore:

19) Ecco la ragazza che mi domando [F' chi crede che *pro* potrà *t* aiutarci a risolvere la situazione

L'estrazione in questo caso è permessa banalmente da quanto stipulato dall'Universale di Sostituzione del Complementatore, con l'aggiunta del Principio di Soggiacenza e del principio della ciclicità stretta <sup>11</sup>. Sulla base di questi principi e assunti, vi sarebbe una barriera che conta per il principio di soggiacenza, quella indicata da una parentesi, il SN soggetto verrebbe spostato ciclicamente e trattandosi di movimento k' lascerebbe un «che» nelle posizioni COMP vuote che attraverserebbe.

Un esempio più complesso ma equivalente dal punto di vista della teoria è il seguente,

20) Il candidato [F' da cui Gino ha preteso la confessione pubblica che non *pro* era sufficientemente preparato *t* era suo fratello.

In questo esempio il nodo che conta per la soggiacenza è solo il primo e la frase è grammaticale.

Queste strutture sono in qualche modo parallele a quelle di topicalizzazione in cui però il SN estratto è sempre l'oggetto, rappresentate da frasi del tipo di,

21) Il bandito, mi hanno detto che ha ucciso *t* la polizia!

<sup>10</sup> Nella traduzione curata da Rizzi e Graffi (1980) si prevede schematicamente quanto segue:

i. il momento k- si realizza da destra verso sinistra- i movimenti verso destra non sono mai illimitati;

ii. perché vi sia movimento illimitato i nodi COMP devono essere non riempiti di materiale lessicale né portare l'indicazione [+ WH] il che imporrebbe l'atterraggio di un pronominale lessicale interrogativo che impedirebbe il passaggio di altri pronominali o quantificatori. O anche, il nodo COMP non può essere doppiamente riempito di materiale lessicale;

iii. solo nel caso di movimento da destra verso sinistra il complementatore verrebbe sostituito dalla base con «che».

<sup>11</sup> Vedi Chomsky 1973 in Rizzi e Graffi (1980:174)

- 22) L'intera banda di mafiosi, hanno scritto nell'editoriale che ha catturato *t* la polizia!

La lettura di queste frasi prevede una particolare intonazione che metta in risalto l'enfasi contrastiva assegnata al SN preposto – in regioni meridionali la struttura topicalizzata è molto comune e non viene utilizzata solo a scopi contrastivi, ma anche di conferma, di compiacimento o di semplice commento.

Le stesse frasi possono essere rese con un clitico di ripresa e con una diversa intonazione, non contenendo comunque le stesse proprietà pragmatiche di novità informazionale, con una costruzione questa volta di dislocazione a sinistra, come in

- 23) La scala mobile hanno detto che non intende più accettarla la Confindustria!

- 24) La banda, mi hanno detto che l'ha sterminata la polizia!

Entrambe queste costruzioni sottostanno ai principi enunciati precedentemente per il movimento *k*- (vedi Cinque, 1981) (Chomsky, 1977). L'italiano comunque permette violazioni solo in presenza di estrazione di pronomi relativi – da interrogative indirette, suggerisce Rizzi (1982) –, come in;

- 25) Il candidato [<sub>F</sub> di cui Gino si domandava [<sub>F</sub> chi ha preteso [<sub>SN</sub> la confessione pubblica [<sub>F</sub> che non *pro* era sufficientemente...

È da notare che in una frase come 25 le operazioni che si devono compiere in un quadro trasformazionale per poter giungere all'interpretazione corretta sono svariate:

- 26) i. una regola di formazione delle relative sopprime un costituente in caso di identità con la testa;  
 ii. una regola muove pronomi relativi sotto COMP;  
 iii. interpreta il SN testa della relativa come il legatore o operatore della predicazione costituita dalla proposizione aperta in cui è contenuta la variabile controllata dal pronome relativo;  
 iv. il pronome relativo viene soppresso e sostituito dal complementatore non marcato «che».

Perché valga iii. il SN controllore deve essere necessariamente presente in forma lessicale, la sua assenza impedirebbe in maniera cruciale l'interpretazione; riprendendo il nostro parallelismo a livello strutturale questo discorso varrebbe anche per le frasi topicalizzate e solo marginalmente per le dislocazioni a sinistra, che si reggerebbero normalmente anche senza la presenza del SN il quale, però, deve essere presente nel discorso precedente come si può notare dagli esempi,

- 21) a.\* ... mi hanno detto che ha ucciso *t* la polizia!  
 23) a. ...hanno detto che non intende più accettarla, la Confindustria!

In 21 la traccia non avrebbe più un legatore rendendo la frase agrammaticale, mentre in 23 il clitico di ripresa avrebbe bisogno di un antecedente nel contesto precedente per essere semanticamente appropriata, benché dal punto di vista sintattico sia grammaticale.

A 26 andrebbero aggiunti due importanti aspetti interpretativi per completare le operazioni della grammatica sugli esempi in discussione, e cioè,

- 26) v. il SN soggetto è in relazione di antecedente con il «pro», o pronome soggetto inespresso;  
vi. il SN soggetto è in relazione di operatore alla pari di un quantificatore o di un quasi-quantificatore con la variabile in posizione postverbale.

Se si accetta v. si suppone che per stabilire la relazione antecedente-pronominale valgono i normali principi utilizzati a questo fine nella grammatica a livello di FL, quali le note condizioni di asimmetria tra la posizione del SN lessicale che deve precedere il pronome di cui è antecedente, in maniera obbligatoria. Se accettiamo vi. ugualmente ci troviamo di fronte a condizioni quali la CPS che stabilisce che una variabile non può legare un pronome alla propria sinistra.

Quindi sia v. che vi. saranno possibili se il SN soggetto c-comanda o se precede il pronominale o la variabile che lega. Inoltre vale la pena notare che se si accettasse vi. si supporrebbe che la costruzione in esame appartiene alla grammatica di frase, imponendo quindi il rispetto di principi come quelli stabiliti precedentemente. Per quanto riguarda la possibilità di spostare ciclicamente il soggetto SN se esso è accompagnato da una parola k- allora risponderà ai principi della grammatica di frase altrimenti no, come mostrano gli esempi,

- 27) Quale bandito hanno detto che *pro* ha ucciso il direttore *t*?  
28)\* Quale bandito hanno comunicato [<sub>SN</sub> la notizia [<sub>F</sub> che ha ucciso il direttore?

In 27 il SN «bandito» è stato estratto dalla posizione marcata con «t» assieme alla parola k- «quale»; la stessa cosa non può avvenire in 28 in quanto si violerebbe la restrizione di isola associata alla configurazione SN/F', detta restrizione del sintagma nominale complesso, sussunta in parte dal principio di soggiacenza, e che vale a delimitare l'ambito di applicazione delle trasformazioni. Questa restrizione abbiamo visto non si applica nelle frasi dichiarative, facendo supporre che il SN soggetto non è stato sottoposto a movimento, ma che sia stato inserito in situ dalla base, come mostra la struttura astratta:

25i)  $SN_k \dots [F \text{ di cui}_i \dots [F \text{ chi}_i \dots t_j [SN \dots t_i [F \dots t_k$

schematicamente sottostante all'esempio 25. Se volessimo continuare

il nostro parallelismo con le strutture topicalizzate in cui però mancherebbero totalmente indicatori superficiali come il «che» o i pronomi, e volessimo estrarre anche il SN soggetto come se si trattasse di un quasi-quantificatore in esempi come 25 ci troveremmo a violare anche le convenzioni stabilite da Rizzi (1980) per giustificare il fatto che in italiano si violano due isole k- o si superano i confini di due frasi k- ma non si viola il principio di soggiacenza. La struttura astratta di 25 si troverebbe allora ad avere la stessa configurazione dell'esempio citato da Rizzi (ivi, 163; suo 13b):

29)\* Questo incarico, che non so proprio chi possa avere indovinato a chi affiderò...

In questo caso si avrebbe agrammaticalità perché vi sono due domande indirette e una relativa, mentre la proposta di Rizzi prevede che per produrre una frase grammaticale e/o accettabile vi possono essere solo due incassate, relativa+interrogativa indiretta in quest'ordine, e una dichiarativa con una completiva eventualmente. Sempre secondo la proposta di Rizzi, la violazione delle restrizioni di isola viene ad essere recuperata dal principio di soggiacenza a patto che si convenga che F' e non più F (come nella proposta di Chomsky) sia il nodo limitante in italiano. Per tornare al nostro esempio, se volessimo mettere in relazione il SN soggetto dalla posizione marcata con  $t_k$  parallelamente a quanto avviene nelle topicalizzate e in linea con la proposta di Chomsky sul movimento k- in generale, ci troveremmo comunque nella scomoda situazione che anche la proposta di Rizzi non serve a giustificare la grammaticalità di 25. Riprendiamo sinteticamente gli spostamenti che avrebbero luogo in 25,

30) Al primo ciclo si sposterebbe «di cui» all'interno di un SN; al secondo ciclo «chi» si sposterebbe nel suo COMP di arrivo; al terzo ciclo «di cui» salirebbe al COMP per la relativa attraversando un solo nodo limitante, quello costituito da F'(chi); se si volesse a questo punto «spostare» o meglio, mettere in relazione il SN soggetto, si attraverserebbero due noti limitanti F' riempiti di materiale lessicale, violando così comunque il principio di soggiacenza.

## 2.2 Il Soggetto Posposto

In italiano, abbiamo detto, i parlanti possono disporre liberamente della posizione preverbale, canonica e configurazionale, e di quella postverbale aggiunta sotto SV. Queste due posizioni strutturali non sono comunque le uniche in cui può apparire un SN soggetto: il SN soggetto può essere estratto come in 19 e in 20 ma non in 25,

comunque con spostamento da destra a sinistra; il soggetto può essere posposto verso destra presumibilmente con estrazione da sinistra, dalla posizione di soggetto invertito, aggiunto sotto SV. La posizione che vorremmo caratterizzare quindi è astrattamente rappresentata in

31) pro [<sub>sv</sub> V ... SN]

in cui, sarà possibile dire qualcosa sulla natura di eventuale materiale interposto tra V e SN soggetto solo all'interno di una teoria. Definiremo prima in modo più preciso le proprietà associate alla posizione di Soggetto Invertito, come segue,

32) i. pro [<sub>sv</sub> V SN]

ii. pro [<sub>sv</sub>[<sub>sv</sub> V...] SN] { SP }  
iii. pro [<sub>sv</sub>[<sub>sv</sub> V...] SN] { SA }

32) a. Verrà Gino

b. Parlerà Gino.

c. È andato Gino al mercato.

d. Ha mangiato Maria la torta.

Le descrizioni strutturali da i. a iii. sono successivamente commentate dagli esempi a. – d. in cui c. e d. commentano le strutture opzionali realizzabili utilizzando i costituenti inclusi in parentesi graffa. Sulla base di 32 è possibile formulare la seguente descrizione di massima per caratterizzare il Soggetto Invertito,

33) Il SN lessicale soggetto è in posizione aggiunta sotto SV – Soggetto Invertito -sse tra il Verbo e il SN soggetto vi sono al massimo i complementi/vi è al massimo il complemento strettamente sottocategorizzato/i dal Verbo.

La situazione ideale si avrebbe se fosse possibile stabilire una completa simmetria tra le posizioni che un SN soggetto può occupare a sinistra e a destra del suo predicato. In questo caso, avremmo oltre alla possibilità della posizione di Soggetto Invertito simmetrica a quella preverbale canonica, una posizione sotto F' o sotto F aggiunto per simmetria per le domande che interrogano il soggetto; e inoltre una posizione sotto F'' nel nodo TOP per le dislocazioni a sinistra, nel caso in cui l'elemento dislocato sia un SN soggetto come nell'esempio di Cinque (1981; suo n. 40:25):

34) Mario<sub>i</sub>, la sua bicicletta, io credo che a Carlo risulti chiaro che non *pro*<sub>i</sub> gliel'ha prestata *t*<sub>i</sub>

Comunque, va subito detto che una completa simmetria si avrà solo a livello strutturale, in quanto per lo meno per il caso di aggiunta sotto F o sotto F' a destra non si potrà avere la sostituzione del complementatore, che come specificato più sopra può avvenire solo nel caso di movimento verso sinistra e non verso destra. Avremo

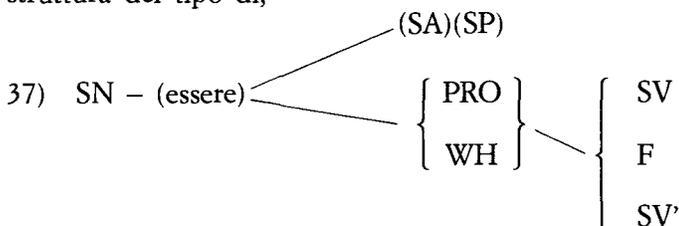
quindi i seguenti casi di posposizione del SN soggetto,

- 35) i. Ha comprato furbamente tutti i racconti di Calvino per pochi soldi alla Toletta, oggi, Gino.  
 ii. È morto di freddo aspettando l'autobus oggi Franco.  
 iii. Ha promesso a Franco di fare da suo accompagnatore alla festa mascherata Maria.  
 iv. Sembra essersi innamorato di Maria Gino.  
 v. Sembra convinto di essersi comportato civilmente Franco.

Tutti gli esempi in 25 sono casi di Soggetto Estraposto, in cui il SN soggetto si trova sempre nella frase aggiunto sotto F: questa ipotesi strutturale può essere preliminarmente caratterizzata come segue:

- 36) Il SN lessicale soggetto è in posizione di Soggetto Estraposto, aggiunta sotto F, sse tra il Verbo e il SN soggetto vi sono complementi predicativi (non) sottocategorizzati dal predicato, modificatori restrittivi e non restrittivi.

L'ultima parte della definizione in 36 è verificata in 35i., mentre la prima parte è verificata in 35ii. Gli esempi 35iii.-v. non pongono dei problemi per la definizione di complemento predicativo qui utilizzata, che è ripresa da Williams (1980) secondo il quale condizione necessaria perché si abbia una predicazione è che si realizzi una struttura del tipo di,



in cui si ha un predicato introdotto da una variabile predicativa, un PRO o una parola k- che è controllata dal soggetto. Ovviamente si potranno avere anche altri controlli, ma questo fatto dovrà essere specificato in una teoria del controllo, come per casi del tipo di,

- 38) a. A Franco è stato promesso di partire in luglio per la naja.  
 b. A Franco è stato promesso che partirà in luglio per la naja.  
 c. Franco ha insegnato a Gino a nuotare.  
 d. Criticare sé stessi screditerà Gino.

In tutti questi casi, non è il soggetto che controlla la variabile predicativa PRO/pro ma l'obliquo nelle frasi a morfologia passiva, a.b., o l'oggetto indiretto come in c. e infine l'oggetto diretto in d. In tutti gli esempi emerge un fatto non previsto normalmente e cioè che pro e PRO hanno caratteristiche in comune, formalizzabili come

segue:

39) pro e PRO: i. possono vedersi assegnare obbligatoriamente un antecedente nella frase; come mostrano in 35i e ii. e da 38b. Questa situazione contrasterebbe con quanto stabilito sulla natura di pronominale del «pro», con referenza inerente, che cioè non può ricevere il suo riferimento da altre espressioni referenziali come un altro SN. In particolare gli esempi 35 sono equivalenti ai seguenti in cui PRO è sostituito da pro:

35iii) a. Ha promesso a Franco che avrebbe fatto da suo accompagnatore alla festa mascherata Maria.

iv.a. Sembra che sia innamorato di Maria Gino.

v.a. Sembra convinto che si è comportato civilmente Franco.

Viene comunemente assunto che «pro» e PRO possano liberamente scegliersi un antecedente con riferimento *Arb* (itrario) nel discorso: vi sono anche casi in cui l'antecedente è referenzialmente definito come in

40) Gino aveva proprio sbagliato. Rifiutare in quel modo i consigli di suo padre non era proprio il caso.

Il soggetto PRO di «rifiutare» è referenzialmente definito nel discorso da «Gino» che è il suo unico antecedente possibile: in questo senso non si può affermare che una differenza esistente tra i due pronominali è che PRO sia indefinito, mentre pro è referenzialmente definito. La conseguenza di questo fatto è che in entrambi i casi il SN soggetto o il controllo non deve necessariamente legare il pro/PRO. A questo punto, alla condizione del legamento definita in precedenza va aggiunta la definizione di categoria vuota pronominale:

42) una cv è un pronominale: pro, PRO, pronome  
e inoltre: sse è libera, oppure  
è legata da un SN in posizione argomentale (posizione-A) ed è tematicamente indipendente (citata da Koopman & Sportiche, che la derivano da Chomsky, 1982)

che permette di derivare facilmente la definizione di variabile,

43) una cv è una variabile x, sse x è in posizione-A localmente legata-A' (ibid. 141)

Queste definizioni di cv pronominale e di variabile non creano problemi per i fatti discussi sin qui in quanto la posizione aggiunta sotto SV e aggiunta sotto F è considerata posizione argomentale, da cui eventualmente legare i pro/PRO obbligatoriamente o no coreferenti con il soggetto estraposto. In particolare il controllo di «pro» non sembra obbligatorio da parte di un SN soggetto estraposto solo

in 35v., che riportiamo qui di seguito:

35)v. Sembra convinto che si è comportato civilmente Franco.  
che potremmo rappresentare con due posizioni di pro vuote:

35)v.b. pro sembra convinto che pro si è comportato civilmente  
Franco

A differenza di quanto avviene in 35v.a. in cui Franco è preceduto da una infinitiva, in questo caso Franco può legare la posizione di pro dell'incassata e lasciare libera quella sovraordinata, che è al di fuori del dominio di c-comando del soggetto incassato; oppure potrebbe legare il pro della frase sovraordinata, legando opzionalmente anche il pro sottostante che però in una interpretazione potrebbe anche essere libero di scegliersi un antecedente nel discorso. In quest'ultimo caso, non si avrebbe comunque una predicazione, in quanto il soggetto strutturale della frase sovraordinata, Franco, non controlla il soggetto dell'incassata. Questo fatto non è riconducibile alla presenza del nodo COMP che qui non potrebbe essere cancellato, in quanto anche il «di» della corrispondente infinitiva occuperebbe una posizione COMP – altro che non si voglia trattarla come particella postverbale individuata dalla voce lessicale CONVINCERE.

Per il caso esemplificato da 35v. dovremo quindi fornire una ulteriore possibilità strutturale che chiameremo di Soggetto Allontanato. Questa possibilità si diversifica da quella rappresentata dal Soggetto Estraposto per le seguenti caratteristiche astratte:

44) SOGGETTO ESTRAPOSTO: pro...PRO...PRO...SN

SOGGETTO ALLONTANATO: pro...pro...PRO...PRO...SN

a cui va aggiunta la seguente proprietà:

45) Quando un pro è nel c-dominio di un verbo a controllo, vale come un PRO; un pro nel c-dominio di un verbo a sollevamento vale come un PRO;

46) pro e PRO possono scegliersi un antecedente nel discorso se mancano controllori all'interno della frase matrice.

In questo modo manteniamo la separazione teorica tra pro e PRO. Per quanto riguarda le proprietà del Soggetto Allontanato, rispetto a quanto specificato precedentemente, avremo che,

47) Il SN lessicale soggetto è in posizione di Soggetto Allontanato aggiunto sotto F' (o sotto F'') sse tra il Verbo e il SN soggetto vi sono complementi frasali non predicativi, con un proprio soggetto strutturale in/espresso lessicalmente e tematicamente indipendente.

Le frasi complemento interposte in questo caso saranno quindi munite di una specificazione temporale finita e di un complementatore specificato positivamente, non marcato o cancellato. Le due proposte di analisi strutturale sotto F' e F'' ovviamente fanno previ-

sioni completamente diverse, in quanto se il S.All si trovasse ancora nella frase sotto F' dovrebbe sottostare alle proprietà della grammatica di frase, mentre se non si trovasse più nella frase, sotto F'' dovrebbe esserne immune e potrebbe violarle.

Nel nodo TOP a sinistra di F atterrano costituenti topicalizzati, e elementi dislocati a sinistra, costruzioni queste che rispettano entrambe le restrizioni di isola (vedi Cinque, 1981). Sempre sotto F'' verrebbero ospitati costituenti caratterizzati dalle dislocazioni a tema sospeso, di cui si tratta diffusamente in Cinque (ibid.), costruzione questa che però non rispetta necessariamente le restrizioni di isola e che fa parte della grammatica del discorso; nel caso della dislocazione a sinistra non vi sarebbe movimento, il costituente dislocato non verrebbe a sottostare alla soggiacenza. Svilupperemo questi temi più avanti.

### 2.3 Reversibilità strutturale e funzionale

Definiamo ora con reversibilità strutturale, la possibilità di assegnare a una stessa posizione sintattica più funzioni grammaticali, in particolare quella di soggetto e quella di oggetto, come in

48) La segretaria ha ucciso il direttore.

49) La segretaria ha terminato il lavoro

e le loro corrispondenti forme passive,

48) a. Il direttore è stato ucciso dalla segretaria.

49) a. Il lavoro è stato terminato dalla segretaria.

Lo stesso significato, con diverso valore pragmatico, può essere convogliato da,

48)b. *Il direttore* ha ucciso la segretaria.

49)b. *Il lavoro* ha terminato la segretaria

in cui abbiamo sottolineato i costituenti in prima posizione perché hanno un particolare contorno intonativo (vedi Delmonte et al., 1986), e si vedono assegnare il fuoco (vedi Delmonte, 1983, 1984, 1985). Il corsivo marca quindi l'estensione della struttura del fuoco, corrispondente a livello fonologico al contorno intonativo massimo di un gruppo intonativo. Negli esempi a. si parla di strutture reversibili in quanto è a livello strutturale che è possibile assegnare le diverse funzioni grammaticali. Nelle strutture b. invece, si parla di funzioni reversibili in quanto l'assegnazione delle funzioni grammaticali non avviene attraverso le strutture sintattiche, in un approccio configurazionale che utilizzi la posizione degli argomenti rispetto ai propri predicati.

Se simuliamo il processo di comprensione attraverso una macchi-

na e un «parser» o riconoscitore sintattico (vedi Delmonte, 1985), nelle strutture a. quando si giunge ad analizzare la morfologia del verbo e la struttura in costituenti precedente, si assegna il ruolo tematico di paziente al SN preverbale e lo si tratta come Oggetto (profondo); mentre il ruolo di agente e di Soggetto (profondo) verrebbe assegnato al SN contenuto nel SP retto dalla preposizione «da». Vi sono cioè elementi strutturali presenti in superficie che permettono di disambiguare la frase e di assegnare le funzioni grammaticali nelle strutture a. Ovviamente potremmo anche avere casi come,

50) Il direttore è fuggito da sua moglie.

che strutturalmente è simile a 49a. ma che ha un altro significato, anche se il «direttore» riveste sempre il ruolo tematico di agente. Per essere disambiguata, questa frase dovrà passare un test di transitività, da cui risulterà che FUGGIRE non è transitivo e quindi non è prevista una struttura passiva del tipo appunto di 49a.

Nelle strutture b. la configurazione sintattica non offre al parser nessuna traccia strutturale per la disambiguazione e la comprensione delle relazioni grammaticali sottostanti. In particolare, in 49b. è possibile ancora utilizzare la grammatica per guidare la comprensione in quanto le informazioni contenute nel lessico impediscono a «lavoro» di assumere il ruolo di paziente o quello di agente, mancando del tratto di «animatezza»; la 49b. è interpretabile cioè soltanto con caso di «topicalizzazione» o di trasferimento dell'oggetto in posizione iniziale di frase con conseguente accentuazione e focalizzazione attuata per mezzo della sintassi e corrispondentemente della prosodia attraverso il contorno intonativo. Nel caso di 48b. invece, vi è una complessa reversibilità di ruoli tematici, e quindi di possibile realizzazione di funzioni grammaticali degli SN in posizione preverbale e postverbale. L'unico componente atto a disambiguare questa struttura è quello pragmatico, che utilizzerebbe le informazioni contestuali e le convoglierebbe al componente fonologico per gli aggiustamenti prosodici al contorno intonativo in fase produttiva. Il componente sintattico in questo caso darebbe in uscita due rappresentazioni,

- 51) [<sub>F</sub> TOP [<sub>SN<sub>i</sub></sub> il direttore]] [<sub>F</sub> COMP [<sub>F</sub> [<sub>SN<sub>i</sub></sub> e] [<sub>SV</sub> [<sub>V</sub> ha ucciso]] [<sub>SN<sub>i</sub></sub> la segretaria]] [<sub>AN<sub>i</sub></sub> e]]]]]]  
 52) [<sub>F</sub> TOP [<sub>F</sub> COMP [<sub>F</sub> [<sub>SN</sub> il direttore] [<sub>SV</sub> [<sub>V</sub> ha ucciso]] [<sub>SN</sub> la segretaria]]]]]]

Successivamente, la rappresentazione 51 verrebbe selezionata se in fase di comprensione il componente fonologico e quello pragmatico individuano elementi atti a identificare una struttura topicalizzata; nel caso contrario, verrebbe selezionata la struttura 52, cioè una frase attiva in cui però l'agente è «il direttore» e il paziente «la segreta-

ria». In genere si può affermare che l'italiano ha potenzialità strutturali molto superiori a una lingua strettamente configurazionale come l'inglese, e che queste potenzialità si traducono, nelle strutture k- in possibili frasi ambigue. Ad esempio in,

53) This is the man that chased the cat that ate the mouse that robbed the cheese.

l'inglese prevede una struttura ramificata a destra in cui ciascuna incassata è legata al SN adiacente alla propria sinistra che funge ogni volta da Soggetto, non essendovi tra complementatore «that» e Verbo un SN lessicale ma uno vuoto; in italiano invece si possono avere due strutture ben formate,

54) Questo è l'uomo che inseguiva il gatto che mangiò il topo che rubò il formaggio.

55) Questo è il formaggio che rubò il topo che mangiò il gatto che inseguiva l'uomo.

La 55 è permessa in quanto in italiano oltre alla regola di inversione libera in frasi semplici si ha inversione nelle frasi complesse, e che in casi come questo è obbligatoria se non si vuole modificare il significato, come in,

55) a. Questo è il formaggio che il topo rubò che il gatto mangiò che l'uomo inseguiva.

in cui si modifica l'interpretazione e ovviamente anche la rappresentazione: «l'uomo» dell'ultima incassata si trova ad inseguire il «formaggio» e non più il «gatto», e il formaggio a sua volta è mangiato dal gatto e non dal topo. Come discusso precedentemente, l'italiano possiede due posizioni di base per il soggetto, entrambe esterne rispetto al predicato che sottocategorizzerebbe solo il SN Oggetto, ma reggerebbe il SN Soggetto e gli assegnerebbe il caso nominativo attraverso il nodo Flessione.

Questo fatto permette alla posizione preverbale di essere riempita in struttura-S da un «pro» pronome privo di contenuto fonetico, ma con le caratteristiche morfosintattiche assegnategli dal verbo, nel caso in cui anche la posizione postverbale fosse vuota (vedi Chomsky, 1982; Rizzi, 1982). È proprio questa proprietà del soggetto a livello sintattico che genera ambiguità interpretative che per essere disambiguate richiedono informazioni dal contesto attraverso il componente pragmatico, come in,

56) Il leone che ha ucciso Franco era cattivo.

57) Il leone che ha mangiato Franco era cattivo.

58) La lepre che ha ucciso/mangiato Franco era enorme.

Mentre 56 deve avere un contesto disambiguante per essere interpretata, 57 potrebbe essere disambiguata se nei tratti semantici si prevederà l'assegnazione di un tratto di [+ ferocia] ad animali carni-

vorì che mangiano uomini, mentre gli uomini sarebbero solo [+carnivori] ma di animali precedentemente uccisi. La terza, 58 diverrebbe ambigua solo nel caso che cambino le condizioni di verità associate ai predicati in un certo mondo possibile, e si sostituisse al mondo attuale, quello della fiaba, in cui tutti gli uomini sono piccoli e indifesi. Anche in questo caso, comunque il contesto è indispensabile,

56) a. Franco ha conservato la testa per trofeo.

56) b. Franco non avrebbe dovuto partecipare al safari.

58) a. Il dittatore del mondo delle lepri aveva deciso la sua condanna a morte, per atti di cannibalismo sulla base del detto «occhio per occhio, dente per dente».

In questi esempi non esistono quindi restrizioni sintattiche tali da permettere di assegnare alla testa SN che regge il modificatore restrittivo – la restrittiva degli esempi – il ruolo tematico di agente o quello di paziente. L'aggiunta nel lessico dei tratti definiti più sopra potrebbe però a sua volta contribuire a rendere ambigua la frase in quanto anche l'uomo come cacciatore è [+ferocia] ed è fuor di dubbio più crudele degli animali.

### 3. Movimento *k*- e Soggetto Postposto

Abbiamo già visto come con strutture a soggetto estraposto il controllo del «pro» da parte del SN postposto sia obbligatorio; ciò può valere talvolta anche in casi di soggetto allontanato a patto che non vi siano condizioni del discorso che interferiscono, come mostrato in,

59) Chi ha detto che ha incontrato Maria, oggi?

60) Ha detto che ha incontrato Gino Maria oggi.

dove si nota come entrambe le frasi mostrano le stesse proprietà di controllo: Maria è il soggetto del verbo della frase sovraordinata, DIRE, sia di quello della frase incassata, INCONTRARE. Questo fatto non vale comunque in genere nel caso di costruzioni non predicative, e invece vale sempre in quelle predicative, a patto che siano rispettate le condizioni di appropriatezza semantica espresse dai predicati controllori. Nella frase,

61) Che cosa ha detto che ha nascosto nel baule che ha rubato il ladro che ha catturato la polizia mentre stava per porgerlo al proprio complice?

non è possibile mettere in relazione «la polizia» con il verbo della frase sovraordinata DIRE; ugualmente impossibile risulterebbe nella frase,

62) (??) Che cosa ha detto che ha nascosto il ladro nel baule che ha rubato la polizia?

In questo caso «la polizia» deve necessariamente legare la posizione vuota di soggetto dell'isola *k*- all'interno della quale si troverebbe intrappolato il SN corrispondente divenendo quindi l'autore del furto, mentre il ladro avrebbe solo relazione con il predicato NASCONDERE e possibilmente ma non necessariamente con quello sovraordinato DIRE. Sembrerebbe quindi che la presenza di contesti opachi<sup>12</sup> impedisca che si realizzi la reggenza appropriata tra l'antecedente e le posizioni di soggetto vuote: non vi devono cioè, essere altri soggetti specificati tra il legatore e le posizioni da legare. La seguente frase invece

63) (?) Che cosa ha detto che ha nascosto nel baule che ha rubato, la polizia?

si differenzia da

64) Che cosa ha detto che ha nascosto nel baule che ha recuperato, la polizia?

solo per le proprietà dei predicati e per le restrizioni di selezione associate agli argomenti che possono soddisfare i requisiti di sottocategorizzazione specificati nel lessico. Inoltre, entrerebbero in gioco conoscenze del mondo che permettono di assegnare a un antecedente esterno derivabile dal contesto i soggetti vuoti assegnati a NASCONDERE e RUBARE nella 63, e di escludere «la polizia» che comunque reggerebbe il soggetto di DIRE, mentre in 64 «la polizia» potrebbe controllare anche la posizione vuota di RECUPERARE. Negli esempi 62 e 63 l'accettabilità è legata a condizioni contestuali perché eliminando il predicato CATTURARE che si associava propriamente al SN soggetto «la polizia» non vi sono predicati che permettono di legare il pro matrice. In 63 ciò sarebbe permesso se si introducesse un contesto del tipo di:

63) a. Il ladro catturato dalla polizia aveva nascosto il corpo del proprio complice nel baule rubato in città.

È evidente che se volessimo leggere 63 e 64 sulla base di 63a.

<sup>12</sup> In realtà si tratta di due principi, o condizioni: la condizione di opacità e la condizione del soggetto specificato che operano entrambi a livello interpretativo in struttura-S.

«Un elemento anaforico che sia nel c-dominio del soggetto non può essere libero nel nodo ciclico (SN, F') a cui appartiene ma deve essere legato da un antecedente interno a questo nodo ciclico» (vedi Chomsky, 1978) (Rizzi, 1979:80);

«Nessuna regola può mettere in relazione X, Y nella struttura

...X...[ $\Omega$ ...Z...-WYV...]

(vedi Chomsky, 1973), dove Z è il soggetto specificato (lessicalmente o pronominalmente ma non anaforico) di WYV in  $\Omega$ .

vedremmo che la presenza del predicato RECUPERARE al posto di RUBARE permette di trattare «la polizia» come soggetto invertito, in 64, mentre in 63 esso potrebbe solo essere trattato come soggetto allontanato. E infine in,

65) Che cosa ha detto che ha trovato nel baule che ha recuperato, la polizia?

tutti e tre predicati possono essere controllati dalla «polizia», unico SN presente, mentre «che cosa», verrebbe escluso automaticamente perché ha caso oggettivo. Se poi avessimo,

66) Chi ha detto che ha trovato nel baule che ha recuperato, la polizia?

il pronome «chi» si vedrebbe comunque assegnare caso oggettivo e non caso nominativo: ma ovviamente anche in questo caso l'ambiguità non potrebbe essere risolta in struttura-S, o sulla base delle informazioni fornite dal componente fonologico (in fase di riconoscimento), né sulla base delle informazioni fornite dal lessico o dal componente categoriale che dovrebbe comunque limitarsi ad annotare due strutture ambigue.

Nella grammatica di frase dell'italiano è possibile formulare delle generalizzazioni che si possono individuare con certezza e che in qualche modo sono in relazione con restrizioni formulate per altre costruzioni e che sarebbero le seguenti:

- 67) 1. In struttura-S deve essere rispettato il principio di proiezione e tutte le proprietà associate nel lessico ai predicati e ai propri argomenti;
2. Non possono esservi contesti opachi, cioè tra il SN antecedente e le posizioni da relazionare non vi possono essere soggetti specificati lessicalmente;
3. Non possono intercorrere più di due (o una coppia di) barriere di tipo SN/F' – leggasi di un SN che domina un F' tra il legatore e la cv da legare; F' da solo non costituisce una barriera.
4. Le informazioni fornite dal componente fonologico non possono contrastare con quelle che verranno eventualmente fornite dal componente pragmatico, in cui viene individuata la struttura del fuoco.

Benché sinora si sia affermato che il componente fonologico non fornisce informazioni alcune atte alla disambiguazione delle strutture discusse, vi sono dei casi in cui invece è proprio l'intonazione a fornire elementi inequivocabili per la corretta comprensione a livello frasale. L'ipotesi che si fa è che il parlante utilizza per default, o a priorità più bassa le regole della grammatica di frase per generare la rappresentazione semantica completa, senza ricorrere al contesto o

ad altri elementi extralinguistici di pertinenza stretta della grammatica del discorso che avrebbero un costo più elevato a livello di elaborazione dell'informazione. La presenza di segni fonetici inequivocabili che indicherebbero l'estensione della struttura del fuoco dovrebbero servire in maniera adeguata a disambiguare le frasi che discuteremo qui di seguito.

68) *Ha conosciuto il direttore da cui è stato licenziato//Gino*

In questa frase, includendo od escludendo un costituente finale dal contorno intonativo complessivo si ottiene una diversa interpretazione. È bene ricordare che un gruppo intonativo delimitato appunto da confini tonali che lo separano nettamente dal resto della frase, costituisce normalmente una unità semantica e coincide con la F radice che include il nodo F più alto con i suoi complementi ed eventuali modificatori. Nella frase 68, se «Gino» viene incluso nella frase più bassa, diviene il soggetto invertito del predicato passivo contenuto nella relativa. In questo caso non può reggere il soggetto della frase sovraordinata il cui predicato CONOSCERE dovrà sceglierselo all'esterno dell'enunciato, nel discorso. Se invece si esclude il costituente finale dal gruppo intonativo precedente, come rappresentato appunto in 68 dove le due barre//indicano il confine di gruppo intonativo, allora «Gino» diviene soggetto allontanato e può controllare entrambe le posizioni di soggetto inespresso nella frase matrice e nella incassata. Lo stesso vale per la frase,

69) *Hanno venduto la casa che avevano disprezzato//i Rossi*

Una caratteristica delle frasi k- in italiano è costituita dalla opzionalità del riempimento della posizione di soggetto preverbale, mentre la posizione postverbale non potrebbe restare vuota. Nei seguenti esempi, «Chi» è estratto dalla frase incassata dalla posizione di oggetto,

70) \* Chi ha detto che Maria ha baciato?

71) \*Chi ha detto che Mario ha incontrato?

Le due frasi divengono grammaticali se togliamo il SN lessicale soggetto dalla posizione preverale, oppure se lo trasferiamo in posizione postverbale, come in,

72) Chi ha detto che ha baciato?

73) Chi ha detto che ha incontrato?

74) Chi ha detto che ha baciato Maria?

75) Chi ha detto che ha incontrato Mario?

Sono poi naturalmente buone tutte le domande k- in cui il pronome interrogativo è estratto dalla posizione soggetto, con eventuale possibilità di legare il soggetto vuoto dell'incassata, come in,

76) Chi ha detto che Maria ha sognato?

77) Chi ha detto che Mario ha finito?

78) Chi ha detto che partirà domani?

79) Chi ha promesso che porterà i turisti a S. Marco?

Come spiegare la devianza degli esempi 70 e 71? Sulla base delle proprietà indicate in precedenza, ovviamente non sembra esservi nulla che possa impedire la grammaticalità: si può comunque rilevare che il soggetto in posizione preverbale della incassata non può legare la posizione di soggetto vuota della frase sovraordinata, mentre il SN soggetto in posizione di S. All, sì, come mostrano anche gli esempi 74 e 75. In questo caso poi si realizzerebbero le condizioni perché la struttura fonologica possa contribuire a disambiguare le due frasi come segue,

74i. *Chi ha detto che ha baciato*//Maria?

75i. *Chi ha detto che ha incontrato*//Mario?

Come commentato precedentemente, nel caso in cui si estrometta il SN finale si realizza la struttura di S.All che controllerebbe entrambe le posizioni di soggetto della frase matrice e di quella incassata; se questa struttura non si realizza e il SN finale viene incluso nel gruppo intonativo precedente esso potrà costituire solo l'oggetto della frase minima in cui è incluso. Il contorno intonativo in questo caso si spezzerebbe appunto in coincidenza del nuovo nodo di frase,

74ii. *Chi ha detto*// che ha baciato Maria?

75ii. *Chi ha detto*//che ha incontrato Mario?

A livello interpretativo, avremmo la seguente situazione in FL,  
74iii. (per quale x, x = chi, Maria ha detto che y ha baciato x)  
74iv. (per quale x, x = chi, x ha detto che x ha baciato Maria)  
dove Maria lega la variabile y in iii. in caso di struttura del fuoco stretta, mentre nella iv. «chi» sarebbe estratto dalla posizione soggetto e Maria verrebbe computata come oggetto dell'incassata.

Gli esempi 70 e 71 in realtà vanno spiegati come segue: quando gli SN sono in posizione preverbale di una incassata non possono essere computate come oggetto del predicato se non in condizioni assolutamente marginali e marcate e dal momento che sia il verbo BACIARE che INCONTRARE richiedono necessariamente la presenza dell'oggetto in struttura superficiale essendo verbi non intransitivizzabili, da qui deriva la agrammaticalità delle due frasi. Frasi topicalizzate nell'incassata sono possibili ma dicevamo sono stilisticamente marcate,

80) Ho saputo che tutto il lavoro hai terminato!!

dove il SN topicalizzato deve essere enfaticizzato e la struttura sarebbe adeguata come variante regionale e per particolari realizzazioni stilistiche. Resta ancora da chiarire come negli esempi 70 e 71 «chi» non possa essere interpretato come oggetto dell'incassata, ma debba essere interpretato come soggetto della frase sovraordinata, e che lo

stesso fatto non valga per gli esempi successivi.

Se sostituiamo verbi intransitivi o che si possono intransitivizzare nella frase incassata otteniamo frasi ben formate e grammaticali, con «chi» però estraibile solo dalla posizione di soggetto:

- 81) Chi ha detto che Maria è partita?
- 82) Chi ha detto che Mario ha finito?
- 83) Chi ha detto che Mario ha sognato?

Lo stesso discorso varrebbe se invece di estrarre «chi» avessimo un costituente più pesante, come in:

- 84) Quale segretaria ha detto che conosceva il direttore?
- 85) Quale segretaria ha detto che il direttore conosceva?
- 86) Quale segretaria conosceva?
- 87) Quale segretaria conosceva il direttore?
- 88) Quale segretaria il direttore conosceva?

In questi esempi avremo le seguenti possibili interpretazioni: in 84 e 85 si potrà avere sia una struttura del fuoco stretta con corrispondente controllo di entrambe le posizioni di soggetto matrice e incassata da parte del sintagma interrogato; sia una struttura del fuoco ampia con estrazione da posizione di oggetto dell'incassata del sintagma interrogato e controllo possibile di entrambe le posizioni vuote di soggetto da parte de «il direttore» in 84, mentre in 85 il direttore potrà solo servire da soggetto dell'incassata e il predicato della frase sovraordinata si cercherà un antecedente nel discorso. 87 ha ugualmente una struttura ambigua, e si presta a due interpretazioni; mentre 86 e 88 hanno una unica lettura con il sintagma interrogato estratto da posizione oggetto. Se togliessimo il costituente pesante in 85 otterremmo una frase equivalente alla 70 precedente, 85i. \*Chi ha detto che il direttore conosceva?

e corrispondentemente, se appesantissimo il costituente interrogato in 70 otterremo una frase parallela a 85, 70i. Quale persona, ha detto che Maria ha baciato?

Si tratterebbe allora di un problema di realizzazione piuttosto che di un problema di grammatica? Si può notare che è possibile ottenere una frase grammaticale mantenendo «chi» in posizione preverbale a patto di staccarlo completamente dal verbo per mezzo di segni fonetici, del tipo dell'enfasi. In questo caso comunque, «chi» non sarebbe sotto F' ma sotto F" in posizione TOP. Da qui non potrebbe controllare obbligatoriamente la posizione vuota di SN sotto F che si dovrebbe cercare un antecedente all'esterno. Che il problema sia inquadrabile in questo senso è evidente sulla base dei seguenti esempi, che non sono più ambigui,

- 89) Chi hai detto che Maria ha baciato?
- 90) Chi hai detto che Mario ha incontrato?

- 91) Quale segretaria lui ha detto che il direttore conosceva?  
 92) Quale persona lui ha detto che Maria ha baciato?  
 oppure nel caso vi fosse un soggetto invertito nella frase matrice,  
 93) Chi ha detto Giorgio che Maria ha baciato?  
 94) Chi ha detto Luigi che Mario ha incontrato?

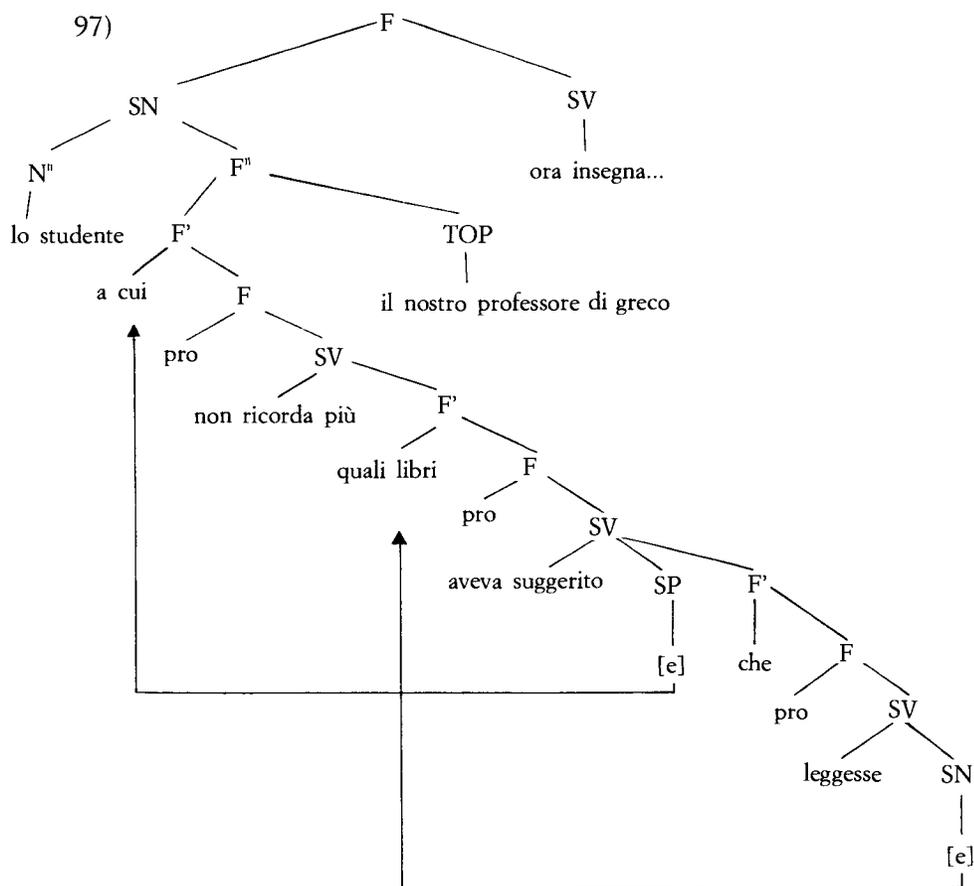
Dal punto di vista processuale, dopo aver ascoltato il sintagma interrogato si tende a chiuderlo con l'accordo al verbo adiacente di cui per mancanza di altri sintagmi nominali disponibili diviene automaticamente soggetto. Questo fatto verrebbe spiegato in parte anche dal principio grammaticale che prevede nel caso di quasi-quantificatori come i pronomi interrogativi che una proposizione aperta – in cui cioè vi sia una variabile non legata – non sia interpretabile, e inoltre che non si ammette la quantificazione vuota (vedi Chomsky 1973, 1982). Abbiamo visto che comunque, se entrano in gioco elementi disambiguanti già nella fase di analisi morfologica, e non è possibile l'accordo, a livello interpretativo «chi» e il «pro» adiacente ricevono comunque due indici diversi, e il primo si candiderebbe per essere posto in relazione con una posizione oggetto vuota più in basso nella struttura. Ovviamente può anche darsi il caso che tutte le posizioni di «pro» generate restino vuote e siano libere per essere utilizzate da operazioni di referenza transfrastica, come ad esempio in,

- 95) Gino ha parlato con te ieri. Che cosa ha detto che aveva intenzione di fare?

Nel seguente esempio, avremo una convivenza di estrazione lunga a destra e di incrocio di «tracce» o variabili per movimento k-:

- 96) Lo studente a cui pro non ricorda più quali libri pro aveva suggerito che pro leggesse il nostro professore di greco, ora insegna all'Università di Roma.

che ha la struttura, riportata nella pagina seguente:



La frase diviene leggermente più accettabile con una infinitiva alla fine piuttosto che una frase dotata di tempo:

98) Lo studente a cui non ricorda più quali libri aveva consigliato di leggere il nostro professore di greco, ora insegna all'Università di Roma.

La difficoltà di computo in frasi con più elementi estratti è dovuta all'incrocio di tracce, fenomeno opposto all'annidamento di tracce, cosa permessa in lingue come l'inglese e di facile computo, che esemplifichiamo con le seguenti frasi:

99) Mi domando quale libro<sub>1</sub> Gianni non sa più a chi<sub>2</sub> dare e<sub>1</sub> e<sub>2</sub>

100) Il libro che<sub>1</sub> credo che tu sappia a chi<sub>2</sub> ho dedicato e<sub>1</sub> e<sub>2</sub>  
da contrastare a casi del tipo di,

101) Mi domando a chi<sub>2</sub> Gianni non sa più quale libro<sub>1</sub> dare e<sub>1</sub> e<sub>2</sub>

102) La persona che<sub>2</sub> non so proprio chi<sub>1</sub> possa e<sub>1</sub> avere invitato e<sub>2</sub> in cui le dipendenze sono annidate le une dentro le altre, e che comunque conducono a dipendenze ambigue del tipo di,

103) Il bandito che<sub>1/2</sub> non so ancora chi<sub>1/2</sub> intende e<sub>1</sub> liberare e<sub>2</sub>

104) Il bandito che<sub>1/2</sub> non ha ancora rivelato chi<sub>1/2</sub> intendeva e<sub>2</sub>  
ricattare e<sub>2</sub>

Gli ultimi esempi non sarebbero assolutamente distinguibili sulla base delle informazioni disponibili nel nodo COMP o nelle restrizioni sintattiche contenute nella Soggiacenza: una possibilità potrebbe provenire dall'introduzione di restrizioni semantiche a livello pragmatico o di conoscenze enciclopediche, per mezzo della quali si potrebbe dire che «il bandito» è il SN Oggetto di «liberare» e il SN soggetto di «ricattare». Comunque, entrambi gli esempi si oppongono a 100, in cui, come in 99, l'elemento estratto proviene dalla posizione Oggetto, mentre l'estrazione dalla posizione Soggetto verrebbe marcata come leggermente sub-standard. A parte quindi la necessità di postulare la possibilità che gli elementi COMP possano provenire sia dalla posizione marcata con 1 che da quella marcata con 2 quello che ci preme sottolineare è l'impossibilità di procedere ad una associazione di «filler-gap» secondo lo schema proposto da Fodor (1983:196), denominato con la sigla «Restrizione sulle Dipendenze Annidate». Ciò che presumibilmente avviene in lingue come l'italiano, è che dovendo assumere due cicli come possibili contenitori di «fillers», e supponendo che tra di loro vi possano anche essere cicli che non «contano» per la soggiacenza, non è proponibile uno schema assolutamente simmetrico di dipendenze che preveda l'annidamento di relazioni come in 101 102, ma si dovrà permettere la violazione di questo schema come in 99 e 100, introducendo la possibilità di incrocio di tracce.

Questa violazione contrasta con un modello di parser naturale in cui gli elementi conservati in memoria vengono immagazzinati, secondo il ben noto modello di autonoma a pila (Push-Down stack). Se a questo fatto si aggiunge l'impossibilità di prevedere il punto di atterraggio dei fillers ne risulta un quadro completamente sovvertito rispetto a lingue come l'inglese.

Non abbiamo minimamente trattato dell'ulteriore complicazione costituita dal SN Soggetto Allontanato che introduce un tipo di dipendenze «gap-filler», cioè con il «gap» da mettere in relazione al SN antecedente che «precede» linearmente il «filler». È evidente che se viene assunta una ipotesi di tipo HOLD per conservare i «filler» sottoponendola a certe restrizioni sintattiche, e se si volesse utilizzare questo meccanismo anche per dipendenze che si muovono in direzione inversa, è indispensabile che le stesse restrizioni possano essere

applicate ad entrambi i casi in modo generalizzato. In caso contrario si sarebbe costretti a demandare una delle due analisi ad un diverso componente grammaticale (vedi Delmonte, 1984/5)

### 3.1 *Sull'ordine libero delle parole in italiano*

Riprendiamo due annotazioni di Chomsky al problema che stiamo per affrontare:

«È un problema interessante la ragione per cui le lingue naturali presentano un'ambiguità strutturale così elevata» (Chomsky, 1963:253);

«Il fenomeno dell'ordine libero delle parole è interessante e importante e ha ricevuto troppo poca attenzione. Anzitutto, si dovrebbe sottolineare che le trasformazioni grammaticali non sembrano essere uno strumento adatto a esprimere l'intero campo di possibilità dell'inversione stilistica. Sembra piuttosto che ci siano parecchie generalizzazioni sottostanti che determinano quando è ammesso tale riordinamento e quali sono le sue funzioni semantiche. In primo luogo, le lingue ricche di flessioni tollerano il riordinamento stilistico in misura maggiore delle lingue povere di flessioni, per ovvie ragioni. In secondo luogo anche le lingue ricche di flessioni non sembrano tollerare il riordinamento quando conduce ad ambiguità. Così una frase tedesca quale «Die Mutter sieht die Tochter», in cui le flessioni non bastano ad indicare la funzione grammaticale, sembra che l'interpretazione sia invariabilmente che «die Mutter» è il Soggetto (a meno che non abbia accento contrastivo, nel qual caso potrà essere considerato sia Soggetto sia Oggetto). ...in mohawk... se il riferimento è ambiguo, è considerato Soggetto il SN iniziale, in condizioni di normale intonazione... Questo fatto, se è universale, suggerisce la generalizzazione secondo cui, in qualunque lingua, l'inversione stilistica dei «costituenti maggiori»... è tollerata fino all'ambiguità – cioè fino al punto in cui si produce una struttura che avrebbe potuto essere indipendentemente generata dalle regole grammaticali. (Come caso speciale seguirà dunque che le lingue flessive tollerano il riordinamento molto più liberamente di quelle non flessive). Le regole di riordinamento stilistico non sono tanto regole di grammatica – come le trasformazioni – quanto piuttosto regole di esecuzione. In ogni caso, questo fenomeno pur essendo certamente interessante, per il momento non ha una chiara attinenza con la teoria della struttura grammaticale.» (Chomsky 1965:164).

In un suo lavoro sulle lingue non configurazionali, con un ordine delle parole estremamente libero, Hale (1982) sostiene che le seguen-

ti 7 proprietà servono a caratterizzarle:

- 105) 1. ricca marcatura del caso;  
 2. ordine libero delle parole;  
 3. nessun movimento-SN;  
 4. nessun elemento espletivo;  
 5. elementi discontinui;  
 6. parole verbali complesse;  
 7. pro-drop.

Hale propone quindi che le lingue non-configurazionali siano generate dalla seguente regola di struttura sintagmatica:

106)  $F \rightarrow W^*$

dove  $W^*$  sta per una stringa di parole concatenate senza struttura interna. La struttura di frase in lingue di questo tipo non è condizionata dallo schema-X-barra di Chomsky (1970). Discutendo del tedesco, Webelhuth (1984) riprende le argomentazioni di Hale e cerca di mostrare come sia più giusto analizzare il tedesco come fosse una lingua configurazionale, anche se possiede alcune delle proprietà che appaiono nella lista 105. Non sembrerebbe valida l'assunzione che il tedesco non possiede il SV in particolare.

Se volessimo applicare la lista 105 all'italiano, vedremmo che tutte le proprietà elencate sono presenti nell'italiano in varia misura, però. La proprietà 1. è quasi completamente scomparsa rispetto al latino ed è limitata ai pronomi e clitici; la proprietà due è presente solo in parte, in quanto è vero che l'ordine delle parole in italiano è sostanzialmente libero ma costituenti come SN e SP non possono subire rimescolamenti del tipo: l'articolo dopo il nome di testa, la preposizione alla fine del SP ecc. È possibile dire che in italiano non si ha movimento-SN in quanto i verbi ergativi sono previsti nel lessico e l'assegnazione delle proprietà grammaticali quali caso, ruolo tematico ecc. non avviene attraverso movimento; per quanto riguarda il passivo poi, il soggetto può come al solito apparire sia in posizione preverbale sia in posizione postverbale, ma l'accettabilità in certi contesti lo vuole obbligatoriamente in posizione postverbale: in questo senso non ci sarebbe sollevamento del soggetto, come nei seguenti esempi:

107) È stato trovato un superstite del terremoto in Messico scavando tra i detriti di una chiesa.

108) È stato completato il lavoro a tempo di record.

Queste strutture sono però affiancabili da altre in cui vi è una diversa disposizione del soggetto, dovuta presumibilmente alla maggiore o minore definitezza del SN:

109) Il lavoro di battitura è stato completato oggi.

110) Queste persone sono state trovate scavando tra i detriti.

Riguardo alla proprietà 4. l'italiano a differenza dell'inglese e del francese non possiede elementi espletivi pieni («it», «there», «es», «il») ma ne possiederebbe di vuoti (pro/PRO). La proprietà 5 è completamente confermata, come mostrano i seguenti esempi:

- 111) a. Tutte le mattine mia moglie mi porta la colazione a letto.  
 b. Tutte le mattine mi porta la colazione a letto mia moglie.  
 c. Tutte le mattine mi porta mia moglie la colazione a letto.  
 d. Mia moglie mi porta tutte le mattine la colazione a letto.  
 e. Mia moglie tutte le mattine mi porta la colazione a letto.  
 f. Mia moglie mi porta la colazione tutte le mattine a letto.  
 g. La colazione a letto mi porta mia moglie tutte le mattine.  
 ecc.

Rispetto alla proprietà 6 poi, l'italiano possiede solo alcune parole verbali complesse, e cioè i verbi cliticizzati, benché utilizzi forme verbali per comporre assieme aspetto e tempo come il futuro, il condizionale ecc.). E per finire l'italiano come il giapponese, lingua fortemente non-configurazionale possiede la proprietà 7. Il tedesco si può dire che si avvicini all'italiano per il fatto di non avere una posizione soggetto obbligatoria. Ma l'italiano permette anche di avere pro-drop per l'oggetto. A differenza del tedesco che possiederebbe solo quattro delle sette proprietà elencate da Hale, ma non in maniera completa, l'italiano ne possiede cinque in modo completo e due solo in parte (la marcatura del caso, e le parole verbali complesse). Per cui, anche se non si volesse fare dell'italiano una lingua fortemente non-configurazionale come il giapponese, è certo che l'italiano è più non-configurazionale del tedesco, e potrebbe essere analizzato senza utilizzare il SV. Non entreremo comunque in questo problema e continueremo ad assumere che la struttura dell'italiano prevede un SV secondo l'ipotesi configurazionale.

Come abbiamo notato all'inizio, una delle condizioni che permettono ad una grammatica LGB di applicare le proprie regole è legata al principio di adiacenza che stabilisce che in inglese frasi del tipo di  
 112) \*John kissed quickly Mary.

siano agrammaticali, mentre la corrispondente italiana,

113) Gino ha baciato frettolosamente Maria.

è assolutamente grammaticale, benché l'adiacenza tra il Verbo e il SN oggetto sia interrotta dalla presenza di un costituente aggiunto come l'avverbiale. Casi di questo genere dovrebbero essere trattati nella grammatica di frase dalle regole stilistiche che in qualche modo rendono conto di vari riordinamenti strutturali che sfuggono alle regole sintattiche: sta di fatto che, in lingue come l'inglese, questi riordinamenti strutturali non giungono mai all'ambiguità (vedi anche Rochemont), mentre in lingue come l'italiano ovviamente sì. In que-

sto caso, la funzione disambiguante dovrebbe essere demandata a un altro componente della grammatica, che abbiamo visto può essere quello fonologico, o ancora quello pragmatico.

L'italiano possiede diverse strutture in cui non è possibile assegnare le funzioni grammaticali partendo dalle posizioni che i costituenti occupano in struttura superficiale, impedendo così di passare in maniera banale e non ambigua alla struttura-S. Abbiamo visto precedentemente che la struttura del SV in italiano prevede una posizione per il SN e una per SN soggetto invertito, aggiunto. Data la natura di lingua flessiva dell'italiano, l'ordine sequenziale in cui si presentano i due SN in struttura superficiale non è ipotizzabile partendo dalle caratteristiche lessicali dei predicati, né dalle configurazioni sintattiche. Si può infatti avere sia l'uno che l'altro ordine senza che la grammatica di frase possa entrare in gioco poiché non intervengono variazioni di significato, come in:

- 114) Ha ucciso la segretaria il direttore.
- 115) Ha ucciso il direttore al segretaria
- 116) Ha terminato il lavoro la segretaria.
- 117) Ha terminato la segretaria il lavoro.

La sequenza V SN SN è quindi rappresentativa di due strutture profonde in termini funzionali:

- 118) V OGG SOGG
- 119) V SOGG OGG

in cui 118 rappresenta il caso del soggetto invertito, mentre 119 rappresenta un caso di oggetto posposto o estraposto. Il contorno intonativo non serve a disambiguare queste strutture, come chiaramente mostrato in Delmonte et al. (1986) in quanto la struttura del fuoco si estende in entrambi i casi ad includere il primo SN postverbale mentre il secondo SN viene a trovarsi comunque al di là dei confini del Gruppo Intonativo<sup>13</sup>. In questi casi, se la grammatica riceve indicazioni dal lessico come in 116 e 117 le frasi non presenta-

<sup>13</sup> N. Hyams (1980:363-4) nota come l'aggiunzione singola e doppia creino degli «intonational breaks», nei suoi esempi che riprendiamo:

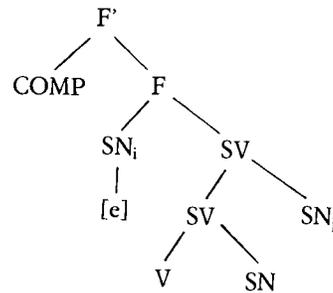
- i. Ha mangiato, Maria, la torta.
- ii. È andato, Giorgio al negozio.

L'autrice però omette di notare il fatto che le frasi possono essere pronunciate con interruzioni intonative diverse e più naturali coincidenti con la fine del SN soggetto, mentre nei suoi esempi il SN soggetto viene trattato come una parentetica, per cui si avrebbe – utilizzando la virgola per indicare il punto di spezzatura del contorno intonativo:

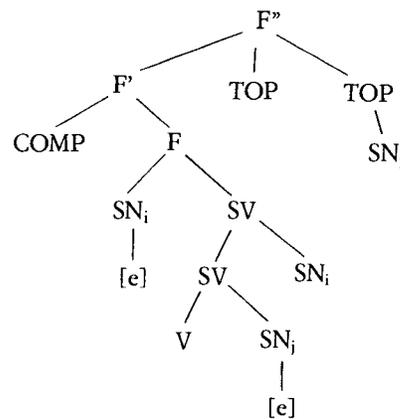
- iii. Ha mangiato Maria, la torta.
- iv. È andato Giorgio, al negozio.

Vale la pena notare come frasi di questo tipo, con il soggetto posposto vengono

no ambiguità, altrimenti è necessario introdurre il contesto. Le strutture per rappresentare 111 e 112 saranno rispettivamente:  
120) <sup>14</sup>a.



b.



usate per scopi contrastivi: se il soggetto è noto e non è oggetto di ripresa contrastiva il modo più adeguato per esprimere le due frasi è con strutture munite di clitico di ripresa e a dislocazione a destra, come:

v. L'ha mangiata, Maria, la torta.

vi. C'è andato, Giorgio, al negozio.

<sup>14</sup> Vale la pena ricordare che le regole di riscrittura o di struttura sintagmatica nel quadro chomskiano più recente non utilizzano più il simbolo astratto F, eliminando quindi anche F' e F'': ad essi vanno sostituiti i simboli più aderenti alla natura lessicale dei simboli terminali COMP e FLES che vengono a sostituire in questo modo le regole di base:

COMP'' → TOP/ [+ WH] COMP'

COMP' → COMP FLES

COMP → (che)

Sulla base di queste rappresentazioni, il SN di soggetto invertito verrebbe a trovarsi sotto SV in posizione aggiunta, mentre l'oggetto posposto si verrebbe a trovare sotto TOP. Sotto TOP si potranno venire a trovare anche due SN, di cui uno è il SN soggetto allontanato e l'altro è appunto il SN oggetto posposto. Ricordiamo che una struttura di S.All è come in,

121) Ha terminato il lavoro che aveva iniziato prima di andare in ferie, la segretaria.

Una ipotesi di corrispondenza strutturale tra strutture sintattiche e strutture fonologiche potrebbe prevedere che oltre a quanto espresso precedentemente per la creazione di IG si abbia anche la possibilità di includere costituenti focalizzati contrastivamente, e di escludere costituenti ripresi da un proclitico. Si giungerebbe alla seguente regola per la creazione di IG in italiano:

### 122) Regola di creazione di gruppi intonativi (IG):

Un IG costituisce una unità semantica che coincide con la F radice e include il nodo F più alto con i suoi complementi ed eventuali modificatori. In alternativa può includere un costituente focalizzato in modo contrastivo. Sono esclusi costituenti ripresi da un proclitico in posizione preverbale e tutto quello che li segue.

I costituenti che hanno un clitico di ripresa normalmente sono inseriti in dislocazioni a destra o a sinistra e non costituiscono elementi di novità nel discorso, ma sono ripresi perché sono argomento del discorso e nell'enunciato svolgono una funzione secondaria rispetto alla focalizzazione principale che va ad incentrarsi sul predicato e quindi sull'azione verbale. L'anteposizione normalmente svolge nel discorso la funzione di porre l'attenzione su ciò che è importante per l'interlocutore, funzione questa svolta in particolare da strutture come la topicalizzazione e le costruzioni scisse, oltre che alle domande k-. I costrutti che appartengono alla tipologia del SN posposto invece, si presentano privi di un legatore all'inizio, e quindi l'attenzione si concentrerà semmai su un complemento frasale o su elemen-

FLES" → SN FLES'

FLES' → FLES SV

a queste fanno seguito le normali regole di riscrittura del SN e di SV. È facile notare che se appare il nodo TOP non è possibile che vi siano anche un elemento [+ WH]; inoltre il nodo F è sostituito dalla massima proiezione del nodo FLEssione. Ovviamente SN potremmo essere sostituito da N" e SV da V", cioè dalle massime proiezioni di N e V che a seconda delle lingue potrebbero anche avere tre o più barre. Comunque per nostra convenienza, continueremo a mantenere le rappresentazioni tradizionali.

ti presenti in maniera contrastiva. Se riprendiamo gli esempi precedenti, avremo che in:

123) *L'ha ucciso la segretaria* il direttore

124) *L'ha uccisa il direttore* la segretaria

la struttura del fuoco include il SN soggetto contrastato ed esclude il SN oggetto dislocato a destra in TOP, mentre in,

125) *L'ha uccisa il direttore* la segretaria

126) *L'ha uccisa la segretaria* il direttore

entrambi gli SN sono esterni alla struttura del fuoco e sono sotto TOP. In questo caso la struttura fonologica verrebbe a riflettere un principio della grammatica, quello del legamento e realizzerebbe una forte simmetria con la struttura sintattica. Non è possibile difatti avere una struttura del fuoco come in,

127) \**L'ha ucciso il direttore* la segretaria

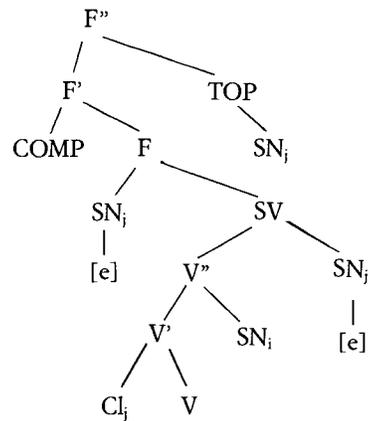
128) \**L'ha uccisa la segretaria* il direttore

in cui si vorrebbe far rientrare nello stesso SV il SN oggetto dislocato a destra preceduto dal clitico di ripresa, bloccando però in questo modo una operazione di legamento del clitico con la posizione di SN oggetto vuota, e inducendo una relazione di antecedente-pronominale che violerebbe sia la condizione B del principio del legamento, sia la condizione della posizione sinistra<sup>15</sup>. Se l'antecedente del clitico si trova allontanato a destra in una posizione esterna al SV e esterna alla frase allora la frase non violerà nessun principio della grammatica e sarà grammaticale.

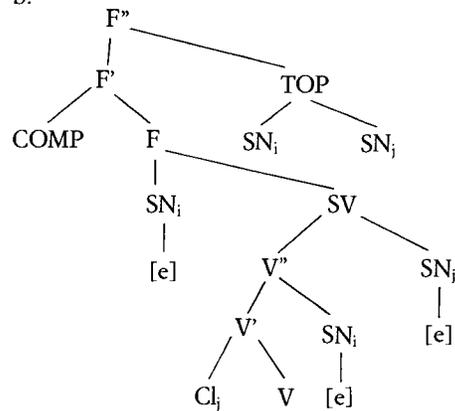
Questi esempi di dislocazione a destra mostrano come anche in italiano l'adiacenza superficiale non possa discostarsi da quella strutturale e contrastare le regole della grammatica. È interessante notare come l'accordo espresso dal verbo e dal clitico investa il SN oggetto e che questo a sua volta debba per forza essere allontanato dal SV e dalla frase in cui è contenuto il clitico per poter essere posto in relazione correttamente con i pronominali che lo precedono. Il tipo di corrispondenza che si attua in questo caso tra la rappresentazione sintattica e quella fonologica è molto elevato. Le strutture sottostanti alle frasi precedenti sono quindi le seguenti:

<sup>15</sup> La condizione B del principio del legamento dice appunto che un pronominale deve essere libero nella sua categoria di reggenza e in questo caso sia il clitico che il SN oggetto si troverebbero entrambi sotto SV.

129) a.



b.



Avremo quindi che 129a è la rappresentazione sottostante a 123 e 124', mentre 129b è sottostante alle frasi in 125 e 126. In particolare in questo secondo caso, avremo quindi la prova che il SN<sub>i</sub> soggetto in posizione allontanata si trova sotto TOP, confermando quindi l'ipotesi che vi è un parallelismo completo a livello strutturale in quanto si avrà sia alla destra che alla sinistra una posizione fuori della frase per ospitare il SN<sub>i</sub> soggetto, oltre a quelle interne alla frase. Dal punto di vista dell'interpretazione abbiamo detto quindi che perché si realizzi una relazione antecedente-pronominale i due elementi non possono essere all'interno della stessa frase né al di sotto dello stesso costituente, altro che non si tratti di un'anafora come «si», anafora soggetto che lega il «pro» alla propria sinistra o è

legato dal SN soggetto. Per il clitico «lo» ovviamente le cose non vanno allo stesso modo: la posizione SN oggetto non potrebbe essere comunque occupata da un SN lessicale ma dovrebbe essere vuota per permettere al clitico preverbale di legarla.

La costruzione di S.All. sembrerebbe quindi potersi rapportare alla Dislocazione, che in italiano, come mostrato ampiamente da Cinque, sottostà alle restrizioni di isola, ma non è prodotta da movimento. Si può notare facilmente come il soggetto posposto non può violare le restrizioni di isola come nell'esempio suggeritomi da Cinque (c.p.):

130) Hanno dichiarato che i piani di cui ha parlato il presidente della confindustria sono irrealizzabili

131) \*Hanno dichiarato che i piani di cui ha parlato sono irrealizzabili il presidente della confindustria.

in cui l'impossibilità di estrazione verso destra è sempre legata alla presenza di nodi limitanti del tipo di SN/F', come mostrato in,

132) \*Hanno dichiarato [<sub>F'</sub>...[<sub>SN</sub>...[<sub>F'</sub>...pro<sub>i</sub>...]]]<sub>SN<sub>i</sub></sub>  
 |  
 |  
 -----X-----

La frase diverrebbe comunque grammaticale al variare dell'accordo:

133) Ha dichiarato che i piani di cui ha parlato sono irrealizzabili il presidente della confindustria.

In questo caso il SN posposto diverrebbe un Soggetto Allontanato e controllerebbe o legherebbe obbligatoriamente il pro della frase matrice, rendendo la frase grammaticale. Il «pro» all'interno dell'isola costituita dalla barriera SN/F' può oppure no essere in relazione con l'antecedente nella frase matrice. Nel caso di 123 invece non sarebbe possibile accedere dalla posizione TOP esterna alla frase, direttamente all'interno di una incassata scalzando il soggetto della matrice che è necessariamente diverso da quello in TOP non coincidendo i tratti della flessione. In qualche modo non si tratta solo di principi interni alla grammatica di frase, ma anche di principi interpretativi che possono rientrare solamente in una grammatica del discorso come vedremo meglio più avanti.

### 3.2 *Soggetto Allontanato, Verbi a controllo e soggetti inespressi (PRO/pro)*

Considereremo ora le proprietà dei verbi a controllo del soggetto e dell'oggetto rispetto alla natura di PRO e pro, e le metteremo in relazione alle costruzioni a S. All. Negli esempi:

134) Gino ha promesso di venire alla festa.

135) Gino ha promesso che verrà alla festa.

si hanno le seguenti strutture-S

134a. Gino<sub>i</sub> ha promesso [<sub>F</sub>PRO<sub>i</sub> [<sub>SV</sub>di venire [<sub>SP</sub>alla festa]]]

135a. Gino<sub>i</sub> ha promesso [<sub>F</sub>che [<sub>F</sub>PRO<sub>i/h</sub> [<sub>SV</sub>verrà [<sub>SP</sub>alla festa]]]]

Nella 135 a differenza di quanto avviene nella 134 il pro deve potersi liberamente scegliere un antecedente nel discorso, come avverrebbe in un contesto del tipo di,

136) Franco verrà o no alla festa?

a cui 135 risponderebbe con pro coreferente non a Gino ma a Franco. In condizioni normali, comunque, pro verrebbe legato da Gino il soggetto espresso che lo c-comanda nel suo c-dominio ma fuori della sua F minima. Nel caso di PRO il controllo verrebbe stabilito dalla configurazione sintattica e dalle informazioni associate al verbo PROMETTERE, verbo a controllo del soggetto, per mezzo del tratto [+ SC] (Vedi Manzini, 1983). Nel quadro lessicalista facente capo alla LFG di Bresnan (1982), le stesse operazioni di controllo verrebbero espresse integralmente dal lessico:

137) promettere: V, (PRED) =

«PROMETTERE: <	(SOGG)	(VCOMP)	>	OGG 2»
	Agente	Azione		Fine
	Sorgente			Beneficiario

in cui Vcomp è una funzione aperta (del tipo XCOMP) che può essere controllata aggiungendo nel lessico, nella forma lessicale associata al predicato PROMETTERE, l'equazione:

138) (VCOMP, SOGG) = (SOGG)

dove si indica che il soggetto della frase complemento è equivalente al soggetto della frase in cui è contenuto il predicato controllore PROMETTERE. È bene chiarire subito che quando si parla di funzione aperta ci si riferisce al fatto che in queste proposizioni vi è un elemento che può essere controllato dall'esterno, che questo elemento è il soggetto, e che solo proposizioni a Tempo non Finito hanno il soggetto controllato. Si tratterebbe allora di complementi predicativi i quali non possono mai avere un loro soggetto espresso: il controllo funzionale indotto dal lessico assegnerà loro un soggetto dall'esterno. I complementi non predicativi, che possono avere un soggetto strutturale proprio, non ammettono controllori funzionali per possibili inconsistenze.

In italiano apparentemente anche l'OGG2 può essere controllore funzionale di PRO, a differenza di quanto avviene in lingue come l'inglese; in particolare si può anche avere, in risposta al contesto 136,

- 139) Gino aveva promesso a Franco PRO di invitarlo alla sua festa.  
 140) Gino aveva promesso a Franco che pro l'avrebbe invitato alla sua festa.

In questi esempi è evidente che il clitico «lo» deve assumere come antecedente Franco mentre pro/PRO sono controllati dal soggetto Gino. Ciò verrebbe contraddetto dalle costruzioni a morfologia passiva, che però non verrebbero computate come costruzioni passive in quanto non coinvolgono il SN tema ma il SN fine o beneficiario (vedi Chomsky, 1977; Bresnan, 1982):

- 141) A Franco fu promesso che sarebbe stato invitato alla festa da Gino.  
 142) A Franco fu promesso di venire invitato alla festa da Gino.

In italiano quindi sembrerebbe esistere una entrata lessicale corrispondente al passivo in cui il controllo del soggetto del complemento predicativo passa all'obliquo:

- 143) promesso: V, (PRED =  
 = «PROMETTERE < (OGG2)(VCOMP) > (DA OGG)»  
 (VCOMP, SOGG) = ???

Che non si tratti di una frase passiva è evidente anche per il fatto che le regole di ridondanza lessicale che collegano frasi attive a frasi passive compiono le seguenti operazioni:

- 144) (SOGG) → (DA OGG)  
 (OGG) → (SOGG)

Nel caso di verbi a controllo del soggetto, il soggetto della passiva diverrebbe un obliquo (l'OGG2) e il DA OGG non sarebbe disponibile a fungere da controllore. Il controllo non può essere invece assegnato al (DA OGG) normalmente con verbi a controllo dell'oggetto, come si può verificare nelle frasi,

- 145) La bambina ha promesso di venire alla mamma  
 146) La mamma ha convinto la bambina a venire  
 dove abbiamo introdotto una frase con verbo a controllo dell'oggetto, CONVINCERE, in cui si ha regolarmente un passaggio del controllo dalla forma attiva a quella passiva,  
 145a. (???) Alla mamma è stato promesso di venire dalla bambina.  
 146a. La bambina è stata convinta a venire dalla mamma.

Mentre la 146a. è la passiva corrispondente di 146 con lo stesso significato, la 145a. non ha lo stesso significato di 145, e comunque non è molto accettabile. Per i verbi a controllo dell'oggetto quindi, nella forma passiva alla funzione soggetto viene assegnata quella DA OGGetto, e alla funzione oggetto viene assegnata la funzione SOGGetto dalla regola di ridondanza lessicale 144, per cui il controllo passerebbe normalmente alla funzione soggetto. Riportiamo qui di

seguito le forme lessicali per CONVINCERE:

147) convincere: V, (PRED) =  
= «CONVINCERE < (SOGG), (OGG), (VCOMP)>»  
(VCOMP, SOGG) = (OGG)

148) convinto: V, (PRED) =  
= «CONVINCERE < (DA OGG), (SOGG), (VCOMP) >»  
(VCOMP, SOGG) = (SOGG)

Sta di fatto comunque che nelle frasi attive l'OGG2 è opzionale e non obbligatorio mentre sembra esserlo nelle frasi corrispondenti a morfologia passiva; non è invece obbligatorio il DA OGG come avviene normalmente nelle frasi passive:

141a. \*Fu promesso che sarebbe stato invitato alla festa da Gino

142a. \*Fu promesso di venire invitato alla festa da Gino

Le frasi diverrebbero grammaticali con un clitico «gli» ovviamente. Si dovrà quindi dire che coi verbi a controllo del soggetto, nelle frasi attive il controllo è del SOGGetto matrice se non vi è un OGG2; nelle frasi a morfologia passiva invece il controllo passa all'OGG2 sempre. Vi sono poi condizioni di appropriatezza semantica che devono essere verificate per determinare se nelle frasi attive il controllo debba essere del SOGGetto o dell'OGG2, se ve ne è uno. Questi fatti non spiegano il fatto per cui anche il pro sembrerebbe essere controllato dal Soggetto matrice in italiano. Le proprietà qui descritte comunque sono estendibili a tutti i verbi del DIRE; le stesse caratteristiche di controllo funzionale si avrebbero anche con predicati del tipo di INSEGNARE nella costruzione passiva,

149) A Gino fu insegnato a pattinare da suo fratello.

150) insegnato: V, (PRED) =  
= «INSEGNARE < (OGG2) (VCOMP) > (SOGG)»  
(VCOMP, SOGG) = (OGG2)

Le proprietà di controllo si estenderebbero poi anche ad anafore lessicali del tipo di «proprio», come mostrato in,

151) Gino<sub>i</sub> ha promesso che pro<sub>i/h</sub> verrà alla festa con la propria<sub>i</sub> moglie

152) Gino<sub>i</sub> ha promesso a Franco<sub>j</sub> PRO<sub>i/j</sub> di venire alla festa con la propria<sub>i/h</sub> moglie

È chiaro che in 151 se vi fosse il contesto di 136, «propria» dovrebbe coriferire a Franco e non a Gino, anche se l'interpretazione preferenziale impone a «proprio» di scegliersi come antecedente quello presente nella frase. Questo non vale per l'esempio 152 in cui è evidente che se vi è come contesto 146 gli indici delle due anafore «proprio», e PRO sono uguali a «j», cioè sono coreferenti a Franco e non a Gino. Varrebbe quindi l'affermazione generalizzata che le anafore (lessicali o no) si scelgono l'antecedente espresso nella frase

e scartano antecedenti esterni, anche se l'antecedente è costituito da pro. Successivamente, visto che pro deve essere libero esso potrà scegliersi il soggetto espresso lessicalmente nella frase o rimandare ad un antecedente esterno, se il contesto lo richiedesse.

È ovvio che in questo caso, a 151 si preferirebbe la seguente, 153) Gino<sub>i</sub> ha promesso che pro<sub>j</sub> verrà alla festa con sua<sub>j</sub> moglie. nel caso che si volesse assegnare a pro un coreferente esterno, mentre 151 potrebbe essere usata preferenzialmente per legare pro al soggetto della frase matrice. Così solo 151 corrisponde alla non più ambigua,

154) Gino ha promesso (a Franco) di venire alla festa con la propria moglie.

che nel contesto specificato da 136 potrebbe servire da risposta solo se si inserisse l'obliquo «a Franco», mentre 153 sarebbe una risposta appropriata.

Vi è allora ragione di credere che il pro abbia particolari proprietà che lo distinguono sia da PRO, sia dai pronomi espressi. In italiano, i verbi a sollevamento del soggetto apparentemente permettono una costruzione in cui il SN sollevano «controlla» il pro contenuto nel complemento. In LGB Chomsky (ivi, 259) nota come SEMBRARE non assegna ruolo- $\theta$  al SN che eventualmente occupa la posizione preverbale in [SN, F], che è posizione argomentale ma priva di caso, e il SN soggetto di SEMBRARE in realtà è soggetto profondo della frase predicativa che lo segue. Per cui, come nel caso del passivo, si ha una posizione argomentale non-tematica che viene riempita da un SN che si porta dietro il proprio ruolo-rematico e lascia una traccia. Comunque in italiano vi sono dei problemi in quanto, ad esempio tutte le seguenti frasi hanno lo stesso significato:

- 155) i. Gino sembra essere innamorato di Maria.  
 ii. Gino sembra sia innamorato di Maria.  
 iii. Gino sembra innamorato di Maria.  
 iv. Gino sembra che sia innamorato di Maria.  
 v. Sembra che Gino sia innamorato di Maria.  
 vi. Sembra che sia innamorato di Maria Gino.  
 vii. Sembra che sia innamorato, Gino, di Maria.

In LGB (62) Chomsky, citando Rizzi, sostiene che SEMBRARE non assegna caso nominativo attraverso l'accordo verbale stabilito mediante il nodo FLESSione, al SN che lo precede; inoltre non si potrebbero avere casi di complementi non predicativi retti da SEMBRARE come indicato dalla struttura,

156) \*SN sembra [che Tempo SV]

citando come esempio (suo 25),

157) \*Gli amici sembrano che partiranno

che non è grammaticale mentre i seguenti esempi sì:

158) Gli amici sembra che partiranno

159) Gli amici credono che partiranno.

È comunque chiaro che nell'esempio 158, benché non vi sia una struttura a controllo con un PRO, bensì una struttura non a controllo con pro, l'unico antecedente possibile è appunto «gli amici», mentre la stessa cosa non si può dire per l'esempio 159, in cui il verbo CREDERE non introduce nessuna relazione di questo tipo, e il pro dell'incassata è libero di scegliersi un coreferente nel discorso. La stessa cosa può dirsi degli esempi sotto 155 in cui l'unico possibile antecedente per il pro è il SN che lo c-comanda non solo localmente – nella categoria minima di reggenza, la sua frase – ma oltre il verbo sovraordinato SEMBRARE, o in posizione di Soggetto Allontanato.

In italiano, quindi le proprietà di PRO e di pro, benché distinte si assomigliano in certe condizioni. In condizioni non marcate, e all'interno del dominio della grammatica di frase, i pro dovrebbero trasmettere il proprio ruolo tematico al SN lessicale che è legittimato ad assorbirlo. Abbiamo visto precedentemente che il SN Soggetto Allontanato si troverebbe in posizione TOP alla destra, dove atterrano anche i costituenti dislocati a destra, parallelamente a quanto avviene agli SN oggetto topicalizzati che si dividerebbero questa posizione con il SN oggetto dislocati a sinistra. Nel caso stabilito dal verbo SEMBRARE ci troveremmo nella curiosa situazione di giustificare il SN soggetto che lo precede quando si hanno complementi non predicativi dicendo che in realtà si troverebbe in una posizione esterna alla frase, cioè in TOP alla sinistra; questa struttura sarebbe parallela a quella costituita dal SN soggetto allontanato come mostrato dagli esempi che riprendiamo,

155) iv. Gino sembra che sia innamorato di Maria.

vi. Sembra che sia innamorato di Maria, Gino.

Se così fosse resterebbe comunque da decidere che cosa avviene dei ruoli tematici che i pro dell'incassata devono assegnare al SN soggetto, se presente e nel caso di Soggetto Allontanato il SN lessicale si troverebbe lontano in maniera illimitata dal suo punto di estrazione. Per potersi vedere trasmettere il ruolo tematico in posizione TOP il SN lessicale deve poter ricevere il Caso, perché condizione necessaria per l'assegnazione del ruolo- $\theta$  è appunto il fatto che il SN lessicale sia dotato di Caso. La grammatica di frase dovrebbe poter assegnare il ruolo tematico trasmettendolo per qualche convenzione al SN lessicale che si trova in posizione finale di enunciato, così come avviene nel caso di operatori che si trovano in inizio enunciato, a distanza illimitata, nelle domande k- o nelle topicalizzate. In prima

istanza quindi dovrebbe essere la grammatica di frase e non quella del discorso che si dovrebbe preoccupare di compiere questa operazione: l'altra possibilità ovviamente, è quella di lasciare che operi la grammatica del discorso, instaurando relazioni del tipo antecedente-pronome tra il SN lessicale, Soggetto Allontanato e i pro che esso può controllare o legare. In questo secondo caso la grammatica di frase non assegnerebbe il caso al SN lessicale allontanato e si preoccuperebbe di decidere della buona formazione delle frasi solo sulla base delle categorie vuote che si troverebbero in struttura-S. Comunque anche questa soluzione non è soddisfacente in quanto si violerebbe il filtro del caso: perché si abbia una struttura-S ben formata tutti gli SN devono essere muniti di caso.

Tornando al problema della coindicizzazione dei pronomi, abbiamo affermato che si possono formare catene<sup>16</sup> con pronominali vuoti (pro, PRO) per legare anafore (piene, vuote) nel proprio dominio.

Prima di definire in maniera più precise le relazioni tra pronominali ed antecedenti ricordiamo che abbiamo indicato due altre posizioni possibili per i SN lessicali soggetto che non si trovano nelle posizioni canoniche preverbale e postverbale, e cioè il SAll e il SEstr. L'estrazione in questi due casi del SN lessicale, dovrebbe avvenire nel quadro LGB dalla posizione postverbale secondo le modalità stabilite per gli elementi k-, il SN lessicale, che dovrà atterrare in una posizione non-argomentale (A') appunto la posizione TOP, nel

<sup>16</sup> Chomsky (1981) propone la formazione di catene essenzialmente locali, in cui vi siano più eventuali categorie vuote con un legatore che è coindicizzato con una serie di posizioni legate. Come rileva giustamente Rizzi (1985) questa opzione della catena potrebbe essere vista come una possibilità di operare direttamente in struttura-S le eventuali dipendenze e stabilire relazioni che nel modello trasformativo sarebbero invece definite dalla regola Muovi- $\alpha$  e dalle condizioni che ad essa si applicano, prima tra tutte la soggiacenza. Nella definizione di catena non è possibile saltare legatori, non vi possono cioè essere tra due o più anelli di una catena, legatori intermedi (ivi: 155). Secondo la definizione di Chomsky (ivi:333) una catena è un oggetto formale stabilito come segue:

1. C = ( $\beta_1, \dots, \beta_n$ ) è una catena se e solo se:
  - i.  $\beta_1$  è un SN
  - ii.  $\beta_1$  localmente A-lega  $\beta_{i+1}$
  - iii. per  $i > 1$ , (a)  $\beta_1$  è una categoria vuota non-pronominale, oppure (b)  $\beta_1$  è A-libero
  - iv. C è massimale, cioè non è una sottosequenza propria di una catena che soddisfi i-iii.

Chomsky nota che con iii. (b) si vuole coprire il caso del Soggetto Postverbale che si trova in posizione aggiunta sotto SV ed è libero, ma legato a  $\beta_{i+1}$ . In questo caso cioè, il SN soggetto in posizione argomentale postverbale si vedrebbe assegnare il proprio ruolo tematico esterno dal nodo Flessione (nel modello di Rizzi, 1982) o dal nodo PRO in quello di Chomsky (1981) modificato in Chomsky (1982), che diverrebbe anche il suo legatore.

caso di SAll, l'equivalente della posizione COMP per gli operatori interrogativi e i quantificatori. Nel caso del SEstr invece il SN lessicale soggetto dovrebbe continuare ad essere sotto F in una posizione aggiunta più alta rispetto a quella normale di Soggetto Invertito che sarebbe invece vuota. Riguardo all'assegnazione del ruolo tematico nel caso di SEstr la sua costruzione sembrerebbe facilmente eguagliabile a quella di Soggetto Invertito in quanto abbiamo detto che il SN lessicale continua ad essere nella stessa frase in posizione aggiunta.

Vediamo ora due casi marginali costituiti dalla presenza di un soggetto pronominale «lui» e successivamente le relazioni che intercorrono tra i pronominali vuoti e le anafore piene (se stessi).

- 160) a. Lui ha promesso che andrà a PRO prenderlo  
 b. Ha promesso lui che pro andrà a PRO prenderlo  
 c. pro Ha promesso che lui andrà a PRO prenderlo  
 d. pro Ha promesso che andrà lui a PRO prenderlo  
 e. pro Ha promesso che pro andrà a PRO prenderlo lui  
 f. pro Ha promesso che pro andrà a PRO prenderlo, lui

Mentre per la definizione del ruolo di PRO non vi sono problemi in quanto esso viene sempre legato dal soggetto in/espresso della sua frase minima che appare con il verbo ANDARE, nel caso di pro le cose vanno diversamente in quanto nei primi quattro casi, a.-d. un po' grazie alla forza illocutoria di PROMETTERE è sempre «lui» che controlla la sua referenza. Il caso e. costituisce un esempio di SEstr. in cui il pro dell'incassata è controllato obbligatoriamente dal pronome «lui»; ovviamente il pro della frase matrice è libero di cercarsi un referente esterno. Lo stesso avviene nel caso f. ma questa volta per il pro dell'incassata, mentre quello della frase matrice è controllato obbligatoriamente dal pronome «lui». Vale la pena notare che «lui» si comporta in maniera alquanto diversa da come si comporterebbe un nome proprio, nei seguenti esempi:

- 161) a. Gianni ha promesso che pro andrà a PRO prenderlo.  
 b. Ha promesso Gianni che pro andrà a PRO prenderlo  
 c. pro Ha promesso che Gianni andrà a PRO prenderlo  
 d. pro Ha promesso che andrà Gianni a PRO prenderlo  
 e. pro Ha promesso che pro andrà a PRO prenderlo Gianni  
 f. pro Ha promesso che pro andrà a PRO prenderlo, Gianni

In particolare negli esempi con «lui» si può creare una relazione di antecedenzialità all'inverso anche attraversando una barriera di reggenza, e quindi il pronome espresso può divenire antecedente a ritroso di pro alla propria sinistra. Con un nome proprio questo fatto non è permesso come mostrato da c. e d. Per finire questo breve excursus sulle caratteristiche di pronominali e anafore, negli esempi,

162) A Mario e a Franco avevano detto di mettere in discussione sé stessi.

163) A Mario e a Franco avevano promesso che avrebbero avuto anche il tempo di pensare a sé stessi.

il SP in inizio frase controlla funzionalmente il PRO delle infinitive incassate che a sua volta legano le anafore lessicali «sé stessi». Non viene però soddisfatta la condizione di c-comando in struttura-c<sup>17</sup> da parte del suo antecedente lessicale. Se accettassimo la possibilità di indurre il controllo per mezzo di elementi vuoti pro/PRO nei nostri esempi e eliminassimo gli SP in inizio frase, che non costituiscono argomenti obbligatori dei predicati DIRE e PROMETTERE, le frasi mostrano ovviamente diverse proprietà di controllo:

164) Avevano detto di mettere in discussione sé stessi.

165) Avevano promesso che avrebbero avuto anche il tempo di pensare a sé stessi.

Possiamo allora tentativamente formalizzare i seguenti punti, ricordando che in LFG le relazioni di controllo vengono espresse in struttura f(unzionale) e non nelle configurazioni sintattiche:

- 166) 1. i pronominali vuoti anaforici (PRO) sono controllabili funzionalmente, da funzioni grammaticali realizzate lessicalmente e non (pro), a seconda delle proprietà del predicato controllore;
2. i pronominali vuoti referenziali (pro) possono precedere i loro antecedenti in struttura-c i quali possono essere all'interno della frase minima in cui pro è contenuto;
3. i pronomi espressi referenziali (suo, loro) scelgono l'antecedente sempre al di fuori del nucleo proposizionale minimo in cui sono contenuti in struttura-c;
4. i pronomi soggetto «lui» «egli» «ella» «esso» «lei» a differenza dei nomi, permettono di creare di coreferenza con un pro/PRO alla propria sinistra e che li precede, anche se al di là di una barriera di frase;

<sup>17</sup> Vedi Reinhart (1983) su c-dominio e c-comando, oltre a (Rizzi, 1981):

c) (suo) Un pronome riflessivo o reciproco deve essere interpretato come coreferenziale con (e solo con) un SN che lo c-comanda all'interno di un dominio sintattico specificato.

Condizione questa non molto diversa da quella del legamento specificato in Chomsky, 1981.

D. Bouchard (1985) comunque fa notare come anche in inglese vi siano casi di reggenza da parte di soggetti inespressi, pro/PRO, con l'esempio (nota, 9:126)

i. This ill-founded confidence in himself made John complacent.

dove il riflessivo ha come soggetto il PRO associato al SN «confidence» a livello semantico.

5. le anafore lessicali (sé stessi, proprio) richiedono che il loro antecedente sia presente lessicalmente o in forma di pro in struttura-c.

Sul problema della referenza di nominali, pronominali e variabili una prima revisione è stata proposta da Higginbotham (1983) il quale sostituisce il meccanismo della coindicizzazione utilizzato per le anafore con un meccanismo più libero di Agganciamento (linking) che risponde ai principi della grammatica e si sostiene sostanzialmente sulla base della nozione di c-comando. L'Agganciamento cioè di A con B (l'antecedente) viene espressa nel seguente modo:

- 167) «Assegna una relazione di antecedente tra due posizioni: se una posizione A è agganciata a una posizione B in una configurazione  $\Sigma$ , allora B è un antecedente di A in  $\Sigma$ » e inoltre in maniera negativa «se A c-comanda B allora B non è un antecedente di A».

L'autore introduce la nozione di variabile formale che ridefinisce le variabili generiche di LGB, cioè le tracce di movimento di quantificatore e di movimento k-.

Il lavoro di Higginbotham viene comunque superato da quello di Montalbetti che permette di colmare alcune lacune insite essenzialmente nell'approccio basato sul c-comando e messe in luce dai fatti dell'italiano. Il c-comando impone cioè certe relazioni di precedenza e di dominanza, mentre il tipo di Agganciamento previsto in Montalbetti lo supera. In particolare M rende il principio di Agganciamento da asimmetrico, direzionale e intransitivo come in Higginbotham, a simmetrico e transitivo.

Inoltre M prevede che si possano creare catene-P(nominali) in cui più elementi della catena utilizzano lo stesso antecedente. Per la creazione di catene vale la definizione di M (1984:49 suo (46)):

- 168) Un elemento di una catena-P è legato se qualche elemento della catena-P è agganciato ad una variabile formale (che lo c-comanda).

Il principio di agganciamento (PA) prevede quindi che non vi siano limitazioni di tipo c-comando se non relativamente alle variabili formali, per cui la relazione di coreferenza può essere tranquillamente instaurata anche tra posizioni in ordine inverso e può valere tra più posizioni: M assegna cioè al PA le proprietà di simmetria e di transitività e tratta gli elementi delle frasi come elementi di un insieme.

Inoltre egli propone che un pronome possa essere interpretato come: libero, coreferente e legato.

Perché i pronomi siano legati si deve avere che: i. essi siano agganciati a una variabile formale; ii. che siano parte di una catena-

P. Un pronome può essere sia coreferente che legato in alcuni casi. La condizione prevede essenzialmente che i pronomi non siano agganciati direttamente ad operatori. Riprendiamo la definizione di variabile formale in M (1948:48, suo 34):

169) «*v* è una variabile formale sse: (i) *v* è una categoria vuota in posizione argomentale; (ii) *v* è agganciata a un operatore lessicale in una posizione non argomentale.

Dalla definizione data da M risulta che anche *pro* può divenire un pronome legato nelle frasi in cui si ha un movimento *k*- con estrazione dalla posizione soggetto, perché vi è comunque disponibile una variabile formale in posizione postverbale. Vale quindi quanto sostenuto più avanti sempre da M (suo 36):

170) «Un pronome *P* è un pronome legato sse: (i) *P* è nella portata di (= *c*-comandato da) una variabile formale *v*; (ii) *P* è agganciato a *v*.

Nelle frasi seguenti segniamo allora gli agganciamenti tra variabili formali (*vf*), pronomi legati e antecedenti (operatori o *SN*):

171) Qui ognuno *pro* crede *vf* che lui è il più intelligente

172) Chi *pro* ha detto *vf* che *pro* ha incontrato Gino?

La stessa cosa era stata discussa da Jaeggli (1984) il quale nota come questa configurazione,

173)  $Q_i \dots x_i \dots$  pronominale,

sia permessa per le seguenti ragioni: partendo dall'assunzione che l'estrazione *k*- è permessa solo da posizioni postverbali in lingue come l'italiano e lo spagnolo, e anche che *pro* non può funzionare come una variabile se è legata localmente da posizione *A'*, si resterebbe con l'opzione che *pro* possa funzionare eccezionalmente come una variabile attraverso la mediazione di categorie vuote adeguatamente relate tra loro. Il suo esempio in spagnolo,

174) Quienes dijeron que *cv* piensan que ellos son inteligentes?

in cui si ha un quantificatore che lega una *cv*, *pro*, che funziona come variabile, che a sua volta lega un pronominale, «ellos». *Pro* può allora funzionare come una variabile perché è legato da una variabile, cioè la traccia di un quantificatore lasciata da movimento *k*- o da movimento da quantificatore. È essenzialmente quanto stabilito da Montalbetti con la catena-*P* solo che Jaeggli utilizza ancora la coincidizzazione e invoca il *c*-comando. Un ulteriore esempio citato in spagnolo è il seguente in cui all'inizio si ha un quantificatore, e che riprende crucialmente il nostro 171 sopra,

175) Muchos estudiantes dijeron que *cv* piensan que ellos son inteligentes.

Il problema di entrambi questi approcci comunque risiede nel fatto che non viene chiamata in causa la grammatica del discorso che in qualche caso può essere responsabile di diverse interpretazioni, o che può costringere a interpretazioni transfrastiche dei pronomi per motivi semantici legati alle voci lessicali presenti nella frase. In particolare poi lo spagnolo non ammette costruzioni con soggetto allontanato, non si possono cioè avere strutture del tipo di,

176) \*Ha dicho que ha encontrado telas estupendas Jorge.

177) \*Ha conocido al director por el cual ha sido despedido Gino.

178) \*Desea que os vayais Franco.

mentre sono ammesse strutture di soggetto estraposto o di soggetto invertito, come in,

179) Ha conocido Gino el director por el cual ha sido despedido.

180) Lo desea Franco.

181) Podrían no pertenecer al cuerpo de E.C.B., el joven milanés asesinado hace más de dos años, los huesos que han llegado el miércoles al aeropuerto de Milán desde Managua.

#### 4. *Dislocazione a tema sospeso e grammatica del discorso*

Procederemo ora confrontando la costruzione del Soggetto Allontanato con una costruzione della grammatica del discorso, la Dislocazione con Tema Sospeso (DTS) di cui tratta estesamente Cinque (1981) confrontandola con la Dislocazione a Sinistra, e anche Chomsky (1982) mostrando come la prima appartenga alla grammatica di frase mentre la DTS appartenerrebbe alla grammatica del discorso. Noi tenteremo di estendere il paragone alla Topicalizzazione, che appartiene alla grammatica di frase, confrontandola con la costruzione del SAll che dovrebbe appartenere invece alla grammatica del discorso.

Cinque 1981 fa notare come tra le proprietà della DTS vi sono per le meno le due seguenti:

- 182) i. l'elemento di ripresa può essere un epiteto pronominale (quel disgraziato), un pronome pieno o un clitico;  
ii. non è necessaria la connessità (stesso caso, ecc.)

come mostrano i seguenti esempi,

183) Piero, lui sì che sa queste cose.

184) A proposito di Gino, hanno detto che l'hanno imprigionato, quel disgraziato.

185) Per quanto riguarda Gino, mi hanno detto che gli hanno già consegnato la macchina.

È facile vedere che il SN preposto può essere legatore di un pronome soggetto «lui», di un clitico oggetto «lo», e di un clitico

obliquo «gli», e inoltre esso può essere legatore dell'epiteto pronominale «quel disgraziato».

A livello di interpretazione semantica, sia nel caso della DTS che nel caso del SAll abbiamo una caratterizzazione comune: una relazione antecedente-pronome che differenzia queste due costruzioni dalla Dislocazione a Sinistra con Clitico di Ripresa (DSCR) e la Topicalizzazione. Queste ultime ubbidiscono alla grammatica di frase e vengono caratterizzate dal punto di vista interpretativo da una relazione del tipo antecedente-variabile. Inoltre possiamo notare che il SAll si qualifica rispetto alla DTS in quanto essenzialmente essa mette in relazione un SN lessicale soggetto e un pronome inespresso con evidente presenza di connessità; inoltre mentre la DTS può distribuirsi sia a sinistra che a destra, il SAll può soltanto realizzarsi con un SN lessicale posposto.

In definitiva, se assumiamo che il SAll sia una costruzione della grammatica del discorso, essa dovrà mostrare le stesse proprietà distribuzionali della DTS per quanto riguarda le relazioni di coreferenza, mentre la distribuzione sintattica perderebbe ovviamente rilevanza. È importante a questo punto verificare quali sono le proprietà della DTS nella grammatica del discorso, oltre che nella grammatica di frase: per fare ciò è necessario investigare sulle relazioni di tipo antecedente-pronominale possibili in italiano in presenza di DTS e di SAll.

La prima cosa che si può notare è che DTS e SAll sono in distribuzione complementare:

186) Per quanto riguarda Gino, ha deciso che sua sorella andrà ad abitare in campagna, quello scriteriato.

187) (??) Per quanto riguarda quello scriteriato, ha deciso che sua sorella andrà ad abitare in campagna, Gino.

In 186 Gino è legatore legittimo dell'epiteto pronominale e del pronome «sua», oltre che del soggetto inespresso pro di DECIDERE; il PRO di ABITARE invece, è legato dal SN lessicale «sua sorella» soggetto espresso di ANDARE. In questo caso, la posizione TOP sarebbe occupata a Sinistra dal Tema Sospeso e a Destra dall'epiteto pronominale. Se rovesciamo la posizione dei due SN referenziali però non otteniamo un esempio di SAll ma piuttosto una frase semanticamente anomala: questo fatto è dovuto al ruolo di legatore del SAll «Gino» che nella frase matrice non avrebbe nulla da legare, in quanto il pro sarebbe già legato dall'epiteto pronominale che però non può fungere a sua volta da antecedente di un Nome. Quindi un SAll può fungere da antecedente strutturale solo di pro e di pronomi espressi e nel caso della presenza di un epiteto pronominale entrerebbero in gioco le condizioni del c-comando e della relazione lineare di precedenza enunciate all'inizio del lavoro. Una im-

portante proprietà della DTS è quella che sembrerebbe rifarsi alla quantificazione vuota, come mostrato in,  
 188) \*Per quanto riguarda Gino, Franco ha deciso che sua sorella andrà ad abitare in campagna, quello scriteriato.

Questa frase va male perché il TS non può legare nessuna variabile nella frase che c-comanda: questo ovviamente in termini di grammatica di frase, ma abbiamo detto che la DTS va inquadrata nella grammatica del discorso e quindi vi saranno motivazioni pragmatiche e semantiche che prevedono in maniera parallela alla quantificazione che ciò che viene predicato nella frase matrice o nell'incasata complemento, per motivi di consistenza semantica, deve trattare di, deve avere come argomento il contenuto proposizionale proposto dalla struttura TS in inizio enunciato. In 188 questo principio del discorso viene violato e da qui avrebbe origine l'anomalia interpretativa. Se riducessimo la complessità referenziale di 188 avremmo una frase ben formata a condizione di rispettare minimamente il principio appena enunciato, come in,

189) (?)Per quanto riguarda Gino, Franco ha deciso che suo fratello andrà in campagna, quello scriteriato.

che diventa accettabile se si considera Gino legatore o antecedente il «suo», mentre l'epiteto pronominale «quello scriteriato» sarebbe co-referente al soggetto della frase matrice «Franco». Comunque, perché la frase sia semanticamente e pragmaticamente ben formata deve esserci un pronominale in/espresso che permette di instaurare una relazione di antecedente con il TS. Le restrizioni che si possono applicare a questa formulazione della DTS non sono comunque così forti come nel caso di relazioni operatore-variabile nella grammatica di frase. Possiamo perciò avere i seguenti casi,

190) Per quanto riguarda Gino, sua sorella ha deciso che andrà ad abitare in campagna, quello scriteriato.

191) Per quanto riguarda Gino, sua sorella ha deciso che quello scriteriato andrà ad abitare in campagna.

192) Per quanto riguarda quello scriteriato, ha deciso che andrà ad abitare in campagna sua sorella.

193) Per quanto riguarda quello scriteriato, sua sorella ha deciso che andrà ad abitare in campagna.

194) Per quanto riguarda Gino, ha deciso che andrà ad abitare in campagna.

195) Per quanto riguarda quello scriteriato, ha deciso che andrà ad abitare in campagna.

Per cui possiamo enucleare le seguenti proprietà associate alla DTS nella grammatica del discorso:

196) 1. Non si può avere contemporaneamente TS e SAll in uno

stesso enunciato: le due costruzioni sono in distribuzione complementare;

2. Non si può dare il caso di un TS che sia privo di un pronome in/espresso da legare, e a cui fare da antecedente nella frase che esso introduce;
3. In enunciati complessi, il TS lega il soggetto matrice e il SEstraposto quello dell'incassata, se vi è SEstr come in 192; il TS lega il soggetto matrice se vi è soggetto espresso pre/post-verbale nell'incassata; il TS lega il soggetto dell'incassata se vi è soggetto espresso nella frase matrice; se non vi è soggetto espresso nella frase incassata, il TS (nome o epitetto pronominale) diviene l'unico legatore-antecedente dei pro.

Vi è poi una ulteriore serie di dati che vale la pena descrivere prima di procedere, riguardanti il caso di TS alla destra della frase, nella stessa posizione cioè in cui si troverebbe un SAll.

- 197) Gino ha deciso che andrà ad abitare in campagna, (a proposito di) quello scriteriato.
- 198) Ha deciso che Gino andrà ad abitare in campagna, (a proposito di) quello scriteriato.
- 199) Ha deciso che andrà ad abitare in campagna, (a proposito di) quello scriteriato.

In questi esempi si notano le stesse proprietà del SAll nell'epiteto pronominale, ma se si aggiunge la locuzione «a proposito di», forse con un ulteriore abbassamento del contorno intonativo e un aumento della durata delle pause si hanno costruzioni DTS. Ovviamente il TS crea una relazione di coreferenza solo con una posizione di Soggetto, preferenzialmente quello espresso lessicalmente, come si può notare in 197 e 198 in cui a parità di condizioni, il TS si correla a «Gino» piuttosto che a pro, benché condizioni del discorso potrebbero variare questa distribuzione dei dati. Difatti in 199 in cui sia la frase matrice che la incassata sono prive di soggetto espresso, non si ha possibilità di compiere agganciamenti preferenziali. Se proviamo ora ad invertire le posizioni, rispettivamente dell'epiteto e dei suoi antecedenti avremo i seguenti casi,

- 200) Quello scriteriato ha deciso che andrà ad abitare in campagna Gino/a proposito di Gino/\*Gino
- 201) Ha deciso che quello scriteriato andrà ad abitare in campagna \*Gino/\*a proposito di Gino/, Gino.

In questi esempi abbiamo incluso alla fine rispettivamente un caso di SEstr, poi un caso di TS e quindi un caso di SAll – in cui «Gino» è separato dal resto dell'enunciato da una virgola. È subito evidente che le proprietà elencate sotto 196 sono tutte confermate.

Infatti, in 200 il SN lessicale finale è permesso solo se SEstr incluso nell'incassata ma non se SAll. Queste frasi mostrano come anche la costruzione DTS abbia due possibili realizzazioni: a destra e a sinistra di TOP. Nella 201, si può notare come la presenza dell'epiteto pronominale escluda che Gino funga da SEstr, è invece ammessa una struttura di SAll ma non quella di TS, se non marginalmente e con un tono decisamente staccato dal contorno intonativo precedente e molto più basso, per indicare una ripresa che doveva essere introdotta prima nell'enunciato. In condizioni intonative normali si avrebbe una frase semanticamente anomala in quanto TS non può legare l'epiteto pronominale quando si trova in un'incassata per le solite condizioni di precedenza e dominanza determinate dal c-comando, né può fungere d'altronde da SAll visto che è introdotto dalla locuzione «a proposito di» impedendo quindi una relazione di antecedenza con il pro matrice. La frase andrebbe bene se al pro matrice si sostituisse un pronome espresso come in,

202) Lui ha deciso che quello scriteriato andrà ad abitare in campagna, a proposito di Gino.

in cui entra in gioco la condizione principale che permette una costruzione DTS, e cioè il fatto che l'elemento di ripresa sia un pronome espresso. Abbiamo quindi appurato le seguenti ulteriori proprietà legate alla DTS e cioè:

- 196) 4. una frase incassata non può introdurre un epiteto pronominale che lega un TS a meno che il soggetto matrice sia espresso e abbia referenza disgiunta;
5. Il TS non può sostituirsi alla funzione informativa svolta dal soggetto se espresso, che è sempre il «topic» per eccellenza, costituendo semmai un tema secondario;
6. Stabiliamo infine la seguente gerarchia di antecedenzialità e di capacità referenziale tra le categorie introdotte nel lavoro: la gerarchia serve sia ad individuare gli elementi che preferenzialmente sono relati a un TS come antecedente, sia a quale ordine dare alla forza referenziale in termini puri di possibilità di agire da antecedente in un enunciato:
7. **Gerarchia di antecedenzialità e di capacità referenziale**  
**Nomi > epiteti pronominali > pronomi espressi > pronomi inespressi > anafore lessicali > variabili legate > anafore legate**

Dalla gerarchia si deriva che preferenzialmente il TS funge da antecedente per un epiteto pronominale se ce n'è uno, altrimenti per un pronome espresso, se c'è, poi per pronominali vuoti. Inoltre si deriva che un nome può essere l'antecedente di tutte le altre categorie e anche di un epiteto, un pronome può essere l'antecedente di un

pronomi inespresse e di tutte le categorie anaforiche, e queste ultime non possono essere antecedenti. Ovviamente la relazione antecedente-pronominale può anche operare in senso inverso a ritroso, facendo apparire prima l'elemento controllato o legato e poi il reggitore o il controllore, come abbiamo già mostrato precedentemente. Anche Higginbotham (1983) delimita le categorie che possono entrare nella relazione di Agganciamento quando afferma che un nome non può avere un antecedente, in quanto espressione di riferimento piena o intrinsecamente dotata di riferimento, mentre le anafore (piene, vuote) devono obbligatoriamente averne uno. Il discorso relativo ai nomi è da noi inglobato nella gerarchia di antedecenzialità, in quanto è previsto che i nomi essendo più in alto di tutte le altre categorie possano essere antecedenti di tutte le categorie seguenti ma che non dispongano in quanto tali di alcuna categoria che possa fungere da loro antecedente.

Nel trattare le costruzioni DTS e di SAll abbiamo visto che anche nello stesso enunciato vi possono essere costituenti che non sottostanno alle regole della grammatica di frase. Utilizzando di nuovo Chomsky (1982:92, nota 11) sull'interpretazione delle «proposizioni aperte», egli nota che si tratta di frasi che contengono una posizione pronominale priva di riferimento indipendente, ma riferita anaforicamente al SN di testa che precede o segue tale frase, come avviene nelle seguenti costruzioni: le relative, le topicalizzazioni, le dislocazioni a sinistra con clitico di ripresa, le comparative, le costruzioni scisse e le interrogative. In questi casi, funzionerebbe una regola di predicazione che metterebbe in relazione la proposizione aperta a pronomi, SN e SA di testa identificandone gli indici assegnati in FL per produrre una seconda FL, definita FL'. Questo processo non si applica allora con la DTS e con il SAll, poiché la relazione che si instaura tra l'antecedente e il pronominale è solo di vago riferimento o di commento, il SN è esterno alla frase che si terrebbe comunque da sola. Commentiamo questa conclusione con gli esempi.

203) Gino, chi ha detto che ha incontrato?

204) Chi ha detto che ha incontrato, Gino?

dove la 203 costituisce un caso di DTS, in cui «Gino» potrebbe essere parafrasato con «A proposito di Gino» oppure «E Gino»; la 204 invece è un caso di SAll. In entrambi i casi il SN «Gino» è esterno alla domanda che si terrebbe comunque da sola. Non pertiene quindi alla grammatica di frase la messa in relazione del SN esterno a posizioni interne alla frase. Questo significa essenzialmente che il SAll non si vede trasmettere il ruolo tematico attraverso i normali meccanismi di frase ma all'interno della grammatica del discorso.

### 5. *Processi di comprensione e proprietà formali delle grammatiche*

In una lettura più ampia del fenomeno qui studiato rientrano di diritto tutti i problemi psicolinguistici di computo mentale a cui abbiamo già accennato più sopra. Essenzialmente nel caso del SAll si tratta di giustificare le operazioni di coreferenza imposti da una struttura che si presenterebbe in ordine inverso rispetto ai normali casi di estrazione che come abbiamo visto, si presentano linearmente con direzione da sinistra a destra nel flusso del parlato. Dal punto di vista generativo più formale, il problema dovrebbe essere affrontato solo nel suo aspetto computazionale: la grammatica dovrà allora generare in maniera forte delle descrizioni strutturali adeguate alla stringa di caratteri incontrata. Supponendo di avere un automa che riceve in ingresso la stringa partendo da sinistra e procedendo verso destra fino ad aver consumato tutti i simboli ivi contenuti, avremo allora che ciò che va risolto nei fenomeni studiati è la possibilità di recuperare le relazioni grammaticali per tutti gli SN anche per quelli presenti nella frase ma non nella loro posizione canonica. Una estrazione verso sinistra può essere computata più facilmente non solo per la presenza di complementatori, ma anche e soprattutto per la presenza fisica del SN da reintegrare o semplicemente da porre in relazione con il suo punto di estrazione. Nel caso opposto, con estrazioni verso destra, invece sarebbero disponibili prima i «gaps» e poi gli SN. Utilizzando i principi interpretativi e grammaticali esposti ed ampiamente commentati più sopra possiamo restringere in maniera significativa le possibilità di interpretazione dei vari SN vuoti/pieni, ma non possiamo evitare l'innaturalità procedurale derivante. Vi è inoltre il problema non trascurabile della elevata ambiguità che risulta in questi casi: le costruzioni di SAll, SEstr e di SInver sono esempi tipici di sovrapposizione di funzioni grammaticali che potrebbero essere assegnate a un SN che si trova in fine frase: esso potrebbe essere attaccato in alto in TOP, in basso all'interno della sua frase minima o in complementi frasali, e in posizione aggiunta sotto SV, in condizioni di adiacenza.

Ovviamente la stessa posizione potrebbe essere occupata da un SN oggetto che canonicamente si troverebbe ad occupare una posizione adiacente al Verbo ma che in una sequenza potrebbe apparire comunque linearmente alla fine della frase come avviene con i tre tipi di Soggetto.

Abbiamo detto che Chomsky assume che il «mapping» della struttura superficiale in struttura-S avviene in modo banale («trivial»), sulla base delle informazioni fornite dal componente fonologico per decodificare la Forma Fonetica dell'enunciato, attraverso un set

di regole «stilistiche» di «scrambling» o rimescolamento, di cui si fa carico lo stesso componente fonologico. In questo senso le regole stilistiche non intervengono minimamente sul contenuto semantico degli enunciati, in termini per lo meno di condizioni di verità sulla base delle quali gli enunciati sono validi. Le regole stilistiche possono però indurre elementi di ambiguità che, nel caso dell'italiano, vengono a interessare una quantità notevole di costrutti.

Si dirà allora che l'italiano è sottodeterminato strutturalmente dal punto di vista sintattico e che abbisogna delle informazioni di altri componenti della grammatica per compiere l'applicazione in struttura-S in modo adeguato. È ovvio che se il SN lessicale soggetto non si trova nella sua posizione canonica né in quella postverbale, ma in altre posizioni all'interno dell'enunciato, non per questo muteranno le condizioni di verità associate ai vari predicati e argomenti dell'enunciato. Comunque, per ottenere una interpretazione corretta degli enunciati contenenti SEstr e SAll è necessario procedere alle operazioni di coreferenza obbligatorie previste più sopra. Nel caso in cui poi, non sia possibile disambiguare i due casi di Soggetto Postposto di cui sopra si dirà che l'enunciato è sottodeterminato anche semanticamente. Dal punto di vista sintattico, invece, i requisiti di buona formazione sono completamente soddisfatti dalla presenza dei tratti di flessione autonomamente relati alle posizioni vuote preverbale e postverbale di soggetto.

Come abbiamo visto, l'ambiguità è dovuta essenzialmente a due fattori: i. l'assoluta mancanza di corrispondenza tra le posizioni superficiali e quelle canoniche o profonde degli argomenti dei predicati; ii. la assoluta mancanza di rispetto delle condizioni di adiacenza tra elementi reggenti o controllori ed elementi retti o controllati. Verrebbero quindi a cadere le condizioni di dominanza e di precedenza che caratterizzano una analisi delle frasi basata sulle configurazioni sintattiche e sulla relativamente alta corrispondenza tra struttura superficiale e struttura-S. Benché si sia preferito continuare ad utilizzare l'ipotesi configurazionale, come abbiamo discusso più sopra, la stessa descrizione dell'italiano si potrebbe ottenere ricorrendo ad una teoria che individui le relazioni grammaticali non sulla base delle configurazioni sintattiche ma sulla base delle strutture specificate nel lessico nelle forme lessicali.

Questa teoria, la LFG, che abbiamo utilizzato nella sezione 3.6 associa i ruoli tematici agli argomenti dei predicati direttamente alle loro posizioni superficiali nella struttura in costituenti (struttura-c), nelle frasi effettivamente realizzate, senza dover postulare l'esistenza di due livelli di rappresentazione sintattica. In questo caso le funzioni grammaticali servirebbero comunque da tramite tra l'assegnazione

dei ruoli tematici agli argomenti dei predicati e le posizioni che gli argomenti stessi occuperebbero effettivamente nella frase realizzata in struttura-c: ma invece di venire assegnate a posizioni canoniche in struttura profonda ciò avverrebbe direttamente in superficie attraverso regole di struttura sintagmatica annotate (RSSA). Vi sarebbe allora un unico livello di rappresentazione sintattica e le trasformazioni verrebbero eliminate; cadrebbe anche la necessità di postulare l'esistenza di una struttura-S arricchita da elementi vuoti per poter procedere all'interpretazione. Le configurazioni permesse dalle RSSA sarebbero allora quelle della lingua, e ai vari costituenti verrebbero associate direttamente le funzioni grammaticali che potrebbero quindi realizzarsi liberamente in varie posizioni di struttura-c a seconda di quanto previsto dalle RSSA di quella lingua. Successivamente l'avvicinamento tra le strutture-c e le strutture del lessico avverrebbe in modo banale in una rappresentazione chiamata struttura-f(unzionale) in cui si attuerebbe il controllo tra vari tipi di controllori e elementi controllati (funzionale, lessicale, anaforico) individuati crucialmente attraverso le funzioni grammaticali, e non più attraverso la costituenza sintattica (vedi Bresnan, 1982; Mohanan, 1983).

Il risultato immediato che si otterrebbe adottando la LFG è che eliminata la necessità di costruire una struttura-S sulla base della struttura superficiale, le ambiguità verrebbero limitate a un solo componente della grammatica, quello contenente le RSSA per la costruzione delle strutture-c. Quest'ultimo componente darebbe le indicazioni alle strutture del lessico per costruire una o più strutture-f che verrebbe successivamente accettate come appropriate o meno dal componente semantico, il quale opera le proprie interpretazioni direttamente sulle strutture-f (vedi Halvorsen, 1983).

Da un punto di vista formale, la classe di grammatiche disponibili al bambino nella fase prelinguistica e utilizzabile per formulare ipotesi sui dati linguistici a cui viene esposto, sarà sempre quella individuata precedentemente con gli «automi infiniti ristretti» (vedi Chomsky, 1963; Chomsky & Miller, 1963). La struttura-c viene costruita da una grammatica non contestuale che corrisponde a un automa non deterministico a pila: la natura non deterministica di questo automa permetterebbe di rappresentare sia l'ambiguità strutturale relativa ai vari punti di attaccamento di costituenti aggiunti, sia l'ambiguità strutturale di realizzazione delle varie funzioni grammaticali che possono apparire linearmente in più posizioni di struttura-c rispetto al predicato associato al nodo V<sup>18</sup>. La struttura-f viene

<sup>18</sup> A pag. 277 nota 10 di Bresnan, (1982) si scrive che «...le operazioni funzionali saranno intrecciate alle computazioni in struttura-c, e le rappresentazioni dei dati

quindi definita da un automa limitato lineare non deterministico che realizza una grammatica contestuale, e darà sempre uscite univoche per ogni struttura-c applicata con una applicazione iniettiva sulla frase realizzata in quanto permetterebbe al numero degli argomenti del predicato di essere inferiore al numero delle funzioni grammaticali assegnate a una data struttura, in forza del fatto che alcuni potrebbero mancare in quanto argomenti opzionali del predicato. Il principio di proiezione in LGB invece assume che l'applicazione da un livello di rappresentazione lessicale a quelli superiori sia di tipo biiettivo, in quanto la corrispondenza tra argomenti e funzioni è biunivoca ed è possibile risalire in senso inverso dalle funzioni agli argomenti.

Nel quadro LGB, se in italiano l'adiacenza superficiale venisse interpretata come adiacenza strutturale, verrebbero prodotte strutture sintattiche ben formate, della cui appropriatezza contestuale e interpretativa sarebbe possibile accertarsi solo all'uscita della grammatica di frase. A questo punto la struttura verrebbe respinta sulla base delle informazioni disponibili a livello di grammatica del discorso e la grammatica di frase dovrebbe proporre una diversa rappresentazione sintattica della intera sequenza in ingresso. Per mezzo della codificazione sintattica diretta, l'adiacenza superficiale nel quadro LFG permette immediatamente di risalire alle funzioni grammaticali associabili a un certo predicato che sarebbero quindi disponibili contemporaneamente all'interpretazione semantica e del componente pragmatico.

Per affrontare l'ambiguità presente in italiano una macchina strettamente deterministica come quella presentata in M. Marcus, 1981 e sostenuta in Berwick & Weinberg (1984) sarebbe fuori luogo<sup>19</sup>: mancherebbe tutta una serie di «maniglie» cruciali per il completamento di un'analisi sintattica basata appunto sulla frase realizzata in superficie, in inglese: ad esempio il «do» nelle interrogative, il soggetto in posizione obbligatoria, soprattutto nelle incassate (vedi Delmonte, 1984:85; vedi anche l'esempio 53 sopra). A questo punto non

funzionali saranno scelte in maniera da minimizzare l'interazione combinatoria con l'incertezza nondeterministica delle regole di struttura-c». Per quanto riguarda le regole della grammatica annotate, in realtà gli autori puntualizzano che non corrispondono a un formalismo strettamente di tipo non contestuale (nota 11, *ivi*): il lato destro delle regole sono espressioni regolari come in una rete di transizioni ricorsive, e non solo sequenze di categorie ordinate semplicemente.

<sup>19</sup> In particolare Berwick sostiene che un parser LR che operi a rovescio con una parola di lookahead più dei sottoalberi che completino il dominio di c-comando siano sufficienti per operare in modo deterministico (*ivi*: 180-190).

sarebbe più la sintassi ad assicurare in maniera deterministica la codificazione della struttura superficiale in struttura-S, ma semmai altre facoltà mentali cognitive: ma questo sarebbe ben diverso da quanto viene sostenuto nel quadro LGB e incrinerebbe seriamente la tesi dell'autonomia della sintassi.

## 6. Conclusioni

Nel quadro complessivo che abbiamo tracciato, abbiamo affermato che la grammatica, per quanto restrittiva, debba comunque essere ricorsiva, se non si vuole che in struttura-S certe costruzioni vengano trattate erroneamente come strutture malformate. Se si permettesse alla grammatica di frase di essere ricorsivamente enumerabile allora verrebbero generate solo le frasi grammaticali e le altre verrebbe ignorate. Ma come abbiamo già ampiamente discusso, la posizione più adeguata per l'italiano è quella che prevede una integrazione tra i due livelli di analisi: per cui, la grammatica del discorso deve entrare in azione nel caso in cui la grammatica di frase non sia in grado di analizzare la sequenza o stringa in esame. Nella LGB l'assegnazione del Caso obbligatoria in struttura-S porta necessariamente a generare una unica struttura e una unica interpretazione in FL (applicazione biiettiva); nella LFG solo la f-struttura deve essere determinata in modo univoco poiché ad ogni tratto deve corrispondere un unico valore. Poi l'applicazione dal lessico della forma lessicale in struttura-f è come abbiamo detto iniettiva. È ovvio che in una lingua come l'italiano il problema di come caratterizzare tutti gli SN presenti nella struttura superficiale non possa essere demandato semplicemente alle caratteristiche delle categorie vuote, né a quelle dei predicati. Nel quadro LFG il controllo realizzato sulla base dell'accordo è molto potente e procede direttamente dal lessico da cui vengono estratti i tratti morfologici da associare alle varie voci lessicali presenti nella frase in analisi: successivamente i tratti vengono propagati dai nodi terminali ai nodi dominanti nell'albero fino all'accordo verbo-soggetto o verbo-oggetto su cui viene poi stabilita la compatibilità (vedi Baker, 1983).

Una parte delle strutture generate dalle RSSA che la LFG porterebbe avanti in parallelo potrebbe essere eliminata da certe condizioni strutturali, sulla base delle informazioni del lessico, o ancora grazie alle operazioni di trasmissione delle informazioni di accordo verbale. Vale la pena ricordare, che un parser deterministico non può mai tornare sulle decisioni prese e deve quindi sfruttare al massimo le informazioni del lookahead garantendo che vengano compiute solo le mosse giuste.

Se ammettessimo che le proprietà degli SN posposti in italiano fossero legate solo a regole stilistiche (come sostenuto in ambito LGB) e non a principi insiti nella grammatica (come invece mostra il fatto che anche il *pro*, pronominale libero, possa a volte essere controllato obbligatoriamente), assumendo allora che le regole stilistiche siano periferiche e possano variare da lingua a lingua – arriveremmo a concludere che è la grammatica del discorso e non quella di frase a fornire l'interpretazione effettiva delle frasi, instaurando le opportune relazioni del tipo antecedente-pronome. Una conclusione questa alquanto imbarazzante che ridurrebbe le funzioni della grammatica di frase nell'ottica della partizione competenza/esecuzione relativamente al contenuto linguistico: la partizione di conoscenza della grammatica vs. conoscenza del linguaggio sarebbe equivalente alla separazione in Grammatica di Frase/Grammatica del Discorso in cui solo la completa conoscenza della seconda permetterebbe la conoscenza del linguaggio. Il fatto che la grammatica dell'italiano sia inerentemente ambigua lo si può far risalire a proprietà più generali del linguaggio e in particolare alla diversa risposta che la lingua italiana dà a certi principi della grammatica universale.

In sostanza, abbiamo visto più sopra che vi sono una serie di principi e di parametri che possono funzionare in senso restrittivo sul tipo di linguaggio e di grammatica ammessa – come avviene in lingue come l'inglese, il francese o il tedesco – e che invece non entrano in gioco nel caso dell'italiano. Il caso più evidente è quello della soggiacenza che produce una classe di linguaggi più ristretta se si adotta *F* come nodo limitante e se invece si adotta *F'* come nel caso dell'italiano, si sarebbe in presenza di una classe più ampia. Un altro elemento di diversificazione che individua la grammatica dell'italiano come appartenente ad una classe più ampia di quella a cui apparterebbe l'inglese, è il parametro *PRO drop*, o se vogliamo utilizzare la più recente definizione data da Rizzi: il licenziamento di categorie vuote di tipo *pro*. Come abbiamo visto, in italiano *pro* è licenziato sia dal Verbo finito (pro oggetto) che dal nodo Flessione (pro soggetto), fatto questo che permette di avere più frasi superficiali ben formate in struttura-S che in inglese, in cui invece il *pro* non è licenziato da nessuna delle due categorie. Il principio di adiacenza introdotto all'inizio di questo lavoro sarebbe ugualmente utilizzabile nel senso di limitare la classe dei linguaggi possibili, se viene rispettato come in inglese, mentre la lingua italiana non lo rispetta. Come abbiamo visto, in italiano non solo avverbi o particelle possono essere interposte tra verbo e complementi ma anche il SN soggetto. Un ulteriore caso è costituito dalla posizione degli aggettivi che possono apparire sia davanti che dopo il Nome che modificano,

rispettando quindi oppure no la teoria X-barra che prevede la posizione degli Specificatori davanti alla testa o comunque in posizione fissa rispetto ai Complementi.

Se sia una lingua come l'italiano generata da una classe di grammatiche più ampia a costituire l'ipotesi non marcata in sede di acquisizione del linguaggio o non l'inglese, che invece ha come riferimento una classe di grammatiche più ristretta, questo potrebbe essere oggetto di dibattito. Dal momento che l'acquisizione si fonda generalmente su prove positive e non negative, si potrebbe supporre che prima il bambino farà riferimento ad una classe ampia di linguaggi che includono tutte le opzioni e parametri possibili, e che poi successivamente sulla base delle prove positive restringa l'ipotesi iniziale. Resterebbe però sempre da spiegare la relativa facilità e velocità con cui il bambino apprende il linguaggio che farebbe quindi propendere la scelta dell'ipotesi di partenza sul linguaggio più ristretto possibile, che poi verrebbe ampliata sulle prove positive ricavate dai dati primari.

Comunque sia, è solo nel momento in cui viene esposto al linguaggio che il bambino può iniziare il lavoro di scelta della classe di grammatiche da utilizzare per la propria lingua: ammettendo quindi che il bambino abbia a disposizione già un numero ristretto di classi di grammatiche in forza di caratteristiche biologiche innate della mente umana, allora sceglierà di nuovo quella più ristretta possibile compatibilmente con le prove positive dei dati primari. Se però trasportiamo il discorso sul piano dell'interpretazione semantica, che è lo scopo fondamentale da raggiungere per il bambino, pur mantenendo valido il principio che la grammatica deve essere la più ristretta, se il bambino è esposto ad una lingua come l'inglese avrà una concordanza immediata tra la Grammatica Centrale e quella Periferica, per cui il principio di proiezione, l'ipotesi X-barra, il principio del legamento e quello della reggenza troveranno tutti una immediata conferma nei dati.

Se invece il bambino è esposto a una lingua come l'italiano, questa concordanza non ci sarà. La Grammatica periferica imporrà tutta una serie di riaggiustamenti alle ipotesi centrali. A questo punto il bambino dovrebbe però mostrare difficoltà nell'interpretazione del significato delle frasi in quanto abbiamo visto che ad esempio, l'associazione dei ruoli tematici agli argomenti del predicato può risultare in certi casi non immediata, vista la non coincidenza delle posizioni canoniche degli SN con quelle superficiali. Sta di fatto che non si verificano ritardi di sorta nell'acquisizione di una lingua che appartiene ad una classe più ampia, se non la più ampia, di quelle ristrette che coinciderebbero con la grammatica centrale. Né sembrerebbe

giustificata l'ipotesi di chi sostiene che prima il bambino acquisisce comunque la classe più ristretta (Berwick, 1985), perché in italiano non esiste una varietà, uno stile o un registro che preveda di attenersi ad una grammatica normativa che contenga regole del tipo: esprimi sempre il SN soggetto; metti sempre il SN soggetto in prima posizione davanti al suo predicato; metti gli aggettivi sempre nella stessa posizione rispetto al Nome che modificano; non interporre elementi tra il predicato e i propri argomenti, ecc. D'altro canto, se si fa riferimento al parametro pro-drop, sembra si possa affermare che anche i bambini esposti a lingue come l'inglese e il tedesco possiedono questa opzione nella frase iniziale dello sviluppo grammaticale, come è attestato e discusso nella tesi della Hyams (1983). In particolare, (ivi, 258), l'autrice afferma che la grammatica iniziale dell'italiano assomiglia a quella dell'inglese per la possibilità di avere soggetti nulli che si alternano a soggetti lessicali e che i bambini italiani sono favoriti nella fase di acquisizione in quanto non devono procedere ad un successivo «resetting» dei loro parametri iniziali come fanno i bambini inglesi. Il commento della Hyams a questo fatto è che «perhaps it is for this reason that in listening to early Italian, one has a strong impression that Italian-speaking children are somehow more «advanced» linguistically than English-speaking children of the same age» (ivi, 259). Nelle conclusioni che trae la H. viene affermato appunto quanto sostenuto da noi e cioè:

«One interesting and important difference in the development of English (and German) on the one hand, and Italian, on the other, is that the early grammar of English must undergo a “restructuring” or “resetting” of the AG/PRO parameter insofar as the initial value for the parameter is not the correct value for the adult grammar» (303) e più avanti «Couched in somewhat different terms, the question is are the parameters of UG “open” at the initial state, waiting for the relevant data which will determine their value for a particular language, or is there an “initial” value which is assumed a priori and which may be later altered on the basis of linguistic evidence? If the analyses proposed in this study are correct, it would appear that the latter is the case: that is to say at least some of the parameters come “preset”. (307/8).

Quindi nella grammatica iniziale dell'italiano vi sono tutte le opzioni rese disponibili dalla grammatica universale e cioè il soggetto vuoto o riempito lessicalmente, in posizione preverbale o postverbiale, e la posizione dei complementi in posizione postverbiale se specificati lessicalmente o preverbale se specificati in forma di clitico. Tutte queste opzioni vengono confermate dai dati a cui il bambino è esposto e costituiscono anche il contenuto della grammatica adulta. Lo

stesso non avviene per l'inglese in cui ad esempio la flessione non è un indicatore di persona (di accordo cioè con il soggetto) ma è un indicatore di tempo, e in cui tutte le opzioni posizionali non vengono confermate dai dati a cui il bambino viene esposto e costringono quindi il bambino stesso a una operazione di correzione.

Sembrerebbe possibile affermare che una classe di grammatiche più ristretta come quella sottostante a una lingua come l'inglese sia un sottoinsieme proprio di quella più ampia a cui appartiene l'italiano in cui il parametro del pro-drop, del nodo F' come nodo limitante e delle varianti posizionali permangono mentre in quella dell'inglese scompaiono. Varrebbe cioè il criterio che  $L(G_I) \subseteq L(G_{E/G})$  e non il contrario<sup>20</sup>. Un ulteriore elemento di diversificazione da addebitare esclusivamente al livello processuale della lingua sarebbe invece costituito dal fatto che l'italiano non risponde al criterio secondo il quale si possono avere tracce annidate ma non tracce incrociate.

Anche a livello di apprendimento di una seconda lingua, ciò che si verifica è il fatto che gli errori che gli italiani compiono spesso quando apprendono l'inglese come seconda lingua siano proprio dipendenti dall'appartenenza dell'italiano ad una classe di linguaggi più ampia di quella a cui appartiene l'inglese. Per superare le interferenze che si vengono inevitabilmente a creare, gli italiani devono imporsi una grammatica normativa del tipo abbozzato più sopra. Al contrario un inglese che apprende l'italiano ha semmai difficoltà con

<sup>20</sup> Berwick (1985) sosterrrebbe la tesi contraria, e cioè che il bambino sceglie sempre la classe di linguaggi più ristretta possibile sulla base dei dati primari disponibili, nel processo di acquisizione. Quindi la prima grammatica utilizzata dal bambino è la più ristretta e solo successivamente si amplierebbe, sulla base di prove positive ricavate dai dati a cui esposto. Questa ipotesi non è comunque verificata dai dati esposti nella tesi della Hyams (1983) che invece dimostrano convincentemente proprio il contrario: e cioè che il bambino parte da una classe di linguaggi ampia per poi restringerla se i dati positivi lo richiedono. D'altro canto il Principio del Sottoinsieme non è logicamente sostenibile in quanto si fonda su una incongruità evidente: l'affermazione di base è che il processo di acquisizione sceglie sempre la classe di linguaggi più ristretta, nel caso dell'italiano il bambino sarebbe costretto di volta in volta ad allargare la classe dei linguaggi permessi visto che le opzioni disponibili sono tutte nel senso di ampliare la produzione di strutture superficiali; nel caso invece di lingue come l'inglese e il francese che appartengono a classi di linguaggi più ristrette l'ipotesi iniziale verrebbe confermata. Ma questo è proprio il contrario di quanto afferma nella sua tesi la Hyams, sulla base del fatto che i bambini inglesi e tedeschi producono tranquillamente frasi senza soggetto, indicando chiaramente che l'opzione pro-drop è presente sin dall'inizio e che quindi si debba procedere da ipotesi di classi più ampie a classi più ristrette. D'altronde l'italiano non potrebbe comunque essere un sottoinsieme proprio di lingue come l'inglese o il francese e quindi il principio del sottoinsieme verrebbe automaticamente contraddetto.

regole di flessione e di accordo, ma per quanto riguarda la sintassi deve solo rilassare alcune restrizioni dettategli dalla sua grammatica.

Sembrerebbe quindi che l'acquisizione dell'italiano non sia esprimibile con la formulazione di ipotesi che attraversino una fase più ristretta che coincide con la grammatica centrale per giungere ad una più ampia che inglobi la grammatica periferica. Il bambino all'inizio ha a disposizione una serie di principi che sono vuoti di contenuto, e che si riempiono quando il bambino inizia ad utilizzarli per l'interpretazione semantica. È cioè l'interpretazione completa, che utilizza la grammatica del discorso, il componente fonologico e il componente semantico-pragmatico, a plasmare la grammatica di frase attivando oppure no certi parametri e integrando certi principi e nel fare ciò selezionerà una classe più o meno ampia di grammatiche in maniera automatica, tra quella biologicamente disponibili. Lo sviluppo grammaticale prevederà poi in certi casi la correzione di parametri e l'integrazione di strategie di analisi per giungere ad una grammatica adulta completa di frase a cui si accoppierà una grammatica del discorso più o meno potente a seconda delle caratteristiche idiosincriche dell'individuo che la possiede.

### *7. Summary*

Italian is a highly ambiguous language. Ambiguity in a language may be ascribed to various grammatical components: we are only interested in ambiguous structural descriptions which may result in multiple semantic interpretations for the same sentence. In the paper we argue that this state of affairs can be traced back to the very heart of a grammar: the principles underlying Universal or Core Grammar. Hence, ambiguity in Italian results as a logical consequence from its grammar being a member of a broader – if not the broadest – class of grammars than, say, the ones to which English, German or French belong. The grammar of the latter languages generates a narrower class of languages. After discussing principles and structural descriptions at length, we propose to introduce a higher level of grammatical description than sentence grammar, based this time on a discourse grammar. We also argue at length in favour of Lexical-Functional Grammar for a theory of sentence grammar. The processor coupled to the two-level grammatical system must be based on an interactive rather than a sequential model of language processing, and be strictly non-deterministic. Language acquisition seems to proceed from a broader to a narrower hypothesis about language structure and the grammatical principles it

embodies can be said to undergo various restructuring stages after the initial setting, according to «positive» evidence the child receives from the input data he is exposed to which act as triggering material.

- ADAMS M. (1984), Multiple Interrogation in Italian, *The Linguistic Review*. Foris Publications, Dordrecht, 1-27.
- AHO A.V., ULLMAN J.D. (1972), *The Theory of Parsing, Translation, and Compiling*. Vol. 1: *Parsing*. Prentice-Hall, Inc. Englewood Cliffs, N.J..
- ANTINUCCI F., CINQUE G. (1977), Sull'ordine delle parole in italiano: l'emarginazione, *Studi di Grammatica Italiana*. Accademia della Crusca, Firenze 121-146.
- AOUN J. (1984), Generalized Binding in Chinese. NELS, University of Massachusetts, Amherst (MA), 1-15.
- BAKER M. (1983), Objects, Themes and Lexical Rules in Italian, In *Levin, Rapaport & Zaenen(eds.) Papers in Lexical Functional Grammar*. IULC Bloomington (Indiana), 1-46.
- BERWICK R., 1985, *The Acquisition of Syntactic Knowledge*. MIT Press, Cambridge Mass.
- BERWICK R., WEINBERG A. (1984), *The Grammatical Basis of Linguistic Performance*. MIT Press, Cambridge Mass.
- BOUCHARD D. (1985), The Binding Theory and the Notion of Accessible Subject, *Linguistic Inquiry*. MIT Press, Cambridge Mass. 117-133.
- BRESNAN J. (ed) (1982), *The Mental Representation of Grammatical Relations*. MIT Press Cambridge Mass.
- BURZIO L. (1981), Intransitive Verbs and Italian Auxiliaries. MIT PhD. Dissertation non pubblicata.
- CHOMSKY N. (1963), Formal Properties of Grammars, in *Chomsky, 1969: Saggi linguistici I; pt. IV*. Boringhieri, Torino.
- CHOMSKY N. (1969), *Saggi linguistici I: l'analisi formale del linguaggio (trad. A. De Palma)*. Boringhieri, Torino.
- CHOMSKY N. (1970), Remarks on Nominalization, in *Saggi Linguistici: Vol. 2 – La Grammatica Generativa Trasformativa*. Boringhieri, Torino, 261-310.
- CHOMSKY N. (A) (1977), *Forma e interpretazione (a cura di Graffi e Rizzi; 1980)*. Saggiatore, Milano.
- CHOMSKY N. (B) (1977), On Wh-Movement, in *Culicover, Wasow, Akmajian(eds.) Formal Syntax*. Academic Press, New York 71-132.
- CHOMSKY N. (1981), *Lectures on Government and Binding*. Foris Publications, Dordrecht.
- CHOMSKY N. (1982), *Some Concepts and Consequences of the Theory of Government and Binding*. MIT Press, Cambridge Mass.
- CHOMSKY N., MILLER G. (1963), Introduction to the Formal Analysis of Natural Language, in *Chomsky, 1969: Saggi linguistici I; pt. III*. Boringhieri, Torino.
- CINQUE G. (1979), Left Dislocation in Italian: a syntactic and pragmatic analysis, *Cahiers de Lexicologie*. 96-127.
- CINQUE G. (1981), Su alcune costruzioni a prolessi in italiano, *Annali di Ca' Foscari*. Facoltà di Lingue, Ca' Foscari-Venezia, 11-34.
- CORDIN P. (1981), Ipotesi generative e condizioni per l'interpretazione anaforica dei pronomi personali, su *Atti del Seminario sull'Anafora*. Accademia della Crusca, Firenze 69-82.

- DELMONTE R. (1983), *Regole di Assegnazione del Fuoco o centro intonativo in italiano standard*. CLESP, Padova.
- DELMONTE R. (1984), La «syntactic closure» nella teoria della performance, *Quaderni Patavini di Linguistica*, CLESP, Padova, 101-131.
- DELMONTE R. (1985), Parsing Difficulties and Phonological Processing in Italian, *Proceedings of the 2nd Meeting of the European Chapter of ACL*. ACL, Ginevra, 57-66.
- DELMONTE R. (1985), On Certain Differences between English and Italian in Phonological and Syntactic Parsing. *Ist. Lingue Str. Moderne*, Università di Trieste.
- DELMONTE R. (1986), Focus and the Semantic Component, *Rivista di Grammatica Generativa* (in corso di pubblicazione). CLESP, Padova, 40.
- DELMONTE R., G.A. MIAN, G. TISATO, (1986), A Grammatical Component for a Text-to-Speech System, *Proceedings ICASSP '86*. IEEE, Tokyo 2407-241.
- ERTESCHIK N. (1973), On the Nature of Island Constraints, *MIT Ph.D. Dissertation*, non pubblicata.
- FODOR J.D., (1983), Phrase Structure Parsing and the Island Constraints, *Linguistics and Philosophy*. Reidel, Dordrecht 163-223.
- GAZDAR G. (1981), Speech Act Assignment, in A. Joshi, B. Webber, I. Sag (eds) *Elements of discourse understanding*. CUP, Cambridge, 64-83.
- GUERON J. (1980), On the syntax and semantics of PP extraposition, *Linguistic Inquiry*. MIT Press Cambridge Mass. 637-677.
- HALVORSEN PER K. (1983), Semantics for LFG, *Linguistic Inquiry*. MIT Press, Cambridge Mass., 568-615.
- HIGGINBOTHAM J. (1983), Logical Form, Binding and Nominals, *Linguistic Inquiry*. MIT Press Cambridge Mass., 395-420.
- HYAMS N. (1980), The  $\theta$ -Criterion in Italian Syntax, *Studi di Grammatica Italiana*. Accademia della Crusca, Firenze 359-370.
- HYAMS N. (1983), The Acquisition of Parameterized Grammars, *Unpublished Ph.D. Dissertation*. The City University, New York.
- JAEGGLI O. (1984), Subject Extraction and the NS Parameter, *NELS*. University of Massachusetts, Amherst 132-153.
- KOOPMAN H., SPORTICHE D., (1984), Le principe de bijection, *Communications*. Editions du Seuil, Paris, 135-147.
- LONGOBARDI G. (1984), Parasitic Gaps and the Typology of Island Constructions, *Quaderni Patavini di Linguistica*. CLESP, Padova, 51-100.
- MANZINI R. (1983), On Control and Control Theory, *Linguistic Inquiry*. MIT Press, Cambridge Mass., 421-446.
- MARCUS M. (1980), *A Theory of Syntactic Recognition for Natural Language*. MIT Press, Cambridge Mass.
- MARSLEY-WILSON W., TYLER L.K. (1980), The Temporal Structure of Spoken Language Understanding, *Cognition*. Elsevier Sequoia S.A., Lausanne, 1-71.
- MAY R. (1985), *Logical Form: Its Structure and Derivation*, MIT Press, Cambridge Mass.
- MOHANAN K.P. (1983), Functional and Anaphoric Control, *Linguistic Inquiry*. MIT Press, Cambridge Mass., 641-674.
- MONTALBETTI M. (1984), After Binding – On the Interpretation of Pronouns, *Ph.D. Dissertation*. M.I.T.
- REINHART T. (1983), Coreference and Bound Anaphora: A Restatement of the Anaphora Question, *Linguistics and Philosophy*. Reidel, Dordrecht, 47-88.
- RIZZI L. (1981), C-comando e condizioni sull'anafora, *Atti del Seminario sull'Anafora*. Accademia della Crusca, Firenze, 83-100.
- RIZZI L. (1982), *Issues in Italian Syntax*. Foris Publications, Dordrecht.

- RIZZI L. (1984), *Spiegazione e Teoria Grammaticale*. CLESP, Padova.
- RIZZI L. (1985), Il ruolo della sintassi italiana negli sviluppi recenti della teoria sintattica, *Atti del XVII Congresso SLI*. Bulzoni, Roma, 143-160.
- RIZZI L. (1986), Null Objects in Italian and the Theory of «pro», *Linguistic Inquiry*. MIT Press, Cambridge Mass., 501-558.
- ROCHEMONT M.S. (1978), A Theory of Stylistic Rules in English, *Ph. D. Dissertation*. University of Massachusetts, non pubblicata.
- SAFIR K. (1985), *Syntactic Chains*. CUP Cambridge.
- WEBELHUTH G. (1984), German is Configurational, *The Linguistic Review*. Foris Publications, Dordrecht, 203-246.
- WILLIAMS E. (1977), Discourse and Logical Form, *Linguistic Inquiry*. MIT Press, Cambridge Mass. 101-139.
- WILLIAMS E. (1980), Predication, *Linguistic Inquiry*. MIT Press, Cambridge Mass. 203-238.
- WOOLFORD E. (1982), Island Constraints, Subjacency, and ECP, in A. Marantz, T. Stowell(eds.). *Papers in Syntax*. MIT Working Papers in Linguistics, Cambridge Mass.

Sergio Leone

## IL TEATRO DI ČECHOV IN ITALIA

### 1. *Antefatti di una fortuna all'inizio non facile*

In Italia, ad ottant'anni dalla morte di Anton Pavlovič Čechov, si hanno tutte le ragioni per ritenere il grande scrittore russo uno dei nostri. La sua opera «omnia» è stata edita e riedita più volte, in collane economiche e di lusso. I suoi lavori teatrali sono stati rappresentati su quasi tutti i palcoscenici dei teatri italiani, dalle Alpi alla Sicilia. Il suo cognome evoca all'istante un volto emaciato, sofferito, il *pince nez* e la barbetta brizzolata. I nomi di Irina, Maša, Ol'ga sono sinonimo di *Tre sorelle*, il Lopachin del *Giardino dei ciliegi* è considerato il prototipo degli attuali lottizzatori e speculatori edilizi, il dottor Astrov un ecologo *ante litteram*, *Il giardino dei ciliegi* è la metafora del bello per pochi che deve essere allargato ai molti, Nina Zarečnaja, il gabbiano, è un modernissimo personaggio di donna che, attraverso sofferenze e sacrificio di sé, si realizza come attrice e trova il proprio posto in una società dove la donna parte sempre da posizione di inferiorità. Tutto ciò ora è assodato, sedimentato, è tradizione attiva e accettata. Ma non sempre fu così.

Anton Pavlovič Čechov per molto tempo fu in Italia un oggetto sconosciuto, una figura addirittura nebulosa e spesso dalla biografia personale ed artistica non del tutto chiara, a volte anzi travisata. Ancora negli anni Venti c'era chi gli ascriveva opere che mai s'era pensato di scrivere, gli si attribuiva una moglie (naturalmente non l'attrice Knipper) che non ebbe, si collocavano cronologicamente le sue opere in tempi approssimativi e largamente inesatti. Marco Praga, ad esempio, drammaturgo realista e a tempo perso critico teatrale, così si esprimeva il 13 aprile 1924 nella «Illustrazione italiana» a proposito della prima rappresentazione italiana del *Gabbiano*: «Trenta o quaranta anni or sono – non so bene – quando questo dramma fu scritto poté apparire in Russia un'opera di prim'ordine, di un valore e di un significato eccezionali; ma non credo che tale possa

apparire a noi oggi. Per noi quest'arte è sorpassata...». Ora, a parte il giudizio critico che, opera di un autore per il quale teatro significava soprattutto nuda realtà e azione capace di dare emozioni istantanee, può anche avere una sua pur lontana giustificazione, qui di Čechov e del suo *Gabbiano* si confessa candidamente di non sapere assolutamente nulla. Non si conosce con esattezza l'epoca della sua stesura, non si conoscono le amate vicissitudini sperimentate dall'autore al tempo della sua prima messa in scena al Teatro Aleksandrinskij di Pietroburgo.

In quello stesso 1924, Pietro Pancrazi, scrittore e critico elegante ed arguto, metteva in chiaro una delle cause della scarsa diffusione dell'opera cechoviana, sia narrativa che drammaturgica, nell'Italia a lui contemporanea: «A chi cerca oggi in italiano le opere di Čechov, conviene ricorrere, per più di un caso, a tipografie sconosciute, alla collezione introvabile di qualche rivista, o a case editrici già morte e sotterrate. È mancato l'editore che assumesse l'impresa dell'opera omnia, come sanno assumerla per i grandi autori stranieri gli editori tedeschi, inglesi o francesi».

In effetti negli altri paesi europei la fortuna e la conoscenza di Čechov furono immediate, e gli vennero tributati onori e lodi mentre ancora era attivo nel suo paese. In Germania, ad esempio, Čechov già lo si conosceva all'inizio degli anni Novanta del secolo scorso, quando nella letteratura tedesca apparve la corrente del naturalismo, che suscitò grande interesse e curiosità per la letteratura russa, che proprio sul naturalismo ebbe grande influenza. Sempre in Germania nel 1902 apparvero ben tre diverse traduzioni del *Gabbiano*. È da notare, inoltre, che pubblico e critica tedeschi ebbero modo nel 1906 di assistere alle rappresentazioni di *Zio Vanja* e di *Tre sorelle* nella messa in scena del Teatro d'Arte di Mosca di Stanislavskij e Nemirovič-Dančenko, in tournèe in quel paese.

Tali spettacoli fecero grande impressione, mostrarono tecniche teatrali d'avanguardia, senza le quali, drammi quali quelli cechoviani, non potevano avere possibilità di essere compresi nella loro intima essenza.

E in Italia proprio questa assenza di «inventività», di «innovazioni tecniche», di rinnovamento delle scene, fu uno degli elementi primi che si opposero ad una conoscenza e diffusione del teatro di Čechov. Qui, all'inizio del secolo, non erano abituali le discussioni teoriche sull'arte scenica: i capocomici ignoravano i misteri della regia e i reconditi significati che un giorno avrebbero assunto le parole di dialoghi e monologhi, e quanto alle luci ricorrevano ai riflettori soltanto per dare l'illusione dei raggi del sole o del chiarore lunare. Le scene erano effimere e labili: null'altro che teli dipinti, e

porte e finestre, ad ogni spiffero, da destra e da sinistra, dall'alto e dal basso, s'animavano e s'afflosciavano con fruscii e borbogliamenti. Il repertorio si reggeva ancora in gran parte sul teatro francese del secondo Ottocento, e gli attori continuavano con le tecniche di recitazione e il candore di allestimenti scenici di cui andavano soddisfatti gli spettatori della fine del secolo precedente. Poi la prima guerra mondiale, che segnò il passaggio reale dal XIX al XX secolo in quasi tutti i campi dell'attività umana, compreso quello teatrale. Col prolungarsi della guerra le compagnie e i gruppi teatrali decimati dai richiami alle armi e da partenze volontarie si disgregarono e si rinnovarono insieme. A guerra finita, ci si accorse che il mondo non era più lo stesso, che il vecchio repertorio aveva perso validità, che i testi, ma soprattutto le messinscene non potevano più convincere e il diletterantismo doveva lasciare il posto ad esperienze nuove, che già erano apparse in paesi più sensibili.

Fu a questo punto che ci si accorse di Čechov e delle sue opere teatrali. Il suo nome, nelle più varie e incredibili trascrizioni, era giunto in Italia relativamente tardi, rispetto agli altri scrittori russi, e abbastanza in sordina. Erano state tradotte alcune novelle umoristiche e, nel 1901, nella «Nuova Antologia» era anche apparsa una versione, in verità alquanto dubbia, dal punto di vista filologico, delle *Tre sorelle*, che tuttavia rimase isolata e sconosciuta. Lo stesso dramma venne riproposto, poi, nel 1905, subito dopo la morte dell'autore, e probabilmente sull'onda del successo stanislavskiano; l'anno successivo comparve una traduzione non troppo fedele del *Giardino dei ciliegi*. Ma si tratta, più che altro, di abbozzi traduttori più informativi e divulgativi che di reali acquisizioni culturali. Bisognerà attendere infatti quasi un decennio perché, nel 1914, veda la luce una versione del *Gabbiano*. Finalmente negli anni Venti la riscoperta, o meglio la «scoperta» del teatro di Čechov. Il primo testo teatrale rappresentato in Italia è *Zio Vanja*, tradotto la prima volta nel 1919, con più di venti anni di ritardo, quindi, rispetto alla sua pubblicazione in Russia. Il 15 aprile 1921 George Pitoeff, un regista esule dalla Russia dopo la Rivoluzione d'Ottobre, creatore e guida di un ottimo collettivo teatrale, aveva fatto conoscere a Parigi proprio *Zio Vanja*. Lo spettacolo incontrò le unanimi lodi della critica. L'anno dopo, oltre alla ripresa di *Zio Vanja*, Pitoeff mise in scena *Il gabbiano*. Anche questo spettacolo ebbe un grande successo. E sulla scia delle rappresentazioni francesi, anche in Italia si pensò all'allestimento di queste due opere cechoviane e, come Oltralpe, il primo spettacolo fu dedicato a *Zio Vanja*. Lo storico avvenimento ebbe luogo il 3 maggio 1922 a Firenze, al teatro Niccolini, e il dramma venne messo in scena dalla compagnia Palmarini-Campa-Capodaglio. Come spesso

avviene nella vita, fu il caso a consegnare questa compagnia alla storia. Gli attori non erano dei migliori, l'attività mediocre, ma i loro nomi resteranno per avere per primi mostrato sulle scene d'Italia un dramma cechoviano. Di quella lontana rappresentazione del 1922 sono rimaste le recensioni del giorno dopo, cui posero mani alcuni tra i migliori critici teatrali dell'epoca, Renato Simoni, Silvio D'Amico, Ettore Albini. Giudizi a volte sommari, insicuri, a volte anche illuminanti e profondi, soprattutto quelli di D'Amico, ma tutti uniti nella coscienza di un teatro «difficile», propinato da una compagnia tecnicamente arretrata ad un pubblico impreparato, simile probabilmente a quello che, più volte, in patria, aveva decretato la caduta delle opere cechoviane. La sera del 3 maggio, infatti, il dissenso di una parte del pubblico si manifestò rumorosamente, con beccate agli attori e mormorii di ironica disapprovazione. L'ultimo atto venne interrotto più volte e fischiato.

Il 23 agosto 1922, dopo che *Zio Vanja* era stato rappresentato a Milano, Renato Simoni scriveva sul «Corriere della sera»: «Questi quattro atti di Antonio Cecof, presentati al Teatro Olimpia, che ora tediano, ora interessano, ora ci deludono, ora ci sorprendono, mancano certo di potenza, ma non di umanità». Il Simoni lamenta nell'opera l'assenza di caratteri: «Se il drammaturgo è, come si dice, soprattutto un creatore di caratteri, potremmo dubitare che il Cecof sia un drammaturgo: egli non disegna con contorni netti che le macchiette». Ed ecco il punto dolente: la mancanza d'azione, di fatti esteriori: «Il dramma dovrebbe essere attività; invece quella gente si logora e si tortura per l'inerzia, per la noia, per l'incapacità di vivere. Sono già dei vinti, dei fantasmi ondegianti, quando ci appaiono; sono già "divenuti": la loro storia è conclusa. Non assistiamo che alle conseguenze della loro crisi, che all'esposizione della loro stanchezza e della loro decadenza morale». Dal punto di vista strettamente teatrale i quattro atti «potremo trovarli giustamente lunghi, pigri, disordinati, sfilacciati, ingenui nella fattura, verbosi, di tono ambiguo», e tuttavia «non dobbiamo scambiare quest'opera informe per un'opera mediocre», anche se «certo l'opera d'arte non è riuscita».

*Zio Vanja* a Milano non ebbe un successo troppo caloroso, né poteva averlo, come afferma senza mezze misure un altro dei recensori di quella serata, Ettore Albini: «Sarebbe stato sorprendente se, nella sua grande maggioranza, il pubblico agostano dell'Olimpia avesse fatto buon viso a questo *Zio Giovanni*, tanto sconcertante nella sua apparente semplicità di dialogo e d'azione, che nasconde una così ricca vena di sottili e complessi sentimenti, tipi e figure accennate appena, ma così varie e ingegnose. Non furono infatti di atto in atto scarse le risa, i motteggi, le proteste. Ma una vivace

minoranza reagì contro i facili detrattori del dramma cechoviano applaudendo con animoso fervore la commedia». Contro i «facili detrattori» dell'opera si levò Silvio D'Amico, che per primo recepì tutto il valore drammatico di *Zio Vanja* in occasione della sua rappresentazione al Teatro Argentina, a Roma, un paio di mesi più tardi: «Caduto altrove, e con somma ignominia del pubblico che lo ha fatto cadere, lo *Zio Vanja* è stato applaudito ieri sera all'Argentina, e gli attori hanno avuto quattro o cinque chiamate ad ogni atto, ma non senza qualche contrasto, da parte di gente con cui, nonostante le nostre teorie sulla libertà del fischio, proprio non riusciamo a congratularci». Dicevamo della finezza con la quale il D'Amico sentì il dramma cechoviano, e la sua recensione si apre infatti con un'osservazione netta e ben calibrata: «Nel riprendere gli eterni temi della tragedia umana, Čechov li tratta con un'arte che in apparenza non ha nulla di tragico, di roboante, di sonoro e di teatrale». E si chiude con altre osservazioni, che, pur riecheggiando i motivi di un Čechov crepuscolare, mite, rilevano la purezza di un'arte cristallina: «La vicenda si svolge senza che quasi ci sia dato accorgercene; pare d'assistere al ripetersi di un'unica, immobile situazione e invece il dramma s'avvia e procede pianamente e sale, e per un momento scoppia, e quindi si racqueta e vien riassorbito naturalmente, senza rumore, dallo scorrere indifferente della vita uguale e monotona. Ogni scena, ogni frase, ogni parola, sembra sgorgare da una nativa spontaneità, e ogni scena, ogni frase, ogni parola ha una sua ragione poetica, chiude un motivo essenziale e insopprimibile. Nell'apparenza di tutto quel comune grigiore ogni persona incide la sua fisionomia e rivela il suo dramma: tutti fusi nel dramma comune, che non è solo di zio Giovanni e della sua famiglia, è universale. Come dicono le ultime, melodiose parole di Sonja, mentre si ricompone, nel suo ritmo stucchevole, la desolata quiete della casa piccolo-borghese, perduta nella immensità della campagna, con tutto intorno l'ostilità di un vuoto immane e senza Dio». Sulla base di questa sua comprensione dell'opera cechoviana il D'Amico ignora quasi del tutto le maniere della rappresentazione cui ha assistito. Egli è consapevole di essere di fronte ad un autore di proporzioni nuove, smisurate, e la prima messinscena di *Zio Vanja* non poteva che essere fragile e imperfettissima. Per interpretare Čechov era necessaria una nuova sensibilità teatrale, una nuova tecnica di recitazione, un nuovo modo di intendere la realtà del palcoscenico. Di qui la considerazione finale del D'Amico: «Conveniamo che far intendere tutto questo, per degli interpreti, non è facile. Appunto perché sotto le forme realistiche ansa tanta commossa poesia; e attenersi alla nuda riproduzione di gesti secchi, e alle intonazioni povere e monotone del parlar co-

mune, non può bastare. Bisogna sentire e rivelare quel che c'è sotto questi gesti e in quelle parole». Pochi sono pertanto gli attori che meritano la lode, Wanda Capodaglio nella parte di Sonja, Pasetti nella parte di contorno di Telegin. «In genere nocque all'esecuzione il non aver inteso la poesia dell'opera, il non aver saputo lievemente rivelare tutti i suoi squisiti particolari».

Il nome di Čechov riapparve sulle locandine teatrali un paio di anni dopo, il 13 aprile 1924, questa volta con il dramma *Il gabbiano*, rappresentato a Milano al teatro Manzoni dalla compagnia Capodaglio-Calò-Olivieri-Campa, con la direzione artistica di Virgilio Talli, teatrante che ancora all'inizio del secolo aveva per primo perseguito il nuovo metodo del sacrificio dell'ambizione personale a beneficio del collettivo teatrale. Egli stesso dava l'esempio rinunciando ai propri diritti di primo attore quando trovava in uno dei suoi scritturati il tipo cui meglio si addiceva una determinata parte. Subito dopo, nel maggio di quello stesso anno 1924, sempre a Milano, la compagnia di Maria Melato mise in scena *Il giardino dei ciliegi*. Già abbiamo anticipato alcuni giudizi sul *Gabbiano* da parte del drammaturgo Marco Praga, altamente negativi. Qui aggiungeremo soltanto che il Praga era mosso più che da mentalità di critico, da invidia di autore, che altrimenti non si spiegherebbero affermazioni assurdamente maligne e infondate, come ad esempio: «Rimaniamo per così dire in Russia e diciamo qualcosa del *Gabbiano* che Virgilio Talli ha portato con tutti gli onori, e cioè con una messinscena apposita e bella e con esecuzione accurata, alla ribalta del Manzoni. Diciamone qualcosa, sì, ma non molto; ché, questione di spazio a parte, di dirne granché non mi pare valga la pena. Molti di questi cosiddetti capolavori russi appaiono oggi a noi delle ben misere cose! E *Il gabbiano* è di essi». O ancora: «Poesia? Sì, non nego. Ma alata non mi pare. Poesia, oserei dire, non da gabbiano che vola alto e lungo, ma da piccione: poesietta che non ci prende, che non ci commuove, che non ci fa pensare né sognare». In quanto alla tecnica, poi, *Il gabbiano* appariva a Praga addirittura infantile, e per di più noioso. Dopo *Il gabbiano*, un mese dopo, come già detto, l'apparizione sulle scene del *Giardino dei ciliegi*. E nonostante le tecniche sempre carenti di recitazione e rappresentazione, nonostante l'assenza dell'opera coordinatrice di un regista creativo e preparato, figura ancora mitica e misteriosa nell'Italia teatrale del tempo, ecco i primi apprezzamenti totalmente positivi, le prime valutazioni mature e coscienti che cominciavano a creare nel nostro paese una «tradizione» cechoviana. Il già citato Renato Simoni, dalla cauta recensione dello *Zio Vanja* del 1922, trapassa a giudizi nei quali s'intravedono i barlumi dei posteriori entusiasmi: «Ammirabile commedia, semplice e umana, questa di Anton Čechov, pre-

sentata al Manzoni, d'una verità non fatta di crude appariscenze, ma tutta piena di senso; commedia dove si muove un piccolo mondo, sul quale si proietta l'ombra del dolore. Non grandi avvenimenti. Una famiglia che va in rovina, ecco tutto: ma è una rovina senza crolli fragorosi, uno sgretolio che si confonde con il ritmo stesso dell'esistenza, e al quale gli uomini si adattano pianamente, seguendo, per consolarsi, certe loro piccole speranze continuamente rinascenti: speranze grigie». E dopo l'esposizione del contenuto della commedia, il critico continuava: «Non è, questa, neppure una storia che si possa raccontare. Si può dire che, nella commedia, non c'è un personaggio che occupi più posto di un altro. Tutti sono eguali nelle mani del destino. Tutti se ne vanno alla deriva, senza avere una piena coscienza di sé: qualcuno la cerca, e la smarrisce forse nelle parole che dice, che non sono sue, ma imparate da altri. Odo solo la voce sorda dell'ineluttabile. La vita li schiaccia. Per salvarsi si rifugiano, compiacendosene, nelle memorie del passato o fanno progetti per l'avvenire. Ma questi progetti sono inconsistenti, fluttuanti: ombre anch'essi. E c'è una musica intorno a queste cose e a questi uomini; una musica funebre; quella che ci accompagna verso la dissoluzione. Ogni parola che i personaggi dicono, tratta fuori dalle loro anime semplici, ha in sé qualche nota di quella musica.

La profondità di tali parole non è psicologica; è desolatamente umana. Ha un valore universale. Sotto tutto quello che c'è di tipicamente russo nel *Giardino dei ciliegi*, sotto il sentimento e la sensibilità che non son nostri, c'è una verità essenziale, un senso dell'inutilità della vita, che può propagare i suoi echi anche nelle anime nostre. Certo non tutto è ugualmente perfetto. Talvolta lo spirito non trova nelle forme significazioni adeguate. Ci sono tipi meno riusciti, ci sono insistenze di particolari il cui valore musicale è annullato dall'inopportunità teatrale. Ma nel teatro russo, *Il giardino dei ciliegi* occupa un posto singolarissimo. A me pare la commedia più espressiva, quella che ha raggiunto la maggiore verità, la verità artistica, delicata, dolorosa, alla quale il teatro dovrebbe tendere, naturalmente con caratteri diversi, secondo i popoli che lo producono». Le uniche note critiche sono rivolte all'esecuzione: «L'interpretazione non mi parve semplice, significativa, poetica come avrebbe dovuto essere. Occorreva ottenere una suggestione che non fu raggiunta. Molti tratti parvero o inutili o infantili perché non s'è trovata quell'unità di stile, quella perfezione sobria e netta di espressione che l'opera richiedeva». Ettore Albini nella stessa occasione ribadiva concetti analoghi a quelli del Simoni, e si soffermava «non solo sulla grande arte, ma sulla essenziale teatralità dell'autore del *Giardino dei ciliegi* la sera stessa in cui la commedia, tradita da una interpretazio-

ne scenica volonterosa quanto inadeguata aveva fatto ricorrere tra il nostro pubblico i motivi dei soliti dubbi e riserve». A Roma, al teatro Argentina, la «prima» del *Giardino*, il 28 gennaio 1925, fu accolta dal pubblico con successo ben maggiore che non a Milano l'anno precedente. La Melato e la sua compagnia avevano tratto insegnamento dalle critiche ricevute, così che le recensioni del giorno dopo sui giornali della capitale erano tutte più che positive. Nel «Giornale d'Italia» Guido Ruberi scriveva: «Non sapremo mai lodare abbastanza Maria Melato per aver voluto recare sulle scene italiane questa opera singolare e profonda, materiata di così audace e dolorosa poesia. La sua squisita sensibilità artistica, coadiuvata da quella di Ernesto Sabatini, ha saputo conferire all'opera dello scrittore russo una cornice suggestivamente, magnificamente degna. Il pubblico di gusto più raffinato ha fatto a questo lavoro accoglienze che tradivano l'intima commozione, l'entusiasmo per trovarsi di fronte, finalmente, ad un'opera d'arte bella e nobile, di alta suggestione spirituale. Ciò che non capita tutti i giorni, a questi chiari di luna». Lucio D'Ambra, romanziere, commediografo e critico drammatico, pur ribadendo, schiavo della tradizione teatrale che attribuiva il posto d'onore al «movimento», all'«azione», che «il primo difetto, che nel *Giardino* raggiunge la sua massima intensità è quella mancanza d'azione – qui assoluta, altrove relativa – che è la più evidente caratteristica di questo teatro il quale aspira a rivelare il suo mondo drammatico in una densità d'atmosfera lirica e non in una vicenda di fatti reali», e pur richiamandosi alla tradizione allora imperante ovunque in Europa, che vedeva in Čechov il cantore di stati d'animo morbosi e decadenti («È nel teatro cechoviano l'atmosfera bassa, umida, grigia e malsana degli acquitrini. Fosche nuvole pesano tra paesaggi desolati degli alberi scheletrici tra cui passano, con sorde voci di paura, uccelli di rapina. Senza la volontà che la innalza, la fede che la illumina, l'energia che l'infiama, la vita non è che acqua di pantano, melma in cui non è possibile camminare, fiato di febbre che è presagio di morte»), purtuttavia, e qui l'elogio si fa sincero e supera qualsiasi pregiudizio, concludeva: «Lo stupendo ultimo atto del *Giardino dei ciliegi* dice che cosa un grande poeta possa fare anche con così scarsa materia drammatica. Non v'ha spettatore che non senta, in quest'ultimo atto, cadergli sul cuore la scure che abbatte i mal difesi ciliegi della casa in rovina. E così, in un primo atto che è tutta una elegia, la poesia della casa, il sentimento del passato, il trepido sgomento dell'avvenire hanno in Antonio Čechov un cantore di meraviglioso lirismo nelle più umili e soffocate parole. Mai più sommersa tragedia si manifesta per più semplici e succinti accenni». Naturalmente un così accanito sostenitore del lirismo dell'opera

cechoviana non poteva essere del tutto soddisfatto dalle tecniche di recitazione della compagnia della Melato, ancora basata su canoni realistici, da cui i suoi appunti al modo di muoversi degli attori sulla scena: «Un'opera esclusivamente lirica come questa avrebbe dovuto avere un'interpretazione che sfuggisse quanto più era possibile ad ogni senso realistico di teatro borghese e contingente. Affinché *Il giardino dei ciliegi* riveli tutta la sua poesia occorre che i suoi personaggi si muovano come ombre sperdute in un crepuscolo. Gli attori dell'Argentina parvero, invece, voler disegnare con tratti decisi le loro figure che devono vivere nel vaneggiamento di titubanti parole, fluidificarsi come fantasmi di un'umanità d'incubo e d'allucinazione». Ma nonostante ciò «la commedia di Antonio Čechov impose al pubblico, d'atto in atto più gagliardamente, la sua triste bellezza».

Nel giro di un paio d'anni, dal 1922 al 1924, *Zio Vanja*, *Il gabbiano*, *Il giardino dei ciliegi*: era tempo d'un primo consuntivo, e lo fece Ettore Albini in maniera contraddittoria rispetto ad altre occasioni, in cui aveva manifestato, come già abbiamo visto, ammirazione ed entusiasmo per l'opera cechoviana: «I nostri capocomici, – scrisse il 17 maggio 1924, recensendo *Il giardino* – mancano del senso della misura e dell'opportunità. Quasi vent'anni dopo che era morto s'accorsero che c'era anche un Anton Čechov commediografo e l'introdussero in Italia dove era già vagamente conosciuto come novelliere. Ottima idea. Si cominciò con *Zio Vanja* e fu un bellissimo successo non di folla, ché il Čechov non è autore da palati grossi, ma il pubblico fine e la critica furono concordi nell'ammirazione. Dopo circa un anno ci si favorì *Il gabbiano* ch'ebbe accoglienze oneste e liete. Non c'è che dire: Čechov è indubbiamente un drammaturgo numero uno: ben venga *Il gabbiano*.

A distanza di un mese ecco *Il giardino dei ciliegi*, ed è un errore. Čechov non è autore da ingozzarcene; va spaziato un poco... È mirabile di finezze e di sensibilità, ma alquanto grigio, uguale, monotono, e una indigestione di Čechov potrebbe finire per disgustarcene come una indigestione di poponi. Nel nostro teatro, che va da un fastoso romanticismo a un verismo talvolta piatto, grossolano, quel suo realismo spiritualizzato dà una nota caratteristica che è tutta sua... È un osservatore prodigioso... Ma non bisogna abusarne». E parve quasi che gli ambienti teatrali del tempo si adeguassero alla lettera all'invito del critico. Čechov sparì del tutto dalle scene dei teatri italiani sino alla fine degli anni Venti. Con due eccezioni, tuttavia, che non contribuirono ad una sua migliore conoscenza, anzi. Una isolata rappresentazione dell'atto unico *L'orso*, il 6 novembre 1926, al teatro Arcimboldi di Milano, e una ripresa del *Gabbiano* al teatro Quirino di Roma, il 13 aprile 1927. *L'orso*, che tra l'altro

era stata la prima opera teatrale di Čechov rappresentata in Germania (Berlino, 1900), è importante perché inizia la tradizione del teatro comico cechoviano che in seguito si sarebbe affiancato e avrebbe proceduto di pari passo con la rappresentazione delle sue opere maggiori. La messinscena dell'*Orso*, narrano le cronache dell'epoca, non passò senza contrasti, ma si sottolineò che si trattava sicuramente di «un atto ironico e divertente». La riproposta del *Gabbiano* da parte della compagnia Capodaglio-Campa-Olivieri ripropose anche idee fasulle e stereotipe sull'autore, oltre che la cronica scarsa informazione sulla cronologia della sua attività. Scrive infatti G.T. nel «Giornale d'Italia» del 14 aprile 1927: «*Il gabbiano* è stato giudicato il capolavoro di Anton Čechov, tanto che un gabbiano fu preso per insegna del Teatro d'Arte di Mosca. Per meglio intendere l'eco spirituale che questo dramma tuttavia echeggia nel nostro spirito, è però necessario riportarsi all'epoca in cui fu scritto, *circa mezzo secolo fa...* (Il corsivo è mio. S.L.)». Lo spettacolo non ebbe successo. L'accoglienza venne definita «fredda», e non poteva essere altrimenti, spiega G.T., in quanto «le esumazioni di lavori come questo *Gabbiano* non sono adatte per i grandi teatri, specialmente poi, quando non si abbia il proposito di metterli in scena con lungo studio e molto amore... I personaggi, poi, vestiti così secondo la moda occidentale dei nostri giorni rendevano anche più difficile agli spettatori la facoltà di ricostruire l'«ambiente». Tutto: recitazione, scene, costumi, allontanavano dallo spirito del dramma».

Nel periodo di stasi riguardante la diffusione e la conoscenza del teatro cechoviano in Italia, qualcosa tuttavia era in movimento. E in direzione proprio di una maggiore comprensione e approfondimento dell'arte di Čechov. In Italia giunsero due teatranti russi, entrambi cresciuti alla scuola di Stanislavskij: Pietro Sharoff, che nel 1932 allestì *Zio Vanja* per la compagnia di Kiki Palmer, e Tatiana Pavlova, che l'anno successivo presentava un mirabile *Giardino dei ciliegi* messo in scena con la collaborazione del regista che aveva preso parte alla sua prima rappresentazione al Teatro d'Arte di Mosca, Vladimir Nemirovič-Dančenko. Tatiana Pavlova era un temperamento originale e fortissimo. La critica notò subito i criteri d'avanguardia dell'attrice; non ci fu che un negatore della sua arte, Marco Praga, il critico e drammaturgo che non le perdonava quel suo accento straniero ch'era parte integrante del fascino dell'attrice. E poiché essa dirigeva la sua compagnia senza distinzione di ruoli, come volevano i dettami stanislavskiani, impiegando sulla scena originali accorgimenti di luci e di colori, con una moderna cura dei particolari, ogni spettacolo presentato dalla Pavlova risultava opera originale e recava una ventata nuova nello stantio ambiente di un teatro dominato soltanto

da criteri commerciali. Ciò naturalmente ebbe un positivo influsso sulle altre compagnie. La grande abilità della Pavlova consistette anche nel non cristallizzarsi: essa rinnovava sistemi di illuminazione, stile di costumi e di allestimento, in modo da trovarsi sempre all'avanguardia. Il suo esempio diede avvio al sorgere di registi nostrani e stranieri che inserirono il teatro in nuove atmosfere. Nel marzo del 1929 un altro teatrante di origine russa, ma residente a Parigi, George Pitoeff con la moglie Ljudmila e la sua compagnia, portarono in *tournee* in Italia lo spettacolo *Le tre sorelle*, che aveva avuto grande successo a Parigi e che venne quindi rappresentato in Italia per la prima volta da forze straniere. La compagnia di Pitoeff giungeva accompagnata dal mito delle sue messinscène moderne, spigliate, spesso spregiudicate, ma forse un po' troppo d'avanguardia rispetto al chiuso mondo provinciale e tradizionale del teatro italiano. E la rappresentazione delle *Tre sorelle* valse più quale primo impatto e conoscenza della commedia cechoviana, nuova per i nostri palcoscenici, che non per l'esaltazione della compagnia russo-francese. Sia Renato Simoni che Silvio D'Amico che, l'uno a Milano, l'altro a Roma, recensirono lo spettacolo, si esprimono in modo netto e inequivocabile. Simoni nel «Corriere della sera», il 21 marzo: «... Quanto alla messa in scena, non era né carne né pesce, né realistica, come forse era opportuno fosse, data l'umile verità del dramma, né stilizzata. E soprattutto fu assai modesta». D'Amico nella «Tribuna», il 27 marzo: «La grande e terribile arte di questo poeta (Čechov) è quella che è, e noi persistiamo sempre a credere che sia anche, per eccellenza, "teatrale": ce ne ha dato ieri un saggio l'interpretazione della compagnia Pitoeff, la cui scenografia non ci ha molto convinto». Entrambi i critici, tuttavia, lodarono molto la qualità della recitazione, e soprattutto nettamente etichettarono come «teatro», un'opera che alcuni anni addietro, forse non lo sarebbe stata. Scrive il Simoni all'inizio della sua recensione, contraddicendo precedenti giudizi: «Dramma senza avvenimenti; dramma appunto per questo. E si usa la parola dramma perché è più conveniente a queste figure della vita mediocre, della vita comune, di quell'altra pomposa, «tragedia», che ci mostra gli eroi nella loro formidabile e vana lotta contro il destino». La conoscenza, quindi, delle grandi opere teatrali di Čechov, a parte *Ivanov*, si può considerare compiuta alla fine degli anni Venti. È da questo momento che possiamo datare l'inizio dello studio più profondo dell'opera cechoviana, di nuove sue interpretazioni, la possibilità di ricreare le sue commedie secondo l'esigenza, o meglio la sensibilità del tempo attuale. Il Čechov estenuato, il Čechov crepuscolare, il Čechov vinto, il Čechov cantore della nobiltà decaduta, il Čechov affettuoso e comprensivo nei suoi confronti, naturalmente

resta, ma nuove interpretazioni, nuovi modi di approccio alla sua opera drammaturgica, si affacciano e avanzano.

Eccoci così giunti agli allestimenti cechoviani, messi in scena negli anni '30 dai due russi in Italia, lo *Zio Vanja* di Pietro Sharoff, e *Il giardino dei ciliegi* di Tatiana Pavlova.

Pietro Sharoff giunse in Italia su invito della compagnia dell'attrice Kiki Palmer, la quale riteneva che i limiti della produzione teatrale italiana fossero da attribuirsi a carenze di regia. Egli introdusse nel lavoro con gli attori i metodi rigorosi del Teatro d'Arte di Mosca, da cui discendeva, e la ferrea serietà delle compagnie tedesche che aveva diretto per dodici anni. E ciò diede dei risultati altamente positivi. La rappresentazione di Sharoff restituì allo *Zio Vanja* quel che gli era stato tolto durante la prima messinscena del 1922. In questa occasione fecero ammenda dei loro sommari giudizi iniziali i critici teatrali dell'epoca. Il Simoni, che aveva allora negato dignità di «opera d'arte» allo *Zio Vanja*, questa volta così lo definisce: «Commedia senza protagonisti, dove i personaggi, colorandosi a poco a poco, formano, non già dei caratteri evidenti e spiccati, ma costituiscono, raggruppandosi per contrastanti somiglianze, un piccolo mondo, che rappresenta quello più vasto e creano un'atmosfera, la più desolata che ci si possa immaginare, entro la quale trema una sì profonda umanità, quale il teatro ha saputo poche volte significarla». E ancora: «Commedia lenta, che simula quasi sempre l'indifferenza verso di sé, che si anima per scene stupende, che non ha mai i consueti sviluppi del teatro, ma fa scattare gli effetti di cause indirette, segrete, dà sensibilità che è difficile e delizioso e doloroso scoprire».

Lo *Zio Vanja* di Sharoff ebbe un grande successo. L'anonimo cronista della «prima» definì questo successo «magnifico, pieno, in-contrastato». L'interpretazione di Kiki Palmer, di Rossana Masi, di Camillo Pilotto «fu come non si poteva meglio». «Le luci, gli ambienti, le pause, le atmosfere e certi accenti sospirati e certe corde rotte, il cui gemito si prolungava nell'animo, la sordità del mondo circostante e il risponderci delle anime inquiete e desolate, il comprendersi nell'abbattimento, ci raggiunsero nel profondo, toccarono quell'occulta riva del cuore, dove non è che sogno, dimenticanza».

*Il giardino dei ciliegi*, messo in scena dalla compagnia di Tatiana Pavlova fu un grande avvenimento teatrale; in qualità di regista dello spettacolo era stato chiamato appositamente dall'Unione Sovietica il grande Vladimir Nemirovič Dančenko, mitico fondatore, insieme a Stanislavskij, del Teatro d'Arte di Mosca, e primo sostenitore e ammiratore del teatro «nuovo» di Anton Čechov. *Il giardino* venne rappresentato il 15 marzo 1933 al Teatro Argentina di Roma. Nemirovič-Dančenko aveva allora settantacinque anni e, benché ignoto ai

più, quella sera ottenne un trionfo personalissimo. Silvio D'Amico ci ha tramandato la cronaca di quella memorabile serata: «Dopo l'ottima interpretazione che dello *Zio Vanja* ci offrirono, mesi addietro, altri attori italiani, guidati da un altro regista russo (Pietro Sharoff) che riconosce nel Dančenko il suo maestro, abbiamo avuto ieri sera, per opera del Dančenko in persona, la mirabile messinscena del *Giardino dei ciliegi*. Se dicendo Teatro, tanto per metterci su un piano d'intesa molto pratico, si vuol significare quell'arte per cui l'autore dispone i pezzi del suo giuoco in modo ch'essi assumano più che mai il loro intero valore dalla prospettiva della ribalta, pochi autori son teatrali quanto Čechov...» E dopo l'esposizione del contenuto della commedia, l'alta valutazione del lavoro degli interpreti: «Quanto a Tatiana Pavlova, chi ne conosce l'arte può immaginare che arie, che fumi, che gola, che fatuità, che lacrime e che cinguettii furono i suoi, nei teneri figurini e nel mobile volto di Ljubov' Andreevna; rare volte ella aveva, come in questa parte, trionfato quasi d'istinto, recitando così di vena, commossa e insieme leggera; parve adorabile a tutti e venne acclamata con evidente, personale predilezione. Ma teatro è composizione. E l'eccellenza del regista di ieri si mostrò appunto, nel concerto di tutte queste figure individuali, entro i quadri, gai e desolati ad un tempo, del Benoïis e del Lukomskij; nel rivelare in quel loro amorfo viavai, le linee del gracile ma saldo disegno drammatico; nel risuscitare, dalla rappresentazione d'una sì spappolata realtà, fatta anche di segni informi e di suoni indistinti, il senso della tragedia; nel creare insomma, fra la pena dell'una e dell'altra figura, quell'atmosfera di disfatta che, sebbene in apparenze più lievi del solito, in note tutte tenute e intrecciate e variate su motivi comici e spesso quasi caricaturali, incombe come su tutti i drammi di Čechov anche su questo, tremendo appunto per la sua levità. Tremendo anche per documenti e insegnamenti, suggestivo anche per ricordi e raffronti: più d'uno deve averne riportato, tornando a casa, una sorta d'incubo ammonitore. E di fatto il successo dello stupendo spettacolo è stato forse ancora più intimo che esteriore: benché alla fine d'ogni atto gli interpreti siano stati chiamati molte volte alla ribalta, dove si è voluto acclamare, ripetutamente anche Nemirovič-Dančenko. Serata trionfale, pubblico immenso e fulgidissimo».

Un successo tanto strepitoso segnò probabilmente la fine delle rappresentazioni cechoviane negli anni Trenta: troppo grande era il timore d'un confronto con la messinscena del regista sovietico e, d'altra parte, in periodo di autarchia anche culturale, le commedie e i drammi stranieri nell'epoca fascista non trovavano molto spazio sulle scene teatrali. Si dovette attendere fino al 1941, già in periodo

bellico, per assistere ad una nuova rappresentazione di un'opera di Čechov, e precisamente delle *Tre sorelle*, che fu il primo allestimento tutto italiano di questo dramma, già apparso sui palcoscenici di casa nostra, ma per opera della compagnia francese di George Pitoëff. Regista della commedia fu Vanda Fabro, giovane di talento prematuramente scomparsa, gli attori appartenevano alla seconda compagnia dell'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica di recente istituzione, essendo stata fondata nel 1937. Lo spettacolo ebbe vasta risonanza perché segnava l'esordio sui palcoscenici pubblici dei giovani allievi dell'Accademia, e poneva fine al volontarismo in arte drammatica, al «manierismo», risultato di generazioni e generazioni di attori e capocomici, dotatissimi quanto a «istinto», ma del tutto carenti quanto a «informazioni». Teatro è sì istinto, ma anche tecnica, forma, conoscenza. E Vanda Fabro, la regista, e tutti gli allievi mostrano di avere studiato e lavorato con passione e profitto. Tutte le recensioni furono al massimo positive, ed il pubblico gradì la rappresentazione. «Queste *Tre sorelle* sono apparse nell'edizione ideata e diretta da Vanda Fabro, – scriveva e.f.p., recensore teatrale del «Resto del Carlino», – un'allieva dell'Accademia. La Fabro ha palesato tutti i valori dell'opera grandissima; ha inteso ed espresso il tono dello scrittore. E ha dato a quella provincia, a quella mesta casa l'esatto clima; e ai personaggi l'esatto rilievo. Le voci, iersera, obbedivano al colore della scena, dei costumi, delle luci: voci crepuscolari per una vita – tante vite – colma di ombra. E il dialogo ha avuto, ben deciso, il «suo» ritmo. Gli attori hanno recitato con lo stile che Čechov impone e la regia ha ottenuto. Attori giovani e giovanissimi; ma addestrati, e senza maniera; ed efficacissimi; e, alcuni, con una limpida e singolare nota. Vanno tutti lodati». Ed Enrico Fulchignoni faceva eco: «Fra le numerose opere presentate dalle ribalte romane nell'ultima quindicina, alcune hanno finalmente segnato – in rapporto alla generica superficialità del repertorio corrente – tentativi nobili ed adeguati. Così per *Le tre sorelle* di A. Čechov che la compagnia dell'Accademia ha inscenato al Quirino per la regia di Vanda Fabro si è rinnovato quell'interesse che dopo le prime nobili esecuzioni di Tatiana Pavlova ha sempre destato l'opera del grande scrittore russo. E tanto più adeguatamente si è potuta esperire la segreta potenza del suo stile – e la corale, sofferta pietà del contenuto – quanto l'interpretazione dei giovani dell'Accademia – fuor da ogni tentazione divistica – s'è rivolta in una amorevole, attenta creazione d'atmosfera. Quello che è tra i più mossi e delicati drammi cechoviani più si prestava a soffrire per le inevitabili approssimazioni della solita tecnica interpretativa e va tutto a merito dei bravi attori (e della regista) lo sforzo – chiaramente espresso – d'un superamento dei moduli

naturalistici per la ricerca di quei "presupposti" che del naturalismo cechoviano costituiscono l'origine e il segreto». Anche il tono «pater-nalistico» di Renato Simoni non riesce a celare un'intima soddisfazione: «Ieri sera, al Manzoni, delle *Tre sorelle*, si è avuta una buona e nobile rappresentazione, con la regia di Vanda Fabro. Si potranno discutere certi particolari dell'interpretazione; qualche tratto di contrasto troppo colorato, nelle scene fra le tre sorelle e la loro cognata, una qualche tendenza a condurre verso un'espressione tra velata e simbolica i personaggi; ma, nell'insieme, la signorina Fabro ha presentato in quadri pieni di suggestione, non solo l'esteriorità ma l'intimità di quest'opera d'arte. Niente di bizzarro, anzi una sobrietà, una onestà artistica, un'indagine amorosa, una tecnica sciolta, espressiva e sicura. E gli attori, in complesso, hanno recitato proprio bene... Molti applausi e schietti, e sinceri, e unanimi». Lo spettacolo, tuttavia, anche se riuscito, non ebbe una degna cornice di pubblico. Il recensore del quotidiano milanese «L'ambrosiano» notò questo particolare negativo: «Ad ascoltare Čechov, eravamo una cinquantina... Ma intanto sappiate che se *Tre sorelle* è ben recitata, è anche allestita con la più scrupolosa fedeltà e la più pittoresca intelligenza da Vanda Fabro...

Quanto ai cinquanta spettatori, è giusto riferire che acclamarono per cinquemila. Speriamo che Čechov, lassù, abbia sentito il rumore dell'applauso, senza contare il numero delle mani». Le ragioni di tanta scarsità di pubblico il critico le vede polemicamente soprattutto nella politica culturale dell'epoca, «le vere ragioni della crisi spirituale, di cui solo la vita teatrale risente, sono da ricercare esclusivamente in quell'avvilimento cagionato allo spirito da coloro stessi che dovrebbero esserne i custodi». Ma a questa plausibile motivazione, occorre aggiungere un altro paio di importanti fattori: il tempo di guerra, in cui forse gli spettatori cercavano spettacoli più allegri e scacciapensieri, e la mentalità in cui era cresciuto il pubblico teatrale: il nome, la «vedette» dovevano apparire nelle locandine, solo allora le sale si gremivano. Nel caso delle *Tre sorelle* della compagnia dell'Accademia, invece, soltanto giovinezza, professionalità, e passione. Troppo poco o semplicemente troppo?

In epoca bellica, nel 1943 cade anche una nuova rappresentazione del *Giardino dei ciliegi* che, tra l'altro, è il dramma cechoviano cui in Italia spetta il primato numerico di allestimenti. Regista dello spettacolo fu Guido Salvini, con risultati notevoli, anche se a tratti si avvertì una certa discontinuità, come pure l'eccessivo rallentamento di alcune scene. Rimarchevole l'interpretazione di Ljubov' Andreevna da parte di Andreina Pagnani, che trascurò forse la spensieratezza del personaggio a scapito del carattere complessivo, ma che secondo

la critica «impersonò con squisita sensibilità, con arte viva e gentile Ljuba, la sua malinconia, il suo pronto oblio al dolore, la spontaneità della gioia, il suo pianto, tutto quell'insieme di fresca volubilità che costituisce la purezza di questa peccatrice». È da dire che nocque al dramma il ricordo, ancora vivo, a distanza di dieci anni, dello spettacolo nuovo e vivace che seppe darne Nemirovič-Dančenko. Ed è infatti a quella messinscena che fanno riferimento quanti ebbero ad assistere al *Giardino* realizzato dal Salvini. «Del *Giardino dei ciliegi* s'è avuta appunto dieci anni orsono un'interpretazione stupenda, quella della compagnia di Tatiana Pavlova, con la regia di Nemirovič-Dančenko. Fa piacere dire che quella di ieri sera è stata in complesso assai buona», commenta un altro recensore dello spettacolo. Altra messinscena di quell'anno, ultimo dedicato a Čechov prima della fine della guerra, fu *Zio Vanja*, allestito dalla compagnia Torrieri-Carnabuci. L'opera passò quasi inosservata tra il pubblico, nonostante l'impatto positivo con la critica. Il 1943, del resto, in Italia fu un anno gravido di avvenimenti di rilevante importanza storica, e il teatro non poteva che svolgere un'azione in sordina, tenere soltanto con diligenza delle file che presto avrebbero ripreso vigore, al termine delle ostilità belliche. Di questo *Zio Vanja* va ricordata, tuttavia, con le parole di Gilberto Loverso, l'opera del regista Enzo Ferrieri: «Egli nella regia di quest'opera ha saputo trovare il giusto mezzo tra la necessità dell'espressione scenica e la contenuta castigatezza umile dei personaggi. E in molti punti dell'opera un'atmosfera tesa e conclusiva si è realizzata perfettamente. Un teatro, questo, che deve essere tutto di nervi e mai di muscoli; tutto di cervello e quasi mai di cuore».

È nel dopoguerra, con l'affermarsi sulle migliori scene italiane del realismo, che il nome di Čechov diventa patrimonio e soprattutto arena, banco di prova per qualsiasi regista, per qualsiasi nuova compagnia teatrale. E ciò ha ancor maggiore riprova della validità e attualità del teatro cechoviano. Infatti all'indomani del conflitto una vera valanga di commedie e drammi stranieri si riversò sulle scene teatrali italiane. Evento comprensibile: le illogiche discriminazioni dovute al nefasto influsso della politica culturale fascista, l'impossibilità per un lungo periodo di conoscere quanto si faceva all'estero e lo smarrimento morale conseguente ad una guerra di così vaste proporzioni, avevano acuito nel pubblico il desiderio di novità, ma anche la volontà di riprendere, riconsiderare opere già allestite in precedenza. Per Čechov, in particolar modo restava valido il consiglio dato a suo tempo ancora da Stanislavskij: «Riaprire il libro di Čechov e ricominciare a leggerlo in modo tutto nuovo». E giustamente afferma Orazio Costa Giovangigli, uno dei più fini interpreti registici dell'o-

pera cechoviana: «Da molto riflettevo a quanto sia grave lo schiacciamento che subiscono, sulla scena in genere, i personaggi nel loro insieme, ma particolarmente nelle messe in scene cechoviane, ove continua a prevalere il concetto di "atmosfera", nella cui nebulosità rischiano di smarrirsi proprio i dati distintivi, smussandosi nelle opacità delle indeterminatezze crepuscolari... Siamo convinti, quanto lo era Stanislavskij alla fine delle sue esperienze, che Čechov è ancora da leggere». Ed in effetti dal dopoguerra ai giorni nostri Čechov è stato «riletto» più volte, e spesso in modo non banale e non tradizionale. La prima lettura «nuova» di un testo cechoviano appartiene proprio a Orazio Costa. Si tratta del *Giardino dei ciliegi*. L'intento di Costa fu quello di offrire un'interpretazione «mossa», giocata molto su effetti esteriori al testo. Vito Pandolfi, autorevole uomo di teatro, scrisse nella rivista «Dramma»: «Costa ha profuso con fervore ogni possibilità del suo talento: suggestione spettacolare, finezza di illuminazioni poetiche e commozione di fantasia. Ha impiegato con estro e sapienza tecnica le migliori risorse dell'arte teatrale. Ha sparso tenui e palpitanti colori attraverso le successive apparizioni delle scene e dei costumi armonizzando e variando la luce /.../. Non si può dire che lo spettacolo abbia potuto dare forma compiuta e legittima a quanto era nello spirito di Čechov. Lo spettacolo non riusciva a descrivere la natura e il senso della vita postoci pudicamente sotto lo sguardo da Čechov, per farci sentire i limiti, fra l'angoscia e la speranza, entro i quali ci muoviamo penosamente. Non mancavano squilibri e incrinature nella cornice scenica (e il più grave dovuto alla banalità dei commenti musicali di Rossellini)». Inoltre la recitazione non fu tra le migliori, o meglio «non fu potuto o non fu saputo concertarle intimamente. Non fu trovata una sola tonalità, quella cechoviana, un solo denominatore comune, quella del suo mondo, reale e fantastico... Presi dall'usuale costruzione tecnica dell'emozione, dall'abituale sfruttamento delle intonazioni a significato e ad effetto prestabiliti, gli attori hanno visto ma non afferrato la tragica e amara sincerità del dramma. La consuetudine scosta da sé l'arte, almeno tanto quanto l'esperienza l'incontra e la sostiene». Eppure tra gli attori c'erano nomi famosi come Sarah Ferrati, Camillo Pilotto, Sergio Tofano, Salvo Randone. Sul tentativo generoso, ma non totalmente riuscito di Costa, furono tutti d'accordo. «Mettere in scena un dramma come questo, rendere nitido ogni personaggio e nel contempo non alterare la trascolorante levità del tessuto dialogico e illuminare la densità umana che tale levità fa intravedere, è impresa da far tremare il regista più consumato. Orazio Costa ha mostrato di averne coscienza, ma non ha saputo resistere alle lusinghe di un canone di teatralità che con un drammaturgo come Čechov può

essere pericoloso: quella di "far spettacolo" anche nel senso più esteriore. L'intento di rendere scenicamente fastoso Čechov può far correre il rischio di impoverirlo. Questo rischio Costa l'ha corso con quel sipario trasparente che all'inizio del primo atto mirava a creare un'atmosfera, e al principio del terzo voleva sottolineare un contrasto già abbastanza esplicito. L'ha corso con quelle musiche che il musicatissimo Čechov non sopporta, e col troppo indugio nella danza del terzo atto. L'ha corso anche dando a certe battute e a certi movimenti un rilievo eccessivo che alterava l'intimo respiro del dramma. Per esempio, gran parte delle battute dello studente Trofimov hanno avuto, forse per sottolineare la realtà sociale che vi si specchia, e il loro valore profetico, un'accentuazione risentita che in qualche punto rasentava l'enfasi. Ora enfatico Čechov non è mai, nemmeno quando prospetta in un avvenire lontano l'avvento di un'esistenza felice».

Tra la fine del 1946 e il 1947 sulle scene italiane imperò lo *Zio Vanja*. Lo misero in scena infatti ben due compagnie con la regia, in entrambi i casi, di Pietro Sharoff: quella di Camillo Pilotto e Daniela Palmer, che già avevano recitato insieme questo dramma nel dicembre del '43, e quella Maltagliati-Ferro-Carraro-Benassi. Delle due edizioni, diligenti e romantiche, si ricordano soprattutto le interpretazioni dei due attori che personificavano zio Vanja: Camillo Pilotto e Memo Benassi.

Ed ecco, infine, l'anno 1948, un anno estremamente importante per le sorti del teatro cechoviano in Italia, in quanto esso segna l'esordio come regista cechoviano di Giorgio Strehler, che divenne in seguito uno dei maggiori registri teatrali europei e mondiali.

## 2. Strehler e Čechov

Il primo testo cechoviano affrontato da Giorgio Strehler fu *Il gabbiano*. Il regista cominciò il faticoso lavoro dallo studio delle precedenti edizioni italiane che, realizzate sul modello del Teatro d'Arte di Stanislavskij, avevano il difetto di tendere troppo a ricostruzioni ambientali e di costume; Strehler cercò di superare questi limiti per dare vita a personaggi con valori umani universali, sottolineandone lo slancio verso una ricerca psicologica di se stessi. L'ambiente però non fu per questo trascurato, anzi fu costantemente presente attraverso le scenografie di Batto e le musiche del compositore Carpi, ed il continuo ricorrere di canzonette dell'epoca sulle labbra degli interpreti. I silenzi, le pause, i pensieri dei personaggi venivano ad assumere così una sorta di tessuto connettivo che creava l'attenzione ad un'epoca e ad una storia, chiamando in causa, attra-

verso i fragili temi di una aneddotica musicale, gli atti di una cronaca di costume. Il lavoro ebbe un successo pieno: la prima della rappresentazione, la sera del 24 novembre 1948, si svolse dinanzi ad un folto pubblico, interessato e preparato, come testimoniarono gli applausi frequenti e convinti alla fine di ogni atto. Tutti i quotidiani e le riviste teatrali commentarono positivamente la messinscena di Strehler. Particolarmente significativa la recensione apparsa sull'«Avanti» firmato da Giovanni Titta Rosa: «... La rappresentazione è stata impeccabile. Anzitutto va notato il ritmo della regia. Giorgio Strehler ha intuito il tono, direi il respiro della commedia, in cui si alterna per giustapposizione o per contrasto un duplice movimento: un tempo di stasi riflessiva e un tempo impetuoso, un largo e un andante. Ed ha reso codesto ritmo alternato con una recitazione sapientemente lenta ed improvvisamente alacre, fino ai toni alti e intensi, quasi sorretti da un grido d'angoscia». L'opera di Strehler segnò inoltre un altro momento importante nella storia del teatro italiano, e cioè la nascita dell'attività del Piccolo Teatro della città di Milano, che in breve lo portò ad essere una delle istituzioni culturali più importanti in Europa.

Perché fu scelto proprio Čechov, e perché proprio *Il gabbiano*? Crediamo che una spiegazione appassionata ed esauriente sia data da queste frasi tratte dalla locandina di quel primo spettacolo cechoviano: «Non vorremmo tracciare una introduzione a Čechov, né presentare criticamente il suo teatro. Per questo crediamo sia sufficiente sera per sera la nostra opera, tra l'apertura e la chiusura di un sipario. Essa, attraverso inevitabili distorsioni, inevitabili errori, traccia tuttavia un preciso diagramma del nostro pensiero e del nostro cuore. Ci piace piuttosto ricordare per questo *Gabbiano* una frase della Knipper-Čechova: "Per rappresentare Čechov bisogna amare la creatura umana come l'amava Čechov, con tutte le sue debolezze e tutti i suoi difetti". È questa una frase che ci ha toccato direttamente e che ci ha chiesto qualcosa di più dell'intelligenza interpretativa dell'abilità tecnica e del nostro modo di essere istrioni. Ci ha chiesto (e questo ci pare la cosa più importante) qualcosa "prima" della scena: ci ha chiesto di essere uomini, di amare gli uomini, di avere quella pietà verso noi stessi e verso coloro che attorno a noi compiono il difficile gioco di essere vivi, troppo dimenticata nelle avventure di questa nostra storia convulsa. E, più avanti, abbiamo colto un'altra frase, questa di Čechov stesso: "Né naturalismo, né realismo. Non bisogna chiudersi in questa o in quella cornice, bisogna che la vita sia quale è e gli uomini quali sono in realtà, senza artifici". In questo senso abbiamo cercato di capire *Il gabbiano* ed abbiamo amato e amiamo ciascuno dei personaggi come un qualcosa di ritro-

vato con una familiarità sconosciuta da tempo. Abbiamo fatto vivere in questo nostro lavoro le memorie più care, i tempi favolosi dell'infanzia, la nostra adolescenza turbata in un mondo che precipita, la nostra pena per il tempo che passa, le evasioni impossibili, per coloro che se ne vanno, i mali improvvisi che hanno scosso i nostri quieti giorni in cui nulla doveva accadere, i distacchi, le partenze, le viltà, le piccole grandi miserie di ogni nostra ora.

E tutto questo abbiamo cercato disperatamente di purgarlo da ogni sentimentalismo, da ogni schema passionale codificato, da ogni compiacimento decadente. Abbiamo insomma cercato di renderlo essenziale, al di là del metodo naturalista e verista per cui la vita ad un certo punto non si capovolge più e distendendo in una specie di canto, sappiamo quanto sommesso ma straordinariamente pieno di risonanze, straordinariamente teso a superare l'aneddoto ed iscriverlo nel cerchio di un volgersi cosmico degli eventi e degli uomini». Per questo *Gabbiano* di Strehler si scomodarono i più illustri critici teatrali, ma anche i più illustri scrittori italiani. Salvatore Quasimodo, ad esempio, premio Nobel per la letteratura alcuni anni più tardi. La sua è una cronaca essenziale, scarna, ma ogni sua parola è, come suol dirsi una «pietra». La sua autorità sottende ad ogni aggettivo, ad ogni epiteto. «Il regista Strehler mettendo in scena al Piccolo Teatro *Il gabbiano* di Čechov ha pensato di ripresentare al pubblico italiano un testo vitale al di là di qualsiasi gesto commemorativo, perché proprio in questi giorni cade il cinquantenario della prima recita di questo dramma al Teatro d'Arte di Mosca. "Il teatro è indispensabile", fa dire Čechov al fratello di Irina Arkadina. Ma quale teatro? Quello pieno di tragedie vistose, di sofferenze dette, dimostrate con la precisione di una cartella clinica, o quello che avviene "lentamente", senza urti improvvisi con la semplice spietata noia che lacera la vita di ogni giorno? Nel *Gabbiano* la monotonia di Čechov, specialmente nei primi due atti, assume cadenze di un altro suo grande contemporaneo, dico di Proust; e l'atmosfera creativa della *Recherche* è presente nella decisione del linguaggio. La noia della società borghese dell'ultimo Ottocento russo non è noia legata al tempo, ma è quello stato di continua attesa della vita che in eterno, e non solo nella provincia, regge e sospinge il destino di esseri puri e fragili, corrotti e forti. /.../ Nina dirà a Costantino al suo ritorno, sulle rive del lago dove trascorre la sua infanzia: «Diventai misera, meschina, recitavo male... Non sapevo come tenere le mani...» Ecco: "non sapevo come tenere le mani". Quando uno scrittore arriva ad un risultato umano così preciso, così nostro, non ha bisogno di giustificazioni, di assoluzioni. Il teatro di Čechov non è un problema, è una verità e così "monotamente" vera che vince la

morte. Il colpo di pistola che chiude la vita di Costantino diventa una necessità spirituale, un confronto alto col cuore degli uomini rimasti. La salvezza ha vie che sono senza fine. Il problema dei ragazzi d'oggi è "uguale" a quello del 1898. L'affetto, la tenerezza. Siamo ancora avari di sentimento? La regia ha tenuto i toni bassi voluti da Čechov, e anche per questo *Gabbiano* Strehler non ha ceduto un solo momento dalla sua ormai raggiunta perfezione di ritmo. Un elogio meritano tutti gli attori, da Lilla Brignone, che è stata una grande Irina, a Santuccio, alla Proclemer, al De Lullo...».

Di quella serata scrissero anche Orio Vergani, Giovanni Mosca, Dino Buzzati, Renato Simoni, Achille Campanile, Raffaele Carrieri e tanti altri.

Degne di nota ci paiono soprattutto, adesso, a quasi quaranta anni di distanza, e modernissime le parole che ebbe a scrivere in quell'occasione Raffaele Carrieri per il quotidiano «Milano Sera»: «... La grande famiglia del teatro di Čechov.

Sono tutti parenti tra loro, generazioni di congiunti infelici, zie e zii, cugini, figli, sorelle, domestici, giardinieri, medici, professori, nobili e decaduti, scrittori, adolescenti e scrittori celebri, attrici, fittavoli, cocchieri, i cinici e gli innocenti, le deluse, gli illusi, quelli che hanno perduto tutto e quelli che non hanno avuto mai niente. Appartengono alla stessa famiglia gli alberi, i mobili, le barbe e i vestiti, l'aria che respirano, il samovar e i numeri della tombola. Sono le stesse malinconie e gli stessi amori radunati ogni volta sotto un titolo nuovo. Le case, i numeri delle case sono identici e anche le persone che vi sono dentro: muta sulla porta la targa. Non è un teatro che continua in tanti atti, commedie e drammi: è Čechov che continua a vivere.

Questo *Gabbiano* lacustre che il giovane poeta Costantino Gavrilovič uccide alla fine di una giornata d'autunno è il simbolo di tutto il teatro di Čechov: la purezza, l'ideale, il sogno del poeta. Costantino Gavrilovič è Čechov. Io sono molto riconoscente a Giorgio Strehler e al Piccolo Teatro di aver rappresentato nel *Gabbiano* non soltanto un capolavoro, ma tutto Čechov.

L'aria, gli odori, le stagioni, i muri, le voci e i silenzi, le anime e i corpi, il visibile e l'invisibile. Una regia che avrebbe consolato Čechov dalla disperazione della notte del 1896 prima del *Gabbiano* al Teatro Aleksandrinskij di Pietroburgo. Stanislavskij e Nemirovič-Dančenko risuscitarono *Il gabbiano* a Mosca. A cinquant'anni di distanza il mio amico Strehler l'ha risuscitato a Milano. Una rappresentazione perfetta. Gli interpreti hanno recitato con un impegno e una responsabilità che sorpassano di molto la normale cronaca di una ripresa. /.../ È uno spettacolo che onora il teatro italiano». Ma

sono degne di nota anche le parole dello scrittore Dino Buzzati: «Strehler ha composto delle bellissime scene familiari che parevano quadri, ha disposto e amministrato movimenti, gesti, vestiti, luci, rumori, musiche, silenzi, con molta abilità, fantasia e intelligenza».

E quelle di Morando Morandini: «Che dire dell'uso del silenzio in questo spettacolo? Uso cinematografico direi, il più aderente, il più efficace per rendere il respiro lento, quel "pianissimo" che è la nota dominante dei quattro atti, quel lirismo mortificato e segreto che ne forma l'architettura ideale». Ci fu anche chi, ricordando l'esordio dell'attrice allora giovanissima Marta Abba nel personaggio di Nina, all'epoca della prima rappresentazione italiana del *Gabbiano*, si ricorda di Anna Proclemer, la giovane interprete di Nina nel *Gabbiano* di Strehler, per augurarle lo stesso futuro successo.

Un augurio fortunato: in effetti Anna Proclemer, col tempo, divenne una delle migliori attrici di teatro italiane.

Il 13 gennaio 1955, per il cinquantenario della morte di Čechov, anche se con qualche mese di ritardo, Giorgio Strehler si cimentò ancora con il teatro di quell'autore, questa volta con *Il giardino dei ciliegi*.

E fu un nuovo, travolgente successo. Una trentina di chiamate agli attori e al regista indicano il risultato più che positivo della rappresentazione.

Salvatore Quasimodo fu presente anche in questa occasione: «Il Piccolo Teatro della città di Milano ha presentato una eccellente edizione del *Giardino dei ciliegi* di Anton Čechov. Il regista Giorgio Strehler, dopo *Il Gabbiano* di alcuni anni fa, era rimasto con un debito segreto verso Čechov: siamo certi che questa sua nuova lezione di stile lo abbia chiuso. Il giardino fiorito di Ljubov' Andreevna offre varie possibilità di equivoci (e la critica a Čechov insegna) sia nella determinazione dei personaggi che sui contenuti del mondo poetico cechoviano. Si rischiava la satira e il comico o i fumi della decadenza: Strehler ha raggiunto, con qualche sinuosità, un equilibrio sul "limite", equilibrio, però, rotto alla fine della commedia, dove il protagonista diventa Firs e non il colpo della scure sui tronchi dei ciliegi che cominciano ad essere abbattuti. La polemica, cioè, invece della poesia: quella villa che si chiude per diventare una camera ardente del vecchio, fedele servitore, è una violenza alla discrezione di Čechov». Protagonisti del *Giardino* di Strehler erano Sarah Ferrati nella parte di Ljubov' Andreevna, Tino Carraro-Lopachin, Luigi Cimara-Gaev, la quasi esordiente Valentina Fortunato, destinata ad una notevole carriera come pure Giancarlo Sbragia.

A qualcuno non piacque che nell'ultimo atto il regista avesse

eliminato il rumore causato dal taglio dei ciliegi, nota originalissima con la quale egli volle concentrare l'attenzione «su quel silenzio storico che prelude lo schianto del crollo e il suono delle prime autentiche voci umane». È noto che Strehler è alieno da trasformazioni del testo, il suo metodo è quello di cercare con precisione quasi filologica i condizionamenti storici e culturali dell'opera che esamina. Fu quindi impossibile trovare nella sua messinscena sentimenti violenti, e a parte il silenzio dell'ultimo atto il tutto rispettò l'intento di Čechov di far cogliere lo spettacolo attraverso l'introspezione.

Il regista fu fedele alla sua convinzione che *Il giardino* non è né una commedia realistica né un dramma, ma una vicenda umana che supera qualsiasi intenzione intellettualistica. Al *Giardino* Strehler sarebbe tornato un decennio più tardi per fornirne una nuova interpretazione in uno spettacolo rimasto memorabile. È da ricordare che in quello stesso anno, il 1955, un altro grande regista italiano, Luchino Visconti, affrontava un testo cechoviano, *Zio Vanja*.

Già nel 1952 Visconti aveva realizzato *Le tre sorelle*. Le realizzazioni di Visconti si pongono accanto a quelle di Strehler, e saranno oggetto di analisi a parte. Gli spettacoli cechoviani di Strehler e Visconti rimangono tra i migliori che siano stati allestiti in Italia. La loro «novità» consiste nella messinscena «storicistica»: vengono in primo piano l'epoca cechoviana, la società russa degli anni più oscuri della dominazione zarista. L'atmosfera delle anime diventa l'atmosfera di un determinato tempo sociale; lo sfacelo interiore dei personaggi, la loro inettitudine, la loro incapacità di vivere, si inquadrano logicamente nello sfacelo della società cui appartengono, così, come il restauratore scopre sotto una patina di colore, un altro colore destinato ad un altro disegno, nell'opera di Čechov si viene scoprendo, sotto il pessimismo e la disperazione, un anelito verso il futuro, la speranza di una età migliore, il senso progressivo del lavoro, della fatica degli uomini.

Si viene scoprendo l'atteggiamento vero di Čechov verso i suoi personaggi, e quindi verso la «loro» società: un atteggiamento di aspra, spietata condanna. Sfumano le atmosfere, le ricostruzioni false dell'«anima russa», il pessimismo morboso. Resta valida per noi, spettatori d'oggi, la condanna di un mondo, storicamente ben determinato, ma appunto per questo riconoscibile in altre situazioni storiche: nella nostra, per esempio.

*Platonov* fu il terzo dramma cechoviano, dopo *Il gabbiano* e *Il giardino dei ciliegi*, messo in scena da Giorgio Strehler. Esso venne rappresentato il 27 aprile 1959 col titolo *Platonov e gli altri*, nella riduzione dello stesso Strehler. Il destino di quest'opera, ritrovata nel

1920 nell'archivio dello scrittore russo, fu in Italia alquanto strano. Già nel 1927 si era avuta una traduzione curata dallo slavista Ettore Lo Gatto col titolo *Commedia senza titolo*. Per gli ascoltatori radiofonici il terzo programma aveva messo in onda nel 1946 una riduzione del nuovo lavoro di Čechov curata da Corrado Pavolini avente lo stesso titolo. Scrisse allora il Pavolini: «Irrappresentabile questo dramma? Rappresentabilissimo anzi, se ci è lecito affermarlo su di una esperienza diretta come quella compiuta attraverso la trasmissione radiofonica. Certo qualcosa bisognava togliere del più marcatamente melodrammatico e del troppo prolisso: ciò che è stato fatto con tranquilla coscienza. Un'edizione così snellita sosterrebbe a meraviglia, secondo noi, la prova della scena». La prima rappresentazione europea del dramma ebbe luogo a Gera in Germania con il convenzionale titolo di *Der unnütze Mensch Platonoff*. Venne poi riallestito nel 1956 dal Théâtre National Populaire di Parigi in occasione del festival della prosa di Bordeaux con la regia di Jean Vilar. Il titolo con cui venne rappresentato lo spettacolo *Ce fou de Platonov* è rivelatore di come la voluminosa opera cechoviana si presti ad essere interpretata nei modi più originali, sia per la ricchezza dei temi trattati o anche solo accennati, sia per le situazioni che oscillano costantemente tra il drammatico e il comico, tanto che il regista che voglia rappresentarla non ha che da accentuare una qualsiasi tra le svariate soluzioni che gli si presentano, obbedendo a quella che è più congeniale al proprio temperamento artistico. Il successo dell'allestimento del Vilar svegliò l'interesse in Italia per il dramma di Čechov, tanto che per tutta la stagione teatrale 1958-59 si scatenò quasi una gara di edizioni e allestimenti. Fra le varie proposte ci si alternò fra l'espedito di sfruttare la curiosità del pubblico per la sorpresa del nuovo lavoro e la ricerca suggestiva e difficile di rintracciare entro la copiosa e inorganica materia del canovaccio giovanile le sorgenti più schiette e rivelatrici dei drammi della maturità. Effettivamente l'opera giovanile di Čechov scaturì soprattutto dal fatto che alcuni mesi prima era stata annunciata una realizzazione dell'opera inedita dello scrittore russo da parte della compagnia che Marcello Mastroianni avrebbe dovuto riunire per quella stagione con la regia di Luchino Visconti, ma poi il progetto venne accantonato, per cui a molti registi allettò l'idea di realizzare quello che Visconti non aveva potuto o voluto portare in porto. La cosa strana fu tuttavia la rappresentazione quasi simultanea dell'opera, ridotta in varie maniere, da parte di ben tre diverse compagnie, in tre diverse città, con tre diversi titoli. A Roma dalla Compagnia degli Spettacoli col titolo *Quel matto di Platonov*, come lo spettacolo francese di Vilar, a Torino dal Piccolo Teatro di Torino col titolo *Gli amori di Platonov*, infine a Milano

dal Piccolo Teatro di Milano col titolo più semplice *Platonov e gli altri*. Cronologicamente il primo spettacolo realizzato e rappresentato fu quello di Torino, l'8 dicembre 1958, con la regia di Gianfranco De Bosio. Un articolo scritto dallo stesso De Bosio e Gian Renzo Morteo, autori della riduzione, per la rivista «Dramma» illustra i criteri seguiti nel lavoro: «L'opera così com'è rimasta nel manoscritto originale è smoderatamente copiosa; il rappresentarla integralmente richiederebbe quasi sei ore. Per questa ragione, ed anche per la sovrabbondanza verbosa del testo, era indispensabile procedere a una riduzione. A differenza di altri riduttori che ci hanno preceduti e che non hanno esitato in taluni casi a rimaneggiare largamente il copione alterandone non poco la fisionomia, noi ci siamo limitati a sfrondare, in modo da estrarre le linee essenziali del dramma e riportarlo al medesimo tempo nei limiti di durata di un normale spettacolo. Abbiamo lavorato, è ovvio, non perdendo mai d'occhio le caratteristiche dialogiche e strutturali del Čechov maggiore e abbiamo cercato di avvicinarci, in spirito di profonda reverenza, alla sua sobrietà. Tuttavia abbiamo evitato di snaturare il dramma giovanile e di trasformarlo in un simulacro di dramma dell'età matura: in altre parole non abbiamo soppresso neppure una scena per la sola ragione che dieci, venti anni più tardi Čechov non l'avrebbe più scritta. La nostra unica preoccupazione è stata di eliminare il soverchio e di attenuare alcune troppo evidenti ingenuità tecniche. /.../ Ci pare che l'opera meritasse di essere riesumata. Il suo interesse non è esclusivamente di natura culturale, né circoscritto alla cerchia degli specialisti di studi cechoviani. Anche se questo dramma, impetuoso sfogo giovanile, non conosce la misura dei futuri capolavori, basta tendere l'orecchio per udire attraverso il frastuono la vera voce del poeta, e sentire come dietro Platonov, dietro questo istrione del dolore, si celi l'autentico smarrimento di un'anima alla ricerca di se stessa». Vengono alla mente le parole di Čechov: «Scrivere una bella commedia è difficile, ma da una vecchia commedia ricavarne una nuova è quasi impossibile, come ricavare un frac da un paio di vecchi pantaloni militari...» Ed infatti ci fu chi rimproverò al regista e ai riduttori di essersi «ritagliati dalla grande pezza del copione originale un abitino su misura, sforbiciando via alla brava personaggi e scene. Il modello era chiaramente la struttura tipo dell'ultimo stile cechoviano, quello che per l'appunto Čechov non aveva desiderato». In ogni caso la rappresentazione torinese riscosse le lodi di un vasto pubblico e della maggioranza della critica.

Non ebbe invece successo la messinscena realizzata dal regista Marcello Saltarelli con la compagnia degli Spettatori al teatro dei Satiri di Roma nel gennaio del 1959. La compagnia tra l'altro si

sciolse dopo tre giorni di spettacolo. La preparazione infatti era stata affrettata e si allineò troppo all'edizione francese di Vilar.

E finalmente il Piccolo Teatro di Milano il 27 aprile 1959 presentò la sua attesissima edizione del dramma di Čechov, col titolo *Platonov e gli altri*.

Nel corso di un'intervista Strehler spiegò il perché della scelta di quel titolo: «Tale titolo di sapore gorkiano (autore di *Egor Bulicjov e gli altri*) è stato scelto per la volontà di restituire il valore corale dell'opera di fronte al pubblico e per dare un'indicazione critica meno vaga e generica della denominazione *Senza titolo...* Tra tutti i titoli possibili e parzialmente arbitrari perché non originali, ma critici, *Platonov e gli altri* ci è sembrato il più originale e completo, il più indicativo di una recitazione particolare, ma anche il più rispettoso delle caratteristiche fondamentali di quest'opera di Čechov». La scenografia fu allestita da Luciano Damiani con quattro ambienti ricostruiti sulla scorta di una ricerca iconografica su volumi e illustrazioni appositamente giunti dall'Unione Sovietica. I commenti e le recensioni dello spettacolo furono all'unanimità positivi, e tutti furono concordi nell'attribuire la palma del migliore, fra le tre rappresentazioni quasi contemporanee, a quella di Strehler. Questo spettacolo, tra l'altro, durava quasi cinque ore, quindi quasi ai limiti della sopportazione di un normale spettatore, eppure la testimonianza generale è univoca: le ore trascorsero senza quasi accorgersene. La preparazione tecnica della messinscena sottopose gli attori ad un *tour de force* eccezionale: lo spettacolo fu provato per settanta giorni consecutivi in ermetica clausura. Le prove nelle ultime settimane terminavano addirittura alle quattro e alle cinque del mattino. Il pregio maggiore dello spettacolo fu, ad ogni modo, l'elaborazione di un nuovo lavoro cechoviano che non aveva troppo da invidiare alle opere per cui Čechov è maggiormente noto e amato. «Se la storia di un artista, – scrisse Luciano Codignola, – consiste nella storia delle sue immagini poetiche, ecco un Čechov preistorico o almeno arcaico, nel quale però i dati essenziali della sua poesia maggiore sono già in qualche modo presenti. In *Platonov* è già tutto Čechov, anche se non si può affermare che tutto, in *Platonov*, sia Čechov».

Strehler non tradì Čechov: egli nella sua riduzione accolse praticamente tutto il copione originale, che è assai lungo, e puntò sul carattere corale del dramma e la fedeltà della ricostruzione ambientale. Lo sforzo dell'allestimento è chiaro ed evidente in tutti gli aspetti dello spettacolo. Il Ferroni nella sua recensione, apparsa il 15 maggio 1959 nella «Giustizia» di Roma, mette in rilievo appunto questo particolare: «Luciano Damiani, che ha curato la scenografia per questo spettacolo cechoviano elaborando pazientemente e puntigliosa-

mente un largo materiale iconografico, si è assunto questa volta anche l'impegno dei costumi. E la definizione di essi è avvenuta con un nuovo sistema di ricerca, di carattere "documentario", che ha introdotto anche in questo settore dello spettacolo un'intenzione precisa di razionalità. Egli ha fatto fotografare gli attori in abito neutro e su tali immagini "reali" ha creato il disegno del costume. Tenendo conto delle singole caratteristiche di ciascun attore, e persino sfruttando quei difetti che ogni corpo umano può presentare, e che, d'altra parte, formano i dati caratteristici di ogni "presenza scenica". In questo modo il costume nasce sull'attore, sulla sua figura, quasi emanasse dal suo interno; nasce come nasce nell'attore il personaggio, si plasma su di lui, diventa la sua pelle». Si diceva della lunghezza dell'opera. Il critico Eligio Possenti la sottolinea, come un suo pregio: «S'ha da dire che la lunghezza è propria del lavoro, anche se accortamente ridotto dal regista Strehler; e quanto alla lentezza della recitazione essa è dovuta a un merito del regista e alla sua minuziosa ricerca delle espressioni, delle tonalità, della verità artistica non solo dell'insieme, ma dei particolari dell'opera. In questo senso la regia di Strehler è un ricamo di bravure e di attenzioni, di luci, di ombre, di colori». Si parlò anche di uno spettacolo-antologia, una specie di ricapitolazione dei motivi ricorrenti nell'opera cechoviana, dalla disperazione alla noia, all'inutilità della vita.

La riduzione di Strehler, l'aver cioè tolto il minimo indispensabile con rigore filologico, e l'orchestrazione data alla vicenda, sono i pregi sottolineati da altri recensori dello spettacolo. Sandro De Feo, ad esempio, scrisse: «Del *Platonov* si parlò in queste colonne alcuni mesi fa in occasione di una poco felice rappresentazione che ne fu data al teatro romano dei Satiri. L'errore davvero inspiegabile di quella riduzione e, ho motivo di credere, anche delle altre italiane e non italiane, è stato di non avere capito ciò che Strehler ha capito immediatamente: che quel che poteva apparire un di più era invece l'essenziale. Tagliar via, come hanno fatto quasi tutti i riduttori e come non ha fatto Strehler, quel primo quadro del rinfresco nella villa di Anna Petrovna, l'interminabile pomeriggio con l'afa e la noia così dense da potersi tagliare col coltello, è come tagliare l'*ouverture* da un'opera di Wagner o di Rossini. Ed è infatti come una *ouverture* che Strehler ha sentito e rappresentato quel trattenimento in giardino e la sua noia, la sua disperazione e anche la sua dolcezza. Si aveva quasi l'impressione che il regista fosse lì sotto la ribalta come un direttore d'orchestra a dirigere quel pezzo che "musicalmente" e figurativamente è forse la creazione più bella del nostro teatro in questi ultimi anni. L'eco se ne è prolungata e distesa, come accade con le *ouvertures* genialmente concepite ed eseguite, su tutto lo spet-

tacolo, col risultato di neutralizzare gli elementi spuri, il grottesco di maniera, il colore di maniera, il melodramma e quel che c'è di gratuito e di volgare nel dongiovannismo del personaggio principale». Venne sottolineato infine, come già abbiamo detto, l'aspetto «storicistico» della messinscena. «La vita artificiosa di Platonov e la sua stupida morte sono il simbolo d'uno sfacelo morale. Esse rappresentano la fine della società russa di fine secolo, provinciale e inutile, avida e corrotta. Con la sua minuziosa e sensibilissima regia Giorgio Strehler si è proposto, appunto, di ricreare quell'atmosfera di sfacelo morale e di caratterizzare la piccola folla che si muove in scena. Erano due impegni gravosi, che soltanto un regista di talento poteva assumere e tradurre sulla scena. Innanzitutto Strehler, ha imposto all'azione e al dialogo un ritmo lento, una progressione morbida che esplode all'improvviso qua e là, ma per ricomporsi subito e calarsi di nuovo nella disperata inerzia di un tempo che fluisce senza scopo». E «la piccola folla che si muove sulla scena» chiama in causa, naturalmente e direttamente, il cast degli attori.

Sugli attori il coro è unanime. Tutti eccezionali. «Sarah Ferrati (Anna Petrovna) è stata sensuale e orgogliosa, pronta a offrirsi, ma anche a respingere; Tino Carraro nella parte di Platonov ha insistito sulla sua recitazione altera e nervosa; Tino Buazzelli (Trileckij) ha dato grossolana verità alla figura d'un medico crapulone e carico di debiti; dolcissima Giulia Lazzarini nel personaggio di Sascia, stordita e appassionata Valentina Cortese (Sofia), caricaturale il Cristina nella satira di un colonnello... Un formidabile complesso diretto da un grande regista; è in buona parte merito loro se quest'opera giovanile di un genio, con i suoi indugi e le sue ingenuità, ha resistito con sicurezza alla prova del palcoscenico».

L'ultima esperienza cechoviana di Strehler e del suo teatro è la messinscena del *Giardino dei ciliegi*, o meglio una sua nuova interpretazione dopo l'edizione del 1955. Sulla chiave di questa rilettura del *Giardino* Strehler fece il discorso delle «tre scatole»: «Ogni "scatola" un'interpretazione. Faccio così per semplificare, naturalmente. Nella prima, si affronta il testo sul piano della realtà, cioè il racconto della vita di una famiglia in un certo momento; nella seconda, siamo sul piano della storia e nei conflitti dei personaggi possiamo vedere riflessi i conflitti sociali e politici di quel periodo; nella terza, infine, ci muoviamo nell'ambito dei valori universali, astratti se si vuole, e *Il giardino dei ciliegi* è, allora, la storia del tempo che passa, delle generazioni che mutano... Io ho scelto una quarta "scatola" che dovrebbe contenere, come è appunto nel testo di Čechov, tutte le altre tre: i personaggi sono visti sotto diversi profili». Naturalmente la storia delle «tre scatole» è una suggestiva metafora soltanto. Nes-

suna «scatola» infatti esclude le altre per principio; e non è detto, tanto per fare un esempio, che una lettura naturalistica del *Giardino dei ciliegi* non possa farci sentire contemporaneamente e la struggente poesia del testo nel suo significato universale e il dramma storico dei personaggi cechoviani intesi come simboli del travaglio interiore della società russa agli inizi del secolo. La rappresentazione di un'opera teatrale è sempre a suo modo tendenziosa; è sempre un «tradimento» rispetto al testo bloccato una volta per sempre nella pagina scritta. La lettura, quindi, di Strehler, pur nella sua perfezione filologica, iconografica e di concertazione, è purtuttavia «una» delle possibili, non conclusiva, non definitiva.

Il nuovo allestimento del *Giardino dei ciliegi* ebbe luogo, come sempre, al Piccolo Teatro di Milano, il 21 maggio 1974. Il giorno dopo così «Il Tempo» di Roma intitolò la recensione dello spettacolo: «Applausi per 25 minuti al *Giardino* di Strehler». Questo soltanto è sufficiente per dare le dimensioni del successo dello spettacolo.

I tredici attori si presentarono la sera della prima con alle spalle sessanta giorni di prove, otto-nove ore al giorno, secondo il tradizionale metodo di lavoro di Strehler, e «nel loro sangue fluttuavano ormai tutti gli umori della provincia russa agli inizi del secolo», come ebbe a dire un cronista della serata. Alcuni giorni prima della rappresentazione il regista espresse ai giornalisti convocati appositamente le sue teorie e la loro realizzazione nello spettacolo cechoviano. In quell'occasione Strehler disse tra l'altro, riferendosi all'altro suo allestimento realizzato 19 anni prima: «Lo spettacolo di allora nacque sotto la sigla di un Čechov tendenzialmente naturalistico o realistico. Oggi, tutti noi abbiamo superato il concetto un pochino angusto, strettamente stanislavskiano, dell'interpretazione di Čechov: siamo arrivati a vederlo in una latitudine non direi più astratta ma certamente più universale. E quindi, a preoccuparci meno di certe particolarità, di certi fatti di scenografia...» Nell'edizione del 1955, infatti, i ciliegi erano presenti sul fondo, dietro i vetri delle finestre. Ora invece di essi nessuna traccia. Il giardino che ha assillato generazioni di registi (metterlo o non metterlo sulla scena?), da Stanislavskij che lo infiorava naturalisticamente, a Luchino Visconti, che nove anni prima aveva piantato sul palcoscenico in bell'ordine una decina di autentici ciliegi, è diventato una presenza complessiva, avvolgente. Un chiaro, trasparente velario trabocca dal palcoscenico, sale fluttuando verso il soffitto della sala, palpita e ondeggia sul capo degli spettatori come una cupola di luce qua e là inscurita, appena appena, da tenere foglioline che talvolta calano sfarfallando con capricciosa lentezza. «Nell'epistolario di Čechov, – dice Strehler, – c'è una

lettera che per me è fondamentale. È del 15 ottobre 1903, se non sbaglio (in effetti è del 5 febbraio. S.L.). 'Oggi ho finito una commedia che sarà molto divertente. C'è un giardino bianco con delle signore vestite di bianco. Oggi nevicava.' Mi è parso di capire, insomma, che a Čechov non importasse tanto vedere i tronchi degli alberi in scena quanto la presenza viva, reale di questo candore, di questa luce bianca meravigliosa che potrebbe essere d'estate come d'inverno... Perché, ricordiamocelo, il giardino dei ciliegi è una cosa reale ma anche un simbolo: è la cosa che possediamo, che abbiamo più cara, che ci portano via. Un giardino in scena avrebbe finito col rimpicciolire il suo significato. Giuro che i ciliegi sono più presenti adesso di allora».

Gli interpreti della nuova edizione del *Giardino* erano tutti cari a Strehler: Valentina Fortunato (Ljubov'), Gianni Santuccio (Gaev), Franco Graziosi (Lopachin), Monica Guerritore (Anja), Giulia Lazarini (Varja), con due curiosità, la prima di carattere filologico, la seconda di carattere storico-commemorativo. Tra gli interpreti, infatti, si inserisce anche un attore russo, Vladimir Nikolaev, che dice le sue battute in russo. «Ad un certo momento, nel secondo atto, – spiega Strehler, – entra in scena un vagabondo, il quale domanda dov'è la stazione, poi recita dei versi, e infine chiede trenta copechi. La Ljubov' gli rifila in mano un rublo d'oro e quello sparisce. Un personaggio misterioso, estraneo alla vicenda in un certo senso: non si capisce perché Čechov ce l'abbia messo, da dove venga, dove vada. Così, invece di farne il solito ubriaco, ho pensato a questa soluzione. Il fatto che non si capisca cosa dice accentua ancora più il mistero del suo fulmineo intervento». La seconda curiosità riguarda Renzo Ricci che interpreta il vecchio servitore Firs, e che già aveva fatto parte del *cast* della prima edizione italiana del *Giardino dei ciliegi*, quella della compagnia Melato, nel 1924. Una presenza che sottolinea sviluppi e vie dell'arte recitativa italiana.

### 3. Visconti e Čechov

Il 20 dicembre 1952 si celebrò una festa per il teatro italiano. A Roma, al teatro Eliseo, andarono in scena *Le tre sorelle*, interpretate dalla compagnia del Teatro Stabile di Roma, con la regia di Luchino Visconti, le scene di Franco Zeffirelli, i costumi di Marcello Escoffier. Visconti, Zeffirelli, Escoffier erano allora tra i maggiori rappresentanti dello stettacolo visivo in Italia. Ad essi si affiancarono attori come Rina Morelli, Paolo Stoppa, Memo Benassi, Rossella Falk e l'allora giovanissimo Marcello Mastroianni.

Il pubblico rispose con entusiasmo. Le repliche si protrassero per un mese e mezzo a teatro sempre esaurito, e per l'Italia del tempo si trattò di un avvenimento fuori del comune. Il primo grande merito di Visconti fu quello di avere messo un punto fermo, una volta per tutte, sull'opera cechoviana. Scrisse Luciano Lucignani sull'«Unità»: «Per Čechov, in Italia, per parlarne, per scriverne, per mettere in scena, bisogna partire di qui: da oggi non c'è più posto per i trucchi e per le guittate... Tra le tante leggende equivoche che si fanno sul conto di Čechov ce n'è una assurda: ed è quella che si riferisce alla pratica impossibilità di rappresentare Čechov. È, come si può constatare assistendo allo spettacolo di Visconti, una leggenda sfatata una volta per sempre; ma comunque essa aveva la sua origine nella difficoltà (esistente, certamente) di riprodurre la vita così come l'ha descritta Čechov portando in luce dalla profondità del processo psicologico quei momenti, quelle parole, quei suoni, a volte, che costituiscono altrettanto rapide illuminazioni sul passato, il presente e il futuro di questi personaggi».

Visconti stesso era cosciente del fatto che Čechov, in realtà, in Italia era ancora sconosciuto. Ed alcuni giorni prima della rappresentazione in una intervista ebbe a dire: «Čechov è un problema di per sé. Logicamente, con assoluta coscienza dell'importanza del teatro del grande scrittore russo *Le tre sorelle* non sono mai state rappresentate in Italia. È Čechov il più grande scrittore del teatro moderno e la sua influenza, la sua impronta è riconoscibile anche nel cinema realistico italiano. La sua posizione è moderna, e la sua concezione realistica della vita gli deriva anche dall'essere stato egli medico e per tale ragione portato a sezionare l'animo umano sin nelle più riposte pieghe e a frugare nell'intimo dei personaggi senza disegni ambiziosi. Molti considerano Čechov un autore crepuscolare, esprime una visione amara della vita, ma egli è essenzialmente un autore realistico. La tragedia, se avviene, avviene fuori della scena, lontana come nei drammi classici, i drammi degli antichi greci. Čechov stesso, rispondendo non so se a Stanislavskij, a chi sosteneva che egli era un autore piagnucoloso, diceva che i suoi drammi erano dei *vaudevilles*, che la tragedia sta nel vivere quotidiano, ed agli uomini diceva: "guardate come vivete male, cercate di vivere meglio". Ed è sempre stata sua cura di evitare le punte drammatiche». È noto che da sempre, da quando cioè *Le tre sorelle* furono rappresentate il 31 gennaio 1901 al Teatro d'Arte di Mosca con la regia di Stanislavskij, si discute sulla maggiore o minore importanza che nel dramma hanno i valori sociali rispetto a quelli estetici. La realizzazione di Visconti, che secondo Salvatore Quasimodo «ha la gloria di un avvenimento creativo», risolse la controversia con profondo sentimento storico e

insieme con delicato sentimento di artista, equilibrando le due divergenti interpretazioni in modo che il significato sociale della commedia fosse espresso non da particolari sottolineature, ma da un approfondimento del tormento umano che grida sommessamente in quell'intrecciarsi di drammi individuali che non riescono a compenetrarsi.

Scriva ancora Raul Radice: «Merito grandissimo di Luchino Visconti è di essersi attenuto alla scrupolosa lezione del testo senza incanalarlo verso indirizzi critici particolari. Egli sapeva che da una esatta e minuziosa interpretazione filologica tutti i significati delle *Tre sorelle*, palesi o nascosti, sarebbero emersi contemporaneamente e che non era necessario sottolinearne nessuno. Intelligenza critica e calore d'arte, in questa sua regia, trovano un equilibrio forse senza precedenti». Ed infatti alla domanda di un critico: «A proposito di queste *Tre sorelle*, parte della critica ha rilevato il fatto che tu non hai sottolineato l'accento sociale, ideologico, del dramma. È vero?» Visconti così rispondeva: «È verissimo; ma non l'ho fatto non perché non credessi ad un valore sociale o ideologico del dramma di Čechov, che è quasi una profezia, ma naturalmente proprio perché credo che così, lasciando al dramma quel carattere di leggera utopia che esso mi sembra contenga, si realizza meglio il documento che esso offre di un momento storico tanto importante qual è quello che ha avuto come sviluppo la rivoluzione del 1905 e poi la Rivoluzione d'Ottobre. Forse a qualche parte del pubblico questo dramma non riesce perfettamente gradito perché coloro che seggono in platea sanno che quell'utopia che inseguono i personaggi di Čechov, oggi, non è un'utopia. Per questo spettacolo ci vorrebbe un pubblico popolare, un pubblico cioè in grado di capire che il dramma delle tre sorelle e di coloro che le circondano è un dramma di più vasta portata, che ha segnato non il crollo di alcuni individui falliti, ma di un'intera impalcatura sociale».

La stampa dette dello spettacolo entusiastiche recensioni, e come per le messinscene di Strehler anche per questa di Visconti si scomodarono i nomi più in vista non solo della critica ma della cultura e della letteratura italiane. Una particolarità che unisce quasi tutte le recensioni e gli scritti dell'epoca, è che quasi tutti ritennero superflua una dissertazione critica su Čechov e sul suo teatro, come di solito avevano convenzionalmente inizio le normali recensioni. Prima si parlava dell'autore, poi della sua opera, poi infine veniva il rendiconto della serata e per ultimo l'elogio o il vituperio del regista, l'elogio o il vituperio degli attori. Scriveva Carlo Terron nel «Corriere Lombardo» del 15 febbraio 1953: «Abbiate pazienza se questa volta l'onore dell'esordio e la maggior parte dello spazio concessoci toc-

cheranno allo spettacolo. La gloria di Anton Čechov è splendente e stabilita e rimarrà quella che è senza spostarsi di un millimetro. /.../ Questa volta la sorpresa concerne lo spettacolo. Nostro Signore e voi bensintende, sapete quanto disincantato spettatore sia il sottoscritto, tuttavia egli è lieto di confessarvi che raramente e forse mai ha visto svolgersi su un palcoscenico qualcosa di altrettanto bello, geniale e profondo. /.../ Se può essere un capolavoro una commedia, lo può essere altrettanto una regia». E Luciano Lucignani: «Da molto tempo, da molti anni, sulle nostre scene non appariva uno spettacolo di questa fattura, uno spettacolo di fronte al quale la parola del critico diviene automaticamente e ovviamente inesatta. Uno spettacolo, possiamo dire, di una perfezione mai raggiunta, di una forza straordinaria. Luchino Visconti è il maggiore dei nostri critici letterari di oggi: ha riscoperto Goldoni, ed oggi riscopre Čechov: i suoi spettacoli non possono più essere calcolati col metro normale con il quale ci si rivolge anche alla più riuscita delle messinscene; in lui ormai c'è molto più che la traduzione teatrale di un'opera scritta, c'è la creazione di una nuova vita, aderente a tutte le intenzioni, anche le più riposte, dell'autore, e tuttavia ricca, carica di sensibilità nuova, contemporanea, attuale. Siamo in presenza di un grande artista, del maggiore artista che il teatro italiano conti oggi». Anche Carlo Emilio Gadda, uno dei massimi scrittori italiani del nostro secolo, ritiene la «fedeltà» mostrata da Visconti nei confronti del testo cechoviano, uno dei suoi meriti maggiori: «Una meticolosa, appassionata fatica, una lettura straordinariamente penetrante, cioè straordinariamente esatta, del testo, hanno ottenuto a Luchino Visconti di presentare *Tre sorelle* in edizione chiarificatrice, vale a dire assai prossima a quello che possiamo credere il significato vero dell'opera e lo spirito, o gli spiriti, che il suo geniale creatore aveva inteso implicarvi, perché la scena li liberasse». Di «fedeltà» parla anche Giorgio Prosperi, altro critico di grande nome: «Una qualità costante delle regie di Luchino Visconti è la capacità di rendere l'aria e persino gli odori di un ambiente; alcuni restano nelle narici: /.../ l'odore d'autunno e di betulle nell'ultimo atto delle *Tre sorelle*. Quest'ultima è forse la regia più studiata e fedele di Visconti. Nelle *Tre sorelle* la fedeltà a Čechov è, oserei dire, perfetta; talvolta prende addirittura il sopravvento sulla fedeltà al proprio istinto di regista». Tuttavia il successo delle *Tre sorelle* non fu dovuto al solo regista. Tutto lo *staff* organizzativo e creativo ebbe la sua parte. In primo luogo i costumi e le scenografie di Marcello Escoffier e di Franco Zeffirelli. «Dalla fusione tra l'elemento decorativo (bellissime le scene di Zeffirelli, i mobili e gli arredi, e i costumi di Escoffier), i movimenti d'insieme e la recitazione dei singoli interpreti, prende forma non soltanto uno

spettacolo insolitamente omogeneo, ma si libera un'alta e avvincente vibrazione poetica». (Raul Radice). «Un merito dello spettacolo sono i costumi di Escoffier (finalmente degli abiti, non dei costumi: cioè vestiti per la vita, non trofei carnevaleschi, come si vede ancora da tante parti, anche in spettacoli di livello) appena un tantino troppo lussuosi ed eleganti; e le scene meravigliose per il clima che riuscivano a suscitare, di Franco Zeffirelli. L'ultima, che rappresenta l'esterno della casa delle tre sorelle, il giardino pieno di alberi spogli, inariditi, sporchi di neve, in un cielo giallastro e squallido, si è meritata un applauso a scena aperta». (Luciano Lucignani).

«Luchino Visconti ha messo il pallido dramma in una cornice fulgida, aiutato in ciò dalle bellissime scene di Franco Zeffirelli e dai deliziosi costumi di Marcello Escoffier; ha scritturato apposta un ballerino professionista che gli eseguisse nella festa familiare del secondo atto un'autentica danza russa. Si è tenuto, insomma, per tutto ciò che è ambiente, fondo e contorno, ad una rigorosa prassi realistica». (Roberto De Monticelli).

«L'arredamento, con i mezzi propri di una ricostruzione, vale a dire di una scenografia naturale (o naturalistica) ci riconduce agli ultimi anni del secolo, ricreando quegli aspetti casalinghi, cioè caldamente circoscriventi l'esistenza umana, che erano della vecchia Russia provinciale». (Carlo Emilio Gadda).

Gli attori diedero di sé le prove migliori, i personaggi che allora interpretarono entrarono nel ricordo degli spettatori e della critica, e soprattutto le tre sorelle Ol'ga-Elena da Venezia, Mascia-Sarah Ferrati, una veterana del teatro cechoviano, Irina-Rina Morelli, ma anche gli uomini non sfigurarono nel confronto, a cominciare da Tedeschi (Kulygin), Benassi (Veršinin), De Lullo (Tuzenbach), Stoppa (Andrej). Natalija era Rossella Falk.

Molto più tardi Visconti raccontando del suo impatto con Čechov ebbe a dire: «E che devo dire delle *Tre sorelle*? Era la prima volta che facevo Čechov. È l'autore che mi affascina di più e che mi ha sempre affascinato. Avevo sempre rimandato il momento di affrontarlo perché ancora oggi mi sembra di una difficoltà enorme. Poi mi decisi. Inserendo in repertorio Čechov mi dissi: "Qui mi capita di affrontare il più difficile dei testi", che, secondo me, è proprio *Le tre sorelle*. Il risultato fu buono, ma come ci arrivassi non lo so, non lo so dire. Forse perché il testo io lo conoscevo e lo amavo, lo amavo soprattutto: forse questa forma di amore verso il teatro ti porta sulla strada giusta, per lo meno. Vi saranno molti errori anche nella mia edizione di *Tre sorelle*, non ne dubito; se la rifacessi oggi forse potrei modificare, correggere certe cose che non avevo messo perfettamente a punto. Però mi sembra che, nell'insieme, lo spettacolo fosse riusci-

to, pur riunendo molti mostri sacri, quando il pericolo è sempre quello che ciascuno vada per la sua strada».

Il 20 dicembre 1955, lo stesso giorno in cui aveva avuto luogo la prima delle *Tre sorelle*, forse per un fatto di scaramanzia, Luchino Visconti presentò a Roma, al teatro Eliseo, in una veste completamente nuova *Zio Vanja*. In questa scelta si riconobbe, quindi, che l'opera di Čechov rappresentava per il regista un filone delle sue scelte d'arte. Della complessa visione del mondo definita «realismo spirituale», che fu la visione dello scrittore russo, Visconti in questa realizzazione, scelse soprattutto e decisamente l'elemento realistico. La spiritualità, naturalmente, era presente, ma non perseguita, forse perché *Zio Vanja* più delle *Tre sorelle* o del *Giardino dei ciliegi* si presta a tale interpretazione, ad uno stile rilevato e crudo, in quanto nell'opera tipi e passioni hanno un'impostazione soprattutto drammatica, una linea precisa che negli altri lavori si affievolisce nell'atmosfera musicale e poetica degli intensi silenzi e dei desideri repressi. Bisogna dire però che questa nuova messinscena di Visconti non ottenne il successo strepitoso che invece ebbe *Tre sorelle*. Al solito venne sottolineata la capacità e l'abilità del regista nel riprodurre ambienti, nell'adeguarsi perfettamente alle atmosfere. «Il carattere di questa rappresentazione di *Zio Vanja* è nettamente verista. Le scenografie, bellissime, di Piero Tosi, sono solide, costruite, minuziose, con case, alberi, scale, fiori, mobili, lampade, tutto dal vero. Si circola in queste scenografie, si mangia, si beve, si balla, si arriva con la candela accesa, si vedono e si odono lampi e tuoni, il vento gonfia le tende, i cani abbaiono, tutto dal vero. È un ambiente russo, la vita russa fine Ottocento riprodotta con un impegno sorprendente, con una cura quasi ossessiva del particolare, della realtà concreta, quotidiana, visibile, godibile, oggetti, luci, suoni, voci», scriveva F.B., critico della «Stampa».

Ma lasciò perplessi la recitazione di taluni interpreti, e il ritmo generale dello spettacolo: una facile teatralità spesso prese il sopravvento sulla psicologia e sull'intimo dramma dei personaggi. E soprattutto nella realizzazione di Visconti non vi era novità, in quanto nella messinscena di *Zio Vanja* il regista mostrò di voler risalire alle prime rappresentazioni del dramma; con la scrupolosa ricostruzione dell'ambiente e del clima del tempo. Una novità tuttavia ci fu, e riguardava il personaggio principale di zio Vanja, interpretato da Paolo Stoppa. Racconta Stanislavskij che Čechov se la prese moltissimo perché in una esecuzione di provincia il personaggio di zio Vanja era abbigliato con stivali lucidi e una camicia da contadino, come si rappresentavano di solito i proprietari di campagna sulle scene russe. «Porta magnifiche cravatte, – gridava Čechov, – magnifiche. Capite, i

proprietari si vestono meglio di noi e di voi». Questo significa che Čechov non aveva alcuna intenzione di fare di zio Vanja un contadino, come, per uno scrupolo di realismo, ha voluto Luchino Visconti per Stoppa. Vanja è un uomo elegante, avvizzito, mortificato dall'ambiente, ma con indubbi segni di dignità esteriore e di finezza sentimentale. E appunto su zio Vanja-Stoppa ci si soffermò: «... il dramma di Čechov – bellissimo, tutto fatto di sfumature, di lievi cenni, di sussurri, di sospiri – esige una interpretazione formidabile, un lungo studio, un faticoso entrare nel personaggio. Ieri sera l'interpretazione offerta dagli attori guidati da Visconti non ci soddisfece che in minima parte. Paolo Stoppa, nei panni del protagonista, fu ben lontano dal Vanja ideale, che è gentiluomo di campagna, non dimentichiamolo. Čechov, parlando con Stanislavskij, gli disse che Vanja deve avere «bellissime curate mani», che porta «magnifiche cravatte». Al primo atto, nell'interpretazione di Stoppa-Visconti, Vanja si pone in capo un fazzoletto sudicio di sudore, si presenta trasandato, vestito come un servo, colla cinghia dei pantaloni allentata. Già il personaggio venne inquadrato male. E non ci convinse poi la recitazione dello Stoppa quasi sempre esteriore: non lo vedemmo un attimo solo perduto nel suo personaggio. Ne fece uno spiritato, e non si capì, perché». Chi invece ottenne lodi unanimi fu Marcello Mastroianni, che interpretò la parte del dottor Astrov in modo felice e convincente. E lo stesso dicasi per Rina Morelli-Sonja e per Eleonora Rossi Drago, attrice cinematografica che si cimentava per la prima volta sulle scene teatrali nella parte della bella Elena.

Riassuntiva delle recensioni non del tutto positive ci sembra essere questa, apparsa nel «Popolo Nuovo» del maggio 1956: «Luchino Visconti ci ha dato ieri uno spettacolo curato con grande maestria, uno spettacolo di sicura eleganza in cui, però, mi pare, la forma ha preso il sopravvento sul contenuto: silenzi opachi, ombre senza palpito; insomma uno spettacolo perfetto ma velato di lieve gelo. Un Čechov realista poco poeta. E nella stessa recitazione degli attori si avvertiva un che di vuoto, di perduto; personaggi con mezza anima soltanto».

Passarono dieci anni prima che Visconti si accostasse nuovamente ad un testo cechoviano, *Il giardino dei ciliegi*, opera con la quale venne inaugurato il Nuovo Teatro Stabile di Roma. La prima rappresentazione ebbe luogo il 26 ottobre 1965 al Teatro Valle. La sala era piena di celebrità nel campo letterario, teatrale e cinematografico. Gli interpreti principali erano tutti di grande nome: Rina Morelli (Ranevskaja), Paolo Stoppa (Gaev), Tino Carraro (Lopachin), Sergio Tofano (Firs), Massimo Girotti (Trofimov). Le scene e i costumi erano dello stesso Visconti e di Ferdinando Scarfiotti.

Nel *Giardino dei ciliegi* Visconti si allontanò dal realismo esasperato, addottato precedentemente nello *Zio Vanja*, sia per le scene che per i costumi: di ricercato, di originale ad ogni costo, ci furono soltanto una decina di ciliegi veri che ornavano la scena. Con questo spettacolo il regista ricercò una nuova linea interpretativa. Le precedenti edizioni delle *Tre sorelle* e di *Zio Vanja*, pur tendendo a sottolineare fortemente le ragioni di una polemica ideologica e politica (il fatale tramonto di un sistema e delle classi che lo rappresentano) continuavano nelle loro linee generali il discorso incominciato da Konstantin Stanislavskij, quando lo scrittore era vivo, e divenuto poi tradizionale. Negli ultimi anni della sua vita lo stesso Čechov si ribellò a questa interpretazione, alle «atmosfera», ed in particolare definì *Il giardino dei ciliegi* una commedia allegra, un «vaudeville», e appunto dalle intenzioni manifestate da Čechov muove la nuova interpretazione di Luchino Visconti, sia pure con alcuni stemperamenti. «Assistendo al *Giardino dei ciliegi* di Visconti, si prova la sensazione di contemplare in una giornata di sole un paesaggio che si era sempre veduto nella nebbia. E questa operazione di denudamento della realtà e di oggettivizzazione dei suoi contorni è stata condotta dal regista con coerenza e rigore», scriveva Giovanni Calendoli nella rivista «Dramma». In quest'ottica, anche la scena finale viene realizzata in modo completamente diverso che nel passato: i colpi di scure che segnarono la morte del ciliegeto venduto all'asta non solo non indussero alla pietà per i proprietari spodestati, ma addirittura ebbero un suono allegro come di macchine che avviano ad una realtà nuova, finalmente concreta ed attiva. Naturalmente questo tipo di interpretazione non trovò d'accordo tutta la critica.

Alcuni recensori rimproverarono al regista di avere troppo sottolineato gli aspetti briosi e scintillanti dell'opera cechoviana tendendo a far risaltare più la spettacolarità che la cosiddetta «atmosfera». Naturalmente, si tratta di critiche in ogni caso ad un criterio di scelta personale del regista. E si sa, da molto ormai, che il regista è assolutamente libero di fare le sue scelte e di correre i suoi rischi. Del resto, ancora vivo Čechov, non valse la sua ostinazione, quando in lettere, interviste, dichiarazioni, egli continuamente, incessantemente affermava che *Il giardino* era una commedia allegra, una farsa addirittura. Le sue parole vennero ignorate dalla maggior parte dei critici, ma soprattutto dai registi e dagli attori, benché le idee cechoviane sulla realizzazione scenica dell'opera teatrale, pur se discutibili, fossero chiare e univoche: «Io penso che in genere un'opera teatrale non possa essere realizzata senza la guida personale e le indicazioni dell'autore nemmeno dal regista più geniale... Le interpretazioni possono essere diverse, ma l'autore ha il diritto di esigere che l'opera

venga realizzata e i suoi ruoli interpretati esclusivamente in base al suo punto di vista».

Nelle sue lettere alla moglie, a Stanislavskij, a Nemirovič-Dančenko, Čechov dava di continuo annotazioni e indicazioni registiche e scenografiche, distribuiva i ruoli in base alla sua personale conoscenza degli attori, senza dubbi né esitazioni. L'attore Leonidov della compagnia del MCHAT ricorda a tale proposito che a Čechov «piaceva fare il regista delle proprie opere». In molti casi, tuttavia, le ripetute, ostinate affermazioni di Čechov portarono parte della critica a compromessi basati prevalentemente su equilibrismi dialettici: «Nel *Giardino* c'è un'allegria nella quale si sentono i suoni della morte» (Mejerchol'd); «Con audacia innovatrice il drammaturgo intreccia in quest'opera (*Il giardino*) motivi farseschi e drammatici, rivelando insieme l'essenza comica e drammatica delle contraddizioni che costituiscono la base dell'ideologia e del soggetto dell'opera» (V. Ermilov).

È indubbio che ad una lettura o in una rappresentazione ideale, astratta, avulsa dalle tematiche cechoviane, dal mondo oggettivo circostante l'autore, dalla cronologia cechoviana, del *Giardino dei ciliegi*, gli elementi farseschi, le situazioni e le battute scritte per suscitare il riso, i personaggi stravaganti, possono momentaneamente prevalere, ma è altrettanto indubbio che l'impressione complessiva al termine della lettura o rappresentazione è, se non amara, certo molto discosta da un semplice *vaudeville*. Ed effettivamente la prima lettura del *Giardino* provocò addirittura pianto ed angoscia: «Ha avuto luogo la lettura del lavoro alla compagnia. Splendido, eccezionale successo. Ascoltatori rapiti fin dal primo atto. Apprezzata ogni finezza. All'ultimo atto piangevano». Impresione condivisa anche da Maksim Gor'kij: «Ho ascoltato il lavoro teatrale di Čechov... Tutti gli stati d'animo, le idee, se è possibile parlare di idee, i personaggi, tutto ciò esisteva già nelle sue precedenti commedie. Certo è bello, e s'intende, dalla scena aliterà sul pubblico una profonda angoscia».

Questa digressione ci sembra sufficiente per spiegare che il tentativo di Visconti, coraggioso, ebbe successo soltanto dal punto di vista della realizzazione scenica, dal punto di vista globale dell'opera. Non evitò tuttavia il pericolo di rendere alcuni personaggi minori un po' avulsi dal tono generale: «Il giovane cameriere Jaša, – scrisse Renzo Tian, – la cui arroganza si tinge curiosamente di una gagliofferia da bellimbusto attuale; il possidente Simeonov, la cui onesta caratterizzazione approda a una troppo tradizionale e realistica macchietta; la governante Charlotte, la cui parlata in punta di lingua e le cui prodezze prestidigitatorie acquistano uno stridente rilievo effettistico che ha poco o niente a che vedere col personaggio; il disgrazia-

to contabile Epichodov, uno sfortunato che portava troppo stampato sul volto e nei gesti la sua sfortuna». La realizzazione di Visconti, in ogni caso, nuova per le scene italiane, mise in luce la grande «teatralità» di Čechov, la possibilità, a sessanta anni dalla sua morte, di poter ancora trovare idee ed emozioni nella sua opera drammaturgica.

#### 4. *Dagli anni Cinquanta ai giorni nostri: consolidamento di una tradizione*

A Strehler e a Visconti vanno ascritte le messinscène più eleganti, più ricche, più prestigiose delle opere maggiori di Čechov. Furono loro a fare dell'autore russo un «classico», ad imporlo al vasto pubblico, a diffonderne l'immagine anche come narratore. La conoscenza di Čechov in Italia è in gran parte dovuta proprio a questi due grandi registi. Ma bisogna subito aggiungere che Strehler e Visconti rappresentano soltanto le punte di diamante di un movimento «cechoviano» che dagli anni Cinquanta in poi ebbe uno sviluppo notevolissimo in tutto il paese. Čechov entrò nel repertorio di ogni compagnia che avesse intenti e propositi seri, divenne il banco di prova di tutti gli attori più impegnati, di tutti i registi, di qualsiasi estrazione essi fossero. Con Čechov si cimentarono anche i gruppi di dilettanti e già nel 1954 al Festival degli «Attori Dilettanti Drammatici» di Pesaro il primo premio fu conquistato dal G.A.D. (Gruppo Attori Drammatici) di Udine con lo spettacolo *Zio Vanja*. Il gruppo dimostrò una seria preparazione e abilità, e i singoli attori con molta naturalezza riuscirono a creare un clima; il testo cechoviano non fu alterato, anche se il regista Enzo Pucci calcò le tinte grigie della commedia, avvalendosi del tradizionale *cliché* del Čechov della disperazione e del fallimento. Il 20 ottobre la compagnia fu invitata al Piccolo Teatro di Milano dove la replica dello spettacolo fu applaudita dal pubblico milanese soddisfatto per i risultati raggiunti da dilettanti con un testo così difficile.

Negli anni Cinquanta si ovviò anche a una dimenticanza, si mise cioè in scena il dramma giovanile di Čechov *Ivanov*, che sino ad allora era rimasto in anticamera per lasciare il posto ai quattro drammi cechoviani più noti e più importanti. E fu questo un avvenimento notevolissimo dal punto di vista culturale, visto che si trattava di un testo mai in precedenza rappresentato in Europa (esclusa l'Unione Sovietica, s'intende). L'onere e l'onore della realizzazione di *Ivanov* spettarono al Piccolo Teatro di Genova che lo mise in scena il 23 febbraio 1956, con la regia di Mario Ferrero e la partecipazione di

Enrico Maria Salerno nel ruolo del protagonista. La critica fu concorde nell'elogiare la proposta culturale valida soprattutto come introduzione a tutta la posteriore opera cechoviana. Fu anche concorde, tuttavia, nel rilevare la difficoltà di rappresentazione del testo e la sua dubbia validità artistica che lo pone assai distante dalle quattro opere della maturità drammatica dello scrittore. Non era facile per un regista rendere vivo sulla scena un lavoro che in gran parte vuole esprimere la noia di una esistenza incolore, e Ferrero diede al personaggio di Ivanov la colorazione, a volte, di un caso patologico. Ma i personaggi di Čechov sono esseri normali, non sono certamente casi da dimensionare clinicamente. Ed in questo senso il pur bravo Enrico Maria Salerno fu accusato di avere troppo accentuato il personaggio in tal senso. Lo spettacolo tuttavia ebbe un caloroso successo di pubblico e aprì la porta a successive interpretazioni e allestimenti.

La stagione teatrale 1958/59 fu la stagione di *Platonov*. Già abbiamo parlato del fatto bizzarro che portò alla sua contemporanea realizzazione da parte di ben tre compagnie. Già abbiamo detto che fu il successo ottenuto in Francia dall'allestimento che di quest'opera fece Jean Vilar a facilitare l'introduzione o l'esportazione del testo anche sulle scene italiane.

A Torino l'opera cechoviana col titolo *Gli amori di Platonov*, a sottolineare un dongiovannismo del tutto assente nel personaggio, ebbe come regista Gianfranco De Bosio e interprete principale Gianni Santuccio. Lo spettacolo, in genere, incontrò il favore del pubblico, ma suscitò qualche perplessità la riduzione del dramma fatta dal regista.

A Roma *Quel matto di Platonov*, al teatro dei Satiri, con la regia di Marcello Saltarelli e l'attore Alberto Lupo nel ruolo di Platonov, cadde miseramente, e dopo tre giorni di repliche il gruppo addirittura si sciolse. Come in tutte le opere giovanili del genio, anche in questa del ventenne Čechov c'è qualcosa di suo e parecchio degli altri, di Gogol' e persino di Shakespeare, e moltissimo della convenzione romantica e melodrammatica del tempo. Ora, il torto della riduzione romana fu soprattutto di aver permesso a ciò che non è di Čechov di prendere il sopravvento su ciò che è suo, al grottesco, al colore e al melodramma da pochi soldi di sopraffare la vena di poesia cechoviana, già abbondantemente presente in questa sua prima prova di teatro.

Anche nel caso di *Platonov*, tuttavia, come in quello dell'*Ivanov*, pur senza la scoperta del capolavoro, fu il contributo culturale ad un allargamento e approfondimento dell'opera drammaturgica cechoviana ad essere sottolineato.

Sia nel *Platonov* che nell'*Ivanov*, infatti, è possibile rintracciare lo sviluppo futuro della personalità dello scrittore russo. E operazioni di questo tipo, in ogni caso, sono utili e positive.

Il 1960 è l'anno della ricorrenza del centenario della nascita di Čechov. Esso venne ricordato su vari giornali e riviste, ma solo il regista Mario Ferrero, realizzatore della prima rappresentazione italiana ed europea dell'*Ivanov*, mise in scena un'opera cechoviana, precisamente *Il gabbiano*, al teatro Cometa di Roma, il 14 gennaio. La rappresentazione, se ebbe il merito di essere la sola a commemorare Čechov, scrittore teatrale, ebbe il difetto di non allontanarsi dallo schema tradizionale con cui il dramma era stato realizzato precedentemente. Il tentativo di Strehler di raggiungere l'armonia tra la drammaticità e la poesia rimase senza ulteriori contributi. Si ricadde, quindi, nel solito errore di considerare il teatro cechoviano intriso di tristezza, pessimismo e morte spirituale: «La regia di Mario Ferrero ci è assai piaciuta nell'omogeneità del tono dato alla recitazione e all'accuratezza di ogni particolare scenico; un po' meno nella qualità del tono troppo grigio e lento, troppo sommesso per fare avvertire la carica di vita contenuta in quella muta disperazione...» (A. Fratelli, «Sipario», 1960, 11).

Se i critici concordano nel definire il clima e i personaggi incerti ed il tutto dominato da una certa approssimazione, dovuta alla difficoltà dei registi e attori italiani di accordarsi alle intime esigenze della poesia dello scrittore russo, furono anche unanimi nel lodare la cura e lo scrupolo della ricostruzione dell'ambiente, reso con molto gusto dalla fantasia rievocatrice dello scenografo Mario Chiari e dalla precisione dei costumi. La critica non del tutto favorevole non scoraggiò tuttavia il regista Mario Ferrero che l'anno successivo, il 3 novembre 1961, mise in scena al teatro Eliseo di Roma, con la compagnia di Andreina Pagnani, *Il giardino dei ciliegi*. E questa volta fu un insuccesso totale. La critica nell'occasione fu davvero spietata.

Vito Pandolfi scrisse senza mezzi termini: «La messinscena dei drammi di Čechov, e in particolare del *Giardino dei ciliegi*, richiede una preparazione, un gusto, un'affinità, del tutto particolari e quindi raramente riscontrabili. Nel complesso che Andreina Pagnani ha formato per presentare la ripresa della commedia, con la regia di Mario Ferrero, non ci sembra che queste qualità siano affiorate. Lo spettacolo peccava così nell'affiatamento e nella fusione degli stili, come nella distribuzione delle parti, dove si sono rivelati vuoti difficilmente colmabili. L'interpretazione dei personaggi e del testo è apparsa grigia e opaca, sostanzialmente convenzionale (al pari della scenografia di Luciano Damiani, plumbea e pesante). Da questo naufragio si

è salvata Andreina Pagnani (Ljubov') grazie alla sua raffinata capacità di esprimersi». E Arnaldo Fratelli: «Non ci pare che la regia di Mario Ferrero sia riuscita a cavar fuori da questa bellissima commedia la carica di vita che vi ha messo l'autore, e neppure a dare una vera unità all'atmosfera che l'avvolge. In alcuni punti la lentezza del ritmo ha prodotto un eccessivo grigiore, in altri l'intenzionale vivacità si è risolta in esagitazione. Qualche sprazzo di un'allegria fittizia, e molte lacrime, troppe lacrime, come nelle recite cechoviane di quando Čechov passava per un autore noioso».

Il 1965 è l'anno del *Giardino dei ciliegi* di Luchino Visconti, ma anche quello delle *Tre sorelle* di Giorgio De Lullo che mise in scena quest'opera il 14 gennaio al Teatro della Pergola di Firenze, con la compagnia dei Giovani, un affiatato complesso che già da dodici anni operava felicemente. Il successo, narrano le cronache, fu trionfale. La compagnia dei Giovani, che oltre al regista e attore De Lullo era costituita da Romolo Valli, Rossella Falk ed Elsa Albani, ideò di realizzare l'opera nell'inverno del 1963 proprio dinanzi alla tomba di Čechov, nel cimitero di Novo-Devičij, a Mosca, dove la compagnia si trovava per una serie di spettacoli. Davanti alla tomba dello scrittore russo, per associazione d'idee, si ricordarono come di quel cimitero si parlò proprio nelle *Tre sorelle*: è il luogo dove riposa la mamma delle protagoniste. Giorgio De Lullo in una intervista dichiarò che la compagnia da tempo si era proposta di interpretare un'opera di Čechov, ma il ricordo di quel commovente momento nel cimitero di Novo-Devičij determinò la scelta appunto delle *Tre sorelle*: «E ci siamo posti di fronte a questo testo come di fronte alla vita. Abbiamo tenuto in gran conto certe indicazioni dell'autore e i suoi suggerimenti desunti, per esempio, dall'epistolario, soprattutto dalle lettere che egli scrisse a Ol'ga Knipper, sua moglie, che fu la prima interprete del dramma. "Tu reciti bene, anima mia - scriveva Čechov tra l'altro alla moglie, - Ma bada! Non fare in nessun atto il viso rattristato. Stizzito, sì, ma non rattristato. La gente che da tempo porta in sé una pena, e vi si è abituata, fischietta soltanto, o rimane sovrappensiero. Così, anche tu, resta di frequente sovrappensiero sulla scena, mentre si discorre. Capisci?". E così ai "Giovani" è accaduto che leggendo Čechov come si guarda la vita, essi non si meravigliassero di accostare tristezza e allegria; Čechov non è crepuscolare, malinconico, o ottimista: è come la vita, tutto». Ciò che importò a De Lullo fu soprattutto l'essenza di Čechov, della sua opera. E aggiunse il regista: «Che abbiamo mirato all'essenza di Čechov lo dimostra anche la scenografia. Non è una ricostruzione storica. Ci sono dentro oggetti che hanno un significato». Per esempio il veliero che appariva sulla stufa della casa delle sorelle Prozorov è identico a quello che

si trovava sulla stufa della casa di Čechov a Jalta. E ancora sulla parete di fondo un quadro di Levitan: e Čechov amava molto questo pittore, dal quale peraltro lo scenografo Pier Luigi Pizzi attinse largamente le scenografie dell'opera. Un atto di amore nei confronti di Čechov, e ciò fu notato da Diego Fabbri, autore drammatico di grande fama: «De Lullo, quasi per eccesso d'amore, si è annullato, si è consumato, si è dissolto in Čechov; dissolto fino a fare di queste *Tre sorelle* una sua opera autobiografica. È raro che un regista trovi un'opera, anche classica, in cui identificarsi al punto di esprimere se stesso come poeta-interprete. De Lullo ha trovato la sua opera in queste *Tre sorelle*. E ne ha fatto uno spettacolo che non è più teatro, ma evocazione di vita e di poesia». Le lodi, oltre che il regista, riguardarono anche gli interpreti: «L'interpretazione, curata in ogni minimo particolare di tono e di atteggiamento, è risultata superba per parte di tutti, essendo ogni attore entrato nelle vesti del personaggio con intelligente aderenza e un pronto spirito di caratterizzazione»; e lo scenografo: «Bellissime le scene di Pier Luigi Pizzi; particolarmente suggestiva, con l'indovinato ausilio delle luci, quella del salone di casa Prozorov, vista nelle due ali del soggiorno e della stanza da pranzo». L'allestimento delle *Tre sorelle* di De Lullo si poneva a pieno titolo accanto all'edizione curata in precedenza da Visconti.

Il 25 novembre 1965 il teatro di Čechov giunse anche in Sicilia: il Teatro Stabile di Catania mise in scena in quella città, con la regia di Edmo Fenoglio, *Zio Vanja*, uno spettacolo degno e rigoroso, tendente a mettere in risalto, in ossequio alla tradizione, i valori intimistici dei personaggi e l'universalità dei temi proposti dall'autore.

Nel 1967 al Teatro Stabile di Torino viene allestita una nuova edizione de *Il gabbiano*, con la regia di Franco Enriquez. È finita ormai l'era del Čechov rigorosamente alla Stanislavskij: basta con le pause, basta con l'ossessione dei rumori, basta con gli oggetti autentici, basta soprattutto con la confusione tra piccole insoddisfazioni familiari e destini della Grande Russia. E anche Franco Enriquez, adottando un'opinione che si stava velocemente diffondendo, affermò che le commedie cechoviane non vanno recitate con tristezza e che la chiave interpretativa più adatta del *Gabbiano* è quella ironica. L'intuizione è giusta. In fondo, tutti i personaggi di quest'opera sono un po' «ridicolmente» teatrali. È teatrale Irina, è teatrale Trigorin, lo stesso Treplev, ed è teatralissima Nina Zarečnaja. Franco Enriquez, notò il critico Roberto De Monticelli: «ha avuto dunque un'ottima idea quando ha immaginato tutta la storia svolgentesi come fra le quinte ideali del teatrino che appare nel primo atto, nel giardino sul lago: quel teatrino in cui Konstantin fa recitare da Nina il suo primo

dramma. Il fatto è che poi la recitazione degli attori rimane tradizionale: cechoviana, cioè, nel senso proprio di Stanislavskij, con le lunghe pause, le battute dette come pensieri ad alta voce. Ma dov'è allora la novità? Dov'è l'ironico, il grottesco, la demistificazione del patetico e così via? La chiave giusta della regia è quindi più rimasta nelle intenzioni che realizzata nei fatti. Perché le ricerche su una moderna interpretazione del teatro di Čechov sono appena agli inizi; e ottenere risultati nuovi non sarà facile, su testi che ci sono ancora così vicini nella loro veste scenica tradizionale». In realtà, probabilmente, in qualsiasi chiave si legga Čechov, naturalistica, realistica, psicologista, allegorica, ironica, persino astratta, la cadenza, il ritmo cechoviano viene alla fine sempre fuori, e recitazioni anche sul filo dell'ironia possono anche, con facilità, superare il vero pensiero dell'autore.

Accanto al tentativo di lettura nuovo, moderno, operato da Enriquez, in quello stesso 1967 si ebbe anche una tradizionalissima messinscena di *Zio Vanja*, opera di Pietro Sharoff, il vecchio regista pioniere delle rappresentazioni cechoviane in Italia, al Teatro Cometa di Roma. La realizzazione era una pedante e letterale trasposizione del testo cechoviano sulla scena, un'esercitazione lineare che fa apparire Čechov niente più che un abile ma tranquillo e descrittivo narratore. Dopo cinquant'anni di lavoro teatrale su Čechov non bastano più il lampeggiare dei temporali alle finestre, lo stridio dei grilli o il battere ritmato del guardiano notturno, il rumore degli zoccoli dei cavalli o il cigolio della carrozza in partenza, né basta l'esatta ricostruzione di un ambiente borghese di campagna, in una Russia ancora ignara e sonnacchiosa, né lo stupefatto candore senza età della balia-matrjoška nei suoi fazzolettoni colorati. È necessario, a legare queste cose, una autentica ragione, mancano cioè lo sfondo, e il mistero sotterraneo dell'anima umana. Così spesso lo spettacolo messo in scena da Sharoff si avvicinava troppo, secondo la critica, alla caricatura, al bozzetto. In pratica esso fu l'addio del teatro italiano al naturalismo sottolineato dell'interpretazione cechoviana dell'inizio del secolo.

Nel 1969, la seconda realizzazione dell'opera prima di Čechov, l'*Ivanov*. La proposta venne dal Teatro Stabile di Trieste, con la regia di Orazio Costa Giovangigli, altro pioniere della diffusione del teatro cechoviano in Italia. Recitare *Ivanov*, che è una tipica opera prima, piena di frammenti e di aperture verso strade che l'autore non batterà più, è sempre stato un problema. È più utile cechovizzare *Ivanov* o cercare di riscoprirne l'ispirazione originaria e magari cogliervi i segnali di una evoluzione intima dell'autore? Costa scelse la seconda soluzione. Egli vede il personaggio del protagonista se-

condo il suggerimento di Stanislavskij: «Si recita abitualmente Ivanov come un nevrastenico che suscita pietà nello spettatore, mentre Čechov l'aveva concepito come un uomo forte, come un uomo che lotta. Ma la vita russa lo travolge. Ivanov cede». Orazio Costa, almeno nelle intenzioni, cerca di mettere da parte tutto il cechovismo inventato dal Teatro d'Arte anche per *Ivanov*. E di vedere quello che è realmente questo personaggio che è stato definito molto vicino ai fermenti rivoluzionari della sua epoca. Rivoluzionario o no, è certo che con *Ivanov* Čechov fa un ritratto spietato della società russa del suo tempo, una società marcia, decadente, finita. Contro questa società il protagonista si batte, ma ne viene stritolato e alla fine si punterà la pistola a una tempia. I buoni propositi di Costa restano però allo stadio di partenza, perché questo Ivanov battagliero non viene fuori; ma esce semmai un personaggio invischiato fino al collo nella sua società che lo stritola quasi senza muovere un dito. E per lui si finisce per provare quello che Stanislavskij deprecava, «solo la pietà». Un'operazione riuscita compiuta da Costa è stata quella di far svolgere contemporaneamente, grazie ad un lavoro d'incastro, il primo e il secondo atto, aiutato in ciò dall'alternanza degli ambienti dove si svolgono i due atti (la casa del protagonista, la casa dei genitori di Sascia, dove viene ricevuta la vacua società provinciale). Il regista in tal modo ha ottenuto singolari effetti di contemporaneità, realizzando una visibile dialettica delle due solitudini e noie: quelle individuali del protagonista, di sostanza tragica; e quelle futili, pettegole e oziose di chi lo attornia. Si è avuta così una messinscena moderna, quasi filmica, che non tradisce il testo, ma ne modifica soltanto le convenzionali strutture ottocentesche. Interprete principale dell'*Ivanov* di Costa era Giulio Bosetti, attore non nuovo alla drammaturgia di Čechov, di cui aveva già interpretato Treplev nel *Gabbiano* e Tuzenbach nelle *Tre sorelle*, il quale l'anno successivo si cimentò anche nella regia d'uno spettacolo cechoviano, allestendo, sempre con il Teatro Stabile di Trieste, *Zio Vanja*, la cui prima rappresentazione ebbe luogo a Rovereto il 10 novembre 1970. La traduzione dell'opera era del noto slavista Angelo Maria Ripellino, la cui idea che i personaggi della commedia fossero un insieme di «bislacchi» fu accettata come base per lo spettacolo. Il tema del «bislacco» è improntato da Astrov al primo atto («attorno a te solamente bislacchi, nient'altro che bislacchi») e ripreso da lui al quarto atto, là dove a zio Vanja, che si considera pazzo, urla: «Sei un arcibuffone», aggiungendo che la condizione normale dell'uomo è di essere «bislacco». In tal modo però viene esclusa o ridotta al minimo la struttura sociale e storica. Semplificare *Zio Vanja* ad un balletto di clown è, sì, fare teatro in modo «modernistico», ma è forse riduttivo

della profonda essenza che è dentro i personaggi cechoviani. La critica fu, pertanto, divisa nella valutazione dello spettacolo di Bosetti. Non il pubblico, che accolse sempre con calore questo allestimento.

Per i due anni successivi, il 1971 e il 1972, il teatro italiano sembrò riposare dopo il diluvio precedente di opere cechoviane. Čechov fu presente ugualmente in una esercitazione, riguardante *Il giardino dei ciliegi*, degli allievi dell'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica: eliminata la scenografia, gli attori in costumi di carta valorizzarono soprattutto la parola, che magicamente doveva ricreare i giardini.

Čechov tornò ufficialmente sulle scene italiane il 16 marzo 1973, questa volta con *Il gabbiano*, a Milano, al Teatro San Babila, con la regia di Fantasio Piccoli. L'interpretazione che Piccoli tentò del testo cechoviano era in chiave psicologista: il rispetto delle lunghe pause, dell'atmosfera rarefatta e di attesa. La scenografia rendeva esplicita tale scelta: nei primi due atti solo una serie di sedie di vimini vicino al lago che si intuiva sul fondo per una luce fredda e spettrale, qualche albero stilizzato. Poi l'interno della casa come spoglia e disabitata, con rate e simboliche suppellettili. Una messa in scena di questo tipo doveva puntare tutto sull'interiorizzazione dei personaggi e quindi sulla recitazione. Ed invece le intenzioni non furono realizzate. Lo spettacolo ricalcò schemi tradizionali a tal punto che un critico definì la realizzazione di Piccoli «una polverosa concezione del teatro». Gli applausi, scrisse un altro recensore, furono «educativi», nulla più.

Nel 1974, i settant'anni dalla morte di Čechov furono onorati soprattutto con l'allestimento del *Giardino dei ciliegi*, realizzato da Strehler, che fu l'avvenimento teatrale dell'anno, ma anche dallo spettacolo *Le tre sorelle*, allestito a Roma dal gruppo «Gli ultimi» con la regia del veterano di Čechov Orazio Costa Giovangigli. Costa firmò lo spettacolo non come regista, ma come «coordinatore», per significare a chiare lettere la sua posizione polemica contro l'arbitrio di buona parte dei registi contemporanei rispetto all'opera cechoviana. Costa così mirò ad illustrare scrupolosamente il testo, «coordinando» in tale direzione tutti gli elementi della messinscena, dalle luci ai movimenti, alla recitazione degli attori. Ne risultò uno spettacolo tradizionale e fedele, rispettoso soprattutto all'autore e dell'attore. Spesso si ha la sensazione di un saggio dell'accademia, ma Čechov va anche offerto al pubblico, specialmente quello giovane, nella sua veste originaria. Una prima conoscenza cui, in un secondo momento, può anche seguire l'interpretazione libera, nuova e via dicendo.

Nel 1974 si ebbe anche l'allestimento di *Zio Vanja*, opera del Teatro Stabile di Como, che completò l'omaggio del teatro italiano all'anniversario cechoviano.

*Zio Vanja* fu presente anche nel 1975, in una edizione che riscosse critiche favorevoli e successo di pubblico. A metterlo in scena fu la compagnia degli Associati, con la regia di Virginio Puecher e la partecipazione di validi attori come Sergio Fantoni e Valentina Fortunato. Puecher, avvicinandosi a *Zio Vanja*, intese dare nel suo spettacolo l'immagine di una piccola cellula borghese in disfacimento, un mondo che corre alla perdizione per inerzia o neghittosità: la condanna è già pronunciata. L'impostazione del regista fu quindi chiaramente politica: i personaggi di *Zio Vanja* sono gli esemplari di una classe in sfacelo. Essi vennero calati in un ambiente (fondale e quinte) realizzato con materiale plastico che rifletteva perfettamente come uno specchio, un cristallo, ogni azione, ogni gesto; un continuo gioco quindi di figure umane che si rincorrevano e si interrogavano e forse ricercavano nel loro doppio riflesso sulle pareti un'alternativa all'apatia e alla rassegnazione. Un'altra chiave di lettura venne fornita dal regista con l'uniformare i costumi e gli oggetti che contorniavano i personaggi nei quattro atti del dramma con quattro colori ben distinti, quasi a sottolineare che tutto accomuna questi modelli di rassegnazione. Così si andava dal bianco dell'inizio, quando i personaggi sono presentati nel loro momento più felice, al nero del secondo momento in cui cominciano a delinarsi i veri caratteri dei personaggi, al marron scuro quando la tensione si fa drammatica, al grigio che è il colore predominante del finale, in cui è protagonista la rassegnazione che pervade tutti, tranne forse lo zio Vanja e Sonja che tentano di realizzare il loro sacrificio nella ripresa un po' frenetica del lavoro pratico. Non a caso il regista introdusse una macchina da cucire, una macchina da scrivere, una calcolatrice dell'epoca che sottolineavano con la loro rumorosa presenza questo tuffarsi nell'attività pratica.

Il 1976 è un anno di stasi, di requie, ma solo per quel che riguarda i nuovi allestimenti, perché su tutti i palcoscenici italiani continuarono a girare gli spettacoli cechoviani degli anni precedenti, soprattutto *Il giardino dei ciliegi* di Strehler che giunse fino a Parigi, e *Zio Vanja* di Puecher. L'unica nuova messa in scena fu quella de *Il gabbiano*, realizzata da Pier Antonio Barbieri per la compagnia del Teatro Stabile di Padova. Si trattò di un allestimento che ebbe come guida una raccomandazione di Stanislavskij riguardo alla rappresentazione di quel testo: «Occorre essere semplici, assolutamente semplici». Ed in effetti il regista cercò unicamente la semplicità a scapito dell'intima complessità psicologica dei personaggi. L'accento fu po-

sto su una interpretazione realistica del testo, in cui ad un impianto tradizionale corrisponde un'altrettanto tradizionale recitazione che appiattisce le simbologie di cui *Il gabbiano* è assai ricco e che privilegia l'intreccio amoroso sull'ansia esistenziale dei personaggi, sulla loro ricerca di comunicazione, sulla critica sociale che è sempre presente in Čechov. Tuttavia lo spettacolo, che fu portato in varie città d'Italia, ebbe un discreto successo, a dimostrazione, ancora una volta, che Čechov vince anche su rappresentazioni non di altissimo livello, o meglio che la parola di Čechov aiuta e salva una scarsa «teatralità» esteriore.

Il 15 novembre 1977 al Teatro Carignano di Torino, la compagnia del Teatro Stabile di quella città inaugurò la stagione teatrale con *Zio Vanja*, per la regia di Mario Missiroli. Lo spettacolo non era il primo incontro del regista col drammaturgo russo. Avava in passato infatti già allestito l'atto unico *L'anniversario*. Lo *Zio Vanja* di Missiroli, tredicesimo allestimento italiano dell'opera cechoviana, non apportò nulla di sostanzialmente nuovo, in quanto il regista procedette nella strada tracciata da altri interpreti di sottolineare la bislaccheria dei vari personaggi. Colpì tuttavia critica e pubblico l'originale realizzazione scenografica del dramma. In collaborazione con lo scenografo Bignardi, Missiroli ritenne infatti di materializzare sulla scena la di solito invisibile quarta parete. La vetrata di una grande veranda, dietro la quale vi erano da una parte una sala da pranzo, dall'altra un salotto e più in profondità una scala che conduceva al piano superiore, dov'era situata la stanza dello zio Vaja. In altre parole, in uno spazio scenografico multiplo vennero collocati contemporaneamente tutti gli ambienti del dramma. Lo stesso Missiroli spiegò il perché di quella soluzione: «Con questa soluzione scenografica, ottengo una sorta di gabbia in cui alcune cavie (i personaggi di Čechov) litigano accanitamente, piangono, si amano, si disperano, creano un brulichio che noi guardiamo dal buco di una serratura. In altre parole è un modo di osservare quel mondo dal di fuori, quasi come un entomologo potrebbe osservare certi insetti di una specie passata». Lo spettacolo trovò poi in Gastone Moschin uno zio Vanja molto efficace e in Anna Maria Guarnieri una Sonja dolorosa e amara, ma non troppo patetica, come nella tradizione.

*Zio Vanja*, è anche lo spettacolo che Giancarlo Sepe mise in scena nel 1978 a Roma, al Teatro La Comunità. Egli tuttavia rielaborò, rimaneggiò il testo cechoviano, lasciando perplessa parte della critica. Il regista infatti iniziò il dramma con la scena dello sparò: tutto è già accaduto e gli attori non fanno che dar vita a fantasmi, a personaggi già morti in un gioco di specchi. Ma lo spettacolo della stagione più notevole riguardante il teatro di Čechov fu *Ivanov*, *Iva-*

*nov, Ivanov*, messo in scena dal regista-attore Franco Parenti e da Ruth Shammah a Milano, al Salone Pierlombardo. L'operazione dei due registi fu quella di dare all'opera di Čechov la caratterizzazione di un vero e proprio *vaudeville*, ma per far questo si procedette a continue manipolazioni e rifacimenti del testo, oltre che all'immissione di apporti personali. In tal modo il grottesco che si ottenne fu risultato soprattutto della sottolineatura artificiosa di fatti e gesti esteriori. L'atmosfera del *vaudeville*, inoltre, che pretende un ritmo serrato veloce, non sempre fu raggiunta, sì che la critica giudicò l'operazione riuscita solo a metà. Il regista Parenti ebbe a dire dello spettacolo che «se in *Ivanov* si ride è perché ciò che succede in scena era stato semplicemente pensato per far ridere e sorridere. Era nelle intenzioni dell'autore, insomma, perfino nel *Giardino dei ciliegi*». Ma allora perché manipolare, se davvero il riso è presente nel testo originale?

Il 1979 è l'anno di un nuovo *Gabbiano* e di una nuova rappresentazione di *Platonov*, col titolo *Rabbia, amori, deliri di Platonov*, dopo le tre concomitanti messinscene della stagione 1958-59. *Il gabbiano* venne allestito dal regista Gabriele Lavia per «Emilia Romagna Teatro» e rappresentato in prima il 24 ottobre al Teatro Bonci di Cesena. Oltre ad essere il regista, Lavia vi interpretava anche la parte di Konstantin. L'idea base perseguita dal regista è che *Il gabbiano* sia il dramma dell'agonia di un'intera società, bloccata, come in un'istantanea, ma si tratta in definitiva di una interpretazione già presente in altri allestimenti e in altre occasioni. C'è tuttavia, e la cosa è stata sottolineata all'unanimità dalla critica, un'idea nuova: essa consiste nell'invenzione scenografica che divide lo spazio in due zone, il piano del delirio quotidiano, dove cioè si svolge l'azione, dove si srotolano le storie di Irina e Trigorin, di Nina e Konstantin; e il piano della solitudine e della tragedia, dove i gesti diventano emblematici ed assoluti. Ma soprattutto lenti, quasi analizzati al microscopio, da cui la lunghezza dello spettacolo che raggiungeva le quattro ore. Gli interpreti risultano altrettanto statue parlanti di una inanimata gipsoteca. I primi due atti del dramma scorrono tra sedie ricoperte di fodere biancastre, tutti sembrano assistere alla propria vita che trascorre quietamente laggiù, come su un grande schermo bianco che lo scenografo Pier Luigi Pizzi colloca sullo sfondo, e che, a rendere coscienza del tempo che passa, via via si ingrigisce fino a lacerarsi. Un solo particolare lasciò perplessa la critica, e cioè l'utilizzazione del commento musicale, di cui l'opera cechoviana non ha sicuramente bisogno.

Il 9 settembre 1979 al Teatro Morlacchi di Perugia andò in scena la prima rappresentazione di *Rabbia, amori, deliri di Platonov*, con la

regia e la riduzione di Virginio Puecher. Già i tre sostantivi del titolo volevano sottolineare la particolare attenzione dedicata, con questo allestimento, alle componenti fondamentali del personaggio: l'insofferenza per la società in cui viveva, l'estrema disponibilità sentimentale e l'eccesso di fantasia. Si trattava di una scelta consapevolmente riduttiva ma certamente ragionevole di fronte ad un'opera sterminata il cui allestimento integrale avrebbe richiesto almeno sei ore di rappresentazione. Lo spettacolo di Puecher durava invece in tutto tre ore. Il regista privilegiò nella sua messa in scena di *Platonov* la stilizzazione farsesca e grottesca, impostando l'allestimento in chiave di *vaudeville*, continuando in tal modo il lavoro che già aveva iniziato nel 1975, in occasione dell'altro suo allestimento cechoviano, *Zio Vanja*. Questo tipo di interpretazione del *Platonov*, in fondo, è un'operazione valida, in quanto il testo cechoviano, che pur racchiude in embrione tutti i temi fondamentali, o quasi, del drammaturgo, è un insieme di materia libero e non riconosciuto dal suo autore, per cui può divenire ottimo materiale di esercitazione per chiunque voglia cimentarvisi. Nello spettacolo di Puecher, tuttavia, la volontà di decifrare in toni vaudevilleschi le situazioni, portò spesso ad una recitazione troppo caricata e marcata, con accenti di forzata comicità, mentre forse occorrevano toni più sottilmente ironici ed un umorismo più amaro.

Il 1980 vide un'eccellente messinscena delle *Tre sorelle*, da parte di Giorgio De Lullo, che già aveva allestito l'opera cechoviana nel 1965 per la compagnia dei Giovani. La riproposizione delle *Tre sorelle* a quindici anni di distanza aveva il significato di un commosso omaggio alla memoria dell'attore Romolo Valli, da poco scomparso tragicamente, che di quella lontana edizione era stato un memorabile interprete nei panni del colonnello Veršinin.

Nel nuovo allestimento, dove le scene erano disadorne, De Lullo sembrò voler sottolineare lo squallore, la volgarità, a volte la sciattezza dell'esistenza di Ol'ga, Maša e Irina e la balordaggine insulsa del microcosmo che le circonda. Nulla è concesso al «divertimento», tutto è impresso di malinconia, perfino l'iniziale pranzo di compleanno di Irina. Invece di percorrere la consueta parabola discendente dalla spensieratezza allo smarrimento alla disperazione, sin dalle prime battute il dramma si presenta lento e pesante, sino al disperato abbraccio finale delle tre sorelle. Gli spettatori, al termine della rappresentazione, dicono le cronache, erano commossi sino alle lacrime.

Il dramma delle sorelle, la decadenza di una famiglia russa fine secolo, aveva perso la soggettività storica, e aveva acquistato una dimensione universale, moderna.

Il 1981 vide ampliarsi il deprecabile fenomeno dei «rimaneggia-

menti» di Čechov. Nel marzo, a Firenze, Giancarlo Sepe mise in scena le *Tre sorelle*, che facevano seguito ad un suo allestimento di *Zio Vanja*. *Tre sorelle*, come intitolava la recensione il giornale «L'Unità», «fatte a pezzi». Infatti sono tolti via mezza dozzina di personaggi (su un totale di quattordici), compresi due fondamentali: Kulygin, il marito di Maša, e Soljonyj, il «piccolo Lermontov», il tristo e ombroso ufficiale che dovrà pur uccidere in duello il povero barone Tuzenbach. E come spesso negli ultimi tempi ciò che s'impone nello spettacolo è l'impianto scenografico: l'azione si racchiude all'interno di una cornice rettangolare, rialzata rispetto al livello della ribalta, e di ampiezza inferiore. Altre cornici, via via di minori dimensioni, scandiscono lo spazio in profondità, sino al riquadro di una finestra. L'immagine complessiva poteva essere quella d'una macchina fotografica a soffietto. Un contenitore originale ma non tale da esaltare i suoni verbali: da qui, notava il critico Aggeo Savioli, «è arduo esprimere un'opinione particolareggiata sul lavoro degli interpreti».

Altra rappresentazione manipolata fu quella del dicembre di quell'anno a Roma del *Gabbiano*, allestita da Michele Perriera. Nel testo del *Gabbiano* il regista inserì alcuni brani delle *Tre sorelle* e persino, per oscure ragioni, della *Locandiera* di Goldoni. Inoltre la rappresentazione fu notata per il modo di recitazione degli attori. Tutti impettiti in una posa che dovevano poi a tutti i costi conservare, per cui andavano e venivano sempre in quella posa con il busto in avanti e il didietro sollevato in alto. Tutti i diciotto interpreti rimanevano in scena due ore e mezza, bloccandosi nei tre brevissimi intervalli, restando cioè sul palcoscenico come belle statue mentre il pubblico si alzava, usciva a fumare, chiacchierava e commentava.

Il 1982 fu un anno particolarmente importante per il teatro di Čechov in Italia. Infatti andarono in scena in vari teatri quattro delle cinque commedie che formano la drammaturgia per così dire maggiore dello scrittore russo: *Il giardino dei ciliegi*, *Tre sorelle*, *Zio Vanja* e *Ivanov*.

La prima opera ad essere rappresentata, nel gennaio, fu *Tre sorelle*, allestita dal regista Leo Toccafondi in un ambiente da cantiere edile con una betoniera rosa che impastava farina gialla, vomitandola poi nel finale. Già da questo accenno si comprende che tale spettacolo non aveva niente a che fare con il commediografo russo... O meglio, le battute erano più o meno sue ma in un contesto di sperimentazione, con gli interpreti vestiti come giovani moderni (*punk*) e che declamavano le battute, volutamente storpiate, arrampicandosi come scimmie.

Nel luglio, al Festival internazionale di Spoleto, fu il turno dell'*Ivanov* con regista e protagonista Carlo Cecchi, che ridusse alquanto

il testo ed ottenne un ritmo veloce e anche divertente, come voleva fossero recitati i suoi drammi lo stesso Čechov, che polemizzava con le pause dense e le atmosfere umide di pianto imposte da Stanislavskij, e voleva invece vedere i tempi rapidi del *vaudeville*. Inoltre il Cecchi sottolineò particolarmente i momenti in cui poteva esprimere la propria personalità di attore quasi marionetta.

Nell'ottobre, Giancarlo Sepe ripropose il suo *Zio Vanja* che già aveva presentato al pubblico alcuni anni prima, nel 1978.

Nel novembre al Teatro Quartiere di Milano il Piccolo Teatro di Pontedera rappresentò *Il giardino dei ciliegi*, con la regia di Roberto Bacci. Non si trattava certamente dell'opera cechoviana. Il titolo era ridotto semplicemente a *Il giardino*. Inoltre, visto che i componenti di questa compagnia erano otto, il regista pensò bene di ridurre il numero dei personaggi appunto a otto, inserendo questa particolarità nel sottotitolo dello spettacolo, che era *Trascrizione per 8 attori*. L'idea di partenza era molto suggestiva: appunto una trascrizione, proprio nel senso di una partitura musicale, adattata per otto attori, otto strumenti musicali che eseguivano anche le «parti» dei personaggi assenti. Dal punto di vista della scenografia il giardino dei ciliegi si presentava come una grande tenda quadrata di tela bianca, con ampi ricami vuoti che ricordavano quelle tovaglie di carta tutte buche che i bambini ricavano da un foglio più volte ripiegato. Oppure una gabbia, una voliera, una di quelle graziose prigioni per animali e uomini domestici. Per terra uno strato di ritagli di carta bianca: petali di ciliegio abbondanti come fossero fiocchi di neve, o speranze svanite. Si trattava evidentemente di un luogo metaforico, astratto. Gli otto attori entravano nella casa di carta come visitatori venuti dal futuro, in abiti moderni, con valigie di sansonite, radio a transistors e apparecchi fotografici per scattare istantanee della vecchia Russia. Non «raccontavano» l'antica storia della distruzione del bel giardino dei ciliegi: cercavano dentro di loro, ripercorrendo la partitura cechoviana, il «dolore» del mutamento che la vita avrebbe riservato anche ad essi. Naturalmente in tutto questo «modernismo» Čechov dava soltanto il materiale per una esercitazione che rendeva felice solo una *élite* di intellettuali. Ma Čechov è per tutti, Čechov è lui stesso *Il giardino dei ciliegi*, la cui bellezza e poesia non può e non deve essere goduta da pochi, ma deve diventare patrimonio di tutti.

##### 5. *Gli atti unici*

Fu soltanto negli anni Settanta che gli atti unici, le farse, i *vaudevilles* cechoviani, la cosiddetta drammaturgia minore, entrarono peren-

toriamente nel repertorio di varie compagnie teatrali, soprattutto di quelle formate da giovani.

Le motivazioni di questo ritardo e dell'appropriazione delle opere in un atto di Čechov da parte di giovani teatranti sono logiche ed evidenti. Abbiamo già visto come il teatro cechoviano stentò, sin quasi agli anni Cinquanta, ad affermarsi sulle scene italiane, data la sua «novità» e difficoltà di rappresentazione. Quando tuttavia Čechov trovò valide ed intelligenti realizzazioni da parte di grandi registi, quali Strehler e Visconti, che valsero a collocarlo direttamente nel novero degli autori «classici», vi fu tutto un fiorire di messe in scene e di esercitazioni anche d'avanguardia attorno alle opere, il cui successo era ormai un fatto assodato, e cioè *Zio Vanja*, *Il gabbiano*, *Tre sorelle*, *Il giardino dei ciliegi*, oltre alla riscoperta di opere meno note e poco rappresentate come *Platonov* e *Ivanov*.

Gli atti unici tardarono ad essere riconosciuti in quanto la loro tematica, prevalentemente comica e farsesca, pareva in contraddizione con l'«atmosfera», con l'essenza, alla base drammatica, dei grandi drammi cechoviani. Si riteneva quasi che di Čechov ne esistessero due, se non tre, calcolando il Čechov novelliere. Inoltre, compagnie teatrali, pubblico e critica attribuivano valore di teatro, inteso come insieme di recitazione, scenografie, costumi, cioè come spettacolo soltanto ad opere che possedevano in sé tali elementi o ingredienti. L'atto unico, la farsa, erano ritenuti terreno di esercitazioni recitative, oppure esemplificazioni di tematiche a soggetto trattate da autori diversi, come avvenuto anche di recente, precisamente nel luglio del 1980, quando il saggio finale della Scuola d'arte drammatica di Milano fu dedicato ad un tema unico, quello delle nozze, nella diversa interpretazione di Čechov, appunto, di Majakovskij, di Brecht.

Il primo atto unico di Čechov rappresentato in Italia fu *L'orso*, il 6 novembre 1926 al Teatro Arcimboldi di Milano. Ma si trattò di un fatto isolato, che non ebbe alcun seguito immediato, ad eccezione del monologo *Il canto del cigno*, presentato al pubblico di varie città italiane nel 1946 dal celebre attore Memo Benassi. Svetlovidov, l'attore dimenticato nel teatro dopo la recita, che ricorda alla lontana il Firs del *Giardino dei ciliegi*, anch'egli dimenticato come un oggetto nella casa ormai vuota, ha due possibilità di essere raffigurato sulla scena. Le elenca Renato Simoni nella sua recensione allo spettacolo del Benassi, nel «Corriere della sera» del 25 gennaio 1947: «L'ultima recita al buio, davanti al solo suggeritore, è il canto del cigno di un artista o di un guitto? Non è ben chiaro. Memo Benassi ha, m'è parso, voluto presentarci piuttosto l'addio ai facili successi d'un mediocre vanitoso al quale, tolto il clamore degli spettacoli, non resta più alcun conforto; ed è probabile che egli abbia avuto ragione,

perché il crollo d'un grande attore, in quelle speciali circostanze, sarebbe risultato convenzionalmente romantico. Più bello e più commovente è il mesto e convinto vagheggiamento d'una gloriola che non è neppure l'ombra della gloria vera. E l'atto ha un senso e un segno cechoviani soprattutto se il suo protagonista si illude ripensando al proprio passato, come tanti altri personaggi del grande scrittore russo si sono illusi immaginando invano un loro lucente avvenire». *Il Canto del cigno* divenne uno dei cavalli di battaglia di Memo Benassi, che in seguito allargò questa iniziale esercitazione, sino a farla diventare uno spettacolo teatrale vero e proprio. A questo atto unico, infatti, l'attore aggiunse *Il tabacco fa male* e *Tragico controvoglia*. E a dimostrazione di professionalità se intelligenza richiese per *Il tabacco fa male* la collaborazione registica di Luchino Visconti.

L'opera di Benassi nel campo della interpretazione della drammaturgia minore di Čechov si rivelò estremamente importante nel mettere in chiaro che Čechov è uno solo e che già nei suoi atti unici, scoperto o celato tra le righe, è presente tutto il mondo dei grandi drammi posteriori.

C'è da dire inoltre che mettere in scena, poniamo, *Il gabbiano*, per chiunque è un problema carico di pesanti responsabilità e difficoltà, sia per il confronto con le realizzazioni già messa in atto, sia per le scarse possibilità di innovazioni interpretative presenti nelle grandi opere cechoviane. Le opere minori offrono invece anche a gruppi non affermati, non in possesso di grandi mezzi, la possibilità di provarsi, di esercitarsi, di applicare novità di tecniche, di sperimentare, a dimostrazione in tal modo della «modernità», dell'eterna contemporaneità del teatro cechoviano.

Gli atti unici che ebbero maggiore popolarità e che apparvero più spesso sulle scene italiane sono indubbiamente *L'orso* e *La domanda di matrimonio*: essi furono rappresentati ovunque, dalle più diverse compagnie, e sempre con grande successo. Cominciò il 15 novembre 1967 la Compagnia dei Cinque del Teatro che misero in scena entrambi questi atti unici in uno stesso spettacolo, al Teatro Municipale di Reggio Emilia, con la regia di Massimo De Vita. Nella stessa città, ma al Teatro Ariosto, alcuni anni più tardi, il 10 novembre 1972 si ebbe una ripresa delle due farse. La Compagnia che le allestì era quella del «Teatro Intesa», con la regia di Gianni Magni. Due anni prima, nel 1970, *La domanda di matrimonio* e *L'orso* erano stati realizzati anche dalla Compagnia del Teatro Sette, con la regia di Alessandro Marchetti.

Ma è dal 1975 che ha inizio un autentico diluvio di atti unici cechoviani. E spesso i risultati furono di ottima qualità. Come nel caso dello spettacolo *23 svenimenti*, realizzato da «Il Gruppo della

Rocca» e rappresentato la prima volta al Teatro Comunale di Pistoia il 3 novembre 1975, con la regia di Egisto Marcucci.

Il titolo partiva da una regia mejerchol'diana e in realtà era il montaggio degli atti unici *La festa nuziale* e *La domanda di matrimonio*, integrati dalla drammatizzazione di alcuni passi della novella *La mia vita*. Il blocco centrale dello spettacolo era rappresentato da *La festa nuziale*, il *vaudeville* nel quale Čechov raffigura, con i modi tipici delle sue opere maggiori, un tema caro alla storia del teatro moderno: una cerimonia nuziale di piccoli-borghesi. *La domanda di matrimonio* veniva inserita al termine del pranzo di nozze, una specie di «teatro nel teatro». Alla comicità ora travolgente, ora grottesca di questi due *vaudevilles*, si contrappone, per completare anche parzialmente l'ampiezza del mondo cechoviano, l'inserimento di parte della novella *La mia vita*, adattata, che inizia, interrompe e conclude il blocco dei due atti unici. Dall'inferno comico dei piccolo-borghesi, si risale al purgatorio drammatico della storia di Misail, il figlio di un architetto che decide di diventare operaio, per guadagnarsi la vita senza opprimere nessuno. Lo spettacolo ebbe, ovunque venne rappresentato, un caloroso successo. Vi fu adoperata una varietà di tecniche recitative e di movimenti che andavano dal modo dei clowns del circo, al teatro delle marionette, alle convulsioni del cinema muto. Il rito del pranzo e delle nozze si svolgeva su un palcoscenico dominato dalla presenza ossessiva di una grande tavola imbandita. La farsa *La domanda di matrimonio* veniva inserita, sul finire della prima commedia, non arbitrariamente ed era recitata su un teatrino di pupi spinto avanti dal fondo. La fusione delle due opere cechoviane ottenne come risultato finale un *vaudeville* amaro e grottesco che pare il compendio di tutte le tendenze del teatro contemporaneo, e rivelò quindi le grandi possibilità propriamente teatrali della drammaturgia minore cechoviana.

*La domanda di matrimonio* ancora accoppiata all'*Orso* e *L'orso* singolarmente vennero ripresi lo stesso anno dalla Compagnia Teatrale Sette e dalla Compagnia Teatro Intesa. Gli allestimenti furono semplici, aderenti ai testi cechoviani. Un teatro per tutti, un teatro popolare con una forma di linguaggio chiara e immediata, dove ciò che l'autore vuole dire risulta evidente a ciascuno.

Più intellettuale e raffinata l'esecuzione de *Il canto del cigno* da parte dell'attrice Clara Colosimo. La recita è del 1978, e la Colosimo supera la connotazione maschile del personaggio, si trucca come un clown bianco, si circonda di abiti di scena delle più svariate fogge (costume alla Pierrot), e recita in modo del tutto staccato e asettico, alla maniera brechtiana, per cui l'atmosfera risulta in definitiva fredda e i toni alquanto uniformi. In quello stesso 1978 la Cooperativa

del Teatro dei Servi di Roma con la regia di Sergio Fiorentini mise in scena *La domanda di matrimonio*; la Compagnia La Plautina, sempre a Roma, rappresentò lo spettacolo *Scherzosamente Cechov: L'orso, Fa male il tabacco, Ivan chiede la mano*, per la regia di Sergio Ammirata; infine Marco Sciacaluga realizzò per la XXXI Estate Fiesolana lo spettacolo *Amore in campagna*, che riuniva *La domanda di matrimonio, L'orso* e *Il fumo fa male*. Il regista unificò i tre atti in un affresco di notevole efficacia dialogica con gli attori che si preparano e si truccano allo scoperto eliminando il diaframma attore-pubblico, mentre, più distante, un violinista accompagna le vicende che si intrecciano. La critica elogiò in particolare la prova dell'attore Eros Pagni nel monologo di Ivan Njuchin: un autentico capolavoro di virtuosismo interpretativo. Lo spettacolo di Sciacaluga venne poi rappresentato l'anno successivo a Genova, il 13 febbraio, allargato ad altri due atti unici cechoviani, *Sulla via maestra* e *L'impresario sotto il divano*. L'inserimento di *Sulla via maestra* servì per evidenziare le due caratteristiche del teatro cechoviano, *Sulla via maestra* e *L'impresario sotto il divano*. L'inserimento di *Sulla via maestra* servì per evidenziare le due caratteristiche del teatro cechoviano, serietà e allegria, che sembrano in contrapposizione e invece coesistono nell'opera dello scrittore russo. «Fare Čechov è estremamente impegnativo – affermò il regista. – Ho preferito cominciare dagli atti unici con i quali l'autore ha sperimentato il suo approccio al teatro. Così io sperimento di fare Čechov attraverso la sua sperimentazione». Il regista volle anche evidenziare, attraverso il succedersi degli atti, un certo progressivo distacco dal modo di fare teatro dell'800, distacco su cui Čechov influì indubbiamente. Il modo ottocentesco con il naturalismo esasperato, con tutti i trucchi e le finzioni teatrali è presente nella rappresentazione di *Sulla strada maestra*. Il passaggio al *vaudeville* con un salto di stile e di ritmo è negli altri lavori dove i trucchi vengono mostrati apertamente.

*L'orso* andò in scena, quell'anno, anche a Roma, realizzato dal Clan dei Cento, e a Bari, dove il Gruppo Abeliano presentò lo spettacolo *Tre pezzi facili: La domanda di matrimonio, L'orso, Fa male il tabacco*.

*L'orso, Il canto del cigno, La domanda di matrimonio* sono ripresi anche nel 1980 dalla Compagnia Nuovo Teatro, diretta da Alessandro Ninchi. I tre atti unici inaugurarono la riapertura del teatro Litta a Milano. La compagnia prese alla lettera Čechov: si fidò di ciò che era nel copione senza arrischiare interpretazioni arbitrarie, e lo spettacolo infatti non tradì gli spettatori: il riso e il sorriso, il comico e il tragico erano distribuiti con equilibrio e il successo fu assicurato. Al 1980 risale anche lo spettacolo *Nozze*, diretto da Carlo Cecchi, che

raccoglieva sul tema delle nozze piccolo-borghesi e il loro rituale tre testi: *Le nozze* di Čechov, un brano tratto dalla *Cimice* di Majakovskij e *Le nozze dei piccolo-borghesi* di Brecht. Ogni testo-situazione ebbe il linguaggio teatrale più appropriato: per quello di Čechov venne scelto il grottesco naturalistico.

Nel 1981 i fratelli Santella con la compagnia del Teatro «Alfred Jarry» misero in scena a Napoli lo spettacolo *Play-Čechov*. Nell'intento di proporre una lettura nuova e attualizzata dell'autore russo, i due Santella (Maria Luisa e Mario) con tagli e ritagli, con un lavoro di scomposizione e di *collage* dei testi cechoviani, composero un copione che riprendeva contemporaneamente, come in un coro a più voci, l'atto unico *La domanda di matrimonio*, il monologo *Il tabacco fa male*, senza escludere citazioni e brani tratti dal Čechov maggiore, dal *Giardino dei ciliegi* al *Gabbiano*. Gli effetti sonori, in omaggio alla modernità, non erano canti di uccelli o fruscii di foglie, bensì musiche di complessi contemporanei.

Il 1982 fu l'anno del *Canto del cigno*. A distanza di poche settimane sulle scene del teatro Club Brera e al Teatro Quartiere di Milano due attori, Paolo Bessegato e Dmitrij Tamarov, russo di origine, presentarono le loro personali interpretazioni di questo atto unico cechoviano. Paolo Bessegato, in una scena spoglia ed essenziale, spossò il personaggio dell'attore Svetlovidov di ogni tinta patetica e lo restituì con estrema essenzialità e con un accento ironico che non stonava. Inoltre in questo «Studio drammatico» ebbe la brillante trovata registica di far interpretare la parte di Nikita, il vecchio suggeritore, da un bambino, sì che quest'ultimo risultava quasi il suo «doppio». Ed è così che il teatro continua.

Dmitrij Tamarov, che già aveva interpretato Svetlovidov alcuni anni prima, nel 1978, senza grande eco di pubblico, ripresentò anch'egli lo spettacolo su una scena quasi vuota: soltanto una poltrona, una parrucca e un bastone. Tamarov spiegò il perché della scelta del testo cechoviano con una frase che accentua l'identificazione personaggio-interprete: «L'ho scelto perché le esperienze del personaggio principale, quello dell'attore fallito, i suoi drammi, le sue delusioni, sono esperienze che ho vissuto e che vivo». La critica, tuttavia, non fu molto benvola nei confronti di Tamarov, soprattutto perché la sua recitazione in un italiano alla russa non sembrò essere sempre calzante alla drammaticità del testo cechoviano.

*Il canto del cigno* è presente anche nel 1983 nell'allestimento di Paolo Graziosi, insieme interprete e regista, comprensivo di altri due pezzi cechoviani: *Tragico controvoglia* e *Il tabacco fa male*. Lo spettacolo nacque a Roma e fu poi a Milano e a Firenze. Ovunque esso raccolse consensi. Il pubblico capì le intenzioni didattiche del Gra-

ziosi. Questi tre complessi e interessanti testi fanno parte del bagaglio fondamentale di un attore: sono spesso tra i preferiti dai giovani interpreti alle prese con lo studio della tecnica teatrale. E Paolo Graziosi aveva proprio questa meta: fornire una sicura prova d'attore e dimostrare che cosa si può tirare fuori «didatticamente» da tre testi assai noti e frequentati. Un invito e una dimostrazione, in un certo senso, dedicati al lavoro che è possibile fare sull'attore.

### 6. I racconti sulla scena

Quando un drammaturgo è anche novelliere, e quando il drammaturgo sulle scene richiama il pubblico e le sue opere godono di un successo sempre maggiore, accade spesso che si tenti anche la via della drammatizzazione di quei suoi pezzi narrativi che abbiano in sé gli elementi validi al suo trasporto sulla scena.

Iniziatore di questa operazione riguardante la novellistica di Anton Čechov fu nel 1959 l'attore Tino Buazzelli che, per un suo *recital*, genere che da allora divenne di moda sui nostri palcoscenici, scelse tra monologhi di diversi autori, anche il racconto *Una notte terribile* di cui sottolineò con maestria l'umorismo lugubrementemente grottesco. Non era ancora una messinscena-spettacolo: Buazzelli recitò soltanto il racconto di Čechov, ma evidenziò con questo la possibilità di utilizzare dialoghi narrativi sulla scena. E il successivo passo fu la messinscena di un gruppo di novelle, nove per l'esattezza. Lo spettacolo ebbe luogo il 20 novembre 1963, a Milano, al Teatro del Convegno, con la regia e la riduzione di Gastone da Venezia. La serata aveva un sapore tutto particolare, in quanto era la rievocazione di un lontano avvenimento, quando, subito dopo la morte di Čechov il Teatro d'Arte di Mosca rappresentò alcuni atti unici tratti dai suoi racconti umoristici. Suddiviso in due tempi lo spettacolo iniziava con la novella *Un'opera d'arte*, proseguiva con *Un malintenzionato*, *Fiasco*, *La corista*, *Scompiglio*, *Una cameriera d'albergo*, *Natura enigmatica*, *Un essere indifeso*, *Il racconto della signorina N.N.*, che fu l'autentico gioiello della collana, anche per merito dell'interpretazione di Elena da Venezia. È un fatto, notò la critica, «che chiunque assista a questo spettacolo senta subito dopo il bisogno di avvicinarsi al novelliere russo, di conoscerlo meglio, di scoprirlo con occhio nuovo e sempre più ammirato».

Un altro montaggio di racconti cechoviani fu proposto a Roma, al Teatro della Cometa il 19 gennaio 1967, con la regia di José Quaglio, interpretati da Giulio Bosetti e Giulia Lazzarini, dopo il felice esperimento di qualche tempo prima delle *Notti bianche* di

Dostoevskij. Anche in questo caso non si trattò di una inutile esercitazione: la rapida incursione nel vasto territorio della narrativa cechoviana fece scoprire i sottili legami fra il novelliere e il drammaturgo, si poté osservare il processo di osmosi operante fra i due diversi campi creativi dello scrittore, si videro scolpiti a tutto tondo nella realtà scenica i personaggi solitamente consegnati alla pagina scritta. Un esercizio, in ogni caso, utile e didattico.

In quello stesso anno, il 22 ottobre, a Milano al teatro Lirico, in occasione della «Settimana dello spettacolo russo», la Compagnia della Commedia di Leningrado, diretta da Nikolaj Akimov, mostrò con lo spettacolo *Racconti variopinti* tratto da racconti giovanili di Čechov quel che si poteva fare sulla scena col materiale narrativo cechoviano. Il successo fu eccezionale e di pubblico e di critica. Lo spettacolo di Akimov venne poi portato a Firenze, Prato, Pisa e Genova.

L'ultima operazione sulla narrativa cechoviana è quella tentata da Antonello Riva nell'aprile del 1978 al teatro romano Parnaso. Titolo dello spettacolo *Cech-off, anatomia di una nevrosi*, nato da una attenta rilettura dei racconti *Diario di un aiuto contabile*, *Donne*, *La corista*, *La corsia n. 6*. Da essi il regista e riduttore tirò fuori temi, argomenti, conflitti, dolorose introspezioni, con una mescolanza di situazioni, in cui si sforzò di dare un nesso, se non propriamente logico, almeno fluente nella narrazione scenica. Ogni autore drammatico, è l'idea del Riva, vive della dialettica continua che nasce tra la sua produzione letteraria e la trasposizione soggettiva che si opera in essa. E molto di Čechov è nella sua opera. Di qui il compito arduo di rivelare una supposta «nevrosi» di Čechov attraverso i suoi racconti. La nevrosi è una malattia del nostro tempo. Ancora una volta Čechov risulta autore molto vicino alla nostra epoca.

Da notare, a titolo di curiosità, che *Il gabbiano* venne anche ridotto, con musica del compositore Roman Vlad, a balletto e interpretato dalla famosa danzatrice Carla Fracci, in uno spettacolo presentato alla Settimana Musicale di Siena nel settembre del 1968. Una forma di spettacolo nuova che non tradì, tuttavia, a giudizio della critica, lo spirito cechoviano, e mostrò ancora una volta come Čechov fosse entrato nel cuore del pubblico italiano.