

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



Editoriale Programma

XXVII, 1-2 1988

ANNALI DI CA' FOSCARI

Direttore responsabile

Giuliano Tamani

Comitato di redazione

Serie occidentale: Giuliano Baioni, Maria Teresa Biason, Umberto Corsini, Costantino Di Paola, Mario Eusebi, Anco Marzio Mutterle, Eloisa Paganelli, Sergio Perosa, Carlos Romero, Elisabetta Zuanelli Sonino.

Serie orientale: Giuliano Boccali, Adriana Boscaro, Giovanni Canova, Luigi Magarotto, Mario Sabattini, Giuliano Tamani.

Direzione e redazione

Università degli Studi di Venezia

Dipartimento di Studi eurasiatici

San Polo 2035 - I 30125 Venezia - tel. 041/5787687 - 5287220

Amministrazione

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

Editore

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

Stampa

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

© Copyright 1975 Università degli Studi di Venezia

Abbonamento

L. 100.000 (Estero \$ 40,00) - Un volume L. 65.000

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 l'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:

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 XXVII, 1-2

1988



Editoriale Programma

INDICE

ARTICOLI

- 5 MARIA ROSARIA ARMANO, *L'attività letteraria delle donne in Russia: Elena Andreevna Gan*
- 27 GIUSEPPE BRUNETTI, *Falstaff nel Gloucestershire*
- 41 MICHELA CALDERARO, *The Shandean Triad: Sex/Life/Death*
- 51 RODOLFO DELMONTE, *Appunti per un corso di grammatica lessico-funzionale*
- 111 TERENCE DE VECCHI, *Trois procédés d'écriture dans Le parti pris des choses de Francis Ponge*
- 139 REMO FACCANI, *Gramoty novgorodiane su corteccia di betulla. II (Secoli XI-XII)*
- 161 GIANNI GAROFOLI, *Forme dell'oggettivazione in E.A. Poe*
- 171 PIERO GRANDESE, *Sulla composizione del libro dei giochi di Alfonso X el Sabio*
- 183 JULIETA LO GRECO DE OLIVEIRA, *O "falso" D. Sebastião perante o Senado de Veneza*
- 205 LUIGI MAGAROTTO, *A.N. Veselovskij e la leggenda di Barlaam e Ioasaf*
- 215 EMILIA MAGNANINI, *La «realità» e il «fantastico» nei racconti di N.V. Gogol'*

- 247 ROBERTA MALAGOLI, «*Vergiß das Beste nicht!*». Déjà vu, memoria e oblio in Walter Benjamin
- 281 SALVATORE PISERCHIO, *Stilistica contrastiva dell'italiano e del francese*
- 299 LAURA ROSSI, *Considerazioni intorno ai più recenti studi dell'opera critica di Apollon Grigor'ev*
- 317 MICHELA RUSI, *Note su Trieste e la Mitteleuropa*
- 327 BARBARA ZECCHI, *La traduzione della Commedia dantesca attribuita a Enrique de Villena: il Paradiso*

NOTE

- 347 LAURA FAVERO CARRARO, *La critica e le Histories di Shakespeare, 1983-1986*
- 355 JOACHIM UMLAUF, *Blaise Cendrars et les Delaunay*

RECENSIONI

- 363 D. HORIA MAZILU, *Varlaam și Ioasaf istoria unei cărți, București 1981* (A. Nuzzo)
- 371 V. NABOKOV, *Lezioni di letteratura russa, Milano 1987* (L. Rossi)

Maria Rosaria Armano

L'ATTIVITÀ LETTERARIA DELLE DONNE IN RUSSIA:
ELENA ANDREEVNA GAN

Volete fare di una donna uno scrittore?...
Dirò che una donna deve scrivere solo opere da pubblicare postume...
Per una donna di meno di cinquant'anni pubblicare è mettere in gioco, con grave pericolo, la propria felicità; se ha la fortuna di avere un amante, comincerà col perderlo.

Stendhal, *De l'amour*

Fu alla fine dell'ottocento che Mme de Stael, nel romanzo *Corinne, ou l'Italie*, espose con estrema lucidità, senza peraltro risolverlo, il dilemma che a quell'epoca veniva inevitabilmente a porsi, spesso in modo tragico, alle donne dotate di talento: in costoro l'esigenza di affermarsi in campi quali quello artistico e intellettuale, o sociale e politico che, seppur riservati solamente agli uomini, erano i più idonei alla loro indole, si scontrava con la consapevolezza, monitoria e inibitoria, di quello che avrebbe dovuto invece essere il loro ruolo femminile, prettamente familiare e domestico, come volevano rigide convenzioni sociali, culturali e morali. Tale contrasto era così forte, aveva scritto Mme de Stael già in *De la littérature*, che se nelle donne di talento il desiderio di fama stimolava la mente, la ragione consigliava loro l'oscurità. Infatti qualsiasi fosse la loro vocazione, essa, per essere realizzata, richiedeva innanzitutto la capacità di trascendere l'identità femminile, dato che l'essere donna costituiva già una vocazione di per sé. Se gli uomini, perseguendo le loro ambizioni, soddisfacevano sia i propri bisogni personali, che quelli pubblici e rispondevano a precise aspettative della società, per le donne il lavoro inteso come realizzazione e affermazione di sé e non come attività in funzione degli altri, era in netta contraddizione con la subordinazione e la repressione connessi all'ideale femminile, poiché implicava l'accentuazione dell'egocentrismo invece che dell'altruismo, lo sviluppo del proprio io invece che la sua negazione.

Se il dilemma di Corinne, che del resto sottende la questione più generale riguardante la posizione e il destino della donna nella

società, non potè non essere presente nella coscienza delle scrittrici operanti a cavaliere dell'ottocento, che spesso provarono profondi sensi di colpa nei confronti della propria attività, così la «controversia femminista» non potè venir da loro elusa, come giustamente sottolinea la Moers: «Nei decenni dal 1780 al 1810 tutte [le scrittrici] furono sensibili al femminismo, da quelle che lo difendevano, a quelle che gli si opponevano, con tutti gli atteggiamenti immaginabili, compresa l'estrema indifferenza al problema...»¹. Ecco dunque che, secondo l'analisi della Moers, l'individualismo e l'elitismo di Mme de Stael, il pedagogismo arrogante di Mme de Genlis, il conservatorismo della Edgeworth e della Cottin, l'ironia di Jane Austen possono venir considerati manifestazioni dei vari punti di vista delle scrittrici europee circa uno stesso problema, punti di vista determinati, nella loro specificità, da precisi fattori storico-nazionali e politico-sociali. Si può infatti osservare che in Inghilterra, grazie all'esperienza letteraria che le donne avevano maturato nel settecento, e a innumerevoli minimi cambiamenti della legge, delle usanze, del costume², le scrittrici poterono non solo produrre quantitativamente molto, ma anche godere dell'opportunità di condurre tutta una serie di analisi, circa la situazione della donna, molto diverse fra loro e spesso addirittura contrastanti: al rigido moralismo e conservatorismo della Edgeworth si contrappone quel rifiuto di una società in cui sono gli uomini a esercitare il monopolio del potere, che si esplica sia nei romanzi tendenti al sogno e all'evasione della Radcliffe e della Burney, sia nelle opere pregne di denuncia sociale e di rivendicazioni femministe della Wollstonecraft, della Hays, della Inchbold.

In Francia invece, dove, rispetto ad altri paesi europei, la polemica intorno alla donna era stata vivacissima, la battuta d'arresto del processo di emancipazione femminile, determinata dalle gravi implicazioni reazionarie presenti nel codice napoleonico, e il pesante clima d'intolleranza nei confronti della questione femminile instauratosi con l'Impero fecero sì che l'area d'azione della produzione letteraria delle donne si trasferisse e si allargasse, dovendo esse sostenere l'impatto con una realtà sociale fattasi ben più ostile nei loro confronti. Perciò della letteratura le donne si servirono come strumento di battaglia sul piano delle idee, della morale, del costume, della politica. Due furono le scrittrici che dominarono la scena letteraria francese nella prima metà dell'ottocento: Flora Tristan e George Sand. Se la Tristan si occupò precipuamente delle donne della classe

¹ ELLEN MOERS, *Grandi scrittrici, grandi letterate*, Milano, Ed. Comunità, 1979, p. 193.

² MICHEL MERCIER, *Il romanzo femminile*, Milano, Il Saggiatore, 1979.

operaia, per le quali peraltro la necessità di un riscatto dallo stato di degradazione e sfruttamento in cui versavano risultava evidente, senza tuttavia cercare di svincolarle da una somma di funzioni – moglie, madre, educatrice, moralizzatrice, operaia – che le qualificavano in rapporto all'uomo e alla famiglia, ma non a se stesse, G. Sand parlò della donna borghese, affrontando l'irrisolto dilemma di Corinne, «il compito molto più difficile», – come sottolinea A. Bianchini –, «di definire le difficoltà di una donna borghese che voleva essere indipendente, eppure avere figli e allevarli bene, che voleva conciliare, in una stessa vita, la libertà sessuale e sentimentale, il ruolo di madre e la dignità di chi scrive»³. Né sfuggì alla Sand, come già non era sfuggito alla Wollstonecraft, il tipo particolare di sfruttamento cui era sottoposta la donna borghese, costretta all'ignoranza, alla superficialità, alla frivolezza per poter essere goduta come oggetto di lusso, oppure usata e buttata via come oggetto superfluo. L'influenza della Sand fu enorme: ella costituì un caso veramente significativo che fece scuola, rappresentò il punto di riferimento per donne diverse, di paesi fra loro lontanissimi, accomunate dalla tensione a spezzare le catene sociali, familiari e domestiche che le tenevano prigioniere. Le sue idee, durante gli anni trenta, raggiunsero la Russia, dove, fino ad allora, l'interesse per la questione femminile, pur essendo già stato manifestato in forma di solidarietà verso la donna da illuministi quali Radiščev e Novikov e da sentimentalisti e romantici quali Pnin, Jazykov, Batjuškov, Karamzin, non aveva certo avuto la vivacità delle polemiche svoltesi in Francia, né quella varietà e ricchezza che avevano contraddistinto le letterate inglesi. Le donne russe del resto, prive di quella tradizione letteraria specificamente femminile, di cui potevano godere le inglesi e le francesi, si erano espresse nel campo delle lettere solo come dilettanti da salotto, distinguendosi più per la loro natura geniale e i loro brillanti talenti che per le loro opere⁴. Tuttavia fu grazie a queste precorritrici – Z. Volkonskaja, E. Kul'man, S. Tolstaja, A. Gotovceva, E. Timaševa, S. Teplova, M. Lisicina, A. Fuks – le quali, come osserva Beleckij, essendosi imposte all'interesse generale per la loro personalità, avevano preparato il pubblico a recepire la letteratura femminile, che negli anni trenta poté fiorire un gruppo di scrittrici la cui attività assunse il carattere di professionalità. La diffusione dei romanzi di G. Sand e delle teorie dei saint-simonisti, assieme alla concomitante tensione di queste scrittrici russe all'emancipazione, tensione che «in questi anni prese forma di lotta per il diritto a creare»⁵, furono i

³ ANGELA BIANCHINI, *Voce donna*, Milano, Bompiani, 1979, p. 166.

⁴ A.I. BELECKIJ, *Tvorčeskij put' Turgeneva*, Petrograd, Sejatel', 1923, p. 141.

⁵ R.V. IEZUITOVA, *Russkaja povest' XIX veka*, Leningrad, Nauka, 1973, p. 194.

fattori che scatenarono una vivace polemica giornalistica e letteraria circa la questione femminile. Ne conseguì che il punto intorno a cui ruotò tale polemica fu, come evidenzia la Vyšnevskaja, «la questione circa il diritto delle donne a essere scrittrici, cioè circa il diritto a una partecipazione attiva alla vita della società»⁶, questione che però implicava direttamente la discussione riguardo la condizione della donna nella famiglia e nella società, la sua educazione e istruzione. Quasi generalmente i pubblicisti russi, nell'affrontare questi argomenti, si attennero a un rigido determinismo: essi sostennero, specie nelle riviste *Teleskop*, *Molva*, *Moskovskij nabljudatel'*, che la sfera d'attività precipua alla donna fosse solo quella familiare, dato che la natura stessa aveva posto dei limiti alla sua intelligenza e alle sue capacità, e che perciò la donna scrittrice o intellettuale costituisse già di per sé una deviazione da precise determinazioni naturali. Date tali premesse, è ovvio che G. Sand venisse addirittura demonizzata, che le sue idee fossero giudicate dissolute e immorali e le venissero contrapposte, in virtù del loro moralismo e conformismo, scrittrici come la Genlis, la Cottin, la Edgeworth. Si discostarono leggermente da queste posizioni, pur con una certa ambiguità, due interventi presenti l'uno in *Moskovskij telegraf*⁷, l'altro in *Moskovskij nabljudatel'*⁸. Nella prima rivista si dimostrò simpatia per la partecipazione delle donne alla vita artistica e letteraria, pur limitandone il grado e le forme, ma nello stesso tempo, ricadendo nel determinismo caratteristico dei pubblicisti di *Teleskop*, si escluse la possibilità che esse svolgessero attività sociali, politiche, scientifiche, ritenute incompatibili con la loro natura contemplativa, di contro a quella attiva dell'uomo. A sua volta Ševyrev, in *Moskovskij nabljudatel'*, incoraggiò le donne a svolgere l'attività letteraria, sostenendo che esse, scrivendo romanzi e racconti mondani, genere per eccellenza consono al talento femminile, quanto inadeguato a quello maschile, avrebbero influito positivamente sulla società, poiché avrebbero favorito un ingentilimento dei costumi, un miglioramento del gusto, ma soprattutto l'avvicinamento della letteratura alla società mondana. V.G. Belinskij⁹ criticò l'intento antidemocratico e strumentalizzante che traspariva da queste posizioni di Ševyrev, ma, ironizzando sul fatto

⁶ G.A. VYŠNEVSKAJA, *Voprosy ženskoj emancipacii v russkich žurnalach 1830-1840 gg.*, «Uč. zap. kazanskogo un-ta», CXVII, 1957.

⁷ SALVANDI, *Ob učastii ženščin našego vremeni v prosveščanii*, «Moskovskij telegraf», LI, 11-12, 1833.

⁸ S. ŠEVYREV, *O kritike voobščee i u nas v Rossii*, «Moskovskij nabljudatel'», 1835, apr., 1.

⁹ V.G. BELINSKIJ, *O kritike i literaturnych mnenijach Moskovskogo nabljudatelya*, «Teleskop», XXXII, 5-6, 1835.

che alla donna fosse riconosciuto solo il diritto a scrivere e le rimanesse perciò preclusa ogni altra sfera d'attività, rivolse gli strali del suo pungente sarcasmo contro l'emancipazione femminile. Belinskij infatti, durante gli anni trenta, fu un acceso detrattore della causa della donna. Egli sostenne l'incompatibilità fra il ruolo di «angelo custode dell'uomo»¹⁰ precipuo alla donna e l'esercizio della professione di scrittrice, cioè l'incompatibilità fra la «vocazione di donna» che implicava la negazione di sé, e la «vocazione di scrittrice» che richiedeva invece una forte attenzione verso il proprio io e i propri sentimenti: «Conosciamo molte donne-poeta, ma nessuna donna-genio; le loro opere sono effimere perché la donna è poeta solo quando ama, ma non quando crea. La natura talvolta concede loro il dono del talento, ma non dà mai quello del genio... la donna-autore non può né amare, né essere moglie e madre, poiché *l'amor proprio* è inconciliabile con l'amore... e solo in un artista maschio l'egoismo dell'amor proprio può avere perfino la sua poesia, mentre nella donna esso è ripugnante...»¹¹

Eppure le posizioni del critico si discostavano da quelle degli altri pubblicisti nella misura in cui egli, se accusò G. Sand e le scrittrici sue seguaci di difendere la causa dell'emancipazione femminile al fine di soddisfare passioni dissolute e depravate, giudicò altrettanto immorali quelle autrici che, incensate invece dai suoi colleghi quali «paladine della moralità», presentavano come miglior soluzione per la vita della donna un matrimonio vantaggioso in cui fosse esclusa la componente affettiva e sentimentale. Questa duplice critica di Belinskij, allora legato alla filosofia schellingiana, nasceva da una concezione del matrimonio quale unione di due anime che sono predestinate l'una all'altra, che hanno il dovere di cercarsi e unirsi solo l'una con l'altra. Coerentemente all'evoluzione delle concezioni estetiche e politiche di Belinskij, evoluzione che si compì negli anni quaranta con la sua adesione alle teorie socialiste, mutarono gradualmente anche le sue idee sull'amore, il matrimonio e la donna, come risulta dai pareri da lui espressi in alcune lettere all'amico Botkin del 1840-41. Dal ripudio della propria convinzione circa la predestinazione in amore e dalla conseguente considerazione che la ragione nella scelta matrimoniale gioca con un ruolo non meno importante del sentimento, dato che tale scelta riguarda non un amante ma il compagno di tutta una vita, Belinskij giunse a criticare l'istituzione matrimoniale, così come era giustificata dalla religione e

¹⁰ V.G. BELINSKIJ, *Sobranie sočinenij*, I, Moskva, AN SSSR, 1976, p. 406 (*Žertva, literaturnij eskiz. Sočinenie g-ži Monborn, «Molva»*, X, 27-30, 1835).

¹¹ *Ibidem*.

dalla filosofia hegeliana: «... la religione mi permette anche di non amare [mia moglie]: essa esige soltanto che nei suoi confronti io adempia ai miei doveri coniugali, cioè che la vesta, la nutra, la disseti e <...>. [...] Io non posso tradire mia moglie, ma la donna chi è? – mia schiava, mia cosa, mia <...>, la sua anima, la sua personalità, la sua bellezza – tutto ciò è soltanto un'aggiunta a <...>. [...] Tu hai diritto ad avere cento amanti oltre alla moglie, ti giudicheranno ma non ti priveranno dell'onore, la donna invece non ha questo diritto. Strana idea, che poteva nascere solo nella mente dei cannibali, fare della <...> l'altare dell'onestà: se una ragazza ha l'<...> intatto, allora è onesta, altrimenti è disonesta. [...] No, amico, la donna in Europa è tanto schiava quanto lo è in Turchia e in Persia»¹². Perciò egli affermò di guardare ora alla donna, «schiava della più nuova società»¹³, con gli occhi dei saint-simonisti e di G. Sand, rilevando che solo in Francia era stato fatto qualche passo verso l'emancipazione femminile: «Là è apparsa un'ispirata profetessa, un'energico avvocato dei diritti delle donne: George Sand; là il matrimonio è un contratto regolarizzato da un ordinamento giuridico e non dalla chiesa; là con le amanti si vive come con le mogli, e la società considera le amanti alla pari delle mogli»¹⁴.

Quelle stesse accuse da Belinskij lanciate a G. Sand vennero ora rivolte contro di lui dai pubblicisti russi. Quando la rivista *Sovremennik*, che già aveva dato particolare risalto a scrittrici pedagoghe quali la Išimova e la Zontag, investite dunque del ruolo di madre educatrice nonostante la loro professione, e aveva messo invece in sordina le altre, pubblicò il romanzo della svedese Fredrika Bremer *Semejstvo, ili domašnie radosti i ogorčenija*, indicandolo come l'antidoto alla «scuola di terrorismo»¹⁵ di G. Sand, Belinskij stroncò quest'opera per il filisteo ideale della vita familiare e per la mistificazione della realtà matrimoniale che presentava, provocando una dura reazione da parte di *Moskvitanin*, che lo accusò di immoralità e dissacrazione della concezione cristiana del matrimonio. Nel controbattere al giornalista di *Moskvitanin*, Belinskij confutò le teorie deterministiche circa la natura femminile cui la Bremer si riferiva e che egli stesso durante gli anni trenta aveva sostenuto. Alla ricusa di tali teorie egli dedicò molto spazio, in più articoli, dimostrando che la limitatezza e l'inferiorità delle donne erano dovute a condiziona-

¹² V.G. BELINSKIJ, *Polnoe sobranie sočinenij*, XII, Moskva, AN SSSR, 1956, pp. 53-54.

¹³ *Ibidem*, p. 53.

¹⁴ *Ibidem*, p. 54.

¹⁵ Anonimo, *Semejstvo ili domašnie radosti i ogorčenija*, «Sovremennik», 28, 1842, p. 73.

menti sociali e culturali, ma non a un dato naturale: «È un parere veramente da kirgiso-cosacco quello per cui la donna è capace solo di partorire e accudire ai bambini, di preparare al marito la minestra e il semolino, oppure di danzare e spettegolare, e di leggiucchiare superficiali sciocchezze. La donna ha diritti pari all'uomo e parimenti all'uomo è partecipe dei doni della vita spirituale superiore, e se sulla scala dello sviluppo morale ella, sotto tutti gli aspetti, sta più in basso di lui, motivo di ciò non è la sua natura, ma l'abuso della rozza forza materiale dell'uomo, l'assetto semibarbarico e un po' all'orientale della società e l'educazione zuccherosa e arcadica che viene data alla donna»¹⁶. A differenza di *Sovremennik* Belinskij in *Otečestvennye zapiski* dedicò alle cosiddette *žoržsandistkie* russe, – N. Durova, E. Rostopčina, M. Žukova e E. Gan – articoli e recensioni che testimoniano dell'evoluzione delle sue idee circa la donna scrittrice. Nel 1839, quando ancora era redattore di *Moskovskij nabljudatel'*¹⁷, il critico colse e sottolineò il fascino particolare che possedeva la Durova e che emanava sia dalle sue eccentriche vicende autobiografiche, narrate in *Zapiski kavalerist devicy*, sia dal suo mondo morale, pregno di spirito cavalleresco, di sentimento poetico e di ribellione contro il destino cui era condannata la donna, tanto che decise di dedicarsi alla vita militare spacciandosi per un uomo. Tuttavia un anno più tardi Belinskij, nel recensire alcuni racconti di Marija Žukova, si attenne a quel gretto determinismo che avrebbe poi tanto avversato. Osservando giustamente che la scrittrice in *Moi kurskie znakomcy* cadeva in contraddizione perché, volta alla dimostrazione che «per la donna anche al di fuori del matrimonio c'è una vita elevata, – nella vita per gli altri, per il padre, la madre, i fratelli, le sorelle –, quando conduce ragionamenti ella si pone contro gli uomini che limitano la sfera della donna alla vita esclusivamente familiare, mentre nel racconto fa vedere che anche al di fuori del matrimonio la sfera della donna rimane pur sempre nella vita di famiglia»¹⁸, il critico tuttavia aggiungeva: «Non si può proprio dire così: che è lo stesso per la donna sposarsi o rimanere per sempre ragazza. Allo stesso modo non si può attaccare troppo la società che guarda con occhio particolare la fanciulla-Minerva e dice con un particolare sorriso: ragazza a quarantacinque anni! [...] tutto ciò che non ha realizzato la propria predestinazione è in qualche modo

¹⁶ V.G. BELINSKIJ, *Sobranie sočinenij*, IV, AN SSSR, Moskva, 1979, p. 290 (*Russkaja literatura v 1841 godu*, «Otečestvennye zapiski», XX, 1, 1842).

¹⁷ V.G. BELINSKIJ, *Zapiski Aleksandrova (Durovoj)*, «Moskovskij nabljudatel'», II, 4, 1839.

¹⁸ V.G. BELINSKIJ, *Polnoe sobranie sočinenij*, IV, Moskva, AN SSSR, 1954, p. 117 (*Povesti Mar'i Žukovoj*, «Otečestvennye zapiski», IX, 3, 1840).

strano e ambiguo»¹⁹. Dunque per determinazione naturale la donna può realizzarsi solo in funzione dell'uomo e per determinazione naturale non potrà mai essere un autentico poeta, poiché non è in grado di astrarre dal suo essere femminile, come emerge dai racconti della Žukova, che, quando tenta di descrivere caratteri maschili, fallisce miseramente: «... l'uomo per sua natura è più universale della donna ed è dotato della capacità di uscire dalla sua personalità individuale e calarsi in situazioni di ogni genere, quali egli non solo non ha mai sperimentato, ma anche non sperimenterà mai; la donna invece è chiusa in se stessa, nella propria sfera femminile e muliebre e se ne esce, allora diventa un essere ambiguo. Per questo dunque la donna non può essere un grande poeta»²⁰. Zitella o autentico poeta, alienata comunque da quella che si voleva fosse la sua naturale vocazione, non più oggetto dunque dell'uomo, ma ella stessa soggetto, la donna si trasforma in un essere ambiguo e perciò inquietante. L'opinione espressa da Belinskij a proposito della Žukova, secondo cui le scrittrici sono in grado di conoscere e descrivere solo la sfera femminile dell'esistenza, ritorna nell'articolo dedicato nel 1841 alla Rostopčina, i cui versi, secondo il critico, guadagnerebbero in poesia se, invece di eccedere nel ragionamento, esprimessero solo «le melodie della mistica del cuore femminile, le rivelazioni del mondo femminile»²¹. Ma già in questa recensione vengono avanzate dal pubblicista delle riserve che preludono a quella che sarà l'evoluzione piena delle sue idee circa l'attività letteraria delle donne: «Che dio ci preservi dal pensiero vandalico di limitare l'attività poetica della donna solo all'ambito lasciatole dalla barbarie dell'uomo, ma noi pensiamo che, entrando in sfere pretese per sé con forza d'uomo, la donna debba possedere, assieme alla grazia femminile, forze maschili, come la geniale Dudevant»²². Furono i racconti della Gan, il cui pathos, secondo il critico, «sta [...] nel profondo dolore per l'umiliazione sociale delle donne e nell'energica protesta contro quest'umiliazione»²³, ad offrirgli l'opportunità di condurre un'analisi non solo dello stato di oppressione e repressione in cui versava la donna, ma anche di quella strumentalizzazione della scrittura femminile cui egli stesso aveva tanto contribuito: «[La donna] è condannata dall'opi-

¹⁹ *ibidem*.

²⁰ *ibidem*, p. 115.

²¹ V.G. BELINSKIJ, *Polnoe sobranie sočinenij*, IV, Moskva, AN SSSR, 1954, p. 457 (*Stichotvorenija grafini Rostopčinoj*, «Otečestvennye zapiski», XVIII, 9, 1841).

²² *ibidem*, p. 458.

²³ V.G. BELINSKIJ, *Polnoe sobranie sočinenij*, V, Moskva, AN SSSR, 1955, p. 667 (*Sočinenija Zeneidy R-voj*, «Otečestvennye zapiski», XXX, 11, 1843).

nione pubblica alle più semplici occupazioni letterarie, precisamente a ripetere in eterno vecchie, vetuste verità cui non credono neanche i bambini, ma che non di meno si ritengono ragguardevoli [...] Certo non le è vietato dalla legge di essere originale e profonda nei propri pensieri, potente e grande nella creazione, [...] ma se la legge lascia in pace la donna, allora agisce contro di lei l'opinione pubblica, mostro dalle mille teste, che la dichiara immorale, dissoluta, [...] un fenomeno mostruoso, arbitrariamente staccatosi dalla sfera del proprio sesso, dalla serie dei propri doveri, per nutrire le proprie sfrenate passioni e godere di una clamorosa e vergognosa notorietà»²⁴.

Non è più quella dei «bei sentimenti» e dei «moti del cuore femminile» la sfera in cui Belinskij invita le donne a esprimersi: «Nella nostra letteratura cominciano ormai ad annoiare i sentimenti assurdi e le rosee sensazioni. Adesso possono avere diritto all'attenzione generale solo gli scrittori che si sono innalzati al pensiero. Zeneida R-va²⁵ appartiene alla cerchia ristretta di tali scrittori ed è da noi l'unica scrittrice di questo genere»²⁶. Il giudizio di Belinskij sulla Gan fu lusinghiero e perentorio fu l'affermazione della sua superiorità sulle sue contemporanee: «nessuna scrittrice russa è stata dotata di tale forza di pensiero, di tale presa della realtà, di tale straordinario talento come Zeneida R-va»²⁷.

Infatti fu attraverso i suoi racconti che si manifestò per la prima

²⁴ *ibidem*, pp. 618-619.

²⁵ Zeneida R-va è lo pseudonimo di Elena Andreevna Gan. Un indice bibliografico completo riguardo la produzione della scrittrice e i lavori critici sulla sua vita e opera apparsi nell'ottocento fu edito nel 1914:

N.N. FATOV, *Bibliografičeskie materialy dlja izučenija žizni i tvorčestva E.A. Gan*, Peterburg, Tipografija imperatorskoj AN, 1914.

La letteratura critica sulla Gan apparsa nel novecento è molto scarsa. Ne diamo elenco in ordine cronologico:

CHITROVO, P., *Naši babuški. Zeneida R-va*, «Ženskoe delo», 1 jan-rja, 1, 1913.

Anonim, *Pervaja russkaja feministka*, «Russkoe slovo», 8, 1914.

KOZ'MIČ L., *Elena Gan – zabytaja pisatel'nica*, «Novyj žurnal», 72, 1963.

MIRSKIJ D.S., *A History of Russian Literature*, London, 1968.

POPUČENKO V., *Idealy Eleny Gan*, «V mire knig», 2, 1975.

GOLDBERG R.L., *The Russian Women's Movement: 1859-1917*, Xerox University Microfilms: Michigan, 1976.

NIELSEN M.B., *The Concept of Love and the Conflict of the Individual versus Society in Elena Gan's Sud sveta*, «Scando slavica», 24, 1978.

STITES R., *The Women's Liberation Movement in Russia. Feminism, Nihilism and Bolshevism 1860-1930*, Princeton, 1978.

NIELSEN M.B., *Elena Andreevna Gan (Zeneida R-va) 1814-1842*, Oslo, 1979.

KOMARICKIJ N., *Rosstijskaja Žorž Sand*, «Literaturnaja Rossija», 41, 1985.

²⁶ *ibidem*, p. 669.

²⁷ *ibidem*, p. 657.

volta nella letteratura russa una coscienza critica femminile, quale espressione del modo in cui le donne percepivano la loro posizione non solo nella sfera familiare e sentimentale, ma anche nel campo dell'istruzione, della cultura, del lavoro e della creatività, nonostante a tutte le scrittrici progressiste degli anni trenta, denominate «*žorž-sandistkie*» inappropriatamente, perché dall'insegnamento della Sand furono ben lontane, appartenga «l'indubbio merito storico di aver posto il problema del ruolo e della parte delle donne nella vita sociale e familiare»²⁸.

La Rostopčina e la Žukova limitano per lo più la loro attenzione e la loro critica alla famiglia, luogo di degradazione per la donna, dato che denaro, rango, concetti convenzionali circa la virtù e il dovere femminile le precludono la libertà di scelta del proprio coniuge, e di conseguenza l'indipendenza sentimentale e sessuale. Se nelle loro opere viene implicata soprattutto la rivendicazione del diritto alla libertà di scelta matrimoniale e alla parità dei sessi nell'ambito familiare, cioè la rivendicazione di una modificazione delle leggi e delle convenzioni sociali e di costume, è tuttavia assente l'intuizione profonda della Sand circa il fatto che la questione femminile innanzitutto deve essere oggetto di elaborazione interna a ciascuna donna per mettere fine alla dipendenza intellettuale, affettiva e sentimentale dal maschio. Alla Sand si avvicina forse un po' di più la Durova, nella misura in cui riuscì ad affermarsi quale personalità originale, indipendente, autodeterminata: le spetta il merito di essersi imposta come «*ženščina graždanka*»²⁹, continuando una tradizione iniziata dalle mogli dei decabristi, e di essere stata, come sottolineava D. Mordovcev, «la prima donna russa che dimostrò, attraverso la propria vita, che con una forte volontà anche per la donna, come per l'uomo, tutto è raggiungibile»³⁰.

Tuttavia a differenza della Sand, né la Durova, né la Rostopčina, né la Žukova, riuscirono ad affrontare la difficoltà dell'essere donna nella sua totalità e complessità di momenti e situazioni – maternità, sessualità, sentimenti, amicizia, creatività, lavoro, politica – e a reinventare tutto ciò fuori dalle istituzioni e dalle convenzioni, cercando di affermare una nuova personalità femminile che si realizzasse attraverso tutte queste sfaccettature. Né ci riuscì la Gan, che pure non è paragonabile a G. Sand: tuttavia questa scrittrice, grazie proprio a quella forza di pensiero che, come aveva sottolineato

²⁸ R.V. IEZUITOVA, *op. cit.*, p. 196.

²⁹ «donna cittadina».

³⁰ D. MORDOVCEV, *Russkie ženščiny novogo vremeni*, Sankt Peterburg, 1874, p. 143.

Belinskij, la distingueva dalle sue contemporanee, e nonostante le sue cadute e le sue contraddizioni, anzi, in virtù di esse, espresse il suo punto di vista, specificamente russo, sui punti nodali della discussione intorno alla donna che le sue colleghe europee andavano svolgendo, e, attraverso i suoi racconti, intervenne nella polemica sull'emancipazione femminile che agitava la stampa russa. I momenti salienti della vita e dell'opera della Gan sono un'illustrazione del dilemma di Corinne, i cui termini vengono però piuttosto inaspriti invece che avvicinati come avvenne in quella ricerca di una possibilità di soluzione, che era stata caratteristica della Sand. Già l'educazione che ricevette la Gan, – nata a Ržiščevo, nel governatorato di Kiev, l'11 febbraio 1814, da Andrej Michajlovič Fadeev, allora presidente dell'ufficio dei coloni stranieri, e dalla principessa Elena Pavlovna Dolgorukova, una delle donne più istruite e colte di quel tempo, – era tale da fornirle i presupposti per diventare quello che la società di allora considerava un «essere deviato». Grazie alla principessa Dolgorukova l'atmosfera in casa dei Fadeev, a Ekaterinoslav, era piena di interessi artistici, letterari e scientifici di cui la futura scrittrice si nutrì, allorché la vita delle sue coetanee era organizzata esclusivamente al fine di prepararle al matrimonio e alla vita di società, attraverso l'acquisizione di qualità formali e non spirituali e intellettuali. Elena Andreevna fu ben cosciente dei conflitti che una tale formazione inevitabilmente causava in un'epoca in cui, come aveva sottolineato la Wollstonecraft, «alle donne si insegna che la bellezza è il loro scettro, che la mente prende forma dal corpo e che, aggirandosi nelle loro gabbie dorate, cercano solo di abbellire la loro prigione»³¹. Infatti all'origine del disagio esistenziale delle sue eroine c'è spesso un'educazione che le rende capaci di pensiero indipendente, come si evidenzia da queste riflessioni della protagonista di *Sud sveta*: «La mia mente si arricchiva di conoscenze, l'immaginazione si eccitava attraverso lo studio dei tempi eroici: io mi abituavo a considerare il mondo in enormi dimensioni, conoscevo i grandi avvenimenti della storia, le passioni e le azioni dei grandi uomini che hanno nobilitato l'umanità, rimanevo estranea soltanto ai poveri mosaici della vita quotidiana, non conoscevo soltanto le storielle e le abitudini dei nostri formicai mondani.

Impercettibilmente il mio carattere si formò secondo le impressioni della mente, essendosi rafforzato nella fierezza, nella fermezza, nell'amore per la patria e avendo assunto tutte le sfumature di

³¹ MARY WOLLSTONECRAFT, *I diritti della donna*, Roma, Editori Riuniti, 1977, p. 126.

valenti virtù. Nel nostro mondo di bambole, così rozzo con tutta la sua ricercatezza, la mia mente e il mio cuore maturarono sotto l'influenza delle concezioni del secolo d'oro; con esse giunsero a maturazione e si rafforzarono»³².

Lady Edgermond, la matrigna di Corinne, l'aveva messa in guardia dai pericoli insiti, per una donna, nell'esercizio dei propri talenti spirituali, intellettuali e artistici, ammonendo che, se la vocazione femminile consisteva esclusivamente nell'accudire alla casa del marito e alla salute dei figli, ogni altra aspirazione, qualunque fosse, sarebbe stata foriera solo di angosce e sofferenze. La Gan nel racconto *Ideal*, attraverso le considerazioni della protagonista, dà un'illustrazione di ciò che Lady Edgermond paventava, dimostrando come, in un «mondo di bambole», a colei che non rispondesse alla «vocazione di donna», non solo era preclusa la possibilità di realizzarsi conformemente alle proprie esigenze spirituali e intellettuali, ma era anche negata qualsiasi speranza di felicità: «Ci sono persone che non so a che pro vengano al mondo, perché in questo mondo, pieno di freddo raziocinio e calcolo, esse portano con sé un'anima assetata di profondi, veri sentimenti; una mente che vedendo tutta la nullazza della mascherata delle convenienze, non potrà mai conciliare le proprie azioni con il parere della società-despota, e, soprattutto, esse portano la speranza nella propria parte di felicità! [...] ... io ho capito finalmente che se una donna per un crudele capriccio del fato, o per una volontà a noi incomprensibile, riceve un carattere che non conviene con i costumi che dominano nel nostro mondo, un'ardente immaginazione e un cuore assetato d'amore, allora cercherà invano corrispondenza intorno a sé, oppure un fine alla propria esistenza degno di sé. Nulla riempirà il vuoto della sua vita ed essa languirà nell'infruttuoso sforzo di legarsi a qualcosa al mondo»³³. In questo senso è paradigmatica la vicenda narrata in *Sud sveta*: Zeneida, la protagonista, costretta a cedere al ricatto fattole da un anziano generale affinché ella lo sposi, e a contravvenire dunque alla propria convinzione profonda che «amore e matrimonio sono inscindibili»³⁴, ha in sorte un'arida esistenza coniugale e una vita sociale irta di difficoltà, poiché ovunque è oggetto di critiche feroci a causa della sua intelligenza, della sua cultura e dei suoi interessi intellettuali. Grazie a una serie di circostanze casuali si innamora dell'uffi-

³² E.A. GAN, *Polnoe sobranie sočinenij*, Sankt Peteburg, Iz. N.F. Mertca, 1905, p. 335. Tutte le seguenti citazioni dei racconti di E.A. Gan saranno tratte da questa raccolta e sarà indicato il numero della pagina fra parentesi.

³³ (10,47)

³⁴ (358)

ziale Vlodinskij, col quale instaura un rapporto puramente spirituale, secondo un severo codice morale di comportamento. Ma il destino dei due verrà determinato tragicamente dal «giudizio del mondo», particolarmente impietoso e diffamatorio verso Zeneida, nella misura in cui ella, dedicandosi alla lettura, alla riflessione, alla conversazione colta, trascende l'identità femminile quale è imposta dalle convenzioni sociali. Emerge da questo racconto anche un contrasto profondo fra l'ideale morale riguardo l'amore e il matrimonio nutrito dalla protagonista, e la realtà del tempo in cui il matrimonio era una mera transazione commerciale. Questo problema sottende anche *Ideal* la cui eroina, sposatasi per necessità economiche con un rozzo e maturo ufficiale da cui non riceve nessun appagamento spirituale e affettivo, criticata ed emarginata dalla società per le sue doti intellettuali, si rifugia nel sogno del grande amore, che crede di trovare nel primo seduttore che incontra, dal quale viene volgarmente ingannata e delusa in modo per lei fatale. Alla base del conflitto fra donne e società, nelle vicende narrate dalla Gan, come nella sua vita, sta dunque pure questo iato profondo fra ideale amoroso e realtà, pericolosamente accentuato, come acutamente sottolinea Belinskij, da romanzi ipocriti come *Semejstvo* della Bremer: «Da noi destinano le ragazze a un partito più o meno vantaggioso, esse invece sognano la felicità di un amore puro e disinteressato. I romanzi sentimentali favoriscono e stimolano pericolose fantasticherie. Da ciò deriva l'infelicità della vita intera di molte sognatrici»³⁵. Anche Elena Andreevna era animata da ingannevoli sogni, come sottolinea la Nekrasova, allorché, a soli sedici anni, sposò il capitano d'artiglieria Petr Alekseevič Gan, quasi uno sconosciuto per lei, e uomo già maturo: «Ella immagina, illudendosi, comuni pensieri, comuni desideri, un comune godimento delle arti e della poesia, un entusiasmo non terrestre, spirituale, che trasporta a un'altezza celeste, un paradiso favoloso, oppure [...] un lavoro all'unisono, gomito a gomito, con la persona cara, in nome di ideali comuni, a entrambi cari»³⁶. Ma la realtà si rivelò essere l'esatto contrario, dato che la differenza di carattere, sensibilità e gusti fra i due era enorme e Petr Alekseevič non voleva o non poteva capire le esigenze spirituali della sua giovane consorte. Eppure la scrittrice, nonostante la sua dolorosa esperienza di moglie e le penetranti analisi condotte nei suoi racconti, dalle quali emerge come nella famiglia la donna vada incontro a un

³⁵ V.G. BELINSKIJ, *Polnoe sobranie sočinenij*, VII, Moskva, AN SSSR, 1955, p. 194 (*Parížskie tajny. Roman Ežena Sju.*, «Otečestvennyje zapiski», XXXIII, 4, 1844).

³⁶ E.S. NEKRASOVA, *Elena Andreevna Gan (Zeneida R-va) 1814-1832*, «Russkaja starina», 1886, LI, p. 334.

destino di solitudine, desolazione e degradazione, non giunge a quella che potrebbe sembrare la diretta conclusione, cioè alla critica dell'istituzione matrimoniale e soprattutto di quella vocazione alla domesticità che la società allora imponeva al sesso femminile. Al contrario, ribaltando i termini della questione, la Gan considera la famiglia come il luogo assolutamente privilegiato per la realizzazione della donna, ribadendo la validità di quel ruolo femminile che implica la negazione di sé in funzione degli altri: «La predestinazione della donna è meravigliosa, nobile, se non viene alterata all'inizio. Essere il penate domestico, l'angelo che custodisce e consola l'uomo, creare per lui un clima confortevole e tranquillo sotto il tetto familiare per i momenti di riposo dalle sue intense attività, essere la madre dei suoi bambini, sviluppare nei figli forza e vigore morale, nobiltà d'idee, preparare le figlie a essere degne amiche e madri: la donna che realizza questa predestinazione non è forse degna delle lodi più alte? Forse che la fama che ella raggiunge, poco clamorosa e appariscente, è meno importante di quella che raggiunge l'uomo con la mente più elevata? Ma per questo non bisogna privarla di un'unico bene, di un'unica gratificazione: la libertà di scegliere a chi dare in dono tutta la propria vita»³⁷. La scrittrice infatti si limitò a criticare il modo in cui la società a lei contemporanea gestiva l'istituzione matrimoniale, che risultava essere «una lotteria così pericolosa che su un vincente novantanove probabilmente sono perdenti»³⁸, e difese il diritto della donna a scegliere il compagno della propria vita senza doversi piegare a motivi di convenienza, di denaro, di rango. Ma ella fu ben lontana dal prendere in considerazione il divorzio, nonostante le vicende da lei narrate potessero dar adito a una riflessione sull'opportunità di tale soluzione per tante tormentate relazioni coniugali, a differenza della Sand, che pure criticò i matrimoni d'interesse, ma, nella libertà di rompere e riformare i vincoli coniugali, individuò l'unico rimedio alle ingiustizie sanguinose, alle miserie senza fine, alle passioni senza via d'uscita che turbavano l'unione dei sessi. Anche il problema dell'adulterio, vivamente presente, nella sua complessità morale e legale, nelle riflessioni della Sand, viene glissato dalla Gan: le sue eroine infelicamente sposate per motivi di convenienza con uomini che risultano per loro degli estranei, frustrate nel loro bisogno di tenerezza, comprensione, comunicazione, tese nell'estenuante ricerca di un rapporto ideale, quando trovano l'amore, rivelano di possedere, oltre a un'esaltata immaginazione, attraverso la quale

³⁷ M. GERŠENZON, *Materiali po istorii russkoj literatury i kul'tury. Russkaja ženščina 30ch godov*, «Russkaja mysl'», 12, 1911, p. 67.

³⁸ *ibidem*, p. 64.

vivono sentimenti sublimati, un'intensa vita affettiva che tuttavia non realizzano concretamente, sacrificandola alla santità dell'altare e a un codice di comportamento morale facente capo a leggi, pregiudizi e convenzioni pesantemente discriminatori per le donne: «Un uomo che abbia apportato una macchia al proprio nome la può cancellare dalla mente della gente eccellendo nel campo della gloria, delle scienze; una donna se la porta con sé nella tomba: ella non ha alcun mezzo per ristabilire il proprio buon nome e in esso stanno la sua reputazione, il suo orgoglio, la sua dignità»³⁹.

La scrittrice però si pone sulla stessa linea della Wollstonecraft e della Sand allorché individua il legame fra la volontà dell'uomo delle classi privilegiate di tenere le donne nell'ignoranza e nella frivolezza, per poterle meglio usare e godere, e lo stato miserevole in cui esse versano, prive, come dice la Wollstonecraft, di qualsiasi interesse «che le metta in grado di porre freno alle emozioni selvagge che le agitano come giunchi sensibili al soffio della minima brezza», per cui, «costrette in gabbia come la razza dei pennuti, non hanno altro da fare che pulirsi le piume e passare da un trespolo all'altro con andatura falsamente maestosa»⁴⁰. Questo tipo particolare di strumentalizzazione della donna comporta la sua degradazione a mero oggetto di fuggevole distrazione e divertimento, come ci dicono queste affermazioni del giovane Vlodinskij in *Sud sveta*: «... ritenevo la donna un anello secondario, la transizione dall'uomo alle creature prive di parola; mi sembrava un bel fiorellino che cresce per divertire l'uomo durante il suo tempo libero e non vale grande attenzione. Per quanto riguarda l'amore non lo ponevo al di sopra di un aneddoto narrato dietro una coppa di champagne...»⁴¹. Le vicende narrate dalla Gan ci presentano uomini di mondo oziosi e libertini per i quali il gioco della seduzione è la principale occupazione, e un matrimonio vantaggioso una specie di carriera in cui la donna è l'oggetto di un'operazione commerciale, atteggiamento questo somamente esplicito nel comportamento del fatuo principe Jur'evič in *Medal'on*: «... le donne gli sembravano fiori con cui giocava, si sollazzava, tastandoli a seconda del capriccio e intrecciandoli nella ghirlanda infinita delle sue vittorie... [riteneva] il matrimonio una vantaggiosa transazione commerciale, una vincita alla lotteria...»⁴². In modo direttamente proporzionale l'angusta esistenza femminile è organizzata in modo da soddisfare questo tipo di esigenze, e si rea-

³⁹ (239)

⁴⁰ M. WOLLSTONECRAFT, *op. cit.*, p. 104.

⁴¹ (313)

⁴² (214)

lizza e si qualifica esclusivamente in rapporto all'altro sesso. Per le eroine della Gan è totalizzante l'esperienza amorosa, anzi, l'ideale amoroso, dato che le loro passioni spesso sono più sognate che vissute: infatti da una parte le loro energie non hanno nessun altro punto in cui convergere, dall'altra un'educazione povera e una realtà per loro brutale non possono che favorire uno sviluppo ipertrofico dell'immaginazione. Elena Andreevna fu ben cosciente della necessità della donna di riscattarsi da questo stato di dipendenza e degradazione innanzitutto attraverso una educazione che le desse i mezzi per ribellarsi alla subordinazione al miope desiderio di potere e piacere degli uomini e per affermarsi autonomamente anche fuori della cerchia familiare e domestica: «Ma quale cattivo genio ha così snaturato la predestinazione della donna? Ora ella nasce per piacere, per sedurre, per rallegrare le ore libere dell'uomo, per agghindarsi, danzare, regnare in società, e per essere, in realtà, una reginastira di carta, cui il buffone s'inchina in presenza di spettatori e che da solo a solo getta in un angolo oscuro. In società ci innalzano troni; il nostro amor proprio li abbellisce, e noi non notiamo che sono falsi troni a tre gambe e che ci basta perdere un po' l'equilibrio per cadere ed essere calpestate dai piedi di una folla che non distingue nulla. A volte sembra veramente che il mondo divino sia creato per i soli uomini: a loro è rivelato l'universo con tutti i suoi misteri, per loro ci sono la gloria, l'arte e la conoscenza, per loro ci sono la libertà e tutte le gioie della vita. Fin dalla culla incatenano la donna ai ceppi delle convenienze, la circondano col terribile «cosa dirà il mondo?» – e, se le sue speranze nella felicità familiare non si realizzano, cosa le rimane fuori di se stessa? La sua povera, limitata educazione non le permette di dedicarsi a importanti occupazioni ed ella, volente o nolente, dovrà gettarsi nel vortice del mondo oppure trascinare fino alla tomba un'esistenza incolore!»⁴³.

Eppure la Gan, nonostante queste osservazioni vicine a quelle della Wollstonecraft anche nello stile, cade nel determinismo tipico dei pubblicisti reazionari allorquando sostiene, come già aveva fatto Belinskij nel trenta, che per predisposizione naturale la donna è inferiore all'uomo e perciò mai potrà raggiungere le vette della genialità: «Tu sostiene *l'émancipation de femmes*, vorresti, à la Saint Simon, che le donne raggiungessero la parità con gli uomini e ti accanisci contro questi ultimi perché opprimono il nostro sesso? Sbagli! Io pure sono una donna, soffro molto per le condizioni in cui hanno costretto il nostro sesso, ma non converrò mai col parere per cui la donna sarebbe posta dalla natura a pari altezza dell'uomo.

⁴³ (21-22)

Le nostre anime sono più deboli, come i corpi, le nostre menti sono più limitate e la nostra stessa predestinazione è indicata fin troppo chiaramente dalla natura. [...] vale la pena di dare un'occhiata al passato e chiedere: perché in nessun secolo non abbiamo visto donne-Socrate, Licurgo, Confucio, donne-Raffaello, Michelangelo, donne-Dante, Shakespeare, Schiller, né donne-Beethoven o Weber? Questo non dimostra forse la nostra nullità sotto tutti gli aspetti? Tu ribatti che la differenza di educazione fra uomo e donna influenza tutta la loro vita, ma un vero genio ha forse bisogno di educazione per manifestarsi, – non dico per svilupparsi e perfezionarsi –? Certo la posizione, la libertà dell'uomo nel mondo favoriscono molto la sua elevazione, ma non condiderò mai il parere per cui le condizioni che, durante tanti millenni, hanno oppresso il nostro sesso, avrebbero ucciso tutti geni in germe»⁴⁴. Tanto più possono stupire queste affermazioni della Gan perché direttamente contraddette non solo dalla trattazione che ella diede del problema della donna scrittrice, ma anche dalla sua stessa vicenda di artista fatalmente limitata e condizionata nello sviluppo del proprio talento creativo a causa del proprio sesso: eppure gli estremi di queste contraddizioni profonde vanno considerati quali manifestazioni di un tormentoso oscillare fra l'affermazione della tradizionale identità femminile e la consapevolezza, a volte oscura, ma ineluttabile proprio perché originata da una quotidiana esperienza professionale, dei gravi condizionamenti sociali e culturali che osteggiavano l'esplicazione di notevoli potenzialità femminili. In un'epoca in cui i confini della vita intellettuale della donna erano segnati tanto chiaramente e altrettanto chiaramente chi li oltrepassava risultava condannabile, quale profonda trasgressione, quale radicale rottura delle regole sociali compisse colei che scriveva, ci è illustrato dall'esperienza stessa della Gan. Dopo la pubblicazione del racconto d'esordio *Ideal*, avvenuta, con il patrocinio di Senkovskij, nel 1837 in *Biblioteka dlja čtenija*, ella si sottopose a ritmi febbrili di lavoro, tanto che già l'anno dopo apparvero, sempre nella stessa rivista, *Utballa e Džellaledin*: ma, nonostante ciò, in una lettera all'amica Nataša, Elena Andreevna ammise che scriveva perché ciò le permetteva di esprimere ciò che la opprimeva, ma pubblicava solo perché pressata da gravi problemi economici, allorquando ne avrebbe fatto volentieri a meno, risparmiandosi difficoltà e dispiaceri. Ma è in una lettera a Krivcov del 1838 che la Gan lamenta in modo accorato come, a causa della propria attività, fosse considerata un essere ambiguo e deviato, oggetto dunque di curiosità e maldicenza, e illustra quale

⁴⁴ M. GERŠENZON, *op. cit.*, p. 67.

immagine avesse della propria professione, come venisse considerato il suo lavoro e quali effetti producesse su di lei la critica: «In Russia in particolare, dove le donne scrittrici sono ancora nel novero delle bestie rare, dato che non hanno corna in testa, attribuiscono loro un'anima cornuta che darebbe cornate e rimarrebbe estranea a tutte le tenere percezioni. Ma non pensiate che io difenda questa condizione, no! Chi conosce meglio di me tutto ciò che c'è di spiacevole, di crudele, di innaturale nella posizione di una donna che si pone, per così dire, su un piedestallo e fa di sé il bersaglio degli sguardi e delle dicerie della gente? Voi non avete provato come sia pesante dirigere su di sé gli sguardi della gente quando si vorrebbe celarsi ad essi sul fondo del mare; come sia umiliante per la propria dignità farsi favolista, divertire, sottoporre se stessi a giudizio, – ma soprattutto come sia doloroso strappare dal cuore un pensiero caro o un sentimento prezioso per mille ricordi, per pubblicarli in una rivista e poi sentire riguardo ad essi le critiche e le dicerie di amici insignificanti, inevitabili come il dolore, onnipresenti come la stupidità»⁴⁵.

Ad aggravare la situazione della scrittrice, già irta di difficoltà, contribuirono i rapporti col suo editore che, se diedero adito a una serie di gretti pettegolezzi circa una loro relazione amorosa, in realtà andarono facendosi sempre più difficili per tutt'altri motivi. Ella pubblicò infatti in *Biblioteka dlja čtenija* tre nuovi racconti, *Medal'on*, *zapiski odnoj bol'noj na teplych vodach*, *Sud sveta*, *Teofanija Abbiadžio*, ma, esasperata dai continui rifacimenti cui Senkovskij sottoponeva i suoi scritti, passò a *Otečestvennye zapiski*, dove apparve il suo ultimo racconto *Naprasnyj dar*. Senkovskij non poté mai perdonarle la defezione a favore della rivista rivale, ma ancor meno, probabilmente, il fatto di non aver ricambiato la sua attrazione per lei, tanto che in una lettera a E.A. Achmatova⁴⁶ egli mise in serio dubbio la cultura e il talento della sua collaboratrice, affermando nel contempo che fosse stata vanamente innamorata di lui. Se l'atteggiamento di Senkovskij dimostra come fosse radicata nel maschio l'abitudine a strumentalizzarle l'altro sesso, la Gan, a proposito di questo episodio, commenta: «... forse dovevo, venendo meno al mio dovere e alla cieca fiducia di sua moglie, vendere l'anima e la coscienza – e per che cosa? Signore! Per alcuni bei giorni nella vita!»⁴⁷. A questi problemi legati direttamente a rapporti di lavoro, si aggiungevano quelli della vita quotidiana giacché, come Elena Andrevna illustra in *Sud sveta*, ella era generalmente oggetto di curiosità quasi fosse una

⁴⁵ *ibidem*, p. 65.

⁴⁶ E.I. ACHMATOVA, *Osip Ivanovič Senkovskij*, «Russkaja starina», LXII, 1889.

⁴⁷ M. GERŠENZON, *op. cit.*, p. 65.

«scimmia danzante»⁴⁸ o una «serpe vestita di flanella»⁴⁹, veniva ritenuta «una creatura particolare, un mostruoso capriccio della natura o più correttamente: una degenerazione del sesso femminile»⁵⁰, e incontrava particolare ostilità da parte delle signore che, impettite nella loro sprezzante ottusità, invecchiavano e inacidivano «nella santa ignoranza delle cose di questo mondo»⁵¹. La Gan, costretta quasi contro il suo volere ad uscire dalla cerchia familiare, osserva M. Geršenzon, «come donna voleva essere solo moglie e madre, ma come donna dotata di talento, non poteva non esigere per sé il diritto inalienabile di realizzare il proprio talento nell'ambito sociale»⁵².

Se dunque attraverso la sua vita e la sua opera l'esplicazione del dilemma di Corinne si fa tortuosa e sommamente sofferta, essa raggiunge la tragicità nel racconto *Naprasnyj dar* in cui viene descritto il funesto e ineluttabile destino che attende la donna artista: Anjuta, la protagonista, dotata di talento poetico, cerca invano, attraverso i suoi versi, di affermarsi e guadagnarsi da vivere; viene talmente vessata e perseguitata per questa sua trasgressione dai ruoli femminili che, indotta dalle persone circostanti a credersi pazza, si ammala e muore. Contraddicendo palesemente le dichiarazioni programmatiche dell'autrice circa l'inferiorità naturale della donna, la vicenda di Anjuta ricorda da vicino la parabola in cui Virginia Woolf descrive la sorte di un'ipotetica sorella di Shakespeare che, essendo dotata di fantasia e senso poetico quanto il fratello, avesse intrapreso la stessa strada⁵³. Del resto la Gan in questo racconto pone questioni che sono di importanza fondamentale per quanto riguarda il rapporto donna-letteratura, anticipando concezioni che saranno proprie alla moderna critica femminista. Viene messo particolarmente in luce il fatto che la donna viveva in condizioni paralizzanti in cui innanzitutto le erano negati l'accesso all'istruzione, la possibilità di veder pubblicati i propri scritti e, cosa forse ancor più importante, il diritto di guadagnarsi da vivere scrivendo. Le era inoltre preclusa tutta una serie di esperienze sociali, relazionali, culturali, necessarie per potersi istruire, sviluppare, arricchire, cui gli uomini avevano invece facilmente accesso. Constatata dunque la notevole differenza di opportunità che si offrivano ai due sessi, la Gan riflette sugli effetti che

⁴⁸ (304)

⁴⁹ (304)

⁵⁰ (303)

⁵¹ (304)

⁵² M. GERŠENZON, *op. cit.*, p. 59.

⁵³ VIRGINIA WOOLF, *A Room of One's Own*, London, Granada, 1984.

un'esistenza limitata e povera producevano sulla creazione femminile e avanza l'idea che la situazione sociale della donna scrittrice determinasse la natura dell'opera prodotta e, più spesso, l'isterilimento del talento: «... senza società, senza impressioni, senza simpatia, senza sentire né vedere nulla che sia degno di lei si disperderà nella tenebra; nessun raggio illuminerà la sua mente, nessun alito rinfrescherà il suo cuore! Dove potrà prendere il nutrimento per la sua immaginazione? Dove potrà prendere i colori per i ricchi ornamenti dei suoi sogni? Attingendo tutto solo in se stessa, traendo tutto dai propri pensieri e sentimenti solitari, ella scriverà cinque, dieci meravigliose opere e poi le si struggerà il cuore, le si ottunderà la mente, appassirà, perderà vigore, inaridirà»⁵⁴.

Basandoci su queste brillanti intuizioni, possiamo affermare che fu la situazione sociale ed esistenziale in cui si trovò a vivere la scrittrice a determinare i numerosi difetti dei suoi racconti: artificio-sità, affettazione, uniformità della lingua, squilibrio di costruzione, autobiografismo eccessivo. Anche Belinskij, criticando nell'opera della Gan «la mancanza di ironia e di humor e la presenza di un certo idealismo provinciale á la Marlinskij», osservò: «... spiega questo la vita che condusse la nostra dotata scrittrice. [...] La lontananza dalla vita della capitale è una grande sciagura sia per l'anima che per il talento: essi assumono un indirizzo provinciale che presume ci sia comicità nella scherzosità dozzinale e il sublime in un idealismo astratto»⁵⁵. Effettivamente i racconti della Gan mancano talmente di ironia che su di essi si potrebbe facilmente ironizzare: le eroine prendono talmente sul serio le loro violente passioni, vissute del resto in una sfera del tutto ideale, che possono risultare ridicole e infantili. Eppure la loro serietà, particolarmente greve e pedante perché assunta nel gioco amoroso, che di per sé richiederebbe lievità, fantasia, umorismo, coraggio, è sia una reazione agli ideali maschili dell'amore, che della donna avevano fatto un oggetto di troppo facile uso e consumo, sia una conseguenza della strumentale limitazione dei loro interessi, per cui il rapporto amoroso, nel quale esse investivano tutto fisicamente e spiritualmente, diventava l'esperienza centrale e determinante della loro esistenza.

Consapevole degli effetti esiziali di un'educazione che circoscriveva in modo tanto angusto la vita delle donne, la Gan, nonostante lo stato precario della sua salute, si occupò personalmente dell'istruzione delle figlie, Elena e Vera, cercando di stimolarle intellettual-

⁵⁴ (752)

⁵⁵ V.G. BELINSKIJ, *Polnoe sobranie sočinenij*, V, Moskva, AN SSSR, 1955, pp. 670, 675.

mente quanto più le fu possibile. Entrambe, una volta adulte, raggiunsero una certa notorietà, l'una per i propri studi teosofici, l'altra come scrittrice, mentre la loro madre, dopo aver dato alla luce il quarto figlio Leonid, già gravemente minata dalla tubercolosi, morì a Odessa il 24 giugno 1842 a soli ventott'anni, quasi che le vicende da lei narrate nel suo ultimo racconto chiudessero profeticamente il ciclo della sua produzione artistica tanto pregna di autobiografismo.

Postumi apparvero nel 1842 *Ljubon'ka* in *Otečestvennye zapiski* e *Loža v odesskoj opere* in *Almanach dagerrotip*, opere che la scrittrice non aveva ritenuto all'altezza della dignità di stampa, come del resto *Vospominanija Železnovodska* pubblicato in *Sočinenija Zeneidi R-voj* nel 1843.

«Donne come Elena Gan erano talenti isolati», – afferma Cathy Porter –, «resi monchi anche dalla mancanza di cultura. Infatti intorno agli anni 1830 e 1840, il discorso in Russia verteva ancora sulla «eguaglianza sessuale» anziché sulla «eguaglianza dei diritti»; il problema dei ruoli sessuali sembrava più immediato, e il carattere e le capacità delle donne venivano ancora definiti isolandoli completamente dalla struttura sociale»⁵⁶.

Eppure questa era una tappa indispensabile: prima che sul fronte dei diritti civili e politici la battaglia per l'emancipazione femminile doveva necessariamente essere finalizzata a una elaborazione interna alla donna, che agisse sulla sua coscienza e modificasse profondamente il suo modo di pensare e di vivere. Solo allorquando la donna avesse trasceso quell'identità che per secoli le era stata imposta, conquistando una nuova immagine e una nuova consapevolezza di sé, e si fosse riscattata dal proprio stato di dipendenza nella sfera privata e familiare, avrebbe potuto condurre le sue battaglie in campo sociale e politico.

⁵⁶ CATHY PORTER, *Donne in rivolta nella Russia zarista*, Milano, Feltrinelli, 1977, p. 44.

Giuseppe Brunetti

FALSTAFF NEL GLOUCESTERSHIRE

Le tre scene del Gloucestershire di 2 *Henry IV* cadono, la prima, quella del reclutamento, dopo la grande meditazione sulla rivoluzione dei tempi della centrale III, i; la seconda, in casa Shallow, dopo l'episodio della corona (autoincoronamento di Hal); e la terza, quella del giardino, dopo l'ascesa al trono di Hal e la conferma del Chief Justice nelle sue funzioni. Separato da Hal e spedito a nord contro i ribelli al seguito di John of Lancaster (I, ii, 61-63, 202-205)¹, Falstaff devia per il Gloucestershire a reclutare un po' di carne da cannone, e vi ritorna dopo Gaultree a completare la sua opera ai danni del giudice Shallow – per correre poi a Londra alla notizia della successione a compiere, come crede, la sua maggiore opera ai danni di un maggior giudice.

Che siamo nel Gloucestershire lo sappiamo solo dopo Gaultree (IV, iii, 79-81, 126-130), ed è bene attribuire allo spazio, come al tempo, shakespeariano proprietà più topologiche che metriche. Della prima scena del Gloucestershire è rilevante la generica ambientazione rurale, che completa l'immagine di quel *body politic* che è il protagonista ultimo degli *history play* inglesi – *high and low life*, trono e taverna, *court and country*. Certo, la lunga deviazione per il Gloucestershire sarebbe in carattere con il Falstaff codardo del primo *Enrico IV*, ma dopo Shrewsbury Falstaff sembra essersi (semi) sinceramente convinto del proprio indispensabile valore, e dopo tutto sua è l'unica vera azione bellica e l'unico atto di coraggio a Gaultree: un commento indiretto su questa discutibile vittoria, appena meno insidioso di quello che, nel primo *Enrico*, la rapina di Gad's Hill fa sui grandi del regno che si rubano fra loro la corona.

La campagna di queste tre scene è parte di un tutto e parte che sta per un tutto. Essa introduce una commedia rurale della semplicità, della rozzezza, della folle-saggia naturalità umana, che, oltre a

¹ Tutte le citazioni sono dalle edizioni Arden.

completare l'immagine del corpo politico, replica anche, in piccolo e con comica ambivalenza, il tema più propriamente cittadino, perché 'politico', della giustizia, o giusto ordine, nella presenza dei due giudici di pace, doppia copia miniaturizzata del Chief Justice. Microcosmo del macrocosmo-Inghilterra, queste tre scene convogliano indicazioni ambivalenti, di ordine e disordine, di un'umanità ricondotta a misura naturale, pastorale, e comicamente, grottescamente, rimpicciolita rispetto a quella che si muove, fra corti e campi di battaglia, nella misura grande della Storia.

Il Chief Justice è la figura-tema del secondo *Enrico IV*: più che personaggio, è ruolo, rappresentante del re quale garante della giustizia. Sostituto, anche, del futuro Enrico V, di cui anticipa la funzione, mentre che il vecchio re è malato e morente, nel confronto con Falstaff, che è confronto fra ordine e disordine, *rule* e *misrule*. Come 1 *Henry IV* vive nella rivalità a distanza fra Hal e Hotspur, rivalità fra *riot* e *honour* proposta dal re nella prima scena, così 2 *Henry IV* vive nell'attesa del confronto tra il futuro re e Falstaff, tra *justice* e *riot*. Il secondo *Enrico IV* è certo dramma molto meno compatto del primo, dove tutte le azioni sono in funzione della presentazione del principe e della preparazione del duello finale con Hotspur. L'episodicità del secondo *Enrico* si rivela nel fatto che le varie scene (compresa quella di Gaultree, a cui per ragioni di 'onore' non sono presenti né il re né Hal) sono in qualche modo eccentriche e dilatorie rispetto alle scene del quarto e del quinto atto: quasi riempissero l'attesa della successione al trono del nuovo re e del confronto finale facendo intanto giganteggiare Falstaff: la cui prima entrata in I, ii è infatti rilevata dal contrasto con il minuscolo paggio. «When thou art king...», è il tema di quel confronto annunciato da Falstaff stesso nel primo *Enrico* (I, ii, 23-65): il regno di Enrico V dovrà essere, nelle attese di Falstaff, il regno dell'abolizione della legge, della licenza festiva resa permanente, del *misrule* elevato a *rule* – il regno utopico della festa. Se per Hotspur dovrebbe essere sempre guerra – e il focoso Hotspur è impaziente di ogni altra cosa, anche dell'amore –, per Falstaff dovrebbe essere sempre festa, e sempre giovinezza, e sempre vita. Il suo disordine festivo è la negazione utopica delle alternanze del tempo (holiday/workday, giovinezza/vecchiaia, vita/morte).

Il comico di Falstaff è quello del *turpe*, in senso aristotelico: *gula*, *luxuria*, *acedia*, codardia, disonore, corruzione militare, *wit* evasivo... Falstaff è il re del mondo del disvalore, opposto a tutto ciò che si afferma come valore in Hal, coraggio, generosità e senso delle alternanze temporali; opposto, insomma, al valore della nuova regalità di Hal. Le due parti dell'*Enrico IV* guardano indietro al *Riccardo II*:

loro tema è il costituirsi di un nuovo tipo di regalità: immanente, mondana, temporale; una regalità che non discende più dall'alto, secondo la teologia politica dei «due corpi», ma si costituisce, e si legittima, dal basso con Hal che mette a frutto la temporanea abolizione, propria della licenza festiva, della distanza e della gerarchia per ripercorrere la scala sociale da «prentice» a «prince» (cfr. 2 *Henry IV*, II, ii, 167) ed esperire in sé il corpo politico, rivivendone le forme di vita e di lingua (è il senso complessivo della parodia conoscitiva di 1 *Henry IV*, II, iv). Una regalità, in breve, basata sul senso del tempo e della storia – sulla necessaria immanenza dell'esserci storico. Falstaff è l'intensificazione comica di questa mondanità. «Banish plump Jack, and banish all the world» (1 *Henry IV*, II, iv, 473-474): non il semplice essere al mondo, ma l'esserci come gioia, come riso, come festa. La sua iperbolica *turpitude* è anche utopica affermazione di vitalità festiva e, si vorrebbe aggiungere, 'spirito' vivificatore: ché senza Falstaff, e quello che Falstaff rappresenta, l'uomo sarebbe solo un composto di creta e follia: «the brain of this foolish-compounded clay, man, is not able to invent anything that intends to laughter more than I invent, or is invented on me; I am not only witty in myself, but the cause that wit is in other men» (2 *Henry IV*, I, ii, 5-9).

È Falstaff che eredita l'assunto di immortalità di Riccardo II. «Give me life» (1 *Henry IV*, V, iii, 59), è la sua parola d'ordine, ed è qualcosa di più del rovesciamento della parola d'ordine dettata dall'onore, quel «Doomsday is near; die all, die merrily» (1 *Henry IV*, IV, i, 134) di Hotspur. L'uccisione di Hotspur morto è infatti il trionfo della vita sulla morte: la figurazione grottesca di Falstaff che si carica addosso il due volte morto Hotspur credo appartenga a quelle del *mundus inversus*, perché di queste ha l'ambivalenza satirico-utopica: il vivo che si porta via la morte².

«Falstaff *riseth up*», questa didascalia del primo *Enrico* (V, iv, 109) condensa tutta l'irriducibile vitalità del personaggio, e la sua comica, e perciò illusoria, indistruttibilità. Ché come la regalità trascendente di Riccardo II, anche quella festivo-mondana di Falstaff deve fare i conti con il tempo e le sue alternanze (sto convertendo da Kantorowicz a Barber). Non dovrebbe sfuggire l'ironia dell'*Enrico* V, che fa morire Falstaff nel bel mezzo di una doppia alternanza, di giorno e di marea: «a' parted even just between twelve and one, even at the turning o' the tide» (II, iii, 12-13). Perché Falstaff è la negazione di quelle alternanze del tempo che Hal sa riconoscere e

² Il vivo che uccide la morte e il vivo che si porta via il diavolo: termina così una stampa ottocentesca dei Remondini di Bassano riassuntiva del *topos*.

assecondare: con quella prontezza che trova spregiudicata manifestazione nella scena dell'autoincoronamento.

La festa di Falstaff colora di sé il tempo storico del primo *Enrico*; anche la ribellione baronale è *misrule* festivo, esuberanza giovanile (la battaglia è per Hotspur zuffa di ragazzacci, II, iii, 92-95), disordine positivamente inevitabile con altrettanto inevitabile ritorno all'ordine: a un ordine nuovo, dopo che quello vecchio ha accettato, per così dire, di morire allegramente («... die merrily»). «O Harry, thou hast robb'd me of my youth!» (1 *Henry IV*, V, iv, 76), si lamenta Hotspur morente, e la sua morte è effettivamente la fine del mondo giovanile del primo *Enrico*. All'inizio del secondo sono tutti vecchi e malati, e il paradigma della festa cede il posto alla più tradizionale metafora fisiologica: la ribellione è riconnotata come corruzione e malattia del corpo politico. Anche Falstaff si teme malato, e ha mandato la sua urina dal medico, e malato risulta poi essere, ma all'alluce (I, ii, 244-246). E vecchio si dovrà confessare lui stesso («I am old, I am old», II, iv, 268), sia pure costretto dall'effetto congiunto del vino e delle carezze di Doll. Ma è momentaneo tralignamento, ché Falstaff non cessa di professarsi giovane, come nella prima scena con il Chief Justice, che gli restituisce una grafica immagine di vecchiaia («... a moist eye, a dry hand, a yellow cheek, a white beard, a decreasing leg, an increasing belly... your voice broken, your wind short, your chin double, your wit single, and every part about you blasted with antiquity», I, ii, 179-183). Al che Falstaff, questo giovane-vecchio (secondo la sintetica definizione di Hal – «The latter spring!... All-hallown summer!», 1 *Henry IV*, I, ii, 154-155), ribatte opponendo la sua nascita pomeridiana, a significare come lui sia vecchio solo quanto a giudizio e intelletto, giovane in tutto il resto.

La prima scena del Gloucestershire riprende di qui, con Shallow e Silence che si abbandonano a una rimemorazione del passato in cui il *memento senescere* del Chief Justice si modula in un più esplicito *memento mori*:

Shal. ...Jesu, Jesu, the mad days that I have spent! And to see how many of my old acquaintance are dead!

Sil. We shall all follow, cousin.

Shal. Certain, 'tis certain, very sure, very sure. Death, as the Psalmist saith, is certain to all, all shall die. How a good yoke of bullocks at Stamford fair? (III, ii, 32-38).

Come era stato sordo al richiamo del Chief Justice, così Falstaff non ama prendere parte a questa rimemorazione del passato e del passare del tempo («No more of that, good Master Shallow, no more

of that», III, ii, 191-192). Egli anzi chiude la scena con un'affermazione di vorace vitalità, che riprende metaforicamente, e capovolge, quell'immagine del mercato di bestiame erraticamente insorta nella testa di Shallow a segnalare – metafora nascosta – l'anonima caducità della carne, della biblica *omnis caro*:

... and't shall go hard but I'll make him a philosopher's two stones to me. If the young dace be a bait for the old pike, I see no reason in the law of nature but I may snap at him: let time shape, and there an end (III, ii, 323-327).

Falstaff spera di ricavare oro da Shallow (e questa è la prima pietra filosofale), e *aurum potabile* (e questa è la seconda) con cui allungare indefinitamente la sua giovinezza. Quest'ultima metafora sarà poi echeggiata dal principe nella scena della corona (IV, v, 158-164), dove l'*aurum potabile*, preservatore della vita, è opposto all'oro della corona, che si nutre invece della vita del re. Corona mortale, quella del re: la simmetria con il *Riccardo II* è evidente: lì la coscienza della mortalità era esito, qui è prologo della regalità. Significativo, anche, che Falstaff s'appelli alla legge di natura del pesce grande che mangia il pesce piccolo per legittimare il fatto che lui, il pancione-*gula*, si appresti a divorare il mingherlino Shallow, e che s'affidi a quel tempo le cui alternanze egli si ostina a negare perché porti a compimento il suo proposito, gli dia forma («let time shape»: la metafora è dalle arti plastiche, come in *Hamlet*, V, ii, 10-11, «There's a divinity that shapes our ends, Rough-hew them how we will»). La campagna di questa scena sta per la naturalizzazione dell'uomo, nella sua soggezione alla predatorietà del tempo e della morte.

La metafora del pesce grande che mangia il pesce piccolo è appropriata anche al tema immediato della scena – gli abusi del reclutamento – e alla sua iconografia grottesca, bruegheliana. La scena amplifica uno spunto del primo *Enrico IV* in cui Falstaff si vanta di avere «misused the King's press damnably» (IV, ii, 12), e ci mostra all'opera l'ufficiale reclutatore corrotto. E che cosa è venuto a reclutare Falstaff se non carne da cannone, «food for powder, food for powder» (1 *Henry IV*, IV, ii, 65-66)? L'immagine del bestiame – manzi e pecore – introdotta da Shallow cade in questo campo metaforico: carne anonima, le reclute, destinata a quell'anonima, non onorevole né gloriosa tomba di cui parla ancora Falstaff nel primo *Enrico* (IV, ii, 66-67).

Tuttavia l'iconografia della scena, così marcatamente grottesca, sottolinea questo senso di ordinaria, anonima mortalità umana, cui naturalmente Falstaff intende sottrarsi. Non nomi propri ma 'nomi

parlanti' introducono i due giudici e le cinque reclute, anonimi nomi parlanti dopo i grandi nomi propri storici della scena precedente. Shallow, oltre a essere *shallow-brained*, è piccolo e mingherlino, più immagine d'uomo che uomo vero («like a man made after supper of a cheese-paring... Like a forked radish, with a head fantastically carved upon it with a knife», III, ii, 303-306): 'meschina' miniatura, insomma, di quel composto di creta e di follia che è l'uomo senza senno-arguzia, senza *wit* – senza Falstaff (ma nella disgrazia finale di Falstaff anche lo *shallow* Shallow diventerà arguto, V, v, 79-87). Ma questa sua men che media ordinarietà ha una comica ambivalenza, ed è fatta portavoce di un ordinario *sensus communis*, di un banale, ma non per questo meno vero sentire umano riguardo al tempo e alla morte (il comune sentire del *natural fool*, come quello incontrato da Jacques nella foresta pastorale di *As You Like It*, il quale pure, «so deep-contemplative», moralizza sul tempo e sulla morte, II, vii, 14-34). Silence è probabilmente alto e magro: un lungagnone, certo non un grassone quale deve essere solo Falstaff. Per tutta la scena è quasi solo spettatore silenzioso, o comunque laconico interlocutore e suggeritore della svagata loquacità di Shallow. Lo si può immaginare con stampato sulla faccia un sorrisetto saputo – di un sapere banalissimo e verissimo, «we shall all follow» (paronomasia sul nome di Shallow?). Non è esagerato immaginarselo di una magrezza allusiva come il suo silenzio (il Folio lo dà presente – muta presenza – anche nella successiva scena in casa Shallow). Sfilano poi le cinque reclute: l'ammuffito Mouldy, *memento* visivo del mancato o cattivo uso del tempo; l'ombra, uomo e soldato, Shadow; lo straccione bitorzoluto Wart; il guerin meschino Feeble, l'unico coraggioso della compagnia; e il torello Bullcalf, che concretizza l'immagine bovina introdotta prima da Shallow.

«They'll fit a pit as well as better» (1 *Henry IV*, IV, ii, 66-67): la grottesca ordinarietà di questi personaggi costituisce una moralità sul tempo e sulla morte, ed è introdotta a completamento dell'umanità 'storica' della scena precedente, pur'essa intenta a moralizzare, ma sul tempo della storia. Le due scene del terzo atto formano un dittico in cui si condensa tutto il senso, e il *pathos*, del tempo dell'*Enrico IV*.

La prima scena del terzo atto è un piccolo compendio del pensiero storiografico rinascimentale: o più che del pensiero, del *sensus communis*, del comune sentimento della storia, nei suoi vari aspetti, tradizionali e moderni, religiosi e laici. C'è la verità generale della storia (le vicissitudini della «revolution of the times»), la credenza in un intervento provvidenziale secondo la temuta profezia di Riccardo II, l'idea del ripetersi della storia e quindi della possibilità di conget-

turare (non profetizzare) il futuro in analogia con il presente e il passato, il richiamo alla «necessary form», cioè alla logica immanente dell'accadere storico. Sono sentimenti precipitati dalla malattia e dall'insonnia del re, qui insolitamente «contemplativo» e notturno – malinconico. La scena si chiude con il ritorno del pur sempre 'politico' Bolingbroke alla coscienza della necessità e della responsabilità dell'agire umano nella storia, per quanto non dominabili siano i suoi esiti: e un rassegnato ritorno alle incombenze della vita quotidiana è segnalato dall'erratica domanda di Shallow sul prezzo di mercato del bestiame.

Già nella scena corrispondente del primo *Enrico* il re aveva espresso timori provvidenzialistici – di giustizia commutativa, di storia che si ripete per amministrare la vendetta divina. Il re aveva infatti creduto di riconoscere nella scapestrataggine del figlio una punizione divina:

... thou dost in thy passages of life
Make me believe that thou art only mark'd
For the hot vengeance and the rod of heaven,
To punish my mistreadings. (III, ii, 8-10)

Il suo discorso, che è a mezzo fra l'argomento retorico in funzione di rimprovero al figlio e l'autosuggestione, si sviluppa in un'analogia storica fra passato e presente, in un ritorno simmetrico di ruoli:

For all the world
As thou art to this hour was Richard then
When I from France set foot at Ravenspurgh,
And even as I was then is Percy now.
Now by my sceptre, and my soul to boot,
He hath more worthy interest to the state
Than thou the shadow of succession. (III, ii, 93-99).

Lo stesso tipo di analogia viene ripreso nel secondo *Enrico*. La storia qui si ripete nel comportamento di Northumberland, amico e ribelle, a turno, prima verso Riccardo, poi verso Bolingbroke. L'analogia è preceduta da considerazioni generali sulle vicissitudini della storia – la «rivoluzione» o «varietà de' tempi e delle cose del mondo», secondo l'espressione di Guicciardini – illustrate da esempi di storia naturale di derivazione ovidiana:

O God, that one might read the book of fate,
And see the revolution of the times
Make mountains level, and the continent,

Weary of solid firmness, melt itself
 Into the sea, and other times to see
 The beachy girdle of the ocean
 Too wide for Neptune's hips; how chance's mocks
 And changes fill the cup of alteration
 With divers liquors! O, if this were seen,
 The happiest youth, viewing his progress through,
 What perils past, what crosses to ensue,
 Would shut the book and sit him down and die. (III, i, 45-56)

Da questo generale scoramento per l'impotenza umana di fronte alla storia il re passa a più personali timori di nemesi provvidenziale, quando ricorda la profezia di Riccardo II: il 'politico' Bolingbroke, evidentemente, subisce ancora la suggestione della regalità divina di Riccardo, il quale proprio su questo presupposto di teologia politica aveva profetizzato in *Richard II*, V, i, 55-68. E toccherà al pragmatico Warwick richiamare il re alle incombenze dell'azione trasformando la presunta profezia di Riccardo in congettura storica per analogia:

There is a history in all men's lives
 Figuring the nature of the times deceas'd;
 The which observ'd, a man may prophesy,
 With a near aim, of the main chance of things
 As yet not come to life, who in their seeds
 And weak beginnings lie intreasured.
 Such things become the hatch and brood of time;
 And by the necessary form of this
 King Richard might create a perfect guess
 That great Northumberland, then false to him,
 Would of that seed grow to a greater falseness,
 Which should not find a ground to root upon
 Unless on you. (III, i, 80-92)

Storia naturale anche quella di Warwick, ma in piccolo: egli restringe la scorante visione globale ed estrinseca del re in visione locale e intrinseca, in cui l'accadere storico è governato da una sua logica interna in parte prevedibile. La verità è figlia del tempo, dice un adagio rinascimentale ricordato da Machiavelli in un caso analogo (*Discorsi*, I, 3), ed è il tempo che dispiega quanto al presente è celato perché ancora in germe: ma ciò che il tempo futuro dispiega il tempo passato può con buona probabilità far congetturare, dacché «le cose passate fanno lume alle future, perché el mondo fu sempre di una medesima sorte, e tutto quello che è e sarà è stato in altro tempo e le cose medesime tutte ritornano, ma sotto diversi nomi e colori» (è il Guicciardini dei *Ricordi*, B 114). È un principio di

analogia che rende la storia conoscibile e prevedibile: e serve, nel contesto, a fugare i timori di nemesi e ad allontanare la tentazione ad abdicare alla vita e all'azione. E il re si lascia infatti richiamare alla necessità dell'agire storico:

Are these things then necessities?
Then let us meet them like necessities;
And that same word even now cries out on us. (III, i, 92-94)

Questo piegarsi alla necessità dei tempi, accettando i compiti da essi imposti, è quanto riconoscono un po' tutti nell'*Enrico IV* – ed è quanto esemplifica l'intera vicenda di Bolingbroke, forzato dalla contingenza storica, senza che egli stesso lo ambisse, a farsi re d'Inghilterra.

Alla naturalizzazione della storia pubblica nella prima scena, segue quella della storia privata – dell'anonima vita umana – nella seconda; al tempo circolare delle vicissitudini, quello lineare, irreversibile e senza ritorni (se non il ritorno di Falstaff nella vita di Shallow); e ai 'grandi' fatti dei grandi che fanno, propriamente, storia, i minuti accadimenti della vita privata e quotidiana, passata e presente, che non fanno storia e sono essi stessi senza storia – senza storiografia, cioè, ma non senza drammaturgia, perché qui è il teatro che s'incarica di fare storia di ciò che non è storia per la storiografia ufficiale («they are the abstract and brief chronicles of the time», dirà Amleto degli attori, II, ii, 520). Le due scene del terzo atto si complementano in più di un modo, contrappuntandosi, anche, quanto ad alternanza di serio e di comico (il re parla di ribellioni, Shallow di zuffe studentesche). Quello che la prima scena ha in ampiezza di visione storica, la seconda ha in profondità temporale; nella prima si va indietro di soli dieci anni (III, i, 57), nella seconda di cinquantacinque (III, ii, 205). E si può perfino notare che, come Warwick corregge l'interpretazione provvidenzialistica del re, così Falstaff rivela le nostalgiche falsificazioni del passato di Shallow.

Ma il complemento più interessante si rivela nella divisione del lavoro storico che le due scene attuano fra *main plot* e *sub-plot*: orientato sul passato, il primo, e sulla storiografia ufficiale, orientato sul presente, il secondo, e sui suoi aspetti non ufficiali. Nel *sub-plot* Shakespeare ricorre al quotidiano del presente per immaginare e rappresentare il quotidiano del passato, con ciò dando dignità di rappresentazione e coscienza storica al non storico del presente. Le due scene del terzo atto sono basate su un produttivo anacronismo: esse proiettano nel passato la coscienza storica del presente, intesa sia come coscienza che della storia ha il presente, che come consape-

volezza storica che il presente ha di se stesso. La prima scena mette in bocca a personaggi tardo-medievali sentimenti storici essenzialmente rinascimentali; la seconda invece drammatizza una sorta di coscienza microstorica del presente, il cui oggetto sono gli abusi dell'arruolamento, le armi da fuoco dell'età del ferro, le fluttuazioni di prezzi, parole, monete.

Shal. Death is certain. Is old Double of your town living yet?

Sil. Dead, sir.

Shal. Jesu, Jesu, dead! A drew a good bow, and dead! A shot a fine shoot. John a Gaunt loved him well, and betted much money on his head. Dead! A would have clapped i'th'clout at twelve score, and carried you a forehand shaft a fourteen and fourteen and a half, that it would have done a man's heart good to see. How a score of ewes now?

Sil. Thereafter as they be; a score of good ewes may be worth ten pounds.

Shal. And is old Double dead? (III, ii, 40-52)

Coscienza minuta del presente, Shallow registra, con quelle dei prezzi, anche le fluttuazioni di parole,

'Better accomodated'! It is good, yea indeed is it; good phrases are surely, and ever were, very commendable. 'Accomodated' – it comes of 'accommodo'; very good, a good phrase, (III, ii, 68-71)

mentre più avanti sono lasciate alla nostra tacita registrazione anacronistiche monete che si svalutano: Bullcalf offre a Bardolph «four Harry ten shillings in French crowns» (III, ii, 216-217: Harry è Enrico VII e il suo dieci scellini valeva la metà all'epoca di Elisabetta). Shallow intreccia il ricordo di sé e di altri anonimi a quello di personaggi storici come John of Gaunt e Mowbray (III, ii, 44, 25), ma più che della presenza del *long bow* della guerra dei cent'anni (oggetto di nostalgia storica), la scena vive del senso tutto rinascimentale delle armi da fuoco, del cui maneggio abbiamo un doppio, comico esempio nella persona di Wart e dello stesso Shallow:

I remember at Mile-End Green, when I lay at Clement's Inn – I was Sir Dagonet in Arthur's show – there was a little quiver fellow, and a would manage you his piece thus, and a would about, and about, and come you in, and come you in. 'Rah, tah, tah', would a say; 'Bounce', would a say; and away again would a go, and again would a come: I shall ne'er see such a fellow. (III, ii, 274-281)

La scena si chiude con il proposito di Shallow di andare a corte e con quello di Falstaff di trarre profitto dalla semplicità di Shallow. La corte è nello sfondo delle altre due scene del Gloucestershire, insieme alle aspettative di *misrule* trionfante di Falstaff. «For now a

time is come to mock at form» (IV, v, 118), profetizza il re morente, che ha appena formulato la sua attesa di *riot* con la tradizionale metafora del giardino (IV, iv, 54-56). La casa (V, i) e il frutteto (V, iii) di Shallow sono riprese figurali di queste aspettative di disordine, sviluppate, però, in modo ambivalente.

Il microcosmo domestico di casa Shallow – *body economic* – è modello di quanto anche Falstaff si aspetta debba avvenire («when thou art king») nel più grande corpo politico. Tillyard ha scritto parole suggestive su questa scena e ha visto Davy, il servo, come «both administrator and politician, perhaps in his little way the double of Henry IV, and certainly the symbol of the undefeated operating of the country life»³. Qualcosa come un contrappunto fra i tempi della campagna e quelli della corte – lenti e regolari, i primi, e appena disturbati da quelli brevi, ‘evenemenziali’, della seconda – indubbiamente c’è nello sfondo di questa scena: il cui senso di primo piano, tuttavia, sta non nell’ordinato svolgimento della vita rurale, sempre uguale a se stessa, ma nell’immagine di disordine che casa Shallow offre. Ché in casa Shallow c’è confusione di ruoli, e da sempre, si direbbe, non solo ora che c’è Falstaff a portare subbuglio. Servo e padrone si sono come livellati e assimilati, come rileva Falstaff:

It is a wonderful thing to see the semblable coherence of his men’s spirits and his. They, by observing him, do bear themselves like foolish justices; he, by conversing with them, is turned into a justice-like servingman (V, i, 61-65)

Questa confusione di ruoli è un’immagine di mondo alla rovescia, o una sua variante in sottotono. La campagna di Shakespeare non è quella nostalgicamente pastorale di Tillyard⁴, ma un mondo ridotto

³ E.M.W. TILLYARD, *Shakespeare’s History Plays*, Penguin Books 1986 (1944), p. 308.

⁴ Che cita Hardy, *In Time of ‘The Breaking of Nations’*, che oppone al tempo della guerra quello lento, sonnacchioso, sempre uguale della campagna:

Only a man harrowing clods
In a slow silent walk
With an old horse that stumbles and nods
Half asleep as they stalk...

Ma anche Hardy, obliterando i tempi brevi della guerra in quelli lunghi del lavoro e dell’amore, utopicamente ‘inverte’ le rispettive Storie:

War’s annals will cloud into night
Ere their story die.

L’uomo, il cavallo e l’erpice s’erano fissati nella memoria di Hardy una guerra prima, quella franco-prussiana del ’70, e ce li possiamo immaginare molto simili a

e angusto, dove l'umano perde in grandezza e dignità quanto acquistata in domesticità e comunanza. «Their spirits are so married in conjunction, with the participation of society, that they flock together in consent, like so many wild geese» (V, i, 65-68): la democratica prossimità di rapporti non va, propriamente, nel senso di una valorizzazione dell'umano. E l'intervento di Davy a favore del suo amico-furfante William Visor of Woncot non promette nulla di buono. È una richiesta di favoritismo, *countenance*, non di *fair hearing*, come ottimisticamente annota il curatore del New Penguin Shakespeare, per il quale «there is much to be admired in the relationships Shakespeare dramatizes in Gloucestershire»⁵. Davy sta alla casa di Shallow come Falstaff si aspetta di stare al regno di Enrico V; e quello che Davy fa in piccolo Falstaff crede di poter fare in grande – favorire i suoi amici e avere le leggi dell'Inghilterra al suo comando.

«The laws of England are at my commandment. Blessed are they that have been my friends, and woe to my Lord Chief Justice!» (V, iii, 132-134): è con questi auspici di una generalizzata licenza festiva che si chiude la terza scena nel Gloucestershire. La scena è di fatto celebrativa, e la festa è quella, legittima, del giardino del regno alla successione di un re che sappiamo, dalla scena precedente, aver riconfermato l'ordine e la giustizia nella persona del Chief Justice. La scena è una ripresa comico-realistica, ma pur sempre figurale, della scena del giardino di *Richard II*⁶. Il re nel suo regno, il giardiniere nel suo giardino: Shallow è buon giardiniere («we will eat a last year's pippin of mine own grafting», V, iii, 2) e buon padrone di casa nel suo giardino («Give Master Bardolph some wine, Davy»). Padroni e servi festeggiano insieme come s'addice all'ospitalità campagnola, ma senza confusione di ruoli.

quelli di un vivido dettaglio dell'arazzo di Bayeux, ornamento marginale al grande evento del 1066: il campo lungo c'invita anche al rovesciamento figurativo.

... fields

Shadowing Domesday lines
Under wheat's restless silence...

scriverà Larkin in *MCMXIV*, ricordandoci però che proprio la grande guerra avrebbe trasformato l'umanità di quella lenta campagna e resa irrecuperabilmente arcaica l'utopia di Hardy.

⁵ P.H. DAVISON ed., *The Second Part of Henry the Fourth*, Penguin Books 1977, p. 269. Il mito pastorale è duro a morire in Inghilterra: cfr. M.J. WIENER, *English Culture and the Decline of the Industrial Spirit, 1850-1980*, Penguin Books 1985 (1981).

⁶ Come ha rilevato A.D. NUTTALL, «Realistic Convention and Conventional Realism in Shakespeare», *Shakespeare Survey*, 34, 1981, pp. 33-37:37.

Prendendo lo spunto dell'allestimento di Kemble, Dover Wilson immagina padroni e servi seduti a due tavoli separati: li si potrebbe anche immaginare seduti allo stesso tavolo, ma specularmente distribuiti alle due estremità, con Shallow e Davy da rispettivi anfitrioni, in modo da suggerire comunanza e gerarchia allo stesso tempo. E forse si può mettere maggiormente a profitto l'annotazione di Samuel Johnson alle battute di Davy, in parte già sfruttata da Dover Wilson, perché c'è bisogno di recuperare il senso dell'etichetta sociale degli elisabettiani per capire il ruolo di Davy in questa scena.

Shal. Give Master Bardolph some wine, Davy.

Davy. Sweet sir, sit – I'll be with you anon – Most sweet sir, sit; master page, good master page, sit. Proface! What you want in meat, we'll have in drink; but you must bear; the heart's all. (V, iii, 25-29)

L'impertinenza di Davy, scrive Johnson, sta nell'insistere perché Bardolph e il paggio si siedano, invece di restare in piedi, come richiedeva l'etichetta servile; mentre l'umorismo sta nel fatto che egli fa la parte del padrone di casa. L'osservazione è giusta, anche se ignora la sospensione della norma e della distanza sociale richiesta dall'occasione festiva. Nella sua cerimoniosità Davy rifà il verso al padrone, senza però usurparne il ruolo: ne è, nel più piccolo mondo servile, copia parodica – *sub-plot* nel *sub-plot* (Davy è associato a Bardolph, come Shallow a Falstaff). E così il giardino rimette nel giusto ordine ciò che nella casa era sottosopra.

Ma Falstaff, che ha colto l'immagine di disordine in casa Shallow, manca di cogliere il presentimento d'ordine che viene dal giardino.

Michela Calderaro

THE SHANDEAN TRIAD: SEX/LIFE/DEATH

Et jamais le moment suppliciant ne manquera: comment, s'il nous manquait, le surmonter? Mais l'être ouvert – à la mort, au supplice, à la joie – sans réserve, l'être ouvert et mourant, douloureux et heureux, paraît déjà dans sa lumière voilée: cette lumière est divine. Et le cri que, dans la bouche tordue, cet être, en vain? veut faire entendre est un immense alleluia, perdu dans le silence sans fin.

Georges Bataille, *L'Érotisme*

1.0. *The Longing for life and the Obsession of Death*

Sterne's use of Time is a rather unconventional one – he virtually turns upside down the tradition of giving the time and the place of the scene and of putting the characters on the stage afterwards. He simply opens a new scene with the same characters discussing a different matter, or with the same subject dealt with by different people at a time either years later or years before the previous scene. This change usually coincides with the end of one chapter and the beginning of a new one so as to allow the reader to understand the time/scene shift. Scenes from the past and from the future merge into each other incessantly and are often tied by Sterne's use of words – words which change themselves into something else or which constitute a chain throughout the events. This is the case in Book VIII (Chapters 14, 15, 16). In chapter 14 the widow Wadman is attempting to «blow my uncle Toby up». In the next chapter uncle Toby's situation is metaphorized as follows:

It is a great pity – but 'tis certain from every day's observation of man – that he may *be set on fire like a candle, at either end* – provided there is a sufficient wick standing out; if there is not – there is an end of the affair; and if there is – *by lighting it at the bottom*, as the flame in that case has the misfortune generally to put out itself – there's an end of the affair again.

For my part, could I always have the ordering of it which way I would be burnt myself – for I cannot bear thoughts of being burnt like a beast – I would oblige a housewife constantly *to light me at the top*; for then I should *burn down* decently to the socket; that is, from my head to my heart, from my heart to my liver, from my liver to my bowels, and so on by the meseraick veins and arteries, through all the

turns and lateral insertion of the intestines and their tunics to the *blind gut*. (ch. 15, my italics here and below) ¹

Before returning to the widow and the candle, Tristram shifts the action using the same images, recalling the earlier passages, verbal cues and metaphors:

- I beseech you, doctor Slop, quoth my uncle Toby, interrupting him as he mentioned *the blind gut*, in a discourse with my father the night my mother was brought to bed of me - I beseech you, quoth my uncle Toby, to tell me which is *the blind gut*; for, old as I am, I vow I do not know to this day where it lies. The *blind gut*, answered doctor Slop, lies betwixt the Illion and the Colon.
- In a man? said my father.
- 'Tis precisely the same, cried doctor Slop, in a woman - (ch. 15).
- And so to make sure of both systems, Mrs. Wadman predetermined to *light my uncle Toby* at this end or that; but *like a prodigal's candle, to light him*, if possible, *at both ends at once*. (ch. 16).

The movement of the association is almost circular: blowing up, lighting a candle, burning to the blind gut, blind gut, lighting the candle at both ends, in a sort of endless vortex.

* * *

The chain of words constitutes one of the ways in which events are related to one another. And it is inevitable, talking of chains of words to point out that Sterne is indebted to Locke's association of ideas, (although Sterne uses Locke's assumptions as a comic device) ², and that his method can be considered as one of the first attempts at stream of consciousness ³. The time and the events of the story are in fact wrapped in Tristram's consciousness and are the product of his own mind. The reader is invited to listen to Tristram's «opinions» and ideas, and what are opinions but expression of one's own consciousness?

¹ Laurence Sterne, *Tristram Shandy*, The Modern Library, New York, 1928.

All references to this text will be made parenthetically: ordinal numbers will refer to the volume, cardinal numbers to the chapter. As I am using italics myself all italics in the text have been removed.

² Cp. John Traugott, «The Shandean Comic Vision of Locke», *Laurence Sterne, A Collection of Critical Essays*, John Traugott ed., Prentice-Hall, Englewood Cliff, (1968): 126-147.

³ Arthur H. Cash, «The Lockean Psychology of *Tristram Shandy*», *English Literary History*, XXII, (1955), 125.

«Tristram's personality dominates the novel, and Tristram's avowed purpose is to reveal his character and what kind of mortal he is. In this sense *Tristram Shandy* is the first stream of consciousness novel».

Of course, Tristram's thoughts are not laid out on the page at random, but are coherently associated with each other, thus creating a singular mixture which is neither pure stream of consciousness nor pure Lockean association, but an original creation which defies classification.

The moment of convergence of time past and time present, of time lived and time created⁴, is the space of the individual's consciousness, and the reader is exposed to events «thought» rather than to events «lived», to a «book of history on what's going on inside a human head» (II, 2). External and internal life, although apparently following parallel lines, are very different: time as «chronology» is rather regular and its spatiality is always the same; time as «feeling» is anarchistic, one minute might seem as long as one year and viceversa:

It is two hours, and ten minutes – and no more – cried my father, looking at his watch, since Dr. Slop and Obadiah arrived – and I know not how it happens, brother Toby – but to my imagination it seems almost an age [...]
– 'Tis owing entirely, quoth my uncle Toby, to the succession of our ideas. (III, 18).

In the succession of ideas what becomes relevant is the perception of ourselves, the life which flows in the mind rather than what goes on externally; the existence we know best and of which we are most secure is our own, of all other objects we have only a superficial and external experience. In the «existence» of the mind memory is always there pushing our past into the present. Duration then becomes non-measurable, and is only to be felt. On the one hand we have chronological duration, which is the only one we can attempt to measure, on the other we have «une durée qui se tend, se resserre, s'intensifie de plus en plus: à la limite serait l'éternité. Non plus l'éternité conceptuelle, qui est une éternité de mort, mais une éternité de vie. Eternité vivante et par conséquent mouvante encore, où notre durée à nous se retrouverait comme les vibrations dans la lumière, et qui serait la concrétion de tante durée comme la matérialité en est l'éparpillement»⁵.

Tristram Shandy can be seen as the attempt at an affirmation of life against death, as an endless struggle for birth and eternity. Tristram's use of memory makes life go on incessantly, makes everything present now, at this moment, as we read, as the author writes. The author challenges time, duration and space, melting together past

⁴ Cp. Jean-Jacques Mayoux, «Temps vécu et temps crée dans *Tristram Shandy*», *Poétique*, II, (1970): 174-86.

⁵ Henri Louis Bergson, *Mémoire et Vie*, P.U.F., 1975, 14.

and future, making different experiences live together in the same spatial moment. Although in his struggle with time he complains that

I am this month one whole year older than I was this time twelve-month; and having got, as you perceive, almost into the middle of my fourth volums – and no farther than my first day's life – 'tis demonstrative that I have three hundreds and sixtyfour days more life to write just now, than when I first set out; so that instead of advancing, as a common writer, in my work [...] – on the contrary, I am just thrown so many volumes back – [...] at this rate I should live 364 times faster than I should write – (IV, 13)

he nevertheless succeeds in his attempt doubling the time created, double-living his past experiences, anticipating time and being in three different places simultaneously:

I have got *entirely out of Auxerre in this journey which I am writing now*, and I am got *half way out of Auxerre in that which I shall write hereafter* [...] for I *am this moment* walking across the market-place of Auxerre with my father and my uncle Toby, in our way back to dinner – and I *am this moment* also entering Lyons with my postchaise broke into a thousand pieces-and I *am moreover this moment* in a handsome pavilion built by Pringello, upon the banks of Garonne, which Mons. Sogniac has lent me, and *where I now sit* rhapsodizing all these affairs. (VII, 28)

These past-presents, these future-presents are introduced simultaneously through suspended scenes and events. Time can be suspended and this is Tristram's way of deceiving death: if he can stop time then he can stop and overcome death as well. The famous episode of uncle Toby and his pipe is a good example of the device. In chapter 21 of Book I, uncle Toby's action of «taking his pipe from his mouth and striking the head of it two or three times» is suspended for two pages and then recollected: «But I forget my uncle Toby, whom *all this while* we have left knocking the ashes out of his tobacco-pipe». After many chapters (Book II, 6) of suspension uncle Toby can finally complete his movement: «I think, replied my uncle Toby, – taking, as I told you, his pipe from his mouth, and striking the ashes out of it as he began his sentence...». But «*all this while*» is not real time, and Tristram has attained his first victory, for, as long as he can suspend his story and his characters, he can wander back and forth through past and future as the «god of Creation». Time belongs here to the writer-creator, the time of the story is at his disposal from the beginning, and what is to be written is of a double nature: it is past and it is future, just as with the cow which «*broke in tomorrow morning*» (III, 38). The double level is rendered through the use of grammar and words which transmute, change and transport the reader along the paths of Tristram's mind.

Another similar occurrence is to be found in III, 11, «when the door, hastily opening *in the next chapter*, but one-put [now] an end to the affair».

* * *

Tristram is always interrupting actions and events in order to start afresh with other memories, and those interruptions, far from being disruptive, are further evidence of Tristram's mastering position: what Tristram interrupts are not actions heppening in a time lived but actions recollected and happening in a time created, and as a creator Tristram can manipulate them at length, transforming them into weapons in his battle with time. He controls his characters and his material at will, and although the scenes concerning his family circle are set in the past (the time created), they also belong to the present whenever Tristram chooses to bring them before us.

* * *

The theme of the struggle with Death and Time is magnificently exemplified in two main instances: the first is the resurrection of Yorick who dies in I, 12, but who, after the black page, representing eigher his tomb, or his voyage to hereafter and return, (or, as a more hazardous guess, a moment of temporal void where Yorick the «dead» and Tristram the «not yet born» can meet), is, like Lazarus, brought back to life by the same author-creator who made him die.

The resurrection of Yorick is one of the most important statements against time as a destroyer. «Tempus *not* edax rerum» can be Tristram's motto. He states his power and his position as opposed to the relentless action of time, and the whole structure of the «novel» points at the agon with time. Although in fact the events recalled are centered around the years 1713-1723, the story begins in 1718 and ends in 1714, that is four years before its beginning.

The second instance, if we can call it so, is the entire Book VII. The paradoxical reconstruction of time-sequence in this book has a particular function of disclosing Tristram's concerns and convictions: the presence of Auxerre and Lyon, and the phantoms of time past are removed from our consciousness, and the only thing which matters is *now*, this instant, while he is writing and his pen traces word after word on the page. It is the instant lived, the present which is being actualized in this very moment of the creative process. Book VII marks a turning point in the economy of the work. It is here, in

fact, that the account of Tristram's life comes to an end and after that uncle Toby's story takes over.

Book VII is the epitome of Tristram's existence for here he becomes his own story, and the book reflects the general movement of the «novel»: as a whole the «novel» is in fact the story of Tristram's journey through life, from his begetting onwards in search of salvation and health. The journey of book VII embodies the main motive; it is a «dance» with death where death «runs more risks»⁶ than Tristram himself, where Tristram «will lead him [death] a dance he little thinks of» (VII, 1). It is in Book VII that death, come to claim his prey, is, at least temporarily, defeated.

1.1. *Celle sans qui nous ne serions pas*

But if «to stand still, or get on but slowly, is death and the devil», it also means to avoid sex. Book VII is, in addition, the book of the great refusal and denial:

She looked amiable! – Why could I not live, and end my days thus? Just Disposer of our joys and sorrows, cried I, *why could not a man* sit down in the lap of content here – and *dance*, and sing, and say his prayers, *and go to Heaven with this nut-brown maid*? Capriciously did she bend her head on one side, and dance up insidious – Then *'tis time to dance off*, quoth I; so changing only partners and tunes, I *danced it away* from Lunel to Montpellier – from thence to Pescas, Beziers, – I *danced it along* through Narbonne, Carcasson and Castle Naudairy, till at last I *danced myself into Perdrillo's pavillon*, where pulling out a paper of black lines, that I might go on straight forwards, without digression or parenthesis, in my uncle Toby's amours – (VII, 43).

Staying is impossible; staying will assume the significance of accepting death as natural: sex, birth, death. To be born is to be prepared to face death as part of our being, thus, the flight from Nannette and sex which is essential to the birth, and the difficulty that the characters encounter in coupling. The only possible life is the life lived through the «paper of black lines». As the sexual tension increases in the scene of the dance, («We want a cavalier, said she, holding out both her hands, as if to offer them – And a cavalier ye shall have; said I, taking hold of both of them. Hadst thou Nannette, been arrayed like a duchess! – But that cursed slit in

⁶ Thomas M. Columbus, «Tristram's Dance with Death», *University Dayton Review* VIII, ii, (1971): 3-15.

thy petticoat! Nannette cared not for it»), staying becomes unbearable and Tristram is compelled to dance away.

* * *

The theme of the dance has been part of the Book from the beginning, but what a shift in emphasis! «I will lead him [Death] a dance he little thinks of [...] to the world's end, where, if he follows me, I pray God he may break his neck» said Tristram, although he knew that it was a dance «without music». Now, that he can dance with life to the sound of music, he cannot stay, nor face the fact that staying will inevitably lead to a physical action, to a concrete statement against impotency and frigidity. Sexual fulfilment will be «death» for him, so he has to dance away. He can challenge death and time in his own imagination, but he cannot accept the materiality of a real battle on death's own territory, that is on the field of concrete, although transient, actions.

«So much of motion is so much of life, and so much of joy, [...] to stand still [...] is death and the devil», but when he is given the possibility of getting life and joy he reverses the terms of the equation, because accepting joy and life is accepting sex, and accepting sex is accepting to stay, so then:

sex = joy and life = staying = death

As he endlessly needs to get «out of the body, in order to think well» (VII, 13), he finds an intellectual alibi for his escape and goes on with uncle Toby's story.

What Tristram escapes from is in reality not death itself, separated and isolated from any context, but death as acceptance, and what he fails to acknowledge is that death is not opposed to life, but to the «conscience of life». Death in fact «ne s'oppose pas à la vie, mais à la conscience de la vie. Or cette conscience est déjà le fruit de la négation de l'animalité, soit dans un certain sens, d'une mise à mort. Par conséquent, dans un univers au moins partiellement objectif, la mort se présente comme une négation de la Négation»⁷.

The theme of sexual refusal and denial is to be found from the beginning of Tristram's story; Tristram delays even his own begetting and birth. He experiences pain and anguish since his parents'

⁷ Michel Feher, *Conjurations de la violence, Introduction à la lecture de Georges Bataille*, P.U.F., 1981, 23.

sexuality will inexorably lead to his birth and, consequently, to his death. He *has* to suspend them. And when, at last, he cannot put off time any longer, he still has to face his anguish as derived from that single moment of sexual fulfilment.

J'exige – autour de moi, s'étend le vide, l'obscurité du monde réel – j'existe, je demeure aveugle, dans l'*angoisse*: chacun des autres est tout autre que moi, je ne sens rien de ce qu'il sent, si j'envisage ma venue au monde – liée à la naissance puis à la conjonction d'un homme et d'une femme, et même, à l'instant de la conjonction – une chance unique décida de la possibilité de ce MOI que je suis: en dernier ressort l'improbabilité folle du seul être sans lequel, pour MOI rien ne serait. La plus petite différence dans la suite dont je suis le terme; au lieu de MOI avide d'être moi, il n'y aurait quant à MOI que le néant, comme si j'étais mort. Cette improbabilité infinie d'où je viens et au-dessous de moi comme un vide: ma présence, au-dessous de ce vide, est comme l'exercice d'un fragile pouvoir, comme si ce vide exigeait le défi que je lui porte MOI, moi c'est-à-dire l'improbabilité infinie, douloureuse, d'un être irremplaçable que je suis. Dans l'abandon où je suis perdu, la connaissance empirique de ma similitude avec d'autres est indifférente car l'essence du moi tient à ceci que rien jamais ne le pourra remplacer: dans le monde ou je demeure comme lui *étant étranger, étranger absolument*⁸.

A stranger to the world Tristram really is until he reaches Book VII and meets Nannette and the «ring of Pleasure» (VII, 43):

Tie me up this tress instantly, said Nannette, putting a piece of string into my hand – *it taught me to forget I was a stranger* – the whole knot fell down – We had been seven years acquainted. (VII, 43).

It is at the cry of «VIVA LA JOIA! FIDON LA TRISTESSA!», in the moment of the recognition and acceptance on the part of the merry crowd, that Tristram feels the impulse to run away once more. If he is successful in escaping death, he is even more successful in flying from life itself. He makes a statement of rejection, of refusal of, and escape from, sexuality and life. He cannot accept the life of his body and the consequences of it; until now he has lived in his imagination, creating through his mind, manipulating characters, temporality and spatiality; now he is forced to face a world which cannot be manipulated, to accept the motions and the existence of a body which cannot be controlled.

Until Book VII he has striven, with a certain amount of success, to suspend time in order to suspend death, and he has, therefore, suspended all physical accomplishments. To let his body have its own way would be to limit his mental faculty as it is only in the

⁸ Georges Bataille, «L'expérience Interieure – La Mort est en un sens une imposture», *Oeuvres Complètes*, Paris, Gallimard, (1973), V, 83-84.

mind that he can live on different time-levels contemporaneously. Leaving this secure world in order to accept the world of the body would be to accept real existence as well, and this Tristram is unable to do.

«In his [...] confrontation of the temporal and the spatial, [...] [he] raises the issues of man's confrontation with death and of the relationship of art to man's mortality»⁹. Art as the offspring of the mind will live forever, while all offsprings of the body are transient and therefore destined to die. The literary creations of the past are not subject to laws of time; they can live together with the newborn works. In the life of the body, however, generations leave space to new generations through the means of death. Death incessantly creates the necessary place for the newborn. Birth and death are indissolubly tied; death is «celle sans qui nous ne serions pas»¹⁰, without death we shall not have birth and, as Tristram perceives, without birth there will not be death.

Death and sexuality are, then, the two great enemies Tristram fights all along his work. At moments he seems to win the battles he meets with, but his victories are bound to the world of intellect; as long as he keeps the battlefield on the «paper of black lines», he is sure to win, but whenever he attempts to move out of the book and carry his battles on other levels, he *has*, although reluctantly, to fly back to the page, seeking salvation. Death and sexuality belong inexorably together, and although, at first, they can be seen as a form of negation, on the contrary they embody the hidden truth whose externalization is life itself.

There is not a better way to utter this thought than in Georges Bataille's words:

Le luxe de la mort est enviagé par nous de la même façon que celui de la sexualité, d'abord comme une négation de nous mêmes, puis, en un renversement soudain, comme la vérité profonde du mouvement dont la vie est l'exposition¹¹.

⁹ William Bowman Piper, «Time's Chariot and *Tristram Shandy*», *Image and Immortality*, William Holts ed., Providence, Brown Univ. Press, (1970), 125.

¹⁰ Georges Bataille, «La Parte Maudite, Introduction théorique, Les Trois Luxes de la Nature: La Manducation, la Mort et la Reproduction Sexuée», *Oeuvres Complètes*, Paris, Gallimard, (1976), VII, 41.

¹¹ *Ibidem*, 41.

Rodolfo Delmonte

APPUNTI PER UN CORSO DI GRAMMATICA
LESSICO-FUNZIONALE

1. Introduzione

La Grammatica Lessico-Funzionale introdotta ufficialmente nel 1982 dai suoi fondatori Joan Bresnan e Ronald Kaplan – ma già circolante dal 1980 e ufficiosamente annunciata in modo implicito dal 1978 – è una teoria generativa della seconda generazione, che come altre teorie nate in California si pone in alternativa al quadro GB definito da Chomsky negli anni 1979-1981. L'assunzione principale della LFG è che le configurazioni sintattiche – contenute nella struttura-c(ostituenti) – non sono essenziali per la rappresentazione (mentale) delle strutture e proprietà delle lingue naturali, ma solo gregarie: infatti, l'interpretazione semantica viene attuata utilizzando una rappresentazione – le strutture-f(unzionali) o schemi funzionali – che sono derivate in modo cruciale dalle informazioni fornite dal lessico. Le configurazioni sintattiche sono considerate informazioni non universali – come lo è la base X-barra di GB – ma dipendenti dalla lingua e quindi residenti nella grammatica centrale. Nella LFG inoltre non vi sono regole trasformativazionali, quindi non vi sono più livelli strutturali esprimibili nella struttura-c di cui uno è derivato dall'altro attraverso le regole della grammatica – come avviene in GB dopo l'intervento di Muovi- α . In LFG vi è un unico livello strutturale in costituenti ed è quello corrispondente al contenuto lessicale effettivo della frase in ingresso: le regole di riscrittura sono contenute in una grammatica context-free che è costituita dall'elenco, ridondante, di tutte le possibili configurazioni interpretabili di una data lingua naturale. Da ciò ne deriva che la procedura che dalla frase in ingresso gli assegna una struttura-c sia una procedura non-deterministica: strettamente deterministica sarà invece la procedura che produrrà degli schemi funzionali che serviranno all'interpretazione semantica. Una immediata conseguenza di questo fatto è che la struttura superficiale in LFG non contiene tracce; per le proprietà

della grammatica, poi, scompare anche il PRO pronominale-anafora delle strutture a controllo obbligatorio, che viene sostituito da equazioni funzionali inserite direttamente nel lessico per i casi eccezionali, o per default dalla grammatica. Le strutture definitive prevedono quindi come categorie vuote, il SN-SP del movimento *wh*-, cioè le variabili legate da un operatore spostato a sinistra, mentre il PRO o pronominale referenziale o arbitrario di frasi a tempo indefinito, e sulla base dei parametri della lingua, di frasi a tempo finito appare solo in struttura-f. Il lessico è una struttura fondamentale in LFG ed è notevolmente più ricco di quello GB in quanto serve a codificare un numero maggiore di informazioni sintattiche e semantiche: in particolare è previsto che vi siano delle regole lessicali, dette di ridondanza, che servono a produrre forme lessicali aggiuntive sulla base delle informazioni funzionali – queste regole prevedono la Passivizzazione, ecc. In genere queste regole producono entrate lessicali nuove con una forma morfologica nuova e proprietà sintattico-semantiche nuove rispetto alle forme di partenza.

2. La grammatica lessico-funzionale

Le regole in una LFG assomigliano moltissimo alle regole non contestuali del componente di base nella versione standard della GT. Le regole della LFG contengono però espressioni, i cosiddetti schemi funzionali, che sono associati ai simboli a destra della freccia di riscrittura. Le seguenti regole, scritte nella forma standard della LFG possono combinarsi con un lessico, generando allora un frammento dell'italiano:

$$\begin{array}{lcl}
 1) \quad F & \rightarrow & \begin{array}{cc} \text{SN} & \text{SV} \\ (\uparrow \text{ SOGG}) = \downarrow & \uparrow = \downarrow \\ \text{SV} & \rightarrow \quad \begin{array}{cc} \text{V} & \text{SN} \\ \uparrow = \downarrow & (\uparrow \text{ OGG}) = \downarrow \\ \text{SN} & \rightarrow \quad \begin{array}{cc} (\text{DET}) & \text{N} \\ \uparrow = \downarrow & \uparrow = \downarrow \end{array} \end{array} \end{array}
 \end{array}$$

Le espressioni $(\uparrow \text{ SOGG}) = \downarrow$ $\uparrow = \downarrow$ $(\uparrow \text{ OGG}) \downarrow$ sono degli schemi funzionali che possono essere sottoscritti al simbolo a cui sono uniti in virtù della regola. Anche gli elementi lessicali sono provvisti di schemi funzionali. Solo le proiezioni massimali (le categorie sintagmatiche e *F'*) hanno equazioni funzionali sostanziali associate che hanno il formato $(\uparrow G) = \downarrow$, in cui *G* è per esempio SOGG, OGG. $\uparrow = \downarrow$ non è una equazione sostanziale. Questo è in linea con i requisiti della sottocategorizzazione, per cui un verbo

richiederà un SN come soggetto non semplicemente un N o un N'. La testa di una categoria maggiore – dove categoria maggiore è una categoria lessicale che ha proiezioni – porta sempre l'equazione $\uparrow = \downarrow$. Anche le categorie minori – che non hanno proiezioni – hanno l'equazione $\uparrow = \downarrow$ ma non hanno tratti sostanziali e quindi trasmettono l'informazione funzionale codificata nell'entrata lessicale che dominano. Nella tabella sottostante, le categorie di tipo 0 sono «categorie lessicali»; le categorie di tipo 1 e 2 sono chiamate proiezioni; le proiezioni di tipo più elevato (qui 2 ma potrebbe anche essere 3) sono chiamate proiezioni massimali. Tutte le categorie lessicali e le loro proiezioni sono chiamate categorie maggiori. Ci sono anche categorie minori quali DET e COMP. Solo la categoria F e F' sono categorie maggiori che non sono proiezioni di alcuna categoria lessicale. Nelle c-strutture non vengono riportate le categorie non frasali di tipo 1 se sono esaustivamente dominate da una categoria di tipo 2, o la categoria di tipo 2 domina una categoria di tipo 0. Le c-strutture sono regole di riscrittura context-free o reti di transizione ricorsive.

Le funzioni grammaticali vengono assegnate a particolari regole di c-struttura e ai tratti flessivi di ciascuna lingua. La codifica sintattica possibile di funzioni in strutture è altamente ristretta. Nella codifica configurazionale una forma di base di regola di c-struttura per ogni matrice X di tratti categoriali è:

$$- x^{n+1} \rightarrow c_1 \dots x^n \dots c_m$$

dove $n \geq 0$ e C_i è o una categoria minore o una proiezione massimale. Assieme a questo formato, a ciascuna C_i viene associata una equazione sostanziale se e solo se essa è una proiezione massimale, altrimenti si associa una equazione non sostanziale. Una categoria maggiore che porta una equazione non sostanziale è chiamata «testa». Perciò sulla base di questo principio di codifica configurazionale, tutte e solo le proiezioni massimali di categorie possono portare funzioni, ciascun sintagma ha una testa unica e i tratti funzionali di un sintagma sono identificati con quelli della sua testa. Ne consegue che solo le proiezioni massimali di categorie possono essere sottocategorizzate.

Tab. 1 Matrice a tratti delle categorie maggiori

tipo	0	1	2
categoria	V	V'	V'' (SV)
	P	P'	P'' (SP)
	N	N'	N'' (SN)
	A	A'	A'' (SA)
		F	F'

Le entrate lessicali sono comunemente specificate come segue:

- 2) Gianni N ($\uparrow$ PRED) = «GIANNI»
 ($\uparrow$ NUMERO) = SG
 ($\uparrow$ PERS) = 3
 vede V ($\uparrow$ PRED) = «VEDERE <($\uparrow$ SOGG) ($\uparrow$ OGG)>»
 ($\uparrow$ SOGG NUMERO) = SG
 ($\uparrow$ SOGG PERS) = 3
 ($\uparrow$ TEMPO) = PRES
 Maria N ($\uparrow$ PRED) = «MARIA»
 ($\uparrow$ NUMERO) = SG
 ($\uparrow$ PERS) = 3

Ogni descrizione consta quindi di tre parti: una rappresentazione della forma dell'elemento lessicale, la categoria lessicale cui questo appartiene e un elenco di schemi funzionali.

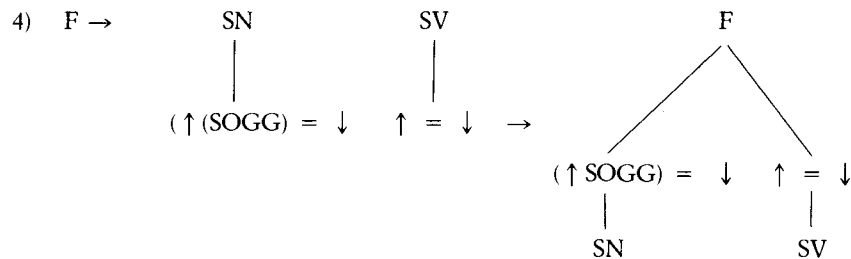
Il lessico, con l'insieme di regole, serve a definire le strutture in costituenti annotate.

Spiegheremo il procedimento con un albero annotato per una frase semplice. In base alle strutture in costituenti si formano allora le strutture funzionali. Queste due strutture la *c(ostituente)* e *f(unzionale)* costituiscono i due livelli di rappresentazione sintattica nella LFG.

Prendiamo la frase semplice,

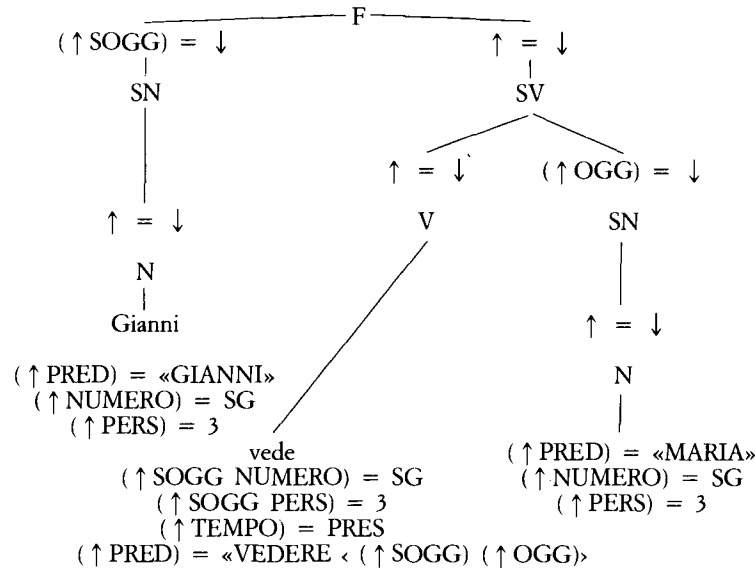
- 3) Gianni vede Maria.

e cominciamo a costruire un albero di struttura sintagmatica come si farebbe in qualsiasi grammatica a struttura sintagmatica. Ogniquale volta applichiamo una regola, riprendiamo gli schemi dei costituenti che stanno a destra della freccia, copiandoli sopra i nodi corrispondenti nell'albero. La relazione tra regole e annotazione nell'albero è esemplificata qui di seguito,



Successivamente rintracciamo nel lessico il lemma corrispondente a ogni elemento lessicale nell'albero; gli schemi funzionali di questi lemmi vengono poi fissati sotto i rispettivi nodi terminali.

5)

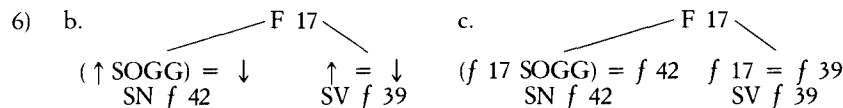


Dalle strutture in costituenti annotate si possono poi formare strutture funzionali sostituendo le frecce $\uparrow$ e $\downarrow$ degli schemi con dei nomi. Questi sono convertiti in equazioni funzionali completamente specificate da cui possono essere derivate le strutture funzionali.

3. Le equazioni funzionali

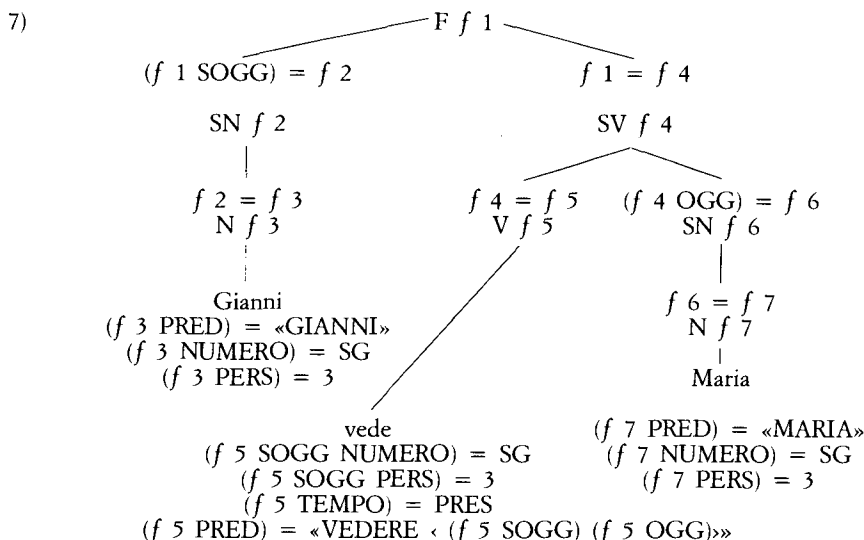
Le frecce $\uparrow$ e $\downarrow$ utilizzate negli schemi funzionali sono note come *metavariabili* perché in realtà sono sostituenti ai quali subentrano variabili effettive. Per elaborare concretamente (5) sopra si devono percorrere le seguenti tappe.

A ogni costituente della struttura sintagmatica nell'albero si associa una struttura funzionale. A ciascuna di queste strutture funzionali attribuiamo un nome assegnando una variabile distinta a ogni nodo nell'albero. Assumiamo che tale variabile assegni un nome alla struttura funzionale associata a un dato nodo. Per questo tipo di variabili usiamo semplicemente la lettera *f* con un numero qualsiasi. La scelta dei nomi è ovviamente arbitraria. Vediamo come si presenta la struttura (5) con le variabili inserite:



Le metavariables servono a mediare la relazione tra la struttura in costituenti e la struttura funzionale. Si può dunque confermare che la collocazione di una data metavariable nell'albero dota il simbolo di significato. La $\downarrow$ è nota come *ego-(meta) variabile* o *auto(meta) variabile*: di fatto si riferisce alla struttura funzionale attaccata al nodo cui si collega lo schema che contiene la $\downarrow$. L'altra metavariable, $\uparrow$, viene chiamata *(meta) variabile madre* perché si riferisce alla struttura funzionale connessa alla madre del nodo cui è attaccato lo schema con la $\uparrow$.

Per rimpiazzare le metavariables con i nomi delle strutture funzionali procediamo come segue. Per ogni nodo modifichiamo gli schemi funzionali sostituendo a tutte le frecce $\downarrow$ la variabile associata a questo nodo. Tutte le frecce $\uparrow$ negli schemi sono convertite nella variabile che appartiene al nodo dominante. Applicando questa procedura a (5) b. otteniamo (5)c. La figura (7) ci mostra un albero finito di (3) dove sono elaborate le equazioni funzionali. L'insieme di tutte le equazioni funzionali effettuate in un albero come quello dato sotto, si chiama la *descrizione funzionale*.



Segue adesso la descrizione funzionale di (7). Dalle descrizioni funzionali si costituiscono le strutture funzionali. Per l'ulteriore elaborazione della struttura funzionale, l'albero non ha più alcuna importanza.

- 8) $(f\ 1\ SOGG) = f\ 2$
 $f\ 2 = f\ 3$
 $(f\ 3\ PRED) = \text{«GIANNI»}$
 $(f\ 3\ NUMERO) = SG$
 $(f\ 3\ PERS) = 3$
 $f\ 1 = f\ 4$
 $f\ 4 = f\ 5$
 $(f\ 5\ SOGG\ NUMERO) = SG$
 $(f\ 5\ SOGG\ PERS) = 3$
 $(f\ 5\ TEMPO) = PRES$
 $(f\ 5\ PRED) = \text{«VEDERE < (f\ 5\ SOGG) (f\ 5\ OGG)»}$
 $(f\ 4\ OGG) = f\ 6$
 $f\ 6 = f\ 7$
 $(f\ 7\ PRED) = \text{«MARIA»}$
 $(f\ 7\ NUMERO) = SG$
 $(f\ 7\ PERS) = 3$

Ogni struttura funzionale consiste di due colonne di elementi entro parentesi quadre larghe. La colonna di sinistra contiene i cosiddetti *attributi*, quella di destra i *valori*. Davanti alla parentesi di sinistra si può scrivere facoltativamente il nome della struttura funzionale, f_n/m . Gli attributi e i valori sono accoppiati e i membri di una coppia si dispongono sulla stessa riga. Importantissimo è il fatto che agli elementi nella struttura funzionale è legato un significato. Se F e G si collocano sulla stessa linea orizzontale nella struttura funzionale f_n allora l'equazione $(f\ n\ F) = G$ si collocano sulla stessa linea orizzontale nella struttura funzionale f_n allora l'equazione $(f_n\ F) = G$ è valida.

Gli attributi sono sempre dei simboli comuni come A, F SOGG, PRED, ecc. I valori al contrario possono essere simboli comuni, strutture funzionali subordinate o forme semantiche. Ci sono cinque equazioni che valgono per la seguente struttura

- 9) $f_n \left[\begin{array}{cc} A & f_m \left[\begin{array}{cc} B & C \\ D & E \end{array} \right] \\ F & G \\ H & I \end{array} \right]$
- 10) $\left[\begin{array}{l} (f_n A) = f_m \\ (f_n F) = G \end{array} \right] \quad \left[\begin{array}{l} (f_m B) = C \\ (f_n H) = I \end{array} \right] \quad [(f_m D) = E]$

Le strutture funzionali sottostanno alla Condizione di Unicità o Consistenza, cioè a uno stesso attributo non possono essere assegnati due valori diversi. Possiamo ora cominciare a inserire i seguenti dati nella raffigurazione grafica di $f\ 7$:

- 11) f_7 [NUMERO SG]

Se prendiamo ora un'altra equazione, ad esempio (f 5 TEMPO) = PRES, troviamo un altro dato, cioè f 5, per una nuova struttura funzionale. In questo caso costruiamo f 5 assieme ad f 7:

$$12) \begin{array}{l} f \ 7 \text{ [NUMERO SG]} \\ f \ 5 \text{ [TEMPO PRES]} \end{array}$$

Alcune equazioni, come (f 5 SOGG NUMERO) = SG comprendono due nomi attributo. Per la loro interpretazione guardiamo prima la funzione f 5 assegnata all'attributo SOGG. (f 5 SOGG) denota, come sappiamo, una struttura funzionale che può essere applicata all'attributo NUMERO. Questa seconda struttura funzionale associa l'attributo NUMERO al valore SG e da quest'associazione nasce un valore che viene collegato a SOGG in f 5. Se una struttura funzionale è il valore associato a un attributo, allora questo valore viene semplicemente ricopiato dall'attributo nella struttura funzionale, al pari di qualsiasi valore non complesso. Aggiungiamo quindi la nuova informazione alla rappresentazione grafica.

$$13) \begin{array}{l} f \ 7 \\ f \ 5 \end{array} \left[\begin{array}{l} \text{NUMERO SG} \\ \text{TEMPO PRES} \\ \text{SOGG [NUMERO SG]} \end{array} \right]$$

Analogamente possiamo esaminare le altre equazioni ed allargare ulteriormente (13) inserendo i PRED e le PERS. Se torniamo a (8) e consideriamo le equazioni di forma $fn = fm$, vediamo che, ad esempio $f4 = f5$ significa semplicemente che i due nomi o dati designano la stessa cosa. Riportiamo quindi i nomi equivalenti alla sinistra delle coppie attributo/valore racchiuse tra parentesi quadre larghe. Ora l'equazione ($f4$ OGG) = $f2$ può facilmente essere interpretata: inseriamo semplicemente $f6$ in $f4$ come valore dell'attributo OGG.

$$14) \begin{array}{l} f6 \\ f7 \end{array} \left[\begin{array}{l} \text{NUMERO SG} \\ \text{PRED «MARIA»} \\ \text{PERS 3} \end{array} \right]$$

$$\begin{array}{l} f1 \\ f4 \\ f5 \end{array} \left[\begin{array}{l} \text{SOGG} \left[\begin{array}{l} \text{TEMPO PRES} \\ \text{NUMERO SG} \\ \text{PERS 3} \end{array} \right] \\ \text{PRED «VEDERE < (f5 SOGG) (f5 OGG) >»} \end{array} \right]$$

$$\begin{array}{l} f2 \\ f3 \end{array} \left[\begin{array}{l} \text{NUMERO SG} \\ \text{PRED «GIANNI»} \\ \text{PERS 3} \end{array} \right]$$

Avremo allora che l'equazione principale varia in,

$$15) \begin{matrix} f1 \\ f4 \\ f5 \end{matrix} \left[\begin{array}{cc} \text{TEMPO} & \text{PRES} \\ \text{SOGG} & \left[\begin{array}{cc} \text{NUMERO} & \text{SG} \\ & 3 \end{array} \right] \\ & \text{PERS} \\ \text{PRED} & \text{«VEDERE»} & (f5 \text{ SOGG}) & (f5 \text{ OGG}) & , \\ \text{OGG} & f6 & \left[\begin{array}{cc} \text{NUMERO} & \text{SG} \\ & 3 \end{array} \right] \\ & f7 & \left[\begin{array}{cc} \text{PRED} & \text{«MARIA»} \\ \text{PERS} & 3 \end{array} \right] \end{array} \right]$$

Se guardiamo poi il significato dell'equazione $(f1 \text{ SOGG}) = f2$ esso equivale a quello della precedente equazione, tranne che adesso è disponibile il valore preesistente per SOGG in $f1$, cioè la struttura funzionale riprodotta in (16),

$$16) \left[\begin{array}{cc} \text{NUMERO} & \text{SG} \\ \text{PERS} & 3 \end{array} \right]$$

Ciò significa che la struttura funzione in (16) e $f2$ sono in realtà rappresentazioni (parziali) della stessa cosa. In questo caso il valore di SOGG è la fusione delle due strutture funzionali. In termini non-matematici si può descrivere una fusione come segue:

4. Fusione

La fusione di due forme dello stesso nome non-complesso consiste di questo nome non-complesso. Nomi non-complessi che non sono identici non si possono fondere. Per effettuare la fusione di due strutture funzionali $f1$ e $f2$, per esempio, se ne seleziona una e per ogni attributo a in $f1$ si cerca una forma di a in $f2$. Si chiama v il valore associato ad a in $f1$. Se in $f2$ non si trova alcun a , si aggiungono l'attributo e il suo valore a $f2$. Se invece, in $f2$ è già presente a e il suo valore v , allora la fusione di v e v' costituisce il nuovo valore di a in $f2$.

Se la fusione di due strutture funzionali non riuscisse, non ci sarebbe una struttura funzionale valida per la descrizione funzionale in questione, e la grammatica predirebbe l'agrammaticalità della frase. Avremo quindi il seguente schema:

17)	$f2$		16)		FUSIONE
NUMERO	SG	$\Leftrightarrow$	SG	$\Rightarrow$	SG
PRED	«GIANNI»		0	$\Rightarrow$	«GIANNI»
PERS	3	$\Leftrightarrow$	3	$\Rightarrow$	3

La struttura funzionale nella sua forma completa, che contiene tutti i dati sintattici necessari per determinare la grammaticalità di una frase (eccettuate le condizioni relative all'ordine delle parole), nonché l'informazione principale che occorre per l'interpretazione semantica, si presenta allora come segue:

$$18) \begin{array}{l} f1 \\ f4 \\ f5 \end{array} \left[\begin{array}{cc} & \text{TEMPO PRES} \\ \text{SOGG} & \begin{array}{l} f2 \left[\begin{array}{cc} \text{PRED} & \text{GIANNI} \end{array} \right] \\ f3 \left[\begin{array}{cc} \text{NUMERO} & \text{SG} \end{array} \right] \\ & \text{PERS} \quad 3 \end{array} \\ \text{OGG} & \text{PRED «VEDERE» } (f5 \text{ SOGG}) (f5 \text{ OGG}) > \\ & \begin{array}{l} f6 \left[\begin{array}{cc} \text{PRED} & \text{«MARIA»} \end{array} \right] \\ f7 \left[\begin{array}{cc} \text{NUMERO} & \text{SG} \end{array} \right] \\ & \text{PERS} \quad 3 \end{array} \end{array} \right]$$

Ricordiamo che una struttura funzionale non può assegnare più di un valore ad un dato attributo. Perciò non ogni equazione funzionale può risultare in una struttura funzionale ben formata. Le due equazioni in (19), per esempio, sono incompatibili fra di loro:

$$19) \begin{array}{l} (f43 \text{ TEMPO}) = \text{PRES} \\ (f43 \text{ TEMPO}) = \text{PASS} \end{array}$$

Presi insieme questi dati implicherebbero che sia il valore PRES che il valore PASS possono essere assegnati all'attributo TEMPO in $f43$, violando così la Condizione di Unicità delle strutture funzionali. Una struttura che contiene dati incompatibili porta ad una struttura funzionale inconsistente. L'accordo o la reggenza indica il fenomeno che abbiamo discusso di un morfema flessivo di una parola che serva a restringere i tratti di un costituente retto o governato. Dopo l'inserzione lessicale, i tratti di una parola divengono i tratti del sintagma di cui la parola è o la testa o una categoria minore. Per cui i tratti di P divengono i tratti di SP, quelli di DET divengono i tratti di SN e quelli del verbo divengono i tratti del SV e a sua volta di F'. L'affisso porta con sé l'informazione che il soggetto è di un numero e di una certa persona. Quando si inserisce la forma lessicale flessa di un verbo l'informazione dell'affisso diviene l'informazione di V, questa a sua volta diviene l'informazione di SV e questa a sua volta l'informazione di F' propagandola o percolandola in virtù della presenza di equazioni non sostanziali. La teoria spiega quindi anche il fatto che i morfemi reggenti o governanti appaiono solo nelle teste (di teste (di teste...)) o in categorie minori del sintagma i cui costituenti essi governano.

Così la reggenza è una caratteristica delle entrate lessicali e viene completamente sganciata dalla c-struttura. La prima conseguenza di

questa formulazione è che i verbi governano o reggono i loro soggetti a cui impongono restrizioni di selezione visto che i verbi sono tutti sottocategorizzati per i propri soggetti, se ne hanno.

La LFG usa la nozione di funzione grammaticale per predire l'agrammaticalità di frasi come,

20) * La ragazza assassinava.

21) * Gianni cade Maria.

La generalizzazione che va colta è che il verbo «assassinare» esprime una relazione tra due argomenti, associati alle funzioni grammaticali di soggetto e di oggetto. L'assenza di uno dei due argomenti induce agrammaticalità. Nel caso di «cadere» avviene il contrario in quanto il verbo esprime una relazione con un solo argomento associato alla funzione di soggetto: non è possibile quindi giustificare il SN «Maria» nella posizione canonica di oggetto.

Nella LFG le relazioni grammaticali sono rappresentate da attributi come SOGG OGG OGG2 AGGIUNTO VCOMP XCOMP PCOMP POGG ecc.; vi sono inoltre *forme semantiche* che sono associate all'attributo PRED (le forme semantiche sono indicate con virgolette): «RAGAZZA», «GIANNI» ecc., che rappresentano valori predicativi di N, categoria nome; mentre «ASSASSINARE < (↑ SOGG)(↑ OGG)>» esemplifica un valore predicativo di V, categoria verbo. Quest'ultima forma semantica contiene una struttura predicato-argomentale che comprende due posizioni argomentali, (↑ SOGG) e (↑ OGG). Se si sostituiscono i nomi di una struttura funzionale alle due frecce, questi schemi servono a designare gli elementi che riempiranno le posizioni argomentali. Se una posizione argomentale in una struttura predicato-argomentale non è occupata, cioè il nome è privo di referente – come avverrebbe in (20) per (f1 OGG) che si troverebbe a non assegnare alcun valore all'attributo OGG – allora si dice che la struttura funzionale è incompleta. Ogni struttura funzionale contenente una sottostruttura funzionale incompleta è, anche essa, incompleta.

All'opposto, se il numero degli argomenti fosse superiore a quello previsto per le posizioni argomentali disponibili allora si dirà che la struttura è incoerente.

Quando un attributo come SOGG o OGG compare in una struttura predicato-argomento chiusa tra parentesi angolate si dice che questo attributo è governato. L'insieme di attributi che compaiono realizzate nei diversi elementi lessicali in una struttura predicato-argomentale, si chiama l'insieme di funzioni grammaticali governabili. Nel caso di «assassinare» sappiamo che l'insieme di funzioni grammaticali governabili della forma semantica del verbo contiene almeno due elementi, SOGG e OGG. Mentre nel caso di «cadere

nella struttura predicato-argomentale «CADERE < (↑ SOGG) >> è disponibile solo una posizione argomentale. Se volessimo quindi specificare la struttura funzionale per (21) in cui oltre al SOGG si ha anche un SN in posizione canonica di OGG, l'oggetto non potrebbe essere governato e la struttura funzionale viene detta inaccettabile per incoerenza. *Completezza, Coerenza e Consistenza* sono quindi le tre condizioni che servono a garantire la grammaticalità delle frasi e vengono tutte computate sulle f-strutture.

5. *Il lessico*

• Nella versione standard della GT il lessico è innanzi tutto un elenco di parole. Ogni elemento lessicale possiede un'indicazione categoriale, un quadro di sottocategorizzazione, una rappresentazione fonologica e semantica, e, ovviamente, tutte le informazioni indispensabili sulle proprietà idiosincratiche. Nella LFG si è sviluppata la cosiddetta ipotesi lessicalista: tutte le relazioni locali vengono fissate nel lessico, rendendolo quindi più articolato che nella versione GT.

La differenza fondamentale con GT sta nel trattamento delle informazioni della sottocategorizzazione, l'elaborazione cioè di quelle condizioni sotto le quali un elemento lessicale si può inserire in un determinato contesto. Abbiamo già visto che essa è definita in termini di funzioni grammaticali e non di categorie sintattiche come avviene in GT. Un verbo come «vedere» è definito in LFG per un SOGG e un OGG, mentre nella GT si ha [₋ SN], cioè si indica il fatto che esso può essere seguito da un sintagma nominale. La rappresentazione completa in LFG è la seguente:

22) *vedere* V PRED = «VEDERE < (↑ SOGG)(↑ OGG)>

La funzione PRED sta ad indicare che l'elemento lessicale ha contenuto semantico. Le parentesi angolate stanno ad indicare che SOGG e OGG sono argomenti non solo sintattici ma anche semantici del verbo – vedremo che non è sempre così. L'idea generale sottostante a questa proposta è che una qualsiasi notazione astratta deve servire a contenere delle generalizzazioni linguistiche. Se si definisce la sottocategorizzazione in termini sintattici si implica anche che questo è il mezzo più diretto per determinare delle restrizioni. In questo senso, gli elementi lessicali che condividono lo stesso quadro di sottocategorizzazione [₋ SN] avrebbero tra di loro più proprietà in comune rispetto a quelli di una classe formata da un altro schema di sottocategorizzazione. Queste informazioni verrebbero poi proiettate in struttura-S. Nel quadro LFG, se si specifica che una classe di verbi ha due argomenti SOGG e OGG, ne deriva che questi verbi

hanno più proprietà in comune rispetto a quelli appartenenti ad una classe che sono seguiti da un SN.

Ma dire che una certa classe di verbi sottocategorizza un oggetto, e che hanno caratteristiche sintattiche comuni, non significa anche assumere che tutti gli SN collocati subito dopo il verbo all'interno del SV abbiano qualcosa in comune. Questo non avviene nei seguenti esempi:

23) Gianni vuole trovare un buon pittore.

24) Gianni vuole diventare un buon pittore.

In entrambi i casi il SN «un buon pittore» dipende dal verbo ed è parte del quadro di sottocategorizzazione del verbo. Se assumiamo come riferimento GT in cui la sottocategorizzazione prende in considerazione solo le caratteristiche sintattiche del contesto verbale, avremo che entrambi i verbi verranno trattati allo stesso modo: [— SN]. Ma in questo modo non si raggiunge alcuna generalizzazione valida, in quanto sia i verbi che i loro complementi in questo caso saranno sensibili a regole diverse. Se ad esempio assumiamo che il SN che nel SV segue immediatamente il verbo attivo, nella versione passiva della frase occupa invece la posizione di soggetto. Vedremo subito che questo è vero solo per uno dei due verbi:

25) Un buon pittore è stato trovato.

26)* Un buon pittore è stato diventato.

Se è evidente che i due verbi hanno comportamenti diversi allora la LFG esplicita queste differenze in due forme lessicali diverse:

27) *trovare* V PRED = «TROVARE < (↑ SOGG)(↑ OGG)»

diventare V PRED = «DIVENTARE < (↑ SOGG)(↑ XCOMP)»

dove XCOMP è il nome che viene assegnato ai complementi predicativi. Nella LFG non si prevedono corrispondenze in base alla sola posizione postverbale del SN: tali corrispondenze sono puramente casuali e marginali. Un eventuale raffronto potrebbe essere fatto se si prendono in considerazione le strutture in ruoli tematici delle due voci lessicali che sarebbero previste in GB, e che prevedrebbero nel caso di TROVARE una assegnazione «AGENTE, TEMA» mentre per DIVENTARE «AGENTE ATTRIBUTO».

Successivamente la regola che produce la forma lessicale del passivo verrebbe bloccata dalla mancanza dell'argomento a cui è assegnato il ruolo TEMA.

La GT distingue nettamente la morfologia derivazionale da quella flessiva: la derivazione si riflette nel lessico ed è regolata prima ancora dell'inserzione lessicale; la flessione avviene nel componente morfofonologico, dopo l'applicazione di tutte le trasformazioni.

Nella LFG tutto il processo morfologico si svolge prima che operino le regole categoriali.

Ad esempio il lemma «trovare» contiene anche la seguente informazione:

28) $[(\uparrow \text{INF}) = +]$

Per le forme standard, le regolarità possono essere fissate da regole di ridondanza o da regole morfologiche produttive. È possibile anche pensare di specificare per ogni forma flessa l'informazione che essa si riferisce ad una certa persona, con un certo numero, ecc. Ma essa viene invece convogliata nella descrizione dell'affisso verbale, ad esempio, *-iamo*, che utilizzeremo per una certa classe verbale:

29) *-iamo* AFF [TEMPO = PRES & $(\uparrow \text{SOGG PERS}) = 1$ & $(\uparrow \text{SOGG NUMERO}) = \text{PL}$]

30) *troviamo* V *-iamo* PRED = «TROVARE < $(\uparrow \text{SOGG})(\uparrow \text{OGG})$ »

31) *diventiamo* V *-iamo* PRED = «DIVENTARE < $(\uparrow \text{XOGG})(\uparrow \text{XCOMP})$ »

Al pari di altre teorie, come GT, anche LFG deve contenere la generalizzazione che esistono coppie di frasi del tipo di (23) (25) che sono ovviamente correlate. Il rapporto che intercorre tra le due frasi è però nel quadro LFG previsto nel lessico attraverso la forma lessicale associata a «trovato», quindi nella relazione che intercorre tra la forma lessicale associata a «trovare» e quella di «trovato».

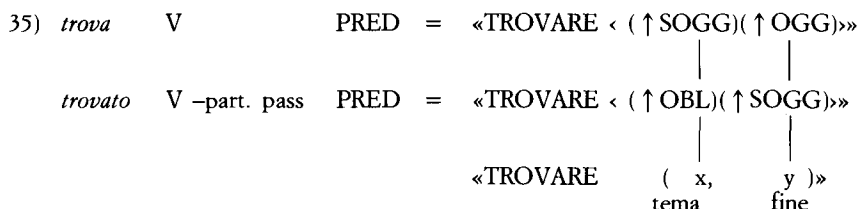
33) SOGG $\Leftrightarrow \text{OBL}_{\text{agente}}/\emptyset$; mutamento morfologico: V $\Leftrightarrow \text{V}_{\text{part pass}}$
 OGG $\Leftrightarrow \text{SOGG}$

Queste due regole esprimono la generalizzazione secondo cui, per ogni forma con un SOGG e un OGG, esiste un'altra forma nella quale il SOGG della prima corrisponde a un agente obliquo (o un argomento zero, sintatticamente non espresso) e l'OGG al SOGG. Nella notazione che abbiamo usato l'invariabilità degli argomenti semantici è assicurata dall'ordine degli elementi lessicali nella struttura predicato-argomentale (inclusi tra parentesi angolate): SOGG e OBL occupano infatti la stessa posizione per mostrare che costituiscono il medesimo argomento semantico. Questo fatto potrebbe essere ulteriormente avvalorato dalla presenza nella forma lessicale della lista semantica degli argomenti in cui appaiono delle variabili, come segue:

34) «TROVARE (x, y)» oppure (1, 2)

in cui si creeranno corrispondenze tra l'argomento (1) «X», il ruolo tematico ad esso associato, in questo caso «tema», e il ruolo tematico associato a (2) «y», in questo caso «fine»; queste corrispondenze

hanno una proiezione immediata sulla struttura predicato-argomentale in cui come primo argomento avremo SOGG per il verbo attivo e OBL per il part. pass. e come secondo argomento avremo OGG e SOGG rispettivamente. Potremmo rappresentare le proiezioni come segue:



Abbiamo visto per ora che gli argomenti dei predicati sono inclusi nelle parentesi angolate, cioè sono argomenti obbligatori: la LFG permette però di includere nella forma lessicale anche gli argomenti opzionali che si troverebbero nella lista all'esterno delle parentesi angolate, oppure sono indicati con una doppia parentesizzazione. Che questo tipo di rappresentazione contengano valide generalizzazioni convalidato anche dai seguenti casi di classi verbali che prendono complementi frasali, «scoprire», «chiedere», e «mangiare» che possiede un argomento opzionale, di cui riportiamo la struttura predicato-argomentale,

- 36) «SCOPRIRE < (↑ SOGG), {(FCOMP), (OGG)} »»
 «SCOPRIRE (x , { D, y })»
 «CHIEDERE < (↑ SOGG), {(FCOMP), ((OGG))} »»
 «CHIEDERE (x , { D, y })»
 «MANGIARE < (↑ SOGG) > (OGG)»
 «MANGIARE (x, (∃y)y)»

in cui D è utilizzato da noi per indicare il fatto che il verbo prende come complemento sia domande K sia domande con «se», cioè elementi non k-; le doppie parentesi stanno ad indicare la opzionalità, e le graffe la disgiunzione. Inoltre per «mangiare» abbiamo indicato il secondo argomento come opzionale dal punto di vista sintattico ma dal punto di vista semantico «esistente»: cioè anche nel caso in cui il SN OGGetto non è presente lessicalmente dal punto di vista semantico vi sarà un argomento esistenzialmente quantificato (un qualcosa che x mangia). Se la struttura predicato-argomentale è indipendente dal contesto sintattico, ci aspetteremmo che le stesse funzioni grammaticali possano essere associate a diversi argomenti semantici, cosa che effettivamente è verificato da verbi come «dire» o «essere d'accordo», di cui riportiamo la struttura:

- 37) «ESSERE D'ACCORDO < (↑ SOGG), ((FCOMP)) > (POGG)»
 «ESSERE D'ACCORDO (x , P , (y))»
 «SEMBRARE < (XCOMP) > (OGG 2)»
 «SEMBRARE (P , (x))»

in cui abbiamo indicato con P il fatto che la funzione FCOMP individua un complemento frasale che è un argomento proposizionale e non un argomento interrogativo. Inoltre abbiamo racchiuso FCOMP tra doppie parentesi tonde per indicarne l'opzionalità sintattica ma non semantica. L'argomento POGG è all'esterno delle parentesi angolate per indicare il fatto che è sintatticamente opzionale in quanto il verbo sembrare può essere usato in modo impersonale. La prova che la struttura predicato-argomentale è indipendente dal contesto sintattico può essere facilmente dimostrata con il fenomeno dell'ellissi del complemento o l'anafora del complemento nullo, che esemplifichiamo qui di seguito:

- 38) A. Luisa ha un gran cuore
 B. Sono d'accordo (con te).
 39) A. Sai chi andrà alla festa?
 B. No, ma (lo) chiederò (lo scoprirò),

In inizio discorso o in isolamento, le frasi in B. sarebbero semanticamente incomplete, ma nel contesto delle frasi in A. sono completamente interpretabili. I verbi «essere d'accordo», «scoprire», «chiedere», possono essere analizzati come verbi che hanno un argomento aperto nella loro struttura predicato-argomentale, che corrisponde ad un'assegnazione opzionale di funzioni grammaticali. L'argomento aperto deve essere interpretato semanticamente; quando il complemento sintattico manca, l'argomento deve essere interpretato dal contesto. In italiano solo il verbo «chiedere» permette l'ellissi, mentre gli altri permettono l'ellissi del complemento frasale in presenza di un clitico di ripresa. A tutti gli effetti, questo clitico è l'effetto di una regola lessicale di ridondanza chiamata regola di

- 40) F-PRONOMINALIZZAZIONE
 (XCOMP) ⇔ (OGG)

La regola trasformerebbe una funzione aperta, cioè una delle funzioni PCOMP NCOMP ACOMP VCOMP (cioè SP, SN, SA, SV) oppure un FCOMP (cioè un F') in una funzione chiusa.

Questa regola per poter essere applicata ha bisogno di guardare alla classe verbale: vengono cioè esclusi verbi o predicati in genere che non siano transitivi. L'ellissi con pronominalizzazione in realtà quindi non è una vera ellissi in quanto prevede che l'argomento sia

presente pronominalizzato in forma di clitico di ripresa. L'ipotesi è che l'ellissi del complemento si possa avere solo quando un argomento semantico aperto corrisponde a un argomento grammaticale opzionale. La possibilità di omettere degli argomenti grammaticali presuppone una rappresentazione indipendente della struttura predicato-argomentale. Infatti, quando un FCOMP opzionale viene omissso, resta solo l'argomento semantico, come illustrato in,

- 41) «CHIEDERE < (SOGG), (2) >»
 x D

In 41) non esiste una funzione grammaticale nei termini della quale sia possibile rappresentare l'argomento aperto D. Una conseguenza di questa rappresentazione è il fatto che i verbi che permettono l'ellissi del complemento possono imporre selezione semantica sul contesto dell'ellissi, ma non selezione sintattica. La selezione semantica è mostrata da,

- 42) a. Giorgio è una persona veramente generosa.
 b. Sono d'accordo.
 c. L'ho scoperto.
 *d. Chiederò.
 43) a. Sai se verrà alla festa?
 b. Chiederò
 c. Lo scoprirò
 *d. Sono d'accordo

Nel caso c. l'argomento pronominalizzato viene interpretato normalmente localmente, sulla base del predicato «scoprire»: nel caso 42b. l'interpretazione richiede il riferimento al contesto e questo contesto è ristretto alla domanda precedente, il tratto D presente nella struttura predicato-argomentale, fatto questo che rende agrammaticale 42d. e 43d.

6. Il controllo

Nella seguente frase Gianni è nel contempo argomento del verbo «desiderare» e di «partire»,

- 44) Gianni desidera partire.

Nella LFG si specifica che il verbo «desiderare» richiede un soggetto e un qualsiasi complemento e che «partire» prende solo un soggetto. Inoltre, «partire» è il predicato per il complemento di

«desiderare». In realtà «desiderare» condivide il suo soggetto con il proprio complemento. L'inclusione di uno degli argomenti di un verbo nel complemento dello stesso verbo per assumervi la funzione di uno degli argomenti è chiamata relazione di controllo. Un argomento che ammette la relazione di controllo è chiamato un complemento *aperto* ed è raffigurato con XCOMP. In questo caso diciamo che il soggetto di «desiderare» è il controllore e il soggetto di XCOMP il controllato. L'attributo SOGG in XCOMP si presenterà quindi vuoto e collegato con una linea alla struttura funzionale per Gianni, indicando uguaglianza. Il valore associato a SOGG nella struttura principale e quello associato a SOGG nella struttura funzionale per XCOMP rappresentano la stessa entità, cioè la struttura funzionale per Gianni. In senso più generale, il controllo è una relazione tra una funzione grammaticale non realizzata lessicalmente e un'altra funzione grammaticale nella proposizione matrice.

I costrutti a controllo possono assumere le forme più svariate. Accanto a (44) esiste anche (45),

45) Ho convinto Gianni a partire.

In questo caso l'individuo che parte è Gianni, l'oggetto di «convinto», non più il locutore «io». Questi due esempi sono rappresentativi della gran maggioranza di verbi sottocategorizzati per un complemento aperto. Vi è poi una classe ristretta di verbi in cui il controllore è il SOGG benché vi sia l'OGG2 posizionato davanti all'infinitiva, come mostrato da,

46) Franco ha promesso a Lucia di finire il lavoro.

In questo caso si violerebbe la gerarchia di assegnazione lessicale per «default» del controllore nel caso di controllo funzionale che viene stabilita così:

47) CONTROLLO FUNZIONALE INDOTTO LESSICALMENTE

- i. se l'elemento lessicale è anche sottocategorizzato per un OGG2, questo sarà il controllore;
- ii. in assenza di OGG2, OGG, se presente, sarà il controllore;
- iii. in mancanza di OGG, SOGG sarà il controllore.

Ciò che deve dire una teoria adeguata del controllo è quale sia la distribuzione delle funzioni non realizzate: quali sono cioè le posizioni sintattiche in cui funzioni non realizzate possono aversi e dove

non possono aversi; quale funzione può considerarsi controllore; quali sono i casi di controllo obbligatorio; quali sono i casi in cui la funzione non realizzata è obbligatoria. La regola di default risponde ad alcune domande. Ad essa si può aggiungere il seguente principio parametrizzato che determina la distribuzione della funzioni non realizzate,

A) Una FNR deve essere una funzione grammaticale nucleare (_a che è il soggetto (_b di una proposizione a tempo indefinito)).

Una funzione grammaticale nucleare è una funzione che sottocategorizza un predicato (cioè soggetto, oggetto, oggetto secondario, ecc.). Se si sceglie la specificazione completa di A si hanno lingue come il francese e l'inglese; se si omette la condizione b) si hanno lingue come lo spagnolo e l'italiano; se si omette anche a) si hanno lingue come il Malayalam e il Walpiri. Una FNR è una funzione grammaticale che non è realizzata nella struttura configurazionale e quindi una infinitiva verrà resa in c-struttura con un SV invece che F'. Riportiamo le strutture predicato-argomentali di convincere e promettere,

- 48) a. *convincere* V = «CONVINCERE < (↑ SOGG)(↑ OGG)(↑ XCOMP)>
 b. *promettere* V (↑ PRED) = «PROMETTERE < (↑ SOGG)((↑ OGG2))
 { (↑ XCOMP), (OGG) }>»
 (↑ SOGG) = (↑ XCOMP SOGG)

In (48)a. non appare un controllore specifico e si presume che valga la regola (47), mentre in b. il controllore viene dato perché idiosincratico. Comunque nel caso di «promettere», la decisione se si tratta di un verbo con un complemento chiuso (non-predicativo) o aperto (predicativo) è complessa. Difatti un complemento aperto non permetterà la presenza di SN lessicali o «pro» referenziali, e per rispettare la condizione della consistenza non permetterà di avere antecedenti spezzati – cioè un pronome che può riferirsi a più di un SN. Se però variamo (46) con (49),

49) Franco ha promesso a Lucia di partire (di tornare).

vediamo che essa può essere parafrasata dalla coppia corrispondente di frasi esplicite,

- 50) a. Franco ha promesso a Lucia che partiranno (che torneranno).
 b. Franco ha promesso a Lucia che partirà (che tornerà).

In a. il soggetto delle completeive è a nostro parere rappresentato sia dai due antecedenti presenti assieme, sia da un referente esterno alla frase. Nel caso di b. l'antecedente con cui è coreferente il «pro» della completiva sarà il SOGG, il OGG2 oppure un SN nel discorso precedente. La variabilità nella comprensione delle relazioni di controllo è forse dipendente dal tipo di verbo contenuto nella frase

complemento, e in altre relazioni semantiche intrattenute dagli argomenti di «promettere». Ad esempio in,

51) Il colonnello ha promesso a Gianni di finire la naja entro giugno.

sembrerebbe applicarsi la regola di controllo di «default», perché è ovvio che la naja non può terminarla il colonnello ma semmai Gianni, che dal contesto si saprà essere partito per il servizio militare. In genere bisognerebbe essere in grado di decodificare le relazioni semantiche sottostanti, per cui se abbiamo X ha promesso Y a Z, X oltre a essere sempre l'agente, e Y l'azione Z sarà il fine o il beneficiario: è importante stabilire se l'azione Y è oppure no ascrivibile a X – perché ne è in grado, ne ha le capacità ecc. O se non si è in presenza invece «di una promessa a che venga permessa una certa azione»; in questo caso X è la sorgente, Y il tema e Z il fine. In altre parole in questo caso il soggetto si impegna a trasferire dei benefici a qualcuno, ed è solo lui in grado di farlo: perché è in possesso dell'auto per «partire», perché è lui che deve decidere se «tornare», perché è la persona che comanda in caserma.

Abbiamo quindi visto che il *controllo funzionale lessicale* instaura una relazione tra due elementi di cui sappiamo che l'elemento controllato è un SOGG inespresso e che il controllore espresso o inespresso da cui esso dipende gli trasmette tutti i tratti; le proposizioni controllate sono designate da funzioni grammaticali aperte XCOMP e XAGGNT, che sono anche detti complementi predicativi o proposizioni aperte. Ricordiamo anche che solo SOGG, OGG, OGG2 possono essere controllori quindi non OBL, POGG, o AGGNT.

L'equazione di controllo appare nel lessico se non rispetta la regola lessicale di «default» o di ridondanza, altrimenti vale quest'ultima.

Un secondo tipo di controllo funzionale è quello che appare come una annotazione di una regola di c-struttura: lo definiamo come *controllo funzionale strutturale*. La proposizione controllata è sempre una XAGGNT, cioè un aggiunto aperto o predicativo e in questo caso non vi sono restrizioni sul tipo di controllore, che sembra essere determinato da un parametro che varia tra le lingue. Aggiunti predicativi sono le relative, le appositive e le aggettivali, le participiali e le gerundive. Solo in alcuni casi è possibile restringere il range di possibili controllori: quando il XAGGNT si trova in inizio enunciato. In questo caso si ha sempre il controllo da parte del SOGG: questa potrebbe essere trattata come una proprietà marcata di queste costruzioni in inizio enunciato che potremmo rappresentare come segue:

$$\begin{array}{lcl}
 52) & F \rightarrow (& \begin{array}{c} \text{SA} \\ ((\uparrow \text{XAGGNT}) = \downarrow) \\ ((\uparrow \text{SOGG}) = (\downarrow \text{SOGG})) \end{array}) & \begin{array}{c} \text{SN} \\ (\uparrow \text{SOGG}) = \downarrow \end{array} & \begin{array}{c} \text{SV} \\ \uparrow = \downarrow \end{array}
 \end{array}$$

In questo caso la regola di ridondanza verrebbe bloccata, in quanto quest'ultima farebbe riferimento ad un insieme di possibili controllori, come segue,

53) REGOLA DI CONTROLLO FUNZIONALE STRUTTURALE

Se $(\uparrow \text{XAGGNT}) = \downarrow$ è un'annotazione funzionale codificata sintatticamente (in c-struttura), uniscila alla disgiunzione dello schema $\{(\uparrow G) = (\downarrow \text{SOGG}) \mid G \in \Gamma\}$.

L'insieme di possibili funzioni controllori Γ è come abbiamo detto un parametro che varia da lingua a lingua: in inglese, $\Gamma = \{\text{SOGG}, \text{OGG}, \text{OGG2}, \text{OBL}\}$, e lo stesso sembra valere per l'italiano.

Diamo alcuni esempi per illustrare il funzionamento della regola:

54) Mario ha incontrato Gino ieri, ubriaco come al solito.

55) Mario ha detto che ha incontrato Gino, ieri, ubriaco come al solito.

Mentre in 54 è impossibile sapere quale funzione funge da controllore strutturale, in quanto sia il SOGG che l'OGG sono possibili controllori dell'XAGGNT aggettivale, nel caso di 55 il controllore possibile è solo quello più in basso nella struttura; se trasferiamo in prima posizione nell'enunciato il XAGGNT aggettivale, però la regola di ridondanza verrà superata da quella più specifica che prevede che solo il SOGG è possibile controllore,

56) Ubriaco come al solito, Mario (ha detto che) ha incontrato Gino ieri.

Come risultato delle relazioni instaurate dal controllo funzionale, il SOGG controllato avrà tutti i tratti grammaticali (CASO PERSONA NUMERO ecc.) del controllore. La dipendenza referenziale del SOGG controllato dal controllore segue dall'interpretazione semantica della relazione di controllo per mezzo della «quantificazione all'interno».

Nel caso di controllo funzionale, a livello di c-struttura non vi è una controparte per l'argomento inespresso, per cui il SOGG controllato non solo non appare in c-struttura ma ad esempio le infinitive vengono trattate come SV' e non come frasi, F o F'.

7. *Il controllo anaforico*

La presenza di un elemento pronominale PRO come segnaposto sintattico e strutturale per un argomento inespresso ci porta invece nel *controllo anaforico*. Il PRO in questo caso è un SN che può essere in certe frasi sostituito con un SN effettivo, a differenza per SOGG controllato funzionalmente, che non essendo un SN non è commutabile con un SN. Il PRO è un pronome fonologicamente (foneticamente) nullo che è soggetto a varie regole interpretative dal componente semantico tra cui la referenzialità dipendente dal discorso, quella generica e la coreferenzialità transfrastica.

Le relazioni di controllo anaforico insorgono dalla presenza di una anafora funzionale PRO, che non è espressa in c-struttura: l'anafora funzionale è creata da uno schema funzionale opzionale del tipo ($\uparrow$ GPRED) = «PRO» per una qualsiasi funzione G. L'occorrenza possibile di questi schemi è alquanto limitata da principi indipendenti. «PRO» è una forma semantica, e tutte le forme semantiche sono introdotte nel lessico. Quindi lo schema opzionale (($\uparrow$ GPRED) = «PRO») deve appartenere a qualche entrata lessicale e non potrà essere l'entrata di un SN nullo, poiché la LFG non permette l'uso di c-strutture per rappresentare le relazioni grammaticali locali. Perciò, dal momento che (($\uparrow$ G PRED) = «PRO») manca di una sua entrata lessicale propria essendo una categoria nulla, essa dovrà essere introdotta come parte della entrata lessicale di una forma lessicale che regge G e G deve essere una funzione sottocategorizzabile. Inoltre, per ogni entrata lessicale L a cui si aggiunge una equazione (($\uparrow$ G PRED = «PRO»)), le condizioni di completezza e di coerenza restringono G alle funzioni particolari sottocategorizzate dalla forma lessicale di L. Le restrizioni sulla codifica lessicale di funzioni condizionano G come una delle funzioni dell'insieme non ristretto semanticamente (SOGG, OGG, OGG2). Per finire, un parametro di una particolare lingua può condizionare la estendibilità di G a un sottoinsieme Δ dell'insieme di funzioni semanticamente non condizionabili: assumeremo che solo gli elementi lessicali [$\pm$ FIN] permettono l'anafora funzionale, e che il valore del tratto [α FIN] è un parametro specifico della lingua, come indicato in,

57) REGOLA DELL'ANAFORA FUNZIONALE

Per tutte le possibili entrate lessicali L, per ogni G e Δ , assegna a L la coppia opzionale di equazioni {(($\uparrow$ G PRED = «PRO»)), ($\uparrow$ FIN) = α }.

Se fissiamo il valore dei parametri $\alpha = \pm$ e $\Delta = \{\text{SOGG}\}$, deriviamo la regola di anafora funzionale per l'italiano (Se $\alpha = -$ e $\Delta = \{\text{SOGG}\}$ quelli per l'inglese e lingue simili). Perciò l'anafora

funzionale «PRO» insorge in inglese solo come soggetto di un verbo di modo indefinito (infinito gerundio o participio), mentre in italiano essa potrà aversi anche in casi diversi di frasi con tempo finito.

In genere, un'anafora è un elemento grammaticale a cui si può assegnare un antecedente per mezzo delle regole di grammatica frasale. Semanticamente, le anafore sono o coreferenziali oppure referenzialmente dipendenti dai loro antecedenti. «PRO» è un'anafora simile ma non identica nella sua interpretazione a pronomi definiti come: «lei», «egli», «loro», ecc. Le relazioni di controllo tra PRO e il suo controllore sono effettivamente relazioni anaforiche tra «PRO» e il suo antecedente. I riflessivi sono considerate «anfore vincolate (o legate)» e i pronomi definiti come «lei», si vedono assegnare il controllo in modo opzionale. Quando «PRO» non deriva la sua referenza da un antecedente all'interno della frase, manca di referenza definita – che è propria di un pronominale, come in,

58) Non è chiaro cosa si debba fare.

59) Non è chiaro che cosa fare in certe situazioni.

In questo caso si ha *controllo arbitrario* del soggetto dell'infinitiva di tipo K-. Come abbiamo detto, PRO è un'anafora che può avere la capacità di riferire indipendentemente a referenti specifici transfrastici, come in,

60) Gino si sentiva una pecora: stuzzicare così quelle scimmie era stata una stupidata. Non avrebbe dovuto farlo.

61) Singhiozzava e si guardava attorno nella stanza. Non era chiaro cosa fare di se stessa ora che Molly se n'era andata.

Si possono addirittura avere contesti non verbali in cui PRO è compreso come riferentisi a referenti specifici derivabili dal contesto situazionale dell'enunciato. Consideriamo una situazione in cui due osservatori sono testimoni di un suicidio da parte di un giovane che salta dall'ultimo piano di una casa. Un osservatore può dire all'altro:

62) Credo che uccidersi sia stato un terribile errore. ≠ Credo che uccidersi sia un terribile errore.

In generale, la referenza dei pronomi riflessivi è determinata dai loro antecedenti. Nel precedente esempio però, i pronomi riflessivi si riferiscono ad individui specifici, e i loro antecedenti sono dei PRO. Inoltre, in questi esempi, PRO non deriva il suo riferimento da un antecedente all'interno dell'enunciato. Perciò siamo portati a concludere che PRO ha la capacità di riferirsi indipendentemente a referenti specifici transfrastici.

L'interpretazione di PRO come definito o generico è prevedibile poi dalle proprietà aspettuali o temporali e contestuali della frase in cui occorre; nel contesto di referenza temporale specifica come mostrato dagli esempi (60) e (61), PRO può avere una interpreta-

zione definita, ma in contesti di referenza temporale non specifica come la seguente, esso ha interpretazione generica.

63) Stuzzicare i leoni in gabbia è pericoloso.

64) Farsi coinvolgere da gente come quella è rischioso.

Nella teoria proposta qui, PRO non è un'anafora legata ma un elemento pronominale. Deve essere distinto dai pronomi definiti espressi, comunque, in quanto ha restrizioni speciali sulle sue relazioni anaforiche. Assumiamo quindi che ci sia un qualche tratto NM (per Non espresso Morfologicamente) che distingue PRO dagli altri pronomi. Le strutture funzionali per PRO e «ella» saranno quindi le seguenti,

65)	$\left[\begin{array}{cc} \text{PRED} & \text{«PRO»} \\ \text{NM} & + \end{array} \right]$	$\left[\begin{array}{cc} \text{PRED} & \text{«PRO»} \\ \text{NM} & - \\ \text{GEN} & \text{FEM} \\ \text{NUM} & \text{SG} \\ \text{PERS} & 3 \\ \text{CASO} & \text{NOM} \end{array} \right]$
-----	--	--

Nel caso di [+ NM] l'anafora è («PRO» o «sè») legata al soggetto, mentre nel caso di [- NM] «lei», l'anafora non può essere legata al SOGG come mostrano i seguenti esempi,

66) Maria desiderava votare per sè.

67) Maria desiderava che lei votasse.

In pratica la (67) serve per rendere l'inglese corrispondente,

69) Mary wished for her to vote.

A differenza della teoria GB di Chomsky in cui il principio C stabilisce che un pronome è libero nella sua categoria minima di reggenza, stabiliamo qui il *principio di ovviazione* per giustificare il fatto che certi pronomi escludono la coreferenza con certi tipi specifici di antecedenti. In entrambi i casi il principio viene definito in maniera negativa e serve ad indicare come operare la cosiddetta referenza disgiunta: non serve quindi in modo positivo a definire i casi in cui vi è coreferenza. Abbiamo quindi il seguente,

70) PRINCIPIO DI OVVIAMENTO

Se P è il SOGG pronominale di una proposizione ovviativa C, e A è il potenziale antecedente di P ed è il SOGG del nucleo proposizionale minimo che contiene propriamente, C, P è o no legato ad A a seconda che P è + o - NM, rispettivamente.

Nella LFG quindi l'ovviazione è una relazione funzionale che si intrattiene tra soggetti matrice e pronominali soggetto complemento, ma come vedremo dagli esempi questo non vale per l'italiano. Il principio di ovviazione predice che la referenza disgiunta si applica solo ad antecedenti soggetto e non ai non soggetto della frase

matrice. Inoltre è possibile mostrare che il soggetto pronome di frasi complemento è disgiunto solo dal soggetto matrice e non da quegli argomenti matrice non soggetto, come mostrano i seguenti esempi:

- 71) Se dopo tutti quegli sforzi Luisa non avesse vinto, (lei) si sarebbe veramente arrabbiata (stupita/sorpresa). (pro = Luisa) (lei ≠ Luisa)
- 72) Luisa sarebbe stata veramente sorpresa se (lei) avesse perso dopo tutti quegli sforzi. (Luisa = lei = pro)
- 73) Luisa si sarebbe veramente stupita se dopo tutti quegli sforzi lei avesse perso. (idem)
- 74) For her to lose after all that effort would really surprise Louise. (her = Louise, possibly)
- 75) Luisa si sarebbe veramente divertita se dopo tutti quei tentativi andati a vuoto avesse vinto lei.
- 76) It would really surprise Louise for her to lose after all that effort.

In italiano, a differenza dell'inglese, la presenza del soggetto in posizione preverbale è indice dell'introduzione di un nuovo topic o di ovviazione, mentre la non presenza implica la continuità del topic precedente, quindi «pro» = Luisa. Quando Luisa è nella frase principale e questa precede la subordinata, essa è un possibile controllore di «lei» o «pro», ma vi possono anche essere controllori transfrastici. Sembra che in questi casi si introducano relazioni semantiche determinate dal significato dei verbi. Questa situazione è diversa da quella dovuta alla incompatibilità tematica come mostrano i seguenti esempi:

- 77) Luisa fece cenno a Tino di sbarbarsi.
- 78) *Luisa fece cenno a Tino che (lei) doveva sbarbarsi.

In (78) benché Luisa sia soggetto essa è tematicamente esclusa come possibile antecedente del PRO, pro complemento; né è prevedibile che «lei» possa essere usato per coriferire con un antecedente transfrastico, per gli stessi motivi. Altri esempi di controllo in posizione non di soggetto, sono i seguenti:

- 79) Contraddire se stesso è diventata la più grande ambizione di Giorgio.
- 80) Si sorprenderebbe veramente il proprio padre se si fosse in grado di radersi a 5 anni.

Per individuare il dominio strutturale utile a definire le condizioni per il controllo anaforico non è sufficiente il c-comando, ma è necessario il f-comando. In struttura-f manca il costituente SV, il SOGG e l'OGG o il (X)COMP sono allo stesso livello, mentre vengono in un diverso livello le funzioni grammaticali che si trovano all'interno di una FCOMP, avremo quindi il seguente contrasto:

- 81) Contraddicendo se stesso Gino ha dimostrato di essere un bugiardo.
- 82) Contraddicendo se stesso Gino dimostrerà che è un bugiardo.
- 83) Contraddicendo se stesso Gino dimostrerà che lui è un bugiardo.
- 84) Contraddicendo se stesso Giorgio dimostrerà che è lui il bugiardo.
- 85) Contraddicendo se stesso Gianni dimostrerà che il bugiardo è lui.

In questi esempi il PRO/pro è sempre controllato da Gino che controlla anche l'anafora lessicale «se stesso»; quando viene introdotto il pronome lessicale «lui» valgono le stesse osservazioni fatte in precedenza per «lei», cioè se si trova in posizione canonica preverbiale viene disgiunto dal principio di ovviazione, altrimenti vale come «double» del soggetto espresso. In tutti questi casi vale il f-comando. Non vale invece nel seguente caso,

- 86) Contraddicendo se stesso (lui) dimostrerà che Gino è un bugiardo.
- 87) Contraddicendo se stesso (lui) dimostrerà che il bugiardo è Gino.
- 88) Contraddicendo se stesso (lui) dimostrerà che è Gino il bugiardo

in cui il SOGG della frase matrice è lui oppure «pro», e Gino non può controllare nulla da un diverso dominio di f-comando. Ovviamente questo discorso non vale se il soggetto è solo allontanato, come in,

- 89) Contraddicendo se stesso (lui) dimostrerà che non è un bugiardo, Gino.

In questo caso se abbiamo «pro» allora il controllo è obbligatorio, mentre se abbiamo «lui» è solo opzionale. Stabiliamo quindi la seguente condizione,

90) CONDIZIONE UNIVERSALE SUL CONTROLLO ANAFORICO

Se A è un antecedente assegnato grammaticalmente di P, dove il valore di P è [PRED «PRO/pro», U +], allora A deve f-comandare P.

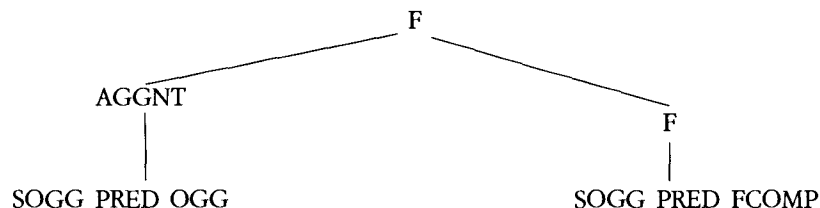
F-comando è una relazione su f-strutture definita come segue:

91) F-COMANDO

Per qualsiasi occorrenza delle funzioni α e β in una f-struttura F, α f-comanda β se e solo se non contiene β e ogni f-struttura di F che contiene α contiene anche β .

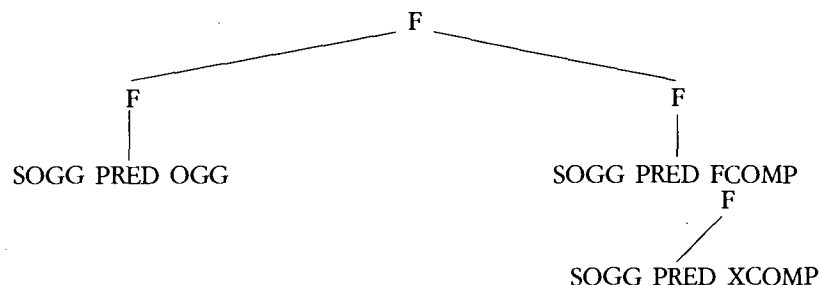
In tutti questi esempi abbiamo utilizzato una gerundiva che si presenta come un F separata dalla F matrice ma sullo stesso livello,

(92)



Nel caso invece dell'impossibilità di applicare il f-comando abbiamo,

93)

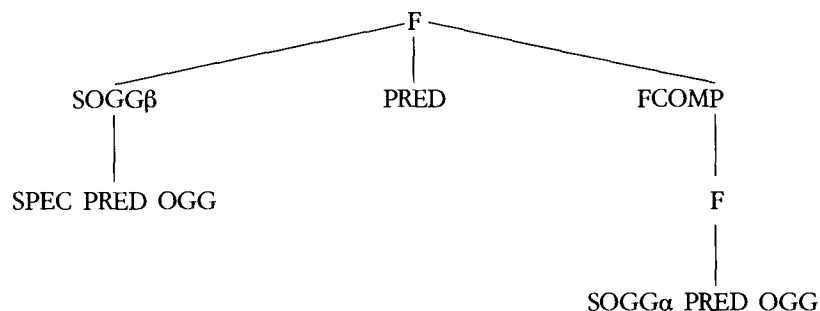


che servono a chiarire gli esempi in 86/88 in cui il controllore si trova all'interno di FCOMP in una f-struttura quindi contenuta da un'altra f-struttura. Se avessimo delle infinitive invece delle gerundive, la situazione sarebbe leggermente diversa,

94) Il contraddire se stesso dimostrerà che Gino è un bugiardo/è Gino il bugiardo/il bugiardo è Gino.

In questo caso avremmo una struttura-f di questo tipo,

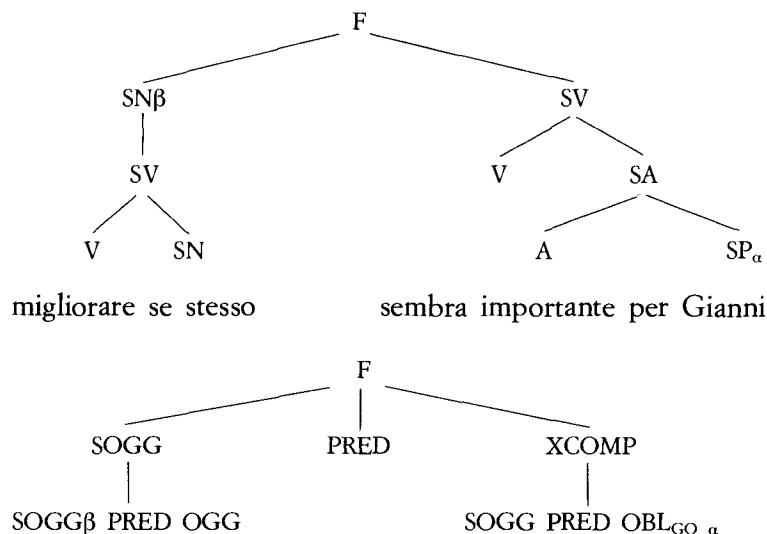
95)



In questo caso non può valere il f-comando in quanto la struttura del controllore è contenuta in quella del controllato. Eppure in italiano l'anafora lessicale «se stesso» è chiaramente controllata in

modo obbligatorio dal SN Gino. Questa situazione è diversa da quella in cui invece di «Gino» abbiamo un pronome come «lui» che a pari condizioni può coriferire con un antecedente esterno alla frase al quale coriferisce PRO e pro. Nel seguente esempio, invece, benché non si abbia c-comando si ha f-comando,

96) Migliorare se stesso sembra importante per Gianni.



Ricapitolando: la teoria prevede che SN lessicali non possano apparire come soggetti di proposizioni controllabili funzionalmente; inoltre sulla base delle condizione di consistenza, segue che le proposizioni controllabili funzionalmente non possono avere antecedenti spezzati (un pronome che si riferisce a più di un SN come nella frase «Toni ha detto a Maria che devono partire»). Il controllo funzionale per mezzo di antecedenti spezzati è impossibile perché la f-struttura di ciascuno dei controllori funzionali verrebbe «merged» con quella del soggetto controllato risultando in uno scontro di tratti.

In contrasto le proposizioni controllabili anaforicamente possono avere soggetti SN lessicali e anche antecedenti spezzati. Quindi è possibile prevedere che se una proposizione controllata può avere un soggetto SN lessicale, allora può avere antecedenti spezzati, allora può essere soggetta al controllo anaforico.

Come abbiamo visto, le gerundive sono dei casi di proposizioni che possono avere SN soggetto e sono quindi diversi dagli aggiunti aggettivali in cui si può avere controllo funzionale: essi sono degli AGGNT chiusi con una struttura interna simile a,

$$97) F \rightarrow \begin{pmatrix} \text{SN} \\ ((\uparrow \text{SOGG}) = \downarrow) \end{pmatrix} \quad \begin{matrix} \text{SV} \\ \uparrow = \downarrow \\ (\downarrow \text{GERUN}) = \text{endo} \end{matrix}$$

A differenza del AGGNT aggettivale, quello gerundivo chiuso può avere controllo anaforico e arbitrario:

98) Essendo Gino arrabbiato, (lui) se ne andò.

99) Avendo (lui) già tolto il cappello, Gino non si scusò.

100) Essendo educati in una scuola di questo livello, non è necessario frequentare l'università.

In (98) è possibile vedere che la presenza del pronominale (-NM) induce referenza disgiunta, cosa che avviene anche in (99) questa volta però in maniera inversa o cataforica. La (100) poi mostra la possibilità di avere controllo arbitrario; inoltre, si possono avere antecedenti spezzati, come in

101) Maria aveva perso di vista Gianni perché, *(essendo) arrabbiati l'uno con l'altro, lui era andato da una parte e lei dall'altra.

In questo esempio vediamo chiaramente che l'AGGNT aggettivale non può assumere la stessa posizione di quello gerundivo in quanto non permette il controllo anaforico ma solo quello funzionale. Se torniamo alle infinitive italiane, avremo che vi sono di nuovo le condizioni per determinare il controllo anaforico o arbitrario ma non quello funzionale nel caso in cui le infinitive siano di tipo frasale e non nominale:

102) Il dover Piero partire all'improvviso gli è costato il posto di lavoro.

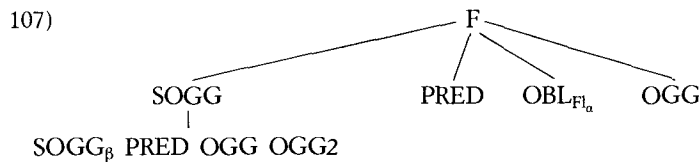
103) Il dover partire all'improvviso è costato a Piero il posto di lavoro.

104) L'avergli Giorgio sempre dato ragione ha significato una cattiva relazione tra lui e i figli.

105) L'avergli sempre dato ragione ha significato per Giorgio una cattiva relazione tra lui e i figli.

La struttura di queste frasi potrebbe essere la seguente:

$$106) \begin{array}{llll} F & \rightarrow & \text{SN} & \text{SV} \\ \text{SN} & \rightarrow & \text{DET} & \text{F}' \\ \text{F}' & \rightarrow & \text{AUX} & \text{SN} \quad \text{SV}' \end{array}$$



Dalle analisi che abbiamo fatto più sopra risultano alcuni fatti importanti nelle relazioni esistenti tra la codifica sintattica e quella lessicale in funzione grammaticali dei verbi.

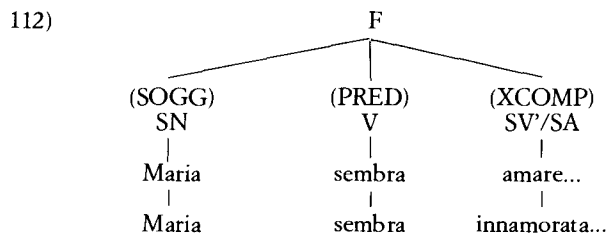
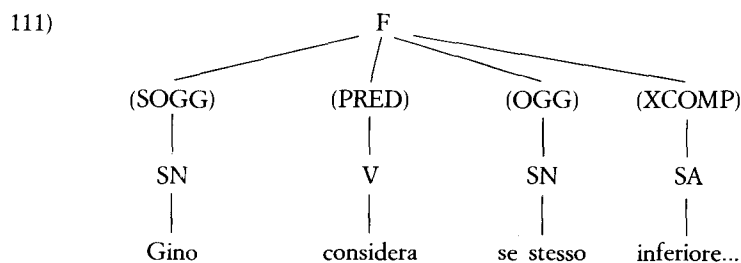
Innanzitutto proposizioni complemento di F' sono obbligatorie quando si tratta di funzioni chiuse, che non possono essere controllate funzionalmente ma solo anaforicamente: in questo caso le proposizioni potranno avere un PRO sostituibile con un SN lessicale. Verbi del tipo a sollevamento come «sembrare», «considerare» ecc., che sottocategorizzano un argomento proposizionale, non assegneranno a questo argomento la forma sintattica di un F' in quanto questa categoria è riservata per le funzioni chiuse e non per quelle aperte, predicative, come è invece il caso per verbi di questo tipo. Inoltre, solo le categorie massimali possono essere sottocategorizzate e non si potrebbe utilizzare F al posto di F' o di SV in quanto F non è massimale. F' quindi non può essere un XCOMP, e un SV non può avere un complementatore alla sua sinistra.

108) Gino ha considerato per molto tempo se stesso inferiore a suo fratello.

109) Maria sembra amare le donne spiritose.

110) Maria sembra innamorata delle donne spiritose.

I due verbi generano strutture di questo tipo,



i due verbi differiscono in quanto «sembrare» è un verbo intransitivo ed ha un soggetto nontematico, o sintattico; mentre «considerare» è transitivo ed ha un oggetto nontematico. In entrambi i casi avremo la necessità di includere le equazioni per il controllo come segue:

- 113) (↑ PRED) = «CONSIDERARE < (SOGG)(XCOMP) > (OGG)»
 (↑ OGG) = (↑ XCOMP SOGG)
 114) (↑ PRED) = «SEMBRARE < (XCOMP) > (SOGG)»
 (↑ SOGG) = (↑ XCOMP SOGG)

Vale la pena notare che questi verbi sono diversi da verbi come «costringere» «cercare» che pure prendono infinitive come complemento, in quanto i primi accettando anche SA come complemento hanno restrizioni selettive diverse dai secondi che ad esempio richiedono argomenti animati mentre i primi richiedono solo temi.

Vi è una interessante differenza tra un XCOMP e un XAGGNT ed è la seguente: i primi possono stare solo in adiacenza al proprio predicato/controllore e formano con esso un unico gruppo intonativo; i secondi invece possono essere anteposti e non formano con il proprio predicato/controllore un unico gruppo intonativo, come mostrato in:

- 115) Gianni vide Maria uccidersi.
 116) Gianni vide Maria uccidendosi.
 117) Uccidendosi, Gianni vide Maria.
 118) *Uccidersi, Gianni vide Maria.

Abbiamo visto che vi sono casi in cui una funzione non realizzata è controllata obbligatoriamente (attraverso il controllo funzionale) e casi in cui essa è controllata opzionalmente (se non vi è il SN lessicale) attraverso il controllo arbitrario (il controllo richiederebbe una interpretazione generica del referente) oppure il controllo anaforico: in questo secondo caso è necessario disporre di una regola interpretativa che permetta di generare delle f-strutture complete come richiedono i principi di buona formazione nel caso in cui il SN mancasse, che formuliamo come segue:

B) Una funzione grammaticale nucleare può essere interpretata come PRO/pro in f-struttura (_a se è un soggetto (_b di una proposizione a tempo indefinito)).

Anche in questo caso, come per il principio A) si dovrà omettere la condizione b) per lingue romanze come l'italiano e lo spagnolo ottenendo così uno stesso trattamento per PRO-pro della teoria GB. Questo fatto risulta evidente in quanto in mancanza di controllori anaforici espressi lessicalmente l'unico elemento che può fungere da controllore è il PRO di una frase a tempo finito, che in questo modo si comporterebbe diversamente dal PRO delle frasi a tempo indefinito. Da qui la necessità comunque di differenziare le due categorie, PRO come anafora libera, e pro come pronome NM che si differenzerebbe quindi dai pronomi lessicali e dai PRO solo per le sue caratteristiche di controllo: difatti, sia il PRO che il pro può avere

antecedenti o coreferenti transfrastici o nel discorso. Possiamo quindi stabilire la seguente

GERARCHIA DI ANTECEDENZIALITÀ

Nome > *pronome lessicale* > *pronome NM* > *anafora libera* > *anafora legata* che sta ad indicare quali sono le categorie che possono svolgere la funzione di antecedente in una f-struttura: avremo quindi che il Nome, se presente è l'elemento più in alto nella gerarchia ed è quello che non può mai coriferire con un antecedente di un altro tipo. In mancanza del nome, avremo prima il pronome lessicale e via via le altre categorie referenziali di cui l'ultima, le anafore legate sono le uniche che non possono fungere mai da antecedente in quanto vengono per ultime nella gerarchia

8. Dipendenze a lunga distanza

Già nel 1967 una frase come (119) veniva analizzata da Ross, (119) Con chi dicevi che Pietro si era arrabbiato?

È interessante il fatto che si crei una specie di dipendenza tra «con chi» e «era arrabbiato», che possono trovarsi anche a lunghissima distanza l'uno dall'altro, come in,

(120) Con chi dicevi che Maria pensava... che Pietro si era arrabbiato?

Dipendenze di questo tipo sono state prese come argomento in favore delle trasformazioni. In GB si suppone che queste dipendenze siano spiegate ricorrendo alla struttura in costituenti che conterrebbe una configurazione non ammessa, cioè SN/F', che si verrebbe ad interporre tra il costituente interrogato e la parte della frase a cui esso è legato, come in (121) in cui si violerebbe la Condizione del SN complesso,

(121) *_[F'] Con chi Gianni conosceva _[SN] il ragazzo _[F'] che si era arrabbiato]]?

Nel quadro LFG si utilizzano nozioni come legatore, legamento e costituente legato. I costituenti anteposti o alla sinistra della proposizione sono chiamati legatori; le posizioni vuote (*e*) cui i legatori sono legati, sono chiamate costituenti legati; il percorso che porta dal legatore al costituente legato si chiama il dominio di legamento sintattico.

Il costituente che è legatore, viene indicato sotto forma di equazione cioè come $\uparrow = \downarrow$.

Queste nuove metavariable non sono strettamente locali come erano $\uparrow$ e $\downarrow$, ma hanno un dominio di applicazione limitato. Il dominio in cui un legatore trova il suo costituente legato è la F

sorella del costituente cui è associato e verrà chiamato F1. Il costituente legato deve essere collocato in F1 ma al di fuori di un costituente F incassato in F1.

Definiamo dapprima la regola che introduce le categorie vuote,

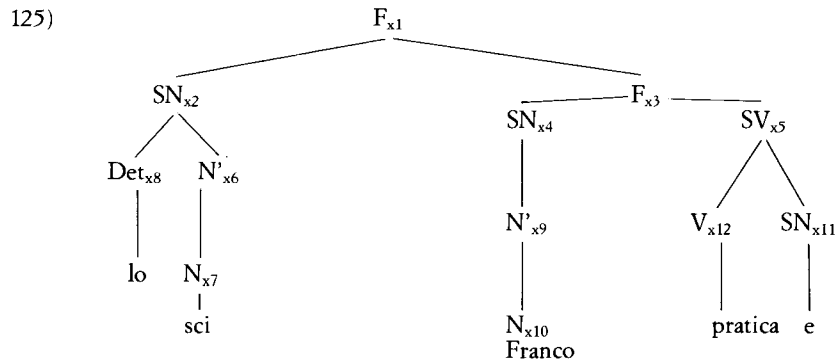
$$122) \quad SX \rightarrow \begin{array}{c} e \\ \uparrow = \uparrow \end{array}$$

e quindi la regola di topicalizzazione e di movimento wh-,

$$123) \quad F \rightarrow \begin{array}{c} \begin{array}{cc} SX & F \\ (\uparrow \text{FUOCO}) = \downarrow & \uparrow = \downarrow \\ \downarrow = \downarrow & \end{array} \end{array}$$

La presenza di una $\downarrow$ se non vi sono ulteriori restrizioni, indica che la variabile al nodo che porta la $\downarrow$ deve essere resa uguale a una variabile a un nodo che porta una $\uparrow$ da qualche parte nel dominio c-comandato dal nodo che porta il legatore, appunto la $\downarrow$. Vediamo l'analisi di una frase topicalizzata come,

124) Lo sci Franco ama.
che avrà la seguente c-struttura,



126)

x1	FUOCO	x2	[	PRED	«SCI»	]
x3		x6		SPEC	«LO»	
x5		x7		NUM	SG	
x12		x8		PERS	3	
	SOGG	x4	[	PRED «FRANCO»		]
		x10		NUM	SG	
		x9		PERS	3	
	PRED «AMARE < (SOGG)(OGG) >>					
	OGG					

La freccia che congiunge OGG e FUOCO indicano che esse

hanno la stessa f-struttura ($x_2 = x_6 = x_7$). Il dominio in cui può avere luogo l'istanziamento delle metavariable deve essere ristretto. Una prima restrizione è che il legatore deve c-comandare il legato. Inoltre stabiliremo che i nodi F sono nodi leganti, cioè «inscatolati». L'assunzione è che la proposizione semplice (non-composta) è il dominio limitante non-marcato. Quando una $\Downarrow$ equazione viene introdotta come sorella sinistra di un nodo, essa deve normalmente trovare il suo $\Uparrow$ nel dominio c-comandato dal nodo che porta la $\Downarrow$ non includendo alcun nodo-F eccetto quello che è sorella del nodo con l'equazione $\Downarrow$. I nodi F possono essere resi ulteriormente accessibili per i legatori per mezzo di regole di struttura sintagmatica che introducono equazione di tipo $\Uparrow = \Downarrow$ le quali collegano due domini di controllo adiacenti. Così in italiano e in inglese il complementatore che/that porterà l'equazione $\Uparrow = \Downarrow$: questo non vale ovviamente per il corrispondente pronome relativo. Ma vediamo dapprima le interrogative indirette.

127) La ragazza si chiedeva chi il bambino avesse visto...

Assumiamo che «chiedersi» abbia come argomento un complemento interrogativo nella sua forma lessicale,

128) *chiedersi*: V, ($\Uparrow$ PRED) = «chiedersi < ($\Uparrow$ SOGG) ($\Uparrow$ FCOMP) »

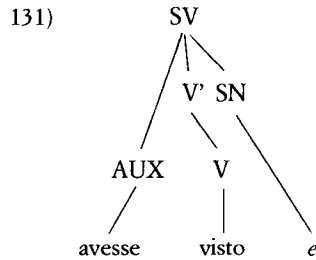
Come sappiamo una FCOMP corrisponde in c-struttura ad un F', e F' si espande come un SN seguito da una F:

$$\begin{array}{lcl}
 129) \quad SV \rightarrow & V & \\
 & \uparrow \text{FCOMP} = \downarrow & \\
 F' \rightarrow & \text{SN} & F \\
 & (\uparrow \text{K-FUOCO}) = \downarrow \uparrow = \downarrow & \\
 & \downarrow = \Downarrow &
 \end{array}$$

Questo schema individua nel SN iniziale della domanda indiretta il suo fuoco (K-FUOCO) e lo identifica anche con una metavariable (di dominanza legata) $\Downarrow$, il controllore di una categoria vuota nella F seguente. Il SN iniziale del nostro esempio è realizzato come il pronome interrogativo «chi», che ha la seguente entrata lessicale:

130) *chi*: N, ($\Uparrow$ PRED) = «CHI»

Sappiamo inoltre che è possibile espandere in un nodo non-terminale di tipo SN in una stringa vuota, simboleggiata da *e*. Questa alternativa per il SN deve essere utilizzata per l'oggetto di VEDERE in modo da avere una c-struttura completa che permette di riscrivere il SV, in questo modo,



Nella corrispondente f-struttura l'OGG di «vedere» risulta vuoto e collegato da una freccia al k-fuoco «chi» in prima posizione nel FCOMP. Nella fase di sostituzione e della istanziazione delle variabili abbiamo che f_6 che è attaccata a $\downarrow$ e che si trova alla destra dell'equazione che sostituisce l'elemento in fuoco, viene poi eguagliata a f_{10} che è attaccata a $\uparrow$ che si trova alla destra dell'equazione che sostituisce l'OGG di vedere. In questo modo, le dipendenze del controllo di costituente vengono trattate in LFG estendendo la procedura di istanziazione per mappare schemi di nodi di c-struttura su istruzioni per descrizioni-f.

Lo stesso tipo di istruzioni è sufficiente per stabilire la connessione su distanze in c-strutture più lunghe del tipo di,

132) La ragazza si chiedeva chi Franco avesse convinto Gianni a seguire...

È necessario però introdurre delle restrizioni sul tipo di tratti categoriali che le metavariables possono istanziare: ad esempio con il verbo «crescere» si ha un SA come complemento che a sua volta può essere anteposto, mentre il verbo «raggiungere» vuole un SN che può essere anteposto come mostrato dalle frasi,

133) La ragazza si chiedeva quanto alta sarebbe cresciuta...

134) La ragazza si chiedeva che altezza avrebbe raggiunto...

Questo tipo di selezione viene ottenuto permettendo alle metavariable di portare la specificazione dei tratti categoriali come sottoscritto $\downarrow_{SN}$: questo controllore non potrà che collegarsi a $\uparrow_{SN}$ e non ad esempio a $\uparrow_{SA}$. Le nostre regole divengono quindi,

$$\begin{array}{lcl}
 135) & SV \rightarrow & V \quad F' \\
 & & (\uparrow_{FCOMP}) = \uparrow \\
 & F' \rightarrow & SN \quad F \\
 & & (\uparrow_{K-FUOCO}) = \downarrow \uparrow = \downarrow \\
 & & \downarrow = \downarrow_{SN} \\
 & SN \rightarrow & e \\
 & & \uparrow = \uparrow_{SN}
 \end{array}$$

Le regole per trattare dipendenze con SA e SP portano identici

indicazioni categoriali. Benché sappiamo che gli elementi interrogativi si differenziano nelle loro caratteristiche categoriali maggiori, assumiamo che essi si distinguano dagli altri elementi lessicali per l'apparizione di un tratto morfosintattico [+ K-]. Questo tratto verrà aggiunto alle metavariabili che ora conterranno una indicazione del dominio di controllo in cui opera la parola k- controllora e il fatto che SN anteposto è appunto una parola k-, come segue:

136) $F \downarrow_{SN}$

137) $SN \downarrow_{[+k-]}$

Il soprascritto F nel controllore di 136 indica che il corrispondente $\uparrow_{SN}$ deve trovarsi in un dominio di controllo a F-radice; mentre il controllato [+k-] di 137 deve trovarsi sotto un nodo SN. Inoltre, le radici dei domini devono essere o i nodi a cui i controllori sono attaccati o le sorelle di questi nodi, come indica la definizione in,

C. NODI RADICE DI UN DOMINIO A CONTROLLO DI COSTITUENTE

Supponiamo che $r \downarrow_c$ sia una metavariable controllora attaccata a un nodo N. Allora un nodo R è il nodo radice di un dominio di controllo per la stessa metavariable se e solo se:

- a. R è una figlia della madre di N, e
- b. R è etichettata con la categoria r.

Le nostre regole divengono quindi ora le seguenti,

138) $F' \rightarrow$

$$\begin{array}{c} \text{SN} \quad \quad \quad F \\ (\uparrow K-) = \text{SN} \downarrow_{[+k-]} \uparrow = \downarrow \\ (\uparrow \text{FUOCO}) = \downarrow \\ \downarrow = F \downarrow_{SN} \end{array}$$

Il controllato [+k-] per il collegamento interrogativo è associato a un nodo N lessicalmente realizzato ora, non con l'espansione di una stringa vuota, e lo schema contenente la metavariable del controllato non viene dalla grammatica ma dall'entrata lessicale per «chi»:

139) *chi*: N, $(\uparrow \text{PRED}) = \text{«CHI»}$
 $\uparrow = \uparrow_{[+k-]}$

Le limitazioni su quali nodi possono appartenere a un dato dominio di controllo derivano dal fatto che i nodi in certe configurazioni di c-struttura sono classificati come nodi leganti. Il percorso da un nodo in un certo dominio al dominio radice è quindi condizionato come prevede la seguente,

140) CONVENZIONE DI LEGAMENTO

Un nodo M appartiene a un dominio di controllo con nodo radice R se e solo se R domina M e non ci sono nodi leganti sul percorso che va da M in alto verso R senza includerlo.

A questo punto dobbiamo estendere la nostra nozione di grammaticità per tener conto esplicitamente delle metavariabili di dominio legato: si richiederà a tutti i controllori di avere dei controllati corrispondenti e che tutti i controllati abbiano dei controllori corrispondenti in modo da non avere delle metavariabili non istanziate nelle f-descrizioni:

141) CONDIZIONE DI GRAMMATICALITÀ

Una stringa è grammaticale solo se la sua f-descrizione è propriamente istanziata. La corrispondenza controllore/controlato è una conseguenza della definizione formale di istanziazione propria:

142) DEFINIZIONE DI ISTANZIAZIONE PROPRIA

La f-descrizione da una c-struttura con gli schemi attaccati è propriamente istanziata se e solo se:

- a. nessun nodo è una radice di dominio per più di un controllore;
- b. ogni metavariabile controllore ha almeno un dominio di controllo;
- c. ogni metavariabile controllore corrisponde a uno e soltanto un controllato in ciascuno dei suoi domini di controllo;
- d. ogni metavariabile controllata corrisponde a uno e soltanto un controllore;
- e. tutte le corrispondenze a metavariabile sono quasi annidate, e
- f. ogni radice di dominio ha una segnatura lessicale.

Per ogni f-descrizione propriamente istanziata, c'è una proiezione uno-a-uno tra controllati e radici di dominio, e ciascuna radice di dominio è associata a uno e soltanto un controllore. Ciò stabilisce la corrispondenza necessaria tra metavariabili. La definizione «quasi annidato» e le sue conseguenze sono discusse più avanti, nel caso in cui vi sia la possibilità che un singolo costituente contenga svariati controllati.

Per quanto riguarda la segnatura lessicale, essa si riferisce al fatto che per ciascuna radice di dominio ci debba essere una parola distinta nella stringa terminale. Questa parola viene chiamata segnatura lessicale della radice di dominio. La radice di dominio deve dominare la sua segnatura lessicale. L'effetto è che ciascuna radice di dominio e quindi ciascun dominio di controllo, deve essere riflesso nella stringa in maniera univoca.

Una possibile interpretazione di questa condizione formale è che un dominio di controllo deve avere una «testa» realizzata lessicalmente. La testa può essere definita in termini del sistema di categorie X'. Può anche essere definita in termini funzionali: una testa

lessicale è la voce lessicale che contribuisce alla forma semantica PRED della f-struttura di un costituente.

I nodi limitati definiscono delle isole della c-struttura che le dipendenze di controllo di costituente non possono penetrare. L'approccio LFG permette di definire le categorie leganti su di una base che varia da lingua a lingua. Difatti in alcune lingue come lo svedese, isole come le frasi relative non possono essere trattate come tali. La specificazione dei nodi limitanti nella LFG riconosce quindi il fatto che le dipendenze a lunga distanza possono variare tra le diverse lingue e tra diversi nodi della stessa categoria in lingue particolari. Per indicare che il controllo di costituente è bloccato da nodi in una particolare configurazione di c-struttura viene introdotta una semplice notazione: che consiste nel racchiudere in una scatola la categoria sulla destra di una regola di c-struttura, specificando che i nodi derivati da quell'elemento della regola sono nodi limitanti. Possiamo così riscrivere la nostra regola per le interrogative indirette,

$$143) \quad F' \rightarrow \begin{array}{c} \text{SN} \\ (\uparrow K-) = \text{SN} \downarrow_{[+K-]} \uparrow = \downarrow \\ (\uparrow \text{FUOCO}) = \downarrow \\ \downarrow = {}^F \downarrow_{\text{SN}} \end{array} \boxed{F}$$

Se passiamo ora alle relative avremo la seguente regola di espansione,

$$144) \quad \text{SN} \rightarrow \text{SN} \quad \begin{array}{c} F' \\ (\uparrow \text{AGGNT}) = \downarrow \end{array}$$

mentre per le completive realizzate come che-complementi SV, avremo la seguente regola in cui il controllo viene passato alla struttura adiacente, superiore nel caso del controllore, e inferiore nel caso del controllato,

$$145) \quad F' \rightarrow (\text{che}) \quad \begin{array}{c} \boxed{F} \\ \uparrow = \downarrow \\ \uparrow\uparrow = \downarrow\downarrow_F \end{array}$$

Notiamo dapprima che nessuna delle metavariable porta un sottoscritto categoriale: questo fatto è una abbreviazione per un insieme di schemi alternativi della forma $\uparrow_c = {}^F \downarrow_c$ in cui c'è uno dei tipi SN, [+K-], SP, ecc. Per cui questo schema collegherà metavariable di ogni tipo, passando al controllore più in basso di compatibilità di quello più in alto. Nella frase,

146) La ragazza si chiedeva chi il bambino sosteneva che avesse visto...

il nodo contenente «che» appartiene al dominio di controllo del controllore «chi» $F \downarrow_{SN}$, in quanto non ci sono nodi leganti sul percorso che porta verso di esso. Se invece di un «che» congiunzione avessimo avuto un «che» relativo allora non sarebbe stato possibile estendere più in basso il dominio di controllo, come mostra, 147) * La ragazza si chiedeva chi il bambino raccontava la bugia che avesse visto...

dove abbiamo associato alla struttura SN/F' un «che» relativo di cui diamo ora lo schema completo:

$$148) F' \rightarrow \begin{array}{ccc} & \text{COMP} & \boxed{F} \\ \uparrow = \downarrow & & \uparrow = \downarrow \\ (\uparrow \text{TOP}) = F \downarrow_{SN} & & \end{array}$$

In questo caso quindi il controllore verrebbe bloccato dalla meta-variabile che porta la stessa indicazione categoriale di quella associata a «chi».

Altre dipendenze a lunga distanza sono i cosiddetti predicati «tough», che sono costituiti da una testa aggettivale, appunto «difficile, duro, bello ecc.», che regge un complemento frasale. Avremo quindi una regola di espansione del tipo di,

$$149) SA \rightarrow \begin{array}{ccc} \text{AGG} & & F' \\ \uparrow = \downarrow & & (\uparrow \text{FCOMP}) = \downarrow \end{array}$$

A sua volta questa regola deve prevedere che i complementi di certi aggettivi siano delle infinitive, per cui la regola per F' deve avere anche una espansione alternativa che permetta di costruire strutture-c per questi predicati, come segue,

$$150) F' \rightarrow \begin{array}{ccc} \text{per} & \text{SN} & \text{SV'} \\ (\uparrow \text{SOGG}) = \downarrow & & \uparrow = \downarrow \\ & & (\uparrow \text{TOP}) = \text{SV'} \downarrow_{SN} \end{array}$$

Lo schema TOP(ic) che abbiamo inserito anche nelle relative, serve ad identificare il «topic» o argomento del discorso con una metavariable SN controllore il cui corrispondente controllato deve trovarsi dentro il SV' (e dentro la F nel caso della relativa). Per quanto riguarda la funzione TOPIC si può dire che essa è come la funzione FUOCO in quanto innalza una entità con una funzione interna alla proposizione a una posizione canonica nella gerarchia di f-struttura, fornendo così un percorso di accesso alternativo per varie regole anaforiche. Ci sono sostanziali differenze tra TOPIC e FUOCO comunque. La relazione FUOCO serve a marcare informazione nuova nella frase o discorso e perciò non è identificata con

nessun altro elemento presente. Nel caso delle interrogative, il SN in FUOCO è accessibile nel suo valore funzionale, in quanto si trova assegnato ad una locazione precisa in f-struttura; questo accesso è separato da quello individuato dalla funzione OGG, che è invece interna alla proposizione. Questi diversi accessi definiscono il raggio di azione per diverse regole per interpretare le anafore. Il percorso del FUOCO nella f-struttura per la seguente frase permette al pronome «lui» di essere coreferente con Sandro, benché questo non venga permesso dalla sua funzione di oggetto interno alla proposizione,

151) Quale delle donne a cui Sandro dava appuntamento lui odiava?

152) *Lui odiava una delle donne a cui Sandro dava appuntamento.

153) Mi chiedo quanto orgogliosa di se stessa Bruno pensi che Sandra sia

(I wonder how proud of herself Bill thinks Sally is)

La funzione interna alla frase governa l'interpretazione dei pronomi riflessivi: altrimenti 153 sarebbe inaccettabile poiché il riflessivo non è nella stessa proposizione (clausemate) del suo antecedente Sandra.

La funzione TOPIC invece, è semplicemente un segnaposto per informazione data; il suo valore deve quindi essere collegato, o funzionalmente o anaforicamente a qualche altro elemento. Nel caso dei predicati «tough»¹, il TOPIC è controllato funzionalmente da uno schema nell'entrata lessicale dell'aggettivo corrispondente,

154) *difficile*: AGG, $(\uparrow \text{ PRED}) = \langle \text{«DIFFICILE} \langle (\uparrow \text{ FCOMP}) \rangle \rangle$
 $(\uparrow \text{ FCOMP TOPIC}) = (\uparrow \text{ SOGG})$

¹ Non è però possibile in italiano avere un ulteriore SV', mentre in inglese si, come mostrano i seguenti esempi:

- i. This violin is hard for us to persuade Uto Ughi to play sonatas on.
- i.* Con quale violino è difficile per noi convincere Uto Ughi ad eseguire sonate?
- iii.* Quali sonate sono difficili per noi convincere Uto Ughi ad eseguire con questo violino?
- iv. Uto Ughi è difficile per noi (da) convincere ad eseguire sonate con questo violino.

Il risultato di questa annotazione è il fatto che in italiano e in francese il SV' dei predicati «tough» è «boxed» è cioè un dominio all'interno del quale deve avvenire il collegamento controllato. controllare; riscriviamo per l'italiano la regola 150 come segue:

150i) $F' \rightarrow \text{per SN}$
 $(\uparrow \text{ SOGG}) = \downarrow$ $\boxed{\text{SV'}}$
 $(\uparrow \text{ TOP}) = \text{SV'} \downarrow \text{SN}$

Dal momento che il dominio SV' viene introdotto senza un nodo limitante non ci sarà nulla a bloccare la corrispondenza tra l'oggetto SP «eseguire» e il controllore «con quale violino» nella frase,
 155) Con quale violino le sonate di Bach sono difficili per Uto Ughi da eseguire?

Avremo però bisogno di una regola di riscrittura per le domande che preveda appunto un SP preposto, come,

$$156) \quad F' \quad \rightarrow \quad \begin{array}{c} \text{SP} \\ (\uparrow \text{POGG}) = \downarrow \\ (\uparrow \text{K-FUOCO}) = \downarrow \end{array} \quad \uparrow \overset{\boxed{F}}{=} \downarrow$$

Questa è la struttura lineare della frase,

157) [_F [_{SP} [_P con] [_{DET} quale] violino] [_F [_{SN} le sonate di Bach] [_{SV} [_V sono-]] [_{SA} [_{AGG} difficili] [_F [_{SN} per Uto Ughi] [_{SV} da] [_{SV} eseguire] [_{SN} e] [_{SP} e]]]]]]]].

9. Funzioni predicative, inaccusativi, aggiunti, regole di ridonanza e riflessivi

Nella LFG abbiamo differenziato in modo netto una classe di funzioni grammaticali «chiuse» o non predicative da una classe «aperta» o predicativa: alla classe non predicativa appartengono funzioni come SOGGETTO, OGGETTO, OGGETTO INDIRETTO, OBLIQUO, FCOMP, AGGNT; alla seconda classe appartengono invece funzioni del tipo di XCOMP e XAGGNT, dove X = V, A, P, N. In termini logici, le funzioni chiuse sono argomenti dei predicati mentre le funzioni aperte corrisponderebbe a predicazioni. Le predicazioni in quanto tali non hanno capacità referenziale propria e sono non argomentali: servono cioè da attributi o modificatori, o ancora assegnatori di proprietà ad espressioni referenziali che le controllano. In particolare funzioni che entrano nelle strutture copulative come NCOMP e ACOMP, si trovano ad avere per «default» un soggetto interno che viene controllato dal soggetto matrice con una equazione di controllo, come avviene per i seguenti predicati:

158) «ESSERE < {(ACOMP), (NCOMP)} > (SOGG)»

159) «DIVENTARE < (SOGG) {(ACOMP), (NCOMP)} >»
 (SOGG) = (XCOMP SOGG)

In base a questa forma lessicale frasi copulative del tipo di,

160) Giorgio e Rosa sono diventati due persone importanti.

161) Gianni e Maria sono diventati molto alti.

162) Giorgio e Rosa sono persone importanti.

163) Gianni e Maria sono molto alti.

riceveranno una struttura-f in cui il SOGG inespresso della funzione predicativa A/NCOMP viene controllato dal SOGG del verbo. Il ruolo del A/NCOMP è diverso da quello svolto dall'OGG in frasi contenenti verbi transitivi, come

164) Giorgio e Rosa hanno conosciuto persone importanti.

in questo caso l'OGG è un argomento e non una predicazione del predicato. Le differenze sono enormi. Con l'argomento OGG si può formare attraverso la regola del passivo una nuova entrata lessicale in cui l'OGG SN (tema) diviene il SOGG SN dello stesso predicato alla voce passiva: questo ovviamente non è possibile con un NCOMP. NCOMP può invece sottostare alle regole che mettono in relazione argomenti preposti attraverso il movimento k – con gli SX vuoti da cui sono originati. Quindi si può dire,

165) Persone importanti, Gianni e Rosa sono (diventati).

166) Molto alti, sono (diventati) Giorgio e Maria.

167) Persone importanti, Gianni e Rosa hanno conosciuto.

Un'altra differenza essenziale è costituita dalla diversa risposta che danno gli argomenti e le predicazioni alla pronominalizzazione attraverso clitico: un argomento preserva le proprie caratteristiche dei cosiddetti tratti-Ø o attributi funzionali che servono ad individuare l'espressione referenziale nel discorso, mentre una predicazione no:

168) Gianni e Rosa lo sono (diventati).

169) Gianni e Maria le hanno conosciute.

In un caso quindi, il clitico sarà «lo» mentre nell'altro caso «le».

Non tutti i complementi sono riconducibili al tipo di reggenza lessicale che sembra appropriata per soggetti e oggetti. Alcuni complementi sembrano avere un modo fisso di contribuire al significato della frase, e appaiono ogni qualvolta sono semanticamente adeguati o appropriati. Tali complementi comprendono locativi, temporali, e in alcuni casi anche strumentali, benefattivi e altri. I processi che interessano questi complementi periferici che sono chiamati AGGIUNTI (AGGNT) sono definibili sempre in termini di classi coerenti semanticamente piuttosto che classi semplicemente formali. Questi complementi contribuiscono al significato della frase in una maniera determinata dal loro significato intrinseco e da principi generali di interpretazione. Per cui c'è un principio secondo il quale se un aggiunto denota un luogo, esso dice dove l'evento o lo stato degli affari riferito dalla frase ha luogo o è vero. Dal punto di vista della costituenza possiamo avere i seguenti tipi di aggiunti,

170) {(SP, SA, AVVRB)}AGGNT

i quali possono trovarsi sia nelle regole del SV che a livello della F. Queste funzioni sono quindi modificatori preposizionali, avverbiali, o

aggettivali e non hanno restrizioni in genere da parte del predicato a cui si associano, che non siano restrizioni di carattere semantico. Non sono quindi funzioni governabili ma devono essere appropriati. Oltre alla struttura-f individuale si possono anche avere rappresentazioni degli aggiunti che prevedono che al tipo di costituente SP venga associato un insieme di strutture-f come valore

171) $\downarrow \varepsilon (\uparrow \text{AGGNTI})$ SP*

Come al solito, la * permette di generare un numero indefinito di aggiunti. Quindi la proprietà peculiare degli aggiunti è costituita dal fatto che essi sono trattati sintatticamente come elementi di insiemi. Non vi sono comunque requisiti di compatibilità mutua di tipo sintattico tra i vari elementi della struttura predicato-argomentale di un predicato. Nella sintassi non è prevedibile ad esempio che si possano tracciare restrizioni di qualche significato per la cooccorrenza di aggiunti temporali e il tempo espresso dal predicato. Ovviamente nei vari schemi di regole annotate in cui appaiono gli aggiunti ci sarà la possibilità di specificare la posizione in cui essi possono apparire nelle stringhe di superficie in alternativa magari ad altri costituenti come ad esempio gli OBLiqui. Gli aggiunti in quanto tali non sottostanno quindi alla condizione di Unicità che stabilisce che una data funzione grammaticale può avere al massimo un valore.

È comunque possibile stabilire delle restrizioni: se vi sono più aggiunti che descrivono lo stesso evento la loro compatibilità semantica è essenziale: oltre al fatto che è necessario prevedere l'intervento di conoscenze sul mondo non è prevedibile che lo STRUMentale o la MANiera siano espressi in maniera reiterata più di una volta, mentre il LOCativo o il TEMPorale possono anche essere reiterati all'interno dello stesso SV o della stessa Proposizione. Ad esempio potremmo avere:

172) PARLARE (CON SN) (DI, SU, ATTORNO A SN)

173) RIDERE (DI SN) (PER SN)

a cui è possibile aggiungere un certo numero di AGGNT temporali o locativi.

In Italiano ci sono due tipi di verbi intransitivi: i verbi inaccusativi (o ergativi nella lettura di L. Burzio) e i verbi inergativi. I primi sono distinguibili dai secondi essenzialmente dalla selezione dell'ausiliare: l'ausiliare ESSERE per gli inaccusativi e l'ausiliare AVERE per gli inergativi. In particolare poi gli inaccusativi godono di particolari proprietà che li differenziano nettamente dagli inergativi, che al contrario sono semplicemente dei verbi intransitivi che quindi in quanto

tali non possono passivizzare. La forma lessicale di un verbo inaccusativo sarebbe la seguente:

174) arrivare V PRED = «ARRIVARE < (OGG)> (SOGG)»

tema

Le proprietà fondamentali degli inaccusativi sono le seguenti:

- 1) il SN oggetto tematico funge anche da soggetto e in quanto tale si accorda con il verbo. La posizione di base di questo SN negli inaccusativi è quindi quella postverbale, mentre quella preverbale verrebbe ottenuta per mezzo di una regola lessicale di ANTEPOSIZIONE DELL'OGGETTO. Questa regola avrebbe anche la funzione di rendere noto il SN dal punto di vista informativo, mentre in posizione postverbale il SN sarebbe nuovo. Che il SN sia un oggetto e che si comporti come l'oggetto dei verbi transitivi è mostrato dal fatto che si può estrarre il SN cliticizzandolo con «ne», come spiegato più sotto al punto iv. Che si tratti anche di un soggetto è mostrato dal fatto che il caso è nominativo come mostra dalla seguente frase:

175) Sono arrivato io. 175i. *Sono arrivato me.

- 2) nel caso di costruzioni participiali o assolutive si portano dietro il loro SN oggetto come avviene con i verbi transitivi: es.

176) Arrivati gli amici, siamo usciti assieme. / Finite le trasmissioni, spegni la TV. – *Telefonati gli amici, vengo da te.

- 3) In presenza di un SN oggetto quantificato i verbi inaccusativi permettono la cliticizzazione del SN con «ne» mentre gli inergativi non lo permettono:

177) Sono arrivati tre amici. 176i) Ne sono arrivati tre.

178) Hanno dormito tre amici a casa mia. 177i) *Ne hanno dormito tre a casa mia.

Lo stesso accade con verbi transitivi come mostrato in,

179) Hanno mangiato tre porzioni. 178i) Ne hanno mangiate tre.

D'altro canto gli inaccusativi non passivizzano e quindi non possono essere considerati transitivi. Inoltre il SN oggetto non ha lo stesso statuto di quello dei verbi transitivi in quanto non può essere pronominalizzato con «lo».

- 4) una ulteriore qualità degli inaccusativi è costituita dall'accordo del participio passato nei verbi composti: questo accordo non è previsto con gli inergativi come mostrato dagli esempi precedenti.

Ci sarà quindi nel lessico un tratto che verrà assegnato a questi verbi e che li distinguerà dai transitivi, ramificando gli intransitivi in due classi appunto quella degli INACCUSATIVI e quella degli INERGATIVI. Nel caso degli inaccusativi verrà generata una struttura in cui la posizione soggetto è occupata da un SOGGETTO

ESPLETIVO che in italiano non verrà riempito mai di materiale lessicale, mentre in altre lingue che posseggono espletivi lessicali sì, come mostrato da:

- 180) There is a man at the door. 180i) Il est arrivé un homme de Rome. 180ii) Es sind schon fünf Gäste angekommen

La necessità di introdurre tratti relativi alle classi verbali è legata anche alle regole di ridondanza lessicale a cui può accedere una forma lessicale. Abbiamo visto in precedenza come la regola del passivo sia fissata in due regole di ridondanza lessicale che riportiamo qui di seguito

- 181) SOGG $\Leftrightarrow$ OBL_{agente}/Ø; mutamento morfologico: V $\Leftrightarrow$ V_{part pass}
 OGG $\Leftrightarrow$ SOGG

La regola verrebbe applicata automaticamente a qualsiasi forma lessicale che si trovi ad avere come argomenti semantici obbligatori un SOGG e un OGG. Nel caso di verbi inaccusativi la generalizzazione che vorremmo esprimere è costituita dal fatto che i predicati verbali posseggono un argomento OGGetto interno quindi al SV che ha gli stessi tratti funzionali del SOGGetto e può occupare la posizione preverbale con un cambiamento semantico-pragmatico; inoltre, vi sarebbero verbi come gli impersonali che in italiano non hanno mai la posizione soggetto occupata da materiale lessicale che non sia proveniente dalla posizione OGGetto, mentre in altre lingue non solo si avrà un espletivo ma anche un SN con contenuto semantico che svolge le stesse funzioni di un SN soggetto con verbi a sollevamento.

- 182) John seems to be happy.

- 183) John happens to be happy.

In pratica, in entrambe le strutture abbiamo un SN che controlla funzionalmente il soggetto della funzione predicativa dei verbi inaccusativi «seem» e «happen», che hanno le forme lessicali seguenti,

- 184) sembrare V PRED = «SEEM < (XCOMP) > (SOGG)»

- 185) accadere V PRED = «HAPPEN < (XCOMP) > (SOGG)»

Con queste strutture le operazioni previste nel lessico in LFG sono le seguenti:

- 186) ANTEPOSIZIONE A SOGGETTO

OGG $\Leftrightarrow$ SOGG

(+FUOCO) (+TOPIC)

tema

tema

In questo modo la regola si applicherebbe a tutte le forme lessicali che hanno solo un OGGetto come funzione sottocategorizzata e

non hanno un Soggetto. Inoltre, quando vi è un soggetto espletivo o lessicale, e accordo del soggetto con l'oggetto è necessario prevedere l'aggiunta di una serie di equazione per il trasferimento dei tratti che servirebbero comunque per interpretare i tratti nominativi di pronominali in posizione oggetto:

- 187) ACCORDO SOGGETTO-OGGETTO
 (SOGG PERS) = (OGG PERS)
 (SOGG NUM) = (OGG NUM)
 (SOGG CASO) = (OGG CASO)
 (SOGG GEN) = (OGG GEN)

Un problema residuo è costituito dalla necessità di far funzionare una regola di accordo del participio passato che si applichi a tutti i verbi inaccusativi o ergativi, cioè del tipo di «arrivare», «sembrare», «accadere» o intransitivi, a sollevamento e impersonali. A questi verbi va però aggiunta una ulteriore classe, quella dei verbi copulativi, come «diventare, nominare» ecc. che ugualmente vogliono l'accordo. Tutti questi verbi si differenziano dagli inergativi per la scelta dell'ausiliare e per le caratteristiche che abbiamo indicato qui sopra: in pratica tutti scelgono l'ausiliare ESSERE e non AVERE. La scelta dell'ausiliare sembrerebbe dover far riferimento o al tratto di classe verbale appunto quella di inaccusativo o al ruolo tematico associato al SOGGetto se c'è e che nel caso della scelta di AVERE dovrebbe essere un AGENTE. Avremmo quindi una regola di

188) ASSEGNAZIONE DELL'AUSILIARE

Se la funzione grammaticale SOGGetto è assegnata a un argomento AGENTE, allora scegli l'ausiliare AVERE, altrimenti scegli ESSERE

Questa regola si applicherebbe oltre agli inaccusativi, anche alle forme passive e ai riflessivi che hanno ugualmente una regola che serve ad eliminare la funzione SOGGetto e a trasformarla in «si»,

189) RIFLESSIVIZZAZIONE

Effetto semantico: $\text{Pred}(\dots x \dots y \dots) \Leftrightarrow \text{Pred}(\dots x \dots x \dots)$

Forma lessicale: verbo < (SOGG)(OGG) > $\Leftrightarrow$ si-verbo < (Ø)(OGG) > (SOGG)

Equazione aggiunta: $(\uparrow \text{RIFLESSIVO}) =_c +$

Anche in questo caso avremmo un SOGGetto esterno non-tematico mentre la funzione tema resterebbe associata all'OGGetto e eventualmente trasferita al SOGGetto dalla regola di Anteposizione dell'OGGetto, come discuteremo più avanti.

Esiste un ulteriore processo, l'IMPERSONALIZZAZIONE che può essere caratterizzata nel lessico, mediante un tratto apposito [+IMP] oppure con una regola di ridondanza. Il tratto viene inserito

nel caso di verbi intrinsecamente di uso impersonale come i verbi atmosferici e di accadimento. La regola lessicale fa riferimento ai seguenti verbi: tutti quei verbi che abbiano come (SOGGETTO) un [+ UMANO]: vengono quindi esclusi i verbi che hanno come soggetto un TEMA o un ESPERIENTE (dativo), ma vengono inclusi verbi che hanno sia un ESPERIENTE (nominativo), un BENEFICIARIO, un RICEVENTE, un POSSESSORE. La regola quindi restringe l'ambito referenziale del SOGGETTO a un «umano non specifico o indefinito = generico», rendendolo non referenziale, ne impedisce la quantificazione, cioè gli assegna un tipo semantico ben specifico e definito e questa informazione viene agganciata al «si»; inoltre, elimina dalla forma lessicale la funzione soggetto, come segue:

190) IMPERSONALIZZAZIONE									
Cambiamento semantico:									
predicato (...x ...) → (... «UM»...)									
Forma lessicale: verbo < (SOGG)...> → verbo < 0...>									
Equazione aggiunta: (↑ IMPERSONALE) = _c +									
	<table> <tr> <td>si</td><td>IMP</td></tr> <tr> <td>T.S.</td><td>+UMA</td></tr> <tr> <td>DET.</td><td>-DEF</td></tr> <tr> <td>GEN.</td><td>-SPEC</td></tr> </table>	si	IMP	T.S.	+UMA	DET.	-DEF	GEN.	-SPEC
si	IMP								
T.S.	+UMA								
DET.	-DEF								
GEN.	-SPEC								

La stessa informazione della equazione aggiunta verrà scritta accanto a «si» che non avrà così la funzione PRED. I tratti associati sono Tratti Semantici = ± UM, ± ASTR, ± ANIM, DETerminante = ± definito, GENericità = ± SPECifico. Questa regola è simile a quella del passivo in quanto elimina un SOGG tematico e lo sostituisce con un altro elemento ma il soggetto impersonale non è aperto a qualsiasi caratterizzazione semantica, mentre quello passivo sì in quanto può essere espresso da un OBLiquo e può venire quantificato.

Resta il problema di specificare la morfologia verbale associata alla struttura impersonali. In prima istanza sappiamo che sarà la terza persona, maschile e che sia il singolare che il plurale è permesso. Abbiamo infatti i seguenti casi:

- 191) Si guarda/no spesso le trasmissioni di canale 5. Si era/no guardato/e le trasmissioni... Si aveva/no guardato/e le trasmissioni...
 192) (Se) Si è/era/fosse/sarebbe arrivati tardi ieri (...)
 193) Si riceve/ono volentieri dei regali a Natale.
 194) *Si è arrivato tardi ieri.
 195) Si aveva/*no dormito/*i molti. Si era/*no dormito/*i molto.

Quindi con il verbo in un tempo composto non è permesso l'accordo al singolare, mentre con i tempi semplici di verbi transitivi e inaccusativi ciò è permesso; e con i verbi inergativi non è permesso l'accordo al plurale. Inoltre l'ausiliare può anche divenire «essere» oltre ad avere. Non è possibile avere forme impersonali con i verbi riflessivi duplicando il «si» ma inserendo un altro clitico «ci»,

a. Riflessivi inerenti

196) Ci si aggira senza meta in città così grandi.

197) Ci si arrabbia spesso con persone così testarde.

b. Riflessivi

198) Ci si lava ogni giorno assieme.

c. Riflessivi reciproci

199) Ci si odia sempre di più.

d. Riflessivi ergativi

200) *Ci si rompe il vaso. Ci (= A noi) si rompe il vaso

Quindi, nel caso di riflessivi ergativi non è possibile avere l'impersonale utilizzando la restrizione semantica della regola, in quanto i soggetti ergativi sono normalmente non umani (ma vedi annegare, affogare). Una ulteriore importante conseguenza della regola di impersonalizzazione è che i complementi predicativi di predicati impersonalizzati, che hanno cioè la funzione XCOMP sono soggetti a un effetto di impersonalizzazione di riflesso: si può anche dire che ereditano il tratto [+ IMPERS] trasmesso dal predicato matrice.

201) Si accetta di partecipare volentieri a questi convegni.

202) Ci si fida a consegnare i documenti nelle tue mani.

203) Ci si abitua facilmente a percorrere questa strada.

204) Si mira a raggiungere il meglio.

205) Si ode qualcuno/la padrona di casa camminare al piano superiore.

206) Si diventerà molto atletici con questa ginnastica.

In tutti questi casi il soggetto della XCOMP è un soggetto [+ IMPERS] solo se il controllo funzionale stesso va al soggetto superiore. Questo fatto viene esplicitamente espresso nel caso dei verbi percettivi i quali hanno come controllori del soggetto della XCOMP l'OGGetto che a sua volta può essere o no referenziale. Con verbi a sollevamento si può incassare un complemento impersonale di tipo particolare come mostrano gli esempi (tratti da Cinque, 1987):

207) Sembrano esserne arrivati molti.

208) Sembra/no essersi abbandonato/i a se stesso/i.

209) Sembra/no essersi preoccupato/i.

209) *Sembra/no essersi arrivato/i. Sembra che sia/no arrivato/i.

210) Sembra/no essersi compreso/i il/i vero/i motivo.

211) Sembra/no essersi preoccupato/i l'/gli amico/i.

212) *Sembra/no essersi diventato/i importanti. Sembra che sia/no importante/i.

Le due strutture agrammaticali sono quelle dei verbi ergativi e dei copulativi che invece divengono grammaticali se a un XCOMP sostituiamo un FCOMP quindi una struttura non più predicativa, che necessita di un controllore esterno, ma una che possiede già il

proprio soggetto interno. Questo fatto è spiegabile in quanto le frasi impersonali non posseggono un elemento PRED proprio come soggetto ma un «si» che in quanto tale non può fungere da controllore di una struttura XCOMP né può assorbire propriamente il ruolo del soggetto espletivo nel caso degli ergativi. Negli altri esempi c'è sempre un SN che funge da soggetto e in quanto tale può reggere il verbo a sollevamento che invece ne è privo.

L'esistenza di un «si» espletivo è indipendentemente necessario per spiegare l'esistenza di strutture del tipo di,

213) Gianni si è mangiato una briosche questa mattina.

214) Gianni si è lavato un orecchio questa mattina.

215) Gianni si è rotto una gamba questa mattina.

216) Molte persone si sono ammalate questa mattina.

217) Molte navi si sono affondate nel Mediterraneo.

In questa struttura, nel caso del verbo MANGIARE, viene selezionato l'ausiliare ESSERE invece di AVERE, il SOGGetto è a tutti gli effetti l'argomento semantico del predicato con cui si accorda e assorbe il ruolo di Agente – non è cioè un soggetto non-tematico come con i verbi inaccusativi. In realtà solo alcune di queste frasi permettono una forma intransitivizzata:

213i) *Gianni si è mangiato questa mattina.

214i) Gianni si è lavato questa mattina.

215i) *Gianni si è rotto questa mattina.

216i) Molte persone si sono ammalate questa mattina.

217i) Molte navi si sono affondate nel Mediterraneo.

Ugualmente si può avere sia la cliticizzazione con ne che con lo, ad esclusione di AMMALARSI,

213ii) Gianni se ne/l'è mangiata una/ø questa mattina.

214ii) Gianni se ne/l'è lavato uno/ø questa mattina.

215ii) Gianni se ne/l'è rotta una/ø questa mattina.

216ii) Se ne/*le sono ammalate molte questa mattina.

217ii) Se ne/*le sono affondate molte nel Mediterraneo.

Avremo allora verbi che prima sono intransitivizzati e poi riflessivizzati con MANGIARE, verbi che prima sono incoativizzati e poi riflessivizzati come AFFONDARE e ROMPERE, mentre altri verbi possono riflessivizzarsi come LAVARE e altri ancora sono inerentemente riflessivi, come AMMALARSI e altri inerentemente inaccusativi come ARRIVARE; alcuni possono essere poi intransitivizzati se soddisfano le condizioni. Nel lessico abbiamo quindi verbi intransitivizzabili e verbi incoativizzabili, del tipo di

218) Gianni mangia la torta. 218i) Gianni mangia.

219) La bomba ha affondato la petroliera. 219i) La petroliera è affondata.

Nel primo caso avremo una rappresentazione lessicale che prevede che il SN argomento tematico possa anche essere vuoto lessicalmente in superficie ma interpretabile semanticamente, come segue:

220)

mangiare (x y) ↔ mangiare (AGENTE, TEMA) → mangiare (SOGG OGG)
eater eaten AGENTE TEMA

INTRANSITIVIZZAZIONE

mangiare (x ∃*a*_i) ↔ mangiare (AGENTE, TEMA) → mangiare (SOGG Ø)
 eater eaten AGENTE TEMA

Nel secondo caso ci troveremmo nella seguente situazione:

221)

$$\begin{array}{ccc} \text{affondare}(\begin{array}{cc} x & y \\ \text{sinker} & \text{sunk} \end{array}) & \leftrightarrow \text{affondare}(\text{AGENTE}, \text{TEMA}) & \rightarrow \text{affondare}(\text{SOGGOGG} \\ & & \text{AGENTE TEMA} \end{array}$$

INCOATIVIZZAZIONE

affondare (y) ↔ affondare (TEMA) → affondare (OGG)
sunk TEMA

10. Sulla semantica del fuoco

Un'ulteriore restrizione di pertinenza propria dei verbi inaccusativi è rappresentata dalla selezione della definitezza del SN oggetto, è difatti impossibile rendere definiti gli SN di 222 senza che le frasi diventino agrammaticali o perdano la loro caratteristica referenziale per assumerne una «formulatoria» o attributiva:

222. *There is the man at the door. 222i) *Il est arrivé l'homme de Rome

oppure è grammaticale se il «de» è inteso come specificatore quindi con senso «attributivo» o come un aggettivo predicativo con senso estensionale).

222ii) * Es sind schon die Gäste angekommen. (anche *Es kam die Gäste)

Gli SN possono essere definiti solo se il determinatore serve come sintagma quantificato:

223) Es klingen die Glocken. 223i) Il est venu le plus bel homme du monde. 223ii) – What has to be done around the house today? – Well, there's the lawn to mow.

O ancora il SN definito può essere permesso se c'è l'aggiunta di una frase relativa che permetta una interpretazione «formulatoria»:

224) Es sind schon die Gäste betrunken, die immer betrunken sind.
Gli ospiti sono definiti ma non referenziali, in quanto la relativa

viene appunto utilizzata per scegliere gli ospiti che «sempre» sono urbiachi.

Comunque questo non è completamente vero in Italiano che è una lingua in cui il soggetto non può mai essere riempito da un espletivo lessicale. Questo può essere verificato dai seguenti esempi, spiegati più avanti, dove abbiamo sottolineato gli elementi in fuoco: 225) Poi è entrato *Gianni* dalla finestra. Poi Gianni *è entrato dalla finestra*.

226) *Poi è arrivato ogni studente a lezione. Poi ogni studente *è arrivato a lezione*.

227) Poi è arrivato *uno studente* a lezione. Poi uno studente *è arrivato a lezione*.

Le differenze notate più sopra possono essere spiegate in LFG se si considera che la posizione postverbale dei verbi inaccusativi è riservata per SN oggetto «partitivi» o quantificati; quando vi è un SN nome, pienamente referenziale, in posizione postverbale esso avrà con sé anche il tratto [+ FUOCO], mentre nella posizione preverbale esso diverrà [+ TOPIC] e il fuoco verrà trasferito al SV. Questa cosa è verificata dal fatto che un verbo inaccusativo con un SN quantificato esistenzialmente in posizione postverbale lo tratta come [+ TOPIC] mentre in posizione preverbale no. In genere solo strutture quantificate esistenzialmente sono permesse con «there, ci ecc.» il che comporta che le lingue non ammettono SN quantificati universalmente in posizione postverbale con verbi inaccusativi. Riprendendo il lavoro di Guéron (1980) in questo caso abbiamo delle frasi PRESENTATIVE, che hanno un SV che predica essenzialmente la semplice apparizione, del soggetto nel mondo del discorso. A differenza di queste frasi con verbi inaccusativi, le frasi con altri verbi sono interpretate come PREDICAZIONI, in cui il soggetto si riferisce a un individuo o un oggetto (o a un insieme di questi) la cui esistenza nel mondo del discorso è presupposta (il soggetto è un TOPIC): il SV stabilisce una proprietà del soggetto TOPIC.

Nel caso di soggetti quantificati in posizione preverbale con verbi inaccusativi è la quantità in enfasi.

Esiste in italiano un «ci» locativo che viene utilizzato solo con il verbo essere – con il verbo avere in strutture esistenziali solo come pleonastico. Questo «ci» al pari di «there» in inglese assorbe il ruolo di soggetto benché sia privo di contenuto semantico; questa è una operazione completamente sintattica al pari della «neutralizzazione» di INFL in GB.

Avremmo quindi la seguente situazione: i quantificatori o i nomi quantificati esistenziali possono apparire in strutture con l'esisten-

ziale «there, ci, ecc.»; queste strutture sono collegate alla presenza del verbo «essere» o degli inaccusativi in molte lingue; i verbi inaccusativi introducono strutture «presentative», il cui «topic» deve essere nuovo e quindi [+ FOCUS]. Per essere nuovo, l'argomento di un predicato non può essere definito, ma può essere un nome, né può essere generico o quantificato universalmente: chiaramente può essere un indefinito. In un caso quindi si distinguono una rappresentazione quantificata esistenzialmente per individuare la presupposizione (o il TOPIC) assieme a una quantificata individualmente per il fuoco:

225i) $[\exists x \text{ (Poi è entrato } x \text{ dalla finestra)} \ \& \ (\exists! x_i: \text{Gianni} \quad P(x_i) \ \& \ (P = \text{Poi è entrato dalla finestra}))]$

In 225i. la presupposizione contenuta nel predicato costituito dal SV+ modificatori viene resa vera dall'esistenza del Fuoco che però viene separato in una seconda asserzione che va ad individuare come legatore di x un individuo specifico e definito, Gianni, il quale a sua volta è l'entità di cui si predica qualcosa in P . Gli inaccusativi costituiscono un caso marcato di individuazione del Fuoco e del Topic: con questi verbi, come con le strutture passive, la posizione postverbale è quella utilizzata per individuare il SN in Fuoco. Se questo SN è pienamente referenziale, cioè un nome proprio, la funzione identificativa dell'operatore FUOCO è facilmente prevedibile, mentre in 227 no,

227i) $(\exists x: \text{studente } x)(\text{Poi è arrivato } x \text{ a lezione})$

che possiamo commentare dicendo che con SN quantificati che non sono pienamente referenziali, questo SN non potrà essere «individuato» dalla regola del FUOCO e la frase è priva di presupposizione. In realtà, consideriamo la presupposizione come la chiusura esistenziale della proposizione aperta da cui si considera che si potrebbe lambda-astrarre il nome o SN, come segue:

227ii) $\lambda x_N [\text{Poi è arrivato } x \text{ a lezione}], \text{ uno studente}$

227iii) Poi è arrivato qualcuno a lezione.

In iii. avremmo quindi la presupposizione o contenuto semantico dell'asserzione che è rappresentata dalla chiusura esistenziale della proposizione aperta: questa può anche essere chiamata l'informazione TOPIC; mentre in ii. avremmo il valore del fuoco assegnato alla variabile lambda-astratta (vedi A. von Stechow, 1981). Nel caso di frasi con più quantificatori avremo che normalmente vi sono ambiguità nell'ambito in cui operano gli stessi («scope ambiguity»), e se consideriamo l'indefinito «uno studente» in posizione postverbale vediamo che esso conserva l'ambiguità, può cioè avere significato generico o specifico – uno qualsiasi, o uno particolare; nella posizione preverbale l'ambiguità scompare e si sta trattando di uno stu-

dente specifico. Se volessimo seguire in questo la I. Heim (1982) dovremmo considerare come veri quantificatori solo parole come «ognuno, tutti, due, ecc.», mentre gli indefiniti, i definiti, i pronomi e i nomi dovrebbero essere considerati non-quantificatori ma variabili: all'interno poi della classe dei nonquantificatori vi sarebbero i definiti e gli indefiniti (vedi p. 264-8). Le variabili in quanto tali vanno legate da operatori, e hanno proprietà diverse dai quantificatori veri e propri.

- 228) È arrivato un gatto.
 i. [[gatto(x)], [è arrivato x]]
 ii. È un gatto, (e) è arrivato.
 iii. [[gatto(x)] & [è arrivato x]]

in cui iii. è l'interpretazione assegnata a 228. Secondo la Heim gli indefiniti vanno trattati diversamente da SN quantificati in quanto i primi possono essere messi in relazione a pronomi fuori del loro ambito, mentre i quantificatori no. Cioè 228 può essere seguito da, 229) È un gatto soriano.

Lo stesso non potrebbe aversi se fosse stata quantificata, come in 230) Tutti i gatti mangiano la milza.

231) Sono gatti soriani.

Inoltre, gli indefiniti sono inutilizzabili per riferirsi a porzioni di testo già menzionati in precedenza, come in,

232) Arrivò. Un uomo si sedette. ≠ Un uomo arrivò. Si sedette.

233) Arrivarono tutti. Si sedettero. ≠ Arrivarono. Tutti si sedettero.

234) Arrivò qualcuno. Si sedette. *Arrivò. Qualcuno si sedette.

In 232 l'indefinito non può riferirsi al soggetto della frase precedente, mentre può essere ripreso da un pronome come nella struttura inversa. Ancora in 233 abbiamo che il ripreso da un pronome come nella struttura inversa. Ancora in 233 abbiamo che il quantificatore può riprendere il soggetto della frase precedente, mentre in 234 no.

Vale la pena a questo punto riprendere il discorso introdotto da Burzio (1986: 109-115) sui pronomi enfatici: questi pronomi non sono come gli altri pronominali, in quanto sono privi di capacità referenziali proprie e servono solo la funzione appunto «enfatica» rispetto ad un SN che deve essere presente nella frase o nell'enunciato.

235. a. Gianni, ha telefonato lui a Maria.
 b. Gianni, lui ha telefonato a Maria.
 c. Gianni ha telefonato, a Maria.

«lui» non contribuisce semanticamente nulla alla frase in quanto serve a ribadire il contenuto della predicazione globale espressa dal verbo, e Gianni è dislocato e costituisce un tema sospeso (vedi Del-

monte 1987), in quanto tale riprende un referente già introdotto precedentemente e lo reintroduce in primo piano come tema della frase corrente. «Lui» non costituisce cioè un elemento in fuoco come potrebbe essere un normale SN in quella posizione, non è quindi sostitutivo dal punto di vista pragmatico di un normale SN in quanto non è referenziale e quindi non può vedersi associare la funzione FUOCO.

236) a. Ha telefonato Gianni, a Maria, non Franco.

b. *Gianni ha telefonato lui, a Maria, non Franco.

In quanto non elemento in fuoco non può essere contrastato da una frase avversativa come mostrato dagli esempi in 236. Lo stesso discorso può essere fatto per le strutture contenenti verbi inaccusativi che riservano la posizione interna al VP appunto per le operazioni legate al fuoco e quindi non ammettono che essa venga occupata da un pronome vuoto non referenziale,

237) a. *Gianni, viene lui a sistemare questo problema.

b. Viene lui a sistemare questo problema.

c. *Maria, è stata vista lei nell'atrio.

d. È stata vista lei nell'atrio.

In particolare, le strutture passive sono analoghe a quelle con verbi inaccusativi in quanto sono peggio delle strutture attive e intransitive e non prevedono l'utilizzo della posizione postverbale per introdurre pronominali enfatici. Tornando ora ai quantificatori veri e propri vediamo che questo fatto è mostrato anche dai seguenti esempi:

238) A casa nostra, ognuno parla due lingue.

i. $(\exists \text{ due lingue } x)(\forall y)((y \text{ parla } x), \text{ a casa nostra})$

ii. $(\forall y)(\exists \text{ due lingue } x)((y \text{ parla } x), \text{ a casa nostra})$

Nel caso i. avremo che ogni membro della famiglia parla le due stesse lingue, mentre in ii. ogni membro della famiglia parla due lingue ma non necessariamente le stesse. Se introduciamo il Fuoco attraverso una struttura sintattica appropriata l'ambiguità scomparirà e verrà scelta l'interpretazione determinata dal costituente in Fuoco,

238) iii. Sono due le lingue che ognuno parla a casa nostra.

Con una frase scissa, il Fuoco «identifica» e «individua» le due lingue che ognuno parla e l'ambiguità svanisce, con una struttura topicalizzata invece, resta,

238) iv. Due lingue, ognuno parla a casa nostra.

Seguendo la Reinhart (1979) in questo caso entrambi gli SN dividono lo stesso dominio frasale e quindi l'ambiguità è mantenuta. Lo stesso può essere verificato con,

239) Una spia ha messo dei microfoni in ogni stanza.

i. È stata una spia che ha messo dei microfoni in ogni stanza.

- ii. Sono dei microfoni che una spia ha messo in ogni stanza.
- iii. È in ogni stanza che una spia ha messo dei microfoni.

Come è facile vedere l'ambiguità svanisce ogni volta che si introduce una struttura con il fuoco scisso in inizio frase. Lo stesso non accade invertendo i quantificatori,

240) Ogni spia ha messo dei microfoni in una stanza.

- i. È in una stanza che ogni spia ha messo dei microfoni.
- ii. ?È ogni spia che ha messo dei microfoni in una stanza.
- iii. Sono dei microfoni che ogni spia ha messo in una stanza.

A nostro parere iii. resta ambigua, mentre ci pare difficile da accettare ii.: in questo caso pare che SN quantificati universalmente siano difficilmente focalizzabili, mentre gli SP sono più accettabili, come mostrato in 239iii ma certamente non più ambigui. Pare cioè che l'azione del Fuoco non possa essere applicata se non a SN che possono essere individualizzati o individuati, operazione questa che nel caso di SN indefiniti si potrà compiere utilizzando un SN deittico o un Nome proprio in una frase successiva, così,

241) i. E si chiama James Bond.

ii. Ed è la 27.

iii. E sono questi qui.

Restano quindi fuori le strutture con il quantificatore universale in posizione scissa. Per questo stesso discorso non è possibile avere con i verbi inaccusativi un SN quantificato universalmente in posizione postverbale, in quanto cioè, inducendo il Fuoco quella posizione è riservata a tutti gli altri tipi di SN focalizzabili.

Vi sono strutture sintattiche che individuano direttamente il costituente in fuoco e altre che invece richiedono delle operazioni di formulazione del topic come previsto da Stechow: ad esempio nella frase,

242) Gianni è un somaro.

- i. $(\exists x)(x \text{ è una specie naturale e Gianni è un membro di } x)$.
- ii. $\langle \lambda x_N [\text{Gianni è un } x], \text{somaro} \rangle$

Vale la pena ricordare che il problema di vietare la presenza di SN quantificati universalmente o generici in posizione postverbale di inaccusativi o frasi presentative è collegato strettamente al tratto associato al nome di testa: i nomi [+ NUM] o contabili servono a denotare proprietà che sono predicate di individui e servono per definire insiemi di individui come appunto «gli studenti» dell'esempio sopra; i nomi [- NUM] invece non permettono intrinsecamente l'utilizzo di quantificatori universali poiché non servono a individuare insiemi ma «masse» che non hanno parti minime o elementi che possono costituire un singolo insieme individuale. Per cui per una parola come «mobilia» è necessario introdurre la parola quantifi-

catore «pezzo» per individuare un elemento qualunque, e una «parte» di un pezzo di mobilia non è più mobilia. Questi nomi hanno quindi indeterminatezza intrinseca di individuazione e non possono essere utilizzati esistenzialmente, né in frasi presentative ma solo descrittive o predicative. L'italiano prevede che con questi nomi vi sia apertamente una particella partitiva come segue,

243) Oggi è arrivata della mobilia.

i. Oggi è arrivata la mobilia.

iii. *Oggi è arrivata (una, qualche, alcuna, tre,...) mobilia.

Tutte queste osservazioni sono valide se non interviene un operatore più alto come la negazione o la modalità. La negazione in italiano come in altre lingue, può veicolare due atti linguistici diversi (vedi M. Badan, 1985): in un primo caso, essa corrisponde all'asserzione di un contenuto proposizionale negativo; nel secondo, la negazione esprime il rifiuto di un'asserzione positiva precedente:

244) Oggi non fa bello.

245) Emilio non è il marito di Daniela.

il secondo esempio risulta di difficile comprensione se prima non c'è stato qualcuno che ha invece asserito che «Emilio è il marito di Daniela». In questo senso, la frase ii. sarà difficilmente utilizzata per descrivere o definire chi è Emilio. Quindi, questo tipo di enunciato viene utilizzato per segnalare che ci si oppone ad una affermazione precedente, reale o virtuale. Con 244) invece si intende di solito dare una descrizione, dire come è il tempo: in questo caso si predica o parla di qualche cosa, mentre con 245) l'enunciato è a proposito o su un altro enunciato che intende negare. M.B. definisce il primo caso come negazione descrittiva e il secondo come negazione meta-linguistica.

Una seconda importante distinzione da fare riguarda il campo o «scope» della negazione stessa. Essa cioè può interessare tutta una frase oppure uno solo o più costituenti di una frase. Questo fatto viene messo in risalto dalla presenza di quantificatori, come in:

246) Non ha dormito tutta la notte

247) Tutti i miei amici non sono venuti

in 246) si può intendere sia che 246'. Non ha dormito, quella notte; oppure 246". Ha dormito solo un po' quella notte. Lo stesso vale per 247, che può intendersi sia come 247'. Nessun amico è venuto, oppure 247". Alcuni amici non sono venuti. Nei due casi " siamo in presenza di negazione di frase, mentre in quelli ', siamo in presenza di negazione di costituente. Nei casi " valgono cioè le parafrasi: Non è vero che ha dormito tutta la notte, oppure, Non è vero che tutti i miei amici sono venuti. In entrambi i casi siamo in presenza di una negazione di una asserzione precedente.

Nel caso ' invece, ciò che viene negata è la chiusura esistenziale delle frasi, che possiamo rappresentare come il contenuto logico o implicito delle frasi stesse:

247) i. $\exists x$ (i miei amici, x) & (x sono venuti)

246) i. $\exists x$ (intervallo di tempo della notte, x) & (ha dormito x)

La posizione della negazione di solito serve a indicare il suo ambito, soprattutto quando sono presenti dei quantificatori:

248) Non molti invitati se ne sono andati.

249) Molti invitati non se ne sono andati.

in 248) la negazione ha ambito su tutta la frase che può essere parafrasata come: Non è vero che molti invitati se ne sono andati, mentre in 249) la negazione precede il SV e la negazione serve a negare la corrispondente frase positiva, Molti invitati se ne sono andati: collegando questo fatto a quanto detto precedentemente abbiamo che in 248) siamo in presenza di una negazione di frase e non di costituente e che quindi la negazione viene assorbita dal quantificatore e risulta possibile l'inferenza,

249') Alcuni invitati se ne sono andati e alcuni invitati non se ne sono andati.

ugualmente applicabile a 247.

247') Un po' ha dormito quella notte e un po' non ha dormito quella notte.

Nel caso invece esemplificato da 249) abbiamo una negazione di costituente che non tocca il quantificatore e si può trarre l'inferenza seguente,

249) i. Non molti (alcuni) invitati se ne sono andati e molti invitati sono rimasti o non se ne sono andati.

dove RIMANERE è introdotto per implicazione logica dalle inferenze di base associate al predicato ANDARE; sviluppando 247, invece avremo,

247'') Nessun amico è venuto oppure tutti i miei amici non erano presenti.

La situazione si rende più complessa se si utilizzano predicati intransitivi o di tipo presentativo, e ancora forme ergative in genere come in,

250) Giovanni non è arrivato.

251) La torta non si è bruciata.

In un caso posso affermare il contrario di una asserzione precedente, e ho la negazione metalinguistica, e in un altro posso costatare semplicemente o descrivere un fatto. Se trasferisco il soggetto nella posizione postverbale di partenza, avrò invece una sola possibilità interpretativa,

252) Non è arrivato Giovanni.

253) Non si è bruciata la torta.

In entrambi gli esempi avremo la parafrasi Non è vero che... cioè avremo la negazione metalinguistica, negano cioè una asserzione precedente e non possono essere pronunciate ex abrupto, possono allora costituire parte di una frase più complessa del tipo di,

252') No, non è arrivato Giovanni, ma Franco.

253') No, non si è bruciata la torta, ma il budino.

dove la frase introdotta dal «ma» può anche non essere presente. L'italiano comunque permette anche una seconda lettura, in cui il SN posposto in realtà non si trova nel SV ma è «estraposto», e quindi intonativamente non fa parte della frase e costituisce un Gruppo Intonativo a parte.

252'') Non è arrivato, Giovanni. È ancora in viaggio!

253'') Non si è bruciata, la torta. È solo leggermente abbrustolita!

Anche qui è il contenuto proposizionale che viene negato, cioè la proprietà esplicitata dall'enunciato costituito dal predicato e dal suo soggetto e il contenuto inferibile anche in questo caso è,

252) i. Se Giovanni è arrivato allora è presente e non è ancora in viaggio.

253) i. Se la torta è bruciata allora è da buttare e non è solo abbrustolita.

All'interno delle quali inserendo la negazione avremo che,

252) ii. Se Giovanni non è arrivato allora non è presente ed è ancora in viaggio.

253) ii. Se la torta non è bruciata allora non è da buttare ed è solo abbrustolita.

Le inferenze di base sono in realtà in parte conoscenze del mondo e in parte presupposizioni logiche. Il contenuto semantico di una asserzione può essere rappresentata in forma logica come la chiusura esistenziale degli argomenti del proprio predicato, cioè in

254) Il partito socialista ha criticato il governo

254') $\exists x (\exists y (x \text{ ha criticato } y))$

La frase negata, in una lettura non enfatica, comporta quindi l'inserimento di una negazione prima della proposizione,

255) Il partito socialista non ha criticato il governo.

255') NON $[\exists x (\text{il partito socialista, } x)(\exists y (\text{il governo, } y)(x \text{ ha criticato } y))]$

Un'altra caratteristica degli operatori intensionali come la negazione, il futuro, i modali è che hanno un valore despecificante rispetto a costituenti che possono avere una interpretazione ambigua, generica o specifica, e contribuiscono quindi a rendere generica una interpretazione con un determinatore indefinito: questo fatto comun-

que va letto sulla base anche della intensionalità/estensionalità dei predicati, come in,

256) Oggi ho cercato un libro in libreria.

256') Domani verrò a cercare un libro in libreria.

257) Oggi ho comprato un libro in libreria.

257') Oggi non ho comprato un libro in libreria.

258) Oggi volevo comprare un libro in libreria.

258') Oggi non ho voluto comprare un libro in libreria.

in cui vi sono minimamente i seguenti contrasti: 258 è ambiguo (generico/specifico) mentre 257 no e 256 che contiene un verbo intensionale ugualmente è solo specifico; l'operatore futuro non agisce nemmeno in 256' che continua ad essere solo specifico. La negazione e i modali invece influiscono in maniera diversa nel csao di «comprare» un verbo estensionale mantenendo intatta l'ambiguità, o rendendo specifico l'indefinito nei casi'.

Ciò che emerge a questo punto è che gli operatori intensionali devono interagire anche con i tratti del predicato: predicati intensionali come «cercare» difficilmente divengono estensionali e quindi non favoriscono una lettura specifica ma una generica del costituente quantificato indefinito. Un predicato estensionale come «trovare» o «comprare» invece interagiscono liberamente con gli operatori intensionali.

Riferimenti bibliografici

- BADAN M. (1985), Alcuni aspetti del sistema della negazione, in C. Schwarze (Hrsg.), *Bausteine für eine italienische Grammatik-Band II*, 9-68.
- BAKER M. (1983), Objects, Themes, and Lexical RULES in Italian, in L. Levin et al. (eds), 1-45.
- BRESNAN J. (1982), The Passive in Lexical Theory, in J. Bresnan (ed), 3-86).
- BRESNAN J. (ed) (1982), *The Mental Representation of Grammatical Relations*, MIT Press, Cambridge (Mass.).
- BURZIO L. (1986), *Italian Syntax - A Government-Binding Approach*, Reidel, Dordrecht.
- CINQUE G. (1987), On si-Constructions and the Theory of Arb, Manuscript, University of Venice.
- DELMONTE R. (1987), Grammatica e Ambiguità, su *Annali di Ca' Foscari*, XXVI, 1-2, 259-333.
- DELMONTE R. (1988), Focus and the Semantic Component, su *Rivista di Grammatica Generativa*, 12, 83-121.
- GUERON J. (1980), On the Syntax and Semantics of PP Extraposition, *Linguistic Inquiry* 11, 4, 637-678.
- HEIM I. (1982), *The Semantics of Definite and Indefinite Noun Phrases*, Ph. D. Dissertation, University of Massachusetts, Amherst.
- LEVIN L., RAPPAPORT M., & ZAENEN A. (eds) (1983), *Papers in Lexical-Functional Grammar*, IULC, Bloomington (Indiana).

- LEVIN L. (1982), Sluicing: A Lexical Interpretation Procedure, in J. Bresnan (ed), 590-654.
- MEREU L. (1986), Il controllo nelle frasi complete in italiano e l'approccio lessico-funzionale, in AA.VV., *Studi di Grammatica – dall'XI incontro di Grammatica Generativa*, 75-113.
- VON STECHOW A. (1981), Topic, Focus and Local Relevance, in W. Klein & W. Levelt (eds), *Crossing the Boundaries in Linguistics*, Reidel, Dordrecht, 95-130.
- ZAENEN A. (ed) (1982), *Subjects and Other Subjects*, IULC, Bloomington (Indiana)

Terenzio De Vecchi

TROIS PROCÉDÉS D'ECRITURE DANS *LE PARTI PRIS DES*
CHOSSES DE FRANCIS PONGE

Est-il possible d'adapter le monde des mots à celui des choses, d'établir des relations harmonieuses entre la parole et les objets qui nous entourent? C'est à partir de cette question fondamentale que la réflexion et l'oeuvre de Francis Ponge s'ouvrent et se développent. Toute l'ambition de Ponge s'oriente vers la recherche d'un équivalent verbal aux choses. Il aspire à redonner voix au monde muet des objets par une parole purifiée, remise en fonctionnement, soustraite à la sclérose que l'usage lui impose.

Le *Parti pris* de Ponge s'attache tout d'abord aux choses. Les choses doivent être réhabilitées, appelées à re-naître au monde de l'expression, ce qui leur permettra de se libérer des clichés où l'utilitarisme les enferme et de dépasser le silence, la «non-remarque», la «non-conscience», où les relègue un usage millénaire.

La concrétisation de ce parti pris objectif se fait par le refus de tout ce qui est subjectif et anthropomorphique. Les sujets préférentiels qu'affectionne le poète sont les minéraux, les végétaux, les animaux, les phénomènes atmosphériques ou les objets fabriqués par l'homme. Tout soubassement idéologique, tout recours aux idées, toute perspective humaine sont réjetés au profit d'une nouvelle sensibilité au monde extérieur, d'une réappropriation de l'étonnement et de la joie face aux choses.

Le double objectif du texte pongien est d'affranchir les choses de l'état d'oubli où l'insouciance des hommes les a laissées tomber et de réintégrer les mots dans leur prégnance et dans leur corporeité originales. Le texte rendra justice de l'oubli des choses et donnera leur revanche aux mots.

Pour mieux s'adonner à la concrétisation de son parti pris «objectal» et «verbal», Ponge conçoit une forme poétique très particulière qui tient à la fois de la description, de la définition, du calembour, du proverbe, de la prose explicative et de la poésie didascalique. Ce sont des petits poèmes en prose qui souvent ne dépassent pas la

mesure de la page et qui sont, pour la plupart, consacrés à un seul objet, à une seule situation thématique (ce qui fait que le titre peut souvent être considéré comme une abréviation du texte et le texte comme un développement du titre).

L'aspect particulier de ces textes est peut-être dû à une double contradiction: coexistence de clôture et de dispersion au niveau de la composition, coexistence de transparence et de mystère au niveau de l'interprétation de la phrase. En ce qui concerne la composition nous pouvons remarquer que la plupart des textes de Ponge se révèlent à une lecture «myope» comme clôtés, structurés, bouclés, perfectionnés et à une lecture «globalisante» comme discontinus, incohérents, fragmentés, formés par l'addition d'éléments autonomes. A la croissance dynamique par progression modulaire de l'ensemble du texte correspond donc contradictoirement la cristallisation de ses composantes en formules dures, statiques, calligraphiées. En ce qui concerne l'interprétation on peut relever combien le texte de Ponge est clair et manifeste à la première vue et qu'il devient à une observation approfondie, soit inquiétant par son manque de sens, soit indicible par son trop plein de sens. L'évidence des phrases pongiennes est donc extrêmement relative et frustrante, elle ne renvoie pas à un sens indiscutable mais oscille perpétuellement entre une déconcertante absence de signification et une plénitude sémantique excessive. Comme Ponge l'exprime lui-même: «une sorte d'oracle, de maxime, de proverbe [...] une telle expression peut-être dite de n'importe quelle façon: elle n'y perd rien: c'est une lapalissade et c'est une énigme»¹.

Nous concentrerons maintenant notre attention sur *Le parti pris des choses*, en tâchant de relever, à l'intérieur des trente-deux textes qui composent le recueil, trois procédés d'écriture pouvant être considérés parmi les plus caractéristiques de la forme poétique pongienne.

La mise en évidence de ces stratégies d'écriture nous aidera aussi à qualifier cette oeuvre de Ponge comme subversive par rapport aux codes linguistiques et littéraires et très éloignée du parti pris «objectal» qu'elle affiche dans son titre. Afin de mieux définir les trois procédés d'écriture dont il est question nous avons choisi de leur donner des noms provenant d'autres domaines que celui de la critique littéraire, en modifiant partiellement leur signification originale: nous parlerons ainsi dans notre texte de «répétition/variation» (un emprunt du vocabulaire de la critique musicale), de «dérivation textuelle», de «réification du langage» (un terme qui gardera toute

¹ F. PONGE, *Pour un Malherbe*, Paris, Gallimard, 1965, p. 251.

entière son acception de «chosification», de matérialisation mais qui sera désaffecté de la connotation négative qui lui est propre à l'intérieur du «discours» économique et sociologique).

La notion de répétition à l'état pur n'est pas suffisamment adaptable aux besoins de l'analyse littéraire, sinon qu'en tant que cas particulier d'un concept plus vaste et plus souple: celui de la répétition/variation. Le concept de répétition/variation a été créé dans le domaine de la musicologie pour pouvoir décrire, en termes de langage, certains procédés compositionnels. Les formes musicales auxquelles on a pu appliquer ce concept se caractérisent par leur développement organique: à l'instar de certains corps animaux ou végétaux dont la croissance est assurée par la multiplication incessante d'un même groupe de cellules, la forme-sonate, la forme-fugue, la forme-canon sont écrites à partir de quelques phrases musicales de base qui constituent avec leurs retours, transformations, redistributions, mouvents, progressions, la matière même de l'oeuvre.

De la même façon plusieurs textes de poésie ou de prose sont susceptibles d'être interprétés en tant que structures itératives se développant à partir de quelques matériaux de base sur lesquels s'exerce, au fur et à mesure que l'itération se fait, le jeu des transformations textuelles, des variations contextuelles, de l'enchevêtrement et du montage. Ces textes sont constitués par un nombre limité de mots, de phrases ou de paragraphes qui se redisent, se répondent, se corrigent.

Cela ne risque pas d'être monotone ou insensé. Il ne s'agit pas de répétitions *in abstracto*, formulées dans un espace vide et privées de signification. Leur insertion à l'intérieur d'un texte en assure la prégnance sémantique et la lisibilité.

Le domaine d'application de la notion de répétition/variation n'est pas seulement celui de la forme du contenu (itération de lexèmes, de blocs phrastiques etc.) mais aussi bien celui de la substance du contenu (répétition d'un même raisonnement, d'une même idée). En appliquant ces notions au texte du *Parti pris des choses* nous pouvons donc nous intéresser aussi bien au plan lexical qu'au plan sémique (sans oublier non plus les quelques réalisations d'une structure répétitive opérées au niveau de l'organisation syntaxique). La stratégie de la répétition n'est employée que dans trois ou quatre textes à l'intérieur de notre recueil. Mais ils en sont si profondément marqués qu'ils constituent, à eux-seuls, un groupe à part à l'intérieur du *Parti pris*. Par rapport à l'écriture repliée sur elle-même, circulaire, bouclée qui caractérise les autres textes du recueil, ces textes «modulaires» représentent la figure de la fuite, de la progression

illimitée, de l'éparpillement. Le texte devient une forme ouverte, ce qui ne veut pas dire qu'il soit une forme incohérente. Le réseau des répétitions assure un certain contrôle sur la progression de l'écriture. Même si le texte ne possède plus un véritable parcours et que ses parties ne soient soumises ni à un ordre progressif ni à un ordre hiérarchique, il est néanmoins structuré, grâce à la présence martelante de la répétition comme une masse homogène, bien que cette masse n'arrive jamais à se clôre. Dans cette écriture de petites variantes les notions de «début» et de «fin» n'ont plus de sens: chaque répétition donne au texte une impulsion nouvelle qui peut être toujours prise pour un début absolu. Il en résulte une augmentation de puissance et d'efficacité des images et des concepts soumis à ces recommencements perpétuels: chaque fois que l'auteur reprend un élément (qu'il s'agisse d'un lexème, d'une idée ou d'un module syntaxique) il le renouvelle et l'affermir, en le présentant d'une façon toujours un peu différente, déplaçant les points de vue, jouant sur les possibilités de re-catégorisation (passage d'une catégorie grammaticale à une autre) de la paraphrase ou de la synonymie.

À partir d'une analyse détaillée du phénomène itératif il résulte que les structures répétitives actualisées dans *Le parti pris des choses* sont de genres différents. Quelques-unes de ces structures sont mises en évidence: la répétition/variation par montage, la répétition/variation par développement, la répétition/variation par redondance; d'autres sont moins affirmées et moins contournables: la demi-épanalepse, le polyptote, les répétitions/variations métatextuelles. Nous tâcherons, dans les lignes qui suivent de définir et d'illustrer chacune de ces structures, en commençant par les plus évidentes.

Il est incontestable que le propre de la répétition/variation consiste en une élaboration, en une exploitation d'éléments préexistants. Cette élaboration peut se produire de plusieurs façons. C'est sur ces exploitations disparates d'un matériel au début similaire que notre distinction entre répétition/variation par montage, répétition/variation par développement et répétition/variation par redondance est fondée.

On pourra schématiser la première de ces trois typologies de la façon suivante:

THEME: (abcd) MONTAGE: (bdac), (cdab), (dcba), (adbc), etc.

La variation par montage se fait par une modification soit de l'ordre des mots à l'intérieur d'un thème repris, soit des relations que ces mots entretiennent entre eux ou avec le contexte. La nature des matériaux exploités n'est pas transformée, seuls changent la disposition et leurs rapports réciproques. Le premier de nos exemples

(*Notes pour un coquillage* (64) (80))² porte sur une transformation rétrograde: un thème constitué par trois éléments (l'impression, l'expression d'une différence, le monument) est repris en ordre contraire:

«[...] LE COQUILLAGE FORMEL [...] M'IMPRESSONNERA COMME UN ENORME MONUMENT AVEC UNE SIGNIFICATION BEAUCOUP PLUS ETRANGE QUE CES INCONTESTABLES PRODUITS D'HOMME» (10-15) (abc);

«JE VOUS LAISSE A PENSER DE COMBIEN S'ACCROITRA MON IMPRESSION ET DEVIENDRA DIFFERENTE DE CELLE QUE PEUT PRODUIRE LE PLUS REMARQUABLE DES MONUMENTS QUE J'EVOQUAIS TOUT A L'HEURE» (21-23) (acb).

D'autres passages présentent au contraire des termes répétés dont la relation au contexte change chaque fois. Ces changements du «décor de l'itération» peuvent être de plusieurs types:

1. Variation du sujet logique auquel le terme répété se réfère: «QUI EN SONT FRIANDS [les volatiles]» (60), «ILS SONT FRIANDS AUSSI [les escargots]» (30) [*Escargots*]; «DES ETRES DONT L'EXISTENCE MEME EST OEUVRE D'ART» (105), «CETTE COQUILLE EST EN MEME TEMPS OEUVRE D'ART» (110) (*Escargots*).

2. Variation de l'objet qui régit le terme répété: «SI COLLE AU SOL» (50), «IL COLLE SI BIEN A LA NATURE» (65) (*Escargots*); «ILS EN IMPOSENT LA MARQUE A TOUT CE QU'ILS TOUCHENT» (59), «[ils en] IMPOSENT AU MONDE D'UNE FACON PLUS RICHE, ARGENTEE» (92), (*Escargots*).

3. Variation de la vision (le terme répété peut être ou ne pas être le point de départ de l'énoncé): 9[...] ELLE ASSISTE A [...] LA DESAGREGATION PERPETUELLE DE CE DECOR» (156), «DANS UN DECOR QUI SONGE SEULEMENT A TOMBER EN RUINES» (162) (*Le galet*); «ILS NE SONT QU'UNE VOLONTE D'EXPRESSION» (53), «COMME LE DEVELOPPEMENT DES CRISTAUX: UNE VOLONTE DE FORMATION» (90), «ON NE PEUT AFFIRMER QU'ILS N'AIENT PAS D'AUTRES INTENTIONS OU VOLONTES DE S'ACCROITRE» (105), «TOUTE VOLONTE D'EXPRESSION DE LEUR PART EST IMPUISSANTE» (107) (*Faune et flore*).

4. Utilisation du terme répété à l'intérieur et à l'extérieur d'un cliché: «LEUR SANG FROID [= leur impassibilité]», «D'AUTRES SORTES DE BETES A SANG FROID [= à température non cons-

² Les chiffres entre parenthèses désigneront dorénavant les lignes du texte où le phénomène se produit.

tante]» (21) (*Escargots*); «SI POSSEDANT SON BONHEUR» (48), «QUEL BONHEUR, QUELLE JOIE DONC D'ETRE UN ESCARGOT!» (57) (*Escargots*).

La répétition/variation par montage constitue à la foi une mise à l'épreuve et une mise en liberté du mot. L'auteur prend un mot et l'emploie dans des situations différentes, ce qui fait que plusieurs significations du lexème sont successivement valorisées. Ces mots servent de cobayes: le poète les teste, les contrôle, les soumet à l'épreuve de la répétition. Le retour d'un même mot decreète son succès: le mot tient, résiste: il ne peut être substitué par aucune autre expression. Répété plusieurs fois, déplacé dans des contextes toujours un peu différents, il ne fait que redire sa réussite, que confirmer son à-propos.

L'une des fonctions de la pratique itérative de Ponge serait donc de signifier une réussite. Dans la répétition/variation par montage mais aussi dans la plupart des autres typologies de répétition que nous allons considérer, le «retour du même» joue comme perpétuation et célébration de l'accompli, du bien choisi, du définitif. La répétition donne au mot, comme à la phrase, la force mnémonique et l'accent apodictique qu'ont les proverbes, les maximes, les oracles. Elle les constitue en blocs isolés d'écriture, en monolithes lexicaux, qu'on ne peut qu'approuver et accepter.

La représentation synthétique de la répétition/variation par développement pourrait être la suivante:

THEME: A, DEVELOPPEMENT: $A^1 + A^2 + A^3 + A^4 \dots A^n$

La variation par développement se fait par une série de constructions et de transformations d'un syntagme ou d'une phrase matricielle. Par rapport à la répétition/variation par montage le contexte, le «décor de la répétition» est ici beaucoup moins important: si dans la répétition/variation par montage le thème constituait surtout une matière à essayer, à vérifier et à approuver dans des situations toujours nouvelles, ici, il représente principalement un point de départ pour un jeu précieux de métamorphoses, d'ornements, de transpositions, se poursuivant souvent à l'intérieur d'une même période syntaxique³. Dans nos exemples nous chercherons à relever la direction

³ Si nous reconduisons les notions de répétition/variation par montage et par développement au domaine musical où elles ont été employées pour la première fois, on pourra employer la première pour des œuvres affichant des *Leit-motiven* comme le *Parsifal* wagnérien (le *leit-motiv* est une entité liée à une situation ou à un personnage. Il revient dans des situations toujours différentes); la deuxième pour des compositions incrémentielles comme les *Trente trois variations sur un thème de Labelli* de L.V. Beethoven.

de ces métamorphoses en indiquant, entre parenthèses, le type de transformation opéré:

«PLUS BAS QUE MOI» (1) (thème), «TOUJOURS PLUS BAS QUE MOI» (2) (expansion), «C'EST TOUJOURS LES YEUX BAISSÉS QUE JE LA REGARDE» (3) (expansion + transformation), «TOUJOURS PLUS BAS» (13) (contraction) (*De l'eau*); et encore «ILS AVANÇENT COLLES À ELLE DE TOUT LEUR CORPS» (3) (thème), «SI COLLES AU SOL» (50) (contraction) (*Escargots*); et pour finir «LES ESCARGOTS AIMENT LA TERRE HUMIDE» (25) (affirmation), «S'ILS AIMENT LA TERRE HUMIDE» (25) (restriction), «CERTAINEMENT ILS PRÉFÈRENT LA TERRE FERME MAIS À CONDITION QU'ELLE SOIT GRASSE ET HUMIDE» (29) (explication + commentaire) (*Escargots*).

La notion de répétition/variation par développement pourrait tout aussi bien être appliquée à d'autres niveaux d'analyse. On peut par exemple remarquer que tous les remaniements et les amplifications de poèmes déjà écrits que Ponge nous propose souvent dans *Le grand recueil* relèvent, à un niveau supérieur, de cette même technique (un texte exemplaire de ce point de vue est *La crevette dix fois répétée* dans *Pièces*).

Nous allons maintenant examiner un troisième cas de «structure évidente» de la répétition. Nous avons appelé cette structure répétition/variation par redondance. Par «redondance» nous indiquons une répétition d'information qui se produit lorsque deux phrases A et B pourront être tenues pour des formulations différentes d'un contenu identique: une similarité de fond s'allie à une altérité de forme. Mais cette répétition d'information n'implique pas une identité absolue entre la signification de A et la signification de B. Comme nous l'avons déjà remarqué, dans le texte littéraire la répétition n'est jamais une égalité indifférente à elle-même. Étant donné que chaque répétition engendre une différence et que les variations de forme sont à même de déterminer des variations de contenu, il est évident que la répétition/variation par redondance est aussi une pratique de transformation du même en l'autre: à redire la même chose on finit par en dire une autre. La «redondance» dont on parle ici est donc une redondance dynamique et productive qui, à travers un contenu répété sans cesse, mais sans cesse reformulé, contribue à accroître la quantité d'information véhiculée par le texte. Les exemples suivants pourront efficacement illustrer la répétition/variation par redondance:

«RIEN N'EST BEAU COMME CETTE FAÇON D'AVANCER» (49), «CETTE FAÇON DE PROCÉDER EST MAJE-

STUEUSE» (83) (*Escargots*); «CE MERVEILLEUX PORT DE TETE» (49), «IL LEVE SI FIEREMENT LA TETE» (68) (*Escargots*); «IL [le coquillage] LUIT ENCORE ET S'ERODE» (94), «ET VA BRILLAMENT SE DESAGREGER» (93), «O BRILLANT RESIDU» (95) (*Notes pour un coquillage*); «ELLE EST [...] OBSTINEE DANS SON SEUL VICE: LA PESANTEUR» (6), «SE MONTRE FORT TETUE DANS SON DESIR D'ADHERER AU SOL» (20), «POUR SATISFAIRE CE VICE» (7), «CE BESOIN QUI TOUJOURS ET EN TOUT LIEU DOIT ETRE SATISFAIT» (19), «CET HYSTERIQUE BESOIN DE N'OBEIR QU'A SA PESANTEUR» (16), «POUR OBEIR A SA PESANTEUR» (30), «PREFERE OBEIR A LA PESANTEUR PLUTOT QUE...» (29), «ELLE PREFERERA S'ABIMER PLUTOT QUE» (22) (*De l'eau*)⁴; «L'EAU M'ECHAPPE [...] ET ENCORE! CE N'EST MEME PAS SI NET, IL M'EN RESTE AUX MAINS DES TRACES, DES TACHES» (48), «ELLE M'ECHAPPE ET CEPENDANT ME MARQUE» (50), «ELLE M'ECHAPPE, ECHAPPE A TOUTE DEFINITION, MAIS LAISSE DANS MON ESPRIT ET SUR CE PAPIER DES TRACES, DES TACHES» (54) (*De l'eau*).

A côté de ces manifestations certaines de structures répétitives nous pouvons en repérer d'autres, qui sont moins amples et frappantes. La plupart de ces répétitions/variations sont constituées par deux ou trois items bimembres, à l'intérieur desquels on peut distinguer entre un élément répété (que l'on appellera «déterminé») ⁵ et son «déterminant» ⁶ (on se réfère, par ce terme, à la classe des articles et des adjectifs possessifs, démonstratifs, inféfinis, etc.). Grâce à cette répartition nous pouvons déterminer les deux directions principales sur lesquelles le travail élémentaire d'itération aura lieu: permanence du déterminé, variation du déterminant d'un côté (ce qui est défini, en rhétorique comme demi-epanalepse); variation du déterminé, permanence du déterminant de l'autre côté (ce qui prend le nom, en rhétorique, de polyptote). La demi-epanalepse est plus fréquente, à l'intérieur de notre recueil, que le polyptote. Sa présence est plus facilement perceptible, sa structuration sérielle (s'épuisant souvent à l'intérieur d'une même phrase) alimente plus

⁴ Voilà un bon exemple de redondance dynamique, de variation de la substance du contenu par une variation de la forme du contenu; l'information véhiculée par ces occurrences est similaire mais non identique; nous pouvons relever une certaine évolution: de l'obstination dans un vice, à la nécessité de satisfaire un vice, à la soumission à un vice.

⁵ Abréviation: DE.

⁶ Abréviation: DT.

vivement chez le lecteur le désir, le besoin et l'ivresse presque de la répétition.

Voilà donc quelques exemples de ce procédé, dont une formulation élémentaire peut être: $DT_1(DE_1)$, $DT_2(DE_1)$, $DT_3(DE_1)$... $DT_n(DE_1)$:

«LE PLUS REMARQUABLE DES MONUMENTS» (22), «UN ENORME MONUMENT» (11), «LES MONUMENTS DE L'HOMME» (24), «CES ENORMES MONUMENTS» (55), «DES MONUMENTS POUR UN SEUL» (72), «LEUR MONUMENT» (83) (*Notes pour un coquillage*); et encore «DE SON SQUELETTE, OU DE N'IMPORTE QUEL SQUELETTE» (25), «COMME DES SQUELETTES EPARS» (37) (*Notes pour un coquillage*).

À côté de la demi-epanalepse nous trouvons le polyptote, une figure qui se réalise par l'emplacement, dans un même texte, de deux ou de plusieurs lexèmes tirés de la même racine étymologique. Ces lexèmes relevant de catégories grammaticales différentes (verbes, adjectifs, substantifs), il en résulte que dans le polyptote ce sont les «déterminés» qui introduisent une variation, tandis que les «déterminants» se répètent identiques ou bien ne se manifestent pas. Cidessous nous transcrivons deux polyptotes, avec itération des «déterminants»:

«RIEN D'EXTERIEUR A EUX, A LEUR NECESSITE» (117), «RIEN QUI NE LEUR SOIT NECESSAIRE, OBLIGATOIRE» (119) (*Escargots*); «LA DISPROPORTION GROTESQUE DE SON IMAGINATION ET DE SON CORPS» (63), «LA CHOSE LA PLUS DISPROPORTIONNEE ET CONDITIONNEE A SON CORPS» (85) (*Notes pour un coquillage*); et d'autres, en l'absence de «déterminants»:

«UNE FOULE INFORME» (28), «LA VISION QUE JE M'EN FORME» (48), «QU'ON ME FASSE TOUCHER [...] LA FORME DE SON BRAS» (49) (*Notes pour un coquillage*); «FORMER LEUR EXPRESSION COMME UNE DEMEURE» (101), «ELLE DEMEURE PLUS LONGTEMPS QU'EUX» (112) (*Escargots*); «ILS PASSENT LEUR TEMPS A COMPLIQUER [...] A PARFAIRE DANS LE SENS DE LA PLUS GRANDE COMPLICATION» (90) (*Escargots*).

La demi-epanalepse, le polyptote et les autres structures itératives élémentaires que l'on n'a pas traitées ici constituent toujours au sein du *continuum* du texte des indices de textualité, des signes de la présence de l'écrivain, bref les marques d'une écriture poétique se repliant sur elle-même.

En ce qui concerne les effets qu'une telle pratique d'écriture exerce sur le texte pongien, nous pouvons affirmer que la répétition/

variation contribue à fonder le texte en tant que forme ouverte, à l'intérieur de laquelle les notions de fin et de début n'ont plus de sens. Le lecteur se perd dans cet entrelac de thèmes, dans ce réseau d'échos et de correspondances, il ne sait plus se situer par rapport à un «avant» ou à un «après». La répétition/variation contribue donc à déstructurer le texte, à saper sa cohérence descriptive (ou argumentative) mais en même temps, et presque contradictoirement, elle permet au texte de se constituer comme objet, comme ensemble de phrases ou de mots réussis (ayant subi l'épreuve de la répétition) qu'on pourra assembler à son gré, lire indifféremment dans un sens ou dans un autre. La répétition/variation constitue à la fois la structure qui fait naître le poème (puisqu'elle sert à relancer l'écriture, à faire bouger le lourd escadron des paragraphes) et la structure qui le met en question dans son statut de texte apparemment descriptif et tourné vers la référentialité (la répétition/variation détache l'écriture de son référent immédiat, elle fait replier le poème sur lui-même en empêchant qu'il se charge d'une représentation du réel). La répétition/variation entraîne une ivresse d'itérations qui brouille le parcours de l'écriture en effaçant les virtualités mimétiques du langage. L'écriture s'affiche, se répète, se désigne et, en se désignant, elle se signifie elle-même: son référent est mis entre parenthèses, son sens est affaibli.

Nous passerons maintenant à envisager le procédé d'écriture dit de la «dérivation textuelle». On peut considérer la dérivation comme un procédé par lequel le texte déjà écrit sur la page conditionne le texte à écrire, par des contraintes ou par des suggestions de l'ordre de la forme ou du contenu. Des lieux différents du texte entretiennent donc entre eux des rapports de filiation ou bien de paternité tels que le texte, dans son ensemble, se donne comme accumulation (et/ou agencement) d'expansions et de contractions, de rappels et de renvois, de répétitions et de variations.

Ce réseau de rapports ne favorise pas la lisibilité du texte de même qu'il ne contribue pas à renforcer son efficacité communicative ou mimétique. Au contraire il fonde le texte en tant qu'entité close, autonome, autotélique; il empêche la standardisation des phrases et en détruit la référentialité apparente, il nuit à la lisibilité des énoncés en constituant un système de chaînes associatives qui se superpose aux liens grammaticaux.

La dérivation représente l'une des impulsions textuelles les plus fécondes dans la conception du poème pongien. Elle l'emporte souvent sur d'autres pratiques d'écriture bien répandues chez notre auteur (le goût du mélange des codes et des registres linguistiques, la passion pour les calembours, la prédilection pour un lexique langa-

gier etc.) sans parvenir toutefois à se constituer en structurateur global du texte. Les occurrences dérivationnelles restent un phénomène très fréquent mais discontinu. Le réseau de rapports associatifs dont on vient de parler entrave incontestablement le développement du texte «descriptif», «narratif» ou «argumentatif» qu'il soit, mais n'arrive jamais à le mettre en question. Sa force déterminante réside dans la syntaxe, qu'aucune opération conduite sur le lexique ou sur le signifiant n'arrivera jamais à troubler.

Malgré son aspect lourd et cérémonieux (ou parfois, à l'opposé, familier et sans façon) la syntaxe pongienne demeure toujours très claire, compréhensible, hypotactique mais bien agencée. La syntaxe est le seul domaine où le talent perturbant et déformant de Ponge ne s'exerce pas. C'est donc grâce à elle que l'élan dérivationnel peut librement s'épanouir dans le texte par le remplissage des cases dont l'ordre rigoureux garantit la lisibilité des énoncés.

Le phénomène dérivationnel se présente dans *Le parti pris des chses* sur des niveaux différents. Au cours de notre analyse nous aurons soin d'en distinguer quatre: un niveau phonémique, un niveau lexical, un niveau phrastique et un dernier niveau que nous nommerons niveau de l'intertextualité. Si le lecteur s'interroge sur les raisons qui ont poussé l'auteur à choisir un mot ou bien un son plutôt qu'un autre, il est probable qu'il découvre immédiatement, dans le texte lui-même, ou bien dans l'article de dictionnaire correspondant au mot en question, ce que nous pouvons appeler les «sources immédiates» de l'écriture pongienne. Ainsi le texte se construit à partir de lui-même, son lien au monde extérieur est mis entre parenthèses au profit d'un jeu intense de rappels et de ressemblances, auquel les pages du *Parti pris* doivent beaucoup de leur mordant.

En ce qui concerne la dérivation phonémique on peut bien dire qu'on doit moins la considérer comme une technique textuelle bien déterminée que comme une attitude générale de l'auteur vis-à-vis du langage dont il se sert. C'est par des techniques rhétoriques bien connues (l'allitération, la paronomase, l'anaphore) que Ponge oblige son texte à cette mémoire des sons. Les signifiants ne disparaissent pas lors de leur décodification mais se reforment en dehors du signe qui les contient, en s'imposant au tissu sonore en tant que matrices phonémiques. Ainsi la pratique dérivationnelle atteint un but précis: elle affiche le langage en tant que matière, en tant que substance, en tant qu'entité opaque dont on ne peut se passer.

Les modalités de la dérivation phonémique étant des plus variées, nous ne nous arrêterons par la suite que sur les plus originales. Nous donnons ci-dessous quelques exemples de la «permutation par cou-

ple» en indiquant, entre parenthèse, la position du texte d'origine à l'intérieur du recueil:

«RIDEAU OU RESEAU» (I), «LES AUTRES ASTRES» (II), «CAISSETTE A CLAIREVOIE VOUEE...» (VI), «PROMENADE PROFESSIONNELLE» (V), «D'EAU PROPRE OU D'EAU SALE SELON» (IX), «CES HAUTS OBSTACLES» (XI), «LES FRUITS SONT DEPOSES. DEPUIS» (XII), «LE MOLLUSQUE EST DOUE D'UNE» (XVI), «PARFOIS UN AUTRE ETRE» (XVI), «UN COUP DE PIED PEUT» «AU SOL OU LE SORT» (XVII), «DES TRACES DES TACHES» (XXI), «DE CETTE COMMODITE. COMMENT» (XVII).

Une équivalence sonore soude deux lexèmes. De curieux mélanges de noms et d'adverbes, d'articles et d'adjectifs se produisent. La ressemblance phonémique se produit même entre des éléments qui relèvent de deux phrases syntaxiquement séparées (voir (XII), voir (XVII)).

Un cas exemplaire de dérivation phonémique est constitué par la pratique consistant à disséminer dans le texte le signifiant de l'objet thématique. Souvent le mot-clé est décomposé en syllabes et la dissémination ne se fait que sur une racine du mot, que l'auteur considère comme la plus significative⁷.

Dans *Le mollusque* nous pouvons souligner tout d'abord une dérivation phonémique frappante de «MOLLUSQUE» à «MUSCLE». Ensuite en ce qui concerne la dissémination syllabique nous relevons les rapports suivants: /MO/-MONTRE, MORT, / LLU/-CELLULE, /SQUE/-QUALITE, PRESQUE, QUELQUE, PROQUEMENT.

Dans le début de *Escargots* le signifiant du titre se coupe en deux morceaux qui vont constituer une espèce d'auréole aux deux bouts du mot thématique. /ESCAR/, le premier morceau, produit «ESCARBILLES», qui précède «LES ESCARGOTS» à l'intérieur de la première phrase; quant à /GOTS/, le deuxième morceau, il se transforme en «GO ON» et se situe dans la deuxième partie du texte:

«AU CONTRAIRE DES ESCARBILLES QUI SONT LES HOTES DES CENDRES CHAUDES LES ESCARGOTS AIMENT LA TERRE HUMIDE. GO ON, ILS AVANCENT COLLES A ELLE DE TOUT LEUR CORPS».

Dans la suite du texte nous pouvons remarquer deux autres

⁷ Le texte le plus représentatif à cet égard est sans doute *Le pré* (*Lyres*), où le mot thématique est lui-même une racine. Toute la constellation phonique s'engendrant de «pré» (prêt, près, prairie, aprêt, pré-, etc.) sera donc manifestée dans le texte.

signifiants phonétiquement et biologiquement rapprochables de «ESCARGOTS»: «CRAPAUD», dans le quatrième paragraphe, «POURCEAU», dans le treizième.

Nous analyserons maintenant quelques exemples de dérivation lexicale afin de montrer à quel point un seul mot peut conditionner le développement d'un poème.

Dans *La fin de l'automne* nous pouvons mettre en évidence deux chaînes de lexèmes qui s'engendrent à partir de deux mots-noyaux: «TISANE» et «GRENOUILLE». Le champ de dérivation de «TISANE» atteint son acmé dans le premier paragraphe du texte. Cette dérivation est double, conformément à la valence axiologiquement contradictoire du mot producteur, qui se charge à la fois des valeurs de la mort (putrescence, dégât de matière) et de la non-mort (contribution à la conservation de la matière, effet thérapeutique) comme on peut le constater dans le schéma suivant:

TISANE	–MACERENT–FERMENTATION–	
	CREATION D'ALCOOL	(déïs négative
	–APPLICATION DE COMPRESSES	(déixis positive

Ainsi dans le mot producteur «TISANE» il ya déjà le développement successif du texte: d'un côté le thème de la déperdition (exprimé figurativement par la chute des feuilles. Par. II), de l'autre côté le thème de la renaissance (exprimé figurativement par la repousse des bourgeons. Par VIII). Tout un texte est contenu dans un seul mot. Les virtualités sémantiques de chaque mots sont exploitées chez Ponge en profondeur, de sorte que toutes les parties du texte soient agencées entre-elles et que chacune d'elles reflète l'ensemble de la composition.

La deuxième chaîne de dérivation du texte prend son origine dans le cinquième paragraphe à partir de GRENOUILLE, un mot qui n'est même pas présent dans le texte et qu'on mettra donc entre parenthèse dans notre schéma:

(GRENOUILLE)

GRENOUILLERIE/AMPHIBIGUITE/SAUTER DE PIERRE EN
PIERRE/CHANGER DE PRE

«GRENOUILLERIE», le premier mot de cette chaîne peut être considéré comme le produit d'éléments textuels et intertextuels. En ce qui concerne les premiers on peut remarquer que le texte qui conditionne la naissance du mot est constitué par la phrase qui le précède («SES CHAUSSURES S'IMPREGNENT D'EAU ET

FONT DE LA MUSIQUE») d'où sortent les sèmes de «GRE-NOUILLERIE»: liquidité, humidité, sonorité, inférativité. Par contre l'intertexte producteur est constitué par le lexème *in absentia* GRE-NOUILLE (qui fournit la racine du néologisme) et par la globalité des substantifs en -ERIE qui apportent au mot le maximum d'ambiguïté grâce à la variété de leurs champs sémantiques d'appartenance. On pourra schématiser la triple origine du néologisme «GRE-NOUILLERIE» de la façon suivante:

(INFRATEXTE)	(INTERTEXTE)	(CODE LINGUISTIQUE)
	GRENOUILLE	
ses chaussures s'imprè- gnent d'eau et font de la musique	– «GRENOUILLERIE» –	– totalité des substantifs en -erie
–substance du contenu-		–forme du contenu-

Les modalités de formation d'«AMPHIBIGUITE», le deuxième néologisme de la chaîne sont plus simples. «AMPHIBIGUITE» se rattache à GRENOUILLE par le biais d'«amphibie» et constitue aussi une reformulation complexe du terme «ambiguïté». «AMPHIBIGUITE» exprime à la fois ce dont il est question dans le texte (les grenouilles amphibies) et la manière dont tout cela est dit (la pratique polysémique, qui est l'une des caractéristiques fondamentales du texte).

La troisième dérivation de GRENOUILLE est «SAUTER DE PIERRE EN PIERRE», un syntagme qui désigne l'allure caractéristique de notre animal et qui est appliqué en ce cas à un sujet non nécessairement batracien tel que «TOUT». Le choix de ce syntagme ne s'explique que par la volonté, de la part de l'auteur, d'appliquer une stratégie de dérivation qui s'affirme dans le texte contre les exigences de la référentialité. La cohérence dans l'agencement sémantique du passage est mise en doute; pourtant le texte conserve une apparence de simplicité et de lisibilité grâce à la structuration harmonieuse et solide du niveau syntaxique.

«TOUT CHANGE DE PRE», le dernier syntagme de la phrase, représente la conséquence logique du «SAUTE DE PIERRE EN PIERRE» qui le précédait et amène ainsi à sa fin le chemin de la grenouille-ambiguïté. Le paragraphe engendré à partir de GRENOUILLE s'arrête donc là mais l'ascendant du mot dépasse les limites de la phrase en arrivant aussi à peser sur le choix du lexique subséquent. On peut signaler dans les paragraphes qui suivent, la présence d'échos du mot producteur GRENOUILLES, de lexèmes ayant trait à l'univers tout à fait batracien de l'eau, par le biais d'une

activité tout aussi bien humaine comme le bain: «LES RUISEaux», «TREMPE JUSQU'AUX OS», «NE PAS SECHER TOUT DE SUITE», «SANS PEIGNOIR». La grenouille a sauté d'une pierre à l'autre du texte en y laissant son signe.

Il ne faut pas oublier que le phénomène de la dérivation ne se pose pas à l'intérieur du texte de Ponge en tant que système structurant. Sa manifestation est discontinue et dans l'ensemble peu cohérente. Tout cela se comprend très bien si l'on considère que ces filiations de mots, de sons et de moules syntaxiques relèvent moins d'une démarche compositive consciente et bien structurée que d'une impulsion spontanée qui pêche à la manière d'une sonde dans le magma primordial où les mots, les choses, les sons et les images se confondent. On peut considérer la dérivation comme un déversement de la structure profonde au niveau de la page écrite. Toutefois il faut toujours considérer combien le flux irrationnel des mots est soumis chez Ponge à plusieurs nécessités: un haut degré d'ambiguïté sémantique, d'imprévisibilité par rapport à l'objet thématique et de compréhensibilité lexicale.

Le texte que nous allons aborder maintenant, *La mousse*, représente un bon exemple du caractère épisodique et déstructuré qu'assume la dérivation chez Ponge. En faisant abstraction du développement progressif nous avons pu isoler dans ce texte deux modalités dérivationnelles différentes que le schéma suivant mettra en évidence et que la description explicitera:

	dérivation horizontale	
	VELOURS DE SOIE	S'ASSOIR EN TAILLEUR
dérivation	LES POILS ONT	A POILS DE PLUS EN PLUS
	POUSSES	LONGS
verticale	LES PROFONDS TAPIS	EN PRIERE
	(TISSU-EPONGE)	
	(PAILLASSONS	
	HUMIDES)	

La dérivation verticale se produit principalement d'un paragraphe à l'autre du texte. Les lexèmes qui en sont touchés entretiennent des rapports de continuité sémantique et ils appartiennent souvent à un même système métaphorique (dans notre cas il sont tous des métaphorisants de «MOUSSE»). Le foyer dérivationnel de ce texte peut être individué dans le mot «POIL», qui est aussi le métaphorisant le plus proche de l'objet thématique «MOUSSE»⁸.

⁸ Cette substitution a une justification double: du point de vue botanique

Le passage de «POILS» à «VELOURS DE SOIE» se fait grâce à l'étymologie et à l'homophonie: «VELOURS» dérive du latin *villosus* (= poilu, velu) et la soie est tout aussi bien le poil long de certains animaux dont on fait des brosses, des pinceaux etc. «VELOURS DE SOIE» se pose donc comme une sorte de redondance par rapport à «POILS». L'influence dérivationnelle de «POILS» pousse vers la tautologie. Entre «POILS» et «PROFONDS TAPIS» le rapport est plus faible mais il subsiste toutefois, au delà de la ressemblance visuelle entre les deux référents, grâce à la catachrèse «les poils d'un tapis». Les deux derniers lexèmes de cette chaîne verticale, «TISSU-EPONGE» et «PAILLASSONS HUMIDES», se relient par une ressemblance sensible aux deux autres dérivations du foyer «POILS». «TISSU-EPONGE» renvoie à «VELOURS DE SOIE» (ressemblance tactile: sèmes de souplesse et d'absorbivité). «PAILLASSONS HUMIDES» rappelle «PROFONDS TAPIS» (ressemblance fonctionnelle: les deux objets sont destinés à être foulés par les pieds).

En ce qui concerne la dérivation horizontale nous pouvons remarquer qu'elle n'est pas obtenue dans un système métaphorique et qu'elle se produit à l'intérieur d'un même paragraphe. Le rapport entre les lexèmes intéressés au phénomène est un rapport de continuité au niveau du code linguistique ou culturel. Par exemple, le rapport entre «VELOURS DE SOIE» et «S'ASSIRENT EN TAILLEUR» n'apparaît que par la réintroduction du tailleur référent au sein de cette expression stéréotypée et par l'évocation du lien historique-culturel qui rapproche l'artisan du matériau qu'il manipule habituellement. Encore «LES POILS ONT POUSSÉS» produit «PREOCCUPATIONS A POILS DE PLUS EN PLUS LONGS» en s'appuyant sur «quelle barbe!», une interjection bien affirmée dans l'usage familier, grâce à laquelle la voie est ouverte à l'expression des mouvements d'humeur par le biais d'un lexique de l'hirsutisme. En ce qui concerne la dernière dérivation, par laquelle «EN PRIERE» s'engendre de «TAPIS» l'on peut tout de même souligner un lien de type culturel (notamment dans le monde musulman) entre le tapis et le culte religieux.

Le troisième type dérivationnel que nous voulons considérer ici est celui de la dérivation phrastique, qui nous fait remonter un peu plus loin dans le parcours génétique du texte. A travers l'analyse de quelques passages nous pourrions reconstituer après-coup la manière par laquelle le texte prend forme dans l'esprit de l'écrivain: le choix

«POILS» représente le nom courant des Rhizoïdes, c'est à dire des filaments singuliers de la mousse ancrée au sol; du point de vue anthropomorphique «POILS» entretient un rapport précis avec mousse, lors de tout rasage quotidien.

des thèmes, leur déploiement quantitatif et qualitatif, le rapport entre le dit et le non-dit etc. La dérivation phrastique aura donc moins trait aux problèmes de l'écriture qu'à ceux de la composition⁹.

L'analyse du *Gymnaste* commencera par son épilogue: «LE GYMNASTE [...] EST ALORS LE PARANGON DE LA BETISE». Cette phrase représente une des clefs du texte. *Le gymnaste* y apparaît influencé par des voies différentes depuis son commencement jusqu'à sa fin. A l'intérieur du texte nous pouvons relever une chaîne de phrases aptes à renvoyer à l'univers de l'animalité: «LE GYMNASTE PORTE LE BOUC». «LE GYMNASTE EST MOINS ADROIT QU'UN SINGE» (l'animalité est véhiculée par le biais de deux expressions idiomatiques zoologiques qui sont prises dans leur sens littéral), «IL PORTE AUSSI LA QUEUE A GAUCHE» (l'auteur choisit un lexème qui représente à la fois une catacrèse pour «membre viril» et l'un des signes distinctifs de l'animalité), «IL INTERROGE L'AIR COMME UN VER DE SA MOTTE», «IL CHOIT PARFOIS DES CINTRES COMME UNE CHENILLE» (l'animalité est affichée par le recours à des comparants zoologiques). Les cinq phrases qu'on a transcrites ci-dessus dérivent dans leur entier d'un même génio-texte: «le gymnaste est bête», «le gymnaste est une bête», cette phrase qui est typographiquement située à la fin de la composition se situe en fait, génétiquement (dans la chronologie de la composition textuelle) à son début. Elle constitue l'amorce principale qui donne naissance au texte, son foyer générateur et son résumé potentiel, étant donné que ces cinq phrases expriment cinq fois un jugement négatif sur l'objet thématique «gymnaste». La cohérence de cette chaîne phrastique dérivationnelle est donc subséquente, elle ne se manifeste aux yeux du lecteur que quand il a terminé la lecture de son texte.

Dans *Les arbres se défont à l'intérieur d'une sphère de brouillard*, ce phénomène de subordination d'un texte à une phrase productrice est tellement affiché que la phrase productrice en question se trouve à coïncider avec le titre même de la composition. La première phrase du texte («DANS LE BROUILLARD QUI ENTOURE LES ARBRES LES FEUILLES LEUR SONT DEROBÉES») n'exprime rien qui ne se trouve déjà dans le titre (les seules variations qu'on peut remarquer dans cette phrase sont sur le plan formel). A chacune des trois parties du titre correspond l'une des trois parties de la phrase d'ouverture:

⁹ Les textes du *Parti pris* que nous analyserons sont: *Le gymnaste*, *Les arbres se défont à l'intérieur d'une sphère de brouillard* et *Le mollusque*.

«LES ARBRES SE DEFONT» = «LES FEUILLES (désagrégativité)
LEUR SONT DEROBEEES»
«A L'INTERIEUR D'UNE SPHERE» = «QUI EN- (sphéricité)
TOURE LES ARBRES»
«DE BROUILLARD» = «DANS LE BROUILLARD» (brumosité)

Ces éléments sont disposés dans le texte en suivant une symétrie spéculaire rigoureuse: l'ordre de la première phrase se renverse dans la deuxième.

Dans notre discours sur la dérivation lexicale nous avons relevé la possibilité (voir l'analyse du texte *La fin de l'automne*) qu'un phénomène dérivationnel se produise en l'absence textuelle du foyer de la dérivation. Nous allons voir maintenant que cela est tout à fait vrai pour la dérivation phrastique aussi.

Examinons donc l'incipit de *Le mollusque*:

«LE MOLLOSQUE EST UN ETRE-PRESQUE-UNE-QUALITE,
IL N'A PAS BESOIN DE CHARPENTE MAIS SEULEMENT
D'UN REMPART, QUELQUE CHOSE COMME LA COULEUR
DANS LE TUBE»

«LE MOLLUSQUE EST UN ETRE-PRESQUE-UNE-QUALITE» qu'est-ce que cela veut bien dire? A une première lecture on interprète ainsi: «le mollusque est déterminé par le fait d'être une quasi-qualité». D'où l'on conclurait que cette qualité est soit l'absence d'une forme déterminée soit la capacité de se renfermer, capacité que le texte confirme plus loin. Ces conclusions sont correctes mais elles n'épuisent pas le sens de la phrase à l'intérieur de laquelle se cache un jeu de mots. Si nous acceptons que la mollesse est l'une des qualités de ce petit animal, nous remarquerons que le signifiant «mollusque» est presque identique au signifiant «mollesse». La phrase pourra donc se lire: «le "mollusque" est un, être-presque-"mollesse"». A partir de cette interprétation possible de la phrase d'ouverture nous pouvons déterminer le foyer phrastique dérivationnel in absentia, qui soutient et détermine le premier paragraphe de notre texte. Cette phrase, absente dans le texte, mais bien présente dans la fiche de travail de l'écrivain, sera: «le mollusque est mollasse»¹⁰. De ce géno-texte absent dérivent les trois phrases qui ouvrent le poème, à savoir: une paraphrase (réalisée par le biais du calembour mollusque/mollesse que nous venons de souligner: «LE MOLLUSQUE EST UN ETRE-PRESQUE-UNE QUALITE»), une litote (en niant la nécessité d'une charpente, on nie que le mollusque puisse être rigide, structuré: «IL N'A PAS BESOIN DE CHAR-

¹⁰ Nous préférons «mollasse» à «mou», qui exprime moins la proximité phonétique à «mollesse».

PENTE MAIS SEULEMENT D'UN REMPART»), une comparaison (le comparant choisi exprime très bien l'idée de moelleux: «QUELQUE CHOSE COMME LA COULEUR DANS LE TUBE»).

Ces trois syntagmes très différents du point de vue du code rhétorique et de leur actualisation de surface entretiennent entre eux un lien très fort de similarité génétique, grâce au rapport dérivationnel qui les rattache à leur foyer phrastique commun. Nous en sommes ainsi au dernier niveau dérivationnel: celui de l'intertextualité. La notion d'intertexte à laquelle nous faisons appel ici est beaucoup moins étendue que celle à laquelle on se rapporte d'habitude. Les intertextes que nous cherchons à souligner auront toujours un rapport de continguité totale avec la scène de l'écriture; ils seront constitués par les pages, les phrases, les signes que l'auteur a sous les yeux quand il écrit ses poèmes. Sous ce point de vue les sources intertextuelles pongiennes se réduisent à deux: d'un côté les textes déjà écrits, les pièces qu'il vient d'ébaucher, de former, de l'autre côté les armes de son travail secret: un alphabet et un dictionnaire.

Nous allons donc commencer par le dictionnaire. Il faut dire avant tout que le rôle du dictionnaire ne s'épuise pas chez Ponge dans la conservation et dans le fournissement des mots. Le dictionnaire est entouré, dans l'oeuvre de notre auteur, d'une véritable aura mythologique. Le dictionnaire est ce que l'oeuvre de Ponge voudrait remplacer, mais de cette oeuvre il constitue néanmoins la base nourricière irremplaçable. C'est seulement à travers le dictionnaire qu'on peut convenablement exprimer le monde muet des choses, mais c'est tout aussi bien à cause de lui que souvent cette représentation du réel échoue en se heurtant à un monde aussi réel que le réel lui-même: le monde des mots enfermé dans le dictionnaire.

Quel est donc le rapport que les poèmes du *Parti pris des choses* entretiennent avec le dictionnaire? On peut dire que l'article du dictionnaire correspondant à l'objet thématique en question donne souvent au texte son impulsion primordiale et, qu'après cela, il demeure dans la mémoire et dans la fiche préparatoire de l'auteur en tant que réservoir de matière tant lexicale (les synonymes, les homophones, les étymons) que phraséologique (les clichés, les dictons, les locutions les plus fréquentes). Ce savoir lexicologique joue donc un rôle considérable dans la détermination de la forme définitive du texte aussi bien sur le plan du vocabulaire et de la syntaxe (emprunts directs ou indirects) que sur le plan du statut global de la forme littéraire (s'il arrive souvent que les textes pongiens ressemblent moins à une description qu'à un divertissement langagier, c'est

aussi à cause des stimuli donnés par le dictionnaire). A la limite on pourrait même affirmer que les textes de Ponge ne sont parfois que des «dérivations» à partir d'un article du dictionnaire, comme il arrive dans *Le cageot* où la similarité entre le dictionnaire et le début du texte est surprenant: le *Petit Robert* propose pour «cageot» «emballage à claire-voie servant au transport des denrées alimentaires périssables», là où Ponge donne la solution suivante» LE CAGEOT, SIMPLE CAISSETTE A CLAIRE-VOIE, VOUEE AU TRANSPORT DE CES FRUITS QUI DE LA MOINDRE SUFFUCATION FONT A COUP SUR UNE MALADIE».

Ailleurs la dérivation ne se donne pas par similarité mais par réutilisation du lexique employé dans le dictionnaire: dans son texte *L'huitre*, Ponge exploite ce que le dictionnaire lui offre à l'article «huître». Ainsi, à partir de la définition suivante «Huître = Nom de mollusques à coquille feuilletée ou *rugueuse*, *comestibles* ou recherchés par leur sécrétion minérale (*nacre*, *perle*)» nous trouvons dans le texte pongien «APPARENCE PLUS RUGUEUSE» (anthropomorphisation de «rugueux»), «TOUT UN MONDE A BOIRE ET A MANGER» (expansion de «comestibles»), «UNE FORMULE PERLE A LEUR GOSIER DE NACRE» (ré-catégorisation de «perle» qui est transformé en verbe et de «nacre» qui se charge ici d'une fonction adjectivale). Il est aussi possible que l'emprunt ne se fasse pas à partir de l'article concernant l'objet thématique mais à partir de l'article d'un synonyme de l'objet thématique. C'est ce qui se passe dans le texte *De l'eau* où les thèmes contenus dans l'article «eau» sont ignorés au profit d'un seul thème contenu dans l'article «liquide», «qui coule, qui tend à couler» constituant la véritable phrase-clé du texte.

Nous examinerons maintenant un exemple de dérivation interlinguistique. L'auteur a trouvé dans son dictionnaire la traduction de son mot dans les principales langues étrangères. Eh bien, ces mots étrangers constituent également un intertexte productif. Dans *Le mollusque* c'est le terme allemand «Muscheln» qui, grâce à une surprenante paronomase, entre dans le texte en tant que «MUSCLE» («CE N'EST A VRAI DIRE QU'UN MUSCLE»). «MUSCLE» serait donc simultanément impliqué dans un procès métaphorique et dans un procès tautologique.

D'autres relations dérivationnelles lient entre-eux deux ou plusieurs textes à l'intérieur du même recueil. Il s'agira là d'une dérivation intertextuelle endogène (nous pouvons par contre définir celui du vocabulaire un intertexte exogène). Il arrive souvent dans *Le parti pris des choses* que les options lexématiques, syntaxiques ou thématiques adoptées dans un texte favorisent la possibilité de choix sem-

blables dans les textes qui les suivront à l'intérieur du recueil. Voilà quelques exemples:

1. Duplication d'incipit similaires d'un texte à l'autre:

«UN COQUILLAGE EST UNE PETITE CHOSE» (*Notes pour un coquillage*), «LA MER EST UNE CHOSE SIMPLE» (*Bords de mer*), «LE GALET N'EST PAS UNE CHOSE FACILE A BIEN DEFINIR» (*Le galet*).

2. Répercussion d'un lexème situé à la fin d'un texte dans le début du texte suivant:

«DONT L'ÉPIDERME [...] EST JUSTE ASSEZ RUGUEUX» (*L'orange*), «L'HUITRE [...] EST D'UNE APPARENCE PLUS RUGUEUSE» (*L'huitre*).

3. Réutilisation d'un même métaphorisant dans deux textes différents:

«CE COQUILLAGE QU'UNE LAME DE MER PEUT RECOUVRIER», «O BRILLANT RESIDU [...] TRITURE ENTRE LES LAMINOIRS AERIENS ET MARINS» (*Notes pour un coquillage*), «PARFOIS A LA RENCONTRE D'UN MUSCLE ENERGIQUE UNE LAME RESSORT» («*Bords de mer*»).

4. Prolongement d'une situation ou d'un thème propres à un texte dans le texte successif:

thème de la consommation létale (*La bougie*, *La cigarette*), thème de l'employé (*R.C. Seine N.*, *Le restaurant Lemeunier*, *rue de la Chaussée d'Antin*), thème de la clôture et de l'ouverture (*L'huitre*, *Les plaisirs de la porte*).

Nous avons ainsi conclu notre panorama sur la dérivation textuelle. Comme on a pu le voir, le phénomène de la dérivation textuelle se manifeste sous les aspects les plus différents. Il peut être relevé à tous les niveaux de l'analyse (phonémique, lexématique, textuel, phrastique). Il peut fonctionner comme structurateur local du texte, comme révélateur du travail d'agencement et de fabrication réalisé par l'écrivain, comme volontaire assomption d'un langage pris dans toute son extériorité. De toute façon quelle que soit sa valeur, le phénomène dérivationnel marquera toujours par sa présence la crise d'un modèle d'écriture mimétique et la transition vers un modèle d'écriture autotélique.

Mais il y a encore une troisième stratégie d'écriture mise en oeuvre dans *Le parti pris des choses*, la réification du langage. Il sera ici moins question d'une pratique spécifique d'écriture que d'un effort générique visant à redonner au langage sa force, sa propriété, son à-propos.

Dès le début l'objet-langage est au centre des préoccupations et

des efforts du jeune poète: «Il s'agit de savoir si l'on accepte ce langage, si ce langage est de votre goût, au sens le plus absolu du terme, si votre goût ne le refuse pas, si vous pouvez employer ce langage», «J'ai choisi cette activité non du tout pour former des objets poétiques, mais seulement pour pouvoir dénoncer le langage commun, en former ou aider à en former un autre»¹¹. Le langage commun est malade, il est «dégoutant», il est à «dénoncer». Les mots perdent leur efficacité, chaque formulation semble vide et prévue, tout ce que l'on écrit dégage une impression de «déjà lu». Le travail artistique de Ponge tire donc au début son origine d'un défaut de la langue. Ce défaut de la langue ne réside pas seulement dans l'usure intérieure des mots déterminée par leur «usage immémorial», mais aussi dans l'inadéquation des mêmes mots aux réalités singulières qu'ils sont censés nommer. Toute l'oeuvre de Ponge peut être interprétée comme une tentative pour combler ce double défaut initial (l'usure et l'arbitraire des mots de la langue française). Elle ne serait donc constituée, comme le dit son auteur, que par des «exercices de rééducation verbale», par des «tractions de la langue». Nous avons appelé «réification» cette activité régénératrice qui se sert souvent des mots en tant qu'objets concrets, en tant que signes ayant une matérialité propre. La réification de la langue donne aux mots une fraîcheur nouvelle, elle leur permet de survivre au-delà de la décodification, de ne pas s'effacer devant ce qu'ils signifient. La réification de la langue contribue à faire du texte un objet à l'intérieur duquel plusieurs systèmes de rapports peuvent être valorisés: tout d'abord les rapports que les mots entretiennent entre eux au-delà des contraintes syntaxiques (les échos, les déclinaisons, les reprises, les arborescences, les ramifications que chaque unité du lexique peut produire dans l'espace d'un texte); ensuite les rapports associatifs propres à chaque mot, à savoir, les associations d'idées que chaque mot entretient avec sa propre signification, celle-ci étant le résultat d'un éventail d'acceptions synchroniques (tout ce qu'un mot peut signifier dans la langue courante) et diachroniques (tout ce qu'un mot a pu signifier du moment de son apparition jusqu'à présent).

En exploitant ces trois niveaux de rapports on pourra parvenir à remotiver le mot, à le dédommager de la perte de fraîcheur et d'efficacité qu'il a dû subir pendant des siècles d'usage.

Cette régénération du mot ne se fait pas en dehors de ce parti pris des choses qui pousse l'auteur à essayer de donner voix aux

¹¹ F. PONGE, *Entretiens de F. Ponge avec Ph. Sollers*, Paris, Gallimard/Seuil, 1970, p. 15-16.

objets du monde qui nous entoure. Transformer les mots en choses et rendre compte des choses à travers les mots: ce sont là les deux aspects concomitants de cette pratique d'écriture que Ponge désignera, à partir de *Le Grand Recueil* comme l'OB-JEU:

«C'est celui où, l'objet de notre émotion placé d'abord en abîme, l'épaisseur vertigineuse et l'absurdité du langage, considérées à elles seules, sont manipulées de telle façon que, par la multiplication intérieure des rapports, les liaisons formées au niveau des racines et les significations bouclées à double tour, soit créé ce fonctionnement qui seul peut rendre compte de la profondeur substantielle, de la variété et de la rigoureuse harmonie du monde»¹².

La réification de la langue se confond donc avec une représentation efficace de l'objet, avec la venue de l'objet au monde de l'expression. Le bon fonctionnement de l'ob-jeu textuel permettra au lecteur d'atteindre les points de croisement «où se confondent les choses et les formulations»¹³, de revenir en arrière vers une *Ur-szene* où «le monde et le langage sont au plus près de leur origine»¹³. Cet enfoncement dans la «nuit du logos» se réalise par le biais d'une série de déchirures ouvertes dans la surface homogène du texte écrit par la récurrence de lapsus, de jeux de mots, de syntagmes ambigus ou injustifiés. Ces fentes frayées dans la configuration de surface du texte nous donnent la possibilité de saisir l'univers verbal dans tout son arbitraire, sa richesse sémantique et sa matérialité, tout comme elles nous permettent de voir l'objet dont il est question sous une lumière nouvelle, sous des perspectives inédites. C'est principalement sur ce genre d'interventions ludiques, involontaires ou impertinentes (nous pensons aux jeux étymologiques) que se fonde l'activité pongienne de réification de la langue.

Les exemples concrets de réification linguistique que nous utilisons ici sont regroupés en deux catégories: réification par ambiguïté et réification par calembour.

Les modalités de réification par ambiguïté employées dans *Le parti pris des choses* peuvent être réduites à trois: la première se fonde sur une résurgence du sens littéral à l'intérieur d'un cliché, la deuxième sur la résurgence d'un sens étymologique, la troisième regroupe les cas d'ambiguïté simple (polysémie d'une unité ou d'une série lexicale).

Pour ce qui est de la réification par résurgence d'un sens littéral

¹² F. PONGE, *Le soleil placé en abîme, Pièces*, in *Le grand recueil*, Paris, Gallimard, 1961.

¹³ F. PONGE, *Pour un Malherbe*, Paris, Gallimard, 1965, p. 176.

nous commencerons par analyser trois passages tirés du poème *Escargots*:

«A REMARQUER D'AILLEURS QUE L'ON NE CONCOIT PAS UN ESCARGOT SORTI DE SA COQUILLE ET NE SE MOUVANT PAS. DES QU'IL REPOSE IL RENTRE AUSSITOT AU FOND DE LUI-MEME. AU CONTRAIRE SA PUDEUR L'OBLIGE A SE MOUVOIR DES QU'IL MONTRE SA NUDITE, QU'IL LIVRE SA FORME VULNERABLE» (12-16);

«IL EST PRECIEUX, OU QUE L'ON SE TROUVE DE POUVOIR RENTRER CHEZ SOI ET DEFIER LES IMPORTUNS. CELA VALAIT BIEN LA PEINE» (42-44); «IL Y A AUTRE CHOSE A DIRE DES ESCARGOTS. D'ABORD LEUR PROPRE HUMIDITE. LEUR SANG FROID. LEUR EXTENSIBILITE» (10-11).

Dans les deux premiers passages les expressions idiomatiques «sortir de sa coquille» (= s'ouvrir au monde), «rentrer au fond de soi-même» (= se fermer au monde), «rentrer chez soi» (= dans sa maison) et «cela valait bien la peine» (= cela méritait un tel dérangement) perdent de leur valeur idiomatique pour reprendre une bonne partie de leur valeur référentielle: la coquille redevient une enveloppe calcaire, le «soi» un corps physiquement réel, la peine une douloureuse fatigue, la fatigue de porter sa coquille! Ainsi ces syntagmes nous informent à la fois sur les caractères physiques de l'escargot et sur ses caractères psychologiques (la permanence d'un sens idiomatique est entraînée, entre autres, par la présence dans le contexte d'autres facteurs d'anthropomorphisation tels que «SA PUDEUR» ou «SA NUDITE»). Le même redoublement d'information se produit dans le syntagme «SANG FROID» qui peut simultanément se référer à l'impassibilité des escargots et à l'absence de thermorégulation dans leur corps. D'autres expressions idiomatiques sont rémotivées en tant que possibles formulations littérales un peu partout dans le recueil. Nous citons un peu au hasard: «*les choses de la nature ne s'ABORDENT PAS SANS [...]*» (*Bords de mer*) où le contexte marin redonne sa prégnance à «aborder»; «MAIS LE POETE AU COURS DE SA PROMENADE PROFESSIONNELLE, EN PREND DE LA GRAINE A RAISON» (*Le mûres*) où le fait qu'on puisse tirer un exemple des fruits des buissons n'exclut pas la possibilité de se nourrir de leur graine (c'est à dire de l'ovule fécondé de la fleur épanouie en fruit) ¹⁴ «AUCUN DE CES GRAINS

¹⁴ Le jeu de l'ambiguïté est particulièrement fort dans ce poème. Nous tenons à souligner en particulier l'éventail de significations qui coexistent dans le mot-clé du texte «MURES». «MURES» désigne simultanément l'objet thématique et toutes ses

NE M'APPARAÎTRA PLUS UNE PETITE CHOSE» (*Notes pour un coquillage*), où «PETITE» retrouve à côté de son sens idiomatique de «peu importante», «négligeable» sa valeur originelle de «minuscule»; «LES OISEAUX LES [les pépins] APPRÉCIENT PEU, SI PEU DE CHOSE AU FOND LEUR RESTE» (*Les mûres*), où le contexte digestif de la phrase permet de donner aussi une valeur concrète à FOND (le fond de l'estomac).

Le deuxième type de stratégie réificatrice est l'ambiguïté par résurgence d'un sens étymologique. Souvent peu perceptible et ne concernant qu'un nombre restreint de mots, elle constitue néanmoins l'un des procédés de régénération des mots auxquels Ponge tient le plus.

Par exemple, dans le poème *Le galet* nous pouvons reconnaître trois passages dans lesquels un lexème est motivé étymologiquement:

«CHACUN [chacun des galets] S'Y CROIT PERDU PARCE QU'IL N'A PAS DE NOMBRE, ET QU'IL NE VOIT QUE DES FORCES AVEUGLES POUR TENIR COMPTE DE LUI» (215-217);

«SI MAINTENANT JE VEUX AVEC PLUS D'ATTENTION EXAMINER L'UN DES TYPES PARTICULIERS DE LA PIERRE» (182-183);

«LES PLUS GROS FRAGMENTS, DALLES A PEU PRES INVISIBLES SOUS LES VEGETATIONS ENTRELACEES QUI S'Y AGRIPPENT AUTANT PAR RELIGION QUE POUR D'AUTRES MOTIFS, CONSTITUENT L'OSSATURE DU GLOBE» (73-76).

Dans le premier passage la résémantisation de «TENIR COMPTE» se fait par le recours à la racine latine «computare», au biais de laquelle le verbe en question peut signifier «numéroter», «calculer». Cette valeur s'accorde parfaitement au début du passage où les galets sont représentés comme «N'AYANT PAS DE NOMBRE». Le non-sens humoristique de la situation se manifeste alors dans toute son évidence: des forces *aveugles* s'appliquent à numéroter des galets innombrables!

Dans le deuxième passage le recours à l'étymon latin «pars» (partie, morceau, fragment), nous permet d'attribuer à l'adjectif «particulier» une importante fonction explicative par rapport à l'objet thématique «galet»; «PARTICULIER» exprime l'une des qualités fondamentales du galet: la «naissance par scissiparité». Cette qualité

qualités principales: sa couleur noire («mûre» du latin «morum»), sa maturation (ces mûres contiennent des graines, elles sont donc prêtes à se reproduire), sa maturité (le fruit est fait, il constitue une «TENTATION A LA CUEILLETTE»).

constitue l'une des situations thématiques les plus productives à l'intérieur du texte, puisqu'elle facilite la mise en oeuvre d'une longue série de métaphores axées sur l'acte reproductif d'un côté et sur la déperdition de matière de l'autre. L'acception étymologique de «particulier» éclaire donc la réalité de la chose et en même temps elle joue un rôle producteur par rapport à la structure du poème.

Quant au troisième passage, le sens étymologique y est indispensable pour une lecture correcte. Par l'intermédiaire du verbe latin «religere» (= recueillir, mettre/tenir ensemble) le syntagme «PAR RELIGION» peut être interprété comme «par le goût de l'enchevêtrement, par amour de cohésion» et ré-inséré dans la phrase en tant que homologue du qualificatif précédent «ENTRELACEES».

D'autres cas de ré-motivation étymologique se présentent dans *Escargots* où l'auteur s'amuse pour deux fois à qualifier «étymologiquement» les mollusques. Une première fois il les décrit comme «S'EXPRIMANT D'UNE FACON ENTIEREMENT SUBJECTIVE», à savoir, d'une façon entièrement dûe à la bave qu'ils émettent au-dessous d'eux. Une deuxième fois en appelant leurs ennemis «LES IMPORTUNS», c'est à dire «ceux qui ne portent pas», il les qualifie de *porteurs*, porteurs de coquille bien sûr.

Le dernier type de réification par ambiguïté est la réification par ambiguïté simple c'est à dire par polysémie d'une unité ou d'une série lexicale¹⁵.

Nous en arrivons maintenant à la réification par calembour qui constitue la deuxième grande modalité de «chosification» et régénération du langage répérable dans les textes du *Parti pris*. La dizaine de calembours que nous allons citer se fonde presque exclusivement sur la distortion d'un cliché, d'un lieu commun linguistique.

Or, la fonction du cliché dans le texte pongien est d'assurer à une écriture très insolite un air de vraisemblance, une apparente conformité au réel, de rassurer le lecteur, de camoufler l'évidence de procédés de composition non-mimétiques tels que la répétition ou la

¹⁵ Le mot «APPAREIL» désigne dans *Végétation* aussi bien la machinerie constituée par les arbres que l'apparat que les arbres offrent en honneur du soleil; le syntagme «FUMEE SUI GENERIS» que nous rencontrons dans *Les trois boutiques* peut valoir à la fois comme «fumée spéciale» et comme «fumée qui dégage une très mauvaise odeur»; dans le même texte «INTENTIONS» désigne simultanément les désirs des minéraux et leurs tensions intérieures au sens géologique du terme; l'adjectif «REMUES» que l'auteur attribue aux galets dans *Bords de mer* vaut aussi bien «déplacés» qu'«émus»; le substantif «ECLAT» conserve dans *Le cageot* sa signification primaire de «fragment», ce qui ne l'empêche pas de s'attribuer aussi son sens de «luxue, magnificence» pour constituer un oxymoron humoristique avec son qualificatif «SANS VANITE».

«dérivation textuelle». Déformer un cliché, le soumettre à une logique des mots tout en sachant qu'il est là pour garantir le respect d'une logique des choses, c'est dénoncer l'écriture en tant qu'artifice, c'est confirmer, au delà du camouflage produit par les expressions stéréotypées, l'attachement à une forme littéraire non mimétique (mais qui joue avec la mimésis), à une logique de la dérivation (qui a toutefois besoin pour se concrétiser en texte du support d'un «décor référentiel»). Comme Michel Riffaterre le dit très bien dans une étude consacrée à la «surdétermination» dans le poème en prose, cette pratique est «un oxymoron maximum: plus le texte se dit tourné vers le réel, plus le scandale éclate de la dérivation à partir des mots»¹⁶. Les exemples qui suivent, bien que pourvus d'une certaine individualité en tant que «figures» classées par la rhétorique¹⁷, relèvent tous de la catégorie du «Witz».

Dans le poème *Escargots* nous pouvons lire ces deux syntagmes: «QUE SONT-ILS AU FOND DES FOSSES?» (cette question précède une série de phrases explicatives sur le caractère des escargots) et «JE SUIS BIEN SUR [...] D'Y RETROUVER MA PATURE: LA TERRE, LE PLUS COMMUN DES ALIMENTS». Ce sont là des «à-peu-près»¹⁸, des homophones partiels de deux énoncés stéréotypés qui mieux auraient convenu à l'argument traité et aux expectatives du lecteur: «Que sont-ils au fond des choses?» et «La terre, le plus commun des éléments».

Les calembours peuvent se présenter sous les formes rhétoriques les plus différentes: nous en présentons ci-après quatre, qui constituent la dernière série de nos exemples consacrés aux jeux de mots.

«LA TERRE DANS LES AIRS PARMIS LES ASTRES REPREND SON AIR SÉRIEUX» (17-18) (*La fin de l'automne*) c'est une antanaclose. Le mot air est repris dans la même phrase dans un sens différent. Le calembour dénonce un acte arbitraire: l'anthropomorphisation de «terre» n'est pas déterminée par des raisons de composition ou de style mais par la volonté de l'auteur de faire un «divertissement» sur la répétition d'AIR.

Dans *Le galet* nous trouvons un autre passage qui nous intéresse: «LEUR DOS [les dos des galets] FORME UN PARTERRE INCOMMODE A LA POSE DU PIED COMME A CELLE DE

¹⁶ M. RIFFATERRE, «Surdétermination dans le poème en prose», in *La production du texte*, Paris, Seuil, 1979.

¹⁷ Nous aurons des mots-valises, des zeugmes, des antanacloses, des «à-peu-près».

¹⁸ Pour la définition de l'«à-peu-près» et des autres types de calembour que nous citons ici voir P. GUIRAUD, *Les jeux de mots*, Paris, PUF, 1981.

L'ESPRIT» (219-221). Ici, nous pouvons souligner la mise en oeuvre d'un zeugme. Deux objets de nature différente («somatique» vs «noologique») et même opposé (le pied est une entité qui a une connotation méprisante ou risible, l'esprit en a une respectable et sérieuse) sont rapprochés à l'intérieur de la même construction syntaxique. La régénération du langage utilitaire se fait par création de rencontres inédites entre les mots, ce qui aboutit à provoquer une certaine surprise du lecteur mêlée souvent d'effets humoristiques. Un dernier type de calembour est le calembour par distortion d'un cliché. Par exemple dans *Bords de mer* où l'auteur parle de l'eau en ces termes: «LE FLOT VENU DE LOIN SANS HEURT ET SANS REPROCHE». Ce n'est qu'une déformation humoristique du cliché «épique» «sans peur et sans reproche». Ponge s'amuse à faire des pastiches, à jouer avec les citations. Dans *Escargots*, par exemple, il cite Vauvenargues et mime le style et les thématiques de Boileau, en écrivant ce tercet de vers de sept syllabes, facile à isoler sur la surface linéaire du texte:

«LES GRANDES PENSEES VIENNENT DU COEUR / PERFECTIONNE-TOI MORALEMENT / ET TU FERAS DE BEAUX VERS» (121-123).

Précédemment, dans le même poème, l'auteur s'était aussi amusé en insérant dans son texte des phrases célèbres:

«CONNAIS-TOI DONC D'ABORD TOI MÊME, ET ACCEPTE-TOI TEL QUE TU ES», «ET ALORS APRES-MOI LE DELUGE, UN COUP DE PIED PEUT ME FAIRE ROULER», «VOILA LE HIC, LA QUESTION, ETRE OU NE PAS ETRE, DES VANITEUX»

Le calembour pongien se propose donc sous une multiplicité de formes qui gardent toutefois toutes des caractéristiques communes: l'utilisation d'un langage pris dans sa corporéité, dans son épaisseur matérielle; l'exploitation des virtualités sémiques du mot et la remise en fonctionnement de celui-ci; l'effort de susciter des combinaisons lexicales nouvelles en mesure de créer, de véhiculer un savoir inédit sur les choses; l'adhésion à une attitude ludique face au langage, ce qui entraîne une mise en question des codes communicatifs et des possibilités de représentation.

Ambiguïtés et calembours permettent de faire du texte poétique une sorte de laboratoire où l'on fait des expériences sur les mots, d'atelier où l'on prend en réparation le monde en agissant sur la langue, de terrain de jeu où le plaisir du public est suscité par des acrobaties verbales, par des tours de force linguistiques, par des torsions sémantiques stupéfiantes

Remo Faccani

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

GRAMOTA 246

o' žirovita k" stojanovi kako ty ou mene
i č'st'noe drěvo v"z"m" i veveric' mi ne
pris"lešči to devjatoe leto a ne pris"lešči
mi polou pjaty griv'ny a chocou ti vyrouti
v" tja louc'sago nov"gorožjanina pos"li že
dobr"m"

Ot" Žirovita k" Stojanovi. Kako ty, ou mene i č'st'noe drěvo v"z"m", i veveric' mi ne
pris"lešči, to devjatoe leto. A ne pris"lešči mi polou pjaty griv'ny, a chocou ti vyrouti
v" tja louc'sago nov"gorožjanina. Pos"li že dobr"m".

«Žirovit (*lett.*, "Da" o "Da parte di Žirovit") a Stojan. Dacché tu, pur avendo in mia presenza (o "in casa mia"?) giurato sul santo legno (della croce), persisti a non mandarmi (*lett.*, "tu non mi mandi") i soldi (che t'ho prestato), sono (trascorsi) più di otto anni. Se non mi mandi quattro grivne e mezzo, per colpa tua confischerò (farò confiscare?) della merce (dei beni) al più illustre dei novgorodiani (di qui). Mandale dunque con le buone».

Lunga 19,5 cm e larga 3, l'iscrizione è stata rinvenuta fra le travi che formavano il ventiquattresimo «pavimento» della via Velikaja, ossia il quintultimo (scendendo verso il basso), che si stende oggi a cinque metri e mezzo di profondità e che l'analisi dendrocronologica permette di datare agli anni 1025-55 (Kolčín, 1963; cfr. anche Kolčín, 1968, 10). Ma in quel tratto della Velikaja i due «pavimenti» che sovrastavano il ventiquattresimo, erano ridotti in frantumi (Arcichovskij, 1963, 67-68). Perciò la stesura della *gramota* viene a collocarsi in un arco di tempo che va dal 1025 al 1096. Delle iscrizioni integre, non frammentarie, scoperte nel sottosuolo di Novgorod, la 246

potrebbe essere quindi la più antica che, almeno per il momento, gli scavi archeologici sulle sponde del Volchov ci abbiano restituito (se non altro, il più antico dei documenti ascrivibili alla «sfera epistolare», così come ho cercato di definirla, di caratterizzarla in Faccani, 1987, 117 sgg.). L'arcaicità della *gramota* ha, del resto, un suo puntuale riscontro a livello paleografico.

Nemmeno in questo caso sono mancati i contrasti interpretativi. Quella che abbiamo di fronte è la situazione «classica» di un creditore (Žirovit) alle prese con un debitore pervicacemente moroso (Stojan). Secondo A.V. Arcichovskij, che per primo curò la stampa dell'iscrizione, Stojan aveva «preso», comprato a credito da Žirovit una croce (un crocifisso?), e ad oltre otto anni di distanza il conto rimaneva ancora da saldare (Arcichovskij, 1963, 68). Inizialmente, anche Janin, 1965, 173, s'era schierato con Arcichovskij. Annota Kuraszkiewicz, 1981, 20: «Początek tekstu: *ty ou mene č'st'noe drěvo v''z'm'' i veveric' mi ne pris''lešči to devjatoe leto* zarówno Arcichowski i Janin" (ossia, Janin, 1965) «jak również Borkowski» (che aveva stilato, fra l'altro, il commento linguistico alle iscrizioni novgorodiane edite da Arcichovskij: cfr. Borkovskij, 1963) «tfumaczą dosłownie: "ty wziąłeś (tj. kupiłeś) u mnie krucyfiks a nie przysłałeś wiewierzyc (tj. pieniędzy) już dziewięć lat temu"».

C'è da rilevare anzitutto che la traduzione della frase riportata da Kuraszkiewicz suona, in Arcichovskij, 1963, 69, un po' diversamente: «Kak ty u menja v'zjal krest i ne prislal mne veveric, uže devjatyj god». E bisogna poi aggiungere che la posizione di Janin s'è fatta in séguito più sfumata, meno categorica (Janin, 1975, 166). È vero, d'altronde, che nelle *gramoty* novgorodiane su corteccia di betulla il verbo *v''zjati/vzjati*, associato alla preposizione *u* (*ou*) e usato in riferimento a un personaggio (di cui spesso si dà il nome), assume quasi sempre il valore di «prendere, farsi consegnare, riscuotere», ma il sostantivo che incarna il complemento oggetto designa in genere denaro, merci o, comunque, beni molto concreti, «materiali». Sono indicative, al riguardo, iscrizioni come la 78, tracciata verso la metà del XII secolo, nella quale un ignoto mittente ordina a un altrettanto ignoto destinatario di prendere (in prestito?) da un Timošča «undici grivne» e (a nolo?) da un «cognato di Vojka» un cavallo con tutto un corredo di finimenti («collare dipinto, redini, briglie, gualdrappa»: mi sembra questa, fra le interpretazioni proposte o proponibili, la più aderente al testo originale, secondo la lezione, e la «lettura», che considero maggiormente fedeli, fondate): «+ V''zemi ou Timošče odinou na desjatè griv<'>nou, ou V''icina šourina na konè psanii [*recte*, p'sanyi/psanyi?] chomout[o], i vože, i ogolove, i poponou». (Sulla scorta della fotografia dell'iscrizione – e nella scia di

Zaliznjak, 1986, 272, 303 –, mi par giustificata la modifica della trascrizione di Arcichovskij, 1954, 78, con la sostituzione di *griv'nou* a *griv"nou* e di *chomout[o]* [*< chomout"/chomu"*] a *chomout'*; di qui, un ulteriore motivo per non accogliere la segmentazione *psanii chomout'i vože*, ammessa a suo tempo da Žukovskaja, 1955, 204 [cfr. anche Čerepnin, 1969, 94], e adottata pure da Kuraszkiewicz, 1957, 83-84. Nonostante, poi, l'attenzione che sempre meritano i punti di vista d'un Meščerskij e di un Kuraszkiewicz, specie nel campo della *berestologia* – dello studio delle «cortecce» antico-russe –, condivido l'opinione di Zaliznjak, 1986, 280, quando valuta «poco probabile» che la forma *koně*, del sintagma *na koně*, rappresenti un accusativo plurale [Meščerskij, 1958, 105-106; Kuraszkiewicz, 1957, 84], e non invece un locativo singolare: si tratta, per la verità, d'un'opinione già sostenuta da Borkovskij, 1953, da Kuznecov, 1955, da Žukovskaja, 1955; io non penso, tuttavia, come Borkovskij, che i finimenti elencati nella *gramota* sian da consegnare «in cambio del cavallo», ma «addosso al cavallo», *insieme all'animale*).

Ora, tornando alla *gramota* 246, credo non esistano dubbi che ad avviarne una corretta interpretazione sia stato, una volta di più, Čerepnin, 1969, 74-75. Ciò di cui Stojan è debitore nei confronti di Žirovit è, in realtà, un prestito in denaro mai restituito. Quanto alla «croce», essa fu semplicemente usata da Stojan per baciarla, giurando così di adempiere ai propri obblighi, di mantener fede alla parola data: rituale atto di giuramento che, per esempio, nella redazione latina del trattato di pace che Novgorod stipulò con la Norvegia il 3 giugno 1326, vien detto *per osculationem crucis, per osculum crucis, secundum crucis osculationem*, e nelle versioni basso-tedesche dei numerosi accordi che Novgorod o i suoi mercanti sottoscrissero, lungo i secoli XVI e XV con le città e i mercanti della Lega Ansea-tica, è definito *na der crucekussinge, na der crūcekūssinge, na der kruskussinge, na der crūskūssinge*, ecc. (cfr. Valk, a cura di, 1949, 69-70, 71 sgg.).

Entro il *corpus* finora portato alla luce delle iscrizioni novgorodiane, un caso di violazione del *krestnoe celovanie* lo si può rintracciare nella *gramota* 445 (Arcichovskij, Janin, 1978, 47-48; cfr. anche Faccani, 1982, 74, 80-81 – incisa agl'inizi del secolo XIV, e vicina per qualche aspetto alla 246 –, il cui mittente si dichiara «rovinato» («Jaso [*recte*, jazo < jaz"] pogiblo»), dopo che un certo «vasaio», forse a nolo o a credito, «ha preso» («Vsjało [*recte*, vzjało < vzjal"/v"zjal"] da lui (a nome del destinatario?) «due quarantine di pelli di martora, una giumenta, tre pelli conciate, un berretto di pelo, una slitta, dei collari (da cavallo)». «E tu, – prosegue il mittente della *gramota* 445, – mi hai giurato (*lett.*, «hai baciato [la croce] al mio

indirizzo, nei miei confronti [*celovalo jesi ko mn'*]), ma (finora) non hai mandato, restituito (nulla) [*a ne prislalo jesi*])».

Secondo Čerepnin, 1969, 74, Žirovit, il mittente dell'iscrizione 246, ha diritto a esigere da Stojan – insieme alle quattro grivne e mezzo ricordate nella sua spazientita lettera – un'aggiunta di tre grivne d'ammenda («za obidu»), conformemente al principio fissato dall'articolo 47 della «redazione estesa» della *Russkaja Pravda* (nell'edizione a cura di Zimin, 1952, 113), dove, per chi si ostini a non saldare un debito «per molti anni», o a negarne addirittura l'esistenza, è prevista appunto una multa di tre grivne, purché il creditore disponga dei necessari testimoni che confermino sotto giuramento quanto egli asserisce («Aže kto vziščet' kun na druze, a on sja načnet' zapirati, to ože na n' vyvedet' poslusi, to ti poidut' na rotu, a on vozmet' svoe kuny; zane že ne dal emu za mnogo let, to platiti emu za obidu 3 grivny»). Al riguardo, varrà la pena di non dimenticare che, al momento in cui veniva incisa la *gramota* 246, tali norme giuridiche erano state appena codificate, o stavano per esserlo (a parere di Zimin, 1952, 159, quella parte della «redazione estesa» della *Russkaja Pravda* che include l'articolo 47, fu compilata intorno all'anno 1100, sotto il governo del gran principe Svjatopolk II Izjaslavič, fautore di una «politica finanziaria» – se vogliamo chiamarla così – volta a proteggere il prestito di denaro a interesse).

Anche l'interpretazione di Čerepnin offre, naturalmente, il fianco a obiezioni di maggiore o minor peso. Si potrebbe immaginare, ad esempio, che il credito iniziale di Žirovit ammontasse a una somma inferiore alle quattro grivne e mezzo e che questa cifra comprendesse pure gl'interessi via via maturati, o che Žirovit avesse prestato solo una grivna e mezzo, e le altre tre egli le mettesse in conto come dovute gli «za obidu» (sulla probabile «elasticità» dei rapporti fra le norme sancite dalla *Russkaja Pravda* e quelle del diritto corrente, consuetudinario, specie in un periodo così antico della Russia medievale, già m'è capitato di scrivere [Faccani, 1987, 134-135]). Una prova del fatto che il credito originario di Žirovit era di quattro grivne e mezzo (e superava comunque le tre grivne), la si ricaverebbe dall'articolo 52 della *Russkaja Pravda* (nell'edizione curata da Zimin, 1952, 113), dov'è previsto che il riconoscimento, in sede giudiziaria, di prestiti non superiori alle tre grivne, e consegnati «a quattr'occhi», non in presenza di testimoni, possa aver luogo senza il ricorso a testimoni, dietro la semplice deposizione giurata del creditore, il quale dovrà invece rinunciare a pretendere la restituzione di un prestito che ammonti a più di tre grivne, ma che non sia stato concesso alla presenza di testimoni («Posluchov li ne budet', a budet' kun 3 grivny, to iti emu [cioè "ist'cju", che in questo caso è,

ovviamente, il creditore, colui che ha dato il denaro a interesse [“kuny v rez”] pro svoe kuny rote; budet’ li bole kun, to reči emu: promilovalsja esi, ože esi ne stavil posluhov»).

D'altra parte, secondo Čerepnin, 1969, 74, Žirovit poteva contare su un fior di testimone: un «novgorodiano illustre» («Žirovit i grozit Stojanu, – scrive Čerepnin, – čto uličit ego posredstvom kakogo-to “lučšego novgorožanina”, t.e. novgorodca, prinadležaščego k čislu social’nych verchov...»). Ma l'identità del «novgorodiano» resta alquanto misteriosa. Arcichovskij, 1963, 69, traduce la proposizione della *gramota* 246 che lo riguarda: «... choču oslavit’ tebjja, lučšego novgorožanina (variant s tem že smyslom: oglasit’ tvoj dolg)»; ossia, spiega Arcichovskij, «Žirovit nasmešlivo napominaet Stojanu, čto tot sčitaet sebja lučšim novgorožaninom, i čto poètomu oglaska dolga budet dlja nego neprijatna»; e si tratta di un punto di vista condiviso sostanzialmente, oltre che da Borkovskij, 1963, da Janin, 1965, 173, e da Janin, 1975, 166, anche da Kuraszkiewicz, 1981, 21: «... Jeśli nie przysłesz mi cztery i pół grzywny, to ogłoszę cię (wiarołomcą, tj. zniesławie) lepszego mieszczanina [sic]. Poślij więc po dobremu». Sicché, nell'accenno al «novgorodiano» («... a chocou ti vyrouti v" tja louc’šago nov"gorožjanina»), *nov"gorožjanina* costituirebbe un'apposizione di (v") *tja*. (E, oltretutto, sorprende che Arcichovskij, Borkovskij, Janin, Kuraszkiewicz – a giudicare dal loro silenzio, e dalle loro interpretazioni – abbiano trovato naturale che l'autore d'una *gramota* per niente sciatta o rozza qual è la 246, potesse passar sopra tranquillamente a una «regola» osservata con scrupolo estremo, *in micro-contesti del genere*, dalla sintassi antico- e medio-russa: la «regola» che concerneva l'obbligo di *iterare* la preposizione [vd. Zaliznjak, 1986, 153-154; cfr. anche Worth, 1982]. Un bell'esempio – per rimanere fra le iscrizioni novgorodiane su corteccia di betulla – ce lo consegna il finale della *gramota* 310, una lettera-petizione incisa fra il 1409 e il 1422, e indirizzata da un suo intendente e da alcuni suoi contadini al *posadnik*, al «podestà» di Novgorod Andrej Ivanovič – Ondrej Ivanovic –, che le cronache menzionano più volte durante tutto il primo quarto di quel secolo: «... Nadejemsja, ospodine, na Boga i na tebjja, na svojego ospodina»).

L'interpretazione corretta della *gramota*, a mio parere, ci è venuta da Zaliznjak, 1986, 170-171, ed ha il suo perno, la sua chiave di volta nella messa a fuoco della semantica di *vyrouti* (*vyruti*), che per Arcichovskij, 1963, 69, era un «arcaico verbo» finora «ignoto alle fonti» antico-russe, un *hapax* insomma. Zaliznjak, 1986, 168-170, dimostra invece, con grande sagacia e sottigliezza, che codesto verbo (nella forma *ruti*, erroneamente intesa come *ru[bi]ti*) figura, ad esempio, nel trattato di pace del gran principe di Tver' Michail Jaroslavič

con Novgorod («... A knjazju velikomu Michailu ne navoditi na Nov'gorod", ni bojarom" ego ni pro čto že, ni gostja *ru[bi]ti* v Suždal'skoi zemli, nigdë že...» [cfr. Valk, a cura di, 1949, 23]); egli dimostra pure che verbi e voci verbali affini etimologicamente a *ruti* (con tema *rub-/porub-*) sono sparsi in numerosi documenti antico- (ed anche medio-)russi, e che il loro significato è quello di «confiscare, sequestrare, pignorare» (un significato presente, ancora agli inizi del XVII secolo, nella voce *porubaiies*, registrata da Tönnies Fenne, il quale la traduce con il basso tedesco *pandestu* [da *panden*, che corrisponde al tedesco moderno *pfänden* ed ha il valore di «mettere dei beni sotto sequestro»: vd. Hammerich, Jakobson, a cura di, 1970, 325; cfr. Zaliznjak, 1986, 169]).

«Kak pokazyvaet analiz tekstov» (ossia dei testi antico-russi in cui ricorrono tali verbi), «reč' idet, – osserva Zaliznjak, 1986, 168, – ob iz"jatii imuščestva (časče vsego kupečeskogo), soveršaemom predstaviteljami vlasti v kačestve repressivnoj mery (v principe soobraznoj s dejstvjuščimi normami)». A volte un simile comportamento poteva venir messo in atto contro il Paese d'origine dei mercanti stranieri («protiv toj strany, otkuda pribyli kupcy») – o meglio, penso io, contro le loro «colonie», i loro «fondachi» –, allorché quei mercanti non avevano onorato gl'impegni presi, i debiti contratti all'estero. Così, veniamo a sapere dalla *Novgorodskaja pervaja letopis'* (codice Sinodal'nyj) che, evidentemente per ritorsione, a causa di un debito non pagato, nel 1134 «furono sequestrati i beni dei novgorodiani, di là dal mare, in Danimarca» («ruboša novgorodc' ["porubiša novgorodcev"/novogorodcev"', secondo la lezione del codice Komissionnyj] za morem' v" Doni»; e allo stesso modo, nel 1188, «i variaghi confiscarono gli averi dei novgorodiani sull'isola di Gotland» («ruboša novgorod'ce varjazi na G"téch"»; alla traduzione erronea, benché ingegnosa, di quest'ultimo passaggio del codice Komissionnyj proposta da Issatschenko, 1980, 206, e citata da Zaliznjak, 1986, 168, nella quale il verbo *rubiti* è reso con «als Söldner anwerben», io affiancherei quella altrettanto, sia pur diversamente, inesatta del passaggio precedente, dovuta a Dietze, 1971, 58: «Im gleichen Jahr *schlugen sie* in Übersee, in Dänemark, einige Novgoroder *nieder*» [il corsivo è mio]).

Tuttavia, l'azione indicata con *ruti*, *vyruti* e altri verbi del medesimo ceppo, della stessa famiglia, «časče vsego, – scrive Zaliznjak, 1986, 168-169, – služila nakazaniem za to, čto konkretnyj kupec ne vyplatil dolga ili ne postavil oplačennyj tovar». E quando un creditore si rendeva irreperibile o diventava comunque insolvente, esisteva la possibilità di rivalersi su un suo *conterraneo* (che, trattandosi di mercanti, doveva essere o essere stato – aggiungo io – un suo socio,

forse un membro della sua corporazione, o, piuttosto, uno degli *starosty*, degli «anziani» di essa): «pri otsutstvii samogo dolžnika, – prosegue Zaliznjak, *ibid.*, – za ego vinu imuščestvo (na summu dolga) moglo byt' iz"jato u ego sootčestvennikov». Sicché, talora, l'azione fissata da quei verbi (sono sempre parole di Zaliznjak, *ibid.*, che mi sembra opportuno citare per esteso, ancora una volta) «označala konfiskaciju v uzkom smysle, t.e. vzjatie imuščestva v gosudarstvennuju kaznu»; talora invece «èto byla faktičeski peredača imuščestva kreditoru, soveršaemaja sudebnymi ispolniteljami ili chotja by pri ich učastii; èto mog byt' takže sekvestr, t.e. arest na imuščestve (na srok do vyplaty dolga ili do inogo uregulirovanija konflikta)».

Non paiono esserci dubbi che la *gramota* 246 abbia raggiunto la casa del suo destinatario, a Novgorod, provenendo da oltre i confini della «Terra Novgorodiana». Solo un «forestiero» (Zaliznjak, 1986, 171, ritiene che il «più probabile» luogo di residenza di Žirovit – la cui lingua è contraddistinta, fra l'altro, dall'uso dello *cokan'e* – fosse Smolensk, Vitebsk o Polock, ma io metterei in quest'elenco di città anche Minsk, Druck) aveva a portata di mano, per così dire, l'esecuzione dei provvedimenti minacciati nei riguardi di un «illustre» concittadino di Stojan (provvedimenti analoghi a quelli che, in termini molto simili, tre secoli e mezzo più tardi, *pan* Omel'jan, uomo di fiducia del governatore di Polock, in una lettera al «magistrato» di Riga, minaccerà di prendere nei confronti di un «illustre», «nobile» righeze, dopo avere spedito a un certo Zubec – anch'egli cittadino di Riga, evidentemente – due rubli per un cavallo fantasma, di cui aveva atteso invano la consegna: «... Ne otošlët' li moich" dvu rublëv", – notifica Omel'jan, perentorio, riferendosi al creditore, al fedifrago mercante di cavalli, – i ja zdë vašogo dobrogo rižanina porublu [*recte*, porublju] ou tych" dvu rublëch"....» [cfr. Zaliznjak, 1986, 171]).

Novgorodiana «di adozione» (come potremmo definirla), la *gramota* 246 era dunque approdata sulle rive del Volchov quasi certamente dal Sud: non da Pleskov/Pskov, ove pure, in teoria, stando ai soli indizi linguistici, avrebbe potuto essere stata scritta. Ma Pskov, nei secoli XI-XII, era saldamente inserita ormai nell'orbita di Novgorod (e non sembra verosimile che certi organismi pskoviani – quali, ad esempio, le corporazioni dei mercanti – fossero riusciti a conservare un tal grado di autonomia da potersi sottrarre alla giurisdizione di Novgorod). I legami di Pskov con Novgorod erano antichi; l'unificazione delle rispettive «terre» – contrariamente all'opinione di Nasonov, 1951, 87 – dovrebbe risalire a un'epoca di sicuro precedente alla seconda metà dell'XI secolo (Kuza, 1975, 179): anteriore cioè al 1067, quando, nel «gelo grande» di quell'anno, i «tre Jarosla-

viči» Izjaslav, Svjatoslav e Vsevolod ritolsero a Vseslav Brjačislavič, principe di Polock, Novgorod da lui temerariamente conquistata (al culmine di una campagna militare durante la quale era stata presa anche Pskov), e lo sconfissero poi duramente, il tre marzo, sulla Nemiga (battendosi in mezzo a una «grande neve»). A stabilire la frontiera tra l'allora principato di Novgorod e quello di Polock, era stato un accordo che Brjačislav Izjaslavič aveva sottoscritto con lo zio Jaroslav «il Saggio», dopo che, messa a sacco Novgorod ma raggiunto, «di lì a sette a giorni», sulla via del ritorno a Polock e sbaragliato dal gran principe di Kiev sulle rive al fiume Sudomir' (Sudoma), aveva precipitosamente cercato scampo nei propri domini; e Jaroslav, per calmarne le ambizioni, l'aggressività – diretta in specie contro Novgorod – aveva esteso la sua «terra», trasferendo ai suoi possedimenti le due *volosti* di Usvjat e di Vitebsk (Rapov, 1977, 42).

Come altre iscrizioni su corteccia di betulla piovute a Novgorod di «fuorivia», la 246 induce a ricompiere, a ricostruire il percorso da essa seguito, che in questo caso dovè tagliare la pianura sparsa fittamente di cumuli funerari, di *kurgany*, e poi la vasta fascia di bosco che delimitava a Sud la «Terra Novgorodiana» (cfr. Alekseev, 1975, 208 [carte 1, 2]). E intanto nella «Terra di Polock», nella «Rus' di Polock» (ma cominceranno, queste denominazioni, ad aver corso, nelle fonti antico-russe, solo qualche decennio più tardi) ferveva la vita mercantile di cui la *gramota* 246 ci manda un riflesso, con la Dvinà Occidentale che dal cuore della regione scendeva verso il golfo di Riga; mentre il governo di Polock era, probabilmente, nelle mani di uno Vseslav Brjačislavič più che mai audace e irrequieto. (Avrebbe chiuso i suoi giorni tempestosi nel 1101, lasciandosi alle spalle – fra le altre prodezze, avventure e disavventure – venti mesi, dal luglio del 1067 all'aprile del 1069, trascorsi a Kiev, parte in veste di prigioniero, parte, dopo la liberazione a furor di popolo, sul trono del gran principe della Rus' Kieviana; e successive, annose, accanite lotte prima con i figli di Jaroslav e quindi col nipote di questi, Vladimir Monomach, che nel 1084 gl'inflisse una terribile batosta, mettendo per sempre un freno alle sue sortite e alle sue spedizioni fuori della «Terra di Polock». La quale, morto Vseslav – il principestregone dello *Slovo o polku Igoreve*, che aveva il magico potere di tramutarsi in lupo –, sarà smembrata fra i suoi rissosi figli, invischianti in una serie di aspre discordie interne, e nessuno degli Vseslavič coltiverà più le mire espansionistiche del padre e del nonno, con non poco sollievo per il Monomach).

Žirovita è il genitivo di **Zirovit*", un nome di persona pretta-

mente slavo, che tuttavia ci era sconosciuto prima del rinvenimento della *gramota* 246. Esso riecheggia però, in certo qual modo, un antroponimo che ci è ben noto dalle fonti antico-russe, in specie novgorodiane: *Žirolav*" (la *Novgorodskaja pervaja letopis'* menziona per la prima volta, sotto l'anno 1171, uno *Žirolav* bojaro e *posadnik*, «podestà» di Novgorod, che il principe Rjurik Rostislavič, con un gesto di arbitrio intollerabile per i novgorodiani, depose dalla sua carica ed espulse dalla città [... otja knjaz' Rjurik" posadnic'stvo u Žirolava Novegorodě, i vygna i iz goroda...]). (Ma un *Ivan*" *Žirolavič*" – probabilmente, un bojaro di Kiev – è ricordato dalla *Povest' vremennyh let* (fra i «molti» guerrieri caduti battendosi al fianco di Vsevolod Jaroslavič nella sfortunata battaglia che, il 25 agosto 1078, in riva al fiume Sožica, mise di fronte l'esercito di Vsevolod, allora principe di Černigov, e quello dei polovcy, guidato dai due nipoti «ribelli» Oleg Svjatoslavič e Boris Vjačeslavič: «... privede Oleg" i Boris" poganyja na Rus'skuju zemlju, i poidosta na Vsevoloda s polovci. Vsevolod" že izide protivu ima na S"žicě, i pobědiša polovci rus', i mnozi ub'eni byša tu: ub'en" byst' Ivan" Žirolavič', i Tuky, Čjudin' brat", Porči, i ini mnozi, mėsjača avgusta v" 25»). *Žirolav*" e **Žirovit*" sono apparentati dal loro comune rinvio al sostantivo *žir*" nelle accezioni antico-russe di «ricchezza, abbondanza, prosperità» (Sreznevskij, 1893, [col.] 875; Barchudarov, Bogatova e altri, a cura di, 1978, 113). Una semantica affine possiamo ritrovarla ancora in voci dialettali e popolarische del russo moderno, come *žirý* (che Dal', 1903, [col.] 1350, glossa «razdol'e, privol'e, dovol'stvo, žizn' polnoj čašej») e *žira*, *žirova* (parole usate, oltre che nel senso più ristretto di «beni, averi», in quello ampio di «dovol'stvo, bogatstvo» (vd. Dal', *ibid.*), per indicare un «modo di vita agiato, dovizioso» (con una diffusione geografica che abbraccia praticamente tutta la Russia, da Arcangelo, Olonec, Novgorod a Penza, Tombov, Kursk: cfr. Filin e altri, a cura di, 1972, 181, 183).

Anche l'antroponimo *Stojan*" è finora attestato, su suolo russo, unicamente dalla *gramota* 246, dove compare nella forma del dativo *Stojanovi*. Lo si rintraccia però, osserva Arcichovskij, 1963, 68, «na Ukraine v XV v. (Tupikov, [1903,] 430), a takže v Pol'se v XIII v.» (Arcichovskij rimanda a Taszycki, 1926, 97; naturalmente, oggi come oggi, il riferimento inevitabile sarà Taszycki, a cura di, 1977-1980, 14, dove, per di più, l'arco cronologico dell'impiego antico-polacco di *Stojan*, nelle varianti *Stoan*, *Stoianus*, *Stoyan*, *Stoyam* [!], *Stayan* [!], dal secolo XIII si estende fino alla metà del XV) « i v Bolgarii donyne». Non si può non aggiungere alle informazioni di Arcichovskij che il nome *Stojan* figura, già nel XII secolo, in fonti antico-slovene (cfr. Železnjak, 1969, 11, che rinvia a Kos, 1886, 136 [ma

sarebbe stato doveroso che citasse pure Kos, 1915], e che stranamente passa sotto silenzio tutte le altre varianti slave dell'antroponimo, compresa la russo-novgorodiana, ossia la prima che, allo stato attuale delle nostre conoscenze, emerge da un documento scritto).

Con la proposizione subordinata *č'st'noe drěvo v"z"m"*, l'autore della *gramota* incastona nella sobria discorsività del suo messaggio, e del suo stile epistolare, una pura espressione, una pura formula slavo-ecclesiastica. Il sintagma *č'st'noe drěvo* (che Sreznevskij, 1893, [col.] 734, glossa «*kr'st'noje drěvo – životvorjaščij krest Gospoden'*» e «*venerandum lignum*») col valore di «croce» («legno della croce») fa un'apparizione precocissima nelle fonti antico-russe. Leggiamo, ad esempio, nell'*Izbornik Svjatoslava* dell'anno 1073: «*Pos"la mti ego Eleni v" Ierosolim" v"ziskati č'stnaago drěva*»; ed anche: «*Poklanjajaja drěvou č'st'naago křsta...*» (cfr. Sreznevskij, 1912, [col.] 1374), dove le espressioni sinonime *č'st'nyi kr'st"/krest* e *č'st'noe drěvo* s'incastano, per così dire, una nell'altra, o si sovrappongono, con una certa dose di ridondanza. Succede anche, specie in fonti più tarde, che la parola *drěvo*, nel senso di «croce», venga usata pregnantemente senza l'aggettivo *č'st'noe/čestnoe* (come, per esempio, in questo passo d'una versione russa tre-quattrocentesca della *Topografia cristiana* di Cosma Indicopleuste, la *Kniga glagolemaja Kozmy Indikoplova*: «*I snemše Ego so drěva, vložiša v" grob*») [cfr. Barchudarov, Bogatova e altri, a cura di, 1977, 353]. D'altronde, nei contesti di cui s'è detto, la voce *drěvo* («albero», «legno», «trave») – adoperata metonimicamente per indicare il «legno» della croce e simbolicamente per connotare la «croce» stessa – ricalca il greco ξύλον nel suo impiego seriore, neotestamentario (dietro cui traspare l'ebraico 'eš «albero», «legno», ma anche «albero [o palo?] a cui veniva appeso il giustiziato dopo l'esecuzione» [vd. *Deuteronomio*, 21, 22; cfr. pure J. Schneider, 1972]: in quest'ultima accezione, la parola ebraica è resa appunto con ξύλον nella versione dei LXX). – In quanto alla costruzione della *gramota* 246 *č'st'noe drěvo v"zjati/vzjati*, credo la si possa accostare a quelle elencate da Sreznevskij, 1893, [coll.] 373-374 (ma cfr. pure Sreznevskij, 1902, [col.] 1358, e Barchudarov, Bogatova e altri, 1975, 169), che le sono affini sul piano strutturale e tipologico: *v"zjati/vzjati den'* («provesti, vstretit' den' [= prazdnik]»), *ljubov'*, *mir'*, *peremirie* («zaključit' mir, peremirie»), *pravdu* («dobit'sja prava»), *rat'* («načat', razvjazat' vojnu»), *rjad'* («zaključit' dogovor»), ecc. Mi sembra infatti che nella *gramota* 246 la parola *drěvo* subisca un'ulteriore «dislocazione» simbolica (e semantica), grazie a cui finisce per assumere il significato di «giuramento (per *osculum crucis* o, meglio, per *osculum sancti, venerandi ligni*)», di *drevocelovanie*, se è permesso coniare un siffatto vocabolo,

in analogia con *krestocelovanie*. È una «dislocazione» che investe anche la parola *kr'st'/krest'* («krest, upotrebljavšijsja pri prisjage», chioserebbe Sreznevskij, 1893, [col.] 1375) in sintagmi del tipo *kr'st'/krest' prëstupati* (*perestupati*) / *prëstupiti* (*perestupiti*) «violare un giuramento» (vd., ad esempio, il passaggio della *Povest' vremennyx let* inserito sotto l'anno 1067: «On [= Vseslav"] že, nadějav'sja čelovan'ju kresta, perečcha v lod'i čeres" Dněpr". Izjaslavu že v šater" pred'idušču, i tako jaša Vseslava na Rši u Smolin'ska, prestupivše krest"»; o il passaggio della *Novgorodskaja pervaja letopis'* [codice Sinodal'nyj] posto sotto l'anno 1268: «... iže bo krest" prestupajut', to i sdě kazn' priimajust', i na onom' věčě muku věčnuju», con efficace ricorso alla figura etimologica a suggello della frase [*věk'*: *věčnyj*]; in entrambi i casi, il sostantivo *krest'* equivale all'espressione *krestnoe čelovanie*, e con *krestocelovanie*, appunto, è tradotto in Dmitriev, Lichačev, a cura di, 1978, 181). Meno versosimile, tutto sommato, ritengo la spiegazione di *č'st'noe drěvo v'zjati/vzjati* come «prendere fra le mani, impugnare la croce (per baciarla)», anziché «compiere (baciandola) il "giuramento della croce"», quantunque sia una spiegazione che potrebbe anche sedurre qualche interprete (specie se consideriamo che, talvolta, il gesto di «prendere» e «tenere fra le mani» la croce per baciarla in segno di giuramento, è dato coglierlo nelle fonti antico-russe (ad esempio, nella *Novgorodskaja pervaja letopis'*, sotto l'anno 1230: «... my, v" rukach" d'ržašče, skvěrnymi usty [krest"] čeluem»). Perciò non stupisce che Kuraszkiewicz, 1981, 20, sullo «sfondo» dell'elenco sreznevskiano (*den'*, *lju-bov'*, *mir'*, *pravdu... v'zjati/vzjati*) scriva: «... można przypuszczać, że zwrot *č'st'noe drěvo v'z'm"* miało przenośne znaczenie», ma poi opti per una parafrasi che, a modo suo, tenta di mettere d'accordo «senso traslato», metaforico e senso concreto, letterale: «... wziął, dotknął, pocałował krzyż, składając przysięgę».

Con *veveric'*, genitivo plurale di *veverica* (recte, *věverica* «scoiattolo, ermellino, donnola», «pelle di questi animali usata anche come denaro-merce, in particolare nella riscossione dei tributi», «unità monetaria di basso valore»), lo Žirovit della nostra *gramota* indica genericamente i «soldi», una certa somma di «denaro», – così come fa, ad esempio, senz'alcun dubbio, il Semko (S'm"ko) dell'iscrizione 105, tracciata fra il 1134 e il 1161, allorché comunica, reciso, a Kulotka, destinatario della sua lettera: «... Ože ty jesi kazale Nes"dě veverič' tich" dělja, koli to esi prichodile v" Rous" s" Laz"v>k"m", t'g"d" v'zjale ou mene Laz"vke Perejaslav"lě» [... Riguardo a ciò che tu hai detto a Nesda circa quei soldi, (sappi che) quando sei venuto nella Rus' (ossia, "nella Terra Kieviana") insieme con Lazovko, (proprio) allora Lazovko se li è fatti consegnare (riconsegnare, restituire?)

da me a Perejaslavl'»]: vd. Arcichovskij, 1958, 34-35; cfr. pure Zaliznjak, 1986, 160). È lo stesso significato generico di «soldi, denaro» assunto dalla parola *kuna* («martora», «pelle di martora, usata anche come denaro-merce, specialmente nella riscossione dei tributi», «unità monetaria di basso valore, pari, in età "premongolica", a un venticinquesimo e poi a un cinquantesimo di grivna» [Filin, Bogatova e altri, a cura di, 1981, 120]), o meglio, dal plurale di *kuna*, in numerose fonti antico-russe, fra cui, ancora una volta, varie iscrizioni novgorodiane su corteccia di betulla: ad esempio, la 109, incisa attorno al 1110 (cfr. Faccani, 1987, 130-131), la 125, graffita verso il 1400 («... Kupi mi zëndjancju dobru. A kuny jaz' dala Davydu Pribyšë...» [... Comprami del buon tessuto di Zenedene. Il *denaro* (per l'acquisto) l'ho consegnato a Davyd Pribyša...]), la 439, redatta a cavallo del 1200 («... A kuny pravi so prosta» [... E i *soldi* versali immediatamente]), ecc. (si noti che, mentre nei primi due casi la versione in russo moderno delle *gramoty*, eseguita da Arcichovskij, 1958, 41, 60, pur dimostrando di intendere *kuny* nel senso di «den'gi», conservava – forse per mantenere una sorta di «colorito» linguistico, di patina espressiva antico-russa – la voce *kuny*, nel terzo caso, invece, Arcichovskij e Janin, 1978, 44, traducono il frammento citato «... A *den'gi* soberi poskoree» [il corsivo è mio]; in quanto all'esatto valore della locuzione *so prosta*, e delle sue varianti *s' prosta*, *s prosta*, vd. Meščerskij, 1958, 101-102; sul significato, poi, del verbo *praviti* nel linguaggio del commercio e dell'esazione dei tributi, cfr. Zaliznjak, 1986, 175-176).

La desinenza -y del genitivo femminile singolare, in *polu pjaty griv'ny*, tradisce anch'essa, a parere di Zaliznjak, 1986, 135, 171, l'«origine non novgorodiana» dell'autore della *gramota* 246. E in effetti, per ciò che riguarda i nomi femminili in -a (con tema duro), prevale di gran lunga, nelle più antiche fra le iscrizioni novgorodiane su corteccia di betulla – in quelle, cioè, dei secoli XI-XIII –, la desinenza -ě. Spiccano, in una simile cornice, le forme *Gostjaty* (*O' Gostjaty*), della *gramota* 9 (cfr. anche Faccani, 1987, 118 sgg.), databile alla seconda metà del XII secolo, *Tv'r'djaty* (*Ot' Tv'r'djaty*), della *gramota* 84, redatta nella prima metà di quel secolo, e *toščiny* («*t'ščiny*»), della *gramota* frammentaria 222, incisa verso l'anno 1200 o poco oltre («... Nitou tob' toščiny v'kš' odonoe» [... Non c'è (ci sarà) per te il danno, la perdita di una sola *vekša*], ossia, «la minima perdita» (*vekša*, com'è noto, era un sinonimo di *věverica*, allorché *věverica* significava «scoiattolo», «pelle di scoiattolo anche nella funzione di denaro-merce», «unità monetaria di piccolo valore»: vd. sopra, a pag. 169)]; a proposito della frase citata, faccio mia la segmentazione del testo accolta da Zaliznjak, 1986, 238-239, il quale

[*ibid.*, 287], evidentemente a causa di una svista, nel suo pur ottimo repertorio lessicale delle iscrizioni novgorodiane su corteccia di betulla non rubrica *nitou* [< *nětou/nětu*] accanto a *nitu* della *gramota* 370, stilata nella seconda metà del Trecento). Zaliznjak, 1986, 135, spiega la terminazione -y di *Gostjaty* con l'appartenenza della *gramota* 9 a quella categoria di documenti che egli chiama «nedelovye», che si distinguono cioè per il carattere «non corrente», «non abituale», non esclusivamente «pratico» delle situazioni da essi fissate, e per la coloritura «libresca» dei modi espressivi (al riguardo, è significativo, secondo Zaliznjak, 1986, 136, il crescente predominio della desinenza -y nella *Novgorodskaja pervaja letopis'*, cui fa riscontro, lungo i secoli XI-XV, una «graduale riduzione» – entro il *corpus* delle iscrizioni novgorodiane su corteccia di betulla – della sfera d'impiego della terminazione -ě rispetto ad -y). Senonché le *gramoty* 84 e 222 presentano la terminazione -y in testi dal contenuto squisitamente pratico, commerciale. Mi sembra comunque che il problema della definizione di un «dialetto novgorodiano», sull'esistenza del quale insiste Zaliznjak, si presenti – in rapporto a un'epoca così antica, come i secoli XI-XII – assai complesso, e tale, in ogni caso, da non poter essere trattato qui. Resta viceversa innegabile l'esistenza, nella Novgorod medievale, di un fenomeno molto ben analizzato da Zaliznjak, 1986, 93 sgg., 217 (cfr. pure Zaliznjak, 1982): la vasta diffusione di un sistema grafico «corrente», accanto ad uno specificamente «libresco».

L'espressione *louc' šago nov' gorožjanina* ci mette di fronte a una forma *nov' gorožjanin'* attestata per la prima volta nella *gramota* 246, che, per Arcichovskij, 1963, 69, rivelerebbe, in chi la adoperava, una percezione ancora viva del senso originario del nome *Nov' gorod'* (all'epoca, scrive Arcichovskij, «Novogorod suščestvoval vsego sto let s nebol'sim...»). Dal punto di vista di Zaliznjak, 1986, 171, il ricorso a quella forma, in netto contrasto col termine *nov' gorod' c'*, già «perfettamente consolidato», stabilmente impiantato sulle rive del Volchov, costituisce, a ragione, un'ulteriore spia del fatto che Žirovit non era novgorodiano (e per lui, «forestiero», il toponimo *Nov' gorod'* – c'è da supporre – conservava ancora la sua «trasparenza»). – In quanto all'aggettivo *louc' šii* (*luc' šii/luč' šii*), basta aprire la *Novgorodskaja pervaja letopis'*, e lo si troverà ripetutamente abbinato – in alternanza con *bol' šii*, *dobryi/dobroi*, *lep' šii* (*lēpšii*), *naročityi*, *vjac' šii/vjač' šii/vjašč' šii/vjatšii* (*vjaščii*)... – al sostantivo *muž'*, per designare chi apparteneva allo strato sociale più alto, nobile, ricco, illustre. (Sarebbe fuori luogo cimentarsi qui con un'analisi semantica, e «semantico-culturale», di codesta rigogliosa proliferazione di aggettivi, che intervengono spesso in funzione di sinonimi, o quasi-sino-

nimi, e in veste di aggettivi sostantivati. Mi limiterò a osservare che, perlomeno dallo spoglio del lessico della *Novgorodskaja pervaja letopis'*, non viene affatto una conferma alla tesi di Kolesov, 1986, 182, secondo cui, fra il X e il XIV secolo, si assisterebbe in Russia allo slittamento, alla «sostituzione di vocaboli: *lěpsie* > *lučšie* > *dobrye*». La sequenza temporale che ci è offerta dai cronisti di Novgorod, contraddice a tale pretesa linearità: nel codice Sinodal'nyj, se *lep'sii* [*lěpsii*], riferito alla «gente» di Novgorod, compare sotto l'anno 1141, *luč'sii/luc'sii*, associato a *muži*, compare sotto gli anni 1136, 1138, ma anche 1186, e *dobryi*, sotto gli anni 1131, 1134, 1137, ma anche 1204, ecc.; nel codice Komissionnyj, poi, *luč'sii/luc'sii* figura già sotto l'anno 945, e *dobryi*, sotto l'anno 980). – Per ciò che riguarda il *louč'sii nov'gorožjanin*» della *gramota* 246, possiamo immaginare ch'egli fosse il più autorevole «capo», «anziano», *starosta* d'una sorta di «fondaco (*dvor*)» dei novgorodiani» installato in terra russa – in una città russa –, ma a qualche centinaio di verste (nelle fonti antiche russe, però, il termine *versta* – *v'rsta/v'rsta/vr'sta* –, come designazione di misura itineraria, si comincerà a incontrarlo circa un secolo più tardi) dai confini della «Terra di Novgorod».

GRAMOTA 424

«gramota?» ot" gjurgeja k" ot'čevi i k" materi: proda
v"še dvor" idite že sěmo smol'n'sku li ky
evou li: deševe ti chlebe: ali ne idete
a pris"[li]te mi gramotiču storovi li este

«Gramota?» ot" Gjurgeja k" ot'čevi i k" materi. Prodav"še dvor", idite že sěmo, Smol'n'sku li, Kyevou li. Deševe ti chlebe. Ali ne idete, a pris"[li]te mi gramotiču, storovi li este.

««Lettera?» di (da parte di) Gjurgej (Jurij) al padre e alla madre. Dopo aver venduta la casa, venitevene qui, a Smolensk o a Kiev. Ché le granaglie (qui) costano poco. Se non venite, mandatemi un (vostro) scritto, (per dirmi) se state bene».

L'iscrizione – che ha una lunghezza di 24,6 cm e una larghezza di 3,4 cm – è stata scoperta in mezzo ai resti d'un edificio di tronchi del quale conosciamo, grazie ai dati dell'analisi dendrocronologica, l'anno in cui venne eretto: il 1102. La scrittura, poi, della *gramota* mette in luce tratti che son da considerare tipici dei primi decenni del secolo XII (vd. Arcichovskij, Janin, 1978, 32-33).

Tra le cinque iscrizioni finora esaminate – in questa sede e in Faccani, 1987 –, la 424 si presenta come la più «elementare» e modesta sul piano del linguaggio, della forma e dello stile. Riveste tuttavia dell'interesse: per il fatto, ad esempio, che l'ambito comunicativo del suo messaggio – come già quello della *gramota* 9 – rimane strettamente confinato entro la cerchia parentale; per l'impiego dei «due punti», che qui, in maniera assai diversa dall'uso che ne vien fatto nella *gramota* 109, danno una perfetta scansione *sintattica* del testo; per la presenza dell'aggettivo *storov"/storovyí*, ecc.

Uno strappo, in alto a sinistra, ha eliminato la parte superiore delle lettere che compongono il nome del mittente, ed ha lasciato, dinanzi al nome, un vuoto che *potrebbe* corrispondere a una lacuna integrabile con una parola di sei-otto lettere, che per Arcichovskij, Janin, 1978, 33, doveva essere *poklon*", e per Zaliznjak, 1986, 206-207, è invece, molto più verosimilmente, *gramota* (al riguardo, però, vd. sotto, alle pagg. 153-4). La lacerazione, ché di lacerazione si tratta, poté forse essere intenzionale, diretta – come nel caso di parecchie altre *gramoty* uscite dagli scavi di Novgorod – ad occultare, a rendere indecifrabile il nome del mittente, o del mittente e del destinatario, una volta che il riquadro di corteccia di betulla contenente il messaggio veniva abbandonato tra i rifiuti di una via, di un cortile, di un fosso. (Spesso il destinatario, prima di sbarazzarsi di una *gramota*, provvedeva a «stracciarla», a ridurla in frantumi; ed è a una situazione di tal genere che, secondo una perspicace congettura di Ščapov, 1963, parrebbe riferirsi il dotto pope novgorodiano del XII secolo, Kirik, quando nel suo *Voprošanie*, da lui redatto insieme con altri due uomini di chiesa, Il'ja e Savva, pone all'arcivescovo Nifont la domanda se sia peccato calpestare camminando dei documenti scritti, *allorché, pur lacerati e buttati via, le loro parole restino «riconoscibili», leggibili* [è così che mi sembrano da interpretare le ultime due proposizioni del quesito di Kirik: «Něst' li v" tom' grěcha, aže po gramotam" choditi nogami, aže kto izrězav" pomečet', a slova budut' znati?»]).

Il Gjurgej (Gjur'gii) della *gramota* 424 – quasi di sicuro un giovane mercante che aveva spostato il centro della sua attività fuori dei confini della nativa «Terra Novgorodiana» – invita i genitori a raggiungerlo nel Sud. In quegli anni – inizi del secolo XII – la regione di Smolensk, antico insediamento dei kriviči, era divenuta ormai dominio personale di Vladimir Monomach e del suo casato: fino all'aprile del 1113, data in cui il Monomach venne eletto gran principe di Kiev, a governare la «Smolenščina» furono, ora lo stesso Monomach, ora i suoi figli Jaropolk, Vjačeslav e Gleb (per quest'ultimo, a dire il vero, non abbiamo che la testimonianza dell'*Istorija*

Rossijskaja tatiščeviana; quanto a Jaropolk e Vjačeslav, dopo la morte del padre li troviamo insediati l'uno a Perejaslavl', l'altro a Turov; mentre il fratello loro Mstislav, succeduto al Monomach sul trono di Kiev dopo aver retto Novgorod per oltre vent'anni, nel 1125 affidava Smolensk al proprio figlio Rostislav, che la conserverà fino al 1154 [cfr. Rapov, 1977, 137 sgg.].

Le città dove Gjurgej proponeva ai genitori di trasferirsi erano dunque, oltretutto, politicamente «fideate», amiche di Novgorod. Per giunta, sui loro mercati, i cereali erano a buon prezzo, e cioè abbondavano: il che succedeva piuttosto di rado nella «Terra Novgorodiana», con le sue campagne crudelmente esposte, fra l'altro, ai rigori, alle asprezze del clima, e in primo luogo ai geli precoci o tardivi, alle brinate fuori stagione. Ne derivavano autentiche tragedie della fame, del tipo di quella, per esempio, che lasciano intravedere, abbozzata a tocchi rapidi, struggenti, i contadini che verso l'anno 1400 mandarono al proprio «signore Jakov» la *gramota* 361, per informarlo di come i loro cereali – probabilmente raccolti in biche di covoni e ancora bisognosi di essiccazione prima della trebbiatura – fossero «andati distrutti dal gelo», cosicché i mittenti della lettera non avevan più «di che seminare, e nemmeno di che mangiare» («... veres' pozjabla, sėjati, ospodine, nečego, a jesti takože nečego»: vd. Arcichovskij, 1963, 55, dal quale però mi discosto leggermente, facendo mia la «lettura» *pozjabla* adottata da Zaliznjak, 1986, 204, invece di *pozjablja*; – la parola *v'r's'/veres'/vers'* nelle *gramoty* novgorodiane ha in genere il valore di «granglie» o di «cereali falciati di fresco, ancora legati in covoni e abbarrati»; al primo di questi due significati, in Barchudarov, Bogatova e altri, a cura di 1975, 109-110, viene premesso quello di «cereali a semina primaverile» [«jarovoe», «zlaki jarovogo poseva»]; e in qualche area dialettale della Russia contemporanea, *verš'/veres'/verši* sopravvive a indicare i «seminati cerealicoli primaverili» [vd. Filin, e altri, a cura di, 1969, 178]).

Negli anni a ridosso del periodo in cui fu stesa la *gramota* 424, grandi carestie si abbattono su Novgorod e sulla Russia nord-occidentale. La *Novgorodskaja pervaja letopis'*, che di certo si limita a registrare le più rovinose, le più terribili (e sarebbe interessante cercare, gl'indizi delle alterazioni di clima che le provocarono, sulla scorta dei risultati dell'analisi dendrocronologica), riferisce, per esempio, che nel 1127 «vi fu neve per terra fino al giorno di S. Giacomo» [«sněg" leža do Jakovli dni»], ossia fino al 30 aprile (festa di «Giacomo figlio di Zebedeo» [Jakov Zevedeev]); «e in autunno il gelo distrusse i cereali in covoni, in biche, e i seminati vernini» («il gelo distrusse tutti i cereali in erba» [«pobi moroz" vse obil'e»], si

legge nel codice Kommissionnyj); «e la fame durò l'intero inverno: un'osminka di segale (costava) mezza grivna» [«a na osen' ubi moroz" v'r's' vsju i ozimicë; i by golod" i ceres" zimu, r"ži osminka po polugrivnë»]. Penosa, durissima fu la vita, a Novgorod, pure nel 1128, sotto il podestariato (*posadnič'stvo*) di Zavid Dimitrievič (Dmitrovič'/D'mitrovic'): il prezzo di un'osminka di segale raddoppiò, salì a una grivna; «e la gente mangiava fogliame di tiglio, scorza di betulla; certuni (mangiavano) polpa di legno triturrata, impastandola con lolla e con paglia; certi altri, cardi(?), muschio, carne di cavallo» [«osmin"ka r"ži po grivnë bjaše; i jadjachu ljudi list" lipov", koru berezovu, inii molic' ist"l'kše, mjatuce s" pel"mi i s" solomoju; iniii uš', m"ch", koninu»]; e i cadaveri delle persone ch'erano morte di fame, giacevano alla rinfusa «per le vie della città, per il mercato, lungo le strade e un po' dovunque» [«i tako drugym" pad"sim" ot glada, trupie po ulicjam" i po t'rgu i po put'm" i vsjudu»]; «e altri (novgorodiani) si dispersero», andarono raminghi «per "terre", regioni "straniere"», ossia diverse e lontane dal luogo dov'erano nati [«a družii razidošasja po čjužim" zemljam"»]...

Davanti al sintagma *ot" Gjurgeja*, A.A. Arcichovskij e V.L. Janin, come già ricordavo sopra, hanno supposto, congetturato l'amputazione, la scomparsa del vocabolo *poklon*" (vd. Arcichovskij, Janin, 1978, 33; cfr. anche Janin, 1965, 187, e 1975, 188). Ma la formula *Poklon" ot"*... (così caratteristica dell'epistolografia russa del passato che, ad esempio, Marina Cvetaeva la calerà – sia pur ricorrendo a un'inversione e trasferendola su un piano insieme giocoso e nostalgico – nel primo verso di una poesia-lettera del 1925, indirizzata a Boris Pasternak e posta in chiusura della sua raccolta, dal titolo assai significativo, *Posle Rossii*, l'ultimo libro suo che la poetessa riuscì a veder edito: «Russkoj rži ot menja poklon, / Nive, gde baba zastitsja. / Drug! Doždi za moim oknom, / Bedy i blaži ná serdce...» [vd. Cvetaeva, 1963, 126, 467]), codesta formula, nelle iscrizioni novgorodiane su corteccia di betulla, s'incontra per la prima volta intorno al 1200 (cfr. Zaliznjak, 1986, 206). Lungo tutto il periodo che va dalla fine del secolo XI alla fine del XII, in testa ai documenti di genere epistolare scoperti sulle sponde del Volchov, o compaiono solo i nomi dei mittenti e dei destinatari (come, ad esempio, nelle iscrizioni 9 e 69 [«Ot" Gostjaty k" Vasil'vi», «Ot" Teren'teja k" Michalju»: cfr. Faccani 1987, 118, 125]), oppure troviamo la formula *Poklanjanie ot"*... e, con minor frequenza, *Gramota ot"*..., talora con una specie di inversione sintattica (sicché, per esempio, agl'*incipit* delle iscrizioni 109 [«Gramota ot" Žiznomira k" Mikoule»: cfr. Faccani, 1987, 130], 163 [«Poklanjan<ie ot"> D'mijana ko D<—>»], 550 [«Poklanjanie ot"

Petra k Avramou»], 613 [«*Gramota* ot" Vonëga k" Stav"ro <vi>»] ecc. si contrappongono quelli delle iscrizioni 87 [«Ot" Dročke ot" papa (=papa) *p"klanjanie* ko Demejanou i k" Mine i k" Vanoukou...»], 139 [«Ot" Avrama *poklanjanie* ko Vjac'kou»; riguardo al nome del destinatario, accolgo la «lettura» di Zaliznjak, 1986, 193], 604 [«Ot" Petroka *gramota* Volosou»]). – Nel caso dell'iscrizione 424, la lacuna iniziale postulata dai suoi interpreti non potrebbe contenere, per ragioni di spazio, che la parola *gramota*. Ma poiché il bordo inferiore dello strappo non sembra conservare la minima traccia di segni alfabetici, io non escluderei del tutto l'eventualità che la lettera di Gjurgej ai genitori, incisa magari su un ritaglio di corteccia non ben squadrato, cominciasse puramente e semplicemente con «Ot" Gjurgeja...».

La frase «*a pris"li te mi gramotiču*» si chiude su un vocabolo – *gramotiča* – che è una variante di *gramotica*, con passaggio da *c* a *č* per effetto del *čokan'e* (lo stesso passaggio cui dobbiamo *ot'čevi* nell'intestazione della lettera). Questo diminutivo, perlomeno formale, di *gramota* – nella sua versione «cokaizzante» (e nel senso di «to, čto napisano: kniga, pis'mo, dokument») – è attestato già in altre fonti di quello stesso secolo XII (vd. Barchudarov, Bogatova e altri, a cura di, 1977, 120), e precisamente in uno *stichirar'*, in una raccolta di *stichiry*, di canti liturgici, o comunque religiosi («versus ecclesiastici» e «versus officii ecclesiastici prolixiores»: così dal Du Cange del *Glossarium mediae et infimae graecitatis* [cfr. anche Vasmer, 1971, 761]) viene tradotto il neutro plurale σιχηρά): («Se stichirar' est' stgo Vlas'ja... A psal" *gramoticju* s'ju člvk", imja emu [že] krest'noe Jakov"»).

Nell'ultima frase dell'iscrizione 424 – *storovi li este* –, *storovi*, nominativo plurale di *storov*", viene ad aggiungersi alle pochissime, e preziose, attestazioni che di quest'aggettivo ci offre la letteratura antico-russa (per esempio, il codice Sinodal'nyj della *Novgorodskaja pervaja letopis'* c'informa che nel 1130 – anno relativamente vicino a quello in cui fu incisa l'iscrizione – mercanti di Novgorod «tornarono *sani e salvi*» in patria «dalla Danimarca» [... iz Doni pridoša *storovi*]), – al contrario d'un altro gruppo di loro connazionali che, salpati dalla costa di Gotland con una flottiglia di sette imbarcazioni, avevano naufragato disastrosamente nelle acque del Baltico). – Gli etimologi inclinano a far derivare l'antico russo *storov*"/*storovyi* (così come il polacco *strowy* di alcune fonti della Polonia medievale e l'alto e basso lusaziano *strowy*) dal protoslavo **sūdorvŭ*, con assordimento *d* > *t* per un fenomeno di «assimilazione progressiva» (vd. Vasmer, 1971, 768). (L'esito antico-russo di gran lunga più diffuso – *s'dorov*"/*sdorov*"/*sdorovyi* – nelle *gramoty* è presente in varie *gramoty*, fra cui la 69 [cfr. Faccani, 1987, 126], ma sempre nella forma *zdo-*

rov", ossia già, dunque, con l'inequivocabile resa grafica dell'«assimilazione regressiva» che ha provocato la sonorizzazione *s* > *z*).

Riferimenti bibliografici

- Alekseev, 1975 – A.V. ALEKSEEV, *Polockaja zemlja*, in *Drevnerusskie knjažestva X-XIII vv.*, a cura di L.G. BESKROVNYJ, V.A. KUČKIN, V.T. PAŠUTO, Moskva, 1975.
- 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, 1963 – A.V. ARCICHOVSKIJ, *Gramoty 195-318*, in A.V. ARCICHOVSKIJ, V.I. BORKOVSKIJ, *Novgorodskie gramoty na bereste (iz raskopok 1956-1957 gg.)*, Moskva, 1963.
- Arcichovskij, Janin, 1978 – A.V. ARCICHOVSKIJ, V.L. JANIN, *Novgorodskie gramoty na bereste (iz raskopok 1962-1976 gg.)*, Moskva, 1978.
- Barchudarov, Bogatova e altri, a cura di, 1975 – *Slovar' russkogo jazyka XI-XVII vv.*, fasc. 2, a cura di S.G. BARCHUDAROV, G.A. BOGATOVA, G.JA. ROMANOVA E ALTRI, Moskva, 1975.
- Barchudarov, Bogatova e altri, a cura di, 1977 – *Slovar' russkogo jazyka XI-XVII vv.*, fasc. 4, a cura di S.G. BARCHUDAROV, G.A. BOGATOVA, N.B. BACHILINA E ALTRI, Moskva, 1977.
- Barchudarov, Bogatova e altri, a cura di, 1978 – *Slovar' russkogo jazyka XI-XVII vv.*, fasc. 5, a cura di S.G. BARCHUDAROV, G.A. BOGATOVA, N.B. BACHILINA E ALTRI, Moskva, 1978.
- Borkovskij, 1953 – V.I. BORKOVSKIJ, *Novye nachodki berestjanyh gramot*, «Voprosy jazykoznanija», 4, 1953.
- Borkovskij, 1963 – V.I. BORKOVSKIJ, *Lingvističeskie dannye novgorodskich gramot na bereste (iz raskopok 1956-1957 gg.)*, in A.V. ARCICHOVSKIJ, V.I. BORKOVSKIJ, *Novgorodskie gramoty na bereste (iz raskopok 1956-1957 gg.)*, Moskva, 1963.
- Cvetaeva, 1983 – M. CVETAeva, *Stichotvorenija i poëmy*, vol. III, a cura di A. SUMERKIN, New York, 1983.
- Čerepnin, 1969 – L.V. ČEREPNIN, *Novgorodskie berestjanye gramoty kak istoričeskij istočnik*, Moskva, 1969.
- Dal', 1903 – V. DAL', *Tolkovyj slovar' živogo velikorusskago jazyka*, vol. II, Sankt-Peterburg-Moskva, 1903 (ristampa anastatica, Paris, 1954).
- Dietze, a cura di, 1971 – *Die Erste Novgoroder Chronik nach ihrer ältesten Redaktion (Synodalhandschrift). 1016-1333/1352*, a cura di J. Dietze, München, 1971.
- Dmitriev, Lichačev, a cura di, 1978 – *Pamjatniki literatury Drevnej Rusi. XI-načalo XII veka*, a cura di L.A. DMITRIEV e D.S. LICAČEV, Moskva, 1978.
- Faccani, 1982 – R. FACCANI, *Messaggi dall'antica Novgorod*, «Annali di Ca' Foscari», XXI, 1-2, 1982.
- Faccani, 1987 – R. FACCANI, *Gramoty novgorodiane su corteccia di betulla. I (secoli XI-XII)*, «Annali di Ca' Foscari», XXVI, 1-2.
- Filin e altri, a cura di, 1969 – *Slovar' russkich narodnych govorov*, fasc. 4, a cura di F.P. FILIN, F.P. SOROKOLETOV, L.I. BALACHANOVA E ALTRI, Leningrad, 1969.

- Filin e altri, a cura di 1972 – *Slovar' russkich narodnykh govorov*, fasc. 9 a cura di F.P. FILIN, F.P. SOROKOLETOV, N.I. ANDREEVA-VASINA E ALTRI, Leningrad, 1972.
- Filin, Bogatova e altri, a cura di, 1981 – *Slovar' russkogo jazyka XI-XVII vv.*, fasc. 8, a cura di F.P. FILIN, G.A. BOGATOVA, G.JA. ROMANOVA E ALTRI, Moskva, 1981.
- Hammerich, Jakobson, a cura di, 1970 – *Tönnies Fenne's Low German Manual of Spoken Russian. Pskov, 1607*, vol. II, a cura di L.L. HAMMERICH E R. JAKOBSON, Copenhagen, 1970.
- Issatschenko, 1980 – A. ISSATSCHENKO, *Geschichte der russische Sprache*, Bd. I, Heidelberg, 1980.
- Janin, 1965 – V.L. JANIN, *Ja poslal tebe berestu...*, Moskva, 1965.
- Janin, 1975 – V.L. JANIN, *Ja poslal tebe berestu...*, Moskva, 1975².
- Kolčín, 1963 – B.A. KOLČÍN, *Dendrochronologija Novgoroda*, in *Novye metody v archeologii. Trudy Novgorodskoj archeologičeskoj èkspedicii*, vol. III, Moskva, 1963.
- Kolčín, 1968 – B.A. KOLČÍN, *Novgorodskie drevnosti. Derevjannye izdelija*, Moskva, 1968.
- Kolesov, 1986 – V.V. KOLESOV, *Mir čeloveka v slove Drevnej Rusi*, Leningrad, 1986.
- Kos, 1886 – F. KOS, *Ob osebnih imenih pri starih Slovencih*, in *Letopis Matice Slovenske za leto 1886*, Ljubljana, 1886.
- Kos, 1915 – F. KOS, *Gradivo za zgodovino Slovencev. Četrta knjiga (1101-1200)*, Ljubljana, 1886.
- 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 Sławistyczny», XLI, cz. 1, 1981.
- Kuza, 1975 – A.V. KUZA, *Novgorodskaja zemlja*, in *Drevnerusskie knjažestva X-XIII vv.*, a cura di L.G. BESKROVNYJ, V.A. KUČKIN, V.T. PAŠUTO, Moskva, 1975.
- Kuznecov, 1955 – I.S. KUZNECOV, *Morfologija*, in *Paleografičeskij i lingvističeskij analiz novgorodskich bestjannykh gramot*, Moskva, 1955.
- 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.
- Nasonov, 1951 – A.N. NASONOV, «*Russkaja zemlja*» i obrazovanie territorii Drevnerusskogo gosudarstva, Moskva, 1951.
- Novgorodskaja pervaja letopis'* – *Novgorodskaja pervaja letopis' staršego i mladšego izvodov*, a cura di A.N. NASONOV e M.N. TICHOMIROV, Moskva-Leningrad, 1950.
- Povest' vremennykh let – Povest' vremennykh let*, a cura di O.V. TVOROGOV e D.S. LICHACHEV, in *Pamjatniki literatury Drevnej Rusi. XI – načalo XII veka*, a cura di L.A. DMITRIJEV e D.S. LICHACHEV, Moskva, 1978.
- Rapov, 1977 – O.M. RAPOV, *Knjažeskie vladenija na Rusi v X – pervoj polovine XIII v.*, Moskva, 1977.
- Schneider, 1972 – J. SCHNEIDER, [voce] † ξύλον, in *Grande lessico del Nuovo Testamento*, a cura di G. KITTEL e G. FRIEDRICH, Brescia, 1972.
- Sreznevskij, 1893 – I.I. SREZNEVSKIJ, *Materijal dlia slovarja drevnerusskago jazyka po pis'mennym pamjatnikam*, vol. I, Sankt-Peterburg, 1893 (ristampa anastatica, Graz, 1955).
- Sreznevskij, 1902 – I.I. SREZNEVSKIJ, *Materijal dlia slovarja drevnerusskago jazyka po*

- pis'mennym pamjatnikam*, vol. II, Sankt-Peterburg, 1902 (ristampa anastatica, Graz, 1955).
- Sreznevskij, 1912 – I.I. SREZNEVSKIJ, *Materialy dlja slovarja drevnerusskago jazyka po pis'mennym pamjatnikam*, vol. III, Sankt-Peterburg, 1912 (ristampa anastatica, Graz, 1956).
- Ščapov, 1963 – JA. N. ŠČAPOV, *Kirik novgorodec o berestjanych gramotach*, «Sovetskaja archeologija», 2, 1963.
- Taszycki, 1926 – W. TASZYCKI, *Najdawniejsze polskie imiona osobowe*, «Rozprawy Wydziału Filologicznego P.A.U.», LXII, 3, (Kraków,) 1926.
- Taszycki, a cura di, 1977-80 – *Słownik staropolskich nazw osobowych*, a cura di W. TASZYCKI, vol. V, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk, 1977-1980.
- Tupikov, 1903 – N.M. TUPIKOV, *Slovar' drevne-russkich ličnych sobstennych imen*, «Zapiski Otdelenija russkoj i slavjanskoj archeologii Imperatorskago russkago archeologičeskago obščestva», 6, 1906.
- Valk, a cura di, 1949 – *Gramoty Velikogo Novgoroda i Pskova*, a cura di S.N. VALK, Moskva-Leningrad, 1949.
- Vasmer, 1971 – M. FASMER [= VASMER], *Ètimologičeskij slovar' russkogo jazyka*, a cura di O.N. TRUBAČEV, vol. III, Moskva, 1971.
- Worth, 1982 – D. WORTH, *Preposition Repetition in Old Russian*, in *Slavic Linguistics and Poetics. Studies for Edward Stankiewicz on his 60th Birthday, 17 November* (= «International Journal of Slavic Linguistics and Poetics», XXV/XXVI, 1982).
- Zaliznjak, 1982 – A.A. ZALIZNJAK, *Protivopostavlenie knižnych i «bytovych» grafičeskich 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 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.
- 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.
- Železnjak, 1969 – I.M. ŽELEZNJAK, *Očerki serbochorvatskogo antroponimičeskogo slovoobrazovanija. Suffiksāl'naja sistema serbochorvatskoj antroponimii XII-XV vv.*, Kiev, 1969.
- Žukovskaja, 1955 – L.P. ŽUKOVSKAJA, *Paleografija*, in *Paleografičeskij i lingvističeskij analiz novgorodskich berestjanych gramot*, Moskva, 1955.

Gianni Garofoli

FORME DELL'OGGETTIVAZIONE IN E.A. POE

Uno dei racconti meno celebrati di Edgar Allan Poe, *Berenice*, contiene uno di quei passi, meno frequenti nelle narrazioni più avvincenti e scandite, nei quali l'autore rivela la qualità della propria immaginazione; conviene riportarlo per esteso:

The undue, earnest, and morbid attention thus excited by objects in their own nature frivolous, must not be confounded in character with that ruminating propensity common to all mankind, and more especially indulged in by persons of ardent imagination. (...) In the one instance, the dreamer, or enthusiast, being interested by an object usually *not* frivolous, imperceptibly loses sight of this object in a wilderness of deductions and suggestions issuing therefrom, until, at the conclusion of a day-dream *often replete with luxury*, he finds the *incitamentum* or first cause of his musings entirely vanished and forgotten. In my case the primary object was *invariably frivolous*, although assuming, through the medium of my distempered vision, a refracted and unreal importance. (...) In a word, the powers of mind more particularly exercised were, with me, as I have said before, the *attentive*, and are, with the day-dreamer, the *speculative*¹.

La distinzione tra *attenzione* e *speculazione* si configura come il momento centrale di tutta la riflessione teorica di Poe, ed inquadra perfettamente l'ambito (delimitato da quei due poli) all'interno del quale l'immaginazione stessa esercita il suo dominio. Inoltre, tale distinzione dà ragione della più peculiare qualità della fantasia di colui che l'ha elaborata, ovvero il suo carattere visionario, plastico, oggettivato. Per *oggettivazione*, infatti, intendo qualcosa che si potrebbe definire così: *la resa in termini di plasticità e sensorialità dei processi psichici, razionali ed irrazionali, della mente umana. Attenzione e Speculazione*, dunque, intese nel senso conferito loro da Poe, potrebbero grosso modo identificare i due filoni essenziali della narrativa, quello psicologico e quello realistico, senonché, com'è ovvio, i

¹ E.A. POE, *Berenice*, in: E.A. POE, *Tales, Poems, Essays*, Collins, London and Glasgow, 1952, pp. 172-3.

racconti di Poe si collocano in una zona franca, nella terra di nessuno che si stende tra quei due estremi, sgombra delle convenzioni che li caratterizzano.

La letteratura fantastica, invero, ha sempre esulato dalle coordinate del realismo e dello psicologico, pur gravitando, caso per caso, attorno all'uno o all'altro centro: se i fantasmi del jamesiano *Turn of Screw*, così sfocati, rappresentano la proiezione dei complessi di colpa sessualmente connotati della anonima narratrice, quelli che spuntano spontaneamente nel *Manoscritto trovato a Saragozza*, ridisegnano la mappa topografica dell'immaginario, esistendo in sé e per sé, insomma nella loro *oggettività*. A tal proposito, un'altra dicotomia suscettibile di precisare questi concetti potrebbe ravvisarsi in quella formata dai termini *stasi* e *movimento*, laddove la prima sarebbe il contrassegno della qualità psicologica del fantastico, il secondo caratterizzerebbe invece la sua oggettività. Basti pensare, ad esempio, a tutti i casi di incontro/scontro/fuga che si ritrovano così spesso nelle fiabe, dove sembrerebbe che l'elemento alieno, l'Altro-da-sé, abbia un suo statuto ontologico, un'esistenza stabile e continuata in cui si imbattono, *casualmente*, i protagonisti della storia, araldi della «normalità» e del corso razionale del pensiero. Questo si verifica nella favola di Hansel e Gretel, nel *Dracula* di Bram Stocker, in *Alice in Wonderland*; in Poe, il racconto che più si presta a rientrare nello schema incontro/scontro/fuga è *The Fall of the House of Usher*.

Con ciò, è abbastanza chiaro come anche le visioni, i fantasmi, le apparizioni dei racconti di Poe si dispongano in una gerarchia che si dispiega tra i poli realismo/psicologia e stasi/movimento. Con il termine *realismo* non intendo, d'altronde, definire la verosimiglianza o l'aderenza alla comune esperienza quotidiana delle immagini ricorrenti nei racconti di Poe; intendo invero porre l'accento sulla loro immediata evidenza sensoriale, sul grado della loro integrazione nel personalissimo universo dello scrittore americano.

In questo senso, infatti, non potremmo distinguere in Poe tra un'immagine reale ed una irreale, essendo allo stesso titolo giuste, legittime e necessarie all'interno di un orizzonte mentale che le contiene e le esprime.

Come già detto, comunque, anche le immagini possiedono gradi diversi di integrazione, di plasticità, di *resa* visiva e sensoriale, pur scaturendo tutte da uno stesso movimento: quello che va dall'*attenzione* alla *speculazione*, al contrario di quanto avviene nel racconto filosofico, nel romanzo a tesi e nella novella psicologica. Se in questi ultimi esempi, infatti, l'immagine è sempre un portato della tesi che la sottende (e si pensi ai *Gulliver's Travels*, a *Moby Dick*, fino all'insetto della kafkiana *Metamorfosi*), in Poe si verifica quasi sempre il

contrario, perché nel suo mondo ogni cosa ha uno stesso grado di «innocenza», un suo *status* ontologico e un suo diritto a esistere: l'universo di Poe non può essere violato da alcunché di eversivo poiché esso, tutto insieme, è già tale.

Il primo grado di «oggettivazione» in Poe è quello, meta-testuale, del dispiegamento logico-razionale, l'oggettivazione dei processi mentali. Si può senz'altro attribuire al Poe teorico questa tendenza, dal momento che essa è quella che presiede alla *Philosophy of Composition*, ma resta il fatto che risulta difficile separare il Poe teorico dal narratore, e questa tendenza si esplica anche nei racconti: in *The Murders in the Rue Morgue*, Dupin «oggettivizza» il comportamento del narratore svelandogli/ci il corso dei pensieri di cui quello era espressione; qui l'antinaturalismo di Poe è del tutto evidente e conferma il processo a ritroso già ipotizzato, quello che dalla notazione (in senso etimologico) di un evento esteriore risale induttivamente al processo psichico di cui esso è l'effetto.

Sommamente antinaturalistico, poi, in senso tutto letterario, dato che l'anonimo narratore dei *Delitti* viene a trovarsi in una singolarissima posizione: parla in prima persona, ma è nel contempo dentro la vicenda e fuori di essa, dal momento che il protagonista è Dupin; così il successivo ricorso a una narrazione in terza persona fa sì che la *soggettività* dell'io narrante possa estrinsecarsi soltanto in quella sorta di prologo al racconto in cui si dibatte della razionalità in termini generali. E non si può trascurare il fatto che la mancanza di *ellissi* è qui assolutamente ricercata, e non dà luogo perciò alla completa distruzione dell'effetto artistico che sarebbe stata l'inevitabile conseguenza di una maldestra soluzione narrativa: se è vero cioè che l'*ellissi* letteraria, privilegiando l'azione e l'esteriorità, può arricchire lo spessore semantico di un personaggio o di tutta una vicenda, moltiplicando le chiavi di lettura (e il trionfo del metodo si avrà con il *behaviorismo* hemingwayano e con l'*école du regard* francese) è altrettanto vero che, nei *Delitti*, Poe conduce alla sua apoteosi il procedimento che dell'*ellissi* è l'esatto contrario, quello della perenne intrusione del narratore onnisciente: l'iper-spiegazione di Dupin, che avvolge di luce cruda ogni sia pur minimo indizio esteriore, è a suo modo l'ostentazione suprema (e parodistica, naturalmente) della più classica convenzione narrativa.

Questa stessa «febbre» di raziocinio, questa bramosia delle ragioni ultime, si può rintracciare anche altrove, in *The Mystery of Marie Roget*, dove viene esasperato il procedimento induttivo già menzionato, o in *The Golden Bug*, dove le «stranezze» di comportamento di Legrand vengono anch'esse oggettivate (diciamo pure legittimate)

dalle spiegazioni che occupano la gran parte del racconto; in questi e in altri casi, possiamo assistere a una minima applicazione dell'ellissi, che in ogni caso occupa soltanto la prima parte della narrazione, la seconda essendo dedicata alla spiegazione dei *mirabilia*.

Se Poe ha saputo conferire alle proprie fantasticherie la dignità di un evento artistico, ciò si deve alla suprema capacità di controllo stilistico che organizza e regola nel modo più ferreo il materiale narrativo; di qui anche la capacità di normalizzare il fantastico e l'irreale, che si esprime nella resa plastica di ogni sentimento, nel rendere tangibili la paura, l'odio, il rimorso. *The Masque of the Red Death*, in questo senso, è esemplare: il terrore dei convitati non viene descritto, secondo i moduli della narrativa psicologica, *come se* essi finissero per *credere* di vedere la Morte Rossa; al contrario, quest'ultima si fa *dramatis persona*, comparendo sulla scena concretamente. Che poi la sua fisicità si riveli illusoria e le mani dei morenti si aggrappino a degli abiti che rivestono il nulla, niente toglie al carattere di oggettività dell'astratto, e da questo punto di vista il racconto ricorda una *morality* laica, nella quale il personificarsi del concetto non avviene in senso allegorico e traslato, bensì in senso del tutto letterale. In altre parole, è la *qualità* dell'immaginazione che rende conto del diverso procedimento di oggettivazione in Poe rispetto a scrittori come Joyce o Thomas Mann. A tal proposito, vediamo come questi ultimi «personalizzino» lo stesso concetto di Morte con l'immissione nel tessuto narrativo di figure del tutto a-funzionali rispetto all'intreccio, puramente simboliche ma non per questo meno reali: in *Ulysses*, la Morte è adombrata dalla misteriosa figura con l'impermeabile che fa capolino di quando in quando, in *Der Tod in Venedig*, invece, la struttura apodittica del racconto rende quasi tutte le persone, al di fuori di Aschenbach, dei semplici simulacri simbolici: così è per Tadzio, incarnazione del Bello, e così è anche per il concetto di Morte, che si incarna dapprima nel sinistro figuro dai denti di teschio che Aschenbach incontra al cimitero prima di partire, poi nel decrepito e ripugnante damerino sul vaporetto.

Di contro al *simbolismo* dei casi in questione, Poe sviluppa in *The Masque of the Red Death* una vera e propria *allegoria*, di sapore medievale: la presenza della Morte Rossa non viene suggerita, adombrata da un personaggio più inquietante degli altri, essa irrompe sulla scena con la pesantezza e la «fisicità» del sudario in cui si avvolge. Non c'è simbolismo, in quest'apparizione, e la maschera, di conseguenza, nasconde il vuoto.

In *The Masque of the Red Death* ritroviamo l'ennesimo saggio di quella che io definirei la scrittura *locativa* di Poe, il senso preciso dello spazio e della dislocazione degli avvenimenti.

Come in altri casi, anche qui il *setting* è minuziosamente descritto ed anche qui prevale l'immagine del labirinto, di un percorso tortuoso che non assurge mai a simbolo, bensì è sempre parte integrante dell'ambiente, come si può notare dalla descrizione, nel racconto in esame, del palazzo del principe Prospero, nel quale il gioco da casa degli specchi viene spiegato con l'attribuire al principe un certo *love of the «bizarre»*:

The apartments were so irregularly disposed that the vision embraced but little more than one at a time. There was a sharp turn at every twenty or thirty yards, and at each turn a novel effect ².

Anche altrove, la forma del labirinto è sempre inscritta all'interno di un luogo che si vorrebbe reale, e come conseguenza si crea ogni volta una specie di tensione dialettica tra il fantastico e il naturalistico, tra un'iniziale istanza di realismo cui subentra gradualmente il *giro di vite* del soprannaturale. Così, in *William Wilson*, è lo spazio chiuso ed istituzionalizzato del collegio:

But the house! – how quaint and old building was this! – to me how veritably a palace of enchantment! There was really no end to its windings – to its incomprehensible subdivisions. It was difficult, at any given time, to say with certainty upon which of its two stories one happened to be. From each room to every other there were sure to be found three or four steps either in ascent or descent. Then the lateral branches were innumerable-inconceivable – and so returning in upon themselves, that our most exact ideas in regard to the whole mansion were not very far different from those with which we pondered upon infinity. During the five years of my residence here, I was never able to ascertain with precision, in what remote locality lay the little sleeping apartment assigned to myself and some eighteen or twenty other scholars ³.

E come in *William Wilson* il senso dell'orientamento si trova ad essere spiazzato, anche in altri racconti i cinque sensi vengono frustrati, mortificati, messi alla prova, così da rendere problematico infine lo stesso rapporto fra *attentive powers* e *speculative powers*, cioè il processo stesso di induzione e deduzione. Oltre al «menomato» narratore di *The Pit and the Pendulum*, privato dell'uso di tutti i sensi all'infuori del tatto, ciò si manifesta nel modo più palese nel racconto dove i poteri «attenti» conducono ad una iper-attenzione, al vero e proprio *trompe l'oeil*, e cioè in *The Sfyinx*, con la mostruosa testa di mosca che preme sul vetro della finestra, evocatrice di prodigi mitologici. Vediamo come proprio questo eccesso di

² E.A. POE, *The Masque of the Red Death*, vol. cit., pp. 195-6.

³ E.A. POE, *William Wilson*, vol. cit., p. 23.

attenzione sia poi in grado di viziare i poteri «speculativi» che dovrebbero costituire il *pendant* del momento percettivo: se l'occhio sbaglia, tutto il processo logico ne viene inquinato.

Alla pari del terrore, anche la colpa ed il rimorso acquistano in Poe una qualità sensoriale, visibile ed udibile, ma secondo una gradualità più sfumata. *The Cask of Amontillado* si chiude nel silenzio, il silenzio di un delitto senza castigo, ma in altri racconti Colpa e Rimorso trovano il modo di esprimersi, ora secondo moduli del tutto naturalistici, ora nelle modalità dell'oggettivazione fantastica. In *The Imp of the Perverse* la confessione liberatoria giunge al termine di un processo psicologico minuziosamente descritto nel suo nascere, svilupparsi ed esplodere; ma il realismo ed il naturalismo di questo racconto lasciano il posto all'allucinazione uditiva di *The Tell-Tale Heart*, dove in effetti non si comprende quasi se il martellare del battito cardiaco sia *dentro* o *fuori* la coscienza del colpevole; in *The Black Cat*, infine, l'oggettivazione sembra farsi palese, dal momento che la visione del gatto penzolante dalla corda (dopo l'incendio della casa del protagonista) viene condivisa, a quanto ci vien detto, dai vicini del carnefice:

On the day succeeding the fire, I visited the ruins. The walls, with one exception, had fallen in. This exception was found in a compartment wall, not very thick, which stood about the middle of the house, and against which had rested the head of my bed. The plastering had here, in great measure, resisted the action of the fire—a fact which I attributed to its having been recently spread. About this wall a dense crowd were collected, and many persons seemed to be examining a particular portion of it with very minute and eager attention. The words «strange!» «singular!» and other similar expressions, excited my curiosity. I approached and saw, as if graven in bas-relief upon the white surface, the figure of a gigantic *cat*. The impression was given with an accuracy truly marvellous. There was a rope about the animal's neck⁴.

Nei racconti del terrore (non a caso definiti anche «racconti di fantasmi») il soprannaturale, il portentoso, lo straordinario possiedono di norma un alto grado di oggettivazione, perché le forme della loro espressione nell'ambito della *normalità* devono pur possedere un sia pur minimo carattere di materialità e densità, perlomeno nel senso del loro rendersi visibili. Contrariamente, una narrazione in cui l'incombenza di un qualsiasi *unheimliche*⁵ fosse semplicemente accennata, suggerita da una atmosfera più che da fatti magari illusori

⁴ E.A. POE, *The Black Cat*, vol. cit., p. 431.

⁵ *Unheimliche* è il termine tedesco (in italiano si potrebbe rendere con «perturbante») con il quale Freud designava, nella psicosi isterica, un qualunque elemento di disturbo, proveniente dall'esterno, dell'equilibrio interiore dell'ammalato.

ma *percepibili*, correrebbe il rischio di non lasciare sbocco alcuno alla tensione accumulatasi pagina dopo pagina. Henry James, in *The Turn of the Screw*, raggiunge un quasi perfetto e miracoloso equilibrio fra questi due tipi di istanze, tra soggettività ed oggettività, dato che anche laddove la signorina Jessel e Peter Quint fanno la loro comparsa (e non c'è dubbio che la narratrice li *veda*) noi lettori non siamo mai messi in grado di sciogliere le riserve che nutriamo sull'integrità psichica di quest'ultima, e dobbiamo finire per ammettere che in questo lungo racconto la tecnica del punto di vista circoscritto tocca il suo vertice, rivelandosi suscettibile di forzare l'universo ad aderire alla immagine della nostra mente.

Da un punto di vista squisitamente strutturale, il migliore dei racconti di Poe si può senza dubbio considerare *The Fall of the House of Usher*; in esso ritroviamo tutte le caratteristiche di una narrazione articolata, e qui più che altrove assistiamo a quel progressivo slittamento, da un'azione di tipo naturalistico ad una di tipo fantastico. Esaminiamo il racconto in modo strutturale, isolandone le componenti:

1. *L'antefatto*. L'antefatto consiste, in questo caso, nel breve riassunto, compiuto dal narratore, della propria amicizia con Roderick Usher, nonché nella descrizione di quest'ultimo e della sua famiglia, in modo da fornire un minimo *background*, che servirà a due scopi: da un lato, questa spiegazione garantisce un minimo di *memoria* e di senso storico (per quanto appena accennati) a una narrazione che, proprio per questo, è più prossima ai canoni estetici del *gothic tale* che non del puro racconto fantastico, dal momento che in quest'ultimo, a differenza appunto del gotico, è completamente assente la dimensione storico-cronologica e, di conseguenza, la memoria.

Da un altro lato, queste stesse premesse danno la misura e il valore dello *scarto* dalla norma, e servono a proiettare la catastrofe finale al termine di un processo di degradazione, il cui inizio può tuttavia farsi risalire a un momento molto remoto nel tempo.

2. *Il descrittivismo*. L'arrivo del narratore al castello segna l'instaurarsi di una non meglio precisata «atmosfera», un inquietante stato di tensione che possiede connotati ambivalenti, da una parte configurandosi come un portato dello stato d'animo del narratore stesso, dall'altro come una sorta di aura oggettiva (e quindi in qualche modo misurabile e circoscrivibile) nella quale il castello stesso è immerso.

E a proposito del castello, la descrizione che di esso fa il narratore conferma come, in Poe, i «poteri speculativi» siano sempre

subordinati a quelli «attenti», dato che la sottile, quasi impercettibile crepa che mina la facciata impeccabile della casa è piuttosto ovviamente una metafora anticipatoria della follia da cui la mente precisa di Roderick Usher è minacciata; essa è però, al tempo stesso, architettonicamente motivata, visto che proprio il suo allargarsi, nel finale, contribuisce al crollo materiale della casa; se l'intuizione della pazzia di Usher è demandata a un ingegno particolarmente acuto, essa è pur sempre affiancata dal suo correlato visivo, da un riscontro fisico e oggettivo che è compito dell'occhio cogliere e interpretare.

L'apparizione finale di Madeline Usher è il punto climatico del racconto, ed è preparata con una gradualità di effetti tutti a metà strada tra lo psicologico ed il realistico, in una suprema ambiguità di fondo. Per quanto attiene al descrittivismo, il colpo di scena finale è adombrato dallo scatenarsi di un temporale che sembra regolato, nel suo svolgersi, da una volontà invisibile e superiore:

A whirlwind had apparently collected its force in our vicinity; for there were frequent and violent alterations in the direction of the wind; and the exceeding density of the clouds (which hung so low as to press upon the turrets of the house) did not prevent our perceiving the lifelike velocity with which they flew careering from all points against each other, without passing away into the distance.

I say that even their exceeding density did not prevent our perceiving this-yet we had no glimpse of the moon or stars-nor was there any flashing forth of the lightning. But the under surfaces of the huge masses of agitated vapour, as well as all terrestrial objects immediately around us, were glowing in the unnatural light of a faintly luminous and distinctly visible gaseous exhalation which hung about and enshrouded the mansion⁶.

Il tentativo di razionalizzazione scientifica del narratore, che segue immediatamente, vale solo in parte a dissipare la sensazione di una metafisica «necessità» di quei vapori:

«These appearances, which bewilder you, are merely electrical phenomena not uncommon-or it may be that they have their ghastly origin in the rank miasma of the tarn⁷.

Di pari passo al descrittivismo, procede la psicologia dei personaggi: se l'apparizione sconvolgente di Madeline sembra la materializzazione dei pensieri del fratello e dei suoi poteri evocativi, notiamo come anche il narratore sia portato a condividere quell'attesa, anche se, nel suo caso, l'allucinazione uditiva (il tonfo dei passi della morta, che si approssimano su per le scale) si svolge parallelamente alla

⁶ E.A. POE, *The Fall of the House of Usher*, vol. cit., p. 137.

⁷ *Ibidem*.

lettura che egli sta facendo, il *Mad Trist* di Sir Launcelot Canning: il gioco meta-letterario delle suggestioni, per cui ad ogni colpo descritto nel romanzo segue un tonfo che echeggia nella casa, si propone come un indizio della natura ludica e non-minacciosa della catastrofe imminente.

Se l'ultima immagine, quella di Madeline sulla soglia, stravolta e sanguinante, viene essa stessa concretata e, in un sussulto razziocinante, resa plausibile (sepolta viva, è riuscita a sfuggire alla tomba), la chiusa repentina del racconto, secondo la classica convenzione fiabesca della fuga precedente la catastrofe, elimina del tutto qualsiasi istanza di realismo.

Piero Grandese

SULLA COMPOSIZIONE DEL LIBRO DEI GIOCHI DI ALFONSO X EL SABIO

Il manoscritto originale del *Libro de los juegos* è catalogato nella biblioteca del monastero di S. Lorenzo del Escorial (Madrid) con la segnatura j.T.6. Si tratta di uno dei cinque codici conservati provenienti dalla «cámara regia» del re Alfonso X di Castiglia e Leon (1252-1284). Non conosco alcuna copia antica di esso, né credo ne esistano. Murray nel suo *A History of Chess*¹ parla di una copia datata 1334, che si conserverebbe nella biblioteca della Real Academia de la Historia, a Madrid; tuttavia tale copia risulta oggi irreperebile.

La composizione del libro risale al 1283, penultimo anno di regno del «Rey Sabio». Nel 1591 il codice si trovava nella Cappella Reale di Granada quando Filippo II, costruttore della reggia dell'Escorial, volle che esso entrasse a far parte della sua nuova biblioteca. Egli andava riunendo un ingente patrimonio bibliografico; credeva inoltre che a Granada gli antichi manoscritti non godessero delle cure necessarie². Una volta giunto all'Escorial il manoscritto fu rilegato e sistemato dai bibliotecari agostiniani. Esso presenta oggi una legatura in pelle di color marrone chiaro, marcata su ambo i lati con la caratteristica «*parrilla*» (graticola) di S. Lorenzo; quattro carte di guardia prima e dopo il manoscritto ed una, più antica, immediatamente prima del fol. 1r., che reca le successive segnature all'interno della biblioteca escorialense e il titolo «Juegos diuersos de Axedrez, dados, y tablas con sus explicaciones, ordenados por mandado del Rey don Alonso el Sabio».

Il manoscritto vero e proprio si compone di 98 carte pergamena-

¹ Oxford, 1913, pag. 569.

² Anche il documento relativo alla richiesta di Filippo II ai cappellani granadini si conserva all'Escorial. Esso è pubblicato in FRANCISCO JULIÁN ZARCO CUEVAS, *Catálogo de los manuscritos castellanos de la Real Biblioteca de el Escorial*, S. Lorenzo de el Escorial, 1924-29, 496 e segg.

cee in folio di mm. 400 × 270. Il testo, in inchiostro nero, è disposto in due colonne sul *recto* e sul *verso*. Le iniziali rubricate e i segni di paragrafo sono rossi e azzurri, rosse le epigrafi. Le miniature sono 150, 10 delle quali occupano tutta la pagina.

Le carte sono oggi numerate progressivamente sul *recto* da 1 a 97, con numeri arabi a matita, ad eccezione dell'ultima (che è bianca). Anche questa numerazione è opera dei bibliotecari dell'Escorial, mentre si devono al copista alfonsino i numeri romani con cui sono segnati a pie' di pagina il primo e l'ultimo foglio di alcuni dei 12 fascicoli. Non è dato sapere purtroppo se tutti i fascicoli fossero numerati: a un certo punto della sua storia, infatti, il manoscritto fu rozzamente «regolarizzato», affinché tutti i fogli avessero le stesse dimensioni. Durante questa operazione alcuni di questi numeri romani andarono probabilmente perduti. Per esempio alla base del fol. 41r., primo del sesto fascicolo, si può notare chiaramente una piccola «°» che apparteneva di sicuro al numero «VI°»; così pure è rimasta solo metà del «VI°» alla base del fol. 48v. Lo stesso si può dire riguardo alla parte alta dei fogli, che recano quasi sempre un'iscrizione in lettere rosse e azzurre alternate. Queste iscrizioni indicano l'appartenenza del foglio a uno dei «libros» in cui il trattato è diviso (p.es.: «LIBRO DEL ACEDREX»; «LIBRO DELOS DADOS»; etc.) e cominciano normalmente sul *verso* di un foglio per terminare sul *recto* del successivo. Anch'esse in alcuni casi sono state parzialmente sacrificate.

Ciascuno dei primi dieci fascicoli è formato da otto carte. Analogamente le ultime otto carte (fol. 91r.-98v.) formano un altro fascicolo. Le carte 87-90 non formano fascicolo, cosicché la 87 e la 88 hanno cominciato a staccarsi nella loro parte alta. Restano i fogli 81r.-86v., i quali formano a loro volta un fascicolo più piccolo, formato da sei sole carte. È proprio questo fascicolo l'oggetto di questo studio. Già durante la lettura del libro nell'edizione di Arnald Steiger³ avvertii alcune incongruenze testuali e strutturali che destarono la mia curiosità e i miei primi sospetti circa la possibile esistenza di una lacuna. Lo studio della composizione del codice ha ulteriormente rafforzato i miei sospetti, cosicché credo adesso di

³ Alfonso el Sabio. *Libros de acedrex, dados e tablas. Das Schachzabelbuch König Alfons des Weisen*. Nach der Handschrift J.T.6 fol. des Escorial, mit Glossar und grammatischem Abriss, herausgegeben und übersetzt von ARNALD STEIGER, Zürich-Genève, 1941. Si tratta dell'unica edizione critica dell'opera, con testo a fronte in tedesco. Esiste anche una edizione fotografica del codice, a cura di JOHN G. WHITE, *El tratado de ajedrez ordenado por mandado del rey d. Alonso el Sabio, en el año 1283. Das Spanische Schachzabelbuch des königs Alfons des Weisen vom jahre 1283*. Leipzig, 1913, 2 voll.

poter dimostrare che il codice non è integro, così come si è sempre creduto, ma che due delle sue carte sono andate perdute, esattamente dall'undicesimo fascicolo.

Questa è innanzitutto la partizione interna dell'opera: prologo; scacchi su scacchiera di 8×8 caselle; giochi con dadi di 6 facce; giochi con tavola reale con 4 campi di 6 caselle ciascuno; scacchi su scacchiera di 12×12 caselle («grant acedrex»); dadi di 8 facce; dadi di 7 facce (in due varietà); tavola reale con 4 campi di 7 caselle ciascuno; scacchi a quattro (o delle 4 stagioni); tavola reale a quattro (o delle 4 stagioni, «el Mundo»); *alquerque* di dodici; «cercar la liebre»; *alquerque* di nove con dadi; *alquerque* di nove senza dadi; *alquerque* di tre; scacchi astronomici; *tablas* astronomiche; conclusione.

L'unica forma di divisione esplicita all'interno della trattazione sono le iscrizioni rosse e azzurre cui ho già accennato, le quali dividono l'opera in 10 «libros». Un'altra forma di divisione (implicita) può essere considerata la presenza alla fine di un libro (non di tutti) di una o due pagine bianche. Ecco per maggior chiarezza uno schema del trattato, il cui contenuto è diviso per argomenti e per fascicoli. Tralascio la divisione in «libros», mentre la linea orizzontale indica i fogli bianchi.

fol.	1r.-2r.	prologo generale	}	fascicoli I-VIII
	2v.-64r.	scacchi 8×8		
	64v.—			
	65r.-71v.	dadi di 6	}	fascicoli IX-X
	72r.-80r.	tavola reale di 4×6		
	80v. —			
	81r.-82v.	scacchi 12×12	}	fascicolo XI
	83r.-83v.	dadi di 8		
	84r.-84v.	dadi di 7		
	85r.-85v.	tavola reale di 4×7		
	86r.-86v.			
	87r.-88v.	scacchi a 4	}	4 carte volanti
	89r.-89v.	tavola reale a 4		
	90r.-90v.			
	91r.-93v.	<i>alquerque</i>	}	fascicolo XII
	94r.-94v.			
	95r.-96v.	scacchi astronomici		
	97r.-97v.	<i>tablas</i> astronomiche e concl.		
	98r.-98v.			

A prima vista sorprende l'assenza di una o più pagine bianche tra

le sezioni «dadi di 6» e «tavola reale di 4×6 »; vedremo più avanti come è possibile motivare questo fatto. Per ora prescindiamo da questa assenza e, basandoci proprio sulle pagine bianche, riassumiamo nel modo seguente il contenuto dell'opera:

- 1) scacchi 8×8
- 2) dadi di 6
- 3) tavola reale di 4×6
- 4) scacchi 12×12 , dadi di 8, dadi di 7, tav. reale di 4×7
- 5) scacchi a 4, tav. reale a 4
- 6) *alquerque*
- 7) giochi astronomici

Cioè, dopo i tre giochi principali (n. 1, 2 e 3), due parti dedicate alle loro variazioni, secondo il numero dei pezzi e delle facce del dado e le dimensioni dei tavolieri (n. 4) e secondo il numero dei giocatori (n. 5); due sezioni con altrettanti giochi nuovi, autonomi dai tre principali (n. 6 e 7).

A proposito di «giochi principali», «variazioni» e «giochi autonomi» è già possibile fare alcune considerazioni interessanti. Innanzitutto la materia può essere suddivisa in cinque nuclei principali:

- I scacchi 8×8 (n. 1)
- II dadi di 6 (n. 2)
- III tavola reale di 4×6 (n. 3)
- IV variazioni (n. 4 e 5)
- V giochi autonomi (n. 6 e 7)

In secondo luogo si può supporre che la trattazione dei giochi del V nucleo (*alquerque* e giochi di astronomia) non rientrasse nel progetto dell'opera al momento in cui fu scritto il prologo generale: in esso, dopo aver giustificato moralmente la composizione di un trattato di così futile argomento, Alfonso procede a una prima differenziazione del fenomeno «gioco». Esistono tre categorie di attività ludiche – ci dice –: i giochi da farsi a cavallo, a piedi e seduti. Ecco definito l'oggetto del libro:

E por ende nos don Alfonso (...) mandamos fazer este libro en que fablamos en la manera daquellos iuegos que se fazen mas apuestos, assi como acedrex e dados e tablas. (fol. 1v.)

Nella formula «acedrex (o aqedrex), dados e tablas» Alfonso non si riferisce mai agli oggetti, ma proprio ai giochi. *Acedrex* significa sempre «scacchi», non ha mai valore di «scacchiera»; *dados* non indica il «motore aleatorio»⁴ di tanti giochi, ma proprio i giochi da

⁴ Questa felice definizione del dado si deve a Giampaolo Dossena.

farsi con soli dadi; *tablas*, parola che in origine designava le pedine, indica già solo (all'interno – ripeto – della formula in questione) il gioco delle pedine per eccellenza, la tavola reale. Quando leggiamo all'inizio del capitolo dell'*alquerque* di dodici:

Pves fablado auemos en los libros desuso de todas las maneras de los iuegos dell acedrex e de los dados e delas tablas, segunt aquellos tres sabios dieron la muestra al rey, e depues los departieron los omnes sabidores de iogar, queremos agora aqui dezir de otros iuegos que fallaron depues los omnes, *que non son encuenta destos sobredichos*, e pero an parte en ellos, assi como los alquerque que tannen all acedrex e a las tablas e a los dados. (fol. 91r.) (il corsivo è mio)

risulta chiaro che il paragrafo del fol. 1v. si riferiva solo ai tre giochi principali e alle loro variazioni così come furono proposte dagli uomini «sabidores de iogar». Più o meno lo stesso si legge all'inizio del capitolo degli scacchi astronomici:

Mostradas todas las tres maneras de juegos que son dichas en los libros ante deste, tan bien en el iogar delos escaques, como delos dados e delas tablas, e departidos todos los departimientos que en ellos ha, (...) conuiene agora que se muestre otra natura de iuego muy noble e muy estranno e muy apuesto, (...) (fol. 95r.)

Il piano originario dell'opera comprendeva quindi solo scacchi, dadi e tavola reale, in *tutte* le variazioni conosciute e praticate all'epoca. In un secondo tempo, probabilmente mentre copisti e miniaturisti procedevano alacremente ma lentamente alla stesura materiale del trattato (la parte sugli scacchi 8×8 occupa da solo due terzi del codice), si decise di aggiungere alla fine una serie di giochi da tavolo di diversa natura, per quanto relazionati ai precedenti per il fatto di essere praticati anch'essi con tavolieri, dadi, pedine. Per questo al momento di stabilire un titolo con cui identificare l'opera alfonsina si può restare incerti fra due possibili alternative: «Libro de ajedrez, dados y tablas» riassume assai bene il passo del fol. 1v., ma tale passo indica un obiettivo che fu poi ampiamente superato nella realtà dei fatti. «Libro de los juegos» non è formula originale alfonsina, ma riflette meglio lo spirito enciclopedico dell'opera. Per questo lo preferisco.

Torniamo alla lacuna. Per capire davvero *che cosa* è andato perduto è necessario fare un passo indietro nel tempo e nello spazio, ripercorrendo a ritroso la storia degli scacchi. Tutti sanno che furono gli arabi a portare in Ispagna questo gioco, inventato a quanto pare alcuni secoli prima nelle lontane Indie. È altrettanto noto che le regole del gioco non furono sempre le stesse. Nel *satrany*, gli scacchi arabi, l'alfiere, il pedone e soprattutto la donna (per meglio dire, il

pezzo che occupava il posto della nostra donna) godevano di un raggio d'azione molto ridotto rispetto a oggi. Per questo la singola partita durava molto di più ed era meno brillante di quella attuale. Quando il gioco si diffuse in Occidente l'uomo europeo, che aveva probabilmente un diverso atteggiamento rispetto al gioco, manifestò ben presto l'esigenza di un maggior dinamismo e di una maggiore rapidità. Questa esigenza innescò un lunghissimo processo evolutivo che sarebbe sfociato nella riforma del sec. XVI e nella conseguente codificazione delle regole attuali. Orbene, il «libro del ajedrez» del *Libro de los juegos* costituisce la prima importantissima testimonianza di questo processo evolutivo; già in esso sono attestate le prime timide modifiche del movimento di «alferza» e pedone. Ma al tempo del «Rey Sabio» erano in voga altri sistemi per snellire la partita di scacchi; quello che interessa noi, adesso, è l'applicazione dei punti del dado ai pezzi:

Estos andamientos todos conuienen que los sepan aquellos que bien quisieren iogar ell acedrex, ca menos desto nolo podrien saber nin entender los iuegos departidos que an sabor de saber los omnes, *por ell enoio que an dell alongamiento del mayor iuego*, quando se faze todo complidamientre, bien como metieron por aquella rason misma los dados en ell açedrex por que se iogasse mas ayna.

E pusieron el seys, que es la mayor suerte del dado, al rey, que es el mas onrrado iuego del tablero, e el cinco all alferza, e el quatro al roque, e el tres al caualllo, e el dos all alffil, e ell un punto que llaman as, al peon. (fol. 4v.) (il corsivo è mio)

In questa partita di scacchi con il dado, bisognava obbligatoriamente muovere il pezzo corrispondente al punto sortito ⁵.

Il dado dunque si presenta non solo come imprescindibile motore delle pedine della tavola reale, ma anche come *optional* nel gioco degli scacchi, al quale può conferire una certa brillantezza e imprevedibilità. All'interno della struttura dell'opera il dado viene così ad assumere la funzione di tramite, di nesso logico che consente al re Alfonso di collegare i libri dei due giochi più nobili (scacchi e tavola reale) attraverso un «libro de los dados»; a loro volta infatti i due o tre dadi costituiscono un gioco a sé stante, per quanto di minor nobiltà e degno piuttosto delle osterie che delle aule regie.

Questa minor nobiltà del gioco dei dadi si dichiara più volte all'interno del trattato, implicitamente o esplicitamente. All'inizio del «libro de los dados», per esempio, una splendida miniatura ci mostra

⁵ Anche in Francia abbiamo tracce di giochi di scacchi con dadi, probabilmente poco frequentati. Cfr. TASSILO VON DER LASA, *Zur Geschichte und Literatur des Schachspiels*, Leipzig, 1897, pag. 116.

il re circondato dai suoi collaboratori e da alcuni giocatori; in seguito però il re sparisce e restano solo i «tahures» con altri personaggi volgari, e perfino cavalieri mezzi nudi per aver perduto al gioco anche i vestiti e le armi. Nelle miniature di scacchi e tavola reale appaiono invece re, principi cristiani e mori, dignitari di corte, uomini di chiesa, cavalieri, donzelle, perfino bambini a dimostrazione della funzione educativa dei giochi stessi. Ancora, non vi è separazione (pagine bianche) tra la seconda e la terza parte dell'opera; l'introduzione e la conclusione del «libro de los dados» sono molto ridotte, i capitoli finiscono tutti seccamente, senza alcuna chiusura. Ciò determina l'impressione che la parte sui dadi sia inclusa nella trattazione soprattutto in funzione delle *tablas*, di cui sono lo strumento pratico imprescindibile. Del resto è proprio per questo che si parla di dadi prima che di tavola reale:

Pues que delos iuegos del achedrex, que se iuegan por seso, auemos ya fablado, lo mas complidamiente que pudimos, queremos agora aqui contar delos iuegos delos dados, por dos razones. La una por que la contienda delos sabios, segund mostramos en el comienço del libro, fue entre seso e uentura qual era meior. (...)

La otra, por que maguer *las tablas son mayor cosa e mas apersonada que los dados* por que ellas non se pueden iogar a menos dellos, coniuene que fablemos dellos primeramiente. (fol. 65r.) (corsivo mio)

I giochi di dadi non godevano né potevano godere della maggior simpatia da parte del sovrano e dei suoi collaboratori; è già abbastanza sorprendente che essi siano inclusi nel trattato regio, visto e considerato che Alfonso stesso, nel 1276, aveva dovuto commisszionare al Maestre Roldán l'«Ordenamiento de las Tafurerias»⁶, un codice giuridico volto ad affrontare e mitigare le perniciose conseguenze del gioco d'azzardo.

Cionondimeno i dadi coi loro dodici giochi sono indispensabili nell'economia del *Libro de los juegos*. In primo luogo perché, come abbiamo visto, rappresentano un nesso logico tra i due giochi maggiori e quindi conferiscono armonia all'opera tutta. Secondariamente perché i dadi rappresentano l'antitesi perfetta degli scacchi, i quali escludono completamente (salvo quando si giocano coi dadi, appunto) l'intervento del caso. In questo senso lo schema alfonsino è molto più esatto di quello che incontriamo nei trattati scacchistici arabi coevi o precedenti: lì la contrapposizione fra libero arbitrio e predestinazione, che a lungo aveva lacerato l'unità religiosa islamica, si era materializzata e simbolizzata nel contrasto fra scacchi (*satrany*)

⁶ Pubblicato in *Colección de códigos y leyes de España*, Madrid, 1865, I, 345-54.

e tavola reale (*nard*)⁷; qui abbiamo una tesi (scacchi), un'antitesi (dadi) e una sintesi (tavola reale, che rappresenta giustamente il tipo del gioco misto di abilità fortuna).

Possiamo dunque certamente sintetizzare così il contenuto dei primi tre libri: «tra i giochi da farsi seduti quello più nobile sono gli scacchi, che prescindono dall'influenza della fortuna. Essi però sono anche un gioco assai prolisso e si può sveltirne il corso in molti modi; uno di questi consiste nell'applicare ai sei pezzi le sei facce del dado, e muovere secondo questo dica. Con i dadi si possono praticare dei giochi a sé stanti, di puro azzardo e minor nobiltà; tuttavia essi servono principalmente a muovere le pedine della tavola reale, gioco che costituisce una equilibrata compenetrazione delle caratteristiche spirituali dei primi due». Abbiamo così definita la triade principale, la triade modello del libro, basata sul numero 6: sei sono i pezzi degli scacchi, cui corrispondono le sei facce del dado, cui corrispondono le sei caselle di ciascun campo della tavola reale.

Veniamo ora alle variazioni, che occupano precisamente il fascicolo XI e le quattro carte 87-90. Confrontiamo gli inizi dei capitoli relativi ai dadi di 8 e di 7 facce:

Aqui fabla delos dados delas ocho llanas, e de como son fechos.

Por que este grant acedrex se iuega muy de uagar e tardan mucho en el, por ende nos rey don Alffonso mandamos fazer dados con que se iuegue este acedrex mas ayna e que se muestre la meioria de los trebeios por las suertes destos dados. (fol. 83r.)

Aqui demuestra de como son fechos los dados deste acedrex de las diez casas, e quantos puntos a en ellos.

Et por que este acedrex ha mester dados pora se iogar mas ayna, por ende mandamos fazer dados con que se iuegue. E otrossi por que se muestre por las suertes dellos la meioria delos trebeios. (fol. 84r.)

L'analogia fra i due brani citati è chiarissima. Con questi dadi si possono praticare i giochi propri del secondo libro, tenendo conto che non si ha più un totale di 18 punti nei tre dadi, ma di 21 e 24 rispettivamente; leggiamo però che la loro invenzione si deve principalmente alla necessità di giocare «mas ayna» due variazioni del gioco degli scacchi: il dado di 8 facce conviene agli otto pezzi del «grant acedrex»; quello di 7 facce ai sette pezzi «deste acedrex de las diez casas». Il fatto è però che questi scacchi decimali sono spariti.

⁷ Cfr. FÉLIX PAREJA CASAÑA, *Libro del ajedrez y de sus problemas y sutilezas* de autor árabe desconcido, Madrid-Granada, 1935, II, lxiii-lxiv.

Alcuni studiosi prima d'ora hanno notato l'incongruenza del testo e rilevato l'assenza di questo gioco. Ma poiché l'integrità del codice non è mai stata messa in discussione, essi hanno dovuto in qualche modo accettare l'idea di un certo disordine interno all'opera stessa e, conseguentemente, un indice delle materie che è invece vistosamente sconclusionato: scacchi, dadi, tavola reale, scacchi, dadi, dadi, tavola reale, scacchi, tavola reale, etc. Ma come potrebbero mancare nel trattato alfonsino, che afferma di parlare di «*todas las maneras de los iuegos dell acedrex*, etc.» gli scacchi decimali, gioco assai in voga all'epoca, già nel mondo arabo⁸? Il testo parla invece per ben sette volte di «*este acedrex*», riferendosi con evidenza ad un argomento già trattato. E difatti se proviamo a inserire gli scacchi 10×10 prima del dado di 7 facce, che a questi scacchi va applicato, vediamo costituirsi un'altra triade, analoga alla principale, basata sul numero 7. Sette sono le figure degli scacchi 10×10 , perché – lo leggiamo nel capitolo dei dadi di 7 facce – oltre ai sei pezzi comuni (re, «*alferza*», torre, cavallo, alfiere, pedone) vi è un pezzo eterodosso, il «*juyz*» (giudice), anch'esso in numero di due, cui va abbinato il punto 3 del dado. Sette sono anche le facce del dado e le caselle di ciascun campo della tavola reale.

Tra le due triadi così definite restano due giochi: gli scacchi 12×12 (da giocare con 24 pezzi ciascuno, di otto tipi: re, «*aanca*», unicorno, torre, leone, coccodrillo, giraffa, pedone) e il dado di 8 facce. Evidentemente basta aggiungere la tavola reale di 4×8 per avere una terza triade, basata sul numero 8. Gli indizi testuali a questo proposito sono più scarsi. Solo, a proposito della tavola di 4×7 leggiamo:

El tablero ha de seer quadrado e con barras enderredor, segundo los otros *tableros* e con casas en que se entablen las tablas segunt que ya dixiemos. (fol. 85r.) (corsivo mio)

Il testo parla di «*tableros*», al plurale, mentre l'unica tavola reale incontrata finora nel codice è quella del terzo libro, di 4×6 . Vero è che *tablero* indica anche la scacchiera, che pure è quadrata; qui però *quadrado* non può significare «quadrato» ma «quadrilatero», infatti la tavola reale è rettangolare, come si vede nelle miniature. E poi la scacchiera alfonsina non ha «*barras enderredor*». Ma soprattutto sarebbe molto strano, alla luce di quanto abbiamo visto a proposito della dignità del gioco dei dadi e dei dadi stessi, che nel libro del re

⁸ Cfr. PAREJA CASAÑAS, op. cit., I, 248. Il pezzo in più era la *dabbaba*.

Alfonso apparisse il dado di 8 facce e non il gioco di tavola reale che a questo dado conviene.

Tralasciando i giochi autonomi, il trattato dei giochi di Alfonso X viene ad assumere secondo le mie supposizioni una struttura rigidamente ternaria («acedrex, dados e tablas»):

- 1) scacchi 8×8
- 2) dadi di 6
- 3) tavola reale di 4×6
- 4) scacchi 12×12
- 5) dadi di 8
- 6) tavola reale di 4×8
- 7) scacchi 10×10
- 8) dadi di 7
- 9) tavola reale di 4×7
- 10) scacchi a 4
- 11) tavola reale a 4

Negli scacchi delle 4 stagioni agiscono i sei pezzi degli scacchi 8×8 , cinque di essi fin dall'inizio, l'«alferza» in caso di promozione di un pedone. Non è quindi necessario inventare un dado speciale per giocare a scacchi in quattro, così come non è necessario inventare una nuova scacchiera, ma semplicemente segnare più chiaramente con due diagonali i quattro campi. Analogamente per le *tablas* a 4 è sufficiente costruire un tavoliere con la stessa struttura di 4×6 , ma rotondo e più grande per consentire ai quattro contendenti di disporsi più comodamente. Di sicuro comunque gli scacchi a quattro si potevano e solevano giocare coi dadi: si tratta oltretutto di un gioco con poste e vincite pecuniarie. È vero che il capitolo corrispondente non accenna a questa possibilità, ma in quello delle *tablas de los quatro tiempos del año* leggiamo:

Et en este tablero han de iogar quatro omnes, (...) E cadauno destos iogadores ha de tener doze tablas de las colores de los trebeios sobredichos, que son estas: verdes, vermeias, blancas, prietas, e son por todas quarenta e ocho, e *iueganse con los dados deste mismo aqedrex*, (...) (fol. 89r.) (corsivo mio)

dove evidentemente ci si riferisce al dado di 6 facce, la cui applicazione agli scacchi 8×8 è già stata spiegata nel fol. 4v.

La sezione dedicata ai due giochi da farsi in quattro occupa esattamente le quattro carte volanti (2 per gli scacchi, 1 per la tavola reale, 1 bianca). Forse anch'essa non compariva nel piano originario dell'opera, e fu aggiunta in seguito.

Il *gran ajedrez* occupa due intere carte (3 pagine di testo, 1 per la

miniatura). Ciò è dovuto al gran numero di pezzi nuovi, che richiedono lunghe descrizioni e spiegazioni. Gli scacchi decimali, come abbiamo visto, presentano un solo pezzo eterodosso, il «juyz», è quindi probabile che la spiegazione del gioco abbia richiesto una sola pagina, e una la miniatura. Lo stesso dicasi per la tavola reale di 4×8 , che lo precederebbe. Non bisogna dimenticare infatti che tutti i giochi, ad eccezione dei dadi di 6 facce, si concludono con una pagina senza testo, recante la sola miniatura.

Le due carte di cui ipotizziamo la mancanza avrebbero occupato esattamente il centro dell'undicesimo fascicolo, fra le attuali 83 e 84. La loro scomparsa non avrebbe comunque lasciato traccia. È da notare che i collaboratori del re non usarono in questa parte nessuna delle consuete precauzioni perché questo non avvenisse; i problemi di scacchi, così come i giochi di tavola reale, sono invece disposti in maniera ingegnosa: in ogni foglio troviamo il testo del gioco sotto il diagramma del precedente, cosicché la perdita di un foglio sarebbe stata avvertita immediatamente.

Ricapitolando, credo di poter affermare che il fascicolo XI del codice j.T.6 della biblioteca dell'Escorial è mutilo delle due carte centrali. Esse contenevano:

- fol. 83 bis r. testo del gioco della tavola reale di 4×8 caselle
- fol. 83 bis v. miniatura dello stesso gioco
- fol. 83 ter r. testo del gioco degli scacchi 10×10
- fol. 83 ter v. miniatura dello stesso gioco

Se aggiungiamo queste due carte a quelle conservate abbiamo un totale di 100, numero certamente più «complido», più aderente al concetto di decoro formale tipico dell'Età Media, e conveniente perciò a un codice regio di Alfonso el Sabio. Se infatti può essere doloroso dover ammettere che il codice dei giochi, uno dei cinque codici esistenti originali della «cámara regia» di Alfonso X, non è integro, è pur vero che alla luce di quanto abbiamo visto la struttura dell'opera risulta molto più armoniosa, in virtù di una disposizione della materia ordinata e razionale, mai casuale.

Julieta Lo Greco de Oliveira

O «FALSO» D. SEBASTIÃO PERANTE O SENADO DE VENEZA

A leitura de um artigo de M. Leonor Machado de Sousa vindo à luz na revista *História*¹ subordinado ao título «o destino de D. Sebastião. Nova hipótese», assim como a tomada de contacto ocasional com uma obra do dominicano Frei José Teixeira Português² na sua tradução francesa intitulada *Adventure admirable par dessus toutes autres des siècles passez e présent*³ impulsionaram-nos a uma pes-

¹ Maio de 1985, n. 79.

² Dominicano que durante o domínio filipino foi obrigado a ausentar-se do país por ser partidário de D. António, prior do Crato (pretendente ao trono português, rival de Filipe II e que tinha sido muito amado pelos portugueses, tendo chegado a ser eleito rei por estes). Explica-nos Miguel d'Antas claramente: «Le Père Joseph Teixeira auquel s'adressaient D. Joam de Castro et Fray Estevam de Sampayo, avait sté fort bien accueilli à la cour de France. Comme tant d'autre portugais il avait été obligé de s'expatrier à la suite des persécutions qu'il s'était attirées par son attachement particulier à D. Antonio et à la cause patriotique dont il était le représentant» ver *Les faux Don Sébatien*, Paris, 1866. Já em Paris em 1582 tinha publicado «une défense en faveur de Catherine», ver R. Southwel, *Histoire du détronement d'Alfonse VI Roi de Portugal*, Paris, 1742.

³ E prossegue o editor desenvolvendo e especificando o título: «Qui contient un discours touchant les succez du Roy de Portugal, Dom Sebastiam depuis son voyage an Aphrique, auquel il se perdit en la bataille qu'il eut contre les Infedelees, l'an MDLXXVIII. Iusques au 6 de Ianvier an present, 1601. Le tout traduit de Castillan en François». O motivo pelo qual Frei José escreveu em espanhol será explicado por ele próprio no final do trabalho. Quanto à tradução ela é feita pelo editor como é expresso desde logo na introdução dirigida ao leitor: «La lecture m'en fut si agreable e plaisante, qu'elle me donna courage, e me facilita la peine de le traduire endiligence (...) A Dieu de Lyon, ce XXX Ianvier. MDCI». É a edição francesa, também ela rodeada de mistério, que serviu de base ao nosso estudo, visto não se ter encontrado, até agora, o original.

De Frei José Teixeira já tínhamos analisado um outro seu trabalho: o manuscrito que se encontra na Biblioteca Marciana de Veneza com o código IT. VI 359 (= 6160) e com o título: *Letera che serve per discorso circa le cose di Portogallo nella quale si vede molte cose occorse dopo la morte del Re Don Sebastiano et a chi per sucetione di sangue appartengi il Regno di Portogallo. Spagna*. Sobre o dito manus-

quisa e leitura mais atentas dos documentos em causa⁴.

Quanto ao artigo citado, nele defende a autora a autenticidade da identidade do «falso» D. Sebastião aparecido em Veneza em 1598, julgado e expulso da Sereníssima⁵ e que segundo M. Leonor teria ido para França, findando os seus dias no Mosteiro dos Agostinhos de Limoges, onde terão sido depositados os seus restos mortais, como aliás é atestado, ainda segundo a autora, pela descoberta do abade Texier arqueólogo e especialista de Limoges. Nesta mesma cidade o conhecido estudioso teria achado junto de umas ossadas humanas, bem conservadas, uma medalha de ouro em volta da qual se lia *Sebastianus Primus Portugaliae Rex*, facto que ele expõe em detalhe numa carta escrita à Comissão dos Monumentos Históricos antes de falecer⁶.

Segundo M. Leonor Machado o desaparecimento do «falso» D. Sebastião após a sua expulsão do território veneziano só tem uma explicação: a intromissão de Filipe II e a doação do dito «rei» de um salvo-conduto para poder retirar-se em silêncio para França, como aliás ele próprio pretendia.

crita consultar o nosso artigo «La crisi del 1580 e la perdita dell'indipendenza del Portogallo nei manoscritti della Marciana» in *Esempi di attività culturale e crisi socio-politica nel Portogallo del '500*, de G. Tonini e Julieta de Oliveira Lo Greco, Padova, 1986.

⁴ De facto estas duas coincidências despertaram em nós o desejo de reflectirmos sobre um tema que se nos afigura sempre latente na historiografia portuguesa e que constitui o núcleo de um dos mais significativos mitos da cultura lusitana. Já em trabalhos anteriores, publicados ou em publicação, nos referimos à crise de 1580, à perda da independência de Portugal, às diversas profecias e crenças que desse facto advém. Para citarmos alguns referimos o artigo anteriormente citado «La crisi del 1580 e la perdita dell'indipendenza del Portogallo nei manoscritti della Marciana», op. cit.; um estudo sobre Vieira a publicar brevemente (e onde são focadas as profecias que proliferam ao longo do século XVII); e a recensão feita à reedição de A. de Sousa Silva Costa Lobo, *Origens do Sebastianismo*, publicada na «Rassegna Iberistica», n. 19, Fevereiro 1984, pp. 55-58.

⁵ Não se sabe bem ao certo qual terá sido o destino do «falso» rei: depois da sua permanência em Florença e Nápoles, de que falaremos mais adiante, são incertas e confusas as informações que até nós chegaram e ficamos sem saber se se trata da mesma pessoa a que será, em 7 de Junho de 1603, enforcada, em Aveiro e de cujo acontecimento o embaixador véneto em Espanha Simon Contarini dá relato à Sereníssima «che quei popoli hanno tumultuato assai ultimamente essendo stato impiccato in Averro quel tale che si fingeva il Re Sebastiano» in Teodoro Toderini, *Il finto Re Don Sebastiano* em «Archivio Veneto» T. VII parte I, p. 18.

⁶ Hubert Texier publica um estudo em Paris em 1904 baseado na descoberta do abade Jac-Rémi Antoine Texier (1813-1859) intitulado: *Monuments Antiques de Limoges. Le tombeau de Teve-le-Duc La Chiche. Recherches Historiques sur Sébastien Ier, Roi de Portugal*. M. Leonor Machado propõe a tradução deste mesmo artigo em Portugal no mais curto espaço de tempo para se esclarecer finalmente o problema do verdadeiro destino do dito «rei».

No seu artigo M. Leonor começa por afirmar que «Ainda hoje impressiona a leitura dos registos dos interrogatórios a que foi submetido (em Veneza)» e acrescenta: «foi submetido a 28 interrogatórios, as suas respostas estão registadas nos autos guardados nos arquivos do Estado» informações que nos levaram a uma investigação do que verdadeiramente se poderia encontrar sobre o assunto em Veneza.

Quanto aos registos dos interrogatórios e quanto ao processo propriamente dito nada nos foi possível encontrar, depois de uma aturada pesquisa. Aliás não havia muitas esperanças uma vez que já em 1866 Miguel d'Antas no seu livro *Les faux Don Sebastien*⁷ afirmava que «Le procès fait à Venise à ce prétendu D. Sebastien n'existe plus. Il fut probablement compris dans un grand nombre de procédures qui, à une certaine époque, furent brûlées par ordre de la seigneurie». Também no que diz respeito a este argumento não tinha sido detectado pelo antigo director da biblioteca do Arquivo Geral de Veneza, professor Teodoro Toderini, o dito processo, tendo-se limitado a publicar alguns documentos originais sobre o assunto no seu artigo «Il finto Re Don Sebastiano», a que já nos referimos⁸.

No entanto nesta nossa investigação recolhemos todos aqueles manuscritos que encontramos no «Archivio di Stato» de Veneza e que não deixam de despertar, não só curiosidade intelectual, mas suscitam de facto uma apreensão, levantam uma dúvida e impõem-nos uma interrogação sobre a História em geral e o presente argumento em particular, tornando-se ainda mais pertinente quando nos confrontamos com a obra do dominicano José Teixeira.

Em Outubro de 1598 o embaixador véneto em Madrid, Francesco Soranzo, participa à República que corriam vozes em Portugal que o rei D. Sebastião⁹ tinha milagrosamente escapado às mãos dos infiéis e que se encontrava na zona de Pádua, depois de uma longa e tormentosa viagem. A tal notícia o Senado da Sereníssima reage rapidamente, ordenando a expulsão do presumível impostor dentro de oito dias não só de Veneza, mas de todo o território da República. Pode ler-se assim, no despacho do Conselho dos Dez: «Che

⁷ *Op. cit.*, p. 315.

⁸ Ver em *Archivio Veneto*, T. VII, parte I, pp. 1-18.

⁹ Sobre a vida e morte do malogrado rei muito se tem escrito, pondo-se várias vezes em causa o seu desaparecimento e morte nos campos de batalha em Alcácer-Quibir, em 1578. Veja-se, por exemplo: J. Lúcio de Azevedo, *A evolução do Sebastianismo*, Lisboa, 1947; J. Pereira Sampaio, *O Encoberto*, Porto, 1904; F. Sales Loureiro, *D. Sebastião, antes e depois de Alcácer-Quibir*, Lisboa, 1978.

nel particulari del portoghese che profissa esser quel Don Sebastian Re di Portogallo che morì già nella giornata che feci contra Mori et s'intendi in Padova, sia dato cavielo alli capi di questo consiglio»¹⁰. É dada imediata informação do mesmo ao Colégio¹¹.

Mas como o «falso» D. Sebastião não obedecia às decisões tomadas pela Sereníssima, mas bem pelo contrário se refugiara em Veneza, mais concretamente na ilha de Murano, o embaixador de Espanha apresenta-se imediatamente perante o Doge e reclama com insistência a prisão do dito D. Sebastião, que aliás, segundo o mesmo embaixador, não passava de um calabrês, que não sabia pronunciar uma só palavra em português.

É muito incisivo, persistente e diplomaticamente ameaçador o tom, a forma com que o embaixador se apresenta ao Senado e pede, como que obrigando, uma tomada de posição rápida por parte da Sereníssima: «Il Sr. Re Catt.co Principi di tanta prudentia e di cosi inveterata esperienza e intelligenza havea voluto semprì in tutto il tempo della sua vita mantener la paci in Italia»¹² e mais adiante repete que estava certo que «La Rep.ca con un sincero e osservanti affetto corrisponderà alla buona volontà alla M.tà sua e procurerà sempre di farni alli occ. si vedere segni manifesti e chiarissimi»¹³. O mesmo se tinha repetido no dia 7 de Novembro do dito ano¹⁴. E de novo o embaixador reafirma o facto de o tal «falso» D. Sebastião continuar na cidade de Veneza, sem serem tomadas providências. E insiste que merece castigo se for um mentiroso, o que parece não oferecer dúvidas, visto ter sido confirmada, quer pela sua Majestade Católica quer pelo rei de Marrocos, a morte do rei D. Sebastião de Portugal, em terras africanas.

O embaixador lembra ainda à Sereníssima que outras pessoas noutras cidades de Portugal e em Espanha se fizeram passar por reis e imperadores e todos foram castigados¹⁵.

¹⁰ Manuscrito no Arquivo de Estado de Veneza incluído em: *Capi del Consiglio X-Secreto*, vol. 14 (1596-1606).

¹¹ Lê-se no mesmo manuscrito: «Che per un seg.rio di questo Cons. sia data notitia alli Savii del coll. di quello chi di ordini del ditto Cons. è stato eseguito in proposito del portoghese, che propona esser Don Sebastian Re di Portogallo per lor. instrutt.o».

¹² No Arquivo de Estado de Veneza, *Esposizioni Principi*, filza 1598, novembro.

¹³ *Esposizioni Principi*, filza, 1598, novembro.

¹⁴ «Che se egli farà conoscer di esser vero Re di Portogallo, sua Maestà haverà per bene che egli habbia il suo, ma se sarà un macchinatore, io suplico di nuovo, che sia come tale castigato», *Esposizioni Principi*, filza, 1598.

¹⁵ «Sono stati castigati nella città nella quale hanno comesso questo mancamento che è crimen di Falso» em *Esposizioni Principi*, filza, 1598. O mesmo assunto será retomado mais adiante, no presente estudo.

O Conselho dos Dez, entretanto, propõe um mandato de captura contra o acusado e encarrega os «avvogadori de Comun» de constituir o processo e ordena que o próprio secretário comunique ao Senado tudo o que existe sobre a matéria: «Et seguita, ch'sia la ritintioni habb: ° li Avog.nri di Comun carico di costituirlo sia li cosi continuti nelli scritt. e hora letti»¹⁶.

Estranhamente tal proposta não passou logo na votação. Porquê tanta hesitação? Como se justificam tantos escrúpulos em mandar prender um presumível mentiroso? Perante tanta insistência do embaixador de Espanha, Veneza vê a possibilidade de se fazer rogada, manifestando assim a sua força e autonomia política? Acaba, é certo, por ceder e mandar prender o acusado, mas por que razão levará 18 meses a instaurar o processo?

De facto o Senado ainda dá a possibilidade ao dito «falso» rei de sair de Veneza nas seis horas que se seguiam e que depois de 3 dias deveria já estar fora do território da Sereníssima, em caso contrário então não haveria outra solução senão prendê-lo. No mesmo documento afirma-se que será chamado o embaixador da Majestade Católica a quem se comunicará a presente resolução. Sempre a mesma constante preocupação de manter o embaixador ao corrente das decisões do Senado veneziano¹⁷.

Como o «falso» D. Sebastião abandona a cidade, é posta em pratica a decisão do Senado e concretizada a prisão: «Per non havere quello che s'intitola Re di Portogallo ubidito alla intima. fatteli per il Rettori di Padova con l'autt.o del Cons. di X sotto li 29 del mese passato, sia egli con l'autt.o di questo Cons. mandato questa sera a riteneri in ogni loco di questa città»¹⁸.

Tomámos também conhecimento das vicissitudes empreendidas por parte da República para se poder encontrar e prender o «falso» rei: a ida a Murano do secretário e a informação recebida de que tal personagem se encontrava ou em casa do Mons.re Ill.mo bispo de Vicenza ou em casa do Ill.mo P. Alvaro Zani. Mas quer no primeiro quer no segundo caso não foi possível localizá-lo. De tal facto dá-se rápido conhecimento ao embaixador católico, alvitrandose que era

¹⁶ Em *Senato Secreti*, filza, 1598, novembro.

¹⁷ Assim podemos ler em *Senato Secreti*, filza, 1598, nov: «Che attese le cose hora lette à questo Cons. sia mandato ad intimar à quello che s'intitola Re di Portogallo che in termine di sei hore debba partirsi da questa città nra. di Venetia (...) sia fatto venir nel Coll. nro. l'Amb.re della Maestà Catt.ca et li sia detto dal ser.mo Principe nro. che per l'istanza fatta da sua Sig. a si darà immediate ordine (...) Et da mo' sia preso, che fatto saper questo è adetto All'Amb.re di Spagna sia mandato immediate à ritener il sudetto ch's'intitola Re di Portogallo».

¹⁸ *Senato Secreti*, filza, 1598, novembro.

possível que o acusado já se tivesse retirado para outras paragens; e de novo se reafirma a insistência com que a Majestade Católica reclamou a prisão de tal indivíduo e que da parte de Sereníssima só interessava satisfazer os pedidos e desejos de sua Majestade ¹⁹.

Promete ainda, a Sereníssima, não desistir das buscas e logo que encontrasse o «falso» D. Sebastião o comunicaria à sua M. Católica.

São, no entanto, dias de intensa e insistente acção diplomática por parte do embaixador de Espanha para que a Sereníssima se despachasse a procurar e prender o culpado. Comparece novamente no Colégio e roga uma rápida decisão, frisando bem que estavam em causa as boas relações entre o soberano e a República de Veneza: «è impossibile lasciare degenerar fra il Re mio Signore e la Serenissima Republica, non caschi sopra di me la colpa di questo negotio» ²⁰.

No Senado, no mesmo dia 17 de Novembro, fazem-se várias propostas para ordenar de novo a prisão do dito indivíduo, mas não são aprovadas. E no dia 21 do mesmo mês escreve o Senado ao embaixador em Espanha comunicando que não tinha sido dada muita importância, a princípio, ao acusado, mas que desde logo se tinha emitido um despacho para o obrigar a sair dentro de 8 dias do estado veneziano, e como não foi cumprida tal deliberação o Senado tinha optado pela prisão do «falso» rei, porém até àquele momento e depois de tantas deligências, não se tinha ainda encontrado o acusado ²¹.

E só no dia 24 do mesmo mês é que o Senado, depois de ter tomado conhecimento das decisões e considerações levadas a cabo pelo «Consiglio Minor» decide a prisão de certos elementos tidos como cúmplices ou colaboradores do «falso» D. Sebastião e se dava autorização à formação do Colégio, que iria levantar processo aos acusados. Todas as acções como torturar etc, eram lícitas desde que tivessem como finalidade apurar a verdade: finalmente estamos perante uma enérgica decisão por parte da República! ²². O embaixa-

¹⁹ *Senato Secreti*, filza, 1598, novembro.

²⁰ *Esposizioni Principi*, filza, 1598.

²¹ *Senato Secreti*, filza, 1598: «Ma con tutta la diligenza ch'grandissima si è usata da tuttavia, si usa dalli ministri nostri, non habb^o potuto per ancora haverlo nelli mani».

²² Nas *Deliberazioni Senato Secreti*, filza, 1598, novembro, lê-se: «Essendo stato giudicato opposito per le cose hore lette à 22 del mese cor.te col Minor Cons. assicurarsi delle persone di Bernardin di Santi Mazzarnotto da Padoa, Pasqualigo chiamato Moresini, calzolaï da Padoa, Gier.mo Sta Giustina, calezaro da Padoa, Silvestro Sta. Giustina calegaro da Padoa, Gier.mo di Migliori, Sames da Bandi e Ruggiero di Scudi».

dor espanhol, obviamente satisfeito comparece no dia 2 de Dezembro agradecendo a decisão do Senado ²³.

O dito embaixador pede ainda que se procurem as pessoas que conhecem o acusado e também as que o tenham favorecido e espalhado a voz de que ele era o rei de Portugal. Insiste no facto de que o acusado em causa não sabe falar português, exprimindo-se com pronúncia calabresa.

O processo foi no entanto muito longo, demorou-se muito tempo a emitir a sentença. Este procedimento causa suspeitas em Portugal onde a crença popular de que D. Sebastião não tinha morrido em Alcácer-Quibir recrescia, exteriorizando-se através de manifestações contra o domínio espanhol. Em vão se dirigerá Stefano del Pago, recomendado do rei francês, a Veneza para se avistar com o detido; e só depois da intervenção do embaixador de Espanha é que é recebido em audiência, no Colégio, D. Cristovão, filho de D. António, Prior do Crato ²⁴.

Este insiste para que o acusado seja recebido pelos portugueses em companhia de alguns espanhóis conhecidos do embaixador, sob condição de que se o detido fosse D. Sebastião, ele e os seus companheiros ficariam prisioneiros e, no caso de ser um impostor, pediriam que fosse punido. São de D. Cristovão as seguintes palavras: «Dal non voler permettere la Serenità Vostra che questo carcerato sia veduto et riconosciuto, ne nasce una universal credenza così ne i popoli di Portogallo come in altri, che questo sia veramente il vero Re Don Sebastiano» ²⁵.

E só no dia 8 de Dezembro de 1600, nas deliberações secretas, se dava uns 8 dias para que os «Savi» do Colégio fossem ao Senado para se decidir ²⁶ e no dia 15 do mesmo mês é emitida a sentença (tinham passado 18 meses de prisão do detido) Gerolamo de Migliori e Alessandro Bonis, prisioneiros envolvidos no caso do «finto» D. Sebastião, eram libertados ²⁷ e o acusado teria que aban-

²³ *Esposizioni Principi*, filza, 1598.

²⁴ «D. Christovam était, en effet arrivé à Venise le 28 novembre accompagné de deux gentilshommes portugais, Pantaléon Pessoa de Neiva et Manoel de Brito d'Almeida» em Miguel d'Antas, *op. cit.*, p. 313.

²⁵ *Esposizioni Principi*, filza, 1600.

²⁶ «Che sia differita la presente materia di quello che si fa nominar Don Sebastiano, Ré di Portogallo, dovendo i Savi del Collegio esser obbliggatti nei termini di giorni otto venire à questo Consiglio per deliberar deffinitivamente quanto deliberanno coninente nella sop. ta mat.a» Em *Deliberazioni Secrete*, filza, 1600, dezembro.

²⁷ «Che Gerolamo di Migliori ed Alessandro Bonis progioni e compresi nel caso

donar rapidamente o estado da República²⁸; se não obedecesse a tal ordem seria condenado às galés e se aí fosse considerado inábil então seria posto numa prisão para toda a vida²⁹.

Nessa mesma noite o senhor Pietro Rimondo, advogado procurador, deu execução à deliberação³⁰. Poucos dias depois o Senado informa o embaixador em Espanha do que tinha sido decidido a respeito do detido: «Et aviò siate particolarmente informato della sodiffattione che di tal rissoluzione nostra he preso questo S. Ambasciatore Catt. vi mandiamo in questi la copia dell'espositione fatta del secret.mo suo nel Collegio nostro»³¹.

A quantidade de intervenções junto da Sereníssima³², por parte do embaixador espanhol, e a forte insistência do mesmo (por vezes inclusivamente ameaçadora) levam-nos a pensar que o argumento era particularmente caro a Filipe II, que as consequências que poderia ter nos ambientes lusos, já por si agitados, seriam certamente nefastos à estabilidade da União Ibérica. Por outro lado o comportamento da Sereníssima é sem dúvida ambivalente, porque se várias vezes é tão solícita e até atinge quase as raias da submissão (como testemunha o último manuscrito transcrito) não deixa de se fazer rogada sobretudo no início e silencia por tanto tempo o caso, prolongando demasiado uma sentença que aparentemente não apresentava dificuldades. E por fim a própria sentença emitida pela República veneziana, é ambígua e arguta, limitando-se a expelir, como se fosse incómodo, o réu do seu Estado.

Um mês depois da conclusão do processo de Veneza, exacta-

del quello che si haveva nottare Don Sebastiano Re di Portogallo, siano liberamente rilasciati» em *Senato Secreti*, filza, 1600.

²⁸ «Doversi nel termine di un giorno partire di questa città di Venetia et in termine de giorni tre immediate susseguenti debba esser partito dello stato nro.» no *Senato Secreti*, filza, 1600, dezembro.

²⁹ «Sia mandato a servire sopra una delle galee de cond.º con li ferri a i piedi per anni dieci continui et essendo inhabile sia posto nelle prigion forte, nella quale habbi a finire la sua vita» no *Senato Secreti*, filza, 1600, dezembro.

³⁰ Lê-se ainda no mesmo manuscrito, mais à frente: «La sera del giorno sopradetto doppio licenciato l'ecc.mo Senato l'Ill sig.re Pietro Rimondo Avog. di Comun in essecutione della deliberatione del sopradetto Senato, vedutosi nell'off. o delle Ecc. mi SS.ri capi dell'ecc:so Cons: di X fece condur di sopra quello, che si faceva chiamar Don Sebastiano Re di Portogallo». Curiosas são ainda as palavras que no dito manuscrito se referem ao mesmo argumento, declarando que o acusado é culpado pela sua desobediência inicial e que, quanto à sua personalidade, não há necessidade nenhuma de ulterior esclarecimento. Ver em *Senato Secreti*, filza, 1600, dezembro.

³¹ Em *Deliberazioni Secrete*, filza, 1600, dezembro.

³² No presente artigo limitamo-nos a citar alguns extractos dessas mesmas intervenções, os mais exemplificativos, para o não tornar demasiado denso.

mente em 30 de Janeiro de 1601, é publicada em Lyon a obra do dominicano José Teixeira, *Adventure admirable par dessus toutes autres des siècles passez e présent*³³ onde se incluía também uma explicação inicial do leitor, uma tradução de uma carta escrita por um «gentil» veneziano chamado Gioanne Capugnano³⁴ a sua Majestade Henrique IV, rei de França e Navarra, datada XXVIII Julho 1600; um oráculo do Padre Sampaio³⁵, várias profecias explicativas, cartas ainda do mesmo padre Sampaio e de D. João de Castro³⁶, do próprio José Teixeira e de Pantaleão Pessoa de Neiva³⁷.

Toda a obra gravita em torno da figura do «falso» D. Sebastião e do seu destino. Desde logo na abertura do livro se explica o porquê da publicação (que não assina nem se identifica) da obra do dominicano. Tendo aquele conhecimento que a dita obra se encontrava na posse do sobrinho do bispo, a quem se dirige o escrito do Frei José³⁸, o «nosso» anónimo³⁹ adquire-o e depois de o ler⁴⁰, tradû-lo e

³³ Ver o título completo já citado na nota 3 do presente estudo.

³⁴ Capugnano, Giovanne, aliás Hieronymusen, aliás Hieronymus Joanninus, sendo o seu nome completo Girolamo Giovannini da Capugnano. Temos informações acerca dele no «Discurso sopratutti li parlari che si fanno in cielo dal grandissimo Iddio, dagli Spiriti Santi» in *Firensuola, Agnolo consigli degli animali* venetia, 1622; e ainda em Anton Francesco Doni, *La Zucca... espurgata, corretta e riformata... da Jeronimo Giovannini*, Venetia, 1589; e vedi in Nicolo Franco, *Dialoghi piacevolissimi, espurgati da Girolamo Giovannini*, Vinegia, 1596; vedi in Giambattista Gelli, *La Circe... Annotazioni e argomenti da Maestro Girolamo Giovannini da Capugnano*, Vinegia, 1589; e vedi in Frans Schott, *Itinerarium Nobilorum Italiae Regionum, Urbium oppidorum et locorum*, Vicentia, 1601. É curioso verificar que não só portugueses, mas também italianos se envolvem na defesa do «falso» D. Sebastião e que até alguns conhecerão temporariamente a prisão.

³⁵ Por volta da metade de 1599 chega a Veneza Frei Estevão de Sampaio, um dominicano.

³⁶ D. João era filho natural de D. Álvaro de Castro, e por conseguinte neto do Vice-rei da Índia. Foi partidário de D. António Prior do Crato, será «o futuro apóstolo do sebastianismo» (ver J. Lúcio de Azevedo, *A evolução do Sebastianismo*, op. cit.) e escreverá em Paris, 1602, *Discurso da vinda do sempre bem-vindo e aparecido Rei Dom Sebastião nosso senhor o Encoberto desde o seu nascimento até o presente*.

³⁷ Um entre tantos judeus que se refugiaram em Veneza: «Venise qui, de mème que la Hollande, avait déjà servi de refuge à plusieurs juifs portugais (...) accueille encore quelques uns des exilés; parmi eux se trouvaient en 1598 Pantaléon Pessoa de Neiva, le négociant, Nuno da Costa, un prêtre portugais (...) e António de Brito Pimental» Miguel d'Antas, op. cit., p. 259.

³⁸ Depois da enumeração do título, lê-se «Enuoyé par le Père frère Ioseph Texere Portuguez, à un Evesque sien ami» p. 17, da obra em causa, que consultamos na Biblioteca Nacional de Lisboa, secção dos Reservados, com o código 302 P.

³⁹ Será que se trata do próprio Frei José Teixeira, o autor da publicação? Mas se assim é, qual a causa do seu «disfarce»? Para evitar forte comprometimento?

⁴⁰ Sobre a leitura da obra de Frei José, emite desde logo a sua opinião: «La lecture m'en fut si agreable e plaisante» op. cit., p. 6.

publica-o ⁴¹.

Era politicamente óbvia a necessidade de se fazer pressão e de se provocar um envolvimento do rei de França, Henrique IV, nesta problemática; aliás, este tinha toda a vantagem em aproveitar tal situação para, juntamente com a República veneziana, procederem de modo a minimizarem ou prejudicarem a potência espanhola rival de ambos.

Sendo assim, explica-se a carta do tal Gioanne Capugnano dirigida ao rei francês. Depois de lhe fazer um elogio inicial pede a sua interferência em favor de D. Sebastião sendo legítimo e verdadeiro, segundo a sua opinião, aquele que se encontrava em Veneza, tido, no entanto, como doido e calabrês. Um dos argumentos mais convincentes é o que diz respeito ao facto de nunca terem deixado ver as marcas que se sabia que o rei português tinha impressas no corpo. Mas muitos em Veneza e arredores, que estiveram em África ou em Portugal, reconheceram no «falso» rei a figura, mãos, pés, marcas e outros sinais daquele que tinham conhecido anteriormente.

A carta de Capugnano é uma imploração ao rei de França para que interfira no caso, junto das autoridades venezianas: «Interposez, vostre autorité, maniez cette affaire avec la diligence et dextérité par laquelle V.M. a donné un très heureux accomplissement à d'autres beaucoup plus ardues et difficiles (...) De Venise, ce XXVIII Iuillet. M.D.C.» ⁴².

E logo de seguida inicia o trabalho de Frei José Teixeira sobre a mesma temática, dedicado e dirigido a um bispo seu amigo, constituindo uma resposta a uma série de perguntas postas por este sobre o argumento. Serão, no entanto, seis longas tentativas de respostas a tantas outras questões ligadas à vida do rei, à sua ideia de investir o Norte de África; o destino do seu corpo na batalha de Alcácer-Quibir; o porquê de não se ter acusado como verdadeiro rei e ter sofrido as humilhações da Barbárie; como consegue chegar a Veneza e o motivo pelo qual não vai directamente para França, país eleito para o refúgio; quais são aqueles que se batem pela sua libertação e no caso de usufruir do apoio dos estados cristãos e ser reconhecido como verdadeiro rei, quais as possibilidades de se restabelecer nas suas possessões.

O dominicano vai sistematicamente respondendo, argumentando sempre com todos os dados que segundo ele esclarecem e emitem a

⁴¹ «A ce que chacun en puisse avoir le plaisir, e gouter les rares curiositez que contient ce discours, ie me sua deliberé de le mettre sur la presse (...) de Lyon, ce XXXI Janvier. MDCL» op. cit., pp. 6-7.

⁴² Op. cit., pp. 15-16.

verdade sobre o assunto. Como elucidação da primeira questão só a fé cristã pode explicar ⁴³ «les grandissimes desirs qui bouilloyent en luy d'accroistre le nom de Dieu par tout l'Univers» ⁴⁴. Mas dependeu também das discórdias que acenderam os ânimos entre os árabes, em Marrocos, pondo em litígio tio e sobrinho, acabando este por se retirar para a montanha. É de lá que Muley Mahamet envia os seus embaixadores a D. Sebastião pedindo-lhe socorro. As promessas e recompensas são aliciantes «Il lui donnoit (...) tout le rivage qu'il tenoit sur la mer Oceane, et six lieues en terre ferme, avec les villes» ⁴⁵. Mas no rei é o sonho de combater o infiel, a coragem, e a fé que o levam a tirar partido do momento político em Marrocos.

Quanto ao segundo tema Frei José é categórico em afirmar que o rei D. Sebastião não morreu na batalha e que o corpo enterrado em Belém não era o seu. Ele, Frei Teixeira, não participou directamente na expedição, mas foi posto ao corrente por aqueles que nela se envolveram, e da sua Ordem partiram pelo menos 30. Quando a expedição deixou Lisboa, Frei Teixeira tinha 35 anos, tinha governado alguns conventos da sua Ordem e exactamente nesse período tinha sido designado para governar o convento de Santarém, que era o primeiro em Portugal da ordem dos Dominicanos. Mas nessa viagem participará Manuel Teixeira, tio do autor, e outros parentes: sendo assim as notícias chegadas eram autênticas e credíveis. O rei, segundo as ditas fontes, tinha-se retirado do campo de batalha e embarcado no seu galeão, tinha combatido com enorme bravura ⁴⁶, apesar de ter certamente recebido feridas profundas, não devia ter morrido delas.

Entretanto o autor deixava Portugal com destino a França, continuando a receber notícias de diversos participantes na guerra, sempre do mesmo teor. Escrever, no entanto, em 1581 no *De Ortu Portugallia* ⁴⁷ que o rei não se tinha perdido, era algo arriscado, porque poderia servir como pretexto para uma intensa busca por parte do infiel, mas à medida que os anos iam passando tornava-se menos perigoso ⁴⁸. Quanto ao corpo que enterraram em Belém em

⁴³ O autor utilizou idêntico argumento no manuscrito a que já fizemos referência e por nós estudado no trabalho «La crisi del 1580 e la perdita dell'indipendenza del Portogallo nei manoscritti della Marciana», *op. cit.*

⁴⁴ *Op. cit.*, p. 19.

⁴⁵ *Op. cit.*, p. 22.

⁴⁶ Idêntica opinião é expressa no manuscrito a que nos referimos na nota 43.

⁴⁷ *Ortu Portugallia inittis...* Paris, 1582; o autor refere-se igualmente a esta obra no manuscrito por nós estudado no trabalho «La crisi del 1580...», *op. cit.*

⁴⁸ «Le roi du dit Royaume eust peu avoir conoissance que le Roy D. Sebastian fust en ses terres et ainsi l'eust faist cercher» *op. cit.*, pp. 29-30.

1583, segundo ainda o mesmo autor, não pertencia ao rei: «Le roi Philippe le fit industrieusement: tant pour mettre un mors en bouche des portugais qui soustenoient leur roy être vivant»⁴⁹. O facto do rei estar vivo estava de acordo com as novidades recebidas e correspondia às profecias existentes e aos oráculos⁵⁰. Os portugueses sempre tinham acreditado neles, segundo Frei José, justificando assim o facto de terem surgido várias personagens que se faziam passar pela figura do rei⁵¹. Mas o caso do prisioneiro de Veneza é, sempre para o mesmo autor, um problema à parte sendo ele o verdadeiro D. Sebastião. O Senado veneziano não tinha conseguido em dois anos provar o contrário e as pressões por parte do embaixador de Castela eram constantes e intimidadoras⁵². Mas antes de iniciar a justificação da terceira questão, Frei José retém-se pormenorizadamente nas profecias que, segundo ele justificam tudo o que se estava a passar com o rei D. Sebastião⁵³.

Um dos momentos principais apresentados pelo autor é sem dúvida o que se refere à visão tida por Afonso primeiro de Portugal em 1140 na batalha de Ourique: aparecendo-lhe a cruz com as cinco chagas, ouviu concomitantemente palavras de encorajamento e de glória para o reino de Portugal: «Car j'edifie et destruis les Empires et les Royaumes, et me veux establir um Empire en vous et en vostre posterité, afin que mon nom soit divulgué e augmenté és plus lointaines nations»⁵⁴. Um Quinto Império? Aquele que teria como impe-

⁴⁹ *Op. cit.*, p. 30.

⁵⁰ Remonta a cerca de 1520 a divulgação de textos proféticos atribuídos a Santo Isidoro, arcebispo de Sevilha na sétimo século. Nesse mesmo ano (1520) estampa-se em Valência uma coplas de frei Pedro de Frias que explicavam os textos do arcebispo de Sevilha, mas são as Trovas do sapateiro Bandarra entre 1530 e 40 que maior clamor suscitaram em Portugal. E já depois da perda de independência é também em frei Luís de Granada que se verá o promotor do Desejado com a sua obra *Del Simbolo de la Fe*, editado em Salamanca, em 1582, traduzido para italiano e publicado em Veneza em 1587 e da qual se fará uma tradução latina, no mesmo ano, igualmente em Veneza.

⁵¹ É o caso de «D. Sebastião» de Penamacor, em 1584, o da Ericeira, no ano seguinte, e tantos outros.

⁵² Como aliás tínhamos constatado na primeira parte do nosso trabalho.

⁵³ Daí se justifica a inclusão e a relativa extensão de documentos como: *Oracle divin, d'estre publié et sceu par tout le monde*, imprimé à Lisbonne en latin avec permission du Saint Office, l'an MDC; *Serment de Dom Alphonse Premier Roy de Portugal, pour approbation e assurance de la vision qu'il vid l'an MCXL en la Province de Campo-d'Ourique* (sic); *Propheties anciennes que nous ne pouvons plus convenablement approprier à autre qu'à ce Sebastian-cy*; e a sua preocupação de *Explication de quelques points contenus en ce discours*. Todos os documentos estão compreendidos entre as páginas 35 e 58 da obra analisada.

⁵⁴ *Op. cit.*, p. 39. versão extraída de uma Escritura em latim, cujo texto trans-

rador o rei de Portugal, em cujo soberano se reuniria o poder temporal e o espiritual? ⁵⁵. De tal visão e de tais promessas daria conta o próprio Afonso Henriques num sermão feito em Coimbra em 1140 e publicado em Lisboa só em 4 de Novembro de 1599 sob a direcção do notário Tomás da Cruz (Thomas de la Croix) ⁵⁶. Como se explica que só agora se tornasse público tal sermão? Agora que de facto Portugal tinha perdido a sua independência e se encontrava sob o domínio espanhol? Curiosa também a publicação, sempre na mesma data e feita sempre pelo mesmo notário, de um outro teste-

creve integralmente a visão de D. Afonso Henriques em Ourique, e que teria sido descoberta pelo cronista-mor de Portugal, Frei Bernardo de Brito, no Cartório do Mosteiro de Alcobaça, em 1596. Parece não haver dúvidas sobre a falsidade do documento em causa, forjado por motivações óbvias no momento. Já Alexandre Herculano na *História de Portugal*, declara que «A da aparição de Christo ao príncipe antes da batalha estriba-se em um documento tão mal forjado, que o menos instruído alumno de diplomática o rejeitará como falso ao primeiro aspecto» (pp. 285-286) e aponta como únicas fontes legítimas e positivas para a História da batalha de Ourique o: *Chronicon Lamencense*, *Chronicon Conimbricense* e *Chronica dos Godos*. No entanto vários estudiosos se têm servido desse documento, apresentando – o como não apócrifo. Ver por exemplo Frei António Brandão na *Cronica de D. Afonso Henriques*, Porto, Livraria Civilização, pp. 7-11.

⁵⁵ Com a tomada de Roma em 1527 por Carlos V aviva-se a crença nas antigas predições: à destruição da cidade eterna (capital de um império que há muito tinha caído), seguir-se-ia o quinto e último império, conforme era interpretado o Apocalipse pela cabala. Sobre o assunto ver Gershom Scholem, *Le grandi correnti della mistica ebraica*, Milano, Il Saggiatore, 1965; idem, *La Kabbalah e il suo simbolismo*, Torino, Einaudi, 1980. Bandarra tinha interpretado também assim as palavras de profeta Daniel, no livro sagrado de Isaías: «Os outros reis mil contentes / De o verem imperador». Mais tarde D. João de Castro na obra *Da quinta e última monarquia futura com muitas outras coisas admiráveis dos nossos tempos*, Paris, 1597, retoma a mesma ideia. E em Lisboa, em 1624 Manuel Bocarro faz imprimir a *Anacephaleosis da monarquia lusitana*, onde canta as glórias da Nação, exprimindo vivas esperanças de que o mouro e turco sejam rapidamente submetidos, criando-se o império universal sob a égide lusitana («O ser de Portugal será tamanho / Que o mundo todo nele só se veja / Império do universo sumo e grande / Para que seu Monarca todo o mande»). Também se recorrerá às esperanças grandiosas expressas na visão de Ourique: Pêro de Sousa Pereira com *Maior triunfo da Monarquia Lusitana, em que se prova a visão do Campo de Ourique*, Lisboa, 1649, dizendo que as palavras que foram dirigidas ao rei significavam: «que o escolheu Deus e à sua geração, para fundar nele uma geração zelosa de seu culto divino, a que aqui se dá nome de Império para Deus, ou para a glória de Deus» (op. cit., p. 113). E não podíamos deixar de citar P. António Vieira como um dos expoentes mais significativos (e mais conseguidos) na divulgação da utopia em causa; ver sobre este assunto «Esperanças de Portugal, Quinto Império do Mundo» em *Obras Várias*, vol. IV das Obras Escolhidas, com prefácio de A. Sérgio e H. Cidade, ed. Sá da Costa, Lisboa, 1951 e ainda «História do Futuro» ibidem, vol. VIII e IX.

⁵⁶ «Thomas de La Croix notaire public Apostolique, et Secretaire du Legat en ces Royaumes de Portugal», elucida-nos o texto na p. 40.

munho do mesmo rei, expresso em Lamego em 8 de Abril de 1142 e no qual o dito rei dirige o seu voto de vassalagem à Virgem Maria, exprimindo-lhe toda a sua fé e apoio, dedicando o Mosteiro à Virgem, sob a protecção e tutela do rei ⁵⁷.

Já na parte final do mesmo testemunho este implora a Deus a defesa do seu reino contra as investidas, dos infieis e amaldiçoa todo o domínio estrangeiro ⁵⁸.

O autor dá uma explicação para o facto de só agora se publicarem tais escritos. Os religiosos da Alcobaça descobriram-nos entres os papéis que conferiam privilégios e doações por parte dos reis portugueses ao Mosteiro. Essa pesquisa tinha sido necessária porque Filipe II de Castela pretendia vender a jurisdição de 7 vilas das quais o dito Mosteiro era dono. O dominicano interpreta e elucida sempre não só sobre os documentos citados, mas também dá detalhadas informações e esclarecimentos acerca das profecias antigas que ele considera profundamente esclarecedoras da situação do «falso» D. Sebastião de Veneza. Assim o próprio nascimento do dito rei constituiu um grande evento tão desejado, vendo frei José uma confirmação das profecias de Santo Isidoro ⁵⁹. Na mesma profecia se explicitava que esse rei seria o vencedor dos povos infieis e o Monarca de toda a Cristandade. Mas se tal destino estava reservado ao rei D. Sebastião qual o motivo por que se tinha escondido durante tantos anos, passando tantos sacrifícios nas terras dos infieis e não tinha posto em prática a sua nobre e alta missão? Este é o teor da terceira pergunta à qual o dominicano vai tentar responder em seguida, usando sempre elaboradas argumentações.

Um dos motivos que imediatamente ressalta consiste no facto de que dar-se a conhecer significava para D. Sebastião acabar por morrer, pois o inimigo não permitiria a sua sobrevivência e se por acaso o deixassem viver pediriam imediatamente a Portugal um resgate elevadíssimo, pelo menos todas as praças que possuíam em terras africanas: Tânger, Arzila, Marzagão, entre outras. Dá desde logo o exemplo do Infante D. Fernando que na campanha de con-

⁵⁷ A *Carta de Feudo do Reino ao Mosteiro de Claraval* è hoje considerada como uma falsificação do século XVI. Foi Frei Bernardo de Brito que pela 1ª vez a publicou na *Chronica Cister* e Frei António Brandão e Frei Manuel dos Santos transcreveram-na do original.

⁵⁸ *Op. cit.*, p. 44.

⁵⁹ *Op. cit.*, p. 48. Do facto o nascimento de D. Sebastião foi ansiosamente desejado porque o país corria perigo de perder a sua independência uma vez que D. João III tinha dado em casamento sua filha Maria ao então Filipe, príncipe de Castela, com o contrato de que se ele, D. João III morresse sem deixar varões, seria ela a herdeira do reino de Portugal.

quista de Tânger, ficando como prisioneiro, preferiu morrer que entregar as terras que os mouros pretendiam, porque significava dar um golpe à Cristandade. Sendo assim também D. Sebastião, segundo o dominicano «pour adiouster un poulce de terre à la Chrestienté, il se fust volontairement rendu captif» ⁶⁰.

Muitas vezes aos cristãos acontecia também ficarem muito tempo na Barbárie, 10, 15, 20 e até 30 anos, sem se ter notícias deles, o facto advém da importância dos escravos, dos detidos, que se pertencem à nobreza significa que pertencem ao rei de Marrocos e todos aqueles que os possuem têm que os livrar. Claro que, para não os perderem, os «donos» não os denunciavam e, por tal motivo, permaneciam cativos por tão longo período. Quanto ao prisioneiro de Veneza, o «verdadeiro» D. Sebastião, não se sabe se esteve cativo e, se esteve, certamente, segundo o dominicano, o seu senhor era uma boa pessoa ou dele se conseguiu libertar ⁶¹. Sobre o assunto Frei José Teixeira emite e publica duas cartas traduzidas: uma do padre Sampaio ⁶², a outra de D. João de Castro ⁶³, ambas expedidas de Veneza.

Logo na primeira carta se começa por afirmar que o rei D. Sebastião está detido em Veneza há já 22 meses e que, desde que chegou àquela cidade, pobre e roubado por cinco ou seis servidores que o tomaram na Sicília, tem sofrido continuas perseguições por parte do embaixador de Espanha, que, por sua vez, junto das autoridades da Sereníssima o tem acusado de calabrês, enganador, impostor, elemento perigoso, portanto. Mas essas mesmas autoridades não permitiam a ninguém que o vissem; por isso era necessário intervir junto das entidades que podiam pressionar o Senado Veneziano e só o rei de França Henrique IV estaria em condições para o fazer ⁶⁴.

O padre Sampaio desmente igualmente as vozes que indicam o prisioneiro como um calabrês, que não sabia falar uma palavra de português, justificando certas hesitações na linguagem, e, por vezes até distorções provocados pela longa ausência da Pátria (22 anos) ⁶⁵. Constatações idênticas são fornecidas por D. João de Castro, na sua carta citada. Mas nesta tomamos contacto com o relato da vida de «falso» D. Sebastião, que em certos pormenores coincide com o que é indicado nos documentos do Arquivo de Estado de Veneza, sobretudo durante o período em que o acusado permaneceu na dita

⁶⁰ *Op. cit.*, p. 61.

⁶¹ *Ver op. cit.*, p. 64.

⁶² *Ver op. cit.*, pp. 65 e 70.

⁶³ *Ver op. cit.*, pp. 71 e 79.

⁶⁴ *Ver op. cit.*, p. 69.

⁶⁵ *Ver op. cit.*, p. 68.

República. Segundo J. de Castro o rei ferido seriamente, consegue escapar das terras mouras com alguns companheiros entre os quais o Duque de Aveiro ⁶⁶, chegando à Sicília em 1598 e sendo «servido» por alguns «senhores», são estes que o roubam e o reduzem à miséria (idêntica a interpretação da carta anterior). E deambulando pela Itália, chega a Pádua onde é hospedado em casa de gente de fraca reputação. Entretanto iniciam-se as pressões do embaixador de Espanha junto da Senhoria ⁶⁷. Chegavam também cartas de recomendação trazidas por Diego Manuel e Sebastião Figueira ⁶⁸ provenientes da Holanda para pressionar a Senhoria veneziana; e é exactamente isso que D. João de Castro pede a Frei José Teixeira: a sua interferência junto da Majestade francesa e se possível de outros países para que a Sereníssima se decidisse a reconhecer a «verdadeira» identidade do presente culpado ⁶⁹.

Depois desta longa resposta à quarta pergunta, o autor (frei José) retoma o seu discurso inicial tentando satisfazer a penúltima questão que dizia respeito à indicação dos nomes daquelas pessoas que se interessavam e estavam a trabalhar para se conseguir a liberdade do «rei» de Portugal. Para além do doutor Sampaio, já citado, e de D. João de Castro, muitos outros, alguns dos quais antigos servidores de D. António Prior do Crato ⁷⁰ como Diego Manuel, Sebastião Figueira e Rodrigo Marques. Já na última parte desta presente carta o dominicano imagina o que acontecerá se o «rei» em causa for declarado e reconhecido como o autêntico D. Sebastião e que possibilidades terá de governar Portugal.

Desde logo se estabelece a diferença entre ele e D. António. Este

⁶⁶ Onde é que se poderiam agora encontrar esses parceiros? E por que não foram companheiros também da longa peregrinação do rei?

⁶⁷ Ver *op. cit.*, p. 74.

⁶⁸ Amigos de D. João de Castro. Diego Manuel, em particular, ajudará economicamente. D. João sobretudo já no fim da vida.

⁶⁹ Gerar-se-ia assim uma espécie de sensibilização internacional em relação ao problema: «Obtenez des lettres de sa Maiesté treschrestienne, & de la Roine d'Angleterre, des Etats generaux de Hollande, & de tous les Princes e Seigneurs de France, afin que cette Seigneurie vueille reconoistre ce prisonier pour tel qu'il est» *op. cit.*, p. 78. Depois de terminar a transcrição da carta de D. João de Castro, é o próprio frei D. José Teixeira que nos elucida sobre as diligências já encetadas por D. João no sentido da defesa da autenticidade da personalidade do «falso» rei. Falamos das suas viagens pelas cortes da Inglaterra e da Holanda e, naturalmente, Paris e Veneza.

⁷⁰ Um dos pretendentes ao trono português depois do desaparecimento em terras africanas do rei D. Sebastião e que mais viva e tenazmente lutou contra a preponderância de Filipe II de Espanha, disputando-lhe o direito ao trono com o uso das próprias armas.

não era príncipe herdeiro e nem tinha sido rei como acontecera a D. Sebastião; para além disso não estava habituado a governar e limitava-se a visitar as igrejas da Ordem de Malta, enquanto que o rei tinha como uso quotidiano o manejo das armas. Para o autor era evidente o facto dos portugueses viverem numa grande ânsia de se libertarem do jugo espanhol⁷¹ e D. Sebastião era o único elemento aglutinador de todos os portugueses.

Era evidente que se tinha que contar com uma reacção espanhola, mas também tinha que se recordar que o rei católico travava lutas em várias frentes⁷² e os portugueses para além da união entre eles teriam o apoio certo das forças estrangeiras. Era necessário pois acreditar nessa realidade: que o rei D. Sebastião ia voltar para restaurar Portugal, cumprindo-se assim todas as profecias e que o reino de Portugal floresceria por mil anos: «Il ne fault poin doubter qu'il ne restaure le Portugal, puis que Dieu & les propheties le luy ont promis»⁷³. E com este tom auspicioso que Fr. José Teixeira termina esta primeira carta, não deixando de notar e sublinhar que se ela vai redigida em castelhano é só porque o bispo a quem ela é dirigida assim o ter ordenado.

A segunda carta que está incluída nesta publicação é escrita igualmente de Lion, mas seis dias depois da anterior e é endereçada sempre ao mesmo bispo⁷⁴. Desde logo Fr. José Teixeira explica que desde o dia 23 de Dezembro passado que tinha o passaporte de sua Majestade e estava pronto para partir para Itália, em missão de «mon Ordre & miens en particulier»⁷⁵ levando consigo várias cartas para Veneza, Roma e outros locais, mas não sendo o momento oportuno (até porque se estava em declarado período de festas), resolvera adiar a viagem. E exactamente no dia em que deveria partir chegava a notícia que «Le Roy de Portugal D. Sebastian»⁷⁶ tinha sido posto em liberdade. E que o dito «rei» já tinha embarcado para Livorno, para ir para Marseille e daí passar para França.

⁷¹ Ver *op. cit.*, p. 84.

⁷² Com a França, Inglaterra e sobretudo com os Países-Baixos. Ver *op. cit.*, p. 93.

⁷³ Ideia defendida há muito por Isidoro de Sevilha e professada igualmente pelos cabalistas. Ver sobre o assunto Gershom Scholem, *Le origini della Kabbalà*, Bologna, 1973 e ainda do mesmo autor, *Sabbatai Sevi, The mystical Messiah, 1626-1672*, Princeton, University Press, 1975.

⁷⁴ «Copie d'une autre letre du dit Pere Frere Ioseph au mesme Euesque (...) De Lyon le XII de Ianvrier MDCL. Baise les mains de V.S. tres-illustre, son devoirs serviteur fr. Ioseph Texere Portuguez» *op. cit.*, pp. 95 e 111.

⁷⁵ *Op. cit.*, p. 95.

⁷⁶ *Op. cit.*, p. 96.

Mais uma vez o autor põe em realce o enorme entusiasmo e ânsia com os quais as pessoas tomam conhecimento da novidade e Fr. José generaliza a toda a Cristandade a euforia de anteverem a concretização das profecias profusamente divulgadas ⁷⁷.

O dominicano recebeu notícias detalhadas sobre a condenação e sobre o modo como a «falso» rei se comportou após a sentença. Essas mesmas notícias emitiu-as ao seu destinatário, fazendo alusão aos nomes dos portugueses que mais se empenharam na luta para a libertação do «rei» e que, finalmente, depois de tanto esperarem tinham sido recebidos e ouvidos pela autoridades venezianas ⁷⁸.

Fr. Teixeira expõe a sentença final emitida pela Sereníssima (à qual nos referimos já na primeira parte do presente estudo) e a opinião expressa desde logo por alguns italianos e gazetas da época: «Quelques letres de seigneurs italiens parlas de cette matiére, dient, que ce fut une couverture de cortandres confites pour contenter l'Hespagnol, duquel ils sont voisins. Les gazetes afferment le mesme» ⁷⁹.

O autor, a partir de então, informa o seu amigo das deambulações do «rei» logo que sai la prisão: dirige-se para casa de um grego, já seu conhecido, onde também se encontravam Rodrigo Marques e Sebastião Figueira, transferindo-se em seguida para casa de D. João de Castro, mais íntima e digna de um «rei». Vários portugueses, que já o esperavam, reconhecem-no imediatamente (sempre segundo informações recebidas pelo nosso autor) ou porque o tinham visto em Portugal, ou porque o tinham acompanhado à África.

Após um discurso de agradecimento pela participação dos portugueses em favor da sua causa ⁸⁰, o «rei» mostra as suas feridas e sinais particulares do corpo e identifica alguns dos portugueses presentes, entre os quais D. Cristovão ⁸¹, passando assim algum tempo com eles em amistosa companhia ⁸².

Fr. José está disposto agora a esperar o seu rei, que receberá com particular alegria, acreditando mais do que nunca na autenticidade da sua identidade e custa-lhe muito ouvir quase que não pode supor-

⁷⁷ Ver *op. cit.*, p. 98.

⁷⁸ Ver *op. cit.*, p. 98.

⁷⁹ *Op. cit.*, p. 99.

⁸⁰ Ver *op. cit.*, p. 100.

⁸¹ Reconhecendo nele o filho de D. António. D. Cristovão, como já verificámos, tinha de facto ido a Veneza depôr a favor do «falso» rei.

⁸² «Ansi passa il environ quatre heures avec les dits Portugaiz, leur faisant divers demandes, & se montrant par tout aussi familier & compagnon, comme Chascun d'eux en particulier» *op. cit.*, p. 103.

tar, todos os argumentos que a negam (a dita identidade) não passando estes de «opinions castillanes»⁸³.

Fr. José Teixeira termina a presente carta com um regozijo muito especial, constatando que uma nova era começava para Portugal⁸⁴ e também (sobretudo?) para ele, exilado, marcando o fim de tantos trabalhos e sacrifícios⁸⁵.

Finalmente a última carta incorporada no volume que estamos a analisar é escrita de Heidelberg, em 12/12/1601 por Pantaleão Pessoa de Neiva, a quem já nos referimos, e dirigida ao filho de D'António Prior do Crato, senhor D. Manuel⁸⁶ em que são relatadas as últimas tentativas levadas a cabo por D. Cristovão, irmão do destinatário e por todos aqueles portugueses apontados várias vezes por Fr. José Teixeira, nas cartas anteriores⁸⁷.

O autor da presente carta confirma os mesmos «passos» e conversações tidas pelo «rei» D. Sebastião logo após a sua saída do cárcere. Rodrigo Meneses e Sebastião Figueira⁸⁸ hesitaram ao princípio em reconhecer o rei, mas «quad il eut bien cosideré les traits de son visage, & le front, les yeux, le nez, sa leure d'Austriche (...) sa taille, sa parole»⁸⁹. Confirma-se igualmente o seu transferimento para casa de D. João de Castro, onde põe a nu as marcas secretas do seu

⁸³ *Op. cit.*, p. 105. Um dos argumentos refutados era o que dizia respeito à cor da pele, que se tinha tornado muito mais escura e que segundo Teixeira se justificava pela longa permanência do «rei» em terras africanas. O mesmo no que se refere à questão da língua, cujas dificuldades, especialmente na linguagem falada, devem ser desde logo justificadas por idênticos motivos.

⁸⁴ «Le Roy Sebastian est resuscité d'une autre façon sans aide sans faveur, sans assistance d'aucun Prince, puvre & miserable, armé seulement de sa verité & de la conduite de Dieu» *op. cit.*, p. 110. Idêntica linguagem usa Vieira um século mais tarde, dessa vez referindo-se ao rei D. João IV. Ver em relação a tal assunto a carta redigida por Vieira em 1659, antes de partir do Maranhão, enviada ao bispo do Japão, P. André Fernandes, a que já nos refimos na nota (55).

⁸⁵ Seria este seu profundo desejo que o teria levado a architectar tais conjecturas à volta da figura do «falso» rei? É evidente que não será apenas um impulso de carácter puramente egocêntrico a justificar tanto empenho. Existiam tantos motivos de cariz nacional (insatisfação geral sob o jugo espanhol) e até internacional («anti-patia» política em relação ao poder de Filipe II e crescimento sempre notório de um arregar-se às profecias e outros vaticínios que farão o seu percurso ao longo do século XVII). Mas seja como for não podemos olvidar a condição de exilado político do autor em causa e que provoca, sem dúvida, o desabafo no final da sua carta.

⁸⁶ Ver *op. cit.*, pp. 113 e 125.

⁸⁷ Ver *op. cit.*, pp. 114-115.

⁸⁸ Foi Sebastião Figueira que levará ao Doge duas cartas, como claramente nos elucida Miguel d'Antas no seu estudo *Les faux Don Sebastien*, já citado.

⁸⁹ *Op. cit.*, p. 115.

corpo; pergunta igualmente pelas diversas personalidades que ele tinha, há sensivelmente vinte anos, conhecido e deixado: D. Catarina, D. Teotónio de Bragança, D. Fernando de Meneses, D. Luís Pereira de Évora e tantos outros, incluindo naturalmente várias damas ⁹⁰. O autor é o próprio a confessar que não conhece toda essa gente porque, quando fez a viagem a África com o «rei», era ainda muito jovem.

O autor notou igualmente no «rei» uma certa titubeação ao pronunciar certas palavras em português, sobretudo quando tinha que se referir a vocábulos estrangeiros pronunciados na língua mãe ⁹¹, mas reconhece que tal facto é perfeitamente natural em todas aquelas pessoas que estão muito tempo fora da sua pátria (idênticas palavras tinha «proferido» Fr. José na carta antecedente).

O autor da presente carta dá-nos informação das deambulações encetadas e a encetar pelo «falso» rei logo que abandonou a casa de D. João de Castro; deixa Veneza usando uma gôndola e fazendo-se acompanhar de um padre italiano, toma a direcção de Chiozza (hoje Chioggia) com destino a Florença, Livorno e daí, partir para França, seria o seu objectivo final. Mas Pantaleão Pessoa sabe apenas que de facto o «rei» deixou Veneza num dia de grande vento e temporal (mau presságio) ⁹² e que conseguiu chegar a Florença, mas aí foi mandado prender pelo grande Duque ⁹³, o que efectivamente corresponde com os documentos existentes. Entre outros podemos ter presente o testemunho de um residente veneziano em Florença, Marco Ottoboni que, a 20/1/1601 escreve, nos seguintes termos: «Capitò qui il mese passato il Re finto, sconosciuto in abito di peregrino accompagnato da un frate vestito di bianco. Andò ad alloggiare nel monasterio dei Rev. Padri Borgognoni di questa città chiamato Cistello, condotto dal frate suo compagno (...) lui medesimo si palesò ad un padre, disse di esser il Re Il padre comunicò la cosa al superiore, egli al Barisello, et questo ricevuta la commissione dal Signor Gran Duca (...) lo prese (...) et lo condusse nelle prigione» ⁹⁴. É natural que tenha sido a interferência e insistência do

⁹⁰ Ver *op. cit.*, p. 119. Que o Rei D. Sebastião fosse especialmente tocado pelo «ser» feminino é uma informação contrária àquela que geralmente se recebe das biografias e livros de História que se dedicam à personalidade do dito rei.

⁹¹ Ver *op. cit.*, p. 120.

⁹² Não faltaram inundações, perdendo-se tanta mercadoria como o próprio autor nos relata. Ver *op. cit.*, p. 113.

⁹³ Ver *op. cit.*, p. 124.

⁹⁴ In Teodoro Toderini, *op. cit.*, p. 13. Segundo informação de M. Leonor Machado de Sousa, a autora do artigo que suscitou este nosso presente estudo, o «falso» rei não deve ter sido levado para Nápoles e entregue aos espanhóis que o

próprio Filipe II que motivou tal tomada de atitude por parte do grande Duque.

Pantaleão Pessoa de Neiva escreve de Heidelberg, mas espera em breve chegar a Paris, certamente para poder encetar diligências juntamente com os que apoiam tal missão de forma a persuadir D. Henrique IV a interceder de novo junto de quem detém o poder italiano para libertar, mais uma vez, o pressuposto rei. É como se tudo voltasse ao ponto de partida, não se fechando o circuito, mas bem pelo contrário, ampliando-se a novas hipóteses (a da Prof. M. Leonor é uma entre tantas possíveis). Um discurso que fica em aberto e condenado talvez a permanecer sempre susceptível de eventuais conjecturas, mistas de reflexão e fantasia.

Ao concluirmos esta análise e ao confrontarmos os documentos existentes no Arquivo de Estado de Veneza e a publicação de Fr. José Teixeira (para além de outras leituras adicionais) sobre o destino obscuro do «falso». D. Sebastião, ficamos, tal como a autora do artigo que nos suscitou a pesquisa, com uma dúvida. O enigma permanece, porque os factos históricos reproduzidos nos documentos analisados não são evidentemente esclarecedores. A intervenção sistemática e coactiva que Filipe II impõe ao andamento de todo o processo contrapõe-se com a lentidão, também ela pouco clara, da Sereníssima; e a obra publicada, de Fr. José, apesar da sua defesa tenaz da autenticidade da identidade do «falso» rei, não nos transmite dados seguros que nos elucidem sobre o fim do mesmo. A dita obra termina com um renovado apelo à defesa do «rei» que tinha sido de novo preso: um recomeço da aventura com uma consequente intermitência do discurso. Será que a História, após tantos séculos, ainda nos poderá satisfazer e fornecer a chave de um dos enigmas da História Portuguesa que se transformou num dos Mitos mais enraizados?

Referências bibliográficas

- ALMEIDA, Gregório de, *Restauração de Portugal Prodigiosa*, ed. D. Peres, 4 tomos, Barcelos, 1939-40.
 AZEVEDO J. Lúcio de, *A evolução do Sebastianismo*, Lisboa, 2ª edição, Lisboa, 1947.
 BANDARRA, *Profecias de Gonçalo Anes de Bandarra sapateiro de Trancoso*, Lisboa, Livraria Universal, 1911.

encerrarão no castelo de San Lucar de Barrameda, tese geralmente aceite, mas bem sim deve ter obtido por parte de Filipe II um salvo – conduto para França, destino tão desejado pelo «falso» rei. Mas será uma simples medalha prova suficiente para testemunhar tal facto?

- BESSELAAR J., van den, *O Sebastianismo-História sumária*, Lisboa, Biblioteca Breve, 1987.
- BOCARRO Manuel, *Anacefalose da Monarquia Lusitana*, Lisboa, Tip. Lacerdeira, 1809.
- BRANDÃO Fr. António, *Crónica de D. Afonso Henriques*, Porto, Livraria Civilização, 1945.
- CANTEL Raymond, *Prophétisme et messianisme dans l'oeuvre d'Antonio Vieira*, Paris, 1960.
- COSTA LOBO A., *Origens do Sebastianismo*, Lisboa, tip. da Empresa da História de Portugal, 1909.
- D'ANTAS Miguel, *Les faux Don Sébastien*, Paris, chez Auguste Durand, 1866.
- DÁNvila Alfonso, *Felipe II y el Rey Don Sebastian de Portugal*, Espasa Salpe, S.A., 1954.
- FONSECA Bélarde de, *D. Sebastião antes e depois de Alcácer-Quibir*, Lisboa, 1978.
- GRANADA Fr. Luis de, *Del Símbolo de la Fe*, Madrid, Biblioteca Autores Españoles, vol. 6, tomo I, 1944.
- HERCULANO A., *História de Portugal*, Lisboa, Bertrand, s.d.
- LO GRECO J. de Oliveira, *La crisi del 1580 e la perdita dell'indipendenza del Portogallo nei manoscritti della Marciana*, in «Esempi di attività culturale e crisi socio-politica nel Portogallo del '500» Padova, Università di Padova, 1986.
- LOUREIRO F., Sales, *D. Sebastião, antes e depois de Alcácer-Quibir*, Lisboa, Vega, 1978.
- LOURENÇO Eduardo, *O Labirinto da Saudade. Psicanálise Mítica do destino português*, Lisboa, D. Quixote, 1978.
- MANASSEH ben Israel, *Esperanças de Israel*, Amsterdam, 1652.
- MONTALVÃO J.T., *O Rei D. Sebastião na Igreja dos Jerónimos*, Lisboa, 1971.
- OLIVEIRA MARTINS J.S., *História de Portugal*, Guimarães & Cº editores, Lisboa, 1951.
- PIRES A. Machado, *D. Sebastião e o Encoberto*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1982.
- SCHOLEM G., *Le grandi correnti della mistica ebraica*, Milano, Il Saggiatore, 1965.
- SCHOLEM G., *Le origini della Kabbala*, Bologna 1973.
- SCHOLEM G., *La Kabbalah e il suo simbolismo*, Torino, Einaudi, 1980.
- SOUTHWEL R., *Histoire du détronement d'Alfonse VI, roi de Portugal*, Paris, 1742.
- SAMPAIO J.P., *O Encoberto*, Porto, 1904.
- SÉRGIO A., *Ensaíos*, t. I, Porto, 1920.
- TODERINI T., *Il finto Re Don Sebastiano*, em «Archivio Veneto» t. VII, parte I, 1874.
- VIEIRA A., *Obras Escolhidas*, ed. A. Sérgio e H. Cidade, 12 Tomos, Lisboa, 1951-1954.

Luigi Magarotto

A.N. VESELOVSKIJ E LA LEGGENDA
DI BARLAAM E IOASAF*

Nel 1876 A.I. Kirpičnikov pubblicava a Char'kov il libro *Grečeskie romany v novoj literature. Povest' o Varlaame i Ioasafe* (I romanzi greci nella letteratura moderna. Il racconto di Barlaam e Ioasaf). A questo lavoro A.N. Veselovskij rivolse un'attenzione particolare. Ritenendo che il libro fosse nettamente diviso in due ricerche, una dedicata all'influenza dei romanzi greci sulla produzione letteraria occidentale e un'altra alla leggenda di Barlaam e Ioasaf, e considerando che tra le due parti esistesse soltanto un «nesso esteriore»¹, egli analizzò il lavoro di Kirpičnikov in due distinte recensioni. Con quella pubblicata nel dicembre del 1876², ma scritta, come egli stesso aveva affermato, nel maggio dello stesso anno, Veselovskij prendeva in esame la prima parte del libro esprimendo un giudizio molto negativo. In particolare imputava all'autore, oltre a non aver chiarito prima di tutto a se stesso il significato ideale e stilistico del romanzo greco, di aver fatto un'incredibile confusione tra *influenza* di un ambiente culturale da un lato e *prestito* dall'altro. Questa recensione è un esempio concreto di come egli impiegasse le nozioni di *influenza*, *migrazione* e *prestito*, fondamentali nella sua metodologia critica di quel tempo.

Nel luglio del 1877, Veselovskij pubblicava la sua seconda recensione³, scritta, come egli ricorda in una nota, subito dopo la prima, e dedicata, come si diceva, alla trattazione della leggenda di Barlaam e Ioasaf svolta da Kirpičnikov.

* Comunicazione presentata al Convegno Internazionale «Aleksandr Veselovskij a 80 anni dalla morte» svoltosi alla II Università di Roma, dal 23 al 25 ottobre 1986.

¹ A.N. VESELOVSKIJ, *Vizantijskie povesti i Varlaam i Ioasaf*, in «Žurnal Ministerstva narodnogo prosvěščeniija», 1877, 7, p. 122.

² Cfr. A.N. VESELOVSKIJ, *Belletristika u drevnich grekov*, in «Vestnik Evropy», 1876, XII.

³ Cfr. A.N. VESELOVSKIJ, *Vizantijskie povesti* cit., p. 122.

Lo studio delle antiche versioni slave della leggenda era a quel tempo, in Russia, ancora agli esordi. Anzi si può dire che era iniziato soltanto nel 1845, quando P.M. Stroeve aveva pubblicato il catalogo dei manoscritti conservati presso la Società di storia e di antichità russe dell'Università di Mosca, in cui erano elencati quattro esemplari della leggenda. La prima organica esposizione della leggenda, nelle sue numerose varianti slave, fu fornita, tuttavia, nel 1857 da A.N. Pypin che, oltre a documentarne la straordinaria diffusione, ipotizzò che essa fosse penetrata in Russia, tradotta da una lingua slava meridionale, nei secoli XIII-XIV. Nel 1858 M.I. Suchomlinov, pubblicando le opere di Kirill Turovskij, aveva notato che nella *Povest' k Vasiliju igumenu o belorizce* (Discorso al priore Vasilij sul clero secolare) era ripresa una variante dell'apologo sul re e la coppia felice della leggenda di Barlaam e Ioasaf. Nella sua *crestomazia* degli autori slavo-ecclesiastici e russi antichi, edita nel 1861, F.I. Buslaev aveva inserito l'apologo delle quattro arche secondo tre diverse redazioni della leggenda. Nel 1875 N.I. Petrov aveva indicato nella leggenda di Barlaam e Ioasaf una delle principali fonti del *Prolog* (Prontuario agiografico). Ma lo studio sistematico delle redazioni slavo-antiche della leggenda cominciò, appunto, con il libro di Kirpičnikov.

Affrontando l'analisi di quello che Petrov aveva definito un «paterik indiano»⁴, egli suddivise i manoscritti slavo-antichi presi in esame in due grandi gruppi secondo la variante della sepoltura di Ioasaf proposta nell'ultimo capitolo della leggenda. Nel primo gruppo, come accade nella versione greca, Ioasaf è sepolto da un anacoreta, il quale si reca poi in India ad annunciare al re Barachias la morte di Ioasaf. Il re, accompagnato dal popolo, parte subito alla volta della tomba di Barlaam e Ioasaf e, trovati i due corpi incorrotti, li riporta solennemente in patria. Nei manoscritti del secondo gruppo Ioasaf è sepolto da una schiera di anacoreti i quali, subito dopo, si disperdono glorificando il nome di Dio. Dall'esame di questi due gruppi di manoscritti, Kirpičnikov aveva concluso che discendevano da due diversi archetipi greci. Veselovskij, pur approvando la suddivisione in gruppi dei manoscritti, ritenne che un'analisi comparativa doveva essere compiuta sull'intero testo (cioè non limitata alla variante della sepoltura di Ioasaf, considerata «un indizio esteriore»⁵ dal momento che poteva essere soltanto l'espressione di una versione

⁴ N.I. PETROV, *O proischoždenii i sostave slavjano-russkogo Prologa. Inozemnye istočniki*, Kiev 1875, p. 170.

⁵ A.N. VESELOVSKIJ, *Vizantijskie povesti* cit., p. 127.

ridotta), utilizzando soprattutto i manoscritti più antichi, in particolare quello del XIV secolo, con segnatura 578, della Biblioteca Sofija di Novgorod, che inspiegabilmente era sfuggito all'attenzione di Kirpičnikov. Egli, inoltre, suggeriva un diverso approccio metodologico, classificando l'ingente mole dei manoscritti secondo i titoli. E questa indicazione doveva rilevarsi particolarmente acuta, come sta a dimostrare anche l'ultimo lavoro sull'argomento della studiosa I.N. Lebedeva che, pubblicato nel 1985, adotta proprio il tipo di classificazione proposto da Veselovskij⁶. Il lavoro di Kirpičnikov veniva anche criticato per la scarsa attenzione che rivolgeva agli apologhi della leggenda, i quali, anche se svolgevano «un ruolo secondario nella definizione delle fonti della leggenda»⁷, erano però «piuttosto importanti in rapporto alle differenti redazioni della traduzione slava»⁸.

Veselovskij era soprattutto affascinato dall'apologo dell'unicorno su cui sarebbe ritornato anche in un successivo articolo⁹. Molti degli apologhi della leggenda, infatti, si trovavano diffusi nella letteratura russa antica in diverse varianti ed egli, incuriosito dalle ragioni che avevano condotto a tante redazioni aveva confrontato l'apologo dell'unicorno secondo il manoscritto 1365 (XIV secolo) della Biblioteca Sofija di Novgorod con il cosiddetto *Pritča o bogatich ot bolgarskich knig* (Apologo sui ricchi dai libri bulgari) secondo il manoscritto 22/1099 (XV secolo) del monastero Kirillo-Belozerskij, considerato da studiosi come Pypin, Kirpičnikov, Jagič e altri una variante dell'apologo dell'unicorno. Veselovskij aveva portato la sua autorevole voce a conferma di questa tesi, ma bisogna qui rilevare che oggi gli studiosi sono piuttosto propensi a credere che le due varianti abbiano in comune soltanto l'intreccio, mentre la teoria del rapporto tra le due varianti non reggerebbe a un esame testologico.

Queste e altre furono le critiche di ordine metodologico mosse da Veselovskij, ma anche nel campo bibliografico egli non risparmiò i suoi strali. Ad esempio, osservò che Kirpičnikov non era al corrente dei misteri e dei maggi che in Italia erano stati tratti dalla leggenda e soprattutto della Sacra Rappresentazione che ne aveva elaborato Bernardo Pulci, di cui Veselovskij, come risulta da una

⁶ Cfr. *Povest' o Varlaame i Ioasafe*. Podgotovka teksta, issledovanie i kommentarij I.N. LEBEDEVOJ, Leningrad 1985.

⁷ A.N. VESELOVSKIJ, *Vizantijskie povesti* cit., p. 131.

⁸ *Ibidem*, p. 131.

⁹ Cfr. A.N. VESELOVSKIJ, *O slavjanskich redakcijach odnogo apologa Varlaama i Ioasafa*, in «Zapiski Imperatorskoj Akademii Nauk», 1879, XXXIV, 2; anche in «Sbornik otdelenija russkogo jazyka i slovesnosti Imperatorskoj Akademii Nauk», 1880, XX, 3.

lettera inviategli da A. D'Ancona senza data, ma, da una serie di indizi, probabilmente del 1867¹⁰, aveva ricevuto il testo manoscritto dal D'Ancona stesso che ne avrebbe curato la stampa nel 1872. Comunque a Veselovskij interessava contestare la tesi fondamentale difesa nel libro di Kirpičnikov.

Com'è noto, nel 1859-60 E. Laboulaye e F. Liebrecht avevano sostenuto, senza essere tra di loro in contatto, che la leggenda greca di Barlaam e Ioasaf era un rifacimento cristiano della leggenda sanscrita sull'infanzia e la giovinezza del Buddha, e queste conclusioni avevano sconvolto gli studi sulla leggenda che solitamente attribuivano l'opera a Giovanni Damasceno, aprendo una nuova, fertile strada di ricerca. Kirpičnikov, confrontando nei dettagli la leggenda con la biografia del Buddha, aveva affermato che le situazioni comuni e i punti di contatto erano così esigui da rendere improponibile l'accostamento. Egli, anzi, trovava che la leggenda greca, oltre ad avere molto in comune con tante storie e leggende sulle vite dei santi che erano fiorite nell'Europa occidentale, poggiasse il suo insegnamento morale sui dogmi della religione cristiana, per cui era arrivato alla conclusione che la leggenda fosse opera di un autore cristiano, molto probabilmente, secondo una consolidata tradizione, di Giovanni Damasceno. In sostanza egli riconosceva nella leggenda una priorità cristiana come avrebbero fatto in seguito altri autori, e qui, in nota, ne esplicitiamo alcuni assunti.

Veselovskij, fautore dell'origine indiana della leggenda, si preoccupò non solo di contestare logicamente le argomentazioni di Kirpičnikov, ma anche di addurre nuove prove a sostegno della tesi che condivideva. Se Liebrecht si era rivolto al *Lalitavistara*, una biografia in prosa e in versi del Buddha, Veselovskij concentrò la sua attenzione sulla figura di Iasad o Iasod – secondo alcune leggende indiane uno dei primi discepoli del Buddha – giudicandola più «compiuta» come prototipo da cui sarebbe disceso il personaggio di Ioasaf della leggenda. Naturalmente questo non significava rimettere in discussione il punto di vista di Liebrecht, bensì confermarlo, anche perché la leggenda di Iasad ripeteva, in sostanza, la biografia del Buddha utilizzata da Liebrecht, seppure con alcune varianti che, a parere di Veselovskij, più si adattavano all'Ioasaf della leggenda. D'altro canto sarebbe stato ingenuo, come già aveva compreso Liebrecht, pretendere dalla leggenda, per provare la sua origine indiana, una trama narrativa che riflettesse totalmente quella della vita del Buddha, con

¹⁰ Lettera di A. D'ANCONA a A.N. Veselovskij s.d. [ma 1867], s.l., IRLI, f. 45, op. 3, n. 85.

gli apologhi, le parabole, le similitudini ecc. dichiaratamente tratti dall'insegnamento del Buddha, dal momento che, secondo Veselovskij, la leggenda si presentava, così come molte altre storie e leggende di origine orientale, con una struttura narrativa incerta o incompleta, e con una «storia» interna che si inseriva soltanto a frammenti nel contesto narrativo¹¹. Detto altrimenti, Veselovskij, seguendo quello che era allora il suo metodo critico, asseriva che leggende simili presso popoli diversi potevano essere originate da «comuni condizioni culturali» oppure si doveva presupporre che un popolo ne avesse preso in prestito il contenuto dall'altro. Ogni prestito, comunque, si collocava in una «corrente d'incontro» con la cultura del luogo in cui esso era avvenuto (più tardi avrebbe affermato che il prestito dà la mano all'autogenesi), e questo era tanto più vero per i paesi cristiani, nei quali la religione si era mostrata capace di una tale forza creativa da arricchire enormemente ogni prestito di nuovi contenuti, di altri eroi, di miti autoctoni. È certamente superfluo ricordare che queste formulazioni critiche di Veselovskij, disancorate dal contesto sociale in cui egli le aveva collocate, sarebbero state ampiamente riprese e sviluppate successivamente dalla scuola formalista.

Anche se alla leggenda e alla sua storia Veselovskij fece ancora fugaci riferimenti nella sua vasta opera, il suo terzo intervento organico sull'argomento può essere considerato il saggio sul racconto russo antico che egli scrisse nel 1880 per la *Istorija russkoj slovesnosti drevnej i novoj* (Storia della letteratura russa antica e moderna) di A.D. Galachov¹². Anche in questa occasione egli ribadì l'opinione di un'origine sanscrita della leggenda che sarebbe pervenuta in Occidente mediante trasmissione orale e sarebbe stata poi raccolta e stesa in greco da un cristiano siriano d'Egitto. Per quanto riguardava la versione russa, egli condivideva il parere di altri studiosi russi che ritenevano fosse stata effettuata da una precedente redazione bulgara non prima del XIV secolo.

Dagli anni in cui scriveva Veselovskij ad oggi è trascorso più di un secolo e se pure molti elementi restino problematici, l'origine indiana della leggenda è ormai assodata, anche se non si conosce nessun archetipo sanscrito preciso¹³. Ben più complessa, invece, s'è

¹¹ Cfr. A.N. VESELOVSKIJ, *Vizantijskie povesti* cit., p. 150.

¹² Cfr. A.N. VESELOVSKIJ, *Pamjatniki literatury povestvovatel'noj: vizantijskie i južnoslavjanske povesti; povesti zapadnogo proischoždenija, načalo russkoj povesti*, in A.D. GALACHOV, *Istorija russkoj slovesnosti drevnej i novoj*, Sankt-Peterburg 1880.

¹³ Certo, a questo punto, s'impone un interrogativo. Da dove è sorta la necessità di cristianizzare una leggenda sanscrita? Tra le più affascinanti interpretazioni

rivelata la storia del testo greco, alla cui versione, contrariamente a quanto pensava Veselovskij, si è arrivati da redazioni intermedie in altre lingue. Per molti anni gli studiosi hanno cercato di individuare il cammino seguito dalla leggenda nelle varie versioni fino a quella greca e soprattutto s'è tentato di scoprire l'anello di congiunzione tra la fonte indiana, le versioni in medio-persiano e in arabo, e il testo greco, da cui sarebbe derivata la traduzione latina e poi, tramite questa, quasi tutte le altre versioni nelle lingue europee.

Come si diceva, fino al 1859-60 la leggenda era stata attribuita, seppur con dubbi crescenti come attesta l'introduzione di J.-F. Boissonade alla sua *Anecdota Graeca* pubblicata a Parigi nel 1829-33, a Giovanni Damasceno e quindi inserita nella raccolta delle sue opere, sull'esempio di quanto aveva già fatto l'abate Jacques de Billy nel 1577. Le tesi di Laboulaye e di Liebrecht erano state stimulate dalle ricerche pubblicate tra gli anni Venti e Cinquanta del secolo scorso da H.T. Colebrooke, B.H. Hodgson, A. Körösi-Csoma, E. Foucaux, G. Turnour, E. Burnouf, M.J. Barthélemy Saint-Hilaire, per non citare che i più noti, sulle culture in sanscrito, pāli e pracrito e sulla religione buddhista, nonché dal lavoro di Th. Benfey che, curando nel 1859 l'edizione del *Pañcatantra*, aveva indicato come intrecci indiani potevano penetrare in Europa attraverso mediazioni letterarie persiane e arabe. Nel 1872 veniva pubblicato il *Kitāb al-Fihrist*, importante repertorio bibliografico della letteratura araba antica composto da Muḥammad Ibn al-Nadīm al-Baghdādī nella seconda metà del X secolo, in cui erano segnalati tre testi tradotti dal medio-persiano in arabo verso la fine del secondo secolo dell'egira (all'incirca dal 767 all'815) i cui titoli, *Kitāb al-Budd* (Il libro del Buddha), *Kitāb Būdhāsaf wa Balauhar* (Il libro di Budhasaf e Balauhar) e *Kitāb*

potremmo ricordare quella di K. Keċelidze, il quale ha ritenuto di ricercarla in un presunto antagonismo dei nestoriani dell'India, i quali tentarono, verso la metà del VII secolo, di sottrarsi alla giurisdizione del kataliċos di Seleucia-Ctesifonte con lo scopo di raggiungere l'autonomia della loro chiesa. Per attuare questo disegno essi intendevano dimostrare che l'evangelizzazione dell'India non era stata opera di San Tommaso, l'apostolo dei Siri, ma appunto dei due predicatori locali Barlaam e Ioasaf. Questa spiegazione, anche se a prima vista può sembrare non priva di fantasia, poggia in realtà su qualche base dal momento che nel mondo cristiano medievale Barlaam e Ioasaf erano unanimemente riconosciuti come i secondi evangelizzatori dell'India (dopo la prima conversione operata da San Tommaso gli indiani sarebbero ritornati all'idolatria) e per questa ragione furono posti sugli altari. Anche se non vennero mai canonizzati ufficialmente, i loro nomi furono tuttavia inclusi nel martirologio della chiesa di Roma e commemorati anche dalla chiesa greca, russa e georgiana. Cfr. K. KEċELIDZE, *Dzveli kartuli literaturis istoria*, I, Tbilisi 1980³, pp. 187-189; cfr. anche *The Wisdom of Balahvar. A Christian Legend of the Buddha*, by D.M. LANG, London 1957, p. 11.

Būdhāsaf mufrad (Il libro di Budhasaf solo)¹⁴, richiamarono subito l'attenzione degli studiosi. Esaminando questi testi F. Hommel aveva stabilito essere stata la versione greca condotta su uno dei tre testi arabi¹⁵. H. Zotenberg, invece, seguendo in parte le conclusioni cui era pervenuto Kirpičnikov, aveva asserito nel 1886 che il testo greco doveva essere ritenuto un lavoro originale liberamente ispirato alla vita del Buddha, per cui sarebbe stato inutile cercare versioni intermedie, mentre le redazioni orientali si dovevano considerare come traduzioni dal greco¹⁶. Queste affermazioni riportavano indietro gli studi sulla leggenda. Durante la sua ricerca Zotenberg aveva scoperto due manoscritti greci, uno, con la segnatura Gr. VII. 26 (= 1431) dell'XI secolo, alla Biblioteca Marciana di Venezia e l'altro, con la segnatura Gr. 1771 del XV secolo, alla Bibliothèque Nationale di Parigi, in cui si affermava che la traduzione era stata condotta dal georgiano in greco da Eutimio l'Iberico (detto anche l'Atonita o Mtac'mindeli), noto uomo di cultura georgiano (morto nel 1028) e secondo priore del monastero Iviron sul monte Athos, però aveva ritenuto che una traduzione dal georgiano in greco fosse da escludere a priori. L'indicazione fu, invece, positivamente raccolta dall'arabista V.R. Rosen che la considerò plausibile¹⁷. Nel 1889 il giovane studioso N.Ja. Marr trovò e pubblicò la versione georgiana della leggenda dal titolo *Sibrdzne Balahvarisa* (La saggezza di Balahvar); questa, per altro, difficilmente poteva essere ritenuta il testo base della versione greca dal momento che era molto più breve. Nel 1888 S.F. Ol'denburg scopriva al British Museum un manoscritto della leggenda in persiano moderno, dal cui studio dedusse che il testo persiano era più antico di quello greco e che doveva essere esistita una versione in medio-persiano, probabilmente effettuata durante il regno di Cosroe Anūšīrvān (531-579), andata, però, perduta¹⁸ e nel 1888-89 veniva pubblicata per la prima volta, a Bombay, l'edizione litografata della versione araba superstita più completa della leg-

¹⁴ Cfr. B. DODGE (ed. and trans.) *The Fihrist of al-Nadīm*, II, New York & London 1970, p. 717.

¹⁵ Cfr. F. HOMMEL, *Die älteste arabische Barlaamversion*, in *Verhandlungen des VII Internationalen Orientalisten-Congresses: Semitische Sektion*, Wien 1888.

¹⁶ Cfr. H. ZOTENBERG, *Notice sur le livre de Barlaam et Joasaph, accompagnée d'extraits du texte grec et des versions arabe et éthiopienne*, Paris 1886.

¹⁷ Cfr. V.R. ROSEN, Recensione a: H. ZOTENBERG, *Notice sur le livre cit.*, in «Zapiski vostočnogo otdelenija Russkogo Imperatorskogo archeologičeskogo obščestva», 1887, 2.

¹⁸ Cfr. S.F. OL'DENBURG, *Persidskij izvod o Varlaame i Ioasafe*, in «Zapiski vostočnogo otdelenija Russkogo Imperatorskogo archeologičeskogo obščestva», 1890, 4.

genda, il *Kitāb Balauhar wa Būdhāsaf*, che verosimilmente comprendeva uno dei tre testi segnalati nel *Kitāb al-Fibrīst* (l'inspiegabile inversione del titolo rispetto al *Fibrīst* dovrebbe, forse, indurre a qualche riflessione).

Si rafforzava, dunque, l'idea che fossero esistite almeno tre versioni intermedie precedenti la traduzione greca: la medio-persiana, l'araba e la georgiana. Gli studi dell'inizio del secolo avevano portato a nuove scoperte, ma non tali da condurre all'individuazione dell'archetipo del testo greco. Tuttavia da un manoscritto latino del XIV secolo, scoperto da P. Peeters nel 1931 presso la Biblioteca Nazionale di Napoli con la segnatura VIII.B.10, era venuta una nuova conferma che il testo greco doveva essere stato tradotto da Eutimio l'Iberico. Si fecero nuove ipotesi e altre congetture. Riprese vigore l'attribuzione a Giovanni Damasceno soprattutto con l'opera di F. Dölger pubblicata nel 1953¹⁹, ma nel 1956 si produsse negli studi una svolta, quando D.M. Lang in Gran Bretagna e I. Abuladze in Georgia decisero, in base a una scelta autonoma, di esaminare con cura il manoscritto Jer-140 dell'XI secolo, già scoperto e brevemente descritto da R. Blake nel 1925-26, della Biblioteca del Patriarcato greco di Gerusalemme. Per gli studiosi non fu difficile determinare che si trattava della redazione georgiana completa della leggenda. Ma la nuova scoperta sollevò altri interrogativi. Innanzi tutto in che rapporto si poneva la redazione georgiana abbreviata della leggenda con il testo citato? E quest'ultimo era veramente l'originale su cui era stata condotta la redazione greca? Inoltre, da quale lingua era stata effettuata la versione georgiana? Non è qui la sede per entrare nel merito di tutti questi problemi. Ci sia soltanto consentito di dire che, così come sostennero subito sia Lang sia Abuladze²⁰, la maggior parte degli studiosi odierni stima che la redazione completa georgiana, condotta dal *Kitāb Balauhar wa Būdhāsaf*, a noi giunto attraverso la suddetta edizione di Bombay, verso la fine del IX secolo e l'inizio del X (per cui il manoscritto Jer-140 non è che una redazione più tarda), sarebbe il testo base della versione greca effettuata da Eutimio l'Iberico verso la fine del X secolo e l'inizio dell'XI²¹.

Certo è che, di versione in versione, la biografia cristianizzata del Buddha è stata costantemente arricchita di nuovi, continui apporti delle culture nazionali nelle cui lingue veniva tradotta, per cui resta

¹⁹ Cfr. F. DÖLGER, *Der griechische Barlaam-Roman ein Werk des H. Johannes von Damaskos*, Ettal 1953.

²⁰ Cfr. *The Wisdom of Balahvar. A Christian Legend of the Buddha* cit.; cfr. anche I. ABULADZE, *Balavarianis kartuli redakciebi*, Tbilisi 1957.

²¹ Cfr. A. GVAXARIA, «*Balavarianis*» *sparsuli versiebi*, Tbilisi 1985.

assai ampio l'orizzonte culturale entro il quale si deve muovere una ricerca tesa all'individuazione delle varie fonti e dei diversi sostrati culturali che si riscontrano nella leggenda²².

Come si vede alla redazione greca si è arrivati percorrendo un cammino assai più tortuoso di quello supposto da Veselovskij, mentre la sua intuizione di una presenza siriana nella redazione del testo greco è stata poi accolta e sviluppata da alcuni specialisti, anche negli ultimi anni, come necessaria esistenza di una versione siriana, oggi scomparsa, che doveva essere stata condotta dalla redazione in medio-persiano nel VII secolo²³.

Sull'altro problema riguardante la versione russa della leggenda, quasi tutti gli specialisti, e in ultimo anche il Lichačëv²⁴, hanno condiviso la tesi, già patrocinata da Veselovskij, che fosse stata effettuata dal bulgaro o comunque da una lingua slava meridionale non prima dei secoli XIV-XV. Però ci sono state anche voci che hanno supposto una traduzione in russo direttamente dal greco e già verso il XII secolo²⁵. Ma l'asserzione sembra ardita e quindi esige nuove ricerche e testimonianze.

²² U. Masing, ad esempio, pur ammettendo l'origine indiana della leggenda, rileva forti componenti nestoriane o piuttosto cristiano-tommasee, per cui ritiene di dover collocare la sua elaborazione ai margini dell'area buddhista, escludendo, inoltre, qualsiasi mediazione manichea (ribaltando così la tesi, affermata dopo le scoperte di Turfan tra il 1902 e il 1914, che riconosceva ai manichei un importante ruolo nella trasmissione della leggenda). Cfr. U. MASING, *Zur Erklärung der Entstehungsgeschichte der Legende von Barlaam und Joasaph*, in «Trudy po vostokovedeniju», Tartu 1968 e U. MASING, K. RÄTSEP, *Barlaam and Joasaphat. Some problems connected with the story of «Barlaam and Joasaphat», the Acts of Thomas, the Psalms of Thomas and the Gospel of Thomas*, in «Communio Viatorum», 1961, IV, 1. I propositi di Masing sono solo apparentemente lontani da quelli di Kečelidze, dal momento che entrambi, seppur da punti di vista diversi, ritrovano nella leggenda quella priorità cristiana che già vi aveva visto Kirpičnikov. D. Gimaret, pur condividendo sostanzialmente l'assunto dell'origine indiana della leggenda, ritiene necessario uno studio approfondito di tutte le versioni «prebarlaamiane», tra cui un posto particolare occupa, «per ricchezza di contenuto e l'indubbia antichità della redazione», la versione araba pubblicata a Bombay, nella quale ritrova precise influenze ismailite. Cfr. D. GIMARET, *Le livre de Bilawbar et Būdāsf selon la version arabe ismaélienne*, Genève-Paris 1971.

²³ Cfr. K. KEČELIDZE, *Dzveli kartuli literaturis istoria*, I, cit. p. 189.

²⁴ Cfr. D.S. LICAČEV, *Razvitie russkoj literatury X-XVII vekov: Epochi i stili*, Leningrad 1973, p. 82.

²⁵ Cfr. *Povest' o Varlaame i Ioasafe*. Podgotovka teksta, issledovanie i kommentarii I.N. LEBEDEVJOJ cit., pp. 4 e 107-108.

Emilia Magnanini

LA «REALTÀ» E IL «FANTASTICO» NEI RACCONTI DI N.V.
GOGOL'

Uno degli aspetti che maggiormente colpisce nei racconti di Gogol' – colpisce soprattutto in quanto fino ad ora non è stato, a nostro avviso, tenuto sufficientemente in considerazione – è la massiccia presenza in essi, e l'importanza determinante per l'evoluzione del tema, dell'elemento fantastico. Sono pochissimi ad esserne privi. Se ne possono a fatica contare, se si escludono i frammenti, appena quattro; *Ivan Fedorovič Špon'ka e sua zia*, l'utopia volta al passato ¹ *Taras Bul'ba*, *La prospettiva Nevskij* e *Il calesse*. Diciamo a fatica, perché in almeno due di essi è indubbiamente presente quanto meno l'evasione dalla realtà, sia pur motivata logicamente con il sogno (*Špon'ka*) e con l'uso di stupefacenti (*La prospettiva Nevskij*), come momento determinante nello sviluppo della fabula. Altri due racconti vanno ricordati in quanto l'elemento fantastico appare in essi assai debole. Ci riferiamo alla novella *Come Ivan Ivanovič litigò con Ivan Nikiforovič*, in cui un episodio significativo è costituito dall'«intervento» nella contesa della scrofa di uno dei due contendenti, che sottrae molto a proposito un atto giudiziario, e a *Possidenti d'antico stampo*, in cui svolge un ruolo essenziale un certo gatto grigio sul quale avremo occasione di tornare. In questi due racconti l'elemento fantastico è debole, s'è detto. Essi sembrerebbero appartenere alla scrittura realistica, eppure, proprio in *Possidenti d'antico stampo* Gogol' ci ricorda come anche nella realtà più limpida, quella diurna si avverte la presenza del soprannaturale:

Vi è certamente accaduto qualche volta di sentire una voce che vi chiama per nome: il popolino spiega ciò dicendo che un'anima sconsolata per l'assenza di qualche persona la chiama e che la morte della persona chiamata segue immancabilmente. Io

¹ Ci pare perfettamente pertinente per definire il «romanzo storico» di Gogol' questo concetto espresso da G. Gukovskij, cfr. il suo *Realizm Gogolja*, Moskva-Leningrad 1959, p. 123.

confesso che questo richiamo misterioso mi ha sempre fatto paura. Mi ricordo di averlo sentito spesso nella mia infanzia; dietro di me, talvolta, qualcuno pronunciava chiaramente il mio nome. Di solito in quei casi il giorno era dei più limpidi e quieti; neppure una foglia si agitava nel giardino; il silenzio era assoluto; perfino le cicale, in quell'attimo, cessavano di cantare. Non c'era anima viva nel giardino. Ma confesso che se una notte tempestosa, la più pazzesca e furiosa, con tutto l'inferno degli elementi scatenati mi avesse raggiunto in mezzo a una foresta inestricabile, io non mi sarei spaventato tanto quanto in quella calma, in un giorno sereno².

La stupenda liricità del brano ci fa sentire, se possibile, ancor di più, quanto tormentasse Gogol' la dicotomia del mondo visibile ed invisibile. Ancora, si potrebbe cogliere in questo uno degli elementi che, assieme alla massiccia presenza del fantastico, legano Gogol' alla poetica del romanticismo.

Eppure, lo scrittore è stato, e in certi casi è ancora, definito un maestro del realismo. La polemica³ tra i critici su come considerare l'opera di Gogol' si protrae ormai da oltre un secolo, praticamente fin dall'apparire del capolavoro dello scrittore, le *Anime morte*, quando, sostanzialmente, la critica si divise in due campi: coloro che ritennero l'opera una fedele riproduzione della realtà russa e coloro che invece le negarono tale qualità. Oggi il problema va impostato diversamente. Non si tratta più di stabilire quanto fedeli alla realtà storica concreta siano state le opere di Gogol', quanto piuttosto di cercare di vedere in quale rapporto stiano tra loro i diversi elementi che le compongono: innanzitutto l'elemento reale con quello fantastico, ma anche, e non meno importante, l'elemento comico con quello tragico, o lirico. Non si deve confondere da un lato, infatti, l'interesse per il *reale*, che sempre si è espresso, in forme diverse, in tutte le tendenze artistiche, col *realismo*, in quanto corrente letteraria storicamente determinata⁴.

Indubbiamente, per Gogol', è più corretto parlare di un interesse per la realtà, che si è manifestato in forme del tutto peculiari e, come vedremo, precisamente finalizzate. Dall'altro lato, come già si è

² N.V. GOGOL', *Tutti i racconti*, Milano 1959, pp. 247-248. Per la comodità del lettore si è ritenuto utile trarre tutte le citazioni delle opere di Gogol' dalle relative edizioni italiane.

³ Sulla problematica dell'interpretazione critica di Gogol', cfr. V. STRADA, *Gorkij, Gogol' e la crisi dell'intelligencija in Tradizione e rivoluzione nella letteratura russa*, Torino 1980, e la rassegna critica di R.A. MAGUIRE in *Gogol from the Twentieth Century*, Princeton 1974.

⁴ Cfr. a tale proposito l'interessante saggio di LIDIJA GINZBURG, *Literatura v poiskah real'nosti* (nell'omonimo volume, Leningrad 1987, pp. 4-57), in cui si trova un'interessante analisi di come la «realtà» sia stata di volta in volta rappresentata nelle diverse epoche storico-artistiche.

constatato, vi è nei racconti una dominante presenza di elemento fantastico. Si continua a parlare di elemento fantastico, e non di fantastico in generale, perché così come è difficile poter definire realistiche le opere di Gogol', altrettanto problematico pare poter far rientrare, senza riserva alcuna, le opere dello scrittore nella letteratura fantastica pura. Si possono essenzialmente individuare due modi in cui gli elementi soprannaturali o misteriosi si inseriscono nel racconto gogoliano: il primo modo, corrispondente all'incirca alla tematica della raccolta delle *Veglie alla fattoria di Dikan'ka*, presuppone che essi siano nel complesso accettati e credibili nell'economia del rappresentato; il secondo modo, che corrisponde pressappoco al ciclo dei cosiddetti *Racconti di Pietroburgo*, presuppone sempre, o quasi sempre la possibilità di una spiegazione razionale degli eventi misteriosi che turbano la nostra coscienza. Se, tra le tante definizioni di fantastico, accettiamo quella di Todorov, secondo cui «il fantastico è l'esitazione provata da un essere il quale conosce soltanto le leggi naturali, di fronte ad un avvenimento apparentemente soprannaturale»⁵, si concorderà col fatto che Gogol', invece, tende a guidare il lettore per superare tale «esitazione», cioè ad indirizzarlo verso una data interpretazione degli eventi. D'altro canto, sempre secondo Todorov, il fantastico «più che essere lui stesso un genere autonomo, pare che si ponga alla frontiera fra due generi, il meraviglioso e lo strano»⁶. Nei racconti di Gogol' assistiamo ad un'evoluzione dal «fantastico meraviglioso», che presuppone l'accettazione dell'elemento soprannaturale, allo «strano puro»⁷, e ancora più in là, alla letteratura dell'assurdo. Questa evoluzione è facilmente riscontrabile nelle due raccolte di racconti testé menzionate, che corrispondono a due diverse fasi dell'opera dello scrittore, separate da una fase intermedia, e di transizione, che ha prodotto la raccolta *Mirgorod*.

Quando, negli anni 1831 e 1832, vennero pubblicate le due raccolte che compongono le *Veglie*, la letteratura russa stava vivendo un momento molto intenso di crescita e di ricerca di nuove forme espressive. Questa fase era legata, indubbiamente, al diffondersi della poetica romantica e, nel campo della prosa letteraria, significava una vera e propria sperimentazione sia per quanto riguardava il genere che il problema del rinnovamento della lingua. Basti ricordare che già nel decennio precedente avevano cominciato a pubblicare le loro novelle e romanzi Aleksandr Bestužev-Marlinskij, Nikolaj Bestužev,

⁵ Tz. TODOROV, *La letteratura fantastica*, Milano 1985¹¹, p. 28.

⁶ *Ivi*, p. 45.

⁷ Anche queste definizioni sono mutate da Todorov.

Orest Somov, Antonij Pogorel'skij, Mihail Pogodin, Mihail Zagoskin, che negli anni '30 si affacciano alla scena letteraria Aleksandr Vel'tman, Ivan Lažečnikov, Nikoaj Polevoj e Nikolaj Pavlov, e che, soprattutto, già Puškin aveva affrontato il problema della «umile prosa»⁸ e che in quegli anni già scriveva uno scrittore grande, ancorché sottovalutato, quale Vladimir Odoevskij.

Le *Veglie* si inscrivono perfettamente in quel momento letterario per tutta una serie di ragioni. Sono ambientate nel passato, e per di più in un passato mitico-popolare, come le novelle di Bestužev-Marlinskij o i romanzi di Zagoskin. Hanno un'ambientazione geografico-folcloristica «esotica» per quei tempi, cioè l'Ucraina, anche se quella di Gogol' è un'Ucraina tutta letteraria⁹, che più della realtà ci ricorda i materiali del folclore popolare (prevalentemente canzoni) che lo scrittore ricercava con tanta cura, o che ci appare mediata dall'influenza di opere di scrittori ucraini, quali Narežnyj o Kvitka. Vi è in esse una costante e determinante presenza del demoniaco e del tragicomico, o comunque del fantastico, come nelle opere di Somov, Pogorel'skij o Odoevskij. Ma naturalmente i riferimenti vanno ricercati più nella letteratura tedesca (Hoffmann e Tieck) e francese (J. Janin) che non in quella nazionale¹⁰. Mescolano il genere lirico-elevato con quello volgare, quest'ultimo sia nella figura del narratore, l'apicultore Rudyj Panko, che nella tematica molto «fisica» delle novelle stesse: valgano per tutte le mangiate e le bevute delle *Veglie* i famosi gnocchi di Pacjuk il Pancione, che

... viveva come un autentico saporogo: non faceva mai nulla, dormiva sedici ore su ventiquattro; mangiava come sei falciatori e tracannava in una sola volta un decalitro¹¹.

Tra l'altro, abbiamo qui uno dei primi esempi delle famose «iperboli»¹² di Gogol'. E infine, rappresentano anch'esse uno dei tanti tentativi del periodo di rinnovare la lingua letteraria mediante l'introduzione della lingua parlata, sforzo che accomunò praticamente tutti gli scrittori sopra ricordati.

Certamente, tutti gli aspetti che abbiamo fin qui sottolineato

⁸ La citazione è dal terzo capitolo dell'*Evgenij Onegin*; per l'edizione italiana cfr. A. PUŠKIN, *Eugenio Oneghin*, Firenze 1967, p. 76.

⁹ Su Gogol' e la letteratura ucraina cfr. V. GIPPIUS, *Gogol'*, Leningrad 1924, repr. Province, Rhode Island 1963, pp. 26-30.

¹⁰ Cfr. V. VINOGRADOV, *Izbrannye trudy. Poetika russkoj literatury*, Moskva 1976.

¹¹ N.V. GOGOL', *Le veglie alla fattoria di Dikan'ka*, Torino 1978, p. 147.

¹² Cfr. V. BRJUSOV, *Ispelelennyj*, in «Vesy» 1909 (4).

rientrano nei canoni della poetica romantica. Tuttavia, se si considerano le *Veglie* nel loro legame con i cicli successivi dei racconti di Gogol', vi sono anche altri aspetti che devono essere evidenziati. Innanzitutto non pare casuale la scelta della forma della «veglia». Come procedimento narrativo la forma scelta da Gogol' di attribuire le novelle ad un narratore-presunto autore non era certo una novità, neppure nella letteratura russa. Un anno prima delle *Veglie* erano usciti *I racconti di Belkin* di Puškin e nel 1828, tanto per fare un solo altro esempio, *Il sosia, o le mie serate ucraine* di Pogorel'skij¹³. Della raccolta di Gogol' va, forse, sottolineato il fatto che la veglia è un momento importante della civiltà contadina, non della sola Russia evidentemente, e che questo pretesto serve allo scrittore per presentarci un mondo d'altri tempi, un mondo che viene da lui idealizzato, come sarà poi quello dei cosacchi di *Taras Bul'ba*, un mondo felice.

Nei tempi andati le nozze si facevano diversamente da ora. La zia di mio nonno raccontava che le ragazze portavano in capo acconciature di nastri gialli, azzurri e rosa, sui quali veniva annodato un gallone d'oro, indossavano camicette fini, orlate di seta rossa lungo le cuciture e tutte cosparsa di fiorellini d'argento, e calzavano stivali di marocchino rosso dagli alti tacchetti ferrati. Esse facevano il loro ingresso nella stanza con incedere flessuoso, da pavone, e al tempo stesso fragoroso come un turbine. E raccontava che anche le spose più giovani portavano in capo la cosiddetta «navicella», la cui parte superiore era tutta broccata d'oro, con una piccola fenditura dietro, di dove usciva una cuffietta d'oro che aveva due cornetti di lana pregiata di agnellino nero, sporgenti uno davanti e l'altro dietro, e indossavano casacche azzurre di seta finissima, guarnite di liste rosse. Esse incedevano con aria imponente, con le mani ai fianchi, una alla volta, e ritmavano il passo del *hopak*. Mia zia descriveva poi anche i giovanotti con i loro alti berretti da cosacchi, con le casacche di panno ben strette alla vita da cinture ricamate in argento, con le pipe in bocca, i quali fingevano di corteggiare le donne maritate, e facevano i gradassi. Lo stesso Korž, quando vide ballare i giovani, non seppe più dominarsi e tornò alle abitudini dei tempi andati. Con la chitarra in mano, canticchiando e succhiando al tempo stesso la pipa, con un bicchiere in equilibrio sul cranio, l'allegro vecchietto si mise a ballare la danza russa in mezzo al vociare degli altri buon temponi. Cosa non ti combinavano nei momenti d'allegria! Talvolta si vestivano in maschera; ma non erano i soliti travestimenti che usano oggi nei matrimoni, quando non si fa che imitare zingarelle e russi del settentrione. No, a quei tempi uno si camuffava da ebreo, un altro da demonio, e cominciavano con lo sbaciucchiarsi per finire prendendosi a morsi... Dio buono! venivate colti da una tale ilarità, che dovevate tenervi la pancia dal ridere. Si travestivano con costumi turchi e tartari, tutti scintillanti come la fiamma... E poi, quando si mettevano a scherzare e a combinare certi tiri... nemmeno i santi averbbero potuto resistere. Alla zia di mio nonno, che era intervenuta a quelle nozze, successe una comica avventura; essa indossava un'ampia veste da tartara e con un boccale in mano versava da bere ai convitati, ma il demonio suggerì a uno di costoro di inaffiarle la gonna d'acquavite, e un altro fu

¹³ Ma non si dimentiche che già nel 1809 V. Narežnyj aveva pubblicato le sue *Veglie slave*.

pronto a battere subito l'acciarino, e le appiccò fuoco... Divampò una gran fiammata, e la povera zia, piena di paura, si strappò in fretta e furia le vesti di dosso, alla presenza di tutti... Il baccano, le risa, la confusione si levarono come alla fiera. Insomma, i vecchi non ricordavano di aver mai visto una festa così allegra ¹⁴.

In questo brano, che pure appartiene alla tragica novella *La sera della vigilia di San Giovanni Battista*, sono presenti tutti i simboli di quel mondo felice, che ormai non è più: dai colori vivaci degli abiti, all'oro e all'argento, agli anziani, con l'immane richiamo al «nonno», quale legame diretto con il passato, all'allegria e alla danza come simbolo di unità di quel mondo, il tutto raccontato con la minuziosa dovizia di particolari, che è tipica di Gogol', e con il sottinteso e a tratti esplicito rimpianto dell'irripetibilità di quell'atmosfera. A queste caratteristiche, che sono già state sottolineate nella superba analisi dell'opera di Gogol', sviluppata da Andrej Belyj ¹⁵, si deve aggiungere la presenza del demoniaco che si fonde con l'umano in una coesistenza che a volte si presenta conflittuale (tragica), a volte pacifica (comica).

Su due aspetti pare opportuno soffermarsi maggiormente: le diverse forme di manifestazione del fantastico (intervento del soprannaturale nella vita dell'uomo) e le caratteristiche del mondo cosacco arcaico, dalle quali emerge l'atteggiamento dello scrittore non solo verso di esso, ma anche verso la realtà nel suo complesso.

Nelle *Veglie* si incontrano demoni di tutti i tipi, dal malefico Basavrjuk della *Sera della vigilia di San Giovanni Battista*, allo scornato e persino degno di commiserazione, diremmo quasi povero diavolo della *Notte prima di Natale*. Il demonio è l'artefice quasi indiscusso di tutte le manifestazioni della vita umana. A lui, o alla sua immagine, si deve la tragica svolta nel destino di Petr e Pidorka della *Sera della vigilia di San Giovanni Battista*, come il lieto fine della storia della *Fiera di Soročinec*. L'uomo deve costantemente fare i conti con la sua presenza, tanto che persino gli avvenimenti più banali sono considerati un prodotto dei suoi artifici. Così, se questo serve al soggetto, anche il cambiamento delle condizioni atmosferiche diventa opera sua:

Frattanto il diavolo si stava accostando furtivamente alla luna, e aveva già steso la mano per afferrarla; ma di colpo la ritirò come se si fosse scottato e si mise le dita in bocca, springò un calcio e corse dall'altra parte, fece un altro salto indietro e ritirò la mano. Tuttavia, malgrado questi tentativi falliti, l'astuto demonio non smise le sue monellerie. Prese la rincorsa e, afferrata di botto la luna, contorcendosi e sbuffando, la palleggiò da una mano all'altra, come fa un contadino quando prende

¹⁴ N.V. GOGOL', *Le veglie alla fattoria di Dikan'ka*, cit., pp. 54-55.

¹⁵ A. BELYJ, *Masterstvo Gogolja*, Moskva 1934, repr. München 1969.

una brace per accendere la pipa; infine se la ripose frettolosamente in tasca e, come se non c'entrasse per nulla, continuò la sua strada ¹⁶.

Poco importa, a questo punto, sapere che tutto questo il maligno lo fa per far dispetto a Vakula (della *Notte prima di Natale*), il quale lo aveva ritratto non proprio con rispetto. L'importante è che lo spirito del male è onnipresente nella vita degli uomini. E non solo per scherzo. In alcune novelle, ci riferiamo in modo particolare alla *Sera della vigilia di San Giovanni Battista* e alla *Tremenda vendetta*, Gogol' raggiunge una tensione tragica che pare contrapporsi allo spirito e alle tinte generali in cui intende presentarci il mondo della sua Dikan'ka. Tuttavia, anche qui, spesso la tensione tragica si risolve, con un procedimento che è assai frequente in Gogol', in una esplosione di umorismo ¹⁷ o, se si vuole, in una parodizzazione di quello stesso male che ci aveva tanto turbato. Così, sempre nella *Sera della vigilia di San Giovanni Battista*, dopo averci sciorinato davanti il truce quadro del sacrificio umano del piccolo Ivas, della pazzia di Petr e dell'espiazione di Pidorka, Gogol' continua:

Ma abbiate pazienza, perché la storia non è ancora finita: lo stesso giorno in cui il demonio si portò via Petr, ricomparve Basavrjuk. Tutti però lo fuggivano, perché avevano capito che egli era il diavolo e assumeva sembianze umane al solo scopo di scoprire i tesori nascosti, e poiché questi tesori non sono accessibili agli esseri infernali, egli allettava dei giovani. In quello stesso anno tutti abbandonarono le capanne e si trasferirono nel villaggio; ma anche lì il maledetto Basavrjuk non dava loro requie. La zia di mio nonno diceva che egli ce l'aveva soprattutto con lei, perché essa aveva abbandonato la sua vecchia osteria sulla strada di Oposnjan, e che cercava ogni mezzo per vendicarsi di lei. Un giorno gli anziani del villaggio si riunirono all'osteria e, come suol dirsi, ammazavano il tempo a tavola, in mezzo alla quale troneggiava un maestoso montone arrosto. Cianciavano del più e del meno, e fra l'altro di vari prodigi e miracoli. Quand'ecco che a tutti i presenti (e non a uno solo, perché allora la cosa non avrebbe avuto grande importanza) parve di vedere il montone alzare la testa, i suoi occhi lascivi rianimarsi e illuminarsi mentre un paio di baffi neri e setolosi spuntati lì per lì si drizzavano espressivamente verso gli astanti.

Tutti riconobbero subito nella testa di montone il ceffo di Basavrjuk, e la zia di mio nonno pensò persino che da un momento all'altro le avrebbe chiesto dell'acquavite... I buoni vecchietti afferrarono i loro berretti e se ne andarono lesti lesti a casa loro.

Un'altra volta il fabbriciere in persona, cui piaceva ogni tanto dire a quattr'occhi qualche parolina al boccale del nonno, non aveva fatto in tempo a scorgere il fondo per la seconda volta che vide il boccale fargli un inchino. – Accidenti! – esclamò, e si diede a trinciare dei gran segni di croce!... Anche a sua moglie capitò una storia del genere: aveva appena incominciato a intridere la farina in un'enorme madia,

¹⁶ N.V. GOGOL', *Le veglie alla fattoria di Dikan'ka*, cit., p. 119.

¹⁷ Per un'analisi dei procedimenti comici di Gogol' si rimanda a L. SLONIMSKIJ, *Tehnika komičeskogo u Gogolja*, Peterburg 1923.

quando questa tutt'a un tratto prese a ballare. – Ferma, ferma! – gridò la donna; ma ci voleva altro! Con le mani poggiate maestosamente ai fianchi, la madia si mise a ballare la danza russa per tutta la capanna... Voi ridete; ma i nostri nonni non ridevano ¹⁸.

D'altra parte, questo procedimento di allentare la tensione suscitando il sorriso o il riso viene usato da Gogol' anche in contesti di tutt'altra natura. Ci riferiamo alle cosiddette «digressioni liriche», che all'interno delle *Veglie* hanno presumibilmente la funzione di sottolineare, attraverso la sublimazione della natura, il valore positivo del mondo creato. Così, lo scrittore risolve, ad esempio, la tensione emotiva che si crea nel lettore dopo la descrizione dello Psiol all'inizio della *Fiera di Soročinec*:

La bella ragazza restò ammirata a contemplare quello spettacolo stupendo e dimenticò persiano di piluccare i semi di girasole che aveva sgusciato con costanza durante tutto il viaggio ¹⁹.

Nel bene e nel male gli uomini della comunità delle *Veglie* vivono a contatto con il maligno e con l'elemento soprannaturale, e si integrano perfettamente tra loro, anche se questa loro coesistenza assume la forma di un'eterna lotta in cui spesso l'uomo risulta vincitore (si ricordino ad esempio la *Notte di maggio ovvero l'annegata*, la *Notte prima di Natale* e *La lettera perduta*), ma non è questo il solo momento caratterizzante di Dikan'ka. L'altro motivo dominante è l'unità di quel mondo, che, si può anticipare, si contrappone idealmente alla disgregazione del mondo contemporaneo, così come quei diavoli in carne ed ossa si contrappongono al demonio, invisibile ma onnipresente dell'età dello scrittore – e della nostra; l'assurdità nei rapporti sociali ed interpersonali. Tale unità si esprime essenzialmente in due immagini simboliche che ritornano con continuità in tutti i racconti delle *Veglie*. Sono la figura del «nonno», dell'avo, dell'anziano che è sempre protagonista o fonte del racconto e che simboleggia l'unità diacronica, l'elemento attraverso cui si tramandano nelle generazioni i valori basilari di quel mondo, e la «danza», che simboleggia l'unità sincronica della comunità, il momento in cui i singoli si incontrano e tutti insieme vengono travolti nel vortice dell'allegria, quell'allegria che è generata dalla consapevolezza delle proprie certezze ²⁰.

¹⁸ N.V. GOGOL', *Le veglie alla fattoria di Dikan'ka*, cit., pp. 59-60.

¹⁹ *Ivi*, p. 14.

²⁰ Ancora una volta si rimanda all'analisi di A. BELYJ, *Masterstvo Gogolja*, cit., p. 16.

Nonostante i numerosi passi profondamente tragici le *Veglie* sono piene di vita. Già s'è detto del turbinio di colori vivaci, che poi scompariranno progressivamente dalle opere di Gogol' per lasciar spazio alle tonalità spente del grigino, del verdino, del marroncino. Ancora, nelle *Veglie* si mangia, si beve e si festeggia molto: essendo la festa, che sfocia inevitabilmente nella danza, espressione della pienezza della vita. Ma, soprattutto, nelle *Veglie* si ride molto, ci si consola ridendo, come abbiamo visto, persino delle esperienze più dolorose. Il riso, è noto, ha un ruolo chiave nella poetica di Gogol'. Un ruolo, tuttavia, che si trasforma a misura dell'incupirsi della visione del mondo dello scrittore. In questa prima raccolta di racconti il riso è, senza dubbio, il massimo elemento unificante del microcosmo gogoliano ed è, in particolar modo, lo strumento attraverso il quale si esprime la comprensione e la simpatia dell'autore verso quell'universo da lui evocato, comprensione e simpatia che, attraverso il riso, si comunicano al lettore.

Eppure, il quadro fino ad ora delineato appare troppo idilliaco, e certamente non perfettamente aderente alla realtà del testo. E in effetti, si manifestano, nelle *Veglie*, evidenti incrinature di quell'idillio. Si è detto quale spazio occupasse la danza, e un esempio concreto è quello che emerge dalla descrizione delle nozze di Petr e Pidorka della *Sera della vigilia di San Giovanni Battista*. Ne risulterà un confronto interessante se lo si contrappone alla prima danza che ci si presenta nelle *Veglie* (dal racconto *La fiera di Soročinec*).

Una strana e inspiegabile sensazione avrebbe colto chi avesse assistito a quello spettacolo, nel vedere come al primo colpo di archetto di un violinista dalla casacca di panno ruvido e dai lunghi baffi arricciati ogni cosa, volente o nolente, si armonizzava e si accordava. Individui le cui facce pareva non fossero mai state allietate da un sorriso, ora scalpitavano e scuotevano le spalle. Tutto si muoveva vorticosamente; tutti danzavano. Ma un sentimento ancor più strano e ambiguo si sarebbe destato in fondo all'animo nel vedere le vecchie, sui cui volti appassiti aleggiava l'indifferenza della tomba, che si confondevano con i giovani vivaci e ridenti. Noncuranti, prive persino di gioia infantile e della favilla della simpatia; spinte soltanto dal vino (così come un artefice spinge un automa senza vita ad assumere un contegno simile a quello umano), quelle sciagurate scuotevano le teste ubriache unendosi alla danza della folla gioconda, senza nemmeno guardare la giovane coppia.

Il baccano, le risa e le canzoni si facevano sempre più indistinte. L'arcata del violinista si dilaguava affievolendosi e disperdendo le note incerte nell'aria vuota. Si sentiva ancora qua e là un certo calpestio, qualcosa che assomigliava al mormorio di un mare lontano, e subentrarono ben presto la solitudine e il silenzio. Così la gioia, ospite bella e incerta, ci abbandona allo stesso modo, e invano un suono isolato tenta di esprimere la letizia: la sua eco gli rinvia un accento triste e solitario, e risponde con un tono truce; così gli amici gioiosi della tempestosa e libera giovinezza, separatamente, uno alla volta, si disperdono per il mondo e abbandonano

tutto solo il loro vecchio amico. La noia opprime l'uomo rimasto solo, e il suo cuore è in preda a tanta pena e mestizia, che nulla vale ad allevare²¹.

Molto si è scritto su queste vecchie²², che sembrano essere state inserite nel racconto solo per creare uno stridente contrasto con tutto quanto le circonda. L'automaticità priva di vita dei loro movimenti le estrania dal ballo generale, che è poi la vita generale, ma così una frattura insanabile si crea in questo stesso ballo (vita, comunità), e c'è poca gioia in questa prima danza delle *Veglie*. Tant'è che le ultime battute del racconto ci rammentano la tristezza della solitudine, la noia («*Skučno ostavlennomu*», scrive Gogol' e queste parole ci ricordano il celeberrimo «*Skučno na etom svete, gospoda!*» di *Mirgorod*, dove si respira un'atmosfera ben diversa da quella delle *Veglie*)²³.

Simbolo di questa frattura che turba il sereno mondo di Dikan'ka è l'«abisso»²⁴. Esso compare alla fine della prima parte della raccolta:

Lo spavento però lo assalì quando il cavallo, durante il viaggio, sordo alle grida e agli strattoni, si mise a galoppare attraverso burroni e pantani, tanto che il nonno, in qualunque luogo si trovasse, tremava al solo raccontarlo. A un certo punto guardò sotto di sé, e si spaventò più che mai vedendo un abisso, un'orribile voragine!²⁵.

E, come nell'esempio prima ricordato, in cui la morte compare in una delle novelle più gioiose, anche qui esso compare in modo, diremmo quasi, mascherato: in una novella (*La lettera perduta*), in cui l'uomo vince la sua quotidiana battaglia contro le forze del male. Del resto, le opere di Gogol' abbondano di questi «buchi neri» in cui la mente dell'uomo non comprende più nulla, la sua vista si ottenebra e tutto si confonde davanti a lui²⁶.

La vera chiave, tuttavia, per comprendere la tragedia storica che sta in agguato è la novella simbolica *La tremenda vendetta*. E ancora una volta riteniamo che sia determinante, per giungere alla decodificazione di quel simbolo, seguire le intuizioni di Andrej Belyj²⁷. Nella

²¹ N.V. GOGOL', *Le veglie alla fattoria di Dikan'ka*, cit., pp. 40-41.

²² Cfr. ad esempio M. BACHTIN, *Rabelais e Gogol'*, in *Estetica e romanzo*, Torino 1979, pp. 483-495.

²³ N.V. GOGOL', *Sobranie sočinenij v semi tomah*, Moskva 1984-86, v. I, p. 40 e v. II, p. 220.

²⁴ Cfr. A. BELYJ, *Gogol'*, in «Vesy» 1909 (4), pp. 78-79.

²⁵ N.V. GOGOL', *Le veglie alla fattoria di Dikan'ka*, cit., p. 200.

²⁶ Cfr. L. SLONIMSKIJ, *op. cit.*, pp. 60-62.

²⁷ A. BELYJ, *Masterstvo Gogolja*, cit., pp. 54-72.

Tremenda vendetta incontriamo, per la prima volta, un personaggio «moderno», in quanto cosciente della propria crisi di identità. Dice, infatti, Danilo, uno dei protagonisti:

Ah, non avrò mai più la fortuna di guerreggiare come allora! A dir la verità non sono ancora vecchio, e il mio corpo è vigoroso; ma la sciabola cosacca mi sfugge di mano. Vivo in ozio e non so neppure io perché vivo. L'anarchia regna in Ucraina: i colonnelli e gli esaul si dilanano fra loro come tanti cani. Non c'è più un capo supremo che eccella su tutti; i nostri nobili non fanno che scimmiettare in tutto e per tutto le usanze dei polacchi, e di costoro imitano le vili astuzie /.../ Oh, bei tempi passati! Dove volaste, anni della mia giovinezza? Orsù giovanotto, scendi in cantina e portami un boccale d'idromele! Voglio berlo alla memoria della bella vita di un tempo e di quegli anni felici ²⁸.

Il mondo di Danilo è un mondo ormai in crisi e, artisticamente, Gogol' rappresenta questa crisi nello scontro fatale tra Danilo e lo stregone, il padre della moglie Caterina. Lo stregone è il simbolo di questa crisi, perché è il «diverso», che si inserisce in una comunità unita e la turba. Interessante è, a questo proposito, vedere come lo scrittore ci presenta questo personaggio. Non conosciamo nessuna sua caratteristica che possa essere marcata con un segno «più». Non sappiamo chi sia lo stregone, sappiamo soltanto «chi non sia», o meglio «cosa non sia»: la negazione è sempre l'elemento linguistico con cui iniziano le informazioni che riceviamo su di lui ²⁹.

... ma ancor di più si stupirono che con lei /Caterina/ *non fosse venuto* il suo vecchio genitore. Questi aveva vissuto soltanto un anno oltre il Dnepr, quindi era partito *senza dar notizie di sé* per ventun anni, e aveva fatto ritorno presso sua figlia quando questa era già sposata e madre di un bambino. Senza dubbio egli avrebbe raccontato molte cose interessanti; né poteva essere altrimenti, dopo aver vissuto tanto tempo in terra straniera! In quei paesi tutto era diverso, e anche gli abitanti erano diversi, e non c'erano nemmeno chiese cristiane... ma *egli non era intervenuto alle nozze* /.../

– Senti, Caterina, ho l'impressione che tuo padre *non voglia vivere* d'amore e d'accordo con noi. È comparso con un cipiglio truce e arcigno... Insomma è scontento: e allora perché è tornato? *Non ha voluto brindare* alla libertà cosacca! *Non ha cullato* il nipotino fra le braccia! In un primo momento stavo per palesargli tutto quanto avevo in cuore; ma qualcosa me l'ha impedito, e ho interrotto le mie confidenze. No, egli *non ha un cuore di cosacco*! /.../

– *Non mi piacciono* questi gnocchi! – disse il padre /.../

– La carne di maiale *non mi va*! – disse il padre /.../

²⁸ N.V. GOGOL', *Le veglie alla fattoria di Dikan'ka*, cit., p. 200.

²⁹ A. BELYJ, *Masterstvo Gogolja*, cit., p. 57. Il critico analizza poi l'evoluzione di questo procedimento nelle *Anime morte*, quando la negazione non serve ad isolare l'individuo dalla comunità, bensì proprio ad integrarlo in essa, poiché viene utilizzata per mettere in luce i suoi tratti comuni, medi, quelli che non fanno spiccare la personalità individuale, ma la fanno confondere tra tutte le altre.

Il vecchio si accigliò ancor di più; mangiò soltanto una focaccetta col latte, e invece d'acquavite ingollò una misteriosa bibita nerastra da una fiaschetta che teneva in seno ³⁰.

Il mistero di questa estraneità verrà svelato soltanto nell'epilogo della novella. Certamente lo stregone si è macchiato di qualche effettato delitto (incesto, uxoricidio?), e dello sterminio totale della propria stirpe, il che giustifica la sua identificazione quale forza del male. Vi sono due «riconoscimenti» significativi nel racconto: quello corale, dell'inizio, quando ancora non conosciamo il vecchio padre:

L'esaul sollevò le icone, e stava per pronunciare una breve preghiera... quando improvvisamente i fanciulli che giocavano per terra si misero a strillare spaventati, e dopo di loro gli adulti presenti cominciarono a indietreggiare, e tutti segnavano a dito atterriti un cosacco che era in mezzo a loro. Nessuno sapeva chi egli fosse: sino a un momento prima aveva ballato in modo eccellente la danza cosacca e aveva rallegrato la folla che gli stava intorno.

Ma, allorché l'esaul aveva innalzato le icone, il viso di quel cosacco s'era fatto lungo e storto; gli occhi castani erano diventati verdi; le labbra livide; il mento, scosso da un continuo fremito, era aguzzo come una lancia; una zanna gli fuoriuscì dalla bocca e una gobba gli montò fin oltre il cranio, e al posto del cosacco c'era ora un vegliardo.

– È lui! È lui – gridarono fra la folla, stringendosi l'un l'altro ³¹.

E quello individuale di Caterina, quasi verso la fine della novella:

Caterina gli piantò addosso due occhi terribili e gridò:

– Ah, ecco! È lui! È mio padre! ³².

Ciò che è interessante notare è che riconoscere, «vedere» (gli occhi hanno una funzione simbolica molto importante, non solo qui, ma anche in opere successive, come *Il Vij* e *Il ritratto*) è sempre causa di conseguenze nefaste, quasi che, come ha giustamente sottolineato Sinjavskij ³³, con l'atto del vedere, cioè con l'oggettivare al di fuori di sé la cosa veduta, l'uomo compia un atto di arbitrio, che lo parifica al massimo creatore e, quindi, lo rende sacrilego. È questo forse il punto di maggior contatto tra Gogol' e Hoffmann, o meglio, sembrerebbe l'aspetto dell'opera hoffmanniana che ha più interessato Gogol'. In particolare si possono notare significative coincidenze tra

³⁰ N.V. GOGOL', *Le veglie alla fattoria di Dikan'ka*, cit., pp. 171, 177-178, 185. (Il corsivo è nostro).

³¹ N.V. GOGOL', *Le veglie alla fattoria di Dikan'ka*, cit., p. 172.

³² *Ivi*, p. 212.

³³ A. TERZ (A. SINJAVSKIJ), *Nell'ombra di Gogol'*, Milano 1980, p. 327 e seguenti.

l'uso che Gogol' fa della figura dello sguardo – che, tra l'altro è uno dei temi fondamentali della letteratura fantastica – con il racconto di Hoffmann *L'uomo della sabbia*³⁴.

Per quanto gravi siano i delitti dello stregone, non bastano a giustificare, tuttavia, il fatto che gli sia negata persino la possibilità del pentimento e che egli stesso sia condannato ad un'atroce autodistruzione. Come si è detto, la soluzione dell'enigma viene indicata nell'epilogo della novella, e ancora una volta in chiave simbolica. Risiede tale spiegazione nella leggenda di Petr e Ivan, traditore per avidità il primo e feroce nella vendetta il secondo. E mentre Petr verrà condannato a distruggere nell'eternità la propria discendenza (di qui le vicende dello stregone, di Danilo e Caterina), Ivan sarà condannato a «guardare» (ricompare il motivo degli occhi) il consumarsi della sua vendetta:

... e ancor oggi il prodigioso cavaliere se ne sta sui Carpazi con il suo corsiero e guarda nell'abisso senza fondo i morti che rosicchiano un altro morto, e sente l'altro cadavere sepolto nel sottosuolo, che cresce sempre più e addenta fra pene atroci le proprie ossa, e scuote in modo terribile tutto il mondo³⁵.

E così l'«abisso senza fondo», simbolo della non integrità e della quotidiana tragedia del mondo contemporaneo è generato da un tradimento, un tradimento, naturalmente, di valori. Questa concezione, che sta alla base delle *Veglie*, si esplicita meglio alla luce delle forme artistiche che assumerà nei successivi racconti di Gogol'.

Rimane, tuttavia, ancora da prendere in considerazione un terzo e ultimo elemento anomalo all'interno delle *Veglie*. Si tratta del racconto *Ivan Fedorovič Špon'ka e sua zia*, che è il terzo (penultimo) della seconda parte delle *Veglie*. A prima vista viene spontaneo chiedersi perché questo racconto sia stato inserito in questo ciclo, col quale pare non aver nulla in comune. Il racconto è anomalo sia perché cronologicamente ambientato in un periodo diverso, più recente, sia perché privo, come già s'è detto, dell'elemento fantastico. Ma ancor più appare anomalo perché il suo protagonista, Ivan Fedorovič appunto, sembra non possedere nulla in comune con i personaggi corposi ed esuberanti che popolano gli altri racconti della

³⁴ Cfr. M. MILNER, *La fantasmagorie. Essai sur l'optique fantastique*, Paris 1982. L'autore definisce il racconto «la storia di uno sguardo» e sottolinea l'importanza dell'elemento trasgressivo – Nathanael «guarda ciò che non dovrebbe guardare – che lo porta a concludere: «la risposta suggerita esplicitamente è che i due compari (nel senso letterale), usurpando il potere di creare la vita usurpando il potere di Dio. È un tema corrente nella letteratura fantastica» (p. 47).

³⁵ N.V. GOGOL', *Le veglie alla fattoria di Dikan'ka*, cit., pp. 220-221.

raccolta. Ivan Fedorovič anticipa piuttosto i personaggi spenti delle opere più tarde, primo tra tutti l'Akakij Akakievič del *Cappotto*. Vista retrospettivamente tutta la novella appare come un ponte lanciato verso il presente, per mostrare la trasformazione subita dall'«uomo di Dikan'ka». Ma è pur vero che spesso si corre il rischio di prendere Gogol' troppo sul serio, di credergli ciecamente, dimenticando così che «tutto qui è inganno, tutto delirio, tutto è altro da ciò che sembra»³⁶ – per dirla con le sue stesse parole – ed è, pertanto altrettanto doveroso sottolineare, come fa Strada³⁷, la natura puramente giocosa della novella.

Nella successiva raccolta di racconti, *Mirgorod*, l'atmosfera comincia a trasformarsi sensibilmente, a incupirsi; cambiano sotto molti aspetti scenari e panorami, ma cambiano soprattutto gli uomini. Sarà interessante, in primo luogo, soffermarsi sulla struttura stessa del ciclo. *Mirgorod* è suddivisa in due parti, composte ognuna da due racconti. Dei quattro racconti complessivi, due sono ambientati nel passato e due nel presente. La loro disposizione nella raccolta è tale, per cui i due racconti con ambientazione temporale più vicina all'autore sono collocati all'inizio e alla fine, in modo da costituire quasi una cornice ai due racconti sul passato che, quindi, si trovano al centro. L'elemento unificante, come per le *Veglie*, è quello spaziale, così come lo sarà, anche se solo idealmente, nei cosiddetti *Racconti di Pietroburgo*. Se confrontata con la precedente, la raccolta di *Mirgorod* sembra rappresentare il passaggio dal mondo del fantastico a quello della realtà. Dei quattro racconti, infatti, uno solo presenta una dominante componente di elemento fantastico (si tratta del *Vij*), come analogamente e per contro, degli otto racconti che compongono le *Veglie* solo uno (*Spon'ka*) è privo di elemento fantastico in senso proprio. Da un punto di vista formale e ideale *Mirgorod* appare, quindi, e non solo per esplicita ammissione di Gogol', una continuazione delle *Veglie*.

Come s'è detto, qui si entra nel mondo della realtà, ma a ben guardare è una pur strana realtà quella che lo scrittore costruisce davanti ai nostri occhi. Così, pienamente realistica ci appare, per il soggetto, la prima novella, *Possidenti d'antico stampo*: due personaggi semplici, Pul'cherija Ivanovna e Afanasij Ivanovič, vivono una vita quieta, si amano e muoiono. Nessun soggetto potrebbe apparire più

³⁶ N.V. GOGOL', *I racconti di Pietroburgo*, Torino 1984, p. 162. I racconti che compongono questo ciclo, scritti in momenti diversi, vennero da Gogol' riuniti nel terzo volume della raccolta delle sue opere, nel 1842, e da allora vengono comunemente considerati un ciclo unitario.

³⁷ Cfr. la nota introduttiva alle *Veglie alla fattoria di Dikan'ka*, cit.

aderente alla realtà di questo. Tale impressione è ancor più rafforzata dal tono idilliaco con cui l'autore ci introduce nel loro mondo:

Io amo assai la vita modesta di quei possidenti isolati dei villaggi remoti, che nella Piccola Russia comunemente si chiamano del «vecchio mondo», i quali come le pittoresche casette decrepite, son belli per la loro semplicità in assoluto contrasto a una costruzione nuova liscia, i cui muri non sono stati ancora lavati dalla pioggia, i cui tetti non sono coperti di muffa verde e il cui ingresso, privo di intonaco, non mostra i mattoni rossi. Mi piace, talvolta, scendere per un momento nella sfera di quella vita straordinariamente isolata, dove nemmeno un desiderio vola oltre la staccionata che cinge il cortile piccolo, né oltre la siepe del giardino, pieno di peri e di susini, né oltre le *isbe* del villaggio che lo circondano, sbilenche, ombreggiate da salici, sambuchi e peri. La vita dei loro modesti proprietari è così quieta, che per un momento ci si dimentica e si crede che le passioni, i desideri e le inquiete creazioni dello spirito del male che sconvolgono il mondo non esistano affatto e che tu li abbia visti soltanto in un sogno sfavillante e luminoso. Vedo da qui una casetta bassa, con una galleria di piccole colonne di legno annerito che gira tutt'intorno per poter, in caso di temporale e di grandine, chiudere le finestre senza bagnarsi sotto la pioggia. Dietro la casetta un marasco fragrante, file intere di bassi alberi fruttiferi, sommersi dalla porpora delle ciliegie e dal mare topazio delle susine soffuse d'una impolveratura pumblea; un albero frondoso all'ombra del quale è disteso un tappeto per la siesta; davanti alla casa un cortile spazioso, coperto di erbetta bassa e fresca, con un sentierino formatosi a forza di passarvi su che va dalla rimessa alla cucina e dalla cucina agli appartamenti padronali; l'oca dal collo lungo che si abbevera in compagnia delle ochette giovani, morbide come il piumino; la staccionata da cui pendono a mazzi pere e mele secche e tappeti prendono aria; vicino alla rimessa un carro pieno di poponi, un bue staccato dal carro che, pigro, vi giace accanto: tutto ciò ha per me un fascino indicibile, forse io non lo vedrò mai più e ci è caro tutto ciò da cui siamo separati.

Comunque sia, già quando il mio calesse si avvicinava alla scalea di quella casetta, l'anima mia si sentiva avvolta da un senso straordinariamente gradevole e quieto; i cavalli si avvicinavano allegri all'ingresso; il cocchiere calmo calmo scendeva dalla cassetta e si caricava la pipa, come se fosse arrivato a casa propria; persino lo stesso abbaiare dei flemmatici cani bastardi era piacevole alle mie orecchie. Ma più di ogni cosa mi piacevano gli stessi proprietari di quegli angoletti modesti: vecchiette e vecchietti che venivano incontro con premura. Anche adesso i loro volti mi si presentano alla memoria talvolta nel frastuono, in mezzo alla folla e le marsine alla moda, e allora cado d'un tratto in una specie di dormiveglia e rivedo il passato come in un sogno. Sui loro visi era dipinta sempra una tale bontà, una tale benevolenza e una tale purezza di cuore che involontariamente si rinunciava, almeno per un certo tempo, a qualsiasi fantasticheria temeraria e si passava con tutti i sensi nella umile vita bucolica.

Fino ad oggi io non riesco a dimenticare due vecchietti del secolo passato che, ahimé!, non ci sono più, ma l'anima mia è ancor oggi piena di pietà e mi si stringe stranamente il cuore quando io m'immagino che col tempo io visiterò ancora la loro antica dimora, ora deserta, e non vedrò che un mucchio di case rovinate, lo stagno abbandonato, un burrone pieno d'erbacce sul luogo dove prima stava la loro casetta bassa, e nulla più. È triste! Son triste fin d'ora! ³⁸.

³⁸ N.V. GOGOL', *Tutti i racconti*, cit., pp. 227-228.

L'introduzione è assai promettente, tanto più che il tutto ci viene presentato nei classici toni della novella sentimentale, predisponendoci all'incontro con i cosiddetti «buoni sentimenti». Qualche sospetto deve, tuttavia, nascere in noi di fronte al panorama delle esistenze dei due teneri vecchietti. Qual'è mai la loro vita, infatti? Vivere per loro significa «mangiare». Tutte le attività materiali e intellettuali sono connesse con il cibo, che costituisce l'unico impulso di piacere, di azione e di conversazione dei due protagonisti, i quali per il resto lasciano con indifferenza che tutto attorno a loro vada in rovina. In realtà, questa loro non è vita, ma il trionfo della *pošlost'*³⁹, cioè, se si vuole, l'apoteosi dell'esistenza animalesca e vegetativa dell'uomo. Anche questa chiave di lettura non può essere, però, accettata incondizionatamente. L'evento che turba l'idilliaco, si fa per dire, regno di Pul'herija Ivanovna e di Afanasij Ivanovič, è la morte. Ma ciò che turba noi è il modo in cui la morte irrompe in questa parvenza di vita. La morte sopraggiunge, in *Possidenti d'antico stampo*, «preannunciata» dalla gattina grigia di Pul'herija Ivanovna. Per più di un aspetto ciò è significativo e, a suo modo, enigmatico. Se il segno di questo episodio fosse quello, recuperato dalle *Veglie*, dell'intervento delle forze del male nella vita terrena, perché, allora, questo gatto grigio? Tutti sanno che i gatti delle streghe sono neri! Pare quasi che Gogol' intenda parodiare un certo tipo di letteratura, così come nei racconti precedenti aveva parodiato i più intensi momenti tragici. E questo del gatto, come vedremo, non è l'unico momento di parodizzazione della novella. Per il momento, comincia qui ad apparirci più chiaro che una certa carica parodistica è presente fin dall'inizio, nel tono sentimentale della presentazione idilliaca. La funzione prima del gatto di Pul'herija Ivanovna è quella di introdurre un altro piano del racconto. Ricorderemo che il ritorno del gatto, in precedenza scappato, e la sua seconda fuga inducono Pul'herija Ivanovna ad affermare: «La mia morte è già venuta a cercarmi»⁴⁰. E dopo queste parole non abbiamo più davanti a noi la stessa donna, preoccupata solo di problemi culinari, ma una persona completamente diversa, una persona che si sente «chiamata», così come «chiamato» si sentirà Afanasij Ivanovič, come appare chiaro dal brano citato all'inizio di questo scritto e che precede immediatamente la descrizione della sua morte.

³⁹ Sul concetto di *pošlost'* (trivialità) in Gogol' si veda D.S. MEREŽKOVSKIJ, *Gogol'. Tvorčestvo, žizn' i religija*, in *Polnoe sobranie sočinenij*, v. X, Moskva 1911, pp. 165-166, e V. NABOKOV, *Gogol'*, Milano 1972, pp. 75-86.

⁴⁰ N.V. GOGOL', *Tutti i racconti*, cit., p. 242.

Così l'intervento della morte ci rivela un diverso aspetto della vita, poiché solo dal loro incontro con la morte emerge, nei due protagonisti di *Possidenti d'antico stampo*, la presenza di una profondità spirituale in un primo momento insospettata. Questa nostra impressione viene ancor di più rafforzata dal racconto del progressivo spegnersi della vita di Afanasij Ivanovič dopo la morte della moglie. In sostanza Gogol' affronta il problema di cosa siano l'amore e la tragedia nella vita. Senza discostarsi punto dal suo metodo di rappresentazione dei fenomeni, su un piatto della bilancia mette i nostri due vecchietti, col loro amore fatto d'abitudine, di una certa simbiosi basata sugli aspetti materiali della vita; sull'altro piatto della bilancia mette una digressione (parodistica) sul cosiddetto «amore romantico», o passionale che sia.

Recentemente Jurij Mann ha fatto notare che in Gogol' assistiamo ad una vera e propria reinterpretazione del romanticismo, basata, come dimostra l'esempio del *Cappotto*, sulla non corrispondenza che esiste tra prosaicità, la mancanza di idealità delle occupazioni e delle preoccupazioni dei personaggi e la trascendentalità dei loro fini supposti⁴¹. È indubbiamente uno degli aspetti più interessanti dell'opera gogoliana.

Il piatto della bilancia risulta essere assai più pesante dalla parte dei nostri protagonisti: quell'amore che all'inizio poteva sembrarci meschino, perché apparentemente basato solo sulla forza dell'abitudine, risulta il solo capace di elevarsi alla dimensione della vera tragedia⁴².

Tutto questo conferma la presenza di un substrato di profonda umanità, persino di spiritualità anche sotto la più dura scorza di meschinità (*pošlost'*). Così, se è consentito trarre una prima, parziale conclusione sull'evoluzione dei personaggi gogoliani dalle *Veglie* e *Mirgorod*, si può constatare che, mentre i primi erano personaggi, per così dire, tutti d'un pezzo, integri (solo in Danilo della *Tremenda vendetta* si manifestava un'incrinatura), i secondi sono già personaggi sdoppiati: la loro vita esteriore ci appare solamente meschina, vile, animalesca o vegetativa, ma sotto sotto dimostrano di possedere una spiritualità, o almeno slanci di spiritualità. E sono proprio questi ultimi che, prorompendo di tanto in tanto, creano quel movimento di comicità e lirismo, che produce quella sensazione di profonda tragicità della vita e di amarezza, che ci lascia l'umorismo gogoliano.

Tali caratteristiche dell'arte gogoliana risaltano maggiormente

⁴¹ JU. MANN, *Dialektika hudožestvennogo obraza*, Moskva 1987, p. 77.

⁴² Cfr. anche G. GUKOVSKIJ, *op. cit.*, pp. 83-89.

nella novella che chiude il ciclo di *Mirgorod*, *Come Ivan Ivanovič litigò con Ivan Nikiforovič*. La collocazione temporale della novella è, come abbiamo detto, contemporanea. La realtà sembra anche qui imporsi in tutta la sua crudezza. Tuttavia, in questo mondo contemporaneo, come per *Possidenti d'antico stampo*, è soprattutto l'aspetto volgare e meschino della vita che sembra trionfare. Se nel mondo del passato esistevano veri conflitti tragici – tra le forze del bene e del male come, ad esempio, nelle *Veglie*, o conflitti tra individuo e popolo, o tra popoli, come in *Taras Bul'ba* – in questo racconto assistiamo ad uno pseudo scontro, a un conflitto che, nato da futili motivi, assumerà gradualmente le dimensioni di un vero conflitto tragico.

Per un altro aspetto, la novella sembra un «manuale» di quei procedimenti gogoliani per suscitare il riso, che furono con tanta precisione analizzati da Slonimskij nella già citata opera, e che si possono tutti ricondurre alla comicità dell'assurdo. Così, all'inizio del racconto, la presentazione dei due protagonisti risulta ironica perché si basa sulla comicità delle conclusioni solo apparentemente logiche. Di Ivan Ivanovič veniamo subito a sapere che è «una persona stupenda» («*prekrasnyj čelovek*»), attributo che è consuetudine associare a qualità morali. Ed eccole queste qualità nell'ordine in cui le enumera Gogol': «Che bella casa che ha a Mirgorod!» (segue la dettagliata descrizione della casa e del frutteto); «Va pazzo per i poponi» (segue la precisazione, essenziale per capire il carattere del personaggio, che per ogni melone consumato i semi vengono da lui personalmente raccolti e incartati e sull'involucro viene indicata la data e l'eventuale partecipazione di un ospite). Ancora, veniamo a sapere che Ivan Ivanovič è un'«ottima persona» perché «lo conosce anche il commissario di Poltava! Doroš Tarasovič Puhivočka, quando viene da Horol, passa sempre da lui. E l'arciprete, padre Petr, quello che abita a Koliberda, quando ha un cinque ospiti a fargli visita, dice sempre che non conosce chi sappia fare così bene il suo dovere di cristiano e sappia vivere come Ivan Ivanovič»⁴³. E immediatamente Gogol' ci illumina sulle qualità di uomo di mondo e di buon cristiano di Ivan Ivanovič. Veniamo così a sapere che il nostro eroe non ha figli, ma per il cortile scorrazzano i «figli della serva Gapka» e che la domenica egli mostra molta cristiana comprensione per i mendicanti che questuano davanti alla chiesa, ma non poi così profonda, infine, da indurlo a privarsi in loro favore di un po' di denaro. Sullo stesso tono è la descrizione delle qualità di Ivan Nikiforovič. Ma il

⁴³ N.V. GOGOL', *Tutti i racconti*, cit. pp. 405-406.

vero capolavoro del genere è il confronto tra i due amici-nemici: dopo il lungo elenco delle loro singole qualità e diversità, condotto in modo logicamente ineccepibile leggiamo:

Ivan Ivanovič è di carattere un po' timoroso. Ivan Nikiforovič al contrario: le sue brache sono così larghe e a pieghe così ampie che se si gonfiassero vi si potrebbe fare entrare tutto il cortile con i granai e le altre costruzioni ⁴⁴.

E in un grandioso crescendo, Gogol' ci presenta tutto il repertorio della sua comicità dell'assurdo: dalla futilità del pretesto della lite, alla illogicità delle argomentazioni dei due contendenti e all'irrazionalità, infine, di tutta la vita dei protagonisti e del loro piccolo mondo. Tuttavia, anche in questa novella emergono due elementi che ci segnalano un altro piano del racconto. Da una parte, in questa realtà svilata spiccano le vestigia di un passato diverso, cose del tutto inutili in una vita così vegetativa, come le giacca cosacca, l'uniforme nobiliare, la sella e il fucile (all'origine della contesa) di Ivan Nikiforovič ⁴⁵; dall'altra, il senso della dignità di Ivan Ivanovič, offesa dall'intemperante amico che, com'è suo costume, si lascia sfuggire durante la discussione una parola di troppo. Come in *Possidenti d'antico stampo* traspare così, attraverso la meschinità del vivere quotidiano, la coscienza di un'altra esistenza, più spirituale o, almeno, la possibilità di essa. E come nella prima novella, anche qui questo movimento nato nel vuoto ⁴⁶ cresce fino ad acquisire le dimensioni di una vera tragedia, poiché il conflitto, per quanto futile ci sia potuto apparire in un primo momento, si può risolvere solo con l'annientamento, in questo caso psicologico e morale, dei due protagonisti. Se tali osservazioni sono corrette, allora si può constatare che già fin dal suo primo apparire nell'opera dello scrittore, la realtà non è presentata in funzione satirica (sociale), ma semmai idealizzata (morale). Poco importa che l'ideale sia essenzialmente negativo, perché, anzi, questo serve a far risaltare maggiormente quegli spiragli di umanità autentica che stanno alla base dell'ispirazione gogoliana e della continuità di tutta la sua attività creativa, continuità che solo una parte della critica – a partire dai simbolisti – ha saputo mettere in luce.

Di tutto il ciclo di *Mirgorod*, il racconto che, per spirito di scrittura, più si avvicina alle *Veglie* è *Taras Bul'ba*. Già è stato ampiamente rilevato, nella critica, quanto poco quest'opera corrisponda ai

⁴⁴ *Ivi*, p. 409.

⁴⁵ In questi elementi Gukovskij vede il tratto di unione con i protagonisti di *Taras Bul'ba*. Nelle due novelle, a suo avviso, non si contrappongono caratteri eroici a caratteri meschini, ma situazioni storiche eroiche e vili, v. *op. cit.*, pp. 118-121.

⁴⁶ A. SLONIMSKIJ, *op. cit.*, p. 64.

canoni del romanzo storico, nonostante quanto potrebbe apparire dall'intreccio, e non solo e in primo luogo per le sue dimensioni. Infatti, ancora una volta, la realtà costruita da Gogol', ancorché storica, è ben poco corrispondente ai caratteri dell'oggettività. È finalizzata, piuttosto, alla idealizzazione di determinati valori del mondo cosacco, che sono molto simili a quelli del microcosmo di Dikan'ka: la terra, la patria e, soprattutto, la religione. Anche qui, questi valori trovano espressione nell'allegria, nella danza, nel senso della comunità. E pertanto, non si può non concordare con Gukovskij sulla funzione di contrasto che il racconto svolge all'interno del ciclo. Tuttavia, il problema non sta solo nel contrasto tra due mondi, ma anche in quello tra gli individui che non sono puramente e semplicemente un prodotto di quei due mondi.

Nelle *Veglie* e in *Taras Bul'ba* ci sono due situazioni chiave (poiché da esse dipende in sostanza il crollo di tutto), che apparentemente sono molto simili, ma in realtà differiscono per un dettaglio sostanziale. Mi riferisco al tradimento di Petr nella *Tremenda vendetta*, che come abbiamo visto è il simbolo della rovina del mondo di Dikan'ka, e al tradimento di Andrij, che sarà la causa diretta, oltre che della sua morte, di quella del fratello e del padre, nonché del crollo della comunità cosacca della Seč'. Ma mentre Petr tradiva per avidità, diverse sono le motivazioni di Andrij, innamorato della bella polacca:

– Non ingannare, cavaliere, né me né te stesso, – disse ella piano, scuotendo la sua bellissima testa. – Io so, e per mia grande disgrazia so troppo bene, che tu non devi amarmi; so il tuo dovere e il tuo giuramento: ti chiamano tuo padre, i tuoi compagni, la tua patria, e noi, noi siamo i tuoi nemici!

– Che sono padre, compagni, patria? – disse Andrij, scotendo la testa ed ergendo la sua persona dritta come un pioppo in riva al fiume. – Beh. se è così, allora non ho più nessuno! Nessuno, nessuno! – egli ripeté con quella voce e con quel gesto della mano coi quali il cosacco agile, resistente e invincibile esprime la sua risolutezza per un'impresa inaudita, impossibile a un altro. – Chi ha detto che l'Ucraina sia la mia patria? Chi me l'ha data per patria? *La patria è quello che la nostra anima cerca, che le è più caro di tutto.* Tu sei la mia patria! Ecco la mia patria! E porterò questa patria nel mio cuore, la porterò in me finché vivo, e voglio vedere che qualcuno dei cosacchi si provi a trarla di là! Tutto, qualunque cosa sia, io venderò, darò via, distruggerò per una tale patria!⁴⁷.

Nel caso di Andrij, dunque, v'è una conflittualità cosciente tra l'individuo e la comunità, e quel che è più importante, c'è un'aspirazione cosciente all'affermazione di valori individuali, caratteristiche impensabili in uno qualsiasi dei personaggi delle *Veglie*. Così, mentre

⁴⁷ N.V. GOGOL', *Tutti i racconti*, cit., p. 306. (Il corsivo è nostro).

Taras, Ostap e il mondo cosacco sono fenomeni dello stesso ordine del mondo delle *Veglie*, Andrij, è in un certo senso, più vicino a quell'ideale di spiritualità umana, che trapela appena in Afanasij Ivanovič o nella dignità offesa di Ivan Ivanovič, e che preannuncia già gli slanci verso l'assoluto di alcuni personaggi dei *Racconti di Pietroburgo*. Ancora si deve sottolineare che in *Taras Bul'ba* mancano sia l'elemento fantastico che, sostanzialmente, i tradizionali procedimenti comici gogoliani. Per tale motivo è solo con molta cautela che può essere accostato al terzo ciclo dei racconti di Gogol', accostamento suggerito forse e soprattutto dal carattere di transizione dell'opera.

Il fantastico è presente a pieno titolo solo in uno dei racconti di *Mirgorod*, *Il Vij*, e corrisponde a un'organizzazione del materiale diversa dal solito. Nel *Vij*, infatti, l'esistenza di un secondo piano del racconto non viene soltanto suggerita, come nella prima e nell'ultima novella di *Mirgorod*, bensì viene chiaramente esplicitata nella duplice struttura del soggetto. Nel *Vij* i piani del racconto sono due, quello diurno e quello notturno, e ben delimitati tra di loro. E ciò che è maggiormente interessante è che il protagonista del racconto stesso si trasforma conformemente al piano di racconto in cui agisce. Così ci presenta Gogol' il suo eroe:

Il filosofo Homa Brut era d'indole allegra, gli piaceva molto star coricato e fumare la pipa; se poi beveva, non mancava di far venire dei musicanti e di ballare il *tropak*. Egli assaggiava sovente lo staffile di cuoio, dicendo, con indifferenza assolutamente filosofica, che da quel che deve succedere non c'è scampo⁴⁸.

Oppure, così ci descrive i suoi interessi diurni:

Il filosofo, tuttavia, trovò presto il modo di alleviare il suo dispiacere; passò tre volte, fischiettando, per il mercato e proprio in fondo scambiò qualche occhiatina con una tale giovane vedova in berrettino giallo, che vendeva nastri, pallini da fucile e ruote, e fu in quel giorno stesso rimpinzato con frittelle di farina di frumento, una gallina... e, in una parola, non si può enumerare tutto quello che gli fu servito sopra la tavola apparecchiata in una piccola casina d'argilla, in mezzo a un giardinetto piantato a ciliegi. Nella sera stessa il filosofo fu visto alla taverna: egli era coricato su di un banco, fumando al suo solito la pipa, e in presenza di tutti gettò all'ebreo bettoliere mezzo ducato. Davanti a lui stava un boccale. Egli guardava quelli che entravano ed uscivano con occhi pieni di flemmatica soddisfazione e non pensava più affatto al suo straordinario avvenimento⁴⁹.

⁴⁸ N.V. GOGOL', *Il Vij*, Palermo 1981, p. 15, «Filosofo» qui sta per allievo dei corsi superiori del seminario di Kiev.

⁴⁹ *Ivi*, p. 26.

Questo «straordinario avvenimento» appartiene interamente all'esistenza notturna di Homa Brut, è la sua avventura con la strega, ma è anche e soprattutto quell'evento che, se non fa emergere in lui, almeno da principio, un'altra personalità, gli insinua il dubbio sulla possibilità di un'altra dimensione di vita:

Il sudore gli colava giù a goccioloni. Egli provava una sensazione diabolicamente dolce, sentiva una certa pungente, tormentosa e terribile voluttà. Gli pareva spesso di non avere più il cuore e, sgomento, se lo teneva con la mano (...). (...) la pietà e una certa strana agitazione e una timidezza, a lui stesso ignota, s'impossessarono di lui. Egli si diede a correre con quanta forza aveva. Lungo la strada il cuore gli batteva inquieto, ed egli in nessuna maniera poteva rendersi conto del nuovo e strano sentimento che lo possedeva⁵⁰.

Dai brani riportati appaiono evidenti quali sono i tratti distintivi dei due piani della novella. Alla luce del giorno emerge ancora una volta l'aspetto triviale dell'esistenza. La sfera della spiritualità e dei sentimenti occupa interamente il piano notturno. Ma non è solo questo. Senza ripercorrere l'intreccio del racconto, del resto molto stringato, ricorderemo che Homa Brut viene condotto, nelle tre notti di veglia alla figlia del *sotnik* (sotto altre spoglie, la strega), a misurarsi in una duplice e impari lotta. Deve ad un tempo combattere la lotta dell'uomo contro i demoni (del bene contro il male) e dell'individuo con se stesso nell'ansia che lo spinge alla conoscenza. Homa Brut sa che per vincere le forze del male deve resistere alla tentazione di «guardare»⁵¹, eppure non può resistere e questo atto di arbitrio determinerà la sua rovina, così come periscono, in senso più o meno letterale, tutti i personaggi di Gogol' che «guardano»: da Caterina della *Tremenda vendetta* a Čartkov del *Ritratto*, ma così come sono perduti anche tutti i personaggi che riescono, in un modo o nell'altro, a esprimere la propria individualità, il proprio ideale:

– Sollevatemi le palpebre: io non vedo! – disse con voce sotterranea il Vij, e tutta la folla si slanciò a sollevargli le palpebre.

– Non guardare! – sussurrò al filosofo una voce interna. Egli non seppe resistere e guardò.

– Eccolo! – gridò il Vij, e mise su di lui uno dei suoi diti di ferro. E tutti, quanti erano, si scagliarono sul filosofo. *Esamine, egli cadde pesantemente al suolo, e in quello stesso mentre l'anima gli volò via dallo spavento*⁵².

Colpisce come, dal punto di vista del lessico adottato, questo

⁵⁰ *Ivi*, p. 24 e p. 25.

⁵¹ A. TERZ (A. SINJAVSKIJ), *op. cit.*, pp. 329-343. Già s'è detto della funzione che il critico giustamente attribuisce al motivo degli occhi nell'opera di Gogol'.

⁵² N.V. GOGOL', *Il Vij*, cit., p. 68. (Il corsivo è nostro).

brano richiami alcuni passi della *Tremenda vendetta* (riconoscimento corale dello stregone, riconoscimento di Caterina), in precedenza citati, anche se qui, come s'è detto, v'è un elemento, sostanziale, in più: la volontà di Homa Brut di guardare, o la sua incapacità di trattenersi. È un elemento, anche questo che, introducendo l'intervento individuale (che mancava totalmente, ad esempio, in Caterina), anticipa alcuni aspetti dell'opera gogoliana, proprio in rapporto alla connessione realtà-fantastico. Si ricordi, a tale proposito, che nel passaggio dalla prima alla seconda variante de *Il ritratto* una delle trasformazioni più rilevanti è proprio in questo senso: nella prima variante Čartkov entra in possesso del ritratto in modo misterioso (fantastico) e in modo egualmente misterioso il ritratto lo rende ricco; nella seconda variante ci sono maggiori possibilità di una interpretazione razionale dell'evento: è più forte la motivazione individuale, svolge un ruolo più importante la volontà del personaggio e, quindi, in un certo senso, la realtà. Dal fantastico, come già si osservava, si passa allo strano. E a questo corrisponde, sembrerebbe paradossalmente, un incupirsi della visione del mondo dello scrittore. Là dove l'individuo manifesta le proprie qualità umane, là dove è mosso dall'ideale o dalla spiritualità, soccombe; là dove, invece, come si vedrà meglio in seguito, è privo del carattere dell'individualità, o è addirittura ridotto allo stato vegetale o animale, sopravvive. E tutto il ciclo di *Mirgorod* è ispirato a questo pessimismo: manca del tutto, rispetto alle *Veglie*, il cosiddetto lieto fine.

Rispetto alle *Veglie*, sembra anche scomparire, in *Mirgorod*, come abbiamo visto, l'elemento fantastico, ad eccezione che nel *Vij*, dove però, come si diceva, ha questa particolare connotazione del piano di racconto notturno, contrapposto a quello diurno. In realtà, alcuni elementi presenti in *Possidenti d'antico stampo* (la gattina che preannuncia la morte) e in *Come Ivan Ivanovič litigò con Ivan Nikiforovič* (la scrofa che ruba la denuncia di Ivan Nikiforovič) segnalano che il fantastico in Gogol' si sta gradualmente trasformando per assumere le forme del grottesco. In questa stessa direzione muove l'accentuazione degli automatismi del comportamento di alcuni personaggi, e in particolar modo l'automatismo della danza di Homa Brut, nel *Vij* (la possiamo paragonare a quella delle vecchie, già ricordata), che è un ulteriore indice dell'estraniamento dell'individuo dalla comunità. Anzi si potrebbe dire che in questo caso la comunità non esiste più, e la danza mette ancora più in evidenza l'isolamento, la solitudine dell'uomo:

– Dei musicanti! a tutti i costi, dei musicanti! – e, senza attendere i musicanti, si buttò in mezzo al cortile, in un posto sgombro, a ballare il *tropak*. Egli danzò sinché

non fu l'ora della merenda, e la servitù, che aveva fatto circolo, come usa in simili casi intorno *finì per sputare e andarsene* dicendo: – Ecco quanto a lungo può ballare un uomo!³³.

Certamente quest'indifferenza non sarebbe stata possibile nel mondo di Dikan'ka, essa è, invece, diremmo di casa a Pietroburgo.

Che Gogol' non amasse Pietroburgo, nonostante l'attrazione provata per questa città, è cosa nota. Indubbiamente questo suo rapporto con essa si iscrive nel problema più generale dell'atteggiamento della cultura russa verso la nuova capitale. Gogol' sottolinea l'insospitalità del suo clima, ad esempio nel *Cappotto*, la miseria e lo squallore dei suoi interni, nel *Ritratto*, o la meschinità dei suoi abitanti, preoccupati, nella loro maggioranza, solo della carriera e del successo in società. Impareggiabile, a questo proposito, è il brano di apertura della *Prospettiva Nevskij*:

Non c'è niente di più bello della Prospettiva, almeno a Pietroburgo: per questa città la prospettiva è tutto. Di che cosa non brilla la strada-regina della nostra capitale? Mi risulta che nessuno dello squallido e impiegatizio popolo che abita la città darebbe la Prospettiva contro tutte le felicità del mondo. Non solo chi ha venticinque anni d'età, un magnifico paio di baffi e un soprabito tagliato appuntino, ma anche chi gli cominciano a spuntare i peli bianchi sotto la bazza e ha una testa liscia come un piatto d'argento, anche costui va pazzo per la Prospettiva³⁴.

Il tono lirico dell'attacco, mantenuto del resto per tutto il passo, contrasta con il contenuto «basso»: come già s'è visto nei due cicli precedenti, soprattutto in *Mirgorod*, lo scrittore, per mezzo di questo lirismo, indirizza il lettore verso una percezione elevata della realtà descritta, a cui non corrispondono gli elementi concreti di questa stessa realtà, che sono tutti tratti di carattere infimo. Questo naturalmente serve a creare un effetto comico, che tuttavia è in netto contrasto con il senso generale della novella: *La prospettiva Nevskij*, così come tutti i racconti del ciclo di Pietroburgo, è tutt'altro che un racconto umoristico, ci porta anzi, ma di questo poi, a conclusioni amare.

Tornando a Pietroburgo, v'è da sottolineare ancora il tratto dominante della percezione dello scrittore. Gogol', più di qualunque

³³ *Ivi*, p. 65 (Il corsivo è nostro).

³⁴ N.V. GOGOL', *I racconti di Pietroburgo*, cit., p. 115. Poiché ci si è attenuti ovunque al criterio di citare l'edizione italiana delle opere di Gogol', si è lasciato anche qui questo termine «prospettiva», che è improprio (corretto sarebbe «corso»), tenendo inoltre conto del fatto che il racconto *Nevskij prospekt* è noto in Italia appunto come *La prospettiva Nevskij*.

altro scrittore russo, ha posto l'accento sul carattere illusorio, persino spettrale della città.

Oh, non vi fidate della Prospettiva! (...)

Tutto qui è inganno, tutto delirio, tutto è altro da ciò che sembra⁵⁵.

Nei *Racconti di Pietroburgo* è la città stessa, prima ancora dei singoli elementi dei vari racconti, ad essere fantastica, irreali. E certamente si è verificata una trasformazione del carattere dell'elemento soprannaturale in Gogol'. Non abbiamo più demoni, streghe e stregoni, spiriti del male, come nelle *Veglie* e in *Mirgorod*, anche se il diavolo viene continuamente nominato, ma ormai solo come sinonimo di confusione, di incomprensione di quanto sta accadendo. E tuttavia è una città popolata di Nasi che se ne vanno in giro per conto proprio, di cani che scrivono lettere, di «fantasmi» che rubano cappotti, di ritratti magici. Sono tutti simboli della diffusa irrazionalità della vita circostante e, fa giustamente notare Jurij Mann, «chi può dire cosa sia più terribile: il mistero dietro il quale si cela un concreto portatore (...) o il mistero che si cela ovunque e in nessun luogo, l'irrazionalità che permea la vita, come l'acqua permea l'ovatta»⁵⁶.

Quest'ipotesi della trasformazione del carattere dell'elemento fantastico in Gogol' nel senso di una accentuazione dell'assurdo, dell'irrazionale è confortata non solo, come abbiamo già visto, dalla storia delle varianti del racconto *Il ritratto*, ma anche e soprattutto, da quella delle varianti del *Naso*. In un primo momento, infatti, Gogol' aveva motivato la scomparsa del naso del maggiore Kovalev con il pretesto del sogno. Nella variante definitiva, questa motivazione scompare. Non resta che l'incredibile visione di un volto umano che si smembra e si ricompone, mentre una parte assurge al ruolo di simbolo del tutto⁵⁷, quasi a significare la dignità umana frustrata: non a caso si tratta della parte più «pubblica» dell'uomo⁵⁸. L'intreccio della novella pare privo di un qualsiasi significato e l'autore stesso sottolinea a più riprese l'irrazionalità, l'incomprensibilità dell'avvenimento, suggerendo, tuttavia, la possibilità di una sua generalizzazione:

⁵⁵ *Ivi*, p. 162. Nabokov considera addirittura, e con ragione, che la visione di Pietroburgo dataci da Gogol' sia una sorta di pietra miliare della letteratura russa (V. NABOKOV, *op. cit.*, p. 20).

⁵⁶ JU. MANN, *Poetika Gogolja*, Moskva 1978, p. 99.

⁵⁷ S. BOČAROV, *Zagadka «Nosa» i tajna lica*, in *Gogol': istorija i sovremennost'*, Moskva 1985, pp. 183-189.

⁵⁸ *Ivi*, p. 201.

Ecco che storia è capitata nella capitale nordica del nostro vasto impero! Soltanto, adesso, tutto ben considerato, ci avvediamo che c'è in essa molto di *inverosimile*. Anche senza parlare che è davvero *strana* la soprannaturale scomparsa del naso e la sua comparsa in diversi posti sotto le spoglie di consigliere di Stato, come poi Kovalev non s'accorse che non si può inserire un annuncio sui giornali quando si tratta di un naso? Io qui non intendo già dire che un annuncio costa troppo caro: questa è cosa trascurabile, né io sono in alcun modo del numero della gente attaccata al denaro; ma dico che non sta bene, che è una goffaggine, una cosa mal fatta! E ancora: come diamine il naso si trovava nel pane sfornato, e come lo stesso Ivan Jakovlevič... *No, non ci capisco un'acca, proprio non ci capisco! Ma quello che è invero più strano e più incomprensibile di tutto il resto, è come gli autori possano scegliersi consimili soggetti*. Confesso che ciò mi riesce del tutto *incomprensibile*, ciò davvero... no, no, assolutamente non capisco! In primo luogo, ciò non può essere d'alcun vantaggio al paese; in secondo luogo... ma, tanto, anche in secondo luogo non vi può essere utilità alcuna. Veramente non so cosa ciò può rappresentare... Ma, purtuttavia, e nonostante quanto detto, come, evidentemente, si può ammettere una cosa, e un'altra, e una terza, si può anche... infine, dov'è che non si danno assurdità? *Epperò, giratela come vi pare, in tutta questa storia mi pare in coscienza che ci sia qualcosa di vero. Checché se ne dica, simili fatti capitano nel mondo; di rado, ma capitano*⁵⁹.

Anche un'eventuale interpretazione allegorica viene resa improbabile dall'«impressione di gratuità»⁶⁰, provata di fronte agli avvenimenti e ampiamente sottolineata dallo scrittore. La novella preannuncia, quindi, la letteratura dell'assurdo, in quanto risalta in essa l'irrazionalità dominante nella realtà rappresentata. Il momento culminante di questo predominio dell'irrazionale è, certamente, espresso nel racconto *Il diario di un pazzo*. Qui la realtà sembra del tutto scomparire: le persone e gli animali si scambiano i ruoli, ma soprattutto si confondono anche quelli che sembrano essere gli elementi minimi e necessari della realtà – il luogo (Pietroburgo diventa la Spagna) e il tempo: le date delle ultime annotazioni del diario di Popriščin cominciano a trasformarsi da qualcosa di irreale, seppur «logico» fino a segni privi di un qualsiasi senso. Eccole nella loro successione:

48 aprile del 2000 / 86 marzobre: fra il giorno e la notte / Nessun giorno del mese: oggi non se n'ha nessuno / Il giorno del mese non me lo ricordo. Ma non c'era neppure mese. C'era il diavolo sa che cosa. / Madrid 30 febbraio / Gennaio dello stesso anno, che viene dopo febbraio / 25 / L 34 i Mes.nno. oïeıqqaı 349⁶¹.

Ed è da queste rovine del mondo reale che Gogol' lancia i suoi più disperati appelli in favore dell'Uomo:

⁵⁹ N.V. GOGOL', *I racconti di Pietroburgo*, cit., p. 37. (Il corsivo è nostro).

⁶⁰ Tz. TODOROV, *op. cit.*, p. 77.

⁶¹ N.V. GOGOL', *I racconti di Pietroburgo*, cit., pp. 184-192.

Datemi una creatura umana! Io voglio vedere una creatura umana, io agogno quel cibo che nutrirebbe e inebrierebbe la mia anima: e invece mi toccano simili bagatelle (...)

Salvatemi! Venite a prendermi! Datemi una troica di cavalli veloci come il turbine! prendi posto, mio cocchiere, tintinna mio sonaglio, spiccate la corsa cavalli, e portatemi via da questo mondo! Più lontano, che non si veda più nulla, nulla ⁶².

Solo le parole di un pazzo, è vero. Ma non è fuori luogo ricordare che questo pazzo è, all'inizio del racconto, un tipico esponente di quella meschinità umana che continuamente incontriamo nelle opere di Gogol'. E che, come per il protagonista di *Come Ivan Ivanovič litigò con Ivan Nikiforovič*, è il senso della dignità umana offesa a innescare il processo di «ribellione» dalle tragiche conseguenze.

Ancora più emblematica e più cupa, per chiarire l'atteggiamento dello scrittore nei confronti della realtà, è la novella *La prospettiva Nevskij*. Anche questa novella è strutturata su due piani, che qui corrispondono alle due parti del racconto, come nel ciclo precedente lo era *Il Vij*. Del resto, si deve in generale notare che Gogol' in tutto il ciclo di Pietroburgo sottolinea con ogni mezzo la sua visione della dicotomia del mondo, ma soprattutto ricorre alla figura del doppio in quasi tutti i racconti: Piskarev e Pirogov nella *Prospettiva Nevskij*, Kovalev e il suo Naso nel *Naso*, Čartkov e il pittore del ritratto nel *Ritratto*, Akakij Akakievič e il suo fantasma nel *Cappotto* e quanto a Popriščin, del *Diario di un pazzo*, contiene già in sé, nella sua psiche lacerata, il suo doppio. Nella *Prospettiva Nevskij* Piskarev sta a Pirogov così come l'aspirazione a un ideale, quale che esso sia, sta all'accettazione soddisfatta di sé di chi di ideali è privo. E mentre Piskarev, dopo aver constatato la mancata corrispondenza della realtà all'ideale, soccombe di fronte alla realtà stessa, Pirogov rinuncia senza troppo danno alle proprie meschine aspirazioni. In conclusione, nello scontro tra spiritualità e trivialità, nella novella, la spiritualità perisce, la trivialità trionfa. Nel *Ritratto* è il problema del rapporto tra l'arte e la realtà ad interessare Gogol'. Entrambi i modelli proposti di questo rapporto non possono funzionare. Nel caso di Čartkov, fallisce il suo tentativo di dominare l'arte – lo spirito creativo – sulla base di un atteggiamento prosaico e utilitaristico. Nel caso del pittore del ritratto, l'equilibrio nel rapporto viene a mancare poiché l'artista si lascia interamente soggiogare dalla materia. Interessanti sono a questo proposito le impressioni di Čartkov di fronte al ritratto, di cui è entrato in possesso:

⁶² *Ivi*, p. 180 e p. 193.

Questo non era già più arte: qui l'armonia del ritratto era persino interrotta; questi erano occhi vivi, occhi d'uomo! Si sarebbe detto che fossero stati strappati a un uomo vivo e incastonati nella tela. Non si provava, qui, *quell'elevato godimento* che può invadere l'anima a contemplar l'opera d'un pittore, per quanto spaventoso sia il suo soggetto: qui s'era invece invasi da una sensazione morbosa e tormentosa. «Che è questo? – si chiedeva involontariamente il pittore: – eppure questa è natura, natura vivente; da che viene un simile strano senso di malessere? Ovvero *la servile, letterale imitazione della natura è già un delitto* e suona come un grido acuto e disarmonico? Ovvero, a trattare freddamente e indifferentemente, senza partecipazione, un soggetto, quello deve di necessità presentarsi nella sua ripugnante realtà, *non illuminato dalla luce dell'irraggiungibile pensiero nascosto al fondo di tutte le cose*, presentarsi cogli attributi di quella realtà che scoprirebbe chi, volendo conoscere un bell'uomo, si armasse del coltello anatomico, lo squartasse e scoprisse così un uomo ripugnante? ⁶³.

Indubbiamente, molto spesso si è voluto vedere nelle mani di Gogol' questo bisturi che squarciava la realtà. Ma proprio in questo brano è espresso, si potrebbe dire, il programma estetico dello scrittore, basato sull'imprescindibilità di quei raggi di «luce [del] pensiero nascosto» dell'autore. Questa luce trapela, come s'è fin qui cercato di mettere in evidenza, in tutti quei racconti di Gogol' in cui sembrerebbe dominare la visione più nera e disperata della realtà. Trapela ad esempio nell'ormai contestato ⁶⁴ brano umanitario del *Cappotto*, che tuttavia ricoprì un ruolo non certo marginale nello sviluppo della letteratura russa:

Soltanto, se lo scherzo diventava insopportabile, quando gli urtavano il braccio impedendogli di lavorare, diceva: – Lasciatemi in pace! Perché mi offendete? – E qualcosa di strano era contenuto in quelle parole e nella voce con cui erano pronunciate. Vi risuonava qualcosa di tanto pietoso, che un giovane di recente entrato in servizio, il quale, sull'esempio degli altri, s'era fatto lecito di beffarlo, si fermò a un tratto, come se tutto fosse cambiato ai suoi occhi o si mostrasse sotto altro aspetto: una forza soprannaturale lo staccò dai colleghi che aveva presi per gente ammodo. E a lungo dipoi, nel bel mezzo delle sue ore più allegre, gli si ripresentò l'immagine del piccolo impiegato dalla fronte calva, colle sue parole penetranti: «Lasciatemi in pace! Perché mi offendete?», e in queste parole penetranti risuonavano altre parole: «Io sono tuo fratello». E si copriva la faccia con le mani, il povero giovane, e molte volte, in seguito, durante la sua vita, tremò vedendo quanta inumanità sia nelle creature umane, quanta feroce volgarità si nasconda nella mondanità raffinata e illuminata, e, Dio mio! persino negli uomini che il mondo tiene per nobili e onesti ⁶⁵.

⁶³ *Ivi*, pp. 50-51. Il corsivo è nostro.

⁶⁴ Com'è noto, Ejchenbaum sosteneva che detto brano dovesse essere considerato come un puro artificio letterario, atto a rafforzare il grottesco della novella, v. B. EJCHENBAUM, *Com'è fatto il «Cappotto» di Gogol'*, in *I formalisti russi*, a cura di Tz. Todorov, Torino 1968, pp. 267-268.

⁶⁵ N.V. GOGOL', *I racconti di Pietroburgo*, cit., pp. 189-199.

Come s'è più volte ribadito, quindi, uno degli aspetti del rapporto dello scrittore con la realtà rappresentata è proprio il costante richiamo ad un'interpretazione di essa da un punto di vista superiore, che va ben al di là della contingente situazione storica, per richiamarsi a più elevati valori di umanità, e il suggerimento, che sempre accompagna tale interpretazione, di un'altra possibilità. A volte, leggendo con quanto accanimento Gogol' riesce a cucire insieme tutti i brandelli più insignificanti e meschini della vita e degli uomini, viene spontaneo chiedersi se, dietro il fantasmagorico mondo della sua arte, non vi sia davvero solo una profonda visione pessimistica della vita. Ma se ci si lascia condurre a ridere di noi stessi, per parafrasare una celebre battuta del *Revisore*, e nello stesso tempo si dà ascolto al lirismo di molti brani, che richiamano la nostra attenzione verso una maggiore pienezza della vita, si percepisce appieno tutta la profondità dell'arte gogoliana. D'altro canto, lo scrittore era conscio in modo talmente acuto del potere dell'arte sull'uomo che quando credette che la sua propria arte non fosse più capace di far provare agli uomini quell'«elevato godimento» che solo poteva innalzarla sulla vita, proprio come uno dei suoi personaggi la abbandonò:

Senonché, più si accostava a una completa rassomiglianza, più forte provava un vago senso di angoscia e d'inquietudine, di cui egli stesso non si rendeva ragione. Si propose, non ostante ciò, di ritrarre con leale fedeltà ogni più minuta fattezze ed espressione. Prima di tutto volle portare a compimento gli occhi. In questi occhi c'era tanta forza, che sembrava non si potesse neppur pensare di renderli esattamente com'erano in natura. Nondimeno, andasse come voleva, mio padre decise di inseguire la menoma loro linea e sfumatura, di penetrare il loro segreto... Ma aveva appena cominciato a lavorarci, che nell'animo gli sorse una strana ripugnanza, un incomprensibile malessere, tali che dové posare per un poco il pennello. Alla fine non ne poté più: sentiva che quegli occhi gli si piantavano nell'anima per suscitarvi un'agitazione senza nome. Il secondo, il terzo giorno quest'impressione fu anche più forte. Sicché egli ebbe paura. Buttò via il pennello e dichiarò senza ambagi che non poteva continuare il ritratto. Bisognava vedere come cambiò tono a queste parole il terribile usuraio! Gli si gettò ai piedi e lo scongiurò di finire il ritratto, dicendo che da quello dipendeva il suo destino e la sua esistenza sulla terra; che mio padre aveva già col pennello toccate le sue vive fattezze; che se le avesse riprodotte la vita sua si sarebbe conservata nel ritratto per forza soprannaturale; che così non sarebbe morto interamente; che aveva bisogno d'essere presente nel mondo. A queste parole mio padre si spaventò: esse gli parvero strane e terribili al punto che buttò pennelli e tavolozza e fuggì precipitosamente da quella stanza⁶⁶.

È evidente che tutto il brano gioca sul fatto che l'usuraio è l'incarnazione delle forze del male (ciò era ancor più esplicito nella prima variante del *Ritratto*, in cui il pittore, per essersi rifiutato di

⁶⁶ *Ivi*, pp. 103-104.

sottostare al volere dell'usuraio divenne vittima di una maledizione), ma è altrettanto evidente che, qui, il discorso tocca proprio la concezione stessa dell'arte ⁶⁷ e del tremendo potere che essa può esercitare. E che a Gogol' fosse propria una concezione moralistica e pedagogica dell'arte è fuor di dubbio. Ciò non riguarda solo l'ultimo periodo della vita: si ricordi, ad esempio, l'episodio di Vakula e il diavolo, nella *Notte prima di Natale*, in cui il giovane l'ha vinta sul maligno anche grazie alla forza della sua arte nel dipingerne l'aspetto meno attraente.

Tutto questo riguarda, per così dire, il secondo piano dei racconti di Gogol': secondo non in ordine di importanza, ma nel senso che si cela dietro quanto appare in superficie. In primo piano, invece, abbiamo una miscela di diversi elementi – il comico, il meraviglioso, lo strano, il fantastico – che, uniti all'elemento drammatico, contribuiscono a dar corpo a quel senso di irrazionalità diffusa della realtà, che è senz'altro l'impressione più forte che si riceve alla lettura dei *Racconti di Pietroburgo*. Dei racconti stessi, tre, come s'è visto, hanno a fondamento un problema tragico: il rapporto realtà-ideale nella *Prospettiva Nevskij*, il rapporto arte-natura nel *Ritratto*, la distruzione dell'individuo nel *Diario di un pazzo*; uno, il *Cappotto*, in cui predomina un'intonazione patetica, ha pure una soluzione drammatica – la morte del protagonista – che, tuttavia, cambia di segno grazie alla nemesi fantastica: il «fantasma» di Akakij Akakievič, che deruba i passanti dei loro cappotti, ci riporta, in un certo senso a dubitare della serietà di tutto il racconto e, presentandoci la «realtà» e poi il suo rovescio, ci fa appieno percepire l'aspetto grottesco ⁶⁸ della realtà stessa; infine, nel *Naso*, la situazione è solo comica e assurda, ma è l'autore stesso a suggerirci, come risulta dal brano precedentemente citato, una sua interpretazione seria. Da questo punto di vista, del rapporto tra il comico e il serio, cioè tra il grottesco e il sublime, l'opera di Gogol', non solo e non principalmente il *Naso*, ma soprattutto tutti quei momenti in cui lirismo e comicità si intrecciano, è senz'altro figlia del suo tempo, cioè dell'estetica romantica. Semmai colpisce il fatto che in Gogol', nella maggior parte dei casi, questo movimento di «basso» ed «elevato» abbia una tendenza discendente – dall'elevato lirismo all'esplosione di comicità – e non viceversa. Ciò introduce, evidentemente, la sensazione di una parodizzazione non solo del rappresentato, ma anche

⁶⁷ Si ricordi ancora una volta la già citata analisi di Sinjavskij. L'immagine degli occhi in questo contesto del *Ritratto* diventa anche esplicativa della sua funzione nei precedenti racconti dello scrittore.

⁶⁸ V. NABOKOV, *op. cit.*, p. 87 e pp. 152-153.

del sentimento che il rappresentato deve ispirare. E così, persino quegli slanci di umanità, che costituiscono lo sfondo di tutta l'opera gogoliana, quasi per una sorta di pudore, ci vengono presentati in modo tale da lasciarci nel dubbio se si debba loro credere. Questo dubbio è rafforzato dal fatto che quasi sempre Gogol', parlando di cose serie o comunque niente affatto comiche (si vedano ad esempio la descrizione di Kovalev o l'inizio del *Cappotto*) lo fa in tono comico, ma appare ormai chiaro che l'impressione finale è quella della massima serietà e, in molti casi, persino tragicità.

Per concludere si possono sintetizzare i seguenti punti:

- 1) l'elemento fantastico, nelle varie forme che viene assumendo nei tre cicli di racconti di Gogol', è sempre, indissolubilmente legato alla realtà, è, anzi, quell'elemento che permette di scavare in profondità nei fenomeni della vita;
- 2) la realtà, in quanto tale, non interessa Gogol' se non per sviluppare la sua idea e, pertanto, manca di oggettività, anzi nell'opera dello scrittore possiamo, tutt'al più, incontrare solo quei frammenti assolutizzati di realtà, che servono al fine più generale dell'opera stessa;
- 3) l'elemento fantastico unito alla comicità dell'assurdo permette a Gogol' di creare un proprio grottesco mondo, attraverso il quale ci fa riflettere sulla perdita dei valori e sulla povertà, sull'irrazionalità dei rapporti umani e, più in generale, della vita, ma nello stesso tempo fa trapelare la speranza della possibilità che si affermino quei valori più profondamente umani che si trovano in ogni individuo.

Roberta Malagoli

«VERGIß DAS BESTE NICHT!»
DÉJÀ VU, MEMORIA E OBLIO IN WALTER BENJAMIN

1. «Nel 1932, mentre mi trovavo all'estero, cominciai a diventarmi chiaro che entro poco tempo avrei dovuto prendere un congedo più lungo, forse duraturo dalla città nella quale sono nato.

Avevo provato più volte, nella mia vita interiore, il beneficio della tecnica della vaccinazione; anche in questa situazione mi attenni ad essa ed evocai deliberatamente nel mio intimo quelle immagini che in esilio suscitano di solito con più intensità la nostalgia – le immagini dell'infanzia.

Il sentimento nostalgico doveva però impadronirsi dello spirito tanto poco quanto il vaccino di un corpo sano. Ho cercato di contenerlo prendendo atto del carattere non casuale e biografico, bensì necessario e sociale dell'irrecuperabilità del passato»¹.

In questa *Premessa* del 1938, che apre l'ultima versione di *Infanzia berlinese*, Benjamin riprende idealmente una sua lettera del settembre 1932, scritta dall'Italia a Gershom Scholem, nella quale annunciava la stesura di «una serie di schizzi», «di singole spedizioni nella profondità del ricordo», in forma di testi volutamente brevi, a rispecchiare il «carattere provvisorio e materialmente precario» della sua produzione². Nel 1932 come nel 1938 Benjamin insiste sulle

¹ W. BENJAMIN, *Berliner Kindheit um neunzehnhundert*, Fassung letzter Hand, Frankfurt 1987, pp. 9-10, qui p. 9. Su questa versione della *Berliner Kindheit*, cfr. B. WITTE, *Bilder der Endzeit. Zu einem authentischen Text der Berliner Kindheit von Walter Benjamin*, in «DVjS» Jg. 58(1984), H.4, pp. 570-592.

² Lettera di Walter Benjamin a Gershom Scholem del 26.9.1932, in W. BENJAMIN/G. SCHOLEM, *Briefwechsel 1933/1940*, Frankfurt 1980, pp. 27-29, qui p. 28. È noto che il primo nucleo della *Berliner Kindheit* è rappresentato dalla *Berliner Chronik*, a cui Benjamin comincia a lavorare a Berlino nell'inverno del 1931/1932, dopo aver firmato un contratto per la sua pubblicazione con la «Literarische Welt» nell'ottobre del 1932. Nell'aprile del 1932 Benjamin lascia Berlino per Ibiza dove per qualche tempo continua a lavorare alla *Berliner Chronik*, che resterà però frammento. Alla fine di luglio del 1932 è a Nizza. L'aggravarsi della situazione politica e le difficoltà finanziarie spingono Benjamin a meditare il suicidio, come già l'anno precedente durante un soggiorno sulla Costa azzurra. È in questo stato di grave

circostanze drammatiche che lo hanno spinto a iniziare le sue memorie d'infanzia – che concepisce come una ricognizione alle origini della sua vita e carriera intellettuale e come un bilancio, dall'esilio, di un passato definitivamente concluso – e sottolinea, non meno chiaramente, l'intento formale che ne ha ispirato la scrittura.

La sua autobiografia non è una ricostruzione fedele di dati biografici secondo un ordine cronologico, ma una composizione letteraria che si ispira al modello proustiano. Non è però un romanzo, bensì una sequenza di testi brevi, di 'immagini del ricordo' che sorgono spontaneamente, sollecitate dalla nostalgia per quello che Stefan Zweig ha chiamato il «mondo di ieri». Alla loro spontaneità oppone resistenza l'autore che intende privarle della loro coloritura sentimentale. Le rievoca di proposito per sottolineare l'irrimediabile perdita, la scomparsa definitiva e storica dell'esperienza passata che rappresentano.

«La prima conseguenza di ciò è stata che in questi tentativi scompaiono completamente i tratti biografici, i quali si profilano nella continuità, più che nella profondità dell'esperienza. Con essi scompaiono anche le fisionomie – quelle della mia famiglia e dei miei compagni di scuola. Ho invece cercato di prendere possesso delle *immagini*, nelle quali l'esperienza della grande città si riflette in un figlio della classe borghese»³.

La scelta fra due modi possibili di scrivere le proprie memorie d'infanzia – il racconto autobiografico dettagliato e la ricostruzione letteraria – non appare dunque casuale. Le condizioni particolari dell'esilio, che mettono in luce l'«irrecuperabilità» sociale e necessaria del proprio passato, rendono inattuale la «cronaca» autobiogra-

depressione che Benjamin comincia a scrivere i primi testi della *Berliner Kindheit*, a Poveromo, in Italia, dove resta dall'inizio di agosto alla metà di novembre del 1932. Tornato a Berlino, nell'inverno 1932/1933 continua a lavorare alla *Berliner Kindheit*, da cui spera di trarre un libro. Fino a questo punto ha scritto in tutto trenta testi. Di questi, la «Frankfurter Zeitung» ne pubblica dodici in tre serie, nel febbraio e nel marzo del 1933, altri sei fino all'agosto del 1934. Nel primo anno di esilio Benjamin aggiunge altri testi. Nella primavera del 1938, ha scritto nuovi testi e rielaborato «radicalmente» la *Berliner Kindheit*, un libro che – dice in una lettera a Karl Thieme del 1. maggio 1938 – se fosse pubblicato, avrebbe «qualcosa da dire a migliaia di esuli tedeschi» (W. BENJAMIN, *Briefe*, Bd. 2, hg. von Th. W. Adorno u. G. Scholem, Frankfurt 1978 – 1. Auflage 1966 – qui pp. 755-756). Nella nuova versione Benjamin lima lo stile, elimina molti riferimenti biografici, riduce di nuovo il numero dei testi a trenta e li ordina secondo una precisa sequenza. Sul ritrovamento di questa versione cfr. G. AGAMBEN, *Un importante ritrovamento di manoscritti di Walter Benjamin*, «Aut-Aut» 189-190 (1982), pp. 4-6. Sulla genesi di *Berliner Kindheit*, cfr. W. BENJAMIN, *Gesammelte Schriften*, IV/2, hg. von R. Tiedemann u. H. Schweppenhäuser, Frankfurt 1980, pp. 964-970.

³ W. BENJAMIN, *Berliner Kindheit* (1938), cit., p. 9.

fica, a cui corrisponde l'idea di una «continuità» dell'esperienza. A Benjamin interessa invece penetrare ciò che definisce la «profondità» dell'esperienza, «prendere possesso delle *immagini*» dell'infanzia – che all'esule si presentano in una dimensione intimistica e privata – attraverso la ricostruzione del loro significato *storico*, vale a dire dell'«esperienza della grande città» propria di un figlio della classe borghese.

«Ritengo possibile che a queste immagini sia riservato un particolare destino. Non le attendono più forme precise, quali da secoli sono a disposizione, nel senso della natura, dei ricordi di un'infanzia trascorsa in campagna. Le immagini della mia infanzia metropolitana, invece, hanno forse la capacità di preformare al loro interno esperienze storiche successive. Almeno in queste – spero – si nota senz'altro in qual misura la persona di cui qui si parla ha fatto a meno in seguito della sicurezza che era toccata in sorte alla sua infanzia»⁴.

Le 'immagini del ricordo' dell'esule non possono più fare affidamento sulle «forme precise» e tradizionali che, in un mondo rurale e preindustriale, danno espressione alle memorie d'infanzia. Le «immagini» dell'infanzia trascorsa nella grande città, invece, più che comunicare un'esperienza passata, alludono ad un'esperienza futura e prefigurano la crisi del «mondo di ieri».

I temi condensati in questa *Premessa* – il contrasto fra un'irrecuperabilità casuale e biografica e un'irrecuperabilità necessaria e sociale del passato, l'opposizione formale e storica fra due modi del ricordo, fra la «cronaca» della propria vita e la ricostruzione del suo significato come espressione di un'epoca – sono il frutto di una riflessione (parallela ed interna ad *Infanzia berlinese*) sulla dialettica della memoria, alla quale Benjamin si dedica intensamente già a partire dagli anni venti. Questa riflessione si muove su due piani: uno letterario, in particolare come interpretazione di Proust e di Kafka, e uno teorico, sviluppato soprattutto nel *Passagen-Werk*⁵.

Alla dialettica di memoria e oblio Benjamin si interessa sostanzialmente in due chiavi, una chiave psicologica – la memoria individuale – e una storica – la memoria collettiva. Il nucleo di questa

⁴ *Ivi*, pp. 9-10.

⁵ Cfr. i saggi *Zum Bilde Prousts*, scritto nei primi mesi del 1929 e pubblicato nel 1929 sulla «Literarische Welt» (W. BENJAMIN, GS, II/1, pp. 310-324). Benjamin si era occupato di Proust come traduttore già dal 1925 (GS, II/3, pp. 1044-1047), *Franz Kafka. Zur zehnten Wiederkehr seines Todestages*, scritto nell'estate del 1934 e pubblicato in parte sulla «Jüdische Rundschau» del 1934 (GS, II/2, pp. 409-438), e *Ueber einige Motive bei Baudelaire*, scritto nella primavera/estate del 1939 e pubblicato sulla «Zeitschrift für Sozialforschung» del 1940 (GS, I/2, pp. 607-653, sulla sua genesi, GS, I/3, pp. 1064-1065).

riflessione è rappresentato dall'analisi della relazione fra ricordo e irrecuperabilità del passato. Ne sono testimonianza il confronto di Benjamin con il problema del «sempre-uguale» e il suo rapporto, già ampiamente studiato, con il pensiero di Friedrich Nietzsche e di Louis-Auguste Blanqui⁶, come anche, d'altro canto, il suo interesse per la dimensione psicologica della «ripetizione» del passato, per il fenomeno del *déjà vu*.

2. Una delle poche testimonianze dirette del rapporto per altro così scarsamente documentato fra Walter Benjamin ed Ernst Bloch è il resoconto, stilato dallo stesso Bloch, di una discussione sul racconto di Tieck *Il biondo Eckbert* (1797), che avrebbe avuto luogo a Capri nel settembre del 1924, protagonisti appunto Bloch e Benjamin⁷. Questo resoconto, che non distingue le due voci dialoganti, è posto in appendice a un breve saggio dal titolo *Immagini del déjà vu*, nel quale Bloch tenta un'analisi e una definizione del fenomeno del *déjà vu*, quell'impressione – scrive – per cui «talvolta un momento presente (*ein Jetzt*) sembra essersi già verificato, nello stesso e identico modo»⁸.

Sia Bloch che Benjamin attribuiscono alla storia di Tieck un grande interesse teorico per la comprensione dei processi temporali propri della memoria. Per Bloch rappresenta un caso particolarmente trasparente di *déjà vu*⁹. Benjamin la cita invece ad Adorno come il «*locus classicus* della teoria dell'oblio»¹⁰. La trama del racconto è nota, ma è bene riprenderla qui per meglio illuminare l'interpretazione che ne hanno dato Bloch e Benjamin.

Un cavaliere, conosciuto con il nome di «biondo Eckbert», vive ritirato nel suo castello con la moglie Berta. Di carattere chiuso e malinconico, ha un unico amico, Walter Philipp, che una sera invita, spinto da «un impulso irresistibile» a rivelargli un segreto fino ad allora celato, ad ascoltare la «storia inconsueta» della giovinezza della moglie¹¹. Il racconto passa al discorso diretto. Berta narra la propria vita. Da

⁶ Si rimanda a N. BOLZ/B. WITTE (Hg.), *Passagen. Walter Benjamins Urgeschichte des XIX Jahrhunderts*, München 1984.

⁷ Sul soggiorno di Walter Benjamin a Capri (maggio-ottobre 1924) cfr. G. SCHOLEM, *Walter Benjamin – die Geschichte einer Freundschaft*, Frankfurt 1975, p. 154 ss.

⁸ E. BLOCH, *Bilder des Déjà vu*, in *Literarische Aufsätze* (Gesamtausgabe Bd. 9), Frankfurt 1965, pp. 232-242. Qui p. 232.

⁹ Su *Der blonde Eckbert*, cfr. l'interpretazione di Bloch in *Bilder*, cit., pp. 238-240.

¹⁰ Lettera di Walter Benjamin a Theodor W. Adorno del 7.5.1940, in W. BENJAMIN, *Briefe*, Bd. 2, cit., p. 849.

¹¹ L. TIECK, *Der blonde Eckbert*, in *Schriften in zwölf Bänden*, Bd. 6, hg. von M. Frank, Frankfurt 1985, pp. 126-127.

bambina, fuggita dalla sua povera casa, si smarrisce in un luogo remoto e trova rifugio presso una vecchia che la tiene con sé e le affida la custodia di un cagnolino e di un magico uccello che canta e ogni giorno deposita un uovo contenente una pietra preziosa. Dello «strano nome» del cagnolino, osserva Berta incidentalmente, non riesce mai a ricordarsi per quante volte, in passato, lo nominasse¹². Dopo alcuni anni Berta fugge, prendendo l'uccello magico, ma abbandonando il cagnolino; infine, inquietata dalla malinconia dell'uccello magico, lo uccide. Subito dopo sposa Eckbert. Alla fine del racconto di Berta, Walter si congeda da lei dicendole:

«(...) Nobile signora, Vi ringrazio, riesco bene a immaginarVi assieme all'insolito uccello, e quando nutrivate il piccolo *Strohman*»¹³.

Questa frase di Walter segna la «catastrofe» del racconto. Berta, sconvolta, perché, come dice ad Eckbert, un estraneo l'ha aiutata nei suoi ricordi, muore. Eckbert, sempre più solo e turbato, uccide Walter. Perseguitato ovunque dalla sua immagine, che crede di riconoscere nei lineamenti di un giovane cavaliere di nome Hugo, fugge e si perde «come in sogno» in un luogo remoto. Sente allora il canto dell'uccello e, sconvolto, incontra prima di morire la vecchia, che gli spiega il mistero: lei, la vecchia, non era altri che Walter e Hugo, Berta era la sua sorellastra e lui, Eckbert, ha commesso incesto, perché ha dimenticato di aver sentito, da giovane, suo padre raccontare di esser stato costretto ad allontanare da casa la sua figlia naturale¹⁴.

Il resoconto di Bloch è centrato sull'interpretazione delle varianti che intervengono nel tempo del racconto e nella prospettiva dei personaggi dopo la rivelazione del nome del cagnolino. Bloch prende in considerazione soprattutto il punto di vista di Berta, trascurando la colpa e la dimenticanza di Eckbert – il motivo dell'incesto¹⁵.

La frase di Walter – scrive Bloch – dissolve il «crepuscolo» che domina tutta la storia con uno «choc esistenziale estremo» provocato dal «*déjà vu dell'altro*»: Walter «ode l'abbaiare del cane, vede Berta immobile nello stesso luogo, che essa non ha mai lasciato; Berta ha abbandonato la capanna solo in apparenza. La sua dimenticanza, di cui è divenuta cosciente, la sua negligenza è rimasta indietro assieme al cane»¹⁶. Lo choc di Berta è così violento perché non è lei, ma un altro a vivere il suo passato. La voce di Walter è «come un volto nella notte alla finestra della capanna»¹⁷, e riporta all'improvviso Berta sul luogo dove ha commesso la sua mancanza.

¹² Ivi, p. 134.

¹³ Ivi, p. 140.

¹⁴ Ivi, pp. 145-146.

¹⁵ E. BLOCH, *Bilder*, cit., p. 241. Secondo l'opinione riportata in questo resoconto blochiano, nel racconto di Tieck né la colpa né la punizione sono collocate al posto giusto. La colpa di Berta è di natura morale, ha tradito la vecchia. Il motivo della colpa è rafforzata dal tema dell'incesto, «(...) una paura che non poteva essere che di Tieck, e che apparteneva alle molte angosce "anatomiche" della sua gioventù "lacerata", nella quale questa favola è stata scritta».

¹⁶ E. BLOCH, *Bilder*, cit., pp. 240-241.

¹⁷ Ivi, pp. 241-242.

La causa più evidente dell'oblio è la colpa di cui Berta si è macchiata. La colpa vera non consiste tuttavia nel tradimento perpetrato ai danni della vecchia, ma nell'abbandono del cagnolino, di cui infatti Berta dimentica il nome. Il «motivo morale della colpa», cioè il tradimento di Berta, occulta – secondo l'opinione riportata in questo resoconto blochiano – «l'intuizione della favola»¹⁸. Berta è in realtà colpevole «di aver tralasciato di fare qualcosa, di aver dimenticato un oggetto in un luogo, che viene abbandonato per sempre»¹⁹, e il cagnolino non rappresenta una, «ma tutte le mancanze», le «azioni interrotte» e poi dimenticate che sole possono spiegare la dimensione temporale del *déjà vu*: la latenza nel presente del passato dimenticato.

Bloch sottolinea la sovrapposizione, nel *déjà vu* provocato da una mancanza, dell'ordine morale e di quello temporale. Se è la colpa che fa scattare l'oblio, è anche vero che tutto ciò che viene dimenticato si presenta alla coscienza come colpa. È chiaro il riferimento all'opera di Freud, che solo può spiegare l'enfasi posta sul nome del cagnolino, il quale viene interpretato, evidentemente, come una «formazione di compromesso» – in questo caso l'espressione linguistica di un contenuto rimosso²⁰ – e al tempo stesso come «perturbante»²¹.

Il carattere perturbante del ritorno – involontario – di un passato incompiuto e poi dimenticato viene collegato da Bloch con lo statuto temporale del *déjà vu*, la «ripetizione», che nel racconto di Tieck riguarda non solo Berta ma anche Eckbert, e assume un tratto «mitico».

«Stordito e confuso Eckbert sentiva la vecchia parlare, il cane abbaiare e l'uccello ripetere il suo canto.» Una conclusione che potrebbe anche essere un inizio, che nell'avvicinamento, anzi nello scambio dei volti e delle azioni nello stesso luogo rappresenta un'eternità dello stesso *déjà vu*, la realizzazione mitica della sua comprensione bloccata»²².

Mitico e perturbante è per Bloch anche il tono del racconto, il

¹⁸ Ivi, p. 241.

¹⁹ Ivi, p. 242.

²⁰ Cfr. su questo punto soprattutto S. FREUD, *Gesammelte Werke*, VI: *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten*, Frankfurt 1961, trad. it. S. FREUD, *Opere* 1905-1908, vol. V: *Il motto di spirito e altri scritti*, Torino 1972, pp. 7-211.

²¹ Cfr. S. FREUD, *Das Unheimliche*. Questo famosissimo scritto freudiano si trova in *Gesammelte Werke*, XII, Frankfurt 1966, pp. 227-68, trad. it. *Il perturbante*, in *Opere* 1917-1923, vol. IX: *L'Io e l'Es e altri scritti* Torino 1977, pp. 81-118.

²² E. BLOCH, *Bilder*, cit., p. 239. Interpretazione di Bloch. Non fa parte del resoconto.

«crepuscolo» che vi regna, il «sussurro» del linguaggio, indistinto e «senza patria»²³.

«Senza patria» è anche il passato dimenticato. La sua imprecisa collocazione temporale, che si manifesta nel *déjà vu* come ripetizione e si esprime psicologicamente come colpa, viene spiegata da Bloch con una più generale «teoria dell'oblio», che si basa su una categoria fondamentale del suo pensiero: «l'oscurità del momento vissuto»²⁴. Elaborando alcuni motivi del racconto di Tieck – poi ripresi e sviluppati anche da Benjamin soprattutto nel saggio su Kafka del 1934 – Bloch formula nel suo resoconto un'ipotesi sulla legge che regola il dimenticare.

«Non possiamo vedere l'attimo che abbiamo appena vissuto, né l'Io che lo vive, né il contenuto di volta in volta vissuto. Questa oscurità è però anche il luogo di un continuo "dimenticare" non si sa bene di che cosa; in quel luogo, in noi, abitano visibilmente animali di cui abbiamo ribrezzo o terrore; proprio per questo un cane con il suo latrato può ricondurre laggiù»²⁵.

Nella sua interpretazione di Kafka Benjamin fa propria l'idea blochiana dell'«oscurità del momento vissuto», dell'«oscurità animale»²⁶. Come il nome dimenticato del cagnolino, che nel racconto di Tieck è la «cifra di una colpa misteriosa», gli animali sono nel mondo dello scrittore praghese «contenitori del dimenticare» e metafore della colpa²⁷. Lo sono, anzitutto, in quanto frutto di una «metamorfosi» e di una «deformazione». Le storie di animali di Kafka – scrive Benjamin – «si possono leggere per un buon tratto senza rendersi assolutamente conto che qui non si parla affatto dell'uomo. Quando ci si imbatte per la prima volta nel nome dell'animale – il topo o la talpa – ci si sveglia con uno choc e ci si accorge di colpo di essere già ben lontani dal continente dell'uomo»²⁸. Come le creature deformi e gli oggetti in disuso²⁹, gli animali sono «configura-

²³ Ivi, p. 240.

²⁴ Sull'«oscurità del momento vissuto» cfr. E. BLOCH, *Geist der Utopie* (Gesamtausgabe Bd. 9), bearbeitete Neuauflage der zweiten Fassung von 1923, Frankfurt 1964, pp. 237-256 e *Prinzip Hoffnung* (Gesamtausgabe Bd. 5), Frankfurt 1959, soprattutto pp. 334-356. Su questa categoria blochiana cfr. il secondo capitolo di R. BODEI, *Multiversum. Tempo e storia in Ernst Bloch*, Napoli 1982 (1. ed. 1979), pp. 55-130, in particolare pp. 55-57.

²⁵ E. BLOCH, *Bilder*, cit., p. 242.

²⁶ Ivi.

²⁷ W. BENJAMIN, GS, II/2, p. 430.

²⁸ Ivi, pp. 680-681. Da *Franz Kafka: Beim Bau der chinesischen Mauer*, conferenza radiofonica tenuta il 3.7.1931 al «Frankfurter Rundfunk».

²⁹ Ivi, pp. 414-415, pp. 430-432.

zioni del dimenticare – preghiere silenziose di farci finalmente ricordare»³⁰.

L'«oscurità del momento vissuto» è dunque in realtà – come ha scritto Bloch – «la nostra propria oscurità, l'esser sconosciuti, camuffati, dispersi a noi stessi»³¹; è la nostra «oscurità animale», vale a dire la forma nella quale si esprime, metaforicamente, il processo del dimenticare, l'alienazione totale di parti del nostro passato che ci diventano estranee, fino ad attingere vita propria, pur continuando a gravare su di noi come «peso» e come «colpa»³².

Gli animali, inoltre, non rappresentano per Benjamin solo l'estraneità del dimenticato, ma anche la sua indecifrabilità. Il loro linguaggio è il «gesto animale»³³, segno di quel «mutismo» malinconico della natura che già nel 1916, nel suo scritto *Sulla lingua*, Benjamin indicava come manifestazione del divario fra le parole e le cose prodotto dalla colpa originale e dalla confusione babelica delle lingue umane³⁴.

La nostra «oscurità animale», il passato dimenticato, ha per Benjamin come per Bloch oltre ad un indice linguistico, anche una specifica proiezione storico-filosofica: il mito. Già in *Destino e carattere* (1919) Benjamin dava una descrizione, nei termini mistico-filosofici propri della sua produzione giovanile, del nesso fra colpa e mito e della loro dimensione temporale.

«Il contesto della colpa è temporale in modo affatto improprio, completamente diverso, per genere e misura, dal tempo della redenzione, della musica, della verità. (...) questo tempo può essere reso contemporaneo (ciò non significa presente) con un altro. È un tempo non autonomo, che dipende parassitariamente dal tempo di una vita superiore, non legato alla natura»³⁵.

³⁰ Ivi, p. 682.

³¹ E. BLOCH, *Geist der Utopie*, cit., p. 253.

³² Sul peso (*Last*) e sulla deformazione (*Entstellung*) come segni della colpa e del dimenticare in Kafka cfr. il paragrafo *Das bucklicht Männlein* del saggio su Kafka del 1934, in W. BENJAMIN, *GS*, II/2, pp. 425-432 e uno degli appunti sul *Processo*: «In molte stanze il soffitto basso costringe le persone a stare gobbe. È come se portassero un peso e questo è senz'altro la loro colpa». (*GS*, II/3, p. 1197).

³³ W. BENJAMIN, *GS*, II/2, pp. 419-420.

³⁴ *Ueber Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen*, W. BENJAMIN, *GS*, II/1, pp. 154-155. Su questo testo, cfr. W. MENNINGHAUS, *Walter Benjamins Theorie der Sprachmagie*, Frankfurt 1980, pp. 9-50.

³⁵ *Schicksal und Charakter*, scritto nell'autunno del 1919. In W. BENJAMIN, *GS*, II/1, 176. Sul rapporto fra colpa e mito si veda però soprattutto il primo capitolo del saggio *Goethes Wahlverwandtschaften* (1922), a cui Benjamin lavora già a partire dall'estate del 1919. Sul mito in Walter Benjamin, in particolare sul suo interesse per J.J. Bachofen, cfr. R.P. JANZ, *Mythos und Moderne bei Walter Benjamin*, in K.H. BOHRER (Hg.), *Mythos und Moderne bei Walter Benjamin*, Frankfurt 1983, pp. 363-

L'«oscurità del momento vissuto» non ha tuttavia, per Bloch e per Benjamin, soltanto la connotazione di un'estraneità aggressiva e perturbante, di un tempo mitico e indefinito. E anche il luogo nel quale il passato dimenticato e incompiuto si conserva. In una lettera a Thomas Mann del gennaio 1939 Bloch descrive questa dimensione del passato dimenticato facendo riferimento al romanzo di Mann *Lotte in Weimar*, di cui erano stati pubblicati fino ad allora solo alcuni capitoli. Bloch motiva il suo interesse per il tema del romanzo come segue:

«È il tema dell'adempimento di un desiderio nel sogno, della malinconia dell'adempimento, della catastrofe che così spesso lo accompagna. Mi considero un conoscitore del frammento, e, posso ben dirlo, una sorta di specialista della coscienza utopica: come sarà, come può essere il momento in cui Lotte incontrerà il consigliere segreto? Sarebbe uno dei momenti più complicati del mondo: c'è il dolore dell'invecchiamento, c'è la grazia dell'invecchiamento che cambia le scene e con esse lo «Hic Rhodus, hic salta», c'è tuttavia anche la violenza di un rivedersi che è come un ritorno atemporale al momento passato, quasi non fosse accaduto nulla. Come se il suicidio nel romanzo non avesse allontanato dalla scena, non avesse dispensato dall'amore fallito. Come se tutto fosse rimasto là, proprio perché non accaduto, in silenziosa attesa; in modo quasi analogo, per fare un esempio apparentemente del tutto peregrino, alla favola di Tieck *Il biondo Eckbert*»³⁶.

Qui si esprime l'idea, comune a Bloch e a Benjamin, che nel passato dimenticato sia andato perduto il meglio della nostra vita. Il motto «Non dimenticare il meglio!» dà il titolo a uno dei *Denkbilder*, delle «immagini di pensiero»³⁷ di Benjamin. Il meglio è – come scrive Bloch nello *Spirito dell'utopia* – ciò che è «inappariscnte, profondamente nascosto, immane», «l'indicibile, ciò che il fanciullo scordò quando uscì dal monte, “non dimenticare il meglio!” gli aveva detto il vecchio (...)»³⁸.

381 e da ultimo W. MENNINGHAUS, *Schwellenkunde. Walter Benjamins Passage des Mythos*, Frankfurt 1986.

³⁶ Lettera di Ernst Bloch a Thomas Mann del 7.1.1939, in E. BLOCH, *Briefe 1903-1975*, Bd. 2, Frankfurt 1985, pp. 695-696. Qui p. 695. Sul medesimo tema cfr. anche la lettera di Ernst Bloch a Thomas Mann del 7.2.1939, ivi, pp. 697-699.

³⁷ *Vergiß das Beste nicht!* fa parte della *Ibizenkische Folge*, scritta tra l'aprile e il maggio del 1932 e pubblicata sulla «Frankfurter Zeitung» del 4.6.1932, in W. BENJAMIN, *GS*, IV/1, p. 407. Per l'importanza di questo motivo cfr. anche il saggio del 1934 *Franz Kafka*, *GS*, II/2, p. 434. – Per una definizione di *Denkbild* cfr. Th. W. ADORNO, *Ueber Walter Benjamin*, Frankfurt 1970, pp. 52-53, qui p. 53: i *Denkbilder* (...) non vogliono tanto arrestare il pensiero concettuale, quanto scioccare con la loro figura enigmatica, e mettere così in moto il pensiero, perché questo appare irrigidito e sorpassato nella sua forma concettuale.

³⁸ E. BLOCH, *Geist der Utopie*, cit., p. 244. È lo stesso episodio citato da Benjamin in *Vergiß das Beste nicht!*.

«Vergiß das Beste nicht!» è in realtà una formula ricorrente nelle favole il cui tema è il ritrovamento di un tesoro: chi lo ha trovato pensa infatti solo alle ricchezze e dimentica nel monte o nella caverna la cosa più importante, la chiave o la radice magica che gli permetterebbero di ritrovare l'ingresso ³⁹.

Ciò che viene dimenticato è dunque la via d'accesso, la chiave per interpretare il passato, i desideri inespressi o non soddisfatti, le azioni interrotte che attendono di essere compiute. È l'idea che Benjamin esprime in una massima sulla dialettica di desiderio e memoria che apre un testo di *Infanzia berlinese*.

«La fata, presso la quale si dispone di un desiderio, esiste per tutti. Soltanto pochi però sono in grado di ricordare il desiderio che hanno espresso; soltanto pochi, per questo, ne riconoscono più avanti, nella loro vita, il soddisfacimento (...)» ⁴⁰.

Proprio per questo «dimenticare non si sa bene di cosa», tuttavia, lo choc provocato dal ritorno improvviso del passato incompiuto non è semplicemente «spiacevole e regressivo», ma è anche «luminoso», legato all'attesa di una possibile attualizzazione.

Nel fenomeno del *déjà vu*, così come si presenta nel racconto di Tieck, Bloch e Benjamin riconoscono in conclusione due aspetti complementari: da un lato la mancanza e la colpa, che determinano l'incompiutezza costitutiva del passato, dall'altro l'attesa di una futura realizzazione, in cui quella mancanza si rovescia – diventando, nella sua dimensione utopica, desiderio.

3. Come il racconto di Tieck, anche il fenomeno del *déjà vu* diventa per Benjamin un *locus classicus* della teoria dell'oblio.

Ne è un esempio la prima versione di un testo di *Infanzia berlinese*, dal titolo *Un annuncio di morte*, che è dedicata in modo esplicito al *déjà vu*.

«Il *déjà vu* è stato spesso descritto. Ma questa definizione è davvero felice? Non si dovrebbe parlare piuttosto di circostanze che ci colpiscono come un'eco, originata

³⁹ Cfr. L. ROEHLICH, *Lexikon der sprichwörtlichen Redensarten*, Bd. 1, Freiburg i. Brsgau/Basel/Wien 1973, p. 122. Cfr. come esempio la leggenda *Die Springwurz*, in *Deutsche Sagen*, hg. von den Brüdern Grimm. Zwei Bände in einem Band (vollständige Ausgabe nach dem Text der 3. Auflage von 1891), München 1956, pp. 38-39.

⁴⁰ *Wintermorgen*, pubblicato sulla «Frankfurter Zeitung» del 9.2.1933, in *Berliner Kindheit* (1938), cit., p. 29.

da un suono che sembra sorto chissà quando nell'oscurità della vita trascorsa? Ne è un'ulteriore conferma il fatto che lo choc, con il quale un istante si presenta alla nostra coscienza come già vissuto, ci coglie per lo più nella forma di un suono. È una parola, un fruscio o un ticchettio, ai quali è stato conferito il potere di chiamarci all'improvviso nella gelida cripta del passato, la cui volta ci rimanda il presente come un'eco»⁴¹.

In questo passo Benjamin descrive il *déjà vu* come un fenomeno spontaneo, analogo alla «memoria involontaria». Lo provocano suoni, odori, parole. Può essere un già visto, così come un già sentito o un già odorato. Suoni e odori che danno l'impressione del *déjà vu* conducono «a uno strato particolare e profondissimo di questa memoria involontaria (...), nel quale i momenti del ricordo non più singolarmente, come immagini, ma in modo informe e non figurativo, indefinito e imponente ci informano di un tutto come la pesantezza della rete informa il pescatore della sua preda»⁴².

Uno dei presupposti del *déjà vu* è questa indeterminatezza del dimenticato, che per Benjamin non può mai essere del tutto eliminata, perché è l'indice della sua sostanziale irrecuperabilità.

«Non possiamo mai recuperare completamente il dimenticato (...). Lo choc del rinnovato possesso sarebbe così distruttivo che nello stesso momento dovremmo smettere di capire la nostra nostalgia. In questo modo però la comprendiamo, e tanto meglio, quanto più profondamente il dimenticato giace in noi»⁴³.

Lo choc che accompagna il *déjà vu* sarebbe il *pendant* del rapimento estatico (*Entrückung*) provocato dall'eco che giunge dal passato. Lo suscita soprattutto ciò che in genere resta al margine della nostra attenzione. È noto che Benjamin attribuisce al marginale, all'incompiuto, al piccolo – intesi come segni caratteristici del dimenticato – un valore a se stante nel processo del ricordo. Variando un tema freudiano, considera il significato di ciò che è nascosto, non manifesto e deformato dalla dimenticanza più ricco di ciò che è manifesto e cosciente. Il modo imprevedibile e vago con cui il dimenticato si annuncia e lo choc che segue il ricordo si spiegano del resto con la stessa legge che produce l'oblio. In alcuni appunti sulla spoletta Odradek, protagonista di un noto racconto di Kafka,

⁴¹ W. BENJAMIN, GS, IV/1, pp. 251-252.

⁴² Immagine riferita alla «memoria involontaria» nel saggio *Zum Bilde Prousts*. In W. BENJAMIN, GS, II/1, p. 323 e in GS, II/3, p. 1053.

⁴³ Da *Der Lesekasten*, testo di *Infanzia berlinese*, non compreso nell'ultima versione del 1938, pubblicato sulla «Frankfurter Zeitung» il 12.8.1933. In W. BENJAMIN, GS, IV/1, p. 267.

Benjamin osserva che il dimenticato «non ha bisogno di noi», che la sua dimora è «indefinita»⁴⁴. Il passato è «questo disordine, questo mucchio, che noi stessi abbiamo accuratamente smarrito nel nostro inconscio e poi dimenticato, e che ora semplicemente sopraffà colui che gli sta di fronte, come la vista di un cassetto ricolmo fino all'orlo di giocattoli inutili e dimenticati»⁴⁵.

Il *déjà vu*, in realtà, non è semplicemente o non è affatto la riproduzione, il ritorno di un momento passato. Ha piuttosto il carattere di un'illuminazione, nella quale sembra manifestarsi il senso di un passato che è stato dimenticato prima che lo si potesse comprendere. Il *déjà vu*, tuttavia, non rivela mai immediatamente il proprio significato, non annulla l'«oscurità del momento vissuto». È una luce che fa breccia nel buio, uno «stupore» che, come ha scritto Bloch, «ferma il fluire di ciò che abbiamo appena vissuto»⁴⁶. In un testo dell'ultima versione di *Infanzia berlinese, Sera d'inverno*, Benjamin elabora questo motivo blochiano della coesistenza e opposizione fra «luce» e «oscurità» come metafora del rapporto fra memoria e oblio.

Benjamin racconta di come, talvolta, uscisse con la madre nelle sere d'inverno, per fare acquisti in «una Berlino buia e sconosciuta», nella quale la luce veniva solo dalle facciate e dagli interni delle case.

«(...) questa luce mostrava poco delle camere illuminate. Aveva a che fare solo con se stessa. Mi attirava e mi rendeva pensoso. Lo fa ancora oggi nel ricordo. Mi rammenta, più di tutto, una delle mie cartoline. Rappresentava una piazza di Berlino. Le case che la attorniavano erano di un azzurro tenue, il cielo notturno, nel quale c'era la luna, di un azzurro più scuro. La luna e tutte le finestre erano ritagliate nel cartoncino azzurro. Bisognava metterle davanti alla lampada, e allora una luce gialla irrompeva dalle nuvole e dalle file di finestre. Non conoscevo il luogo raffigurato. In basso c'era scritto «porta di Halle». Porta e sala* vi si congiungevano e formavano la grotta illuminata, nella quale trovo il ricordo della Berlino invernale»⁴⁷.

* (gioco di parole: *Halle* è il nome di una città della Sassonia, ma significa anche «sala»).

Al contrasto fra luce e oscurità, che è una delle costanti stilistiche più rilevanti di *Infanzia berlinese*⁴⁸, è legato il senso di un altro

⁴⁴ W. BENJAMIN, GS, II/3, p. 1214 ss.

⁴⁵ Ivi, p. 1057.

⁴⁶ E. BLOCH, *Geist der Utopie* (1923), cit., p. 243.

⁴⁷ W. BENJAMIN, *Berliner Kindheit* (1938), cit., p. 55. *Winterabend* era stato pubblicato nella prima annata di «Maß und Wert» (1938).

⁴⁸ Su questo punto cfr. B. WITTE, *Bilder der Endzeit*, cit., p. 579.

ricordo infantile, il giorno del primo Natale, raccontato nel testo *L'angelo di Natale*.

«Aspettai nella mia camera, finché non si decisero a venire le sei. Nessuna festa della vita successiva conosce quest'ora, che trema come una freccia nel cuore del giorno. Era già buio, ma non accesi la luce, per non distogliere lo sguardo dalle finestre sul cortile, dietro alle quali si potevano ora vedere le prime candele. Fra tutti i momenti dell'esistenza dell'albero di Natale il più angoscioso è quello in cui sacrifica i suoi aghi e i suoi rami all'oscurità, per non essere altro che una costellazione inavvicinabile e al tempo stesso vicina nella finestra buia di un'abitazione del retro. E come questa costellazione ornava qua e là una delle finestre abbandonate, mentre molte restavano buie ed altre, ancora più tristemente, si immalinconivano nella luce a gas delle serate precoci, mi sembrava che queste finestre natalizie chiudessero in sé la solitudine, la vecchiaia, gli stenti – tutto quello di cui i poveri tacciono. Mi ritornò in mente allora la distribuzione dei regali, che i miei genitori stavano preparando»⁴⁹.

L'importanza di questo momento è sancita dall'apparizione di un angelo, che Benjamin descrive con i tratti dell'«angelo della storia». Le sue parole («Di nuovo tutti gli anni / scende il bambin Gesù / qui sulla terra / dove gli uomini vivono»⁵⁰) sono come un «vento», una «fresca brezza».

L'albero, che come «costellazione» nel buio rinchiude un senso – l'esistenza della povertà – e attrae l'attenzione del bambino sui perdenti dimenticati, nel momento della sua «gloria», durante la distribuzione dei regali, resta invece una presenza estranea, perché allora è il simbolo per eccellenza della ricchezza e dell'integrazione sociale della famiglia ebraica alto-borghese – che i poveri, appunto, li vuole dimenticare⁵¹. In questo caso il significato del ricordo infantile è ben definito. Allo sguardo retrospettivo è chiara la «promessa» di redenzione e riscatto dei perdenti percepita dal bambino il giorno di Natale.

Questa «promessa» trova riscontro nel parallelo tramonto della «sicurezza» borghese⁵² che si annuncia in un altro ricordo d'infanzia,

⁴⁹ W. BENJAMIN, *Berliner Kindheit* (1938), pp. 64-65. *Ein Weihnachtsengel* è stato il primo testo pubblicato di *Berliner Kindheit*. (24.12.1932, «Unterhaltungsblatt der Vossischen Zeitung»). Nell'ultima versione è leggermente rielaborato da un punto di vista stilistico.

⁵⁰ Ivi, p. 65.

⁵¹ Sull'albero di Natale, cfr. G. SCHOLEM, *Von Berlin nach Jerusalem*, Frankfurt 1977, p. 41 ss. e W. BENJAMIN, *Die Weihnachtspyramide*, pubblicato sulla «Frankfurter Illustrierte» del 29.12.1932, in GS, IV/2, p. 625. Sull'ipocrisia scrive Benjamin sempre in *Der Weihnachtsengel*: «I ricchi mandavano avanti i loro figli, per comperare ai figli dei poveri le pecorelle o per distribuire elemosine, che per vergogna non davano con le loro mani». In W. BENJAMIN, *Berliner Kindheit* (1938), cit., p. 64.

⁵² Sul tema della «Geborgenheit» e della «bürgerliche Sicherheit» cfr. soprat-

Il telefono, un testo di nuovo costruito sulla metafora della luce e dell'oscurità. Il ricordo è legato ai «rumori» delle prime telefonate, che riecheggiano nella memoria come «rumori notturni». Il telefono, nei suoi primi anni, è appeso infatti, «deformato ed escluso», in un angolo buio del corridoio di servizio. Subito diventa «fratello gemello» del bambino, che pure si sente un estraneo nella casa dei genitori⁵³ e non sa resistere alla «potenza» della voce nuova che gli parla attraverso il telefono, facendogli dimenticare «il tempo, i propositi, i doveri»⁵⁴.

Dopo «l'esilio», «(...) il telefono, come un eroe leggendario, che è stato esposto sul dirupo, si lascia alle spalle il buio corridoio e fa il suo ingresso regale nelle stanze più luminose e più chiare, nelle quali abita una nuova generazione. Divenne per questa la consolazione della solitudine. Per i disperati, che volevano abbandonare questo mondo cattivo, brillava con la luce dell'ultima speranza». La «sicurezza» borghese è, per chi ne è escluso, solo un «mondo cattivo». Il telefono, con il suo squillo, «(...) era un segnale d'allarme, che non minacciava solo la quiete pomeridiana dei miei genitori, ma anche l'epoca nella quale si abbandonavano ad essa»⁵⁵.

Il suono del telefono, che ritorna «nell'eco» del ricordo, si rivela come un segno della futura indipendenza di Benjamin dal «mondo cattivo» della sua infanzia. Come «libero scrittore» abbandona di fatto la «sicurezza» borghese – già minata, del resto, da radicali capovolgimenti storici – e prende le distanze dal suo universo sociale e ideologico attraverso l'impegno politico. Le immagini del ricordo tuttavia – anche se dimostrano, come scrive Benjamin nella *Premessa*, «in quale misura la persona di cui qui si parla abbia poi fatto a meno della sicurezza che era toccata in sorte alla sua infanzia» – rappresentano solo la speranza di un mutamento per gli esclusi, possono solo alludere al riscatto del passato dimenticato. Questa speranza è la «consolazione» per la solitudine del libero scrittore, il quale ha assistito alla crisi del «mondo cattivo», ma non all'avvento del nuovo, che può solo attendere o presagire»⁵⁶.

tutto il testo *Blumeshof* 12, in W. BENJAMIN, *Berliner Kindheit* (1938), cit., pp. 50-54, in particolare p. 50.

⁵³ Ivi, p. 18. Sull'analogia con il significato della telefonata dell'agrimensore K. nel *Castello* di Kafka cfr. B. WITTE, *Bilder der Endzeit*, cit., pp. 582-583. *Das Telephon* fu pubblicato il 2.2.1933 sulla «Frankfurter Zeitung». Rielaborato soprattutto stilisticamente.

⁵⁴ Ivi p. 19.

⁵⁵ Ivi, p. 18.

⁵⁶ Cfr. la conclusione della *Premessa*, ivi, pp. 9-8. Su questo tema cfr. la confe-

Non sempre, tuttavia, il passato ritorna per liberare al ricordo il suo contenuto. Talvolta il *déjà vu* resta un'esperienza del tutto negativa e paralizzante, come il risveglio nella notte che Benjamin descrive, con uno scenario funereo di solitudine e di angoscia esistenziale, nel testo *La luna*.

Benjamin racconta di una notte inquieta, durante la quale si sveglia più volte. Al primo risveglio la luce della luna cade nella stanza. Il suo effetto è straniante, disorienta e confonde i contorni delle cose. Anche il tintinnio di alcune brocche non è più una percezione certa.

«Per quanto fossi contento di cogliere nell'ambiente notturno un segno di vita – fosse anche solo un'eco della mia, era però un segno inattendibile e io aspettavo di trarmi in inganno come un falso amico. Questo accadde quando alzai la mano con la caraffa per versare acqua in un bicchiere. Il gorgoglio di quest'acqua, il rumore con cui spostai prima la caraffa, poi il bicchiere – tutto colpì il mio orecchio come una ripetizione. Sembrava infatti che il passato tenesse già in suo possesso tutti i luoghi di questa terra complementare, sulla quale ero stato allontanato. Fui costretto a cederli. Se allora tornavo a letto, lo facevo sempre con la paura di ritrovarmi già steso dentro»⁵⁷.

Questo mondo lunare è il luogo del passato dimenticato. Come si è già visto, è il mondo della natura irredenta e malinconica, nel quale il tempo si è fermato⁵⁸. Tutto è ripetizione, «eco» che riporta nella gelida cripta del passato, «sogno» da cui ci si protegge «nella fossa del sonno». In questo caso è un sogno senza via d'uscita, che culmina in un'angoscia esistenziale. «Con stupore – scrive Benjamin – mi accorsi che nulla poteva costringermi a pensare il mondo. (...) Della mia propria esistenza non restava altro che il sedimento della sua solitudine»⁵⁹.

Qui Benjamin cita in modo esplicito la sua «lettera su Kafka» del 12 giugno 1938. È uno dei molti riferimenti che legano *Infanzia*

renza radiofonica del 1931 su Kafka, *Beim Bau der chinesischen Mauer*, in W. BENJAMIN, GS, II/2, p. 678, e la «lettera su Kafka» del 12.6.1938, in W. BENJAMIN/G. SCHOLEM, *Briefwechsel 1933-1940*, cit., p. 271.

⁵⁷ W. BENJAMIN, *Berliner Kindheit* (1938), cit., pp. 74-75. *Der Mond* fu pubblicato sull'«Unterhaltungsblatt der Vossischen Zeitung» del 8.9.1933. Nell'ultima versione manca la visione finale contenuta nel testo del 1933 (cfr. GS, IV/1, pp. 301-302).

⁵⁸ Così descrive Benjamin il «mondo complementare»: «Il suo ampio aspetto, il cui respiro era il tempo, non si muove più; finalmente la creazione è tornata all'origine e può ora rimettere il velo vedovile, che il giorno le aveva strappato». W. BENJAMIN, *Berliner Kindheit* (1938), cit., p. 74.

⁵⁹ *Ivi*, p. 75.

berlinese e gli scritti su Kafka, a testimonianza di un profondo rapporto di identificazione di Benjamin con lo scrittore praghese⁶⁰. Anche Kafka viveva, dice Benjamin, in un «mondo *complementare*», il mondo della tradizione mistica, attraverso il quale, «non senza processi devastanti», gli veniva comunicata l'esperienza della grande città e delle rivoluzioni scientifiche.

«Kafka vide il complemento, senza vedere ciò che lo circondava. Si può dire che vedeva ciò che stava per accadere, senza vedere il presente, lo vedeva però, nella sostanza, come *l'unico* che ne fosse toccato. (...) Solo fondamento della sua esperienza (...) era la tradizione, alla quale Kafka si consacrò; nessun tipo di preveggenza, anche nessun «dono profetico». Kafka ascoltava la tradizione, ma chi ascolta attentamente, non vede nulla. Questo ascoltare è attento soprattutto perché a chi ascolta giunge soltanto qualcosa di affatto indistinto. Non c'è nessuna dottrina che si possa imparare, nessun sapere che si possa conservare. Ciò che bisogna cogliere al volo sono cose che non sono destinate a nessun orecchio. Tutto questo implica una circostanza che contraddistingue nettamente l'opera di Kafka in negativo. (...) L'opera di Kafka rappresenta una malattia della tradizione»⁶¹.

Lo scenario metafisico del testo *La luna di Infanzia berlinese* si precisa qui storicamente. L'irrecuperabilità del passato diventa un dato «sociale e necessario», e non appare più solo come caratteristica sostanziale della dialettica dell'oblio, ma anche come segno di un processo storico-filosofico, «la malattia della tradizione». Così è anche per le «forme precise» del ricordo, legate alla «continuità» dell'esperienza.

Nel mondo complementare di Kafka sono evidenti per Benjamin, le conseguenze «devastanti» della crisi della tradizione. Un caso limite è rappresentato dal *Processo*, nel quale non c'è via d'uscita dal circolo vizioso di colpa e oblio. Nel *Passagen-Werk* Benjamin prende ad esempio l'episodio del pittore Titorelli. Il pittore, che abita in prossimità delle soffitte nelle quali si svolge il processo, mostra a Joseph K. due paesaggi di brughiera, vecchi e polverosi, affermando che il secondo è il contrario del primo. Joseph K. non riesce tuttavia a individuare alcuna differenza⁶². L'impressione di *déjà vu*, qui nella

⁶⁰ Cfr. H. MAYER, *Walter Benjamin und Franz Kafka. Bericht über eine Konstellation*, in «Literatur und Kritik» 14/1979, pp. 579-597. Questi tratti comuni sono evidenti soprattutto nelle prime versioni di *Berliner Kindheit*. Sono in particolare il motivo del *bucklichte Männlein* (GS, II/2 pp. 431-432 e GS, IV/1, pp. 302-304) e del *Kinderbild* (GS, II/2, p. 416 e in GS, IV/1, p. 261, nel testo *Die Mummerehlen* – pubblicato sull'«Unterhaltungsblatt der Vossischen Zeitung» il 5.5.1933 – in cui questo motivo scompare del tutto nel 1938, conformemente alla scelta, formulata nel *Vorwort*, di eliminare i tratti biografici). Cfr. anche *Das Telephon* (vedi nota 54).

⁶¹ Q. BENJAMIN/G. SCHOLEM, *Briefwechsel 1933-1940*, cit., pp. 271-272.

⁶² W. BENJAMIN, *Das Passagen-Werk*, Bd. 2, hg. von R. Tiedemann, Frankfurt 1983 (1. Auflage: 1982), pp. 675-676.

sua forma negativa di «sempre uguale», è in realtà una questione di prospettiva. E l'osservatore, Joseph K., che non riesce a cogliere la differenza, così come non riesce a comprendere la logica del processo, perché ha dimenticato la legge che lo regola e con essa la propria colpa.

Nella sua forma infernale e ripetitiva, il *déjà vu* esprime al massimo grado la difficoltà di ricordare e il predominio dell'«oscurità del momento vissuto» sulla memoria. Ciò trova riscontro, per Benjamin, nell'impossibilità di avere e di comunicare un'esperienza (*Erfahrung*) del proprio tempo, nella condanna a vivere in un mondo complementare al presente, che è soltanto «sogno», solitudine, inattualità, ripetizione. La crisi delle forme tradizionali del ricordo sembra dunque avere per Benjamin un esito radicalmente negativo.

Quali fossero le «forme precise» di memoria, legate da secoli a un'infanzia vissuta in campagna, e ormai non più valide per i figli della grande città, Benjamin lo spiega in un testo di *Infanzia berlinese*, nel quale rievoca la zia Lehmann e i suoi racconti. Soprattutto, è importante ricordarlo, con l'opposizione fra campagna e grande città Benjamin, che era figlio di una ricca famiglia ebrea assimilata, fa esplicito riferimento alla concreta cesura storica che ha provocato la crisi delle forme tradizionali della memoria: l'assimilazione alla cultura tedesca. È per esempio come un viaggio dalla piccola alla grande città che Scholem descrive nei suoi ricordi il cammino della sua famiglia dall'emancipazione, che significò la fine del ghetto e la libertà, per gli ebrei, di insediarsi nelle grandi città, all'assimilazione nella cultura tedesca e all'abbandono della tradizione ebraica⁶³.

«La zia conosceva i legami di parentela, i luoghi di residenza, le fortune e le disgrazie di tutti i Schönfließ, Rawithscher, Landsberg, Lindenheim e Stargard, che un tempo si erano stabiliti come commercianti di bestiame o di granaglie nella Marca e nel Meclenburgo. Ora però i loro figli erano di casa nel vecchio Westen, in strade che portavano il nome di generali prussiani e talvolta anche delle cittadine da cui erano emigrati qui»⁶⁴.

⁶³ Cfr. le osservazioni di G. SCHOLEM, in *Von Berlin nach Jerusalem*, cit., pp. 9-22, in particolare p. 11. Sulla grande città come metafora della crisi della tradizione ebraica e sullo stereotipo dell'ebreo assimilato come «Asphaltmensch», «Luftmensch», «unproduktiver Großbürger» – comune al repertorio polemico di sionismo e antisemitismo – è fondamentale il noto pamphlet di A. ZWIG, *Caliban oder Politik und Leidenschaft*, in generale pp. 150 ss. ma soprattutto p. 159.

⁶⁴ W. BENJAMIN, *Berliner Kindheit* (1938), cit., pp. 31-32. Su questa parente di Benjamin, da parte di madre, cfr. G. SCHOLEM, *Ahnen und Verwandte Walter Benjamins*, in *Walter Benjamin und sein Engel*, Frankfurt 1983, pp. 128-157, qui in particolare p. 144 e la nota 31 a pp. 155-16. *Steglitzer Ecke Genthiner* fu pubblicato sulla «Frankfurter Zeitung» del 9.2.1933, e ritoccato solo leggermente nell'ultima versione.

Il «racconto» è la forma di memoria che permette di comunicare esperienza, la sua fonte è, come scrive Benjamin nel suo saggio *Il narratore* (1936), «l'esperienza che passa di bocca in bocca»; la sua epoca è quella arcaica del mondo rurale⁶⁵. Se da un lato il «ricordo» (*Erinnerung*) ne è l'indispensabile presupposto, la «memoria», dall'altro, è «la facoltà epica» per eccellenza.

«Il ricordo istituisce la catena della tradizione, che trasmette l'accaduto di generazione in generazione»⁶⁶

Il racconto e il ricordo sono istituzioni sociali e hanno un valore etico, perché, scrive Benjamin, il narratore comunica una «morale», un «consiglio», un modo di vivere⁶⁷. Il rapporto e la coesione fra «ricordo» (*Erinnerung*), «esperienza» (*Erfahrung*) e «racconto» (*Erzählung*) rimandano alla profonda sensibilità di Benjamin per il valore etico e sociale attribuito alla memoria nell'ebraismo. È proprio questa relazione che, sottolinea Benjamin nel *Narratore*, è andata perduta⁶⁸. Con essa è scomparsa anche quella forma reversibile di oblio che in una lettera ad Adorno Benjamin definisce, per analogia con la «memoria epica», il «dimenticare epico»⁶⁹. Benjamin lo intende forse come un oblio in cui il dimenticato si conserva secondo l'ordine spaziale e temporale che si fonda sulla «continuità» dell'esperienza.

Sempre nel *Narratore*, Benjamin caratterizza la forma di memoria propria dell'epoca industriale e del mondo metropolitano per contrasto con quella che si potrebbe definire la «memoria narrativa». I suoi tratti distintivi sono la «solitudine» dell'individuo che ricorda, il disorientamento, l'impossibilità di comunicare un'esperienza di vita. Se l'universo della «memoria narrativa» era sostanzialmente quello della tradizione orale, la «rimembranza» (*Eingedenken*) è legata non alla vita, bensì alla parola scritta e alla letteratura. La sua forma è il romanzo. È una «memoria che eterna», vale a dire che cerca di

⁶⁵ W. BENJAMIN, *GS*, II/2, pp. 438-440. Sulla stesura di questo saggio, cfr. *GS*, II/3, pp. 1276-1278. Fu pubblicato sulla rivista «Orient und Occident» nell'ottobre del 1936.

⁶⁶ W. BENJAMIN, *GS*, II/2, p. 453.

⁶⁷ Ivi, p. 442.

⁶⁸ Ivi, pp. 443-445, pp. 453-457.

⁶⁹ Cfr. la lettera già citata di Walter Benjamin a Theodor W. Adorno del 7.5.1940, in Th. W. Adorno, in W. BENJAMIN, *Briefe*, Bd. 2, cit., p. 849. Cfr. inoltre la lettera di Th. W. Adorno a Walter Benjamin del 29.2.1940, in Th. W. ADORNO, *Ueber Walter Benjamin*, Frankfurt 1970, pp. 158-160. Benjamin riprende l'opposizione proposta da Adorno fra «dimenticare epico» e «dimenticare riflesso», che corrisponderebbe all'opposizione fra *Erfahrung* e *Erlebnis*.

conservare ogni momento vissuto, trasformandolo in ricordo. La sua dimensione è dunque intimistica e privata. Rappresenta il tentativo di conoscere il «senso della vita», strappandolo all'«oblio»⁷⁰.

Anche in *Infanzia berlinese* Benjamin riprende dunque questa opposizione fra due forme del ricordo, anche se in modo leggermente diverso e più sfumato. Lo dimostra la riflessione sul fenomeno del *déjà vu*, di cui mette a fuoco, seguendo un percorso teorico complesso, la sostanziale ambivalenza fra «oscurità» e «illuminazione». Può quindi essere utile cercare di illustrare alcune delle tappe che conducono Benjamin a questo sdoppiamento fra due forme opposte di memoria e alla definizione di una «teoria dell'oblio».

4. La contrapposizione di «esperienza» e «momento vissuto» rappresenta per Benjamin il nucleo di interesse più strettamente teorico del fenomeno del *déjà vu*, e costituisce soprattutto la base per una definizione storica, oltre che filosofica, della sua «teoria dell'oblio». È in particolare il confronto con Freud e Bergson che offre a Benjamin gli elementi per mettere a fuoco i mutamenti strutturali della memoria che l'esperienza della grande città e del mondo industriale hanno prodotto. I testi a cui fa esplicito riferimento nel suo scritto su Baudelaire del 1939⁷¹ sono il saggio pubblicato da Freud nel 1920, *Al di là del principio di piacere*, e l'opera giovanile di Henri Bergson, *Materia e memoria* (1896).

Il saggio di Freud ha avuto un impatto notevole su Benjamin, che ne riprende più volte le tesi. Nell'ipotesi psicanalitica sulla struttura della coscienza che Freud formula a partire da un'analisi del fenomeno della «coazione a ripetere», proprio delle nevrosi traumatiche, Benjamin trova una descrizione del rapporto tra choc e *déjà vu* particolarmente adeguata a spiegare i riflessi che la natura moderna dell'esperienza, caratterizzata non più dall'idea di continuità, ma da quella di mutamento, ha avuto sulla memoria.

Secondo la tesi esposta in questo famoso saggio freudiano, il sistema rappresentato da percezione e coscienza è collocato al confine tra esterno e interno, e ha la funzione di fornire percezioni di eccitamenti che provengono dall'esterno e di sensazioni di piacere o dispiacere che possono derivare solo dall'interno dell'apparato psichico. Una delle caratteristiche distintive di questo sistema è che, mentre negli altri sistemi tutti i processi di eccitamento lasciano tracce permanenti che costituiscono la base della memoria, cioè

⁷⁰ W. BENJAMIN, GS, II/2, pp. 454-455.

⁷¹ W. BENJAMIN, GS, I/2, pp. 607-615.

«tracce mnestiche», nel sistema percezione-coscienza l'eccitamento non lascia tracce permanenti. Se le tracce mnestiche rimanessero conscie, inibirebbero la capacità del sistema di ricevere nuovi eccitamenti. La coscienza, conclude Freud, sorge «al posto di una traccia mnestica»⁷².

Il sistema di percezione e coscienza si sarebbe formato per proteggere l'apparato psichico da un eccesso di stimoli. Analogamente alla superficie esterna di un ipotetico organismo elementare che, continuamente stimolato, diventa una corteccia non più suscettibile di modificazioni, la coscienza ha la funzione di uno «scudo», insensibile a qualsiasi forma di eccitamento, che difende l'intero sistema⁷³.

Uno choc particolarmente violento, causato per esempio da pericoli e minacce esterne che comportano rischio di vita, può produrre una breccia nel sistema formato da percezione e coscienza e sconvolgere l'equilibrio delle energie psichiche, creando le condizioni per una nevrosi traumatica. Come conseguenza dello choc si presentano spesso sogni che riproducono le condizioni del trauma e riportano la persona nella stessa condizione di pericolo che lo ha prodotto. Si manifesta in questo caso un fenomeno che Freud definisce «coazione a ripetere», e che, provocando sensazioni spiacevoli, contraddice il principio di piacere. Secondo il principio di piacere il flusso degli eventi psichici, se stimolato da una tensione spiacevole, prende una direzione tale che il suo risultato coincide con un abbassamento di questa tensione, evita cioè dispiacere e produce piacere⁷⁴. La presenza di un principio, la «coazione a ripetere», che fa eccezione al principio di piacere, induce Freud a presupporre una tendenza generale degli organismi a ripristinare uno stato originario precedente, lo stato inorganico, e ad avanzare l'ipotesi di due gruppi opposti di pulsioni, le pulsioni di vita e quelle di morte⁷⁵.

È nel tentativo di specificare storicamente la sua «teoria dell'oblio» che Benjamin cita indirettamente l'opposizione freudiana di memoria e coscienza nel suo saggio *Per un ritratto di Proust*, scritto nel 1929 dopo una lunga frequentazione del romanzo proustiano in qualità di traduttore. Benjamin contrappone il «ricordo» al «momento vissuto». Il «ricordo» (*Erinnerung*), simile a un «testo» (nel senso letterale di «tessuto»), è in linea di principio inesauribile,

⁷² S. FREUD, *Jenseits des Lustprinzips*, in *Gesammelte Werke*, XIII, Frankfurt 1972, p. 3-69. Qui p. 25. Trad. it. *Al di là del principio di piacere*, in *Opere*, vol. 9, Torino 1977, pp. 193-249. Qui p. 211.

⁷³ S. FREUD, *Jenseits des Lustprinzips*, cit., pp. 26-27.

⁷⁴ Ivi, pp. 5-8.

⁷⁵ Ivi, pp. 38 ss.

a differenza dell'«evento vissuto» coscientemente che è invece finito, limitato.

«(...) un evento vissuto è finito, almeno se rimane racchiuso semplicemente nella sfera dell'esperienza vissuta, un evento ricordato è senza limiti, perché è solo chiave di tutto ciò che lo ha preceduto e di tutto ciò che lo ha seguito»⁷⁶.

A ben guardare, al di là della suggestione freudiana, l'opposizione è non tanto o non solo tra memoria e coscienza, quanto tra due forme di oblio – il «dimenticare epico» e «l'oscurità del momento vissuto» – a cui corrisponderanno due diversi modi del ricordo.

Nel dimenticare epico ogni evento viene a far parte di una concatenazione temporale e di un ordine preesistente di senso. Si deposita, senza disperdersi, in un passato che si offre al ricordo come racconto. Con l'equazione tra «ricordo», «esperienza» e «racconto» Benjamin pone perciò l'accento sulla dipendenza della «memoria individuale» dai parametri di senso propri di una «memoria collettiva».

Nell'oscurità del momento vissuto, invece, gli eventi si susseguono a ritmi rapidissimi e traumatici, che incatenano letteralmente l'attenzione della coscienza al presente, mettendo fuori gioco ogni altra dimensione temporale. Come per Bloch, l'eccessiva vicinanza produce quell'oscurità nella quale il passato si accumula «senza fissa dimora». Il predominio del «momento vissuto» intacca la capacità stessa di ricordare. Più esattamente, produce nuove forme di ricordo, di cui il *déjà vu* è un valido esempio.

Se dunque per Benjamin lo choc è ciò che caratterizza l'esperienza moderna del mondo, il *déjà vu* – come forma intermittente, imprevedibile e precaria di memoria – corrisponde appieno alla natura traumatica del moderno ed esprime in modo adeguato la crisi della categoria di esperienza. Soprattutto nella sua versione più allucinata, l'«eterno ritorno dell'uguale», testimonia della scomparsa di una «memoria narrativa», alla quale si sostituisce una «memoria figurativa», interamente contratta in immagini prive di correlazione e non più dispiegata in racconto.

Nelle riflessioni che Benjamin sviluppa attorno al fenomeno del *déjà vu* emerge dunque un'opposizione tra un ricordo che si esplicita in racconto e un ricordo che si frammenta in immagini. È un'opposizione ancora più radicale di quella formulata nel saggio sul *Narra-*

⁷⁶ W. BENJAMIN, *Zum Bilde Prousts*, in *GS*, II/1, p. 312 e *GS*, II/3, p. 1056.

tore: nell'identità del romanziere, infatti, la «rimembranza» ha ancora una sua coesione.

Lo sdoppiamento concettuale fra due forme opposte di memoria, sul quale Benjamin imposta la sua «teoria dell'oblio», non ha un'immediata evidenza. Come si vedrà, vi si intrecciano, in modo talvolta oscuro e contraddittorio, differenti motivi filosofici e letterari. È possibile, al di là del groviglio di riferimenti storico-culturali alla base del dualismo tra una memoria «narrativa» e una memoria «figurativa», rintracciare un motivo dominante?

È opportuno premettere che per Benjamin questi due modi del ricordo sono allo stesso tempo storicamente distinti e qualitativamente opposti. Benjamin non sembra dare la preferenza a uno dei poli dell'opposizione, ha piuttosto un atteggiamento ambivalente, che oscilla, con infinite sfumature, tra la nostalgia per una memoria collettiva, garantita dall'autorità della tradizione e da rapporti sociali intatti, e la fascinazione, tutta estetica e *fin de siècle*, per una memoria contemplativa.

In un testo dal titolo *Discesa dal monte*, che fa parte della *Serie di Ibiza*, scritta nella primavera del 1932, Benjamin descrive con uno stile denso e quasi mistico il rapporto tra lo choc, la modernità e le immagini del ricordo. Gli effetti dello choc sulla struttura della percezione si ripercuotono anche sulla memoria.

«Si è parlato di chock (*Erschütterung*) fino alla noia. Bisogna senz'altro dire in sua difesa qualcosa che non prescinda un solo momento dal sensibile e che soprattutto si attenga a quest'unica considerazione: lo choc provoca un crollo (...) il corpo suscita il più profondo dolore, e nondimeno può suscitare i pensieri più profondi. In tutti e due i casi è necessaria la solitudine. A chi è salito da solo su un monte, è arrivato stremato alla cima ed ha poi intrapreso la discesa, con passi che hanno scosso tutto il suo corpo, il tempo si dilata, nel suo animo crollano le pareti divisorie, ed egli attraversa al galoppo l'acciottolato dei momenti, come in sogno. Talvolta cerca di arrestarsi e non ci riesce. Chi può sapere che cosa lo scuote, se i pensieri o la via irregolare? Il suo corpo è divenuto un caleidoscopio che ad ogni passo gli mostra mutevoli figure della verità»⁷⁷.

L'immagine del caleidoscopio è ripresa da un saggio di Charles Baudelaire del 1863, dedicato al *Pittore della vita moderna*, che vi veniva paragonato ad un «caleidoscopio dotato di coscienza, che ad ogni suo movimento rappresenta la vita molteplice e la mobile grazia di tutti gli elementi della vita»⁷⁸. Con questa immagine Benjamin cita

⁷⁷ W. BENJAMIN, *GS*, IV/1, pp. 408-409.

⁷⁸ Baudelaire descrive un pittore che «amoureux de la vie universelle entre dans la foule comme dans un immense reservoir d'électricité. On peut aussi le comparer,

però anche un motivo bergsoniano. Già in *Materia e memoria*, e più tardi nell'*Evoluzione creatrice*, Bergson paragona il corpo a un caleidoscopio, e soprattutto parla, più in generale, di «funzionamento cinematografico» del pensiero ⁷⁹.

«Reale è il mutamento continuo della forma: la forma non è che un'istantanea di una transizione» ⁸⁰.

Nel riprendere questo tema bergsoniano Benjamin lo specifica storicamente, e mette in relazione il «funzionamento cinematografico» del pensiero con l'esperienza del mondo moderno. Fotografia e cinema riproducono l'effetto dello choc. Il susseguirsi di immagini che li caratterizza fa un'impressione analoga, per il suo carattere frammentato e imprevedibile, alla sequenza traumatica di novità che contraddistingue il moderno. La percezione «cinematografica» della realtà ha inevitabili ripercussioni sulla memoria. Le immagini del ricordo, il cui significato si dischiudeva in precedenza nelle forme di racconto, traducendosi in comunicazione e rapporti sociali, sono ora mute, e si offrono solo come oggetto di solitaria contemplazione. Il loro senso rimane celato.

In realtà, per Benjamin l'immagine nasconde il significato, che si comunica soltanto nel linguaggio. Nella sua interpretazione delle *Affinità elettive* (1922) di Goethe, riferendosi all'idea classica del bello, Benjamin dà una definizione mistico-teologica della natura delle immagini come apparenza, che cita anche in *Infanzia berlinese*.

«(...) la bella apparenza è il velo davanti a ciò che deve essere completamente velato. Infatti, il bello non è né il velo, né l'oggetto velato, ma l'oggetto nel suo velo» ⁸¹.

lui, à un miroir aussi immense que cette foule; à un kaléidoscope doué de conscience, qui, à chacun de ses mouvements, représente la vie multiple et la grace pouvant de tous les éléments de la vie. C'est un *moi* insatiable de *non-moi*, qui, à chaque instant, le rend et l'exprime en images plus vivante que la vie elle-même, toujours instable et fugitive». In Ch. BAUDELAIRE, *Oeuvres complètes*, II, Paris – Bibliothèque de la Pléiade 1976, p. 692. Baudelaire si ispira nel suo saggio alla figura dell'amico Constantin Guys.

⁷⁹ Cfr. H. BERGSON, *Le mécanisme cinématographique de la pensée*, quarto capitolo dell'*Évolution créatrice* (1907) in *Oeuvres* (Édition du Centenaire), Paris 1963, in particolare le pp. 747-760, dedicate al rapporto fra «divenire» e «forma».

⁸⁰ Tema concettualmente analogo al *Denkbild* benjaminiano. Su questo punto cfr. R. BODEI, *Le malattie della tradizione. Dimensioni e paradossi del tempo in Walter Benjamin*, in «Aut-Aut», nuova serie, n. 189-190 (1982), pp. 174-177.

⁸¹ W. BENJAMIN, GS, I/1, p. 195. Cfr. inoltre il testo *Schränke*, pubblicato sulla «Frankfurter Zeitung» del 14.7.1933, GS, IV/1, pp. 283-284 e la versione rivista, *Der Strumpf*, in *Berliner Kindheit* (1938), cit., p. 58.

Compito della critica letteraria, prosegue Benjamin, è di dimostrare, attraverso l'interpretazione allegorica, che il bello, ma anche ogni immagine, non è che apparenza, velo necessario di fronte alla verità, all'«inespresso». Lo scopo dell'interpretazione critica risiede in ciò che Benjamin ha chiamato la «distruzione radicale del mondo delle immagini»⁸², del loro fascino ingannevole che induce a contemplarle come forme della verità.

È proprio sul rapporto esclusivamente contemplativo con le immagini del ricordo che sembra fondarsi l'ambivalenza del *déjà vu* tra oscurità totale e parziale illuminazione. Il significato del *déjà vu* si rivela solo a tratti, e talvolta sfugge completamente, come nel caso di di Joseph K., al quale i quadri di Titorelli sembrano tutti simili tra loro. La legge della ripetizione dell'uguale si afferma proprio quando il *déjà vu* si riduce a un'esperienza puramente contemplativa e non interpretabile. L'uguaglianza solo apparente rimanda in realtà alla mancanza di correlazione tra le immagini del ricordo, che si accumulano come «mutevoli figure della verità» in un tempo incolore.

Il *déjà vu*, che sembra restituire con abbondanza e spontaneità il passato dimenticato, è in realtà una memoria povera e precaria. Come è possibile spiegare la contraddizione di un ricordo che è spontaneo ma, allo stesso tempo, pieno di zone d'ombra? Se è vero che il *déjà vu* è un'illuminazione, la sua evidenza è infatti spesso ingannevole.

La fonte, o almeno una delle fonti più importanti della diffidenza che Benjamin dimostra nei confronti dell'«astuzia dell'immagine», si deve cercare nell'impatto che la lettura di Kierkegaard (soprattutto di *Aut-Aut*) ha avuto sul suo pensiero fin dalla giovinezza. Del resto Benjamin, che nell'opera di Kafka ammirava sopra ogni altra cosa la fedeltà al precetto biblico «non ti farai immagine alcuna»⁸³, è reso proprio per questo ancora più sensibile alla condanna kierkegaard-

⁸² Nella sua biografia di Benjamin B. Witte cita il resoconto di un dialogo con Brecht (Gespräch Brecht/Benjamin, Ihering – dattiloscritto inedito. Bertolt Brecht Archiv Nr. 217/4-7 – Ramthun 18815) nel quale Benjamin avrebbe affermato che ci sono «sempre stati movimenti (...) prima per lo più religiosi, che come Marx miravano a distruzione radicale del mondo delle immagini». Avrebbe perciò proposto «due metodi di ricerca»: «1. teologia 2. dialettica materialistica». In B. WITTE, *Walter Benjamin. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Reinbek bei Hamburg 1985, p. 90.

⁸³ W. BENJAMIN, GS, II/2, p. 248. Del precoce interesse di Benjamin per Kierkegaard testimonia una lettera a Carla Seligson del 30.4.1913, in W. BENJAMIN, *Briefe*, Bd. 1, p. 47. Sulla ricezione di Kierkegaard cfr. in generale *Zur Wirkungsgeschichte*, in M. THEUNISSEN/W. GREVE, *Materialien zur Philosophie Søren Kierkegaards*, Frankfurt 1979, pp. 54-104, e, in particolare, sulla *Kierkegaard-Renaissance* intorno al 1910, Th. ANZ, *Literatur und Existenz*, Stuttgart 1978.

diana della vita estetica, dedicata esclusivamente alla contemplazione delle immagini, della quale aveva un esempio concreto nell'estetismo *fin de siècle*.

A questa condanna rimanda in modo esplicito⁸⁴ il progetto benjaminiano di una «radicale distruzione del mondo delle immagini» che, secondo i due metodi opposti e complementari della critica teologica e della critica politica, mira a illuminare, teologicamente, la natura linguistica della «verità», e a ricostruire, politicamente, una forma di «esperienza»⁸⁵. Il suo obiettivo consiste perciò nel riaffermare il primato della vita etica su quella estetica, o, secondo uno dei più forti e radicati valori dell'ebraismo, dell'azione sulla contemplazione.

Se, come si è visto, per Benjamin l'esperienza è fondata sul ricordo e non sulla «rimembranza», lo sdoppiamento concettuale fra memoria narrativa e memoria figurativa va letto come un *aut-aut* fra vita etica e vita estetica. L'idea benjaminiana della «memoria che eterna» è evidentemente influenzata dalla rappresentazione kierkegaardiana dell'esteta, che cerca di conservare ogni attimo della propria vita trasformandolo in ricordo, e vive arroccato «come un defunto» nel suo castello contemplando le immagini che ha predato dal mondo⁸⁶. Quando il ricordo è poetico – scrive Kierkegaard – «nel vissuto è già intervenuto un cambiamento per cui questo perde tutta la sua acuminosità». «Rammentare poeticamente» non è che «un'espressione del dimenticare»⁸⁷, perché «su ogni esperienza» l'esteta compie «il battesimo dell'oblio per l'eternità del ricordo»⁸⁸.

A questo paradosso kierkegaardiano corrisponde la rappresentazione che Benjamin dà della memoria figurativa come «sogno» senza risveglio, «ripetizione», incubo solitario. La «memoria che eterna» coincide con l'oblio e resta dominio del passato proprio perché non si traduce in azione e in esperienza.

Se però la «memoria epica» è storicamente irrecuperabile, non

⁸⁴ Cfr. La distinzione fra «critica etica» e «critica estetica» in un appunto per il saggio sulle *Affinità elettive* di Goethe, in W. BENJAMIN, *GS*, I/3, p. 835 e in generale pp. 828-835. Cfr. soprattutto, nel saggio stesso, la categoria dell'«inesprimibile», *GS*, I/1, pp. 180-182.

⁸⁵ Come esempio della consapevolezza che Benjamin aveva di questa polarità, cfr. la sua lettera a Gershom Scholem del 17.10.1934, in W. BENJAMIN/G. SCHOLEM, *Briefwechsel 1933-1940*, cit., p. 177.

⁸⁶ S. KIERKEGAARD, *Enten-Eller*, tomo I, a cura di A. Cortese, Milano, 1978, p. 101.

⁸⁷ S. KIERKEGAARD, *Enten-Eller*, tomo III, a cura di A. Cortese, Milano 1978, pp. 30-32.

⁸⁸ S. KIERKEGAARD, *Enten-Eller*, tomo I, cit., p. 101.

restano che le immagini del ricordo, che sono però un'eredità negativa fintantoché le si rievoca «con nostalgia», ricadendo nell'atteggiamento estetizzante della «memoria che eterna». L'alternativa è «prendere possesso delle immagini», come conclude Benjamin nella *Premessa*, riconoscerle come «apparenza», «distruggere» il «sogno» con la sua interpretazione e trasformarlo in «immagine di desiderio»⁸⁹.

In questa chiave, Benjamin dà voce al progetto filosofico e politico, comune anche a Bloch, di trasformare i desideri inespressi o insoddisfatti in azioni possibili del tempo futuro, recuperando il significato della memoria per la vita sociale. Questa dimensione attiva della memoria è però tutta da ricostruire, e il punto di partenza è la precarietà della memoria figurativa.

5. L'idea benjaminiana di «costellazione» rappresenta tuttavia una possibilità residua per sfuggire all'«astuzia dell'immagine». Benjamin ne offre un esempio in un testo di *Infanzia berlinese, Caccia di farfalle*, descrivendo un'esperienza di *déjà vu* proiettata verso il futuro. Il testo si sofferma su un ricordo d'infanzia, la caccia alle farfalle sul Brauhausberg vicino a Postdam, durante l'estate. Il nome del monte, che Benjamin non aveva più udito né pronunciato da anni, porta con sé il ricordo dell'aria estiva, piena di farfalle. Anche se il nome ha perduto la sua magia originaria, resta l'immagine del monte avvolto nel blu.

«Ed è per questo che la Postdam della mia infanzia respira in un'aria così azzurra, come se le sue antiope e i suoi ammiragli, le sue pavonie e le sue aurore costellassero uno di quegli splendidi smalti di Limoges, dove i merli e le mura di Gerusalemme campeggiano su uno sfondo azzurro cupo»⁹⁰.

Le immagini del ricordo sono associate dall'analogia. Il passato più remoto, l'infanzia, rimanda con un effetto di sovraimpressione al futuro più lontano, la terra promessa, anche se il futuro sepolto nel passato si annuncia solo in modo allusivo ed ellittico. L'interpretazione delle immagini del passato secondo il loro rapporto analogico apre una breccia nella spessa «oscurità del momento vissuto», ma è di per sé interminabile. Il significato non si libera più dall'immagine, la verità non si distingue più dalle sue «mutevoli figure». Anche in questo caso, il *déjà vu* è un'illuminazione imperfetta, fuggevole, pro-

⁸⁹ Sul significato storico e politico che Benjamin attribuisce all'interpretazione dei «sogni», cfr. W. BENJAMIN, *Das Passagen-Werk*, Bd. 1, cit., p. 180.

⁹⁰ W. BENJAMIN, *GS*, IV/1, pp. 244-245. Qui p. 245.

prio per la sua natura analogica. La percezione dell'analogia, scrive infatti Benjamin nella *Teoria della somiglianza* (1933), è «sempre legata a un lampo (...) Si offre all'occhio in modo fuggevole e transitorio, come una costellazione celeste»⁹¹.

Benjamin, come prima di lui Bloch, riconosce nell'attesa la dimensione temporale propria della dialettica di memoria e oblio, sdoppiata nella polarità di passato e futuro. La stessa incompiutezza del *déjà vu* induce a scoprire la dimensione dell'attesa, la quale è un tempo misto, orientato profeticamente verso il futuro, ma anche congelato nell'arcaico silenzio del passato dimenticato. I luoghi nei quali il passato attende di essere ricordato riproducono questa duplicità. Da un lato, «come esistono piante, di cui si dice che hanno la proprietà di far vedere il futuro, così ci sono luoghi che hanno la stessa dote. Sono per lo più luoghi abbandonati, una cima d'albero contro un muro, un vicolo cieco, un giardinetto, dove nessuno si trattiene. In luoghi come questi sembra che tutto ciò che propriamente deve ancora accadere, sia già passato»⁹². Dall'altro lato ci sono luoghi arcaici, come le logge descritte sempre in *Infanzia berlinese*, che sono rimaste immutate, mentre tutti gli altri locali della casa si trasformavano col passare degli anni. La loggia, che inizialmente era stata la culla dei sogni del bambino, diventa col passare degli anni l'arcaico «mausoleo a lui destinato da tempo»⁹³.

Questo aspetto per così dire funereo del ricordo è uno dei *leit motiv* di *Infanzia berlinese*, e conduce nel cuore della «teoria dell'oblio» di Benjamin. A conclusione della sua autobiografia Benjamin pone un testo, dal titolo *L'omino gobbo*, in cui paragona le immagini del ricordo alle quali è affidato il suo passato con la fulminea sequenza di immagini che mostrerebbe al morente tutta la propria vita⁹⁴. È un tema presente anche nel suo *Piccolo discorso su Proust*, del 1932, che così descrive la «memoria involontaria»:

⁹¹ W. BENJAMIN, *GS*, II/1, pp. 206-207. Cfr. inoltre la sesta tesi sul concetto di storia, *GS*, I/2, p. 695.

⁹² In *Der Fischotter* – pubblicato originariamente sulla «Frankfurter Zeitung» del 2.3.1933 –, W. BENJAMIN, *Berliner Kindheit* (1938), cit., p. 43.

⁹³ In *Loggien* – pubblicato, in una versione diversa, sull'«Unterhaltungsblatt der Vossischen Zeitung» del 1.8.1933 –, ivi, p. 13. *Loggien* è il testo che apre l'ultima versione di *Berliner Kindheit*. Benjamin lo considerava il suo autoritratto più fedele. Cfr. W. BENJAMIN, *Briefe*, Bd. 2, p. 589 e p. 591.

⁹⁴ *Das bucklichte Männlein*, W. BENJAMIN, *GS*, IV/1, pp. 302-304. Qui p. 304. Questa è la versione pubblicata sulla «Frankfurter Zeitung» il 12.8.1933. Questo passo manca invece nell'edizione del 1938, in *Berliner Kindheit* (1938), cit., p. 78-79.

«(...) le sue immagini non si presentano soltanto spontaneamente, si tratta piuttosto, in essa, di immagini che non abbiamo mai visto prima di averle ricordate. Questo è più che mai evidente per quelle immagini nelle quali – proprio come in certi sogni – appariamo di persona. Ci troviamo di fronte a noi stessi, come è certamente già accaduto in un passato lontanissimo, in qualche luogo, mai tuttavia davanti ai nostri occhi. E sono proprio le immagini più importanti – quelle sviluppate nella camera oscura del momento vissuto – che ci capita di vedere. Si potrebbe dire che i nostri momenti più intensi, come certi pacchetti di sigarette, sono stati provvisti di un nostro ritratto in miniatura, di una nostra foto. Quella «vita intera», che, come si sente spesso dire, scorre davanti ai moribondi o a uomini che sono in pericolo di vita, è composta proprio da queste piccole immagini. Esse compongono una sequenza veloce, come quei quaderni, precursori dei cinematografi, nei quali da bambini potevamo ammirare all'opera un pugile, un nuotatore o un tennista»⁹⁵.

La memoria raggiungerebbe il massimo potenziamento in momenti di grave pericolo o in prossimità della morte. Già Bergson adduceva lo stesso esempio per illustrare un caso limite di espansione della memoria. Il pericolo e la prossimità della morte provocano un calo improvviso di «attenzione per la vita» e «un nuovo orientamento della coscienza», la quale si distoglie dalla sfera dell'azione. Il passato, rimasto fino a quel momento virtuale, si riattualizza interamente⁹⁶. Altrove Bergson indica proprio in questa diminuita

⁹⁵ *Aus einer kleinen Rede über Prousts, an meinem vierzigsten Geburtstag gehalten*, in W. BENJAMIN, *GS*, II/3, pp. 1064-065. Lo stesso motivo si trova anche in *Der Erzähler*, *GS*, II/2, pp. 449-450.

⁹⁶ Cfr. H. BERGSON, *Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit*, in *Oeuvres*, cit., p. 295. Cfr. anche *La perception du changement*, quinto capitolo di *La pensée et le mouvant* (1934) e originariamente testo di una conferenza tenuta a Oxford nel maggio del 1911, in *Oeuvres*, cit., p. 1385. A questo proposito è bene ricordare che nel suo saggio su Baudelaire del 1939 Benjamin obiettava a Bergson di aver soppresso nella sua filosofia il problema della morte (in W. BENJAMIN, *GS*, II/2, pp. 637-644, in particolare p. 643) e di essersi allontanato, con l'idea di *durée*, dalla dimensione della storia. Scrive di *Matière et mémoire*: «Già il titolo dice che essa considera la struttura della memoria come decisiva per la struttura filosofica dell'esperienza. In realtà l'esperienza è un fatto di tradizione, nella vita collettiva come in quella privata. Essa non consiste tanto di singoli eventi fissati nel ricordo quanto di dati accumulati, spesso inconsapevoli, che confluiscono nella memoria. Ma Bergson non si propone affatto di specificare storicamente la memoria; e respinge, anzi, ogni determinazione storica dell'esperienza. Con ciò evita, anzitutto ed essenzialmente, di doversi avvicinare a quell'esperienza da cui è sorta la sua stessa filosofia, o contro la quale, piuttosto, essa è stata mobilitata: che è quella ostile, accecante, dell'epoca della grande industria». in W. BENJAMIN, *GS*, II/2, pp. 608-609. Trad. it. di R. Solmi in *Angelus Novus*, Torino 1981 (1. ed. 1962) pp. 90-91.

Benjamin riprende una critica già formulata da Max Horkheimer in un articolo intitolato *Zu Bergsons Metaphysik der Zeit*, in «Zeitschrift für Sozialforschung» Jg. III (1934) H. 3, pp. 321-341. Cfr. in particolare p. 328 e ss. Su questo articolo di Horkheimer cfr. R. BODEI, *Multiversum*, cit., pp. 108-109 (nota 153).

tensione della coscienza verso il presente e verso l'azione una delle condizioni specifiche del *déjà vu* ⁹⁷.

Nel testo già citato *Non dimenticare il meglio*, che fa parte della *Serie di Ibiza*, Benjamin descrive il caso di un uomo, prima efficientissimo, che non dimentica nulla, il quale si libera un giorno dell'orologio e si esercita ad arrivare in ritardo agli appuntamenti sedendosi ad aspettare, quando l'altro se ne è già andato. Nel nuovo disordine scopre il meglio della vita, che aveva dimenticato ⁹⁸. Il ricordo può penetrare il momento vissuto solo quando l'attenzione per la vita diminuisce radicalmente ⁹⁹. La versione estrema di questo motivo è che la prossimità della morte rappresenti la condizione ideale per il ricordo di quelle immagini di noi stessi che prima non avevamo mai visto.

Benjamin insiste sul tema della morte come prospettiva del ricordo secondo vari registri. La morte è di volta in volta fuga decadentistica dalla «caducità» e dal male di vivere, metafora estrema di discontinuità che mette in discussione la *durée* bergsoniana, orizzonte del tramonto del soggetto, dell'io «trasparente» e «vitreo» di Kafka e Proust, pulsione originaria che si rivela, secondo la tesi di Freud, nella «coazione a ripetere» ¹⁰⁰. Tutte queste variazioni esistenziali e decadenti si condensano nell'idea della morte come limite e come «soglia» che divide dall'immediata vicinanza del «momento vissuto».

In un famoso testo di *Infanzia berlinese, Giardino zoologico*, il rapporto tra morte e ricordo si chiarisce nella metafora della «soglia». Il tema è il ritorno dell'adulto nel luogo che fu teatro dei giochi del bambino.

Il bambino gioca nel parco e vi si perde come in un labirinto. Ben presto il parco perde la sua magia e diventa incomprensibile alla fantasia del bambino. Per tutte le promesse non mantenute e le delusioni subite, il parco appare agli occhi dell'adulto che lo rivisita gravido di passato. È una sensazione che gli comunicano, con la loro immutabilità, le piccole gradinate, gli atri a colonnato, i fregi e gli architravi delle ville del parco, i vani delle scale per le quali il bambino era passato. Sono come rimasti fuori dal tempo. Per

⁹⁷ H. BERGSON, *Le souvenir du présent et la fausse reconnaissance* (1908) in *Oeuvres*, cit., pp. 897-930, in particolare p. 929.

⁹⁸ W. BENJAMIN, *GS*, IV/1, p. 407.

⁹⁹ Sui motivi del *Müßiggänger* e dello *Student*, cfr. W. BENJAMIN, *Das Passagen-Werk*, Bd. 2, cit., pp. 960-970.

¹⁰⁰ Sull'io «trasparente» e «vitreo» in Kafka e Proust cfr. l'appunto per il saggio su Kafka del 1934 in W. BENJAMIN, *GS*, II/3, p. 1221. Su Freud e su Hofmannsthal cfr. *Das Passagen-Werk*, Bd. 2, cit., p. 679.

l'adulto, il simbolo di questo stato atemporale sono alcune figure mitologiche disegnate sui vetri che danno luce al vano delle scale, i numi tutelari della casa, in tedesco gli *Schwellenkundigen*.

Qual è, fuor di metafora, il significato della figura della soglia? In primo luogo rappresenta, come si è visto, il tempo proprio del ricordo, la sospensione tra passato e futuro, il tempo dell'attesa. Definisce inoltre il vero rapporto tra le immagini del ricordo, così evidente nel caso del *déjà vu*: la complementarità e l'analogia. Le immagini del ricordo sono analoghe, mettono in relazione due esperienze contingue, nel passato e nel futuro, che non sono però mai completamente traducibili l'una nell'altra. L'analogia è la legge ferrea delle immagini; ne rappresenta la ricchezza ma anche l'imperscrutabilità. Infine, la figura della soglia e la metafora della morte indicano il distacco dall'«oscurità del momento vissuto» nella contemplazione delle immagini del ricordo, la quale è a sua volta uno stato di grazia per il ritorno del passato dimenticato e, allo stesso tempo, un esilio nel sogno e nella cattiva infinità a cui condanna l'«astuzia dell'immagine».

L'idea della morte come contrassegno della memoria contemplativa è frutto tuttavia soprattutto di una meditazione morale. Riecheggia di fatto in modo inequivocabile l'esteta di *Diapsalmata*, il quale vive «come un defunto». L'«infelicità del ricordo»¹⁰¹ viene peraltro spiegata da Kierkegaard con la percezione del tempo propria di chi vive ricordando. Il caso limite è rappresentato da colui che «ricorda costantemente quanto dovrebbe sperare; infatti ha già raccolto il futuro nel pensiero, nel pensiero l'ha vissuto, quando invece dovrebbe sperarlo»¹⁰².

6. La «teoria dell'oblio» di Benjamin si espande in varie direzioni. Può essere letta come un'indagine di carattere generale sul funzionamento della memoria, o più specificamente, come il tentativo, scaturito dal confronto con Freud e Bergson, di definirne i mutamenti strutturali nella modernità. Sul piano storico-culturale, approda alla ricerca del discrimine che separa forme antiche e moderne di memoria. Parallelamente, esprime anche il percorso (spesso contorto) di una riflessione morale che, sovrapponendo la lettura di Kierkegaard a tematiche ebraiche, ha il suo esito più evidente nell'opposizione sostanziale, e non solo storica, fra «memoria

¹⁰¹ «Il ricordo è per eccellenza l'elemento proprio degli infelici (...)». In S. KIERKEGAARD, *Enten-Eller*, tomo II, a cura di A. Cortese, Milano 1977, p. 120.

¹⁰² Ivi, p. 122.

narrativa» e «memoria contemplativa» – con un primato, pur incerto, della prima sulla seconda.

È ormai chiaro tuttavia che la prospettiva teorica, o storico-culturale, e la prospettiva etica non coincidono. Da un lato Benjamin prende atto della crisi irreversibile della memoria collettiva e, interrogandosi sulla specificità di una memoria esclusivamente fondata sull'esperienza individuale, la ritrova nel rapporto contemplativo con immagini frammentarie del ricordo. Dall'altro lato però, pur con molte oscillazioni, nutre una invincibile sfiducia nei confronti della memoria «contemplativa». Il divario tra le due prospettive porta alla luce una contraddizione di fondo nella «teoria dell'oblio» di Benjamin, una difficoltà ad individuare alternative alla memoria collettiva che resta irrisolta e riproduce, forse, un'impossibilità reale.

In un appunto del *Passagen-Werk* Benjamin offre la chiave decisiva dell'ambiguità che contraddistingue la sua «teoria dell'oblio».

«L'esperienza giovanile di una generazione ha molto in comune con l'esperienza del sogno. La sua figura storica è una figura sognata. Ogni epoca ha questo lato incline al sogno, il lato dell'infanzia. (...) Tuttavia, mentre l'educazione delle generazioni precedenti all'interno della tradizione e dell'insegnamento religioso ha fornito loro l'interpretazione di questi sogni, l'educazione attuale porta semplicemente alla diaspora dei figli»¹⁰³.

Il punto di partenza della «teoria dell'oblio» di Benjamin è la perdita storica di una memoria collettiva, che domava l'«astuzia dell'immagine» tramandando – nelle forme del racconto – un'interpretazione dei «sogni» del ricordo, delle «mutevoli figure della verità». Il punto di arrivo è la memoria contemplativa, erede della cultura *fin de siècle*. L'anello mancante è la continuità dell'educazione all'interno della tradizione, quella «rottura della catena delle generazioni» nella quale si condensa l'esperienza di sradicamento degli intellettuali ebrei di lingua tedesca che, figli come Benjamin dell'assimilazione, ne subivano allo stesso tempo la crisi¹⁰⁴.

L'importanza dell'ebraismo e, più in particolare, del problema dell'identità ebraico-tedesca nel pensiero di Benjamin è ormai ampiamente documentata¹⁰⁵. Sotto questo profilo la teoria benjaminiana dell'oblio rappresenta il tentativo di analizzare la dialettica della memoria nell'ambito della propria generazione.

¹⁰³ W. BENJAMIN, *Das Passagen-Werk*, Bd. 1, cit., p. 490.

¹⁰⁴ Su questo tema cfr. C. MAGRIS, *Lontano da dove*, Torino 1979 (1. ed. 1971).

¹⁰⁵ A questo proposito restano fondamentali la già citata biografia di Benjamin scritta da G. SCHOLEM (, *Die Geschichte einer Freundschaft*) e il già citato carteggio W. BENJAMIN/G. SCHOLEM.

La sopravvivenza imperfetta di frammenti della tradizione scomparsa è la fonte di ogni aporia. La tradizione ebraica, alla quale sono venuti a mancare gli eredi, continua ad agire sul presente come modello perduto di un rapporto col proprio passato. Così è anche per Benjamin che, come molti suoi coetanei, non conosce la tradizione religiosa dell'ebraismo, ma conserva senz'altro due dei suoi massimi valori: il significato etico della memoria e il primato dell'azione. Se però ricordare è un compito e dimenticare una colpa, proprio la perdita storica del legame con la tradizione ebraica rende cronica la colpa del dimenticare ed espande irrimediabilmente il dominio dell'oblio. L'«indefinitezza» dell'oblio, e con esso della colpa, è l'immagine dell'assenza della tradizione, di quel vuoto che – scrive Claudio Magris – è «concepito come spazio naturale dell'intellettuale ebraico»¹⁰⁶.

Non è dunque un caso che *Il biondo Eckbert* di Tieck, un racconto nel quale la colpa provoca la dimenticanza, costituisca il modello della teoria benjaminiana dell'oblio. Ma è soprattutto nell'opera di Kafka che Benjamin trova una rappresentazione letteraria esemplare della «malattia della tradizione», con le sue conseguenze anche tragiche, così evidenti nella dialettica assurda di colpa e oblio. Fra i tanti motivi che Benjamin condivide con Kafka, vi è in particolare l'idea di appartenere a una «generazione scomparsa»¹⁰⁷, che è stata travolta assieme al passato dimenticato e che vive in un punto «fuori»¹⁰⁸, in uno stato di morte apparente.

La metafora della morte, o del limite, significa una condizione negativa, l'assenza della tradizione, l'anacronismo dei suoi eredi mancati. Ma nello stesso tempo rappresenta anche, come ha dimostrato Giuliano Baioni a proposito di Kafka¹⁰⁹, un punto di vista privilegiato sul passato e sul futuro – non privo tuttavia di tragicità, perché è anche il punto di non ritorno a cui si approda nel circolo vizioso di colpa e oblio.

La forma di memoria culturale che la generazione di Benjamin ha ereditato dalla *fin de siècle* è infatti, come si è visto, una memoria fondamentalmente artistica e letteraria. Sulle sue immagini del ricordo, però, getta sempre la sua ombra la tradizione scomparsa che toglie loro ogni credibilità. In una nota al saggio su Kafka Benjamin

¹⁰⁶ C. MAGRIS, *Lontano da dove*, cit., pp. 77-81. Qui p. 79.

¹⁰⁷ Il termine è dello scrittore Arnold Zweig. Alla sua generazione, che definisce una «generazione scomparsa», dedica infatti il suo *Caliban*, cit., pp. 14-15. Su questo punto cfr. C. MAGRIS, *Lontano da dove*, cit., p. 139.

¹⁰⁸ C. MAGRIS, *Lontano da dove*, cit., p. 77.

¹⁰⁹ Cfr. G. BAIONI, *Kafka: letteratura ed ebraismo*, Torino 1984.

dà sfogo ad un pessimismo radicale, che sembra indicare come unica via d'uscita da questo vicolo cieco, e come argomento decisivo contro la «memoria che eterna» una morte non certo intesa in senso metaforico.

«Chi entra nell'immagine sfugge certo all'oscurità del momento vissuto. Kafka però non gli sfugge, ma lo penetra. Per questo deve respirare profondamente l'aria malarica dell'esistenza»¹¹⁰.

Certamente, nel *Passagen-Werk*, Benjamin ha pensato ad una «rivoluzione copernicana della memoria», a un utopico «risveglio» dal sogno infelice del ricordo che liberi tutto, ma proprio tutto il passato dimenticato «in silenziosa attesa» nell'«oscurità del momento vissuto», riscattandolo così dall'esilio della colpa. La stessa radicalità della sua utopia conferma però la sensazione che, per Benjamin, la dimensione storicamente attuale della memoria sia ancora quella dell'attesa e della complementarità, ma senza la luce del «principio speranza».

¹¹⁰ W. BENJAMIN, GS, II/3, p. 1194.

Salvatore Piserchio

STILISTICA CONTRASTIVA DELL'ITALIANO E DEL FRANCESE

La finalità della traduzione è quella di trasmettere un messaggio da una lingua all'altra. Lo scopo è molto semplice, ma non è facilmente raggiungibile. Suppone infatti, uno studio comparativo di due lingue, un esame di stilistica contrastiva, implicando problemi inerenti alla diversità delle lingue messe a confronto e, di conseguenza, delle situazioni metalinguistiche¹ che possono essere viste sotto angolature divergenti per la differenza di culture tra le varie civiltà, cui sono ancorati i relativi sistemi linguistici. Ed è per la differenziazione delle ottiche tecniche e sociali e dei bagni metalinguistici in cui sono immersi i messaggi che da duemila anni si discute sul modo di tradurre: si deve rispettare la lettera o il senso? si deve massacrare la lingua 2, a profitto di una traduzione pedissequa della lingua 1 o affrontare il rischio di interpretare il testo con la possibilità di alterare il senso e di trasformare la traduzione in una composizione personale il cui contenuto dipende in gran parte dal temperamento e dai punti di vista del traduttore?

La molteplicità e la diversità delle traduzioni di una stessa opera dipendono soprattutto dalla mancanza di criteri obiettivi. Si è anche detto che tradurre è un'arte, il che può essere vero, ma preso in modo assoluto permette di accettare o di rifiutare, sulla base di contenuti stilistici unilaterali, questa o quella traduzione e di affermare che, non potendo esistere un'unica traduzione, la scelta di questa o di quella forma espressiva dipende dalla sensibilità del traduttore, con la logica conseguenza di privare questa disciplina di un supporto scientifico.

Determinante è stato l'apporto della linguistica per la messa a

¹ «Disons donc que nous entendons par «métalinguistique» l'ensemble des rapports qui unissent les faits sociaux, culturels, psychologiques aux structures linguistiques». J.P. VINAY, J. DARBELNET, *Stylistique comparée du français et de l'anglais*, Didier, 1977, § 247.

fuoco su basi razionali del problema della traduzione, seppure con contrasti. A.V. Fedorov² fu uno dei primi a definire l'atto del tradurre come un'operazione linguistica, affermando che «toute théorie de la traduction doit être incorporée dans l'ensemble des disciplines linguistiques». Vinay e Darbelnet, ponendosi nella scia di Fedorov, considerano che «la traduction est une discipline exacte, possédant ses techniques et ses problèmes particuliers» che vanno studiati «dans le cadre de la linguistique»³.

I traduttori, in genere, rifiutano, o rifiutavano, la definizione della traduzione come operazione fondata sulla conoscenza scientifica e sulla analisi linguistica in particolare. Cary⁴ stima che la tesi di Fedorov, di Vinay e Darbelnet «résiste mal à l'épreuve des faits»⁵. Giudicando troppo complessi e numerosi gli aspetti della traduzione, ritiene che non è possibile racchiuderli in una definizione scientifica di natura esclusivamente linguistica; «La traduction littéraire n'est pas une opération linguistique, c'est une opération littéraire»⁶. Così, la traduzione poetica è un'operazione poetica, la traduzione teatrale un'operazione teatrale, e così via. G. Mounin rileva che quanto dice Cary, più che rifiutare la tesi di Fedorov e di Vinay e Darbelnet, la completa. Infatti Fedorov, Vinay e Darbelnet da una parte, Cary dall'altra costituiscono i due poli di una stessa operazione. I primi vedono soltanto il fatto linguistico, il secondo il fatto letterario, poetico, teatrale, a seconda della natura del testo da tradurre. Al di là dell'estremismo di Cary, a volte contraddittorio («Pour traduire il faut connaître les langues»⁷, ammette, minimizzando però il momento linguistico) si può ragionevolmente affermare con il Mounin⁸ che la traduzione comporta l'esame di aspetti di vita sociale cui si agganciano le operazioni linguistiche che solo un'analisi linguistica può scientificamente illuminare. Donde la possibilità di approfondire l'esplorazione delle costanti che costituiscono le strutture portanti delle lingue, mettendo così i traduttori in grado di affrontare con maggior precisione le differenze tra i due sistemi e di individuare i processi che possono guidare il passaggio da una lingua

² A.V. FEDOROV, *Introduction à la théorie de la traduction*, in G. MOUNIN, *Les problèmes théoriques de la traduction*, Gallimard, 1963, p. 13.

³ J.P. VINAY, J. DARBELNET, *Op. cit.*, p. 23.

⁴ Cfr. E. CARY, *La traduction dans le monde moderne*, Georg et Cie, Genève, 1956; *Théories soviétiques de la traduction*, Babel, vol. III, n. 4, 1957; *Comment faut-il traduire?*, Cours polycopié de l'Université Radiophonique Internationale, 1958.

⁵ E. CARY, *Comment faut-il traduire?* in G. MOUNIN, *Op. cit.*, p. 13.

⁶ E. CARY, *Op. cit.*

⁷ E. CARY, *Théories soviétiques de la traduction*, in G. MOUNIN, *Op. cit.*, p. 15.

⁸ G. MOUNIN, *Op. cit.*, p. 15.

all'altra. Il che permetterebbe di giungere a traduzioni meno differenziate, più aderenti al testo della lingua di origine e più rispettosa dei costrutti della lingua 2. L'esplorazione metodica e rigorosa del testo da tradurre in parallelo all'esame della realtà ambientale e culturale da esso veicolata è, a mio avviso, l'unica alternativa per il raggiungimento di una traduzione fedele e stilisticamente valida.

Il problema è dunque di stabilire su quali basi ancorare le strutture frastiche di un testo, come circoscrivere le unità lessicali e come procedere poi alla determinazione delle loro funzioni sul piano morfosintattico, tenendo conto della situazione metalinguistica che condiziona la formulazione del messaggio da trasmettere. Operazioni non facili, per l'inesistenza di concetti assoluti, preesistenti alle parole⁹, avendo ogni civiltà una visione differenziata dagli usi della propria etnia che ne condiziona i ritmi sociali. Il che diversifica da una lingua all'altra il rapporto tra realtà linguistica e realtà non linguistica. È ovvio che ognuna di queste operazioni deve essere finalizzata per la ricerca di strutture corrispondenti che realizzino correttamente il passaggio dalla lingua A alla lingua B. Ogni momento operativo è valido nella misura in cui permette, in modo idoneo, il trasferimento del messaggio da questa a quella lingua. Malblanc¹⁰, Vinay e Darbelnet, che hanno studiato a fondo il problema sotto il profilo della sua attuazione, hanno messo in evidenza la necessità di fissare alcuni criteri oggettivi, giungendo a conclusioni comuni: un esame approfondito del testo deve tener conto dei valori lessicali, delle servitù morfosintattiche che regolano le singole lingue, dei bagni metalinguistici in cui ogni lingua è immersa per la caratterizzazione del messaggio¹¹. In altre parole, la radiografia di un testo va effettuata su tre piani: sul piano del lessico, sul piano della morfosintassi, sul piano del messaggio. Ipotizzano sette procedimenti tecnici cui può ricorrere il traduttore per realizzare un'operazione di stilistica comparata positiva, sia nel caso in cui sia possibile una traduzione diretta (questo avviene quando il traduttore si trova di fronte a un tessuto frastico in cui coincidono parallelismo strutturale e parallelismo metalinguistico) sia in quello in cui s'impone la traduzione obliqua (è il caso più comune: il traduttore ha davanti a sé un testo in cui difetta il parallelismo metalinguistico o quello

⁹ Cfr. «Si les mots étaient chargés de représenter des concepts donnés d'avance, ils auraient chacun, d'une langue à l'autre, des correspondants exacts pour le sens; or, il n'en est pas ainsi». F. DE SAUSSURE, *Cours de linguistique générale*, Payot, 1975, p. 161.

¹⁰ A. MALBLANC, *Stylistique comparée du français et de l'allemand*, Didier, 1963.

¹¹ Cfr. «Le message baigne tout entier dans la métalinguistique, puisqu'il est le

strutturale o lessicale). Nel primo caso si ricorre al prestito, al calco, alla traduzione letterale; nell'altro caso si fa uso della trasposizione¹², della modulazione¹³, dell'equivalenza¹⁴ e dell'adattamento¹⁵.

Un inizio promettente può essere dato dai cosiddetti «testi paralleli», da testi, cioè, scritti da nativi sullo stesso argomento: si possono reperire elementi lessicali, morfosintattici e figure stilistiche «non inquinate», perché scritti da persone non influenzate dall'altra lingua, come può accadere quando l'operatore è bilingue. Vengono così alla luce, a parità di situazioni metalinguistiche, comportamenti linguistici più o meno differenziati, se non addirittura diversi. È quanto s'intende dimostrare con l'analisi di alcuni testi, tratti da giornali o da settimanali di larga diffusione:

TESTI ITALIANI

Argomento: la violenza

P. Patruno, *Le città piccole diventano pacifiche*. «La Stampa», 3 settembre 1977.

Argomento: elezioni politiche italiane del 1976

G. Trovati, *L'analisi del voto*, «La Stampa», 23 giugno 1976.

C. Casalegno, *Ipotesi ministeriali*, «La Stampa», 23 giugno 1976.

Argomento: l'inquinamento

«Corriere della Sera», 2 aprile 1976.

reflet individuel des situations, qui sont des phénomènes extralinguistiques». J.P. VINAY, J. DARBELNET, *Op. cit.*, § 29.

¹² *Trasposizione*: cambiamento di categoria grammaticale di un significato. Es.: Ha annunciato che sarebbe venuto / Ha annunciato il suo ritorno (*che sarebbe venuto*: struttura di base / *il suo ritorno*: struttura trasposta).

¹³ *Modulazione*: variazione ottenuta con un cambiamento di prospettiva e, molto spesso, di categoria del pensiero. Es.: passaggio dalla forma positiva alla forma negativa: «La linea è occupata» / «La ligne n'est pas libre»; la parte per l'intero: «Envoyer un mot» / «Mandare un rigo»; cambiamento di prospettiva: «Birra alla spina» / «Bière pression»; variazione di forma: «Carta da parati» / «Papier peint»; cambiamento simbolico: «Sous-fifre» / «Impiegatuccio».

¹⁴ *Equivalenza*: traduzione che riproduce la stessa situazione della lingua A con procedimenti linguistici diversi. Concerne particolarmente gli idiotismi e proverbi. Es.: «A quelques chose malheur est bon» / «Non tutto il male vien per nuocere»; «Bien mal acquis ne profite jamais» / «La farina del diavolo va in crusca.»; «Tant va la cruche à l'eau qu'à la fin elle se casse» / «Tanto va la gatta al lardo che ci lascia lo zampino».

¹⁵ *Adattamento*: si applica quando manca il parallelismo delle situazioni non

TESTI FRANCESI

Argomento: la violenza

J.-L. Bory, *La banalité du mal*, «Le Nouvel Observateur», N. 638, 31-1-1977.

R. Badinter, *La violence et les magiciens*, «Le Nouvel Observateur» N. 669, 29-8-1977.

Argomento: elezioni politiche italiane del 1976

La situation en Italie après les élections, «Le Monde», 24 juin 1976

Argomento: l'inquinamento.

G. Bonnet, *Marée noire: Le crime de l'«Amoco-Cadiz»*, «Le Nouvel Observateur», N. 698, 25-3-1978.

F. Gruhier, *Yves Le Gall, La mer n'en peut plus*, *Ibid.*

P.-M. Doutrelant, *Bretagne, poubelle des pétroliers*, *Ibid.*

G. Petitjean, *Autopsie d'un naufrage*, *Ibid.*

F. Gruhier, *Bretagne: La coquille en sursis*, «Le Nouvel Observateur», N. 700.

G. Longin-M. Labro, *Marée Noire: pourquoi cette impuissance*, «L'Express» N. 1394, 27-3-1978.

P.-A.D., *Les précautions de l'Afrique du Sud*, *Ibid.* – *Vers un nouveau code de la mer*, *Ibid.*

P. Katzs-M. Labro, *Marée Noire: la bataille de Bretagne*, «L'Express», N. 1395, «Le Monde» NN. 25-3-1978; 2-4-1978; 9-4-1978.

L'identità degli argomenti trattati nei singoli articoli permette uno studio comparativo di due stilistiche, relativamente a quelle strutture che risultano corrispondenti e che comunque non sono influenzate da altri comportamenti semiologici: ogni testo, infatti, è stato concepito in lingua materna per la raffigurazione e il commento di un fatto metalinguistico identico.

Una prima analisi lessicale non rivela differenze sostanziali relative al valore più o meno astratto, più o meno concreto tra i vocaboli delle due lingue; il che non consente di affermare che esiste una maggior o minor concretezza sul piano lessicale del francese o dell'italiano. Semmai, la differenza si rivela sul piano sintattico. Si potrà osservare, in linea generale, che il francese è più geometrico più osservante delle servitù morfosintattiche, più analitico, sul piano

linguistiche. Se per un padre inglese baciare la figlia sulla bocca è del tutto normale, non lo è per il padre francese, né per quello italiano: donde la necessità di adattare il testo inglese alla situazione culturale francese o italiana.

discorsivo, più razionale e più astratto: «Réduisant [...] les apports et les qualités des choses, observa Taine, l'esprit français aboutit à des qualités générales, c'est-à-dire simple, qu'il aligne dans un ordre simplifié, celui de la logique.» (Taine, in J-P. Vinay, J. Darbelnet, *Op. cit.*, p. 59).il che sfocia spesso, nella trasposizione dall'una all'altra lingua, nella necessità di modificare, a seconda dei condizionamenti metalinguistici, espressioni che esigono unità lessicali semanticamente differenziate, sulla base di questa o quella specificità determinata dal contesto culturale, come appare dalla seguente esemplificazione:

Elezioni politiche

Balzo in avanti: poussée, avance (*L'analisi del voto*).
 Elezioni politiche: élections législatives (*Ibid.*).
 Elezioni amministrative: élections municipales (*Ibid.*).
 Apparato: appareil / apparat (*Ibid.*).
 Blocco: bloc / blocage (*Ipotesi ministeriali*) / blocus.
 Bicolore: bipartisme (*Ibid.*).
 Voto: voix / vote – scrutin (*Ibid.*).

Violenza (testi citati)

Giacca: veste / veston / blouson.
 Locale: pièce / salle / dancing.
 Tetto: toit / plafond - seuil.
 Aumento: augmentation / hausse.

Inquinamento (testi citati)

Intruglio: gangue.
 Traffico del petrolio: trafic pétrolier.
 Costa imbrattata: côte souillée.
 Vomitare: cracher.
 Melma oleosa: gadoue.
 Stare attenti: attention.
 Squadra d'intervento: équipe de secours.
 Copie delle lettere [...] per mettere in allarme: mises en garde.
 Undici anni dopo: depuis onze ans.
 Portavoce: porte-parole.

Gli esempi in cui l'unità lessicale di una lingua trova l'esatto equivalente nell'altra lingua non sono numerosi. Si verifica più spesso il caso in cui la situazione metalinguistica viene veicolata in forma diversa.

L'analisi contrastiva dei sintagmi *Elezioni politiche* / *Elections législatives*, *Elezioni amministrative* / *Elections municipales* evidenzia

l'esistenza di un termine comune (elezioni / élections) connotato da una diversa aggettivazione in funzione della differente ottica mentale che ha originato due forme di messaggio dissimili, relative a una identica realtà non linguistica: il francese, nella sua enunciazione, si ancora sullo scopo per il quale gli elettori sono chiamati alle urne (elezioni di un parlamento con funzione legislativa o di un consiglio comunale), mentre l'italiano si riferisce alla caratterizzazione del futuro Parlamento, la cui attività sarà condizionata da questa o da quella politica, e alla funzione di un consiglio comunale il cui compito è (o dovrebbe essere) amministrativo. Così, là dove l'italiano punta su un'espressione metaforica quale può essere *bicolore*, il francese si appoggia sulla realtà dei partiti (*bipartisme*). Inoltre, nella connotazione relativa all'atto di votare, le differenziazioni di tipo semantico sono evidenti: mentre l'italiano *voto* è polisemico (indica sia l'operazione di voto, sia il voto che si dà o si riceve), il francese impiega vocaboli diversi, rispettivamente *vote* (o *scrutin*) e *voix*: donde le espressioni «L'analyse politique du *scrutin*» («Le Monde», 24 juin 1976), (Dans les trois *votes*, les communistes obtiennent successivement 36%, 35,5% et 37% des suffrages» (*Ibid*), «Un élu très heureux en revanche est M. Luigi Rossi di Montelera qui a gagné cent quarante *voix* à Turin» (*Ibid.*). Così dicasi di *blocco* che riunisce sia l'idea d'insieme, di raggruppamento, sia quella di limite, sia anche l'idea d'interruzione imposta con la forza. Il francese, invece, usa tre diverse unità lessicali, come appare dai seguenti esempi:

Il reste trois solutions: un gouvernement minoritaire, mais qui serait renversé à la première occasion; une large coalition comprenant notamment les deux grands partis; un *bloc* «laïc» composé de la gauche... («Le Monde» 24 juin 1976)

Le *blocage* (anche le *gel*) des prix et des salaires (Lexis)

Le *blocage* de la Place de l'Opéra aux heures de pointe (Lexis)

Maintenir le *blocus* écomique d'un pays (Lexis)

Forcer le *blocus* naval (Lexis)

Faire le *blocus* d'une maison occupée par les bandits (Lexis)

Più complessa è la differenza esistente tra *hausse*, *augmentation* e *croissance*. Mentre *croissance* si distingue per la sua connotazione semantica, racchiudendo il significato di crescita:

La délinquance économique est en croissance constante
(«Le Nouvel Observateur», N. 668, p. 43)

augmentation e *hausse* dipendono da un insieme di comportamenti stilistici che ne condizionano le divergenze e le convergenze semantiche in questa o in quella struttura in relazione all'atteggiamento

linguistico che viene assunto di fronte a questa o quella realtà non linguistica. Messe a confronto le seguenti espressioni:

L'augmentation progressive des taxes (*Lexis*)

L'augmentation de la vitesse multiplie les accidents (*Lexis*)

L'augmentation de la surface d'un terrain, d'un domaine (*Lexis*)

Mais on faisait preuve de trop d'optimisme en croyant le premier ministre capable de freiner la hausse des prix («Le Nouvel Observateur», N. 669, p. 24) La hausse de la criminalité s'avère foudroyante («Le Nouvel Observateur», N. 668, p. 43)

si constata che nessuno dei due sintagmi, in tali contesti, può sostituire l'altro. Ma esiste anche un'area culturale in cui si realizza l'identità stilistica e semantica che permette indifferentemente l'uso delle due unità lessicali:

Cette *augmentation* immédiate du SMIG contribuera à réduire l'éventail des salaires. («Le Monde», 16-9-1977, p. 10)

Une *hausse* importante du SMIG est économiquement et socialement nécessaire. («Le Monde» 11-9-1977, p. 5)

L'augmentation du pouvoir d'achat des masses relancera l'économie tout entière («L'Express», 1390, p. 51)

Pour freiner la *hausse* du pouvoir d'achat global, il (le Parti socialiste) ne voit que deux moyens: ou étaler les mesures sociales préconisées par le P.C. ou compenser les fortes *hausse*s des bas revenus par le simple maintien du pouvoir d'achat des revenus moyens. («Le Nouvel Observateur», N. 671, p. 44) Il faudrait une fiscalité accrue pour financer les prestations et les augmentations de revenus. («L'Express», N. 1390, p. 34)

Meno complesse appaiono le traduzioni di giacca: da una massima estensione semantica (*veste*: vêtement de dessus, couvrant les bras et le buste jusqu'aux hanches, chiosa «Lexis») si passa al più ristretto *veston* (veste croisée ou droite, faisant partie du complet ou du costume masculin, precisa sempre «Lexis») per arrivare alla massima comprensione con *blouson* (veste de tissu ou de cuir qui s'arrête à la taille, sempre secondo «Lexis»). Lo stesso dicasi di *locale* (dal generico *pièce* al ben delimitato *dancing*), mentre *tetto* presenta, in francese, una differenziazione stilistica che si articola sul contesto. L'italiano ha infatti la stessa parola al proprio come al figurato, mentre il francese si diversifica: al *toit d'une maison*, *d'une voiture* contrappone, per segnare il limite, *plafond* e *seuil*:

Le salaire *plafond* de 13.200 francs n'est augmenté que des 10% correspondant à l'inflation. («le Nouvel Observateur», N. 672, p. 46)

Le relèvement des prix *plafonds* des H.L.M. («Le Nouvel Observateur», N. 669, p. 23)

Si la hausse dépasse un certain *seuil*, les trois autres méthodes de financement prennent de l'importance. («Le Nouvel Observateur», N. 668, p. 28)

Il confronto *squadra d'intervento* / *équipe de secours* offre un esempio di formulazione che mette in risalto la differenza d'ottica nella enunciazione del messaggio. Mentre l'italiano preferisce connotare *squadra* con un complemento che specifica l'azione (l'intervento), il francese, più astratto, ricorre a un item lessicale che determina il fine. La contrastività tra *uscita di sicurezza* e *sortie de secours* è, invece, di altra natura: il determinante francese, pur esprimendo il fine, appare più strumentale in relazione a quello italiano, concependosi l'idea di soccorso in funzione della sicurezza delle persone, mentre nella comparazione *portavoce/porte-parole*, si può notare come l'elemento comune *porta/porte* viene connotato in francese da un item lessicale più restrittivo (*voce/parole*). In altri casi si nota una maggiore concisione del francese: in *gadoue* (*Secteur dur également: les H.L.M. Ceux du foyer Vellave, au Puy, en avaient assez de patauger dans la gadoue, de ne pas avoir de volets aux fenêtres...* «Le Nouvel Observateur», N. 700, p. 49), un aspetto intensivo che costringe l'italiano a ricorrere a una caratterizzazione aggettivale. In *state attenti/attention* (... *attention! un jour ou l'autre, un gros tanker se fracassera sur la côte*. «Le Nouvel Observateur», N. 698, p. 57) la diversità delle forme denota la diversità delle operazioni mentali: si passa, infatti, da un imperativo (*state attenti*) a un avvertimento (*attention*) (vi è un cambiamento di punto di vista, una modulazione), trasformando una forma verbale in una forma nominale (trasposizione). Nelle equivalenze semantiche *vomitare/cracher, imbrattare/souiller* (*Portsall offrait un spectacle lamentable: au fond, sur une mer crevée par les rafales de vent, le pétrolier crachant des milliers de litres de bave noire à la minute. Ibid.*). (... *les grandes marées d'équinoxe [...] risquent d'entraîner vers le Cotentin la nappe de pétrole qui souille déjà l'ensemble du littoral...* («Le Monde», 25-3-1979, p. 1), sarebbe arduo dire se il metaforismo italiano sia più intenso di quello francese, o viceversa. Penso che sia più ragionevole affermare che, in questo caso, esiste un'uguaglianza stilistica e che le due metafore siano di pari intensità.

Lo studio delle componenti lessicali è solo il primo passo di una tale operazione, cui fa seguito l'analisi delle leggi morfosintattiche che regolano la successione degli enunciati, lungo l'asse sintagmatico, relativamente al ruolo delle specie (parti del discorso), delle categorie (numero, genere, ecc.), delle funzioni e della strutturazione delle unità lessicologiche, in funzione, s'intende, della comparazione stilistica.

Non sempre le stesse specie rappresentano, nella successione in cui vengono configurate in questo o in quel contesto, gli stessi valori semantici e la realizzazione del messaggio può seguire, relativamente

alle due lingue prese in esame, procedimenti, diversi. Nel nostro caso, le due lingue offrono un esempio di diversa formulazione stilistica. *La sera di un sabato* (Patruno, «La Stampa», 3-9-1977, p. 3) trova il suo equivalente nella trasposizione *un samedi soir*, per la diversa concatenazione dei suoi componenti: l'enunciato italiano accentua la determinazione del momento temporale caratterizzante, che è connotato dall'articolo determinativo, mentre la giornata (*sabato*), che, dal punto di vista logico, è l'elemento principale, assume il ruolo di complemento di specificazione e polarizza su di sé la determinazione specifica del sintagma. Il francese modifica queste posizioni: l'elemento principale diventa il supporto dell'enunciato ed è posto, quasi a valorizzarne il ruolo, all'inizio del sintagma, caratterizzando tutta l'unità lessicale: non vi è più l'opposizione *articolo determinativo/articolo indeterminativo*. Vero è che l'italiano può ricorrere a un'espressione che ricalca quella francese, ma non è vero il contrario. Nel caso specifico, siamo di fronte a due diversi aspetti stilistici: l'italiano è più possibilista, ammettendo due modi di esprimersi, ma utilizzando il gruppo sintattico con elementi attualizzati¹⁶, mette in primo piano la determinazione del momento (*sera*), con conversione sul complemento di specificazione (*sabato*) che contiene l'elemento delimitante, mentre il francese, ricorrendo a un gruppo lessicale composto con elemento virtuale, assume come struttura portante l'elemento base che ingloba il momento della sua delimitazione. Un'altra trasposizione molto interessante, la troviamo nell'espressione *diventato inesistente* [... la violenza costituirebbe un sostituto del dialogo, diventato inesistente (*Ibid.*)]. Qui vi sono considerazioni di ordine comportamentali che rivelano una differenza concettuale tra le due lingue. *Existant* e *inexistant* sono due termini che traducono condizioni permanenti, non compatibili con unità lessicali che veicolano l'idea di trasformazioni (in questo caso *diventato*). Inoltre, quando, in italiano, il participio passato ha un valore marcatamente verbale, il francese preferisce renderlo con una forma esplicita che meglio evidenzia il rapporto di subordinazione all'interno della frase. Come si vede, abbiamo, in questo caso, non solo una trasposizione per il cambiamento della struttura di base in una relativa, ma anche una modulazione per la diversa ottica che in francese rende inammissibile l'uso di *devenir*. Altrove (inquinamento), vi sono altre opposizioni che mettono in luce non tanto il diverso funzionamento morfo-

¹⁶ Seguo la distinzione fatta da Vinay e Darbelnet (*Op. cit.*, § 141) fra gruppo sintattico con elementi attualizzati e gruppo composto con un elemento virtuale: *La cellule d'un moine* (gruppo sintattico); *Une cellule de moine* (gruppo composto).

sintattico quanto la divaricazione culturale che condiziona il modo di vedere la realtà non linguistica, oggetto del messaggio¹⁷. La comparazione stilistica di

Undici anni *dopo* il naufragio della «Torrey Canyon», siamo ancora ai secchi e badili. («Corriere della Sera» 2-4-79, p. 9)

e di

...: *depuis* le «Torrey Canyon», on en reste toujours aux mêmes gadgets... («Le Nouvel Observateur», N. 698, p. 57)

rivela una netta differenziazione di base nella formulazione del messaggio. Oltre alla trasposizione per il cambiamento del costruito sintattico, sussiste anche una modulazione per la diversa prospettiva in cui viene espressa la frase. *Depuis*, in francese (italiano *da*) sottolinea non solo il punto di partenza, ma anche l'aspetto della continuità. Suppone, infatti, che il verbo della proposizione enuncia un'azione o uno stato che duri, mentre l'italiano *dopo* (francese *après*) indica ciò che è lontano nello spazio, e posteriore nel tempo. Donde la differenza di concezione e di stile delle due lingue: il francese prolunga l'incidente, accaduto in un tempo passato, nel presente, l'italiano lo enuncia sotto l'aspetto compiuto. L'iterazione di *depuis* accentua la prospettiva temporale della continuità. Notiamo, infatti, che mentre l'italiano usa *dopo* in posizione sintattica intermedia in modo da essere una cerniera tra l'espressione temporale (*undici anni*) e il fatto accaduto (*il naufragio della «Torrey Canyon»*) il francese sente il bisogno di collocare, con la ripresa simmetrica di *depuis*, i due aspetti del messaggio nella prospettiva temporale della continuità (*depuis onze ans, depuis le «Torrey Canyon»*) – quest'ultima struttura in forma ellittica per la soppressione di *naufrage*). Un'altra differenza di tipo stilistico è presentato dalla traduzione di *mise en garde*. L'assenza, in questo contesto, di un equivalente italiano costringe il giornalista a ricorrere a una circonlocuzione con inevitabile conseguenza sul piano sintattico e su quello della composizione frastica:

Voici les mises en garde qu'on a adressées aux pouvoirs publics. («Le Nouvel Observateur», N. 698, p. 57)

Ecco le copie di tutte le lettere che abbiamo spedito alle varie autorità per metterle in allarme. («Corriere della Sera», 2-4-78, p. 9)

¹⁷ Vero è che in questo caso si tratta di un messaggio trasmesso da un francese. Siamo, quindi, in presenza di una rielaborazione di un testo francese, recepito oralmente. Ma questo non modifica quanto si afferma.

Se consultiamo i vocabolari bilingui, vediamo che il Ferrante-Cassiani (SEI) e il Sansoni-Larousse danno come traduzione *messa in guardia*. Il Lexis (Larousse) dà come sinonimo *avvertimento*. Ma né *avvertimento* né *messa in guardia* traducono, nel nostro caso, *mise en garde*. La circonlocuzione sembra, quindi, giustificata con qualche riserva, l'articolista del «Corriere» ha aggiunto una precisazione (copie) assente nel testo francese, inutile, a mio avviso. Chi parla, protesta contro l'incuria e l'indifferenza delle autorità competenti e, in tale stato d'animo, non si cura certamente di puntualizzare che quelle che mostra sono copie, e non gli originali.

Esistono casi in cui la strutturazione della lingua 1 è così caratterizzante che non trova ugual riscontro nella lingua 2, per cui in situazioni identiche sono completamente diversi i processi stilistici cui si deve ricorrere. Ci troviamo, così, nel campo delle equivalenze. I testi dimostrativi, scelti per la nostra indagine, sono quelli afferenti alla politica (articoli de «La Stampa» del 23 e 24-6-1976 e di «Le Monde» del 24-6-1976), dei quali si prendono in considerazione, per studio delle differenziazioni linguistiche, le strutture frastiche delle due lingue attinenti alla stessa situazione, che mettono in risalto i casi di divaricazione a livello stilistico. Appare subito chiaro che mentre l'italiano tende a prediligere la sostantivazione dell'espressione, in cui l'elemento principale appare spesso in posizione di complemento, il francese punta maggiormente su una costruzione più lineare, articolata su forme verbali, in cui l'elemento principale ha funzione di soggetto. Inoltre, mentre l'italiano ricorre molto spesso alla forma passiva, il francese preferisce la forma attiva, nei casi in cui prevale l'idea della partecipazione dell'attore: «... la tendance du français est de réserver la voix passive [...] au cas spécial où c'est le sujet du verbe qui s'impose à la pensée comme subissant l'action: en d'autres termes, ce n'est guère que lorsqu'on pense ce sujet comme *patient* (au sens le plus large du mot), qu'on emploie le passif. Mais l'instinct de l'esprit français est plutôt de penser le sujet du verbe d'action comme *agent*; toutes les fois que la chose est possible, c'est ainsi que l'image mentale prend forme dans notre esprit. C'est seulement lorsqu'une puissante raison s'oppose à l'emploi de la forme active, quand le caractère d'action subie, d'action où le sujet n'a aucune part active, s'impose impérieusement à l'esprit, que le français use de la voix passive»¹⁸. Nel primo esempio che presentiamo:

¹⁸ G. LE BIDOIS, R. LE BIDOIS, *Syntaxe du Français Moderne*, Editions Auguste Picard, Paris, 1968, § 696. Cfr. J. Marouzeau, *Précis de stylistique française*, Masson et Cie, 1946, pp. 136-137.

...; che si è creata una situazione di stallo «tra i due enormi blocchi elefantiaci e paralizzati» della dc e del pci, secondo l'immagine del manifesto;... (C. Casalegno, «La Stampa», 24-6-76)

la frase italiana appare articolata:

- a) sul verbo passivo;
- b) su un soggetto che non è il protagonista dell'azione, ma la conseguenza subita dai protagonisti (la dc e il pci, definiti «due enormi blocchi elefantiaci e paralizzati»).

Inoltre *situazione di stallo* è una figura retorica inesistente nella lingua francese. La lettura degli articoli di «Le Monde» ha permesso di individuare una struttura caratterizzante per la comparazione stilistica con l'italiano:

La démocratie est dans l'impasse. («Le Monde», 24-6-1976)

in cui il protagonista è soggetto della proposizione, il verbo passivo è sostituito da un verbo di stato, e il sintagma *situazione di stallo* trova il suo corrispettivo nell'immagine dell'*impasse*. Sulla base di questo modello e delle precedenti considerazioni, si potrà articolare la traduzione nel modo seguente:

... que la DC et le PCI, les deux énormes blocs éléphantiasiques et paralysés, selon l'image forgée par «Le Manifeste» sont dans l'impasse.

Il secondo esempio serve a evidenziare ulteriormente l'applicazione delle rilevazioni fin qui fatte. La frase di G. Trovati:

Di solito la tendenza di questo partito era ondulante: guadagnava di più nelle amministrative, cedeva qualcosa nelle politiche. («La Stampa», 23-6-1976)

presenta le stesse caratteristiche della precedente, salvo che per il verbo, che non si presenta nella forma passiva, ma in quella copulativa. Nella prima proposizione, il protagonista è *questo partito*, che assume, nel sintagma nominale, non la funzione di soggetto, ma quella di complemento di specificazione, mentre il soggetto (*tendenza*) si pone in relazione di un sintagma con funzione di predicato nominale. La modifica che quanto detto finora suggerisce consiste nel porre in primo piano il protagonista, con funzione di soggetto, per fargli trovare l'enunciazione della sua azione in una forma verbale comprensiva degli altri elementi lessicali della proposizione:

tendenza + essere ondulante = aver tendenza a ondulare, ottenendo, così, l'identità dei soggetti in tutte le componenti frastiche, a

vantaggio dell'eleganza e della chiarezza del periodo. Nelle espressioni

... in attesa di un nuovo risolutivo appello alle urne ¹⁹
La vera novità di queste elezioni è il balzo in avanti del PCI ²⁰

si ripropone l'opportunità di articolare le proprie unità di traduzioni più su forme verbali che su forme nominali. Inoltre, nella prima frase, esiste anche un problema di aggettivazione: il francese mal sopporta la giustapposizione di più aggettivi prima del nome. Si possono stabilire le seguenti trasposizioni:

nell'attesa di: en attendant de

un nuovo appello alle urne: faire appel à de nouvelles élections

L'aggettivo *risolutivo* può trovare una corretta traduzione, ricorrendo all'espressione trovata a p. 3 del già citato articolo di «Le Monde»

Les élections n'ont rien tranché = Le elezioni non hanno deciso nulla, non sono state risolutive.

È ovvio che il ricorso a una proposizione sostitutiva dell'aggettivo (relativa, nel nostro caso) pone problemi di sintassi: la struttura frastica rivela la prospettiva dell'ipotesi introdotta dal sintagma iniziale *l'ipotesi di chi* e richiede la conoscenza delle regole che concernono le subordinate aggettive di valore ipotetico:

...; e va respinta con ferma risolutezza l'ipotesi di chi già si rassegnerebbe a governi provvisori in attesa di un nuovo risolutivo appello alle urne.

...; et on doit repousser avec énergie et résolution l'hypothèse de ceux qui envisageraient avec résignation l'éventualité d'une suite de gouvernements provisoires, en attendant de faire appel à de nouvelles élections qui trancheraient la questions...

Ad una necessità di natura stilistica si aggiunge così una necessità di natura sintattica. La frase di Trovati trova nell'espressione rilevata in un articolo di «Le Monde» del 16 settembre 1976, p. 10:

Ce qui importe, c'est que l'on aboutisse à une augmentation réelle du pouvoir d'achat.

un valido modello per la sua trasposizione in francese:

¹⁹ C. CASALEGNO, *Op. cit.*

²⁰ G. TROVATI, *Op. cit.*

Ce qui est vraiment nouveau, c'est l'avance (la poussée) du P.C.

Sul piano della modulazione troviamo nell'articolo di C. Casalegno alcuni esempi illuminanti che concernono il passaggio dalla forma affermativa del testo italiano a quella negativa del testo francese:

... che nel nuovo Parlamento una maggioranza politica è introvabile
 ... qu'aucune majorité politique ne peut être formée dans le nouveau Parlement.
 (Cfr. qu'aucune majorité politique ne peut être formée – «Le Monde» 24 juin 1976).

e il cambiamento di ottica espressiva: trovare una maggioranza = former une majorité. (L'idea del trovare è sostituita dall'idea del formare).

Avevo affermato, all'inizio di queste pagine, che in francese la strutturazione degli elementi frastici rispecchia un'esigenza di ordine e di chiarezza i cui principi direttivi possono essere sintetizzati, sulla base di quanto detto finora, in alcune costanti che potrebbero essere così enunciate: ad una forma espressiva della lingua italiana che potremo considerare più lessicale e più passivante, si contrappone una concezione stilistica che si articola, in special modo, sull'attività dei soggetti agenti (o pensanti) e sulle forme verbali²¹. Le forme passive o attributive intervengono quando prevale, nel contesto, il senso della passività: in *Aucune majorité ne peut être formée*, situato in un quadro relativo al risultato delle elezioni politiche, il sentimento di passività è, in relazione al concetto di maggioranza, l'elemento primario. Esiste un terzo punto di cui è necessario tener conto. Il francese è una lingua con una forte coesione interna: donde la tendenza al «subjectivisme». La presenza fortemente marcata dell'attore pensante o agente è polarizzante ai fini della concatenazione interna degli elementi frastici, come risulta dall'analisi del seguente periodo:

Si arriva al punto di degradare le specie animali, di pervertire la vita perfino nell'integrità delle acque, con tale negligenza e tale disprezzo per le generazioni future da gettare l'uomo in un pessimismo violento. («Corriere della Sera, 2 aprile 1978, p. 9).

On en arrive à dégrader les espèces animales, à pervertir la vie jusque dans l'inté-

²¹ Cfr. «Nous appellerons *subjectivisme* (...) la tendance du français à faire intervenir le sujet pensant dans la représentation des événements et de leur cadre, ou, si l'on préfère, à représenter les choses en fonction d'un sujet». (J.-P. VINAY, J. DARBELNET, *Op. cit.*, § 187).

grité de l'eau, avec une telle négligence, un tel mépris pour les générations futures que l'homme en est jeté dans un pessimisme violent.

Il contrasto stilistico tra l'italiano e il francese appare nella diversa concezione, e quindi formulazione, della proposizione consecutiva, annunciata dall'italiano *al punto* e introdotta dai sintagmi cerniere *con tale negligenza, con tale disprezzo* che servono da collegamento tra la principale e la dipendente e dalla preposizione *da* seguita dall'infinito. La formulazione di tale costrutto in francese segue un comportamento del tutto diverso: l'infinito consecutivo, introdotto da *à* è possibile soltanto in determinati casi (Cfr. G. Le Bidois, R. Le Bidois, *Op. cit.* § 1508). Nel nostro contesto la sintassi francese impone l'esplicitazione dell'infinito, il quale, si badi bene, ha come soggetto, per la particolare configurazione sintattica, i due sintagmi cerniere proiettati nella proposizione consecutiva. La costruzione italiana con l'infinito risulta scorrevole. Ma se si cerca di trasformare il modo implicito in modo esplicito, il costrutto scricchiola, sia perché vi è diversità di soggetto con la proposizione precedente, sia perché con la modifica dell'aspetto verbale si fa sentire, anche in italiano, l'esigenza di porre come soggetto l'uomo, unità pensante verso cui vengono convogliate le conseguenze che ne derivano. Ed è proprio quello che il francese richiede, senza possibilità di alternative. Il passivo viene giustificato dalla necessità di «maintenir au premier plan d'éclairage le sujet du verbe», giacché «le caractère d'action subie, d'action où le sujet n'a aucune part active, s'impose impérieusement à l'esprit»²².

Altro aspetto tipico della «démarche» francese è il ricorso alla dislocazione, operazione stilistica che l'italiano usa molto meno, preferendo l'evidenziazione della cellula verbale, piuttosto che la messa in rilievo di un particolare sintagma, considerato come punto culminante del messaggio. È quello che si verifica nella frase:

Che cosa vuole che importi il mare, a Parigi!

in cui l'italiano articola la forza espressiva contenuta negli enunciati sulle due cellule verbali (*vuole-importi*), secondo un rapporto di linearità logica con la realtà non linguistica, mentre il francese preferisce focalizzare l'elemento tematico che esprime la finalità del messaggio (con ripresa dello stesso, sia mediante un pronome, sia con un deittico neutro):

²² G. LE BIDOIS, R. LE BIDOIS, *Op. cit.*, § 696.

La mer, que voulez-vous que cela leur importe, à Paris!

Secondo J.-Vinay e J. Darbelnet, si mette così in risalto non il *corpus* della frase, ma quell'enunciato in cui si configura il punto finale del messaggio²³. Diversità di punti di vista che sono la spia della diversità di una realtà psicologica, caratterizzata da una spiccata preferenza per l'intervento diretto del soggetto e da una certa diffidenza per il passivo. Il che ribadisce il concetto fondamentale, secondo il quale esiste un determinato comportamento linguistico della persona in relazione alla realtà sociale di cui fa parte, da cui scaturisce un determinato modo di comunicare. Ed è proprio di questo che il traduttore dovrà tener conto nel confrontare le modalità espressive di due lingue.

²³ Cfr. J. VINAY, J. DARBELNET, *Op. cit.*, § 184.

Laura Rossi

CONSIDERAZIONI INTORNO AI PIÙ RECENTI STUDI
DELL'OPERA CRITICA DI APOLLON GRIGOR'EV

Nella vita sociale della Russia dell'Ottocento la letteratura esercitò un ruolo centrale, di testimone e di guida, che non è paragonabile con quello di nessun'altra letteratura europea. Di qui il carattere peculiare assunto anche dalla coeva critica letteraria, portata a trattare, da un lato i problemi dell'attualità più immediata, dall'altro quelli più vasti, estetici, filosofici, morali. Seguire i dibattiti e le polemiche che ebbero luogo sulle riviste letterarie, soprattutto nella prima metà del secolo, significa andare al cuore della vita intellettuale e spirituale della Russia.

Al dibattito partecipavano i rappresentanti di diversi gruppi ideologici: fautori dell'autocrazia, slavofili, occidentalisti, divisi a loro volta dall'orientamento, liberale o socialista. Non è difficile individuare un legame fra tali tendenze ideologiche e le diverse scuole critiche. I «democratici rivoluzionari» e, in fondo, anche gli slavofili, erano caratterizzati da un approccio normativo e utilitaristico all'opera d'arte, mentre gli occidentalisti liberaleggianti sostenevano il principio dell'«arte per l'arte».

Il critico letterario e poeta Apollon Grigor'ev (1822-1864) fin dalla giovinezza si tenne al di fuori da ogni raggruppamento, tanto ideologico che critico, ed espresse nella maturità posizioni del tutto originali.

La matrice religiosa del suo pensiero, l'orientamento verso la tradizione nazionale, il sostanziale conservatorismo rappresentavano punti di contatto con gli slavofili. Lo spirito profondamente democratico e antiautoritario lo portava a condividere talune posizioni degli occidentalisti. Ma Grigor'ev, cresciuto nel popolare quartiere di Zamoskvoreč'e, culla degli antichi usi russi, e dotato d'altra parte di una profonda e varia conoscenza della cultura europea, volle e seppe superare la contrapposizione Russia-Europa, intorno alla quale ruotava la polemica tra i due gruppi ideologici.

La sua visione dei valori originali della nazione venne progressi-

vamente arricchendosi, accogliendo elementi da altri giudicati inconciliabili, ma propri di un popolo votato ad un ruolo grande e non subordinato nel consesso delle nazioni europee. Per il critico ciò era fondamentale, anche perché egli era convinto che esistesse un legame organico tra la creazione letteraria e l'anima più profonda della nazione, legame da cui la prima avrebbe tratto la sua forza e la sua stessa ragion d'essere.

Con accenti un po' diversi, Grigor'ev portò avanti la sua linea di conciliazione in tutta la propria carriera: all'inizio degli anni Cinquanta assieme alla cosiddetta «giovane redazione» del «Moskvitjanin», quindi, nei primi anni Sessanta, sulle pagine di «Vremja» ed «Epocha», le riviste di Michail e Fëdor Dostoevskij. Dal sodalizio di Grigor'ev con i fratelli Dostoevskij e con Nikolaj Strachov sorse il movimento del *počvenničestvo*, che, facendo appello alla riunificazione fra le classi nel nome del «suolo» (*počva*) patrio, seppe conquistare simpatie ed influenza nel periodo delle riforme.

Più ancora dalla posizione ideologica di Apollon Grigor'ev merita però attenzione la sua «critica organica». Essa rappresentava in realtà non soltanto un sistema critico, originale quanto si voglia, ma una articolata visione del mondo, da cui derivavano tanto la concezione estetica che quella ideologica grigor'eviane.

Il critico riteneva che tutti i fenomeni della vita, ai più diversi livelli, fossero connessi fra loro, in quanto parti di un unico organismo vivente. Essi erano così animati da un solo eterno Ideale, e sottoposti alle medesime leggi di sviluppo organico. Nello stesso tempo ciascuno di essi era perfettamente autonomo e autosufficiente, necessario a se stesso. La più alta manifestazione della vita era l'arte, suo prodotto organico, nel quale l'Ideale si realizzava e diveniva percepibile agli uomini.

Anche la critica svolgeva, secondo Grigor'ev, una funzione essenziale, in quanto, procedendo per via analitica, chiariva il significato più profondo, morale e spirituale, dell'opera d'arte nella vita della società e contribuiva alla sua azione progressiva. Nelle pagine dedicate all'opera degli scrittori del recente passato, russi e stranieri, o del presente, e nelle descrizioni di intere fasi letterarie, il critico si mostrò perciò attentissimo allo spirito del tempo e all'andamento della storia, oltre che ai valori estetici. La strettissima parentela tra critica ed arte sentita da Grigor'ev si estrinsecava nei moduli espressivi da lui adottati, in una inconsueta e pregnante terminologia «organica», in una scrittura guidata più dall'ispirazione creatrice che dal freddo razionalizzare.

Ciò non significa, però, che la sua visione non fosse connessa ad una base filosofica ben definita. Sebbene egli non rinnegasse il pro-

prio legame con quella solida linea critica tipicamente russa che faceva capo a Belinskij, e sebbene nel suo pensiero sia possibile cogliere anche qualche venatura positivista, Grigor'ev si ispirò soprattutto alla tradizione filosofica romantica. Egli chiamava Schelling e Carlyle propri maestri, e con essi condivideva l'ostilità a quella linea che, dall'astratto razionalismo della filosofia della storia hegeliana, conduceva alle teorie materialistiche.

Non desta meraviglia il fatto che, isolato e poco compreso durante la propria vita, l'«ultimo romantico», come egli stesso si chiamava, sia stato ben presto messo da parte e quasi completamente dimenticato dopo la morte, negli anni del dominio della critica populista.

Una riscoperta e una rivalutazione della proposta critica di Apollon Grigor'ev si ebbero alla fine del secolo, con l'ondata di rinnovamento e revisione della tradizione degli anni Sessanta. Tale tendenza si riconfermò nei due decenni successivi, che videro il trionfo delle correnti modernistiche. Al prevalere di teorie irrazionalistiche, spiritualistiche, che ancora una volta attribuivano all'arte un'essenziale funzione conoscitiva, si aggiunsero le circostanze storiche, lo scoppio cioè della prima guerra mondiale, con la conseguente ondata di entusiasmo nazionale. In questo contesto l'opera ed il pensiero di Apollon Grigor'ev apparvero molto attuali. Del critico si scrisse anche sulle riviste ed i giornali di larga tiratura, presentandolo come un genio incompreso ai propri tempi, un precursore, in anticipo di cinquant'anni, e al cui livello solo allora si era elevata la coscienza critica russa. Il suo metodo fu studiato e proposto anche ai critici moderni¹.

Nel 1916 Aleksandr Blok curò una prima edizione delle poesie, per la quale scrisse un'introduzione che era ben più di un semplice saggio critico². L'autore era profondamente toccato non soltanto dalla poesia, ma dalla stessa personalità umana di Grigor'ev, antitetica a quella del tradizionale *intelligent*, e dal suo tragico destino. In questo stesso periodo apparvero anche edizioni tutt'ora preziose delle opere critiche e dell'epistolario³.

Il profondo mutamento della realtà sociale e del clima spirituale determinati dalla rivoluzione d'ottobre contribuirono ad allontanare

¹ Vedi p.e. L. GROSSMAN, *Osnovatel' novoj kritiki*, «Russkaja mysl'», n. 11, 1914, pp. 1-19.

² A. BLOK, *Sud'ba Apollona Grigor'eva*, introduzione al volume A.A. GRIGOR'EV, *Stichotvorenija*, Moskva, 1916, pp. 1-40.

³ *Sobranie sočinenij Apollona Grigor'eva*, a cura di V.F. SAVODNIK, Moskva, 1915-1916.

ancora una volta la problematica di Grigor'ev dalla mentalità degli studiosi. Se ancora a tutti gli anni Venti la critica marxista si sforzò comunque di far rientrare l'autore nelle categorie un po' anguste dell'analisi sociologica, nei decenni successivi egli venne praticamente cancellato dalla storia della letteratura russa, e apparve soltanto in qualche nota esplicativa, frettolosamente catalogato come «reazionario», «borghese», «slavofilo» o «teorico dell'arte per l'arte».

Negli anni Cinquanta si riscontrarono invece sia una timida ripresa degli studi grigor'eviani in Unione Sovietica, sia l'inizio di un interesse per Apollon Grigor'ev da parte degli studiosi occidentali, fino a questo momento interamente indebitati, per la conoscenza del critico, ad opere tradotte, per lo più di carattere generale. Da questo momento in poi il numero degli studi e la reputazione del critico sono andati crescendo di pari passo.

* * *

Prima e fondamentale conquista della nuova stagione di ricerche deve essere senz'altro considerato il fatto che sia stato individuato e catalogato l'enorme corpus della produzione grigor'eviana, sparpagliata su un gran numero di riviste e spesso anonima, o contrassegnata da uno pseudonimo, e per questo motivo conosciuta solo parzialmente⁴.

La successiva pubblicazione di una serie di ottime antologie⁵, dotate di un ricco apparato critico, ha reso poi accessibile buona parte di essa, sì che lo studioso ha ormai a disposizione gli elementi per una conoscenza non superficiale del pensiero di Apollon Grigor'ev. Sono stati pubblicati anche vari materiali e lettere, preziosi per

A.A. GRIGOR'EV, *Materialy dlja biografii*, a cura di V. Knjažnin, Petrograd, 1917.

⁴ Quest'opera si deve a B.F. EGOROV, *Bibliografija kritiki i chudožestvennoj prozy Ap. Grigor'eva*, appendice a *Apollon Grigor'ev – kritik, stat'ja pervaja*, «Učenyje zapiski Tartuskogo gos. Universiteta. Trudy po russkoj i slavjanskoj filologii», III, fasc. 98, 1960, pp. 215-246, ed a R.T. Whittaker, *Chronological Bibliography of Grigor'ev's Literary Criticism 1842-1858; A Tentative Chronological Bibliography of Grigor'ev's Literary Criticism 1859-1864; A Chronological Bibliography of Grigor'ev's Verse, Prose and Translations 1842-1858; A Chronological Listing of Grigor'ev's Letters 1842-1857*, appendice a *Apollon Grigor'ev and the Evolution of Organic Criticism*, Indiana University, Ph. D., 1970, pp. 400-500.

⁵ A.A. GRIGOR'EV, *Literaturnaja kritika*, introduzione, preparazione del testo e note di B.F. Egorov, Moskva, 1967; A.A. GRIGOR'EV, *Estetika i kritika*, introduzione, preparazione del testo e note di A.I. Žuravlëva, Moskva, 1980; A.A. GRIGOR'EV, *Teatral'naja kritika*, redazione di A.Ja. Altsuller, prefazione di A.Ja. Altsuller e B.F. Egorov, Leningrad, 1985; A.A. GRIGOR'EV, *Vospominanija*, preparazione del testo, note e postfazione di B.F. Egorov, Leningrad, 1980.

chiarire particolari della vita e dell'evoluzione spirituale del critico. Sembra purtroppo però un sogno molto lontano un'edizione dell'opera completa e di tutto l'epistolario, che sola permetterebbe di seguire agevolmente l'intero percorso creativo di Grigor'ev, e darebbe la misura della vastità degli interessi, della cultura, dell'originalità del critico anche nell'affrontare le letterature europee, la musica, i fenomeni artistici in senso lato.

Di pari passo con le edizioni critiche sono andati gli studi imperniati su aspetti particolari dell'opera grigor'eviana, o che ne hanno tentato la definizione in una prospettiva più ampia.

In quest'articolo mi propongo di tracciarne una breve storia, individuandone le linee di tendenza e mettendo a fuoco i più notevoli. Ciò non ha soltanto lo scopo di chiarire quali siano stati i risultati delle indagini su di un autore che ritengo significativo, ma anche l'ambizione di contribuire *direttamente*, per quanto in misura minima, alla comprensione del significato di Apollon Grigor'ev nella storia letteraria russa. Il valore di un'opera di pensiero si definisce anche, infatti, in base alla sua capacità di «parlare» ed essere recepita nel tempo, di continuare a suscitare problemi e discussioni. E la critica di Grigor'ev è stata ed è qualcosa di più che l'oggetto di uno studio freddamente erudito.

Ciò è vero soprattutto per quel che riguarda l'Unione Sovietica. Qui il processo di riscoperta e rinnovata acquisizione dell'eredità critica e teorica di Apollon Grigor'ev è venuto ad intrecciarsi strettamente con quello di revisione di tante posizioni dogmatiche, iniziato nel paese nella seconda metà degli anni Cinquanta.

Come oggetto di studio, il critico ha beneficiato del progressivo abbandono di una serie di pregiudizi esiziali per la comprensione dei fenomeni spirituali ed artistici. In un primo tempo il suo pensiero e alcuni suoi singoli giudizi venivano inevitabilmente posti a confronto con quelli dei «democratici rivoluzionari», allo scopo, più o meno dichiarato, di metterne in evidenza la «contraddittorietà» e gli errori. Ma in seguito sempre più numerosi si sono fatti gli studi caratterizzati da un atteggiamento più aperto, che presentano in chiave decisamente positiva elementi della visione grigor'eviana precedentemente rifiutati in nome dell'ortodossia marxista. È questo il caso, per esempio, della centralità del fatto artistico e dei suoi intrinseci contenuti, del ruolo attribuito alla personalità dell'autore, dell'importanza della componente nazionale nell'opera d'arte, del Romanticismo inteso come forza propulsiva del processo storico letterario.

Rivelatosi a poco a poco portatore di una visione critica, filosofica, etica (volendo, anche politica), nuova e alternativa, Grigor'ev ha d'altro canto svolto egli stesso una non del tutto trascurabile fun-

zione di stimolo del processo di rinnovamento. L'avergli riconosciuto un ruolo non marginale nel dibattito ideologico degli anni Quaranta-Sessanta inizialmente ha consentito una più valida comprensione anche delle posizioni dei suoi avversari dell'area «rivoluzionaria», ed ha costituito inoltre il primo importante passo verso l'acquisizione di tutta una zona del pensiero ottocentesco che fino a quel momento era stata trascurata. È anche grazie alla riscoperta di Grigor'ev che, alla fine degli anni Sessanta, venne ripreso in considerazione, per tentarne una definizione più meditata, l'intero movimento di ritorno ai valori tradizionali, dallo slavofilismo al gruppo della «giovane redazione» del «Moskvitjanin», al *počvenničestvo*, al pensiero di Pogodin e alla teoria della *narodnost'* ufficiale... Si possono trovare anche esempi di tentativi di recuperare le posizioni del Grigor'ev del «Moskvitjanin», in uno spirito che si può definire «neoslavofilo»⁶.

Un'altra conseguenza dell'allargarsi della popolarità (Jurij Mann giunse a parlare di «moda»)⁷ del critico e dell'approfondimento della sua opera è rappresentata dal fatto che più di uno studioso moderno si sia appoggiato ai suoi giudizi ed alle sue intuizioni quando ha voluto tentare una lettura degli autori classici diversa da quella canonica pseudo belinskiana. Già negli anni Venti Viktor Vinogradov aveva dato legittimità alla definizione di «scuola del naturalismo sentimentale» per almeno una parte della scuola naturale⁸. Ora, dalla fine degli anni Sessanta, preziose indicazioni hanno trovato sulle pagine grigor'eviane quegli autori che, come Jurij Mann e Vadim Kožinov⁹, intendevano strappare a Gogol' l'etichetta di autore solo realistico e satirico, o che andavano approfondendo la più intima problematica della scuola naturale, o la genesi dei personaggi tolstoiani¹⁰.

Sarebbe forse possibile, sebbene assai più complesso, collegare anche gli studi grigor'eviani apparsi in Occidente, in Europa e in America, a determinate fasi degli orientamenti critici e ideologici dell'ultimo trentennio. Ma è chiaro che essi non hanno potuto svol-

⁶ M.P. LOBANOV, V žizni est' čto-nibud' povyše ličnogo stradanija, in *Razmyšlenija o literature i žizni*, Moskva, 1982, pp. 35-36.

⁷ Ju.V. MANN, *Živorozdennaja mysl'*, «Novyj mir», n. 4, 1968, p. 245.

⁸ V.V. VINOGRADOV, *Škola sentimental'nogo naturalizma. Roman Dostoevskogo 'Bednye ljudi' na fone literaturnoj evoljucii 40-ch godov*, in *Tvorčeskij put' Dostoevskogo*, a cura di N.L. Brodskij, «Sejatel'», 1924.

⁹ V.V. KOŽINOV, *K metodologii istorii russkoj literatury*, «Voprosy literatury», n. 5, 1968, pp. 60-82; Ju.V. MANN, *Živorozdennaja mysl'*, cit., p. 247.

¹⁰ Ju.V. MANN, *Čelovek i sreda*, «Voprosy literatury», n. 9, 1968, pp. 115-134. P.P. GROMOV, *O stile L'va Tolstogo. Dialektika duši v 'Vojne i mire'*, Leningrad, 1977, pp. 459-465.

gere alcun ruolo attivo nell'indirizzarli, essendo rimasti naturalmente confinati nell'ambito degli specialisti, e non essendo connessi al vivo tessuto di una tradizione nazionale. Essi hanno tuttavia contribuito all'importante opera di ricerca di una comune matrice europea nei pensatori russi, e di esplorazione di tante zone del pensiero e della creazione artistica che gli studiosi sovietici, per i ben noti pregiudizi ideologici, avevano trascurato ¹¹.

* * *

Il complicato intreccio, non soltanto nell'opera di Apollon Grigor'ev, ma nella stessa cultura dell'epoca, di creazione artistica, meditazione filosofica, riflessione ideologica e pratica critica ha fatto sì che a lui si siano accostati da più punti di vista studiosi di diverse discipline.

Presenterò ora quelli che mi sembrano i contributi più significativi ed utili a penetrare l'originale pensiero grigor'eviano raggruppandoli per linee di tendenza. Per forza di cose saranno trascurati i numerosi studi non del tutto immeritevoli, certo, ma tuttavia «minori» (in ampiezza di respiro, forza innovativa, libertà di visione), che appaiono accanto ad essi.

Un quadro completo e ricco di osservazioni penetranti sull'attività critica di Apollon Grigor'ev è presentato in due articoli di Boris Egorov pubblicati sulla rivista dell'università di Tartu negli anni 1960 e 1961 ¹². Si tratta di testi fondamentali, nei quali Egorov mostra una conoscenza particolareggiata ed una comprensione profonda del pensiero del critico. Essi costituiscono la base di una serie di successivi lavori di presentazione dell'opera grigor'eviana ¹³ di questo pioniere e protagonista della seconda riscoperta di Grigor'ev in Russia.

Nell'illustrare la visione del critico l'autore non tenta di creare un sistema, che per forza di cose risulterebbe contraddittorio, ma prefe-

¹¹ Nel nostro paese ricordiamo un lungo articolo di W. Giusti, *Annotazioni su Apollon Grigor'ev*, «Annali dell'Istituto Orientale di Napoli», 1958, pp. 27-78, ed una monografia di carattere generale di L. SATTA BOSCHIAN, *Il regno oscuro. Vita e opere di A.A. Grigor'ev*, Napoli, 1969.

¹² B.F. EGOROV, *Apollon Grigor'ev – kritik, stat'ja pervaja*, cit., pp. 194-215; Idem, *Apollon Grigor'ev – kritik, stat'ja vtoraja*, «Učenie zapiski Tartuskogo gos. Universiteta. Trudy po russkoj i slavjanskoj filologii», IV, fasc. 104, 1961, pp. 58-83.

¹³ B.F. EGOROV, *Apollon Grigor'ev – kritik*, introduzione a A.A. GRIGOR'EV, *Literaturnaja kritika*, cit., pp. 3-39; Idem, *Apollon Grigor'ev*, in *Bor'ba estetičeskich idej v Rossii serediny XIX veka*, Leningrad, 1982, pp. 160-211.

risce ricostruire l'evoluzione del suo metodo. Nel primo articolo largo spazio è dedicato però prima di tutto a definire la posizione sociale ed ideologica di Grigor'ev. Anche delle sue convinzioni filosofiche ed estetiche sono sottolineate le implicazioni ideologiche. Termine di confronto sono naturalmente i democratici rivoluzionari ed alcune «verità» acquisite dalla critica marxista (determinismo sociale, idea di progresso, Realismo contrapposto al Romanticismo come unica tendenza progressista), alle quali Grigor'ev «non seppe» giungere. Egorov rende però piena giustizia alla validità, o, quanto meno, alla ragione storica, di talune sue posizioni che contrastano con quelle della linea «rivoluzionaria» della critica russa. Egli sottolinea la profonda democraticità, pur nel rifiuto di ogni mutamento forzato e innaturale, del suo pensiero, l'affinità delle valutazioni estetiche di Grigor'ev con i valori estetici e morali del popolo, e mostra di apprezzare l'interesse del critico per il carattere nazionale dell'opera d'arte.

Lo studioso sovietico passa quindi ad esaminare in generale le caratteristiche più salienti del metodo critico grigor'eviano. L'autore mostra le differenze che lo distinguevano tanto dalla critica estetica che da quella «reale» di Dobroljubov, e ricostruisce l'intima logica delle posizioni grigor'eviane. Particolarmente interessanti le osservazioni sul rapporto che nella critica organica si instaura fra la personalità dell'autore, quella del critico ed i personaggi stessi, e sulla percezione della categoria etica in chiave estetica. Inedite le notazioni sullo stile, il linguaggio, la struttura degli articoli grigor'eviani ¹⁴.

Infine, nel secondo articolo, per la prima volta nella storia degli studi dedicati ad Apollon Grigor'ev, è ricostruita l'evoluzione della sua attività critica. L'autore ha così modo di chiarire molti punti rimasti ancora oscuri e di mettere in luce l'importante ruolo svolto da Grigor'ev nella situazione politico-sociale e letteraria del suo tempo, le sue relazioni con gli altri partecipanti al dibattito ideologico ed i suoi meriti critici. Poiché la sua attenzione è concentrata principalmente sul fattore ideologico, Egorov non approfondisce abbastanza l'analisi del primo periodo, «sperimentale», durante il quale il critico non tenne una linea univoca, ma saggì, per rifiutarle infine tutte, le principali proposte ideologiche del tempo. Per contro, lo studioso sovietico segue con grande scrupolo le oscillazioni del pensiero e delle simpatie politiche di Grigor'ev negli ultimi anni. Ciò

¹⁴ Il discorso è ripreso e sviluppato dall'autore in B.F. EGOROV, *Kompozicija i stil' statej A. Grigor'eva*, V.P. Botkina, P.V. Annenkova, in *O masterstve literaturnoj kritiki*, Leningrad, 1980, pp. 238-262.

gli consente di ipotizzare, sulla base di un accentuarsi in questo periodo degli interessi sociali, dello storicismo e dell'atteggiamento protestatario, un accostamento alle posizioni dei democratici rivoluzionari, cosa che non mi sembra del tutto giustificata. Uno spazio molto minore è dedicato invece all'evoluzione della parte più squisitamente teorica della critica organica, che non risulta abbastanza chiara.

Tuttavia queste pecche, spiegabili in parte con le dimensioni tutto sommato ridotte, e con la natura «pionieristica» dei saggi, non possono cancellare il carattere innovativo ed i meriti degli studi grigor'eviani di Boris Egorov.

* * *

Un maggiore approfondimento non solo della componente ideologica, ma anche delle basi filosofiche della critica organica si ha in una serie di lavori che inseriscono la visione grigor'eviana della nazione russa nel quadro dei movimenti di pensiero contemporanei. Punti di riferimento inevitabili sono allora, da un lato la dottrina slavofila, che costituì per il critico un presupposto ed un oggetto di polemica, dall'altro la visione di Dostoevskij, autore ben più noto, ma influenzato da Grigor'ev durante la comune militanza nel gruppo dei *počvenniki*.

Per questa sua posizione Grigor'ev rientra, per esempio, nel fondamentale lavoro del polacco Andrzej Walicki, dedicato allo slavofilismo¹⁵. A prescindere dai suoi meriti più generali, quest'opera è notevole anche per quel che riguarda strettamente l'oggetto della mia indagine. In un primo capitolo ne viene illustrata in modo stringato ma preciso la concezione filosofica. Essa è collocata nell'area dell'irrazionalismo romantico conservatore, area particolarmente influenzata dalla schellinghiana Filosofia della Rivelazione. Più precisamente, la visione grigor'eviana costituirebbe l'anello di congiunzione tra lo slavofilismo «classico» e la filosofia della storia di Danilevskij, basata sulla teoria dei tipi storico-culturali.

In seguito è presa in esame la concezione dello sviluppo letterario e spirituale russo, ponendo quella di Grigor'ev a confronto con quella di Dobroljubov, e mettendo in rilievo le idee che unirono il primo all'autore del discorso su Puškin e dei *Fratelli Karamazov*. Raramente l'illustrazione delle posizioni grigor'eviane sui due «tipi»

¹⁵ A. WALICKI, *Un'utopia conservatrice. Storia degli slavofili*, Torino 1973, pp. 502-506 e pp. 524-528 (ed. or. *W kręgu konserwatywnej utopii*, Warszawa, 1964).

della natura russa e sullo sviluppo letterario dalla morte di Puškin è stata così efficace ed esatta. Essa trae un gran vantaggio, inoltre, dall'essere collegata al discorso, assai articolato e persuasivo, sulla problematica degli «uomini inutili», fatto dallo studioso polacco.

Anche il canadese Wayne Dowler, in uno dei più recenti lavori di ampio respiro dedicati a Grigor'ev¹⁶ ne considera il pensiero nel quadro di un più vasto movimento di idee, cioè la tendenza conservatrice all'interno dell'*intelligencija*. Tale linea avrebbe scelto la via della conciliazione sociale e culturale nel nome del suolo patrio come risposta a quegli stessi problemi sociali, culturali e personali, creati dal processo di rinnovamento della Russia, che la linea radicale tentava di risolvere identificando i propri interessi con quelli di una classe sola, la più socialmente depressa. Se è nel *počvenničestvo* che questa tendenza conservatrice ebbe la sua espressione più compiuta, articolata dal punto di vista ideologico ed influente, momenti essenziali vengono individuati da Dowler nel gruppo della giovane redazione del «Moskvitjanin» e soprattutto nella «critica organica» grigor'eviana, che alle ancor vaghe intuizioni dei membri della giovane redazione avrebbe dato sviluppo e consistenza filosofica.

Il pensiero e l'opera dei periodi medio e maturo di Apollon Grigor'ev vengono così divisi in tre settori, e considerati in funzione del gruppo ideologico ed editoriale che avevano rappresentato in un determinato momento. Si tratta di un procedimento forse discutibile, ma che risulta tuttavia fruttuoso quando consente allo studioso canadese di mettere in luce i rapporti di interdipendenza tra i membri di tali sodalizi. Risulta che negli anni Cinquanta un contributo determinante alla formazione dell'estetica grigor'eviana fu dato dai suoi compagni di lotta Ostrovskij ed Edel'son. Appaiono chiari il fortissimo debito di Dostoevskij nei confronti della concezione filosofica ed estetica di Grigor'ev, ed il processo di semplificazione e deterioramento che questa subì negli anni successivi alla morte del critico.

A parte la problematica del *počvenničestvo* come sistema ideologico, interessante è l'approccio di Dowler alla «critica organica», intesa dallo studioso canadese come teoria che racchiude la visione grigor'eviana della filosofia, della storia, della nazionalità, oltre che dell'arte. L'autore la illustra con efficacia, opportunamente collegandola tanto ai precedenti russi, quanto a quelle dottrine filosofiche europee di orientamento conservatore, dove pure si trovano concezioni organiche della nazione. Convinto, come altri moderni studiosi

¹⁶ W. DOWLER, *Dostoevsky, Grigor'ev, and Native Soil Conservatism*, University of Toronto press, 1982.

di Grigor'ev, del ruolo tutto sommato marginale, più di sostegno che di reale guida, svolto da Schelling nella formazione del pensiero grigor'eviano, Dowler suggerisce il nome di Herder come punto di riferimento e fonte prima di tutta una serie di concetti che Grigor'ev condivide anche con altri romantici. A Herder risalirebbe prima di tutto la tendenza a vedere nella creazione artistica la più piena espressione della nazionalità, tendenza che spiega anche la duplice natura della critica organica, a un tempo teoria dell'arte e strumento di interpretazione filosofica della realtà.

Fra le molte acute osservazioni, particolarmente notevole mi sembra quella del ruolo svolto da Grigor'ev «in transforming a backward-looking, static, and utopian conservative ideal into a forward-looking and dynamic form of evolutionary conservatism»¹⁷, grazie alla sua visione di una *narodnost'* integrale, che non esclude alcuna classe, e, soprattutto, della sua organica crescita nel processo storico.

Un valido contributo alla comprensione dell'essenza più profonda del movimento del *počvenničestvo* viene anche da due brevi ma incisivi studi del sovietico Aleksandr Ospovat. Nel primo¹⁸ l'autore mette a fuoco soprattutto il rapporto psicologico e intellettuale di Grigor'ev e Dostoevskij. Egli trova le ragioni del loro sodalizio nella comune tendenza adogmatica, sincretica ed empirica che essi manifestarono fin dalla giovinezza, e che li portò a rifiutare ogni astratta «teoria», prime fra tutte quelle slavofila ed occidentalista, intese come visioni assolute, reciprocamente escludentisi.

Nel secondo articolo¹⁹ il problema del rapporto tra il *počvenničestvo* e queste due scuole di pensiero è ulteriormente approfondito. Lo studioso sovietico definisce infatti in modo persuasivo la natura essenzialmente culturale del primo, alimentato prima di tutto dalla riflessione letteraria e critica, trovando in essa le ragioni dell'inconciliabile contrasto con le chiuse strutture ideologiche dominanti.

Il sodalizio tra Grigor'ev e Dostoevskij è considerato ancora da un altro punto di vista, cioè nelle sue implicazioni esistenziali e creative, in un articolo dei sovietici Selitrennikova e Jakuškin²⁰. Gli autori sostengono che la personalità di Grigor'ev abbia rappresentato un «tipo» ben preciso della società russa, e che la sua vita abbia

¹⁷ *Ibid.*, p. 60.

¹⁸ A.L. OSPOVAT, *K izučeniju počvenničestva (Dostoevskij i Ap. Grigor'ev)*, in F. M. Dostoevskij. *Materialy i issledovanija*, III, Leningrad, 1878, pp. 144-150.

¹⁹ A.L. OSPOVAT, *Zametki o počvenničestve*, in F.M. Dostoevskij. *Materialy i issledovanija*, IV, Leningrad, 1980, pp. 168-173.

²⁰ V.G. SELITRENNIKOVA - I.G. JAKUŠKIN, *Ap. Grigor'ev i Mitja Karamazov*, «Naučnye doklady vyššej školy. Filologičeskie nauki», n. 1, 1969, pp. 13-24.

costituito un'autentica opera d'arte e di pensiero, che esercitò un'influenza determinante anche sul Dostoevskij scrittore. Ciò appare evidente in particolare nel personaggio di Mitja Karamazov, appartenente al medesimo «tipo». I due studiosi analizzano con finezza questo carattere scisso e tormentato, alla perenne ricerca di un ideale, cui la sofferenza appare l'unica possibile fonte di riscatto, e ne mettono in luce la funzione in un'epoca di transizione e di crisi.

* * *

Dopo gli studi nei quali lo spazio maggiore è occupato dalla pratica critica e dall'attività giornalistica di Apollon Grigor'ev e quelli che vedono nella critica organica anche e soprattutto un sistema di idee filosofico-storico-politiche, passiamo ai lavori in cui essa appare più particolarmente come teoria dell'arte. Per quanto ciò possa sembrare strano, questo è il campo che è stato aperto all'indagine più di recente.

Si può affermare senz'altro che il primo serio, e tutt'ora più valido, studio di quest'aspetto del pensiero grigor'eviano è la dissertazione dello studioso statunitense Robert Whittaker *Apollon Grigor'ev and the Evolution of "Organic Criticism"*²¹. Bisogna precisare, però, che in questo caso la teoria estetica organica costituisce il punto focale di una ricerca assai ampia, che abbraccia e connette tutte le branche dell'attività di Grigor'ev, illuminando la personalità dell'autore in tutti i diversi, anche contraddittori, aspetti.

Lo studioso americano si pone il fine di individuare le motivazioni più intime e gli svariati elementi che concorsero a formare la visione grigor'eviana dell'arte e della critica. A questo scopo, con una scelta insolita, ma felice e fruttuosa, egli concentra la propria attenzione non sulla produzione più matura e più nota, ma su quella dei periodi giovanile e medio. Analizzando passo dopo passo, a partire dagli esordi, tutti gli scritti, poetici, narrativi, o critici decisamente minori, Whittaker può così mettere a fuoco i vari apporti, russi ed europei, nella successione in cui essi si erano presentati sull'orizzonte intellettuale del critico. Se alcuni di essi erano riconosciuti dallo stesso Grigor'ev, oppure erano già stati segnalati dagli studiosi, assai raramente essi avevano ricevuto un'illustrazione così chiara ed esauriente. Vorrei ricordare le annotazioni sul persistente ruolo esercitato dalla componente mistica nel pensiero grigor'eviano,

²¹ R.T. WHITTAKER, *Apollon Grigor'ev and the Evolution of "Organic Criticism"*, cit.

sull'influsso degli scritti di Bautain e quindi di George Sand. Né va fatto cadere il collegamento, inedito, dell'estetica del giovane Grigor'ev a quella di Gogol'.

Whittaker non si limita alla ricerca delle «fonti», ma, vicino in questo allo stesso Grigor'ev, propone accostamenti tipologici, che potrebbero essere ulteriormente sviluppati, con diversi critici europei, come per esempio Taine e Walter Pater. Valendosi di materiali inediti da lui catalogati per la prima volta, lo studioso americano è in grado di illuminare svariati aspetti dell'attività giornalistica e redazionale del critico e del suo complesso rapporto umano e di lavoro con Michail Pogodin.

Ancor più nuova e interessante è tuttavia l'analisi dei metodi, della terminologia e della «maniera» della critica organica nelle sue varie tappe, analisi nella quale vengono coinvolte tanto l'individualità psicologica, che la formazione filosofica, che la concreta collocazione storico-sociale di Grigor'ev.

L'opera è ricca di osservazioni, sempre fresche e stimolanti, anche se non tutte pienamente condivisibili. È il caso di qualche definizione dei principi della critica organica un po' frettolosa e quindi imprecisa. Un'obiezione più sostanziale potrebbe essere sollevata sul fatto che Whittaker limita la portata dell'«organicismo» grigor'eviano alla teoria dell'arte, alla funzione di spiegare la genesi e la natura dell'opera d'arte, e in questo stesso campo ne ricerca la genealogia, mentre, come anche altri studiosi hanno mostrato, in Grigor'ev come nella tradizione romantica, esso è una completa visione del mondo e della storia, che coinvolge tutte le sfere dell'esistenza. Ciò nulla toglie, naturalmente, alla validità delle spiegazioni e degli accostamenti proposti dallo studioso statunitense.

In generale, i meriti di questa ricerca, soprattutto per quel che riguarda la comprensione della sostanza più vera dell'opera grigor'eviana nel suo insieme sono tali da farla considerare senza dubbio lo studio più significativo di quanti finora apparsi.

Non paragonabile al lavoro precedente per mole e respiro, ma sì per finezza ed attenzione nell'accostarsi al pensiero estetico e critico di Apollon Grigor'ev è la prefazione scritta da Anna Žuravlëva per l'edizione delle opere del critico da lei curata²². In questo studio particolare attenzione meritano l'analisi delle motivazioni, prima di tutto psicologiche, dell'accostarsi di Grigor'ev a Schelling, le osservazioni sul ruolo svolto dalla componente «artistica» del suo carattere

²² A.I. ŽURAVLEVA, *Organičeskaja Kritika Apollona Grigor'eva*, introduzione a A.A. GRIGOR'EV, *Estetika i Kritika*, cit., pp. 7-47.

nel suggerire la ricerca di un metodo di analisi dal quale la creazione letteraria non risultasse mortificata, e sulla natura «organicamente» asistemica del pensiero e della scrittura grigor'eviani.

La studiosa sovietica segnala il costante orientamento del critico verso quanto poteva essere oggetto di conoscenza empirica, direttamente esperibile, primo fra tutti il concreto «fatto» artistico, e lo collega con quella reazione al predominio delle teorie filosofiche metafisiche dei decenni precedenti che si registrò negli anni Quaranta-Cinquanta del secolo scorso. Quest'ipotesi è senz'altro degna di considerazione, ma non mi appare sufficiente per staccare del tutto il pensiero del critico dalla sua originaria matrice romantica, neppure per quel che riguarda la fase più tarda, cosa che tende invece a fare la Žuravlëva.

La componente romantica del pensiero grigor'eviano trova invece ampio spazio nella monografia dello studioso tedesco Jurgen Lehmann²³. Pubblicata nel 1975, essa può essere considerata in un certo senso complementare, e in un certo senso contrapposta a quella di Whittaker. Lo studio si concentra infatti sulla critica organica matura intesa come «sistema» di pensiero pienamente iscrivibile nell'area dell'Idealismo tedesco, e sottolinea il contributo formativo di Hegel non meno che di Schelling.

In una prima parte Lehmann espone i principi della teoria estetica grigor'eviana, soffermandosi sulle definizioni dei concetti di arte, della personalità dell'artista, dell'opera d'arte, e del popolo, ed accostandole a quelle analoghe di Schelling e Hegel. La seconda parte ha la funzione di mostrare la concreta realizzazione di tale teoria attraverso l'analisi, che spesso è solo una riesposizione, dei saggi più significativi del critico.

La tendenza a sistematizzare, riconducendo il pensiero grigor'eviano a schemi già dati e, certo, ad esso non del tutto estranei, può rappresentare un'ancora di salvezza nel mare turbolento degli articoli del critico. Essa consente allo studioso tedesco di inquadrare e spiegare validamente taluni aspetti non marginali della sua visione, ma porta con sé anche il pericolo, che non sempre viene evitato, di travisamenti e costruzioni arbitrarie. Tralasciando le osservazioni felici, e quelle su cui sarebbe necessario discutere, mi pare sostanzialmente errato il tentativo di ricondurre la visione grigor'eviana della storia letteraria e spirituale russa ad un rigido schema dialettico, come si vede anche nella disamina della teoria dei «tipi».

In un certo senso, alla monografia di Lehmann si può contrap-

²³ J. LEHMANN, *Der Einfluss der Philosophie des deutschen Idealismus in der russischen Literaturkritik des 19. Jahrhunderts*, Heilderberg, 1975.

porre il testo, pubblicato nel 1981, di una conferenza del sovietico Valerij Rakov²⁴. Anziché ricercare nella cultura europea del passato gli ascendenti della concezione grigor'eviana, Rakov vuole infatti definire la tipologia della dottrina estetica e del metodo di pensiero di Grigor'ev e tenta quindi di individuarne le parentele nella critica sovietica più recente.

Per giungere alla definizione tipologica della critica organica lo studioso sovietico la astrae completamente dal suo contesto storico e polemico, ed anche dal suo oggetto concreto, la letteratura russa contemporanea, e si sforza di ricostruire la visione del mondo che vi è sottesa. Dapprima Rakov concentra la propria attenzione sul rapporto arte-vita, sul ruolo dell'artista, sul significato morale dell'opera d'arte, quindi illustra il problema dello sviluppo storico-artistico. La caratteristica più saliente del suo approccio è rappresentata dal fatto che egli rifiuta di considerare le espressioni grigor'eviane come metaforiche, e ne dà al contrario un'interpretazione letterale. Nella visione organica, di cui da altri erano state illuminate la componente mistica o la matrice idealistica, viene qui sottolineata allora prima di tutto la «material'no-veščestvennaja, telesnaja ili predmetnaja osnova»²⁵.

Lo studioso sovietico (e in realtà non è il solo), fa un uso un po' disinvolto delle citazioni, e anche per questo alcune delle sue conclusioni appaiono francamente arrischiate, accanto ad altre felici e stimolanti, come le osservazioni sul carattere poetico e mitopoietico della critica organica, sul rapporto di identità che si instaura tra Bello e Vero e sul duplice andamento, lineare e ciclico, del tempo nella visione grigor'eviana.

Alla fine di tale ricognizione Rakov definisce il metodo organico come «ontologičeskij, plastičeskij, mifologičeskij, ekzistencial'nyj, charakteriologičeskij, evoljucionnyj»²⁶ e su questa base nella seconda parte ne propone l'accostamento tipologico alla critica «genetico-sociale» di Vladimir Pereverzev, alla quale ritiene si possano adattare le sei precedenti definizioni. In conclusione, lo studioso sovietico pone il problema dell'attualità e dell'applicabilità della critica di Apollon Grigor'ev agli studi letterari moderni. La risposta è affermativa, ma lascia perplessi il fatto che l'autore vi giunga dimostrando la consonanza di alcune posizioni grigor'eviane, per lo più espresse «implicitamente», con quelle degli studiosi marxisti. L'opera di

²⁴ V.P. RAKOV, *Apollon Grigor'ev – literaturnyj kritik. Tekst lekcii*, Ivanovo, 1980.

²⁵ *Ibid.*, p. 10.

²⁶ *Ibid.*, pp. 33-34.

Rakov si segnala comunque per l'impostazione nuova data allo studio del problema Grigor'ev e per il ripetuto richiamo alla necessità di tener conto del carattere sincretico, «scientifico» e poetico allo stesso tempo, del pensiero di Apollon Grigor'ev.

Un'ultima osservazione. Soprattutto nei cruciali anni giovanili, ai quali va fatta risalire l'origine di molte posizioni sviluppate pienamente nella terza fase, più matura, il critico affidò alla parola poetica o narrativa elementi non marginali della propria visione del mondo e dell'arte. Per questo, fin dagli albori della più recente fase di studi grigor'eviani, i più validi contributi alla comprensione della sua evoluzione spirituale e, soprattutto, alla definizione di un'immagine complessiva della sua personalità e della sua opera, sono venuti da chi ha fatto oggetto della propria indagine l'opera poetica²⁷, narrativa²⁸ e memorialistica di Grigor'ev.

* * *

È forse possibile a questo punto trarre le conclusioni dai risultati ottenuti durante questa ricognizione dei più interessanti studi dedicati all'opera critica di Apollon Grigor'ev; mi sforzerò quindi di mostrare quale potrebbe essere il loro ulteriore cammino.

L'esame delle valutazioni critiche e delle prese di posizione ideologiche ha consentito agli storici della letteratura di comprendere l'acutezza dei giudizi grigor'eviani e di mettere in luce il ruolo svolto dal critico nella polemica letteraria e giornalistica del suo tempo. Dagli studiosi del pensiero filosofico ed estetico sono state invece ricostruite in modo abbastanza preciso la sua visione del mondo e la concezione dell'arte. Sono stati oggetto di indagine anche i rapporti del critico con differenti tradizioni di pensiero filosofico, critico, ideologico, tanto autoctone che europee occidentali.

In questa direzione, tuttavia, ulteriori passi non sarebbero impossibili e certamente risulterebbero utili. Anche alcuni aspetti particolari, come per esempio la teoria dell'Ideale e quella dei «tipi», attendono una piena ed esauriente chiarificazione. Ancora in parte da

²⁷ p.e. B. JA. BUCHŠTAB, «Gimny» Apollona Grigor'eva, «Učenyje zapiski saratovskogo Universiteta», vol. 56, 1957, pp. 184-204; P.P. GROMOV, *Apollon Grigor'ev*, introduzione a A.A. Grigor'ev, *Izbrannye proizvedenija*, Leningrad, 1959, pp. 5-78 (interessanti anche le Note alla stessa edizione, a cura di V.O. Kosteljanec, alle pp. 519-589).

²⁸ p.e. V.V. KUDASOVA, *Proza Apollona Grigor'eva 40-ch godov XIX veka*, «XIXX Gercenovskie čtenija. Literaturovedenie. Naučnye doklady», 15°, Leningrad, 1977, pp. 29-33.

definire restano il senso ultimo dell'organicismo grigor'eviano, la sua origine, i suoi legami con la natura poetica dell'autore.

Soprattutto negli ultimi anni, infatti, durante ricerche che pur partivano da punti di vista diversi, è affiorata la presenza di caratteri e tendenze comuni fra gli svariati ed eterogenei prodotti del genio grigor'eviano, e si è sentita quindi l'esigenza di collegare in modo più stretto e «organico» le sue realizzazioni artistiche e critiche. Sebbene alcuni passi siano stati fatti, sarebbe a mio avviso giusto ed opportuno proseguire decisamente in questa direzione. Si tratta non tanto di spiegare certe opere grazie alle altre, cosa spesso problematica, ma piuttosto di individuare il senso e l'indirizzo di un'unica ricerca condotta con mezzi ed esiti differenti per tutto l'arco di una vita. Solo così sarà possibile compiere ciò che appare ormai veramente necessario: assegnare cioè a Grigor'ev, considerato globalmente come artista e uomo di pensiero, un suo posto autonomo e non marginale nella storia letteraria e spirituale russa.

D'altra parte, accanto a quest'opera di generalizzazione, non andrebbe dimenticata quella di analisi attenta e ravvicinata di tante pagine dell'opera del critico che non sono state trattate adeguatamente. Penso non soltanto a testi trascurati, come i *fel'etony*, o le analisi dell'opera di scrittori, poeti, attori europei, ma anche ai più volte frequentati saggi sui massimi autori della letteratura russa. Troppe volte essi sono stati letti soltanto per confermare una qualche propria tesi, più o meno estranea al pensiero grigor'eviano, e assai raramente ci si è sforzati di coglierne il vero spirito. Non si è tenuto conto del fatto che tutte le pagine dedicate all'opera dei grandi maestri sono anche le battute di un lungo, appassionato, dialogo da pari a pari, basato talvolta, come nel caso di Puškin e Gogol', su un senso di profonda identificazione tra critico e scrittore.

Ed a questo proposito vorrei fare un'ultima osservazione. Fra i diversi studi che hanno messo a fuoco la visione grigor'eviana dell'arte e del suo ruolo nella vita e nella storia, quasi nessuno ha ricordato, e tanto meno sottolineato, che una funzione quasi altrettanto importante Grigor'ev attribuiva alla critica. E questa omissione non è forse casuale. Si è trattato sempre infatti, di studi accademici, tendenti ad analizzare, storicizzare, ma lontani dalla visione grigor'eviana della critica come fondamentale strumento conoscitivo estetico ed etico, che sola giustifica, ma pienamente, fino a renderlo quasi inevitabile, il suo trapasso alle forme ed agli strumenti espressivi dell'arte stessa.

È, questa, una parte non trascurabile della lezione grigor'eviana, assimilata in modo creativo dai critici della corrente simbolista, e che, forse, dovremmo rimeditare anche noi.

Michela Rusi

NOTE SU TRIESTE E LA MITTELEUROPA

A leggere alcuni interventi apparsi di recente sulla letteratura triestina, se non stupisce il permanere dell'attenzione critica verso un'area geografico-culturale della quale negli ultimi decenni è stato sottolineato il valore di paradigmaticità per i contemporanei – anche a seguito dell'interesse verso il mondo austroungarico e delle interpretazioni che sono state fornite alla cultura da esso prodotta – emerge un ampliarsi e allo stesso tempo restringersi dell'orizzonte d'indagine, per la necessità di mettere a fuoco il campo di ricerca sotto diverse angolazioni e prospettive, e sottrarlo ad abusate categorie che rischiano di occultarne la reale specificità.

Ci si può semmai stupire, allora, del fatto che a lungo inascoltate – o comunque non realmente incidenti – siano rimaste le proteste di alcuni fra i protagonisti della grande stagione culturale triestina, come ad esempio Silvio Benco che già nel 1932, nella conferenza da lui tenuta al Lyceum su *Trieste*, aveva lamentato il pericolo per la letteratura della città di venire cristallizzata in una sorta di *cliché* astrante e generalizzante, di comoda etichetta nella quale appiattire le diversità individuali e della quale servirsi per diffondere un'immagine collettiva già classificata e, in fondo, neutralizzata.

Se l'adozione di un repertorio critico che ha inteso fornire un'immagine complessiva del problema, individuando un rapporto di parentela¹ fra scrittori che nell'accezione strettamente geografica del termine non potrebbero neppure essere fatti rientrare nella categoria della «triestinità» – quali ad esempio Michelstaedter e Marin – ha risposto alla necessità anche polemica di sottolineare la diversità e originalità di questa produzione rispetto alla coeva letteratura nazionale, devono essere rivisti e corretti alcuni *topoi* alla cui diffusione

¹ Si rimanda alla nota definizione sulla triestinità letteraria fornita da P. Pancrazi in *Giani Stuparich triestino*, in *Scrittori d'oggi*, serie seconda, Bari, Laterza, 1946, pp. 103-104.

hanno del resto contribuito gli stessi protagonisti, mediante dichiarazioni pubbliche e private che trovano reciproco avallo ma che ad una più attenta analisi appaiono confondersi sotto il segno dell'ambiguità e della contraddizione.

Una revisione complessiva delle problematiche critiche che nel corso del secolo hanno attraversato questo settore della letteratura nazionale può infatti individuare l'esistenza di una tensione dialettica e di un percorso contraddittorio per i quali ad un bisogno di semplificazione e di sintesi delle tematiche emergenti e, almeno apparentemente, comuni continua a corrispondere, viceversa, un processo di corrosione delle stesse che fornisce, in ultima analisi, una risultante di elisione dei contrari, di conciliabilità degli inconciliabili². Essa sembra d'altro canto rappresentare il corrispettivo a livello critico dell'essenza costitutiva di Trieste quale è stata denunciata in pagine ormai famose ad esempio da Slataper e da Saba, che hanno fornito un'immagine della città insieme come nodo tragico di antitesi a livello economico, spirituale e culturale e contemporaneamente amalgama, «crogiuolo» e quindi fusione nella quale la duplicità – anzi, triplicità di Trieste, secondo Slataper³ – poteva confluire e convivere in una reciproca attribuzione di significato.

È proprio partendo da questi archetipi formulati all'inizio del secolo che si può riscontrare l'emergere di quel processo a vortice cui abbiamo accennato sopra, per il quale la definizione della «triestinità», la sua divulgazione e rappresentatività e il proporsi di certe tematiche critiche ricorrenti si sono fondati e sono stati alimentati su di una sorta di equivoco di fondo, o quanto meno di un procedimento tautologico che rende tuttora incerto e tutt'altro che definito ciò che sembrava offrirsi *ab origine* come definitorio e classificato. Opportunamente, Ernestina Pellegrini osserva:

Il fare ordine nella cultura triestina fra Otto e Novecento sembra aver risposto, talvolta, più ad una forma di desiderio che non ad una necessità di rigore logico. Ci si è avvicinati ad essa con il risultato già in tasca o con serenità missionaria, quasi promettendosi un augurato miracolo, un'energica apparizione nel quadro dell'inferma letteratura di quegli anni. Ma se dopo il sentimento gratificante del possesso pieno si allenta ora la presa per far cadere tutto nell'originario scompiglio e si

² Utilizziamo, astraendola dal contesto originario, un'espressione di Bobi Bazlen su cui torneremo più ampiamente in seguito e che si legge in *Note senza testo*, a cura di R. Calasso, Milano, Adelphi, 1970, pp. 143-144. Gli scritti di Bazlen sono ora raccolti in *Scritti. Il capitano di lungo corso – Note senza testo – Lettere editoriali – Lettere a Montale*, a cura di R. Calasso, Milano, Adelphi, 1984.

³ Cfr. S. SLATAPER, *Scritti politici*, a cura di G. Stuparich, Milano, Mondadori, 1954, p. 134.

guardano con attenzione le singole, minute molecole di quel mondo, ecco che l'immagine si frange per poi ricomporsi, magari su un assetto nuovo, rovesciato⁴.

Così, ad esempio, «l'assillo morale», l'autobiografismo, il rapporto oppositivo istituito fra l'uomo e il letterato, l'arte e la vita, che costituiscono il *leitmotiv* ricorrente nelle dichiarazioni di poetica di Slataper, Saba, Svevo, Stuparich e che sembrano offrire la possibilità di individuare una colleganza fra questi scrittori e quindi di rassicurare il critico sull'esistenza di un concreto punto di appoggio all'indagine – cioè una letteratura triestina definita e ben distinta rispetto alla contemporanea produzione nazionale – ad un più attento esame appaiono in realtà come categorie che continuamente si rincorrono e si annullano a vicenda, dal momento che per Svevo la scrittura può essere contemporaneamente una «misura d'igiene», lo strumento per conoscersi e definirsi di contro alla dispersività e l'annullamento del trascorrere atono dei giorni e contemporaneamente menzogna: «Una confessione in iscritto è sempre menzognera. Con ogni parola toscana noi mentiamo!»⁵. E ancora, le categorie di *uomo*, *letterato* e *poeta* istituiscono nella produzione pubblica e privata di Slataper livelli apparentemente e intenzionalmente separati che in realtà la costruiscono proprio mediante il loro anche ambiguo convergere uno nell'altro, senza possibilità di soluzione che non fosse il loro annullamento nel chiarirsi da parte dello scrittore di un interesse sempre più esclusivo nei confronti della storia. Se, inoltre, l'antiletterarietà, l'aderenza alla «calda vita» e la rima «fiore-amore» costituiscono per Saba una volontà polemica di chiarezza – e tale, afferma egli stesso, avrebbe potuto essere il titolo del *Canzoniere*⁶ –, di onestà poetica da opporre alla disonestà della poesia contemporanea, ma si esprimono in una scrittura «in cui i calchi da altri poeti della nostra tradizione abbagliano con l'evidenza di un'incastonatura di pietre preziose»⁷, il segno dell'incertezza e della contraddizione che appare come l'ele-

⁴ E. PELLEGRINI, *La Trieste di carta. Aspetti della letteratura triestina del Novecento*, Lubrina Editore, Bergamo, 1987, p. 33.

⁵ I. SVEVO, *La coscienza di Zeno*, in *Opera omnia*, vol. II, Milano, Dall'Oglio, 1967, p. 818.

⁶ Cfr. U. SABA, *Storia e cronistoria del Canzoniere*, in *Prose*, a cura di Linuccia Saba, Milano, Mondadori, 1964, p. 628. Per un'analisi della *chiarezza* sabiana si rimanda a T. FERRI, *Poetica e stile di Umberto Saba*, Urbino, Quattro Venti, 1984, pp. 21-40.

⁷ E. PELLEGRINI, *La Trieste di carta. Aspetti della letteratura triestina del Novecento*, cit., p. 37. Si rimanda al saggio *Autobiografia e romanzo* raccolto in questo volume alle pp. 33-50 per una accurata indagine delle aporie da noi segnalate nelle righe precedenti.

mento di comunanza più evidente fra tutte queste dichiarazioni di poetica – e la loro stessa insistenza sui medesimi fulcri – può essere spiegato – o, almeno, anche spiegato – dalla carenza delle tradizioni culturali cittadine e dall'inesistenza di uno statuto per il letterato, quindi da un senso di colpa e di inferiorità soprattutto nei confronti del costante polo di riferimento per gli scrittori triestini che è Firenze, vista come la sede e il simbolo della letteratura nazionale.

Ciò che aveva dunque l'apparenza di un programma positivo e di rinnovamento dell'estenuata letteratura italiana appare invece smarrirsi e intorbidarsi in una contraddittorietà di intenti e manifesti che amplia a cerchi concentrici il campo d'indagine, soprattutto quando si prendano in esame altre categorie costitutive della triestinità come il già ricordato «crogiuolo» di razze, che ha fatto di Trieste il simbolo dell'impero asburgico al tramonto, «stazione sismografica dei terremoti spirituali che si apprestano a sconvolgere il mondo»⁸, e inoltre privilegiata periferia della Mitteleuropa dove, se la cultura veniva soffocata dall'anima commerciale, si potevano viceversa recepire le correnti più vitali del pensiero europeo senza dover sottostare ai vincoli imposti dalla giurisdizione crociana.

Nessun «crogiuolo», in realtà, se – come precisa Bobi Bazlen – esso «è quell'arnese nel quale metti dentro tutti gli elementi più disparati, li fondi e quello che salta fuori è una fusione, omogenea, con una distribuzione eguale di tutte le componenti, e con caratteristiche costanti»⁹, quando invece a Trieste le diverse componenti etniche vivevano accanto in una diffidente ostilità e separazione, fatti salvi gli occasionali incontri e compenetrazioni:

Trieste è stata contemporaneamente un amalgama di gruppi etnici e culturali diversi (oltre naturalmente agli italiani, anche tedeschi, sloveni e altri slavi, greci, armeni, nuclei provenienti dalle varie terre dell'impero e da altri paesi d'Europa) e un arcipelago, in cui questi gruppi restavano isolati e chiusi gli uni agli altri¹⁰.

L'indagine lessicale del termine in questione da parte di Bazlen, e il chiarimento circa l'esistenza di una molteplicità di etnie ma separate, gettano a loro volta luci ulteriori sulla «vocazione plurinazionale di Trieste»¹¹ e la sua funzione di mediatrice culturale. Appare più

⁸ A. ARA e C. MAGRIS, *Trieste. Un'identità di frontiera*, Torino, Einaudi, 1982, pp. 4-5.

⁹ B. BAZLEN, *Note senza testo*, cit. e per un'analisi della posizione del critico cfr. M. LAVAGETTO, *Nascere a Trieste nel 1883*, in «Paragone», giugno 1972, n. 268, pp. 5 ss.

¹⁰ A. ARA e C. MAGRIS, *Trieste. Un'identità di frontiera*, cit., p. 9.

¹¹ *Idem*.

esatto parlare, infatti, non tanto di una produttiva circolazione culturale, bensì di una forzata compresenza di più culture tutte ostili a ciò che viveva accanto e, secondo un rapporto di straniamento, ognuna proiettata verso la propria, lontana, identità nazionale ¹².

Una forzatura ideologica rispetto alla situazione reale appaiono allora affermazioni come la seguente di Umberto Saba, secondo il quale:

Su questo trafficante amalgama di persone così etnicamente diverse (vi sono, oggi ancora, triestini che hanno nel sangue dieci dodici sangui diversi; ed è questa una delle ragioni della «nevrosi» particolare ai suoi abitanti) la lingua e la cultura italiana fecero da cemento: si imposero per un processo affatto spontaneo. Nessuno poteva, né può oggi, vivere e commerciare a Trieste senza conoscere l'italiano ¹³.

Con molte cautele e precisazioni deve infatti essere esaminato anche il mito dell'irredentismo e la funzione di amalgama esercitata dalla lingua e dalla cultura italiana a Trieste, che ha effettivamente agito in questo senso solo sulla minoranza tedesca presente in città i cui membri, se non vi risiedevano soltanto provvisoriamente, venivano assorbiti dalla componente italiana o facevano blocco comune con essa di fronte alla minaccia costituita dall'elemento sloveno ¹⁴. Se non tutte le posizioni di Slataper in proposito appaiono realisticamente fondate, è partendo da questa consapevolezza che egli formulerà le proprie analisi sul futuro di Trieste, al di là e oltre le mistificazioni del nazionalismo, «per quanto, al fondo, permanga un atteggiamento acritico di accettazione del motivo irredentista, del quale non è offerta giustificazione o spiegazione» ¹⁵.

È anche in base ai conflitti e alle correnti politiche che agitano la vita di Trieste nel primo quindicennio del secolo che possono essere meglio precisati, se non addirittura discussi e compromessi, altri fondamentali *topoi* che soprattutto negli ultimi decenni hanno alimentato l'interesse per la triestinità. Come si è già ricordato, la coscienza della propria singolarità e diversità che poneva le premesse per la nascita di una cultura triestina si accompagnava nei suoi promotori

¹² Cfr. *ibidem*, pp. 9-10.

¹³ Cfr., in merito, le osservazioni di M. LAVAGETTO, *Nascere a Trieste nel 1883*, in «Paragone», cit., pp. 8-9.

¹⁴ Per una disamina storica del problema si rimanda alle pp. 13-16 del volume già citato di Ara e Magris e al contributo di A. ARA, *Trieste e la mediazione tra le culture: lo sfondo storico*, in AA.VV., *Intellettuali di frontiera. Triestini a Firenze (1900-1950)*, Atti del Convegno (18-20 marzo 1983), a cura di R. Perlini, Firenze, Olschki, 1985, vol. I, pp. 11-14.

¹⁵ A.M. MUTTERLE, *Scipio Slataper*, Milano, Mursia, 1973², p. 151.

ad una attrazione non eludibile nei confronti della cultura italiana, e in forza della quale generazioni di triestini sarebbero confluite all'Istituto di Studi Superiori di Firenze, entrando «in contatto col centro più prestigioso della cultura "positiva" nazionale, con uno storicismo aperto e battagliero, proprio in un momento in cui in Europa, e per echeggiamento in certi circoli e riviste di avanguardia della stessa Firenze, si predicava la distruzione della ragione»¹⁶.

Si giunge, approfondendo l'indagine dei rapporti insieme di attrazione e rifiuto che collegano il porto dell'impero contemporaneamente a Firenze e al mondo austroungarico, al centro dei paradossi, dei conflitti e delle contraddittorietà che hanno alimentato Trieste ma anche il mito di Trieste. Già dagli interventi critici degli ultimi anni di Angelo Ara e Claudio Magris è emersa la necessità di ridimensionare il mito della multinazionalità di Trieste. Questa necessità appare più prudentemente espressa nella monografia scritta in collaborazione dai due autori, dove l'assunto principale resta quello di Trieste come «concentrato dell'impero», «sensibilissimo avamposto» della cultura di fine secolo che smascherava la crisi del «sapere tradizionale [...] quale organizzazione e classificazione del mondo»¹⁷ e la cui denuncia giungeva dal centro dell'ultimo sistema politico della storia occidentale che si proponeva come totalità, unità sovranazionale in grado di assorbire le spinte centrifughe e offrire una gerarchia di valori dove ogni cosa trovasse il suo posto e il suo significato. Quasi espresse incidentalmente, e comunque non incrinanti la dimensione mitteleuropea della città, appaiono allora all'interno di questo quadro le precisazioni che limitano la multinazionalità di Trieste «alla dimensione dell'incontro fra culture diverse [...] in un ambiente che è però essenzialmente italiano»¹⁸ e dove della cultura mitteleuropea si recepisce e accoglie sostanzialmente la componente tedesca, per quella ostilità nei confronti dell'elemento sloveno di cui, nelle pagine precedenti, abbiamo ricordato la motivazione politica.

In *Trieste. Un'identità di frontiera*, permane comunque acquisita «l'apertura triestina alle letterature e al pensiero filosofico dell'Europa centrale»¹⁹, nonostante si ricordi che la multinazionalità resta un fatto d'*élite*, come appartenente al ristretto gruppo dei giovani

¹⁶ M. MARCHI – E. PELLEGRINI – L. STEIDL, *Trieste e Firenze: la letteratura*, in AA.VV., *Intellettuali di frontiera. Triestini a Firenze (1900-1950)*, Atti del Convegno (18-20 marzo 1983), cit., vol. II, p. 590, poi raccolto, con alcune integrazioni, in E. PELLEGRINI, *La Trieste di carta. Aspetti della letteratura triestina del Novecento*, cit., pp. 51-109.

¹⁷ Cfr. *op. cit.*, rispettivamente alle pp. 7 e 6.

¹⁸ *Ibidem*, p. 18.

¹⁹ *Ibidem*, p. 20.

vocianti – Slataper e i fratelli Stuparich – è il progetto della funzione di mediatrice culturale che per destino storico doveva appartenere a Trieste²⁰.

Di ulteriori precisazioni, e proprio in merito ai rapporti fra gli intellettuali triestini e il mondo asburgico, si arricchisce il contributo di Claudio Magris al Convegno fiorentino dell'83 sui rapporti fra Trieste e Firenze. Il critico, se ribadisce la profonda filiazione della cultura triestina da quella austriaca, ne ricorda anche la componente di inconsapevolezza, pur affermando che «l'accusa di cecità nei confronti di quello che avveniva nella Vienna di allora, che è stata fatta ai triestini, va rettificata dal fatto che essi capiscono e scoprono quella crisi dei valori nelle pagine degli autori scandinavi»²¹.

A seguito delle sollecitazioni emerse dal Convegno fiorentino, è ancora sulle difficoltà tuttora poste da una definizione globale di Trieste che si soffermerà nei mesi successivi Michel David in un intervento – *Trieste entre le Danube et l'Arno*²² – che sottolinea con maggior decisione rispetto a Magris le aporie e contraddizioni che hanno nutrito il mito di Trieste, e già chiaramente denunciate dal cumulo di metafore che nel corso del Novecento hanno cercato di mettere a fuoco, definire, circoscrivere la realtà del capoluogo giuliano e la funzione storica, economica e culturale da esso svolta prima e dopo il congiungimento all'Italia. Ne ricordiamo, in questa sede, due fra le più divulgate del lungo elenco offerto dal critico, e sollecitate dalla posizione geografica della città, cioè le definizioni di Trieste contemporaneamente come «porta orientale d'Italia» e «frontiera mitteleuropea»: «Porte ou frontière?», si chiede David, che sollecita un approccio più cauto alla realtà triestina e ancorato più rigorosamente al rispetto «de l'historicité la plus vérifiable ou vraisemblable»²³.

Fare di Trieste non tanto il riflesso della crisi borghese della fine del XIX secolo, ma «le témoignage anticipé de la crise d'un monde»²⁴ e dei suoi intellettuali i profeti dell'uomo negativo contemporaneo significa, secondo David, portare il discorso critico ai limiti

²⁰ Cfr. *ibidem*, pp. 19 e 28.

²¹ C. MAGRIS, *I triestini e la mediazione tra le culture*, in AA.VV., *Intellettuali di frontiera. Triestini a Firenze (1900-1950)*, Atti del Convegno (18-20 marzo 1983), cit., vol. I, pp. 36-37.

²² Il saggio è apparso in AA.VV., *Trieste*, Cahiers du Cercle, n. 1, Université de Grenoble III, 1983, pp. 5-37, al quale fece seguito, l'anno successivo, un secondo *Cahier* dedicato alle tematiche e agli autori triestini e istriani.

²³ *Ibidem*, p. 24.

²⁴ *Idem*.

dell'astrattezza e della genericità, soprattutto poi quando, in base agli stimoli sollecitati dalla letteratura critica, si vada ad esaminare senza categorie precostituite la funzione di osmosi culturale che sembra essere stata peculiare di Trieste.

Ripercorrendo il retaggio culturale dei protagonisti della letteratura triestina dei primi decenni del secolo, appare in realtà evidente come l'osmosi non ha affatto funzionato e, anzi, si è trasformata in una reazione di rigetto nei confronti della cultura danubiana fra il 1900 e il 1910, «c'est à dire au moment où les mouvements novateurs de Vienne auraient pu aider la jeunesse triestine à "forger son identité"»²⁵

Se Svevo, salvo l'eccezione – comunque importante, ricorda David – costituita dalle sue letture freudiane, appare per il resto totalmente estraneo al mondo viennese, gli altri triestini sono senza dubbio meno europei ma ancora meno mitteleuropei. Rappresentativo appare ad esempio anche il caso di Michelstaedter, la cui formazione culturale basata su Carducci, Foscolo, Beethoven, Schopenhauer, Nietzsche, Ibsen, Spinoza, il Talmud, Kant appare provinciale e post-romantica e non si può propriamente definire contemporanea oppure ancora inedita in Italia. Lo stesso Slataper, del resto, non si sente affatto il portavoce di una eredità culturale danubiana, che anzi rifiuta e della quale constata, durante il soggiorno viennese, che è fatta di ignoranza. In questo senso Giani Stuparich appare al critico come l'intellettuale triestino più al corrente dei problemi reali di una zona dell'Impero che non fosse la Venezia Giulia, e per il quale la vicinanza geografica di Praga costituì una reale occasione di contatto culturale. Ma la tragedia della prima guerra mondiale gli impedì di approfondire la conoscenza del mondo nato da Versailles e lo scrittore non divenne l'informatore culturale che ci si sarebbe potuto attendere. Anzi, il suo antidecadentismo, le sue radici ottocentesche, il suo crocianesimo estetico rendevano Stuparich poco attento ai valori della Praga «decadente».

Ci si può anzi spingere ad affermare paradossalmente, sostiene David, che senza il loro soggiorno in Italia i triestini non avrebbero acquisito parte delle loro conoscenze culturali danubiane, e ricorda l'articolo di Giovanni Papini apparso sulla «Voce» del 15 dicembre 1910 dove veniva denunciata con forza la mancanza all'interno della cultura italiana di un libro sulle esperienze conoscitive e letterarie austriache.

²⁵ *Ibidem*, p. 25. Per le analisi di M. David che riassumiamo di seguito, cfr. *ibidem*, pp. 27 ss.

Alla luce delle problematiche di cui abbiamo offerto in questa sede un quadro di massima, non può allora stupire che venga messa in dubbio l'esistenza stessa di una tradizione letteraria triestina *stricto sensu*,

anche da parte di chi ha interessi specifici di periodizzazione e si pone alla paziente fatica di ricostruirla, nell'individuare sintomi di continuità e di rottura (e poi rispetto a che cosa? Alla letteratura italiana? A quella regionale? A una più o meno originale letteratura locale?) e così da parte di chi si dedica ad uno studio in orizzontale di reperimento di una larga e fasciante *aria di famiglia* fra gli scrittori giuliani²⁶;

oppure che Giorgio Baroni avverta la necessità di introdurre la sua raccolta di saggi sulla letteratura della Venezia Giulia riproponendo gli equivoci e le difficoltà tuttora insite nelle coordinate storiche, geografiche e culturali dell'area in esame²⁷.

Se l'indagine a largo raggio sulla letteratura triestina presenta un panorama critico tutt'altro che pacificato e acquisito, sarà lo studio di tematiche particolari e il ripercorrere l'evoluzione dei singoli autori anche tramite un paziente lavoro filologico di ricostruzione delle bibliografie che recuperi inediti o riproponga scritti originariamente pubblicati in riviste oggi difficilmente reperibili, a poter sciogliere in un prossimo futuro le contraddizioni e permettere un inquadramento storico-letterario della letteratura triestina meno tortuoso e problematico.

Decisamente utili appaiono ad esempio, nella seconda direttiva, le accurate note bibliografiche di cui Baroni arricchisce il volume già citato, mentre per quanto riguarda la prima ricordiamo, fra gli altri studi apparsi negli ultimi anni, l'attenzione dedicata dalla Pellegrini a Silvio Benco, di cui ripercorre l'intensa attività critica che nell'intero arco del suo esplicarsi offre insieme «la storia letteraria di una città, così come si è sviluppata ed è stata interpretata *in loco*, e la storia di un suo intellettuale»²⁸.

E ancora, lo studio di Piero Pieri su Michelstaedter²⁹, che è un'indagine sulle coordinate culturali – l'ebraismo e il modello offerto dal pensiero greco – in base alle quali il giovane scrittore

²⁶ E. PELLEGRINI, *La Trieste di carta. Aspetti della letteratura triestina del Novecento*, cit., p. 33. Il corsivo è originale.

²⁷ Cfr. G. BARONI, *Umberto Saba e dintorni. Appunti per una storia della letteratura giuliana*, Milano, Istituto Propaganda Libreria, 1984, pp. 3-31.

²⁸ E. PELLEGRINI, *Trieste dentro Trieste. Sessant'anni di storia letteraria triestina attraverso gli scritti di Silvio Benco (1890-1949)*, Firenze, Vallecchi, 1985, p. 8.

²⁹ Cfr. P. PIERI, *La differenza ebraica. Ebraismo e greco in Michelstaedter*, Bologna, Cappelli, 1984.

goriziano fondò l'elaborazione di una propria originale proposta di conoscenza universale, e sulla funzione in essa svolta dal modello della *ripetizione*, che attualizza nel presente «l'antico e durevole valore della verità totale»³⁰, proponendosi come scarto e contestazione nei confronti dell'alienante percorso evolutivo del pensiero occidentale:

Il problema di un'autentica conoscenza della natura umana è quindi posto da Michelstaedter a partire dalla negazione di un elusivo metodo storico, utile solo per giustificare il dominio della storia nei confronti dei valori universali [...] Lo storico ha come oggetto d'indagine i valori collettivi, sociali, la struttura pubblica, civile, politica. Il radicale orientamento antistoricista prospettato da Michelstaedter propende invece per la riscoperta di antichi e universali valori, si concentra sull'esplorazione di ciò che fonda la struttura dell'essere, il suo carattere eterno e immutabile. La *Persuasione* non dimentica la lezione di antistoricismo di Nietzsche. Essa riprende contatto con un'idea utopica di individuo la cui redenzione origina dalla negazione di ogni realtà contingente. L'umanità del persuaso, il carattere assoluto della sua dimensione morale non è il risultato del farsi dello spirito della storia³¹.

Mediante l'esame delle diverse valenze attribuite al concetto di *ripetizione* da pensatori come Wittgenstein, Kierkegaard, Nietzsche, il lavoro di Pieri rappresenta anche un apporto rigoroso allo studio dell'ebraismo, che nella sua secolare dialettica di volontà di assimilazione e tenace attaccamento alle proprie origini si è imposto nel Novecento come metafora della condizione di disagio e di «nulla» dell'uomo contemporaneo.

³⁰ *Ibidem*, p. 47.

³¹ *Ibidem*, p. 105.

Barbara Zecchi

LA TRADUZIONE DELLA COMMEDIA DANTESCA
ATTRIBUITA A ENRIQUE DE VILLENA: IL *PARADISO*

La più antica traduzione della *Divina Commedia* in Spagna, attribuita a Don Enrique de Aragón o de Villena, si credette perduta per molto tempo: se ne conosceva però l'esistenza, in quanto Villena stesso la citava nelle glosse che accompagnano la volgarizzazione dell'*Eneide*, da lui eseguita per conto di Juan II di Navarra; dichiarava infatti di aver impiegato un anno e dodici giorni nella traduzione dell'opera di Virgilio «non tancto por la graueza de la obra commo por otras ocupaciones que se entrepusieron e camjnos que traxeron dilaciones e aun otras traslaciones que durando ese mesmo tienpo fize», e tra le «otras traslaciones» includeva «la comedia de dante que vulgarizé en prosa castellana», lavoro che gli parve «sola-zoso non tan grave commo la eneyda començada».

Amador de los Ríos¹, Menendez y Pelayo² e Pellicer³ lamentano la scomparsa di questa traduzione. Si pensava perduta, forse distrutta nel famoso rogo voluto dal re e portato a termine da Lope de Barrientos, in cui bruciò la biblioteca del Marchese, come racconta Pérez de Guzmán: «Y después que él fallasció, el Rey mandó traer a su cámara todos los libros que este don Enrique tenía en Yniesta, y mandó a fray Lope de Barrientos, maestro del Príncipe, que catase si avía bien çinquenta volumenés de libros de malas artes. E dio por consejo al Rey que los mandase quemar. El Rey dio cargo déllo al dicho maestro, y él púsolo luego en execución, todos ellos fueron quemados»⁴.

Era della stessa opinione Emilio Cotarelo, il quale rifiutò l'ipotesi

¹ AMADOR DE LOS RÍOS, *Obras del Marqués de Santillana*, Madrid 1852.

² MENÉDEZ Y PELAYO, *Antología de poetas líricos castellanos*, Tomo II, Santander 1944-45, pp. 31-50.

³ CARLOS PELLICER, *Ensayo*, cit. in Mario Schiff, *La bibliothèque du Marquis de Santillana*, Parigi 1905, pag. 287.

⁴ PÉREZ DE GUZMÁN, *Generaciones y semblanzas*, Londra 1965.

di Navarro ⁶ che identificava la traduzione di Villena con quella del primo canto dell'Inferno, conservata nel ms. SII-13 del Escorial; infatti l'anonimo traduttore di questo manoscritto dichiarava apertamente l'intenzione di scrivere solo i primi tre Canti dell'Inferno, e questo non era, secondo Cotarelo, il proposito di Villena: «la Eneida está completa; completa tenía que estar también la *Divina Comedia*» ⁵.

La discussione si orientò in un'altra direzione quando, verso la fine del XIX secolo, si rinvenne un ms. che conteneva, nei margini lasciati liberi dal testo dantesco, una traduzione, questa volta completa, della *Divina Commedia*; Schiff, il primo ad analizzarla, dichiarò: «Nous croyons avoir retrouvé dans le ms. Ii-110 (ora è il ms. 10186 della Biblioteca Nacional di Madrid) la version en prose de la Divine Comédie que Enrique de Aragón fit pour le marquis de Santillana» ⁷. La sua certezza derivava dal fatto che, come egli stesso dimostrò, il ms. era appartenuto a Santillana, e nelle glosse succitate della versione dell'*Eneide*, Villena aveva scritto di aver tradotto il poema di Dante «a preces de Iñigo López de Mendoza».

In un articolo del 1965 Mario Penna ⁸ confutò queste argomentazioni sostenendo che l'attribuzione a don Enrique de Villena andava considerata solo come una mera supposizione, non potendosi scartare che Santillana avesse incaricato anche altre traduzioni della *Divina Commedia*.

Un importante contributo allo studio di questo manoscritto è il ponderoso volume di José A. Pascual ⁹ con la trascrizione della traduzione dell'Inferno accompagnata da una dettagliata analisi lessicale; Pascual non dedica però molto spazio all'argomento «autoria», avanzando il dubbio che la traduzione si debba a più persone, possibilità che farebbe supporre che Don Enrique si fosse servito di uno o più collaboratori. In un secondo momento Pascual, insieme a Santiago Lacuesta ¹⁰, chiarisce questo punto, analizzando alcune citazioni della *Divina Commedia* che Villena inserisce tra le glosse del prologo

⁵ ENRIQUE DE VILLENA, *Arte Cisoria*, a cura di Felipe Navarro, Madrid 1879.

⁶ EMILIO COTARELO Y MORI, *Don Enrique de Villena: su vida y obras*, Madrid 1896.

⁷ MARIO SCHIFF, *La bibliothèque*, cit., pag. 278.

⁸ MARIO PENNA, «Traducciones castellanas antiguas de la *Divina Commedia*», in *Revista de la universidad de Madrid*, XIV, 1965, pgg. 81-127.

⁹ JOSÉ A. PASCUAL, *La traducción de la Divina Commedia atribuida a D. Enrique de Aragón. Estudio y edición del Infierno*, Salamanca 1974.

¹⁰ JOSÉ A. PASCUAL, RAMÓN S. LACUESTA, «La primera traducción castellana de la *Divina Commedia*; argumentos para la identificación de su autor» in F. Lázaro Carreter, *Serta Philológica*, vol. II, Madrid 1983.

alla versione dell'*Eneide*; sono citazioni di versi del poema dantesco in italiano, con la relativa traduzione castigliana, il cui confronto con la traduzione anonima del manoscritto di Madrid risulta particolarmente interessante. Un esempio: nella versione dell'*Eneide* Villena fa riferimento al famoso inizio del poema dantesco: «Dante, en el principio de su comedia dize que en la meytad del camino de nuestra vida se falló en la selva escura» e spiega poi il termine *selva* con *espesura de arboles*, usando gli stessi termini dell'anonimo traduttore del ms. di Madrid: «En el medio del camino de nuestra vida me fallé por una espesura o silva de arboles obscura».

Pascual e Lacuesta segnalano molte altre coincidenze tra i due testi, «coincidencias que difícilmente pueden ser atribuidas al azar», ma soprattutto una stessa «actitud filológica y un buen conocimiento del poema italiano»¹¹. Anche se potrebbe sembrare un paradosso i due studiosi considerano un esempio dove la scelta lessicale non coincide nelle due traduzioni, come argomentazione comprovante l'identificazione degli autori delle versioni della *Divina commedia* e dell'*Eneide*. Si tratta dei due versi con cui comincia il Canto XXV del Paradiso: *se mai continga che 'l poema sacro / al quale ha posto mano e cielo e terra* /. Villena e l'anonimo traduttore di Madrid divergono nella scelta del corrispondente castigliano per l'italiano *mano*: *nonbre* nelle glosse dell'*Eneide*, d'accordo con la variante *nome* presente nel verso italiano citato; *mano* nel ms. 10186 di Madrid, d'accordo con la lezione *mano* del ms. italiano cui venne apposta la traduzione. Ma ciò che conta non è questa differenza, bensì il discorso di Villena che accompagna la parola *nonbre* nelle glosse dell'*Eneide*: «maguer en otra trasladaçion falle do dize nome que avie mano pero los mas entienden que deue dezir nome e bien es convenible que tal nombre oviese porque en el tracta del infierno e del purgatorio e del parayso» (glossa c, f. 14). Si tratta di una vera argomentazione filologica per giustificare la sua scelta tra le lezioni dei mss. italiani. Ha poca importanza che Villena abbia preferito esattamente il contrario delle migliori edizioni moderne; ciò che interessa è l'atteggiamento «de busqueda y de evaluación de diversos manuscritos italianos de la *Commedia* y hasta posiblemente de algún comentario de ésta»¹² e questo è esattamente lo stesso comporta-

¹¹ Ibidem, pag. 402.

¹² JOSÉ A. PASCUAL, RAMÓN S. LACUESTA, «La primera etc.» cit., pag. 401; si veda anche: MARCELLA CICERI, «Enrique de Villena traduttore dell'*Eneide* e della *Commedia*» in *Rassegna Iberistica* n. 15, Milano 1982. Quanto al possibile uso da parte di Villena di un commento dantesco, sappiamo da Schiff che Iñigo López de Mendoza possedeva quelli di Pietro Alighieri e Benvenuto da Imola.

mento dell'anonimo traduttore della *Divina Commedia*, che si servì, come vedremo, di più di un codice per realizzare la sua versione.

Un'altra caratteristica comune a entrambi i volgarizzatori è la reiterazione o dittologia sinonimica: per quanto riguarda la traduzione della *Commedia* è frequentissima nell'*Inferno*, ma va diminuendo mano a mano che si avanza nella traduzione dell'opera dantesca ed è presente anche più vistosamente nella versione dell'*Eneide*. Questa non è solo una peculiarità della traduzione, bensì anche dello stile di Villena: nel prologo della versione dell'*Eneide*, già nella prima riga, si può osservare questa costante tendenza alla dittologia: *siguese el probemio ho preambulo*; quindi (M5a) *entremesses siquiere representaciones*; (M5b) *agregado siquiere criado*; (M6b) *letificacion ho manifestia alegria*; (M7b) *el sennorio del mundo siquiera el mandar*, etc.»; nello stesso modo, sebbene in misura minore, appare nei suoi trattati: nel *Tratado de la lepra*¹³, (*entiendo la ley mosayca, siquier de scriptura*, pag. 180; *salvo el mejor juyzio de los maestros y graduados siquier estudiantes*, pag. 181); nel *Tratado del Aojamiento*¹⁴ (*faze daño cognoscido en los catados o mirados... e el tal acto o rreçepcion dizen aojamiento o façinacion... luego paresçe daño en el del ojo, syquier de façinacion*, etc.), come frequente anche nell'*Arte de Trovar* e nell'*Arte Císoria*; però l'esempio più significativo per questo studio si legge ne *Los doze trabajos de Hércules*¹⁵, che, come lo stesso Villena dichiara nel «prohemio», sono la traduzione castigliana d'una sua prima stesura in catalano. Qui, nel cap. 2, don Enrique scrive: «*El segundo trabajo fue quando Hercules mató el león ne la selva o montaña espesa de arboles nonbrada por los de aquel tienpo nemea*», ed un po' più avanti, nell'*Istoria nuda*: «*Es en Greçia una grant silva o espesura de arboles... sonbrosa e oscura*. L'anonimo traduttore del ms. di Madrid scrive, per rendere in castigliano la famosa «selva oscura» in cui si trovò Dante all'inizio del suo poema, «*silva o espesura de arboles oscura*». Credo che sia qualcosa di più d'una mera coincidenza.

Il ms. 10186 della Biblioteca Nazionale di Madrid (anteriormente Ii-110) è formato da 208 pagine cartacee, misura 290 × 216 mm. ed è foderato di pergamena. Contiene, oltre alla traduzione castigliana del poema dantesco, una *Divina Commedia* in italiano, datata 1354, un sonetto di Petrarca con la relativa traduzione in spagnolo, tre

¹³ ENRIQUE DE VILLENA, *Tratado de la lepra*, in: Francesco Almagro-José Fernández Carpintero, *Heurística a Villena y los Tres Tratados*, Madrid 1977.

¹⁴ ENRIQUE DE VILLENA, *Tratado del aojamiento*, ibidem, pag. 40.

¹⁵ ENRIQUE DE VILLENA, *Los doze trabajos de Hércules*, Madrid 1958.

massime morali in latino anch'esse tradotte e *Lo credo*, di Dante, in italiano.

M. Schiff dimostrò che il ms. era appartenuto al marchese di Santillana, confrontando una delle grafie delle note marginali, con i fac-simili della firma di Íñigo López, pubblicati da Amador de los Ríos, e con una firma originale corredata dal sigillo del Marchese, che si trova in una lettera conservata nella Biblioteca Nazionale di Madrid: analizzando poi un segno particolare che appare nel margine di alcuni fogli e che si può osservare anche in altri manoscritti appartenuti a Santillana, scrive Schiff: «nous pensons que ce signe pourrait bien être un C, ce qui s'expliquerait aisément par la coutume connue des seigneurs espagnols, qui encadraient leur signature de l'initiale du prénom de leur femme»¹⁶ ed infatti Santillana si sposò nel 1416 con Catalina Suárez de Figueroa.

La traduzione della *Divina Commedia* viene apposta nei margini (di destra o di sinistra, solo raramente nel superiore o nell'inferiore) lasciati liberi dal testo italiano e dalle note. È divisa in terzine e quando questo non è possibile per mancanza di spazio, la fine del verso è indicata da una barra. Il testo castigliano accompagna l'italiano fedelmente: infatti in ogni pagina si trovano tredici terzine in italiano e tredici in castigliano con la stessa numerazione progressiva.

Il testo spagnolo è di più mani: la maggior parte dell'*Inferno* fu scritta da una sola persona (Pascual chiama questa grafia A); la grafia B si trova nel fol. 2rv (terzine 1.32b-1.45) e dal 27r al 31r (terzine 16.20-18.45); la grafia C dei fol. 1rv e 24rv, probabilmente perduti e ricopiati in un secondo tempo. Il *Paradiso* si deve a due mani: praticamente tutta la cantica fu scritta dal copista B. Una diversa grafia (D) appare in alcune terzine dell'ultimo Canto (fol. 192v, terz. 33.1-33.15), dove anche il tipo di traduzione è diverso, avvicinandosi di più a quello che caratterizza la traduzione dell'*Inferno* (su questo punto tornerò più avanti).

I margini così riccamente ed abbondantemente riempiti di questo ms., contengono anche numerose note di mani diverse, la cui quantità decresce con l'avanzare del Poema. Schiff ne segnala cinque tipi: note in latino in due differenti grafie: una anteriore, secondo Schiff, alla traduzione, la seconda del copista A. Queste note, sempre secondo Schiff, mancano completamente nel *Paradiso*. Correzioni alla traduzione castigliana, di due mani diverse: di un anonimo lettore, forse lo stesso Villena, e di Íñigo López de Mendoza); quindi note marginali a chiarimento del testo e «de remarques morales ou

¹⁶ MARIO SCHIFF, *La bibliothèque, etc.*, cit. pag. 278.

psychologiques que la lecture attentive du poème a suggérées au marquis»¹⁷. Molto spesso queste note sono accompagnate dal disegno d'una mano, altre volte dal segno simile ad una C. Contrariamente a quanto afferma Schiff, nel Paradiso si notano quattro tipi di annotazioni marginali (oltre a quelle attribuite da Schiff a Santillana)¹⁸: note in latino, normalmente molto brevi, non più di tre o quattro parole, quasi sempre nell'interlinea e della stessa mano del copista B; note in castigliano dello stesso tipo e della stessa grafia di quelle latine; correzioni alla traduzione castigliana, della stessa mano; annotazioni in grafia molto più piccola di quella della traduzione, sicuramente anteriori a questa perché obbligano spesso il copista ad utilizzare i margini superiore ed inferiore per mancanza di spazio in quelli laterali.

Schiff non parla neppure del disegno che rappresenta una mano più stilizzata di quella di Santillana, che appare molto spesso, né d'un altro segno, simile ad una parentesi quadra, che si trova al lato di alcuni versi e a volte di molte terzine, accompagnata da un *non* con la tilde decorata. I due segni sono tracciati con un inchiostro dello stesso colore di quello usato nelle note marginali di Santillana.

Ad un'analisi superficiale, la traduzione della *Divina Commedia* potrebbe apparirci come un lavoro affrettato, pieno di sviste e di errori. L'opinione di Schiff è infatti che «la hâte et la négligence dont le traducteur a fait preuve, démontrent que c'est là un travail hâtif, écrit au courant de la plume, pour donner une idée du contenu de l'oeuvre de Dante et sans grand souci de forme»¹⁹.

Traduzioni del tipo: *lago* → *logar*, o *campagna* → *compaña*, già nei primi versi dell'*Inferno*, potrebbero lasciarsi stupiti e farci dubitare se il traduttore conoscesse l'italiano tanto da potersi avvicinare a questo difficile lavoro. Alcune volte le traduzioni possono sembrare inspiegabili, come ad esempio nel quarto verso del Paradiso, dove *prende* viene reso in castigliano con la sequenza lessicale *prende o riende*. J. Arce²⁰ fu il primo a chiarire il problema: «señalo una

¹⁷ MARIO SCHIFF, *La bibliothèque, etc.*, cit. pag. 277.

¹⁸ Schiff le trascrive: fol. 136r «o nota notable dicho», fol. 140r «Adan non nascio», fol. 146r «Aquí tocó dante, e quiso dar a entender, como los humanos non deuen curar, ni trabajarse, de querer entender en los dyuinos ssecretos, ca sobre el ssol non es vysta de mortal que bastar pueda, quanto mas...», fol. 149r «Nota del bien aventurado ffrancisco», fol. 150r «Nota del bien auenturado domingo». A partire dal fol. 158v le note del marchese scompaiono. Si trova solo di tanto in tanto il suo disegno della mano.

¹⁹ MARIO SHIFF, , *La bibliothèque, etc.*, cit., pag. 287.

²⁰ JOAQUÍN ARCE, «La lengua de Dante en la *Divina Commedia* en sus traducto-

cuestión que puede tener un interés en el estudio futuro de esta traducción. En el original italiano a cuyo lado se añade la versión, en vez de *merda* dice *puça*. Este, y algún otro caso semejante hacen pensar que Villena tenía a la vista, por lo menos, algún otro original». Quindi, secondo Arce, il traduttore utilizzava non solo il ms. 10186, ma anche un altro, al quale era ricorso, per esempio, per cercare di capire la parola *puça*: in questo ms. diverso, invece di *puça* si trovava la lezione *merda*. E la spiegazione della traduzione di cui parlavo sopra, *prende* → *prende o riende*, la troviamo ad esempio nel codice urbinato palatino che porta la variante *rende*. Per quale ragione dunque, e con che frequenza il traduttore usò uno o più mss. diversi? Pascual dedica al problema un intero capitolo del suo lavoro giungendo alle seguenti conclusioni:

- a) è stato utilizzato un altro ms., differente da Mad (è questa la sigla che usa Petrocchi²¹ per il ms 10186 della Biblioteca Nazionale di Madrid) come base per la traduzione, ricorrendo a Mad solo di tanto in tanto. Pascual si riferisce ad esso come al ms. X.
- b) si usò il ms. X perché la traduzione venne eseguita al dettato: il traduttore che aveva tra le mani il ms. X dettava la sua traduzione ad un copista che la trascriveva nei margini di Mad.
- c) il ms. X deve essere imparentato con Co (Bibl. Comunale di Cortona, codice 88). Quest'ultima conclusione è il risultato della comparazione delle divergenze Mad ≠ TRDC = X, nei primi cinque canti dell'Inferno, con i manoscritti utilizzati da Petrocchi per la sua edizione; ed è appunto il Cortonese il codice che da più coincidenze in comune con il ms. X rispetto a Mad.

Ho voluto ampliare questo studio statistico ai 33 Canti del Paradiso, annotando tutte le divergenze, anche le meno significative (che sono la maggioranza): p. es. le omissioni della congiunzione *e* potrebbero essere arbitrio del traduttore; divergenze del tipo: *tenera* (Mad) ≠ *terrena* (TRDC) = *terrena* (Ham), potrebbero essere state originate indipendentemente dal ms. X, a causa di un errore di lettura. Qui di seguito trascrivo, come esempio, una parte di questa lista: si tratta di circa il 10% dei casi di Mad ≠ TRDC = X in tutto il Paradiso²²:

res españoles», in *Revista de la Universidad de Madrid*, XIV (1965), n. 63, pag. 31, nota 57.

²¹ DANTE ALIGHIERI, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, a cura di Giorgio Petrocchi, Milano 1966-67.

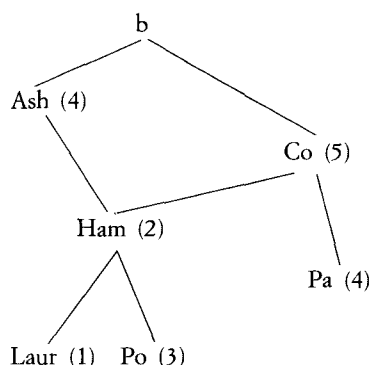
²² Il primo numero si riferisce al Canto, il secondo al verso. Ho utilizzato per questo studio, come Pascual, l'edizione critica di Petrocchi, usando le stesse sigle; la sigla TRDC significa Traduzione Divina Commedia.

- 1.12 sera ogni (Mad) ≠ sera agora (TRDC) = sarà ora (tutti)
 3.14 perla in bianca fronte ≠ por la blanca fuente = per la
 bianca (Ash Ham Laur), fonte (Co Pa)
 4.61 torse ≠ corrio = corse (Po)
 4.117 alto disio ≠ otro deseo = altro disio (tutti)
 4.140 di favile ≠ con palabras = favelle (Pa)
 5.111 di più savere ≠ de pensar = di più pensare (Laur)
 6.119 letticia ≠ justicia = giustizia (Co)
 7.23 mascolta ≠ tu escucha = tu ascolta (tutti)
 9.137 non vanno ≠ non tienen = non anno (Ash La)
 14.39 vesta ≠ festa = festa (Ash La Mart Triv)
 15.23 la lista ≠ la bista = la vista (Eg Laur Parm)
 15.67 balda ≠ blanda = blanda (Laur)
 17.9 interna ≠ eternal = eterna (Eg Gv La Laur Lo Pr Ricc)
 20.100 vita del ciglio ≠ bida del cielo = cielo (Ham Po Rb)
 23.26 ride ≠ torna = riede (Gv)
 25.29 larghezza ≠ alegria = l'alegreçça (Ash Ga La Lo Parm Po
 Pr Vat)
 25.67 diss'io ≠ deseo = disio (La Parm Po Pr)
 29.140 affetto ≠ efecto = effecto (Co Ga Gv La Lau Lo Laur
 Ricc Tz)
 30.111 verde ≠ yervas = erbe (Ga Gv La Lo Parm Pr Ricc Vat
 Pa Urb)
 30.133 seggio ≠ señal = segno (Laur)
 31.88 in me ≠ en ti = in te (Ash Laur Po)
 31.140 calor ≠ valor = balor (Laur)

Ho quindi ordinato tutti i casi significativi annotati, giungendo al risultato che i manoscritti che hanno un maggior numero di varianti rispetto a Mad, che si avvicinano alla traduzione del Paradiso, appartengono per lo più alla famiglia originata da *b* (cfr. lo stemma disegnato da Petrocchi). Perciò le mie conclusioni coincidono con i risultati degli studi analoghi, limitati ai primi cinque Canti dell'Inferno, di Pascual e di M. Ciceri²³. Il codice che, per il Paradiso, risulta essere il più simile al ms. X è il ms. 40.22 della Biblioteca

²³ Uno studio analogo è stato condotto da M. Ciceri che analizzando i cinque primi Canti dell'Inferno, esaminò le divergenze Commedia (ed. Petrocchi) ≠ TRDC = mss. che appartengono all'area di dipendenza da Co. Il risultato fu che il ms. utilizzato dal traduttore deve essere «legato in particolare al cortonese e al parigino, o forse con Pa contaminato, almeno per l'Inferno (Pa non conserva il Purgatorio); comunque (...) un codice più tardo di Pa (e di Mad), date le varianti accolte, direi posteriore al 1350» (M. Ciceri, «Enrique de Villena, etc.», cit. p. 8).

Medicea Laurenziana di Firenze (Laur), seguito dal ms. 203 della collezione Hamilton di Berlino (Ham), e dal Palatino (codice 313, della Biblioteca Centrale di Firenze, Po)²⁴. Quindi il ms. X deve dipendere da *b* ed essere legato soprattutto a Co ed a Ash. Penso si tratti di un manoscritto tardo e quasi sicuramente contaminato: si notano nella traduzione infatti anche numerose lezioni che sembrano derivare dalla famiglia che discende da *c* (La Pr)²⁵.



La caratteristica più evidente di questa traduzione è la sua letteralità. Ogni parola italiana viene sostituita da un corrispondente castigliano, senza che il traduttore dia eccessiva importanza né al significato globale, né allo stile. Pascual sostiene che si tratti di una «traducción gobernada por la más estricta tiranía de la palabra»²⁶. Spesso però questa corrispondenza viene a mancare, o perché il traduttore non conosce un vocabolo italiano e cerca di indovinarne il significato, o perché si equivoca nella lettura di un termine (p. es. 3.28 *a voto*, letto probabilmente *avanti*, viene tradotto *adelante*). Ci sono alcuni casi in cui, pur comprendendo il senso del significante, sembra avere difficoltà nel trovare l'esatto corrispondente castigliano, e quindi, rompendo la rigida letteralità, si prende delle «piccole libertà». È il caso, per esempio del prefisso italiano *ri-*, che serve d'incremento al significato, o per indicare una ripetizione d'azione; il comportamento del traduttore è vario²⁷:

²⁴ L'ordine completo è il seguente: 1. Laur; 2. Ham; 3 Po ;4. Ash, Pa, Co; 5. Parm; 6. La, Eg, Pr, Gv.

²⁵ Ovviamente tutto questo è valido sempre che il traduttore abbia utilizzato un solo ms. X.

²⁶ JOSÉ A. PASCUAL, *La traducción, etc.*, cit. pag. 23.

²⁷ Tutti questi esempi si riferiscono al Paradiso: il primo numero al Canto, il secondo al verso.

- a) solo in due casi usa il verbo *tornar*:
1.5 *ridire* → *tornar a dezir*; 17.116 *ridico* → *a dezir torno*
- b) raramente si serve d'un altro tipo di perifrasi:
1.124 *riguarda* → *para mientes*; 9.102 *rinchiusa* → *más encerrado*
- c) più di frequente si serve de prefisso *rre-*:
8.30 *riudir* → *rreoyr*; 9.106 *rimira* → *rremira*; 18.13 *ridire* → *rrededir*; 23.49 *risente* → *rresiente*; 30.68 *riprofondavan* → *rreprofundavan*; 31.11 *risaliva* → *rresallia*; 31.44 *riguardando* → *rre-guardando*
- d) la scelta più usata è senza prefisso:
1.47 *riguardar* → *mirar*; 10.20 *riguardando* → *catando*; 10.87 *risalir* → *sobir*; 19.103 *ricomincio* → *comenzo*; 22.2 *ricorre* → *corre*; 23.89 *ristrinse* → *apreto*; etc.

Il traduttore ricorre poi a varie soluzioni per i diminutivi:

- a) rare volte con l'aiuto dell'aggettivo *pequeño*:
9.29 *facella* → *llama pequeña*; 22.23 *sperule* → *esperas pequeñas*
- b) con il suffisso *-çillo* e *-uelo* (in corrispondenza all'it. *-ello*):
10.94 e 10.107 *poverella* → *pobreçilla*; 29.104 *pecorelle* → *ovejuelas*; ma non sempre: 12.135 *libelli* → *libros*; 20.45 *vedovella* → *biuda*; 23.94 *facella* → *llama*
- c) sembra non percepire il carattere diminutivo del suffisso it. *-etto* (con l'unica eccezione di 10.118 *piccioletta* → *pequeñuela*, ma 2.1 *piccioletta* → *pequeña*):
1.95 *parolette* → *palabras*; 29.118 *becchetto* → *pico*; 30.3 *fioretti* → *flores*

Varie sono le soluzioni per la traduzione dei pochi superlativi:

- a) trascurando il valore elativo:
7.8 *velocissime* → *apresuradas*
- b) con il suffisso *-isimo*:
23.131 *ricchissime* → *riquísimas*
- c) con l'ausilio di *muy* o *mas*:
23.57 e 26.67 *dolcissimo* → *muy dulce*; 32.71 *altissimo* → *muy alto*; 32.119 *propinquissimi* → *mas açercados*

Quando non gli è facile trovare un perfetto corrispondente castigliano che traduca una parola italiana, ricorre all'uso della perifrasi (ma questo succede solo in pochi casi):

3.72 *ci asseta* → *avemos deseo*; 3.73 *superne* → *mas alto puestas*; 10.148 *s'insempra* → *todavía dura*; 12.11 *paralleli* → *egualmente apartados*; 12.16 *presaga* → *sabidora de lo por benir*; 15.42 *soprapuose* → *en çima puso*; 15.81 *son pennuti in ali* → *an peñolas las alas*; 15.123 *trastulla* → *dizen por depuerto*; 17.114 *mi levaron* → *me fizieron sobir*; 24.12 *fiammando* → *lançando llamas*; 25.26 *s'affisse* → *estovo firme*; 30.49 *mi circonfulse* → *enderredor m'alumbro*; etc.

In qualche caso il traduttore aggiunge una parola, normalmente di aiuto alla comprensione. Per esempio:

3.50 *posta qui* → *puesta soy aqui*; 10.79 *donne mi parver* → *commo dueñas me paresçieron*; etc.

Tra queste «piccole libertà» si possono segnalare le inversioni dell'ordine delle parole: il traduttore cerca di eliminare tutte le strutture a chiasmo, gli zeugma e gli iperbati del testo italiano, per ottenere una prosa lineare, semplice. Così preferisce la posposizione dell'oggetto al verbo (p. es. 5.15 *l'alma sicuri* → *segure el alma*), il soggetto prima del verbo, il verbo ausiliare davanti all'infinito, l'aggettivo personale davanti al sostantivo, ecc. (p. es. 10.100 *esser vuoi* → *quieres ser*; 11.129 *tornando al ovil* → *al aprisco tornan*; 15.96 *l'opere tue* → *tus obras*; 16.111 *fiorian Florençia* → *Florençia floreçian*; 17.107 *per colpo darmi* → *por darne golpe*; 24.119 *la bocca ti aperse* → *te abrio la boca*; ecc.)

Numerosi sono i casi di sostantivi italiani plurali tradotti da parole castigliane al singolare (ho calcolato che sono più di 90) ed anche, in misura molto minore (poco più di 15 casi) succede l'inverso. Questa caratteristica rientra nell'intenzione del traduttore di utilizzare un linguaggio semplice e lineare, senza sineddoche. Per questo, quando Dante dice *mai da lei occhio non parte* (10.12), oppure *man che trema* (13.78), il traduttore preferisce il plurale: 10.12 *jamás d'ella los ojos non parte*; 13.78 *manos que tienblan*; ma quando, per esempio, si parla di *anime* (4.23, 4.49, 17.20, 25.11), di *venti* (16.28), di *bellezze eterne* (7.66), di *nostre virtù* (1.56), di *nostri amori* (5.105) e d'altri sostantivi astratti, utilizza il singolare (p. es. 4.23 *aprer tornarsi l'anime a le stelle* → *paresçer tornare el alma a la estrella*; 25.11 *l'anime a Dio* → *el alma a Dios*; 16.28 *come s'avviva a lo spirar d'i venti* → *commo se abiva el espirar de biento*; 7.66 *sì che dispiega le bellezze etterne* → *ansi que demuestra la fermosura eterna*; 5.105 *ecco chi crescerà li nostri amori* → *he aqui quien crescerà el nuestro amor*; ecc.).

Ci sono anche casi in cui, per questa tendenza, il traduttore cade nell'errore: p. es. 18.55 *e vidi le sue luci tanto mere* → *e bi la luz tanto pura*. Qui non si tratta di un semplice cambiamento di numero, bensì di un errore: *le luci* sono gli occhi di Beatrice, per cui la traduzione *la luz* altera completamente il senso del verso.

In una traduzione così letterale stupiscono alcune soluzioni più libere anche se sempre molto fedeli all'originale italiano. Per esempio quando vengono sciolte delle metafore dantesche (1.25 *al piè del tuo diletto legno* → *al pie del tu amado arbol*; 9.12 *drizzando in vanità le vostre tempie* → *enderesçando en banidad buestras cabeças*; 13.136 *e legno vidi* → *e bi navio*; 13.34 *la bella guancia* → *la hermosa dueña*;

ecc.) o quando utilizza un noema semplice per tradurre un noema composto: p. es. 6.111 *l'armi per suoi gigli* → *las armas por sus flores* e 23.74 *quivi son li gigli* → *alli son las flores* (ma 6.100 *gigli* → *lirios*); 5.80 *pecore matte* → *bestias locas*; 24.16 e 25.99 *carole* → *bayles*; 13.134 *lo prun mostrarsi* → *mostrase el arbol* e 24.111 *ora è fatta pruno* → *agora es fecha arbol*; ecc. Ancora più libere sono le traduzioni mediante pseudocontrasto: 3.12 *i fondi sien persi* → *su suelo no sea bisto*, oppure 4.87 *troppo rada* → *pocas bezes fallada*; ecc.

Non sempre però si può parlare di «piccole libertà» del traduttore. Sono numerosi i casi in cui Villena cade nell'errore cercando d'indovinare il significato di alcune parole, sviato dalle sue conoscenze di latino (p. es. 31.127 *oriafiamma* → *salia llama*, probabilmente tratto in inganno da *orior* latino; 9.37 e 22.28 *loculenta* → *encubierta*, pensando che derivasse da *lucus* «bosco» e quindi «imbo-scata», «nascosta»; 14.94 *e tanto robbi* → *e con tanta fuerza*, interpretando *robbi* come un latinismo da *vis*, *roboris*; ecc.); altre volte, più semplicemente, si appoggia sulla somiglianza tra l'italiano ed il castigliano (p. es. 10.121 *l'occhio de la mente trani* → *el oio del entendimiento traes*; 12.114 *si ch'è la muffa dov'era la gromma* → *ansi qu el moho es donde era la goma*; ecc.; – non bisogna però escludere la possibilità di che si tratti di errori del ms. X.).

Altre volte, quando la somiglianza tra le lingue da lui conosciute non lo aiuta a capire il significato di un lessema italiano, cerca di indovinarlo appoggiandosi al contesto: p. es. nel Canto V, v. 66 *come Iepté a la sua prima mancia* (dove la maggioranza dei critici interpretano *mancia* come «offerta della prima cosa») tradotto *commo Jepta a la su primera fija*, perché evidentemente conosceva la storia della promessa di Iepté a Dio; oppure nel Canto XI, v. 117 *e al suo corpo non volle altra bara* → *que al su cuerpo no quiso otra anpara*: evidentemente Villena non conosceva il significato di *bara* e, appoggiandosi al contesto, pensò che il «seno della donna sua più cara» fosse un *anparo*, «rifugio», «protezione», piuttosto che *bara*; o ancora 8.54 *quasi animal di sua seta fascito* → *quasi animal de su escama cubierto*; 30.146 *ch'el sarà detruso là dove Simon mago* (*detruso* dal lat. *de-trudere* significa letteralmente «mandar via») viene tradotto da Villena secondo ciò che gli suggerisce il contesto: *qu'el sera ençerrado*, infatti Simon mago fu rinchiuso in un buco di pietra.

Villena sembra non curarsi eccessivamente del significato globale delle terzine: traduce il Poema verso per verso ed alcune volte nemmeno quest'unità ha un senso compiuto. Infatti, paradossalmente, pare abbia maggior difficoltà nel tradurre preposizioni e particelle o

nel concordare sostantivi ed aggettivi. P. es.: *dovria la fronda peneia* → *devria los ramos peneia*; ecc. A volte cade in errore traducendo alcuni passati remoti italiani irregolari: p. es. *morse* viene inteso come passato del verbo *morire*, o *punse* come passato di *punire*, oppure ancora *distinse* scambiato con il passato di *distendere*. Al contrario, risolve con facilità ed abilità passaggi complicati di difficile comprensione; ciò fa supporre che Villena si fosse servito di qualche commento. Per esempio capisce – salvo qualche rara eccezione – i neologismi danteschi: 4.28 *s'india* → *es glorioso*; 7.6 *s'addua* → *se allega*; 10.148 *si insempra* → *todabia dura*; 17.13 *insusarsi* → *te subes*; ma non sempre: 7.13 *s'indonna* → *se conviene*; 33.138 *indovarsi* → *se atava*.

Non sono invece imputabili al traduttore soluzioni macroscopicamente lontane dall'originale: si tratta di errori apparenti, dovuti ad una cattiva lettura del testo scritto o forse più verosimilmente sono traduzioni di lezioni errate del ms. X. Per esempio: 3.28 *a vòto* → *adelante* (*a vòto* letto **avanti*); 5.58 *credi stolta* → *cree e escucha* (*stolta* letto **scolta*); 11.69 *sanza invito* → *sin esposito* (legge **unito* e lo traduce come nel v. 62: *le si fece unito* → *la se fizo esposito*); 15.105 *non fuggien* → *no fue ya* (la lezione di Mad *fugia* venne letta con un errore di segmentazione **fu-già*); 16.8 *se non s'appon* → *non sabe omne* (Villena lesse **sapp'om*, inteso come *sappia omne*); 16.110 *le palle de l'oro* → *las espaldas d'ellos* (invece di *palle* si lesse **spalle* e **loro* invece di *l'oro*); 27.126 *in bozzacchion le sosine vere* → *en boca que omne dexe sin berdad* (errore di segmentazione: **in bocça-chi-oni leso-sine vere* letto **in bocca che om lasci sine vero*).

Un elemento abbastanza peculiare all'interno di questa traduzione, di cui ho già parlato precedentemente, è la dittologia sinonimica, l'utilizzo, cioè, di una serie lessicale dove in italiano si trova un solo lessema. Si tratta di: a) due o più sinonimi; b) sintagmi del tipo: A o B; c) sintagmi del tipo: A *siquier* B. Schiff che si rese conto di questa caratteristica, la considerò un esempio di esitazione, causato dall'incapacità del traduttore di scegliere la parola giusta. Pascual, che elenca alcuni esempi tratti dai primi Canti dell'*Inferno*, chiama questa peculiarità *desdoblamiento*, spiegando che non ha una funzione stilistica, bensì «de apoyo a la precisión del significado de algunas palabras»²⁸:

- a) sinonimi: 4.111 *m'inonda* → *enonda, enbuelve en sus ondas*; 6.112 *si correda* → *se conrrea e guarneçe*; 9.29 *creato e vinto* → *creato e junto bençido*; 10.132 *a considerar* → *a pensar e conside-*

²⁸ JOSÉ A. PASCUAL, *La traducción*, cit. pag. 20.

- rar*; 11.101 *del soldan superba* → *del soldan tan cruel, sobervio*; 28.81 *Borea* → *Borea o Cierço*; 31.26 *frequente* → *frequente, usado*; 33.39 *chiudon le mani* → *palpan e aprietan las manos*; ecc.
- b) A o B: 7.112 *le dolci stille* → *el dilçe dezir o destellamiento*; 9.51 *si fa la ragna* → *se faze la rra[ña] o curvan las uñas [?]*; 11.111 *pusillo* → *cavallero o batallador*; 17.24 *ben tetragono* → *manso sen (?) ban scurriendo (?) o bien rretraen*; 29.53 *discerne* → *conosçes o bees*; 30.121 *presso* → *despues o çerca*; 31.72 *refletendo* → *rrefletendo o lançando*; ecc.
- c) A siquier B: 17.39 *dipinta* → *pintada siquier rrepresentada*; 22.137 *l'ha per meno* → *la tiene por menos siquier en nada*; ecc.

Da parte mia credo che la dittologia sia qualcosa di più di un semplice «apoyo» come lo definisce Pascual, o di una «hésitation» come la chiama Schiff. È appoggio alla precisione del significato in 4.119 *m'inonda* → *enonda, enbuelve en sus ondas*; ed è esitazione in 11.111 *pusillo* → *cavallero o batallador*. Ma il traduttore fa ricorso a questa tecnica anche quando si trova davanti a due lezioni diverse (abbiamo già visto che si serviva di diversi manoscritti). Per esempio 1.4 *prende* → *prende o rriende*, dove *rriende* è la traduzione della variante *rende* che presenta il ms. Urb; e 9.29 *creato e junto bençido*, che riunisce la lezione di Mad *creato e vinto* con quella di Rb *creato e giunto*. In altri casi, invece, il *desdoblamiento* si può spiegare in altro modo: a) potrebbe trattarsi di un elemento provvisorio all'interno della traduzione: per esempio, non comprendendo se *presso*, in 30.121, avesse il significato di «dopo» o di «vicino» in quel contesto, scrisse entrambe le soluzioni, *después o çerca*, con l'intenzione di scegliere successivamente quella corretta; b) se la traduzione della *Divina Commedia* – come suppone Pascual – venne dettata, in alcuni casi la dittologia si potrebbe imputare a un semplice errore di comprensione di colui che scriveva: per esempio in 11.101 si potrebbe ipotizzare che Villena prima dettò *del soldan tan cruel*, e poi si corresse preferendo la traduzione *sobervio*, ma il copista senza capire che si trattava di due alternative, le scrive entrambe; c) la dittologia potrebbe anche considerarsi come una specie di dialogo di Villena con i suoi lettori e per tanto voluto: ricordiamo che faceva il suo lavoro per un amico colto come lui; quindi voleva lasciargli la possibilità di scegliere la soluzione che preferiva; d) nella traduzione del Paradiso si trovano pochissimi casi di dittologia in confronto all'Inferno (come vedremo più avanti). Per questo si potrebbe ipotizzare che – se, come credo, la traduzione del Paradiso venne copiata – anche la «malacopia» avesse avuto la stessa caratteristica dell'Inferno con un numero maggiore di casi di dittologia rispetto a quanti ne notiamo ora; e che il traduttore, prima di

far copiare il suo lavoro, lo avesse controllato eliminando alcune o molte alternative.

Pascual si pose anche un altro problema: che la versione fosse opera di più traduttori. Questo perché ci troviamo davanti ad alcuni casi di parole tradotte erratamente nella prima parte del poema, quindi correttamente più avanti (e fin qui il fenomeno non costituisce problema: Villena infatti avrebbe potuto essersi corretto, avendo capito solo in un secondo momento il significato di un lessema), ma poi, inspiegabilmente, ricade nell'errore iniziale: tutto ciò farebbe supporre l'esistenza di due traduttori. Un esempio di questo è la traduzione del termine italiano *avvenga che*, che solo in alcuni casi viene inteso correttamente come avverbio: ma la traduzione esatta appare in mezzo a due blocchi di traduzioni errate.

In seguito Pascual analizza nello stesso modo altre parole, sottolineando che *volto* it. viene tradotto dal primo al sedicesimo Canto dell'Inferno con due lessemi: *cara* e *bulto*; quindi dal Canto sedicesimo in poi si trova sempre la parola *rrostro*. Pascual confrontò le traduzioni di *volto* it. con i trenta casi in cui *viso* it. viene tradotto nel nostro testo e segnalò che anche qui la parola *rrostro* appare solo dal diciassettesimo Canto in poi; perciò si nota (in quanto a utilizzo del termine *rrostro*) una cesura che divide la traduzione dell'Inferno in due parti. Allo stesso modo, la ripartizione di *catar/mirar*, *tremar/temblar*, o di *so/deyuso de*, permettono di tracciare delle suddivisioni nella traduzione dell'Inferno.

Ho voluto estendere questo studio al Paradiso, dove ho analizzato le varie traduzioni di *viso* it.: la più frequente è *vista*, che si alterna in alcuni casi con *rrostro*; sono molto più sporadici gli esempi di altri lessemi in confronto alla traduzione dell'Inferno.

Nel Paradiso *viso* viene tradotto solo una volta con *viso* e *rriso*, e mai con *faz*. Per quanto concerne il lessema it. *volto* è curioso osservare che nel Paradiso succede esattamente lo stesso fenomeno che Pascual aveva segnalato per l'Inferno: anche qui, a partire da un certo momento (Canto xxv), l'unica scelta lessicale è il significante *rrostro*, con la sola eccezione di *gesto* nel canto xxxii.

È evidente quindi, come già aveva sottolineato, Pascual, che queste alternanze di traduzioni possono considerarsi normali, senza bisogno di pensare a vari traduttori, forse dovute a diverse lezioni o a glosse che Villena trovava nel ms. X, o non si potrebbe escludere la possibilità che Villena non traducesse di seguito, bensì scegliesse un canto o l'altro secondo l'umore.

Per questo credo che il primo esempio citato da Pascual (*avvenga che*) non si possa considerare prova dell'esistenza di due traduttori,

uno che conosceva l'avverbio *avvenga che* e l'altro che lo scambiava per un verbo. Probabilmente il traduttore sapeva perfettamente che *avvenga che* era avverbio, ma in certi casi lo interpretò come verbo, perché in effetti *avvenga che* è anche verbo.

Quindi non si tratta che di una traduzione errata, una delle tante che si trovano nel nostro testo: (p. es. *sol* avverbio it. scambiato per *sol* «il sole»; *son* verbo, scambiato per *son* «suono» sostantivo: *venti* numerale confuso con il plurale del sostantivo *vento*; ecc.). Un solo traduttore, dunque, può aver causato numerose variazioni lessicali. Come per esempio il verbo *gridare* it. tradotto con *dezir* (Canto V), con *gritar* (Canto VIII), con *llamar* (Canto XIX); *grida-o* it. tradotto con *comun dezir* (Canto XVII), con *boçes* (Canto XV), con *çerco* (Canto II, forse a causa di una lezione errata, **giro*, del ms. X); *specchio* o *speglio*, it. tradotti con *representaçion* (Canto XVII), con *acatamiento* (Canto XVIII), e con *espeio* (Canti XIX, XXI, XXV, XXVIII, XXIX, XXX); ecc.

Un'altra ipotesi di Pascual è che la traduzione venisse direttamente dettata a chi scriveva su Mad, in quanto questo spiegherebbe l'impiego di un secondo manoscritto; la prova consisterebbe in errori dovuti ad una cattiva comprensione acustica. Un esempio: nel Canto secondo dell'*Inferno* *l'alto effetto* viene tradotto con *gran defecto*. Precisando che negli altri 13 casi in cui la parola *effetto* appare nella *Divina Commedia* viene sempre tradotta con *efecto* (salvo l'unico esempio di *fecho*) e che l'eventuale lezione **difetto* del ms. X (invece di *effetto*) sarebbe stata tradotta con *falleçimento*, come tutte le volte che *difetto* viene reso in castigliano, Pascual sostiene che l'unica spiegazione possibile è che l'errore sia stato originato da una cattiva comprensione acustica. Anche nel *Paradiso* ho trovato errori così giustificabili. Per esempio: 9.6 *di retro* → *en bos* (si potrebbe supporre che il traduttore dettò **en pos*, ma che il copista capì *en bos*); 9.6 *vostrì danni* → *buestros años* (forse il copista sentì *años* invece di **daños*); 24.87 *che nel suo conio* → *que en el su puño* (probabile confusione acustica tra *puño* e **cuño*); 21.23 *la mia celeste scorta* → *la mi çelestial bía* (forse *bía* è il risultato di una cattiva comprensione acustica di **guia*)²⁹.

In una lista a parte Pascual raggruppa errori che suppone siano dovuti a una stessa causa, ma che «en algunos casos podrá razonablemente plantearnos la duda de si no se tratara simplemente de falsas interpretaciones de la *Divina Commedia*»³⁰ o di casi di mera

²⁹ Ma non si può escludere che si tratti di errori di trascrizione.

³⁰ JOSÉ A. PASCUAL, *La traducción*, ecc., cit., pag. 64.

unione grafica caratteristica dei codici medievali. P. es.: *a quel* e *a quella* it. tradotti con *aquel* e *aquella*, invece di **a aquel*, **a aquella*, oppure *a sè* it. con *así*, ecc.

Confusioni tra **a aquel* ed *aquel* sono numerose anche nel Paradiso. P. es.: 14.135 *rivolto a quelli* → *buelto aquellos*; 16.145 *ma conveniesi a quella* → *mas conviniase aquella*; ecc. dove si può pensare che il copista assimilò le due vocali della sequenza a-akel → akel; questo è solo uno dei molti esempi in cui non si traducono congiunzioni od altre particelle (*e*, *o*, *a*, *en*, ecc.) quando coincidono con l'iniziale della parola seguente. Altri casi di probabile confusione acustica sono: 2.26 *mi torse il viso a sè* → *me torçio la bista ansi*; 10.26 *ché a sé torce* → *que ansi tuerçe*; 22.123 *che a sé la tira* → *que ansi la tira*; ecc.

Si verifica poi un'altra serie di errori che si devono ad incorretta segmentazione: 12.11 *concolori* → *con colores*; 11.41 *ch'om prende* → *comprende*; 26.102 *ella a compiacermi venia gaia* → *ella con plazer me binia gaya*; 33.91 *la forma universal di questo nodo* → *la forma universal de qu'es tenuto*; ecc.

Se si tratta di errori dovuti a confusione acustica, non sarebbero niente di più che altri esempi per sostenere la teoria di Pascual. Ma se si dovesse trattare di errori causati da una cattiva comprensione della segmentazione, sono da imputare al traduttore. Inoltre, contrariamente a Pascual, ho trovato numerosissimi esempi di errori che fanno pensare che la traduzione del manoscritto di Madrid sia copia d'un altro ms. anteriore: 1.99 *corpi levi* → *cuerpos humanos* (passando per una traduzione corretta intermedia **livianos*); 4.44 *a vostra* → *abran* (il copista non capì l'abbreviatura **avrā*); 15.87 *del tuo nome sazio* → *de tu lunbre farto* (*lunbre* per **nonbre*); 17.100 *tacendo* → *cantando* (il copista non lesse correttamente **callando*); ecc.

Ci sono inoltre casi di attrazione (il più frequente è che si copi la ultima parola del verso *a* della terzina, invece dell'ultima del verso *c*): 29.87 *l'amor de l'apparenza e'l suo pensiero* → *el amor del esperança el su sendero* (*sendero* è l'ultima parola del v. 85); 32.34 *e sotto lui così cerner sortiro* → *e deyuso d'el ansi cata el martirio* (*martirio* è l'ultima parola del v. 32); 13.28 *così fu fatta già la terra degna* → *asi fue fecha la »birgen« tierra digna* (l'occhio del copista era scivolato al v. 30, che comincia allo stesso modo); 14.66 *anzi che fosser sempiterne fiamme* → *que fuesen sempiternas »madres« llamas* (*madres* è l'ultima parola del v. 64); 21.121 e 122 *Pietro Damiano / e Pietro Peccador* → *Pedro Damiano / e Pedro »d« Pescador* (la *d* cancellata potrebbe essere l'iniziale di *Damiano* che il copista stava per scrivere nuovamente);

24.101 *son l'opere seguite* → *son las proevas seguidas* (*proeva* si trova anche nel verso anteriore); 20.148 *con le parole mover* → *con las palabras batir* (*batir* si trova nel v. 147); ecc.

Di conseguenza vorrei dedurre che la traduzione del Paradiso prima venne dettata e scritta in una «malacopia», e poi si copiò nei margini di Mad. Specifico «del Paradiso» perché, confrontandolo con l'Inferno, mi sono resa conto di alcune differenze significative:

1. Pascual ci aveva segnalato che nell'Inferno non si trovavano errori tipici di trascrizione, ma nel Paradiso abbiamo visto che al contrario ce ne sono molti.
2. Pascual scrive: «hay algunos casos de vacilación que no resultarían razonables si nuestro texto fuera una copia; en 30.34 *l'eppa croia* → *en los »en el resollante vientre« en la vaporante garganta*»³¹. Invece nel Paradiso non si trovano indecisioni di questo tipo. Le poche correzioni sono della stessa mano del copista, ma posteriori (il colore dell'inchiostro usato è diverso).
3. Nell'Inferno gli esempi di *desdoblamiento* sono molto più numerosi che nel Paradiso (Pascual ne cita sedici solo nei primi tre Canti). Si potrebbe pensare, quindi, che anche la «malacopia» della traduzione del Paradiso avesse la stessa caratteristica, ma che quasi tutti i casi di *desdoblamiento*, che, come abbiamo visto, avevano un carattere provvisorio, si risolsero prima di trascriverla.

Le terzine 1-15 del Canto XXXIII, costituiscono un problema a parte. La grafia è diversa, tornano ad apparire le indecisioni tipiche dell'Inferno: *desdoblamientos* (p. es. 33.13 *ti chiudono le mani* → *te palpan e aprietan las manos*), correzioni (p. es. *li occhi da Dio dilette e venerati* → *los oios de Dios* e glossa *de la Virgen*, «*deleitosos e honorables*» *amados e honorados*). Ma allo stesso tempo si nota una migliore comprensione del testo italiano, più fiducia e sicurezza: sono numerose le glosse della stessa mano di chi scrive nell'interlinea (p. es. 33.2 *termino cierto*: glossa *firme*; 33.24 *la bida spiritual*: glossa *anima*; 33.27 *la ultima salud*: glossa *Dios*; 33.29 *agora por el*: glossa *por Dante*; etc.) che prima erano rarissime; il traduttore segue meno fedelmente l'ordine delle parole (p. es. 33.10, 11 e 12 *a noi meridian face / di caridade e giuso, intra mortali / se' di speranza* → *a nos cara de caridad de medio dia tu / de esperança entre los mortales*); non appare nessun caso di errore causato da una cattiva comprensione acustica.

³¹ JOSÉ A. PASCUAL, *ibidem*, pag. 43.

Si potrebbe concludere: la grafia diversa, l'inchiostro diverso, lo stile di traduzione diverso, la mancanza di errori acustici, potrebbero far pensare che questa piccola parte sia opera di un'altra persona che avesse scritto direttamente nel ms. Mad la sua traduzione. Ma questo non spiegherebbe le caratteristiche che questa parte ha in comune con l'Inferno (molti *desdoblamientos*, correzioni, numerose glosse) né sarebbe logico pensare che il nostro traduttore avesse lasciato il suo lavoro all'ultimo Canto e solo per quindici terzine. Perciò credo che si tratti sempre dello stesso traduttore che, per una momentanea assenza del suo segretario (o segretari: nell'Inferno ci sono due grafie diverse), scrisse direttamente in Mad, traducendo il testo italiano che aveva al lato, senza accudire, questa volta, al ms. X³²; ma, al trovarsi in questa diversa situazione, lo fa con più accuratezza e pignoleria di prima, di quando dettava.

³² Infatti non ci sono casi di Mad $\neq$ TRDC = X; l'unico, 33.22 *lacuna* $\neq$ *altura* = *la cima* Gv, potrebbe essere un errore originato da una cattiva lettura di Mad (*lacuna* $\rightarrow$ *lacua* $\rightarrow$ **la cima*) indipendentemente da X. Inoltre, in 33.41 si segue la lezione di Mad: *mi demostraro* $\rightarrow$ *me demostraron*, quando in tutti i manoscritti citati da Petrocchi si trova la lezione *ne demostraro*.

Laura Favero Carraro

LA CRITICA E LE *HISTORIES* DI SHAKESPEARE, 1983-1986

Le opere storiche di Shakespeare non possono essere considerate un conscio sforzo storiografico¹ un desiderio di riscrivere la storia inglese secondo un proprio o altrui mito, anche se l'effetto risultante consiste – in tutta l'opera shakespeareana – proprio nell'elaborazione di un'originale mitologia che prepotentemente rivaleggia con quella classica.

Non è questo, tuttavia, l'uso corrente del termine mito nell'ambito della discussione sulle storie inglesi. Per qualsiasi lettore in qualche modo familiare con il dibattito critico il termine evoca una «Elizabethan world picture», un «Tudor myth», così come pubblicizzati da Tillyard (1944).

Per quanto stimolante e produttivo al suo apparire, del libro di Tillyard sono state presto dimostrate le mancanze scientifiche. Riconosciutane la risonanza, è necessario dunque volgersi a ipotesi recentemente sviluppate per una più corretta presentazione delle variabili interagenti nel complesso processo di rappresentazione – drammatica – di una data cultura².

I libri e gli articoli più recentemente apparsi sulle *Histories*³ sono infatti

¹ Per quanto, come Saccio (1977) osserva, gran parte della nostra conoscenza del XV secolo derivi da Shakespeare. Importante, inoltre, è il tipo di rapporto ipotizzato tra i materiali e l'esposizione shakespeareana. Per citare alcune opinioni, Ure, curatore dell'edizione Arden del *Richard II* (1956), dubita, pur senza escludere, che Shakespeare «worked on the material in the manner of an historian; that he searched well below the surface of Holinshed for primary sources which took the form of privately owned manuscripts in fifteenth-century French» (xlvi). Humphreys, curatore di *Henry VI* (1960) ritiene che «Shakespeare's discipleship is that of a playwright, not a research scholar: he follows errors as well as facts» (xxiii). Becker (1977) sostiene l'idea della particolarità drammatica della relazione shakespeareana con i materiali storici: «Shakespeare accepted these materials uncritically. He was a playwright not a historian. Like almost all his contemporaries, he was not accustomed to weighing evidence from many sources» (12).

² Molti studi sono tuttora in gran parte dedicati a una noiosa revisione dell'*état de la question* ed opere anche recenti come *Crime and God's Judgement in Shakespeare* (1984), per quanto valide per altri aspetti, ancora discutono il provvidenzialismo e criticano i «nay-sayers» – come l'autore, ma non tanto swiftianamente, definisce gli oppositori di Tillyard.

³ Poiché molte bibliografie critiche e aggiornamenti bibliografici raggiungono i primi anni '80, è parso inutile ripresentare i medesimi titoli. Inoltre solo negli ultimi anni si è delineata una più chiara svolta. Tra le molte e pur eccellenti bibliografie, abbiamo preso quale punto di partenza quelle di A. Jenkins (1953) e D.H. Burden (1983) che appaiono a distanza di trenta anni l'una dall'altra, riguardano il periodo 1900-1951 e 1952-1983. Inoltre esse rendono parti-

generalmente contrassegnati dal tentativo di con-testualizzare l'analisi degli elementi anche storiografici e filosofici osservandoli all'interno delle strategie espositive autoriali e della loro peculiarità drammatica, o sostenendo invece la necessità di «a radical contextualizing of literature which eliminates the old division between literature and its background, text and context» (Dollimore 1985:4).

Di questo tipo di critica un esempio interessante viene offerto dai saggi di Dollimore e Sinfield (1985), figure rappresentative, con Greenblatt e Goldberg, del Nuovo Storicismo – tentativo di leggere i testi del rinascimento inglese in relazione ad altri aspetti della formazione sociale. Rifiutando di privilegiare la letteratura o di ricercarvi idealisticamente le verità universali e l'essenziale della natura umana, gli autori analizzano la letteratura nella storia, attenti però a non identificare storia e processo sociale, nella fattispecie la legittimazione tudoriana dell'ordine sociale esistente, strategia impositiva della cultura dominante, con *la* visione sociale.

Greenblatt, ad esempio, nel capitolo intitolato «Invisible bullets: Renaissance authority and its subversion, *Henry IV* and *Henry V*» (17-47), inizialmente analizza ateismo e antropologia machiavellica come modi del pensiero religioso sovversivo e solo in un secondo momento focalizza l'attenzione sulle opere di Shakespeare, mettendone in luce l'ambiguità: «Shakespeare's plays are repeatedly concerned with the production and containment of subversion and disorder, and the three modes we have identified in Harriott's text – testing, recording, and explaining – all have their poetical equivalents» (29) anche in opere come *1 Henry IV* dove l'autorità sembra essere meno problematicamente presentata.

Sulla stessa linea va collocato il libro di Holderness, *Shakespeare's History* (1985), che ricollegandosi alle ipotesi degli autori precedentemente menzionati raggiunge il suo obiettivo, una critica materialista delle *Histories* shakespeariane e della (storia della) loro riproduzione scenica attraverso l'analisi del valore, significato e modalità della storiografia rinascimentale⁴. Infatti, riassumendo quanto nel passato espresso da critici come Ribner (1957) o Kelly (1970), Holderness mostra come il provvidenzialismo sia solo una delle diverse posizioni ideologiche del tardo Cinquecento, tra l'altro assai attenuato rispetto alle iniziali formulazioni di Tommaso d'Aquino, e come accanto alla storia dei cronachisti appaia ed acquisti sempre maggior rilevanza quella degli umanisti e degli antiquari⁵.

colarmente evidente, nella scelta e disposizione dei materiali, il problema centrale nella critica delle *Histories*, quello di una lettura tematico-ideologica dipendente da elementi extra- e contestuali che annullano la distanza tra autore implicito e autore reale e tra periodo di produzione e periodo critico.

⁴ Tra gli obiettivi presentati dall'autore stesso, «to engage with the residual constrictions of the old Tillardian orthodoxy which is partly a matter of analysing the history of reproduction and to interrogate some of the counter-orthodoxies... and to situate the plays into a more genuine materialist analysis of the structural complex of Renaissance historiographical practices» (15) perché, come afferma Frey nella sua presentazione del libro apparsa in *SEL* (1986), ogni discorso è precostituito da impegni ideologici e lealtà di classe e dunque non esiste verità oggettiva, ma solo una presentazione più persuasiva delle altre.

⁵ In *Clio Unbound* (1979) Ferguson chiarisce la posizione, le metodologie e gli scopi degli

La prassi analitica che l'autore segue nella seconda parte del libro concretizza le posizioni teoriche in letture positive di personaggi come Falstaff, necessariamente estromessi dal critico che privilegi l'ideologia dominante, ma passibili di rivalutazione tanto nella logica culturale residua che nella nuova logica della cultura emergente.

A fianco, o a margine, di queste letture dove l'approfondimento ideologico è basato sull'approfondimento storiografico, possiamo collocare libri come *Private and Public Man in Shakespeare* (Gregson 1983) in cui viene preso in esame il più tradizionale contrasto tra comportamento pubblico e pensiero privato. Nella prima tetralogia il contrasto è particolarmente fruttuoso per delineare il personaggio di Riccardo III, offrendo una motivazione psicologica per il comportamento del personaggio tradizionalmente presentato come villain e/o Vice. Gli effetti del ruolo pubblico sulla personalità individuale vengono visti come centrali anche nella seconda tetralogia iniziando da *Richard II* dove il contrasto pubblico-privato domina sulla possibile interpretazione simbolica, allegorica o rituale, e finendo con *Henry V*, «the less winning because his solution to this clearly perceived dilemma costs him so little effort of conscience or feeling» (82).

La gran parte degli articoli e libri apparsa tra il 1983 e il 1986 si distacca comunque abbastanza nettamente da questo tipo di analisi e propone uno studio maggiormente legato ai testi come punto di partenza, e spesso al problema della loro struttura e/o del loro genere, in accordo con il recente riaccendersi dell'interesse per la teoria dei generi letterari ⁶.

Significativo è il titolo del libro di Brennan, *Shakespeare's Dramatic Structures* (1986). Analizzando come già Smidt (1982) la struttura delle *Histories* shakespeariane nei loro rapporti inter- e intra- testuali, l'autore si pone però su posizioni opposte sottolineando come Shakespeare controlli la varietà per produrre un'esperienza bilanciata e coerentemente focalizzata ⁷.

Nelle *Histories* l'equilibrio che l'autore cerca per la sua opera si riflette nello stesso tema: «the ways that kings tried, but most often failed, to get the balance right in governing the English people» (110).

L'approccio fenomenologico ⁸ di Brennan è inoltre basato, anche se in

storici umanisti e degli antiquari in relazione alla vecchia cronachistica medioevale e agli sviluppi seicenteschi.

⁶ Per quanto entrambe le prassi analitiche tendano all'oggettività, questa da una parte deriva dalla ricerca del fatto testuale permanente, dall'altra dalla ricerca di precisione negli strumenti critici.

⁷ Smidt, citato già in Burden, aveva invece accentuato incoerenze e anomalie per confutare l'ipotesi che le *Histories* seguano un piano preciso e predeterminato. In Smidt il disordine strutturale vuol essere prova di un rifiuto nei confronti dell'ordinato universo generalmente proposto. Anche Crane (1985) esamina il problema posto dalla sequenza delle opere basandosi soprattutto sui legami interni e non su possibili piani o intenzioni, concludendo che ciascuna opera potrebbe essere a sé stante, ma che le *Histories* sono anche unificate dal senso della storia come «larger process».

⁸ Un diverso approccio fenomenologico, maggiormente legato all'esposizione di un'interpretazione tematica, può essere quello di Mac Millin (1984) che osserva come la politica di Richard II possa essere considerata una meditazione sul «nulla» o di Candido (1984) per cui il ripetersi di episodi, soprattutto di cattura e/o fuga, che caratterizza la prima tetralogia, si può spiegare in base alla contrapposizione French-English.

modo generalmente superficiale, sul riscontro che può essere fornito dal pubblico in base all'analisi delle conoscenze acumulate e delle aspettative attivate⁹.

Il legame autore-testo-spettatore/lettore è invece più coerentemente alla base di indagini quali «Richard II, i critici, Nahum Tate e la resistenza del testo» (Dodd 1985) o «Shakespeare's Histories as Genre» (Pugliatti 1984).

Il discusso concetto di intenzionalità è in questi articoli ripreso dal punto di vista della linguistica testuale e si concretizza nella ricerca di strategie testuali atte a incanalare i fenomeni di recezione e interpretazione. Dodd in particolare analizza il problema delle motivazioni che vanno attribuite all'usurpatore Bolingbroke e del ruolo svolto dal duca di York, dopo aver esaminato le posizioni della critica – non sempre concorde nel considerare dominante il tema politico. Riferendosi poi a elementi, o a lacune informazionali del testo, Dodd ribadisce l'importanza dello spettatore. Val la pena citarne un ampio brano:

lo spettatore... nel momento in cui apprende che Bolingbroke è già in viaggio non può ancora sapere che Bolingbroke utilizzerà, in seguito, come principale motivazione della sua ribellione il fatto di essere stato privato della propria eredità. Quindi, al momento dell'annuncio, a differenza dell'analista, non ha alcun motivo per sospettare Bolingbroke di ipocrisia... Quello che potrebbe accadere invece è che si produca nello spettatore un'impressione di causa-effetto. In altre parole è possibile che si crei, a livello di intreccio, l'impressione che *post hoc* = *propter hoc* (...) Se non possiamo affermare che questo debba avvenire, possiamo invece additare un elemento nella struttura del testo che sembra indicare che l'autore desideri che questo avvenga: vale a dire la scelta di racchiudere in una stessa scena – e quindi in una stessa unità temporale cognitiva ed emotiva – due nuclei della fabula totalmente indipendenti: sequestro del patrimonio e notizia del ritorno (121).

Le produzioni e gli adattamenti in seguito messi in scena sono poi esaminati da Dodd quali punti di appoggio per la sua teoria. Tate, per esempio, «per evitare che il pubblico possa considerare la confisca dei beni di Bolingbroke una causa *post hoc*, ricostruisce l'episodio non soltanto trasformando il furto in una requisizione provvisoria e patriotticamente motivata, ma anche indirizza l'attenzione del pubblico sul significato drammatico di tale distinzione» (131).

Anche Paola Pugliatti accentua l'importanza delle strategie autoriali, ma inquadra il problema della comunicazione con il lettore/spettatore all'interno della più recente teoria generica per cui i generi vengono definiti come regole e convenzioni comunicative, come «un mode de programmation, un "systeme modelisant" au sense ou l'entendait Lotman, structurant

⁹ Anche Rackin (1985) si propone di analizzare il ruolo del pubblico e il suo coinvolgimento nel passato storico. L'analisi si risolve però in un esame della retorica delle singole scene. Berry (1985) prende in esame il problema partendo dal diverso complesso di esperienze (anche generiche) creato da ciascuna opera, giungendo ad affermare, per l'ultima delle *Histories* analizzate, *Henry VIII*, «I want to show how the assumptions of the masque govern the consciousness of the audience» (129) anche in termini sociali: «it is a class affair... the note is one of exclusivity, confirmed by the reference to the "shilling" entrance money» (129).

le sens» (Zumthor 1984:12). Dovendo sottolineare alcuni elementi del suo messaggio o superare particolari difficoltà proprie del codice e/o canale di comunicazione, il produttore del testo elabora alcune particolari strategie.

L'autrice cerca di verificare se nelle opere storiche esista una comunanza di strategie atta a definire le *Histories* come un genere a sé stante. Tra i problemi comuni alle storie inglesi quello della presentazione e selezione del materiale, in parte almeno già noto al pubblico rinascimentale. Shakespeare deve da una parte rinnovare l'interesse degli spettatori, dall'altra provvedere dei validi sostituti per le categorie storiografiche di causa e origine.

Le problematiche assai interessanti aperte dall'articolo si rivelano comunque di non facile soluzione e in un articolo successivo, (1986), pur utilizzando sempre i testi storiografici coevi come punto di partenza distintivo per le *Histories*, Paola Pugliatti si dedica in particolare all'analisi del personaggio, categoria che ha sempre sofferto per impostazioni insufficienti soprattutto nel caso del personaggio storico, «segno complesso entro al quale, oltre alla mimeticità statutaria finzionale, se ne instaura una specificamente referenziale» (26).

Alcuni argomenti critici connessi ma più tradizionalmente trattati nell'ambito della critica anglosassone, vengono ripresi da Smallwood per il *Companion to Shakespeare Studies* (1986); tra essi l'idea che un gruppo generico a sé stante sia stata suggerita dal Folio del 1623, ma che come genere intermedio tra quelli classici il genere History Play non possa essere considerato come autodefinente. Il discorso sul genere è qui comunque finalizzato a chiarire come Shakespeare abbia usato la storia alla base delle *Histories*, cioè per motivi quali il potenziale educativo, la crescente autocoscienza nazionale e il fascino della politica, o «human political behaviour» – argomento delle *Histories* come il comportamento sociale è al centro delle commedie e quello etico delle tragedie.

Mac Donald (1984) riprende il problema del genere connettendolo con la prassi innovativa e di sperimentazione tipica di Shakespeare osservando che lo stesso carattere instabile del genere History produce comunque una tensione costante verso i generi canonici.

Dean (1982) affronta il problema del genere come origine. Il genere History ha potuto essere considerato un'innovazione, priva di precedenti, solo negando importanza al «romance history». Il riferimento ad opere storiche «romantiche» e alle loro modalità operative può invece spiegare gli aspetti sconcertanti della prima trilogia shakespeariana. Significativamente questi aspetti sono proprio quelli assenti dalle cronache, ad esempio l'episodio con la contessa d'Auvergne, la Temple Garden scene o il corteggiamento di Margaret da parte di Suffolk¹⁰.

Per concludere, vorremmo citare due articoli di Kastan (1973, 1983), che hanno sicuramente fatto compiere un passo avanti nell'indagine critica. Nel primo articolo Kastan introduce il problema del genere differenziando l'opera del drammaturgo da quella dello storico e osservando attraverso

¹⁰ Wharton (1983) pur non trattando direttamente il problema del genere ribadisce il concetto di necessaria distinzione tra *History Plays* e tragedie.

interessanti esemplificazioni che la particolare forma drammatica è preannunciata dai Corpus Christi Plays e dai Saints' Plays. Le moralità offrono molti spunti tecnici ma non una struttura perché la loro azione rimanda all'eternità, mentre le Histories implicano continuità nella storia umana.

Nel successivo articolo Kastan insiste sulla distinzione tra storia e History Play, citando anche l'opinione di alcuni contemporanei di Shakespeare come Thomas Cooper o Chapman per i quali la storia richiama ai fatti così come accaduti, mentre le *Histories* alla *fiction* come artificialità e talvolta come menzogna¹¹. Tuttavia la stessa storia è basata su una «fiction of stability» (4) che si manifesta nella sua intrinseca possibilità di farsi dramma, non tanto nelle *Histories* su Henry VI quanto nelle soluzioni adottate da *Richard III* e ancor più da *King John* dove l'intercambiabilità tra mondo della storia e mondo del teatro è enfatizzata dalla natura stessa della regalità vista come attributo del ruolo.

Concludendo questa breve presentazione, ci sembra necessario sottolinearne il taglio particolare, volto ad evidenziare le «nuove tendenze» della critica, quegli approcci che appaiono talvolta in modo particolarmente accentuato, anche per una sorta di reazione; talvolta quasi tra le righe di articoli o libri all'apparenza più conservatori. Si è trattato dunque di un lavoro di spigolatura in cui si è dato risalto ad aspetti che gli autori possono invece aver scelto come marginali o introduttivi.

Quanto porta alla comprensione, per esempio, della teoria storiografica o dei generi letterari del periodo non può non essere di primaria importanza nell'analizzare le *Histories*, opere il cui apprezzamento dipende strettamente dalla comprensione dell'esperienza unica che esse offrono, come testimonia la distinzione che Heminges e Condell ritengono necessaria nell'edizione da loro curata.

Sfortunatamente, come osserva Pugliatti nel suo «Dalla cronaca al dramma storico», l'intuizione di specificità generica rimane per il momento tale per la scarsità di indicazioni teoriche e precedenti analitici: «nozioni come avvenimento, spiegazione, causalità, ecc., che autorizzano una discussione sul terreno filosofico come su quello testuale non diventano mai, nella prospettiva di una teoria della storiografia, categorie linguistiche o narrative» (21).

¹¹ Kastan cita I.G. (John Green? 1613): «audiences are euer ashamed, when they haue heard what lyes the Players insert amongst them» (42). L'artificialità va invece intesa in senso aristotelico, come nel periodo ripresentato da Sidney, di riduzione all'universalità della forma poetica, di fatti non tanto accaduti quanto possibili.

Il problema di verità *vs* fiction – spesso argomento del dibattito critico – è ripreso da Anderson (1984). Per l'autrice *The History of King Richard III* di More contribuisce a far sì che il concetto di verità biografica si estenda al di là del singolo genere e metta in discussione la relazione tra verità e finzione, tanto da rendere impossibile un vero accordo sul valore storiografico dell'opera. Il *Richard III* di Shakespeare illumina invece una metamorfosi in via di completamento autoriflettendo sulla propria «fizzionalità» inserita però in un tempo storico credibile.

Riferimenti bibliografici

- ALTIERI JOANNA, «Romance in *Henry V*», *SEL* 21 (1981): 223-40.
- ANDERSON JUDITH H., *Biographical Truth*, New Haven & London. Yale University Press, 1984.
- BOCK PHILIP K., *Shakespeare and Elizabethan culture. An Antropological View*, New York, Shocken Books, 1984.
- BRENNAN ANTHONY, *Shakespeare's Dramatic Structures*, London, Routledge & Kegan Paul, 1986.
- BURDEN DENNIS H., «Shakespeare's History Plays: 1982-1983» *Shakespeare Survey* 38 (1986): 1-18.
- CANDIDO JOSEPH, «Getting Loose in the *Henry VI* Plays» *Shakespeare Quarterly* 35 (1985): 392-406.
- DEAN PAUL, «Shakespeare's *Henry VI* Trilogy and «Elizabethan» Romance Histories: The Origins of a Genre», *Shakespeare Quarterly* 33 (1982): 34-49.
- DODD WILLIAM, «Richard II, i critici, Nahum Tate e la resistenza del testo», *Quaderni Aretini* 1 (1985): 99-154.
- DOLLIMORE G. & SINFIELD A. (eds), *Political Shakespeare. New Essays in Cultural Materialism*, Ithaca, Cornell University Press, 1985.
- FERGUSON ARTHUR B., *Clio Unbound*, Durham NC, Duke University Press, 1979.
- FREY CHARLES, «Recent Studies in Elizabethan and Jacobean Drama», *SEL* 26 (1986): 345-402.
- GREGSON J.M., *Public and Private Man in Shakespeare*, London, Croom Helm, 1983.
- HOLDERNESS GRAHAM, *Shakespeare's History*, Dublin & New York, Gill & Mac Millan, 1985.
- HONIGMAN E.A.J., *Shakespeare and his Contemporaries*, Manchester, Manchester University Press 1986.
- KASTAN DAVID S., «The Shape of Time: Form and Value in the Shakespearean History Play», *Comparative Drama* 7 (1973-4): 259-77.
- «To Set a Form upon that Indigest»: Shakespeare's Fictions of History», *Comparative Drama* 17 (1983): 1-15.
- KELLY HENRY A., *Divine Providence in the England of Shakespeare's Histories* Cambridge Mass. Harvard University Press, 1970.
- POTTER JEREMY, *Good King Richard?*, London, Constable, 1983.
- PUGLIATTI PAOLA «Shakespeare's Histories as Genre», *Il Confronto Letterario* 1 (1984): 29-52.
- «Dalla cronaca al dramma storico: *Henry VIII* di Shakespeare» *Linguistica e Letteratura* 1-2 (1986): 19-45.
- RACKIN PHILLIS, «The Role of the Audience in Shakespeare's *Richard II*», *Shakespeare Quarterly* 36 (1985): 262-81.
- REED ROBERT L., *Crime and God's Judgement in Shakespeare*, Lexington, The University Press of Kentucky, 1984.
- SACCIO PETER, *Shakespeare's English Kings. History, Chronicle and Drama*, New York, Oxford University Press, 1977.
- SHAW CATHERINE M., «The Tragic Structure of the *Henry VI* Plays», *Shakespeare Survey* 38 (1985): 61-7.
- SMALLWOOD R.L., «Shakespeare's Use of History» in Wells S. (ed.), *The Cambridge Companion to Shakespearean Studies*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986.
- SMIDT KRISTIAN, *Unconformities in Shakespeare's Plays*, London, Mac Millan, 1982.
- WHARTON T.F., *Henry IV, Parts 1 and 2. Text and Performance*, London, Mac Millan, 1983.

Joachim Umlauf

BLAISE CENDRARS ET LES DELAUNAY

Cendrars avait beaucoup d'amis peintres. Dès son arrivée à Paris en 1912 il fréquente La Ruche et devient bientôt l'ami de Chagall, qu'il persuade de suivre son propre chemin artistique sans s'adapter à la mode cubiste. Picabia, Masereel, Modigliani et surtout Fernand Léger font des illustrations pour des livres de Cendrars; en 1923 Cendrars collabore avec Darius Milhaud et Fernand Léger au ballet *La Création du Monde*. Il faut rappeler à ce sujet la publication posthume, en l'occasion du centenaire de Cendrars, de *Paris ma Ville*, Iconotexte de Cendrars et Léger.

Pourtant la collaboration avec Robert Delaunay au niveau théorique ainsi que celle avec Sonia Delaunay au niveau pratique a été d'une importance éminente, car elle a abouti à une véritable symbiose des arts, à l'inséparabilité du texte et de l'image. La recherche poétique de Cendrars ressemblait beaucoup – comme Sonia Delaunay l'a dit plus tard – à celle des Delaunay en peinture:

«Sa [de Cendrars] vie était sa poésie. il la vivait comme Delaunay et moi vivions notre peinture»¹.

Et de fait, l'idée de réunir la vie et l'art est à la base de la conception artistique et de l'attitude optimiste vis-à-vis du monde moderne qui liait ces trois artistes dans les années 1912 à 1914. Après avoir parcouru une phase destructive (qui correspondrait, dans le cas de Robert Delaunay, à ses peintures cubistes et, dans celui de Blaise Cendrars, à ses poésies imitatives, post-symbolistes), ils s'enthousiasment pour un art constructif, anti-académique, anti-traditionnel et vivant.

Un art sans contraintes, à l'exception de celles que la nature et la perception imposent, était le but de la peinture de Robert Delaunay, un objectif qu'il poursuivit à partir de 1905 en s'appuyant sur les théories des lois des couleurs.

Sonia Delaunay en revanche ne s'est guère intéressée aux théories. Elle cherchait à transformer en art tous ce qui l'entourait, à insérer l'art dans la vie quotidienne. Très influencée par le folklore russe, outre ses peintures,

¹ SONIA DELAUNAY, *Le poème*, «Mercure de France», n. 324, Paris, 1962, p. 163.

elle composait toutes sortes d'oeuvres d'art en se servant de matériaux très divers: elle décorait des pièces et des voitures, travaillait dans le domaine de la publicité et de la mode (pour laquelle elle vendait ses produits avec beaucoup de succès dans les années vingt) et créait des objets d'usage quotidien. Ainsi elle ouvrait, et sans se soucier d'idéologies ou de conventions, bien des horizons à l'art moderne.

Et c'est justement en préparant une couverture de livre pour laquelle elle se sert de papier, de tissu et de cuir, que commence sa collaboration artistique avec Blaise Cendrars – peu de temps après leur première rencontre qui a eu lieu, selon la légende cendrarsienne², lors d'une lecture du premier grand poème de Cendrars, *Les Pâques à New York*, à l'atelier des Delaunay³.

Pour la première fois, me semble-t-il, dans l'histoire de l'art moderne, ces humbles matériaux (papier, tissu, cuir) se trouvent réunis dans une seule oeuvre d'art: le rythme calme et modéré des couleurs et des rectangles dans le volet extérieur fait penser à la peinture de Mondrian des années trente; dans le volet intérieur se présentent quelques rectangles et triangles multicolores dont l'harmonie est apparemment laissée au hasard, à l'exception d'un certain nombre de correspondances entre les lignes.

La collaboration artistique de Blaise Cendrars et Sonia Delaunay, inaugurée avec cette couverture des *Pâques à New York*, est dès le début très marquée par la recherche d'un art intuitif. Jay Bochner raconte que Sonia Delaunay avait étalé les divers matériaux devant soi sur la table et attendait, «libérée de toute intention figurative», que grâce au poème lu à haute voix par Blaise Cendrars, «les couleurs évoquent en elle le même langage»⁴.

Ce qui anime cet acte artistique c'est donc la suprématie de la passion et de l'ivresse sur la réflexion; ces éléments semblaient, aussi bien au poète qu'au peintre, plus appropriés à rendre l'essentiel que l'approche soi-disant réaliste.

Le terme «simultané» est le mot-clé de la peinture abstraite des Delaunay; ils l'employaient fréquemment à partir de 1912. Comme le signale Robert Delaunay dans *Du Cubisme à l'Art Abstrait*, Blaise Cendrars a adapté ce terme à leur art à la suite de nombreuses discussions avec Robert Delaunay⁴. En effet, Cendrars allait assumer bientôt le rôle d'inspirateur qu'Apollinaire avait rempli auparavant,

«Cendrars voulait faire de Delaunay [...] un peintre philosophe. Il lui parlait de Schopenhauer et sur les problèmes des couleurs»

raconte Emil Szittay⁵; peut-on déduire, d'après cette affirmation, que

² MIRIAM CENDRARS, *Cendrars*, Paris, 1984. ROBERT GOFFIN, *Entrer en poésie*, Paris, 1948.

³ JAY BOCHNER, *Blaise Cendrars – Discovery and Recreation*, Toronto, 1978. Cité par Miriam Cendrars, op. cit., p. 247.

⁴ PIERRE FRANCASTEL, *Robert Delaunay, Du Cubisme à l'art abstrait, Documents inédits*, Paris, 1957, p. 72.

⁵ EMIL SZITTAY, *Logique de la vie contradictoire de Blaise Cendrars*, «Mercure de France», n. 324, Paris, 1962, p. 67.

Robert Delaunay, pour exprimer par écrit ses idées sur la peinture abstraite, avait besoin de l'aide de son ami Cendrars? La littérature critique ne s'est jamais posée cette question.

Du reste la notion de «simultanéité» est à la mode vers 1913 et les différentes avantgardes en font un usage fréquent sans être toujours d'accord sur le sens qu'il fallait lui attribuer. Cela a même suscité une «querelle du simultanésisme», en matière de peinture, entre Delaunay et les futuristes italiens (Boccioni, Marinetti, Apollinaire y adoptent une position intermédiaire), et, pour ce qui concerne la poésie, entre Blaise Cendrars et Henri-Martin Barzun, médiocre écrivain-éditeur d'une revue littéraire⁶; cette querelle fatiguait Cendrars et l'amenait à renoncer à tout projet ultérieur avec les Delaunay après la publication de la *Prose du Transsibérien*.

Dans son ensemble, la simultanéité en art est l'expression d'une recherche radicale de formes et contenus nouveaux, qui se traduisait par le détachement absolu de toute la tradition artistique de l'art mimétique; une attitude radicale qui reflète les difficultés de l'artiste à définir sa position face à la société. Ce qu'on appellera, avec un terme tout à fait arbitraire, la «successivité» par opposition à la simultanéité, est vivement rejetée aussi bien par les Delaunay que par Cendrars, parce qu'elle représente un monde agencé par la logique et par l'intellect. Le terme «simultané», dans l'usage de Cendrars et des Delaunay, se compose cependant de différents éléments concrets et abstraits et repose sur une théorie qui constitue, selon Manfred Prinz⁷, une des dernières tentatives d'établir une mythologie en art avant la première guerre mondiale.

La simultanéité est tout d'abord un phénomène bien concret et tangible. En descendant de sa tour d'ivoire, en participant et en s'exposant au monde moderne pour y puiser son inspiration, l'artiste sent partout la simultanéité: la grande ville offre par ses moyens de transport et de communication un spectacle d'images visuelles de sons et de bruits coïncidants, qui remet en question ce qu'on a appelé la «successivité», la séparabilité nette des sensations dont certaines limites s'estompent et disparaissent. C'est par l'aviation et le chemin de fer, par la télégraphie sans fil et la radio que le temps et l'espace perdent leurs dimensions sûres et immuables pour être redéfinis.

Aussi bien dans la peinture de Robert Delaunay que dans la poésie de Cendrars on trouve par conséquent beaucoup de symboles de la vie moderne; le plus important en est la Tour Eiffel qui devenait le faux dieu, l'incarnation d'une esthétique du banal et du profane, d'un enchantement du quotidien⁸. Mais l'idée des «Contrastes Simultanés» dont parlent Cendrars et Delaunay à propos de leur art se réfère essentiellement à deux

⁶ On trouvera tous les détails de cette querelle dans Alain SIDOTI, *La Prose du Transsibérien. Genèse et dossier d'une polémique*, «Archives des lettres modernes», n. 224, Paris, 1987.

⁷ MANFRED PRINZ, *Das Motiv der Reise im Frühwerk von Blaise Cendrars (1910-1929)*, Genève, 1985.

⁸ Voir aussi JOACHIM UMLAUF, *Eiffelturm, Farbe, Licht: zur frühen Lyrik Blaise Cendrars'*, «Lendemanns», n. 45, Berlin, 1987.

sources: à la philosophie d'Henri Bergson – qui voulait relativiser les trop puissantes sciences naturelles et positives – et aux théories des couleurs de Chevreul (et d'autres)⁹. Bergson est sûrement à l'origine de l'opposition entre (ce qu'on a convenu d'appeler) la «successivité» (système artificiel¹⁰, mort puisqu'abstrait, dominé par l'intellect analytique et scientifique) et la simultanéité (système naturel et donc vivant puisqu'il correspond au mouvement et à la durée immanents à l'univers). Alors que l'intelligence analytique se contente forcément d'images superficielles, l'intuition seule, selon Bergson, est en état d'arriver à la profondeur de la vie par un «acte libre» qui n'est lié qu'à l'individu libre et qui se manifeste dans la création d'une oeuvre d'art, par exemple.

Robert Delaunay s'appliquait à transposer ces idées dans sa peinture abstraite, et, en se libérant de l'imitation, il établissait un système de valeurs qu'il considérait comme essentielles: la réalité la plus profonde, l'unique réalité de l'univers, Delaunay et Cendrars croyaient la trouver dans le mouvement pur et simultané, créé par la lumière, manifesté dans les couleurs et leurs rapports dans l'espace, représenté dans son essence par les zones de couleurs non-figuratives du nouvel art. Robert Delaunay avait appris de Chevreul que la perception d'une couleur dépend essentiellement des autres couleurs qui l'entourent. Les différentes nuances de clarté et d'obscurité ainsi que les contrastes entre les couleurs ne résultent que de leurs différentes combinaisons (phénomène très complexe que Chevreul et Delaunay ont appelé «Contraste Simultané»); la rétine produit instantanément le complément d'une couleur perçue, le mouvement de la perception peut être accéléré ou ralenti, pouvant ainsi faire naître des émotions par le jeu des contrastes, des harmonies, des dissonances entre les couleurs.

Partant de la conviction que la lumière constitue la couche la plus profonde de la réalité, Delaunay vise à une représentation de ce mouvement dramatique, universel, synesthétique en peinture: la raison pourquoi Apollinaire attribuait le terme «orphique» à la peinture de Delaunay¹¹.

Dans un petit texte, publié par la AKTION en 1913 à Berlin, Cendrars essaie d'appliquer les règles du «Contraste Simultané» à la poésie pour réunir ainsi les éléments dispersés du monde moderne, pour en récupérer un fond commun:

«le contraste est une ressemblance [...] Les deux sexes font contraste. Le contraste est amour. C'est par contraste que les astres et les cœurs gravitent. Le contraste est profondeur»¹²,

Une profondeur, comme il ajoute, qu'il vit, qu'il voit, qu'il faut chercher à voir, une profondeur qui n'est ni psychologique, ni morale. Si pour

⁹ Par exemple les théories de Delacroix, Seurat et de Goethe.

¹⁰ HENRI BERGSON, *Essai sur les données immédiates de la conscience* 1889. HENRI BERGSON, *L'évolution créatrice*, 1907.

¹¹ Voir aussi WALTER PABST, *Der «Contraste Simultané» im Spiegel der Dichtung*, «Festschrift für Otto von Simson», Berlin, 1977.

¹² BLAISE CENDRARS, *Le contraste simultané*, in *Aujourd'hui*, 1931.

Cendrars la peinture représente la matière première, la poésie est «l'esprit de cette matière»¹³.

Parallèlement à l'élaboration, avec Robert Delaunay, du concept théorique de la simultanéité, la collaboration artistique et pratique de Cendrars et de Sonia Delaunay se fait de plus en plus intense. Le résultat en est le projet du *Premier Livre Simultané*, révolutionnaire en ce qui concerne la typographie et le format, le premier des livres d'art expérimental du vingtième siècle. Par la suite Cendrars écrit le récit d'un voyage frénétique d'un adolescent à travers la Russie révolutionnaire, *La Prose du Transsibérien et de la Petite Jehanne de France*, un poème malgré le titre, qui par son contenu suscita particulièrement l'intérêt de Sonia Delaunay, russe elle-même. Pour lancer cette oeuvre, les deux artistes conçoivent une affiche publicitaire, l'une des premières affiches-poèmes. La publicité s'offrait particulièrement à l'expression de la simultanéité et devenait partie intégrante du travail artistique:

«La publicité est la fleur de la vie contemporaine [...] et distrait l'oeil et l'esprit. [...] Le lyrisme est une façon d'être et de sentir, le langage est le reflet de la conscience humaine, la poésie fait connaître (tout comme la publicité) un produit, l'image de l'esprit qui la conçoit»¹⁴.

écrivait Cendrars en 1917.

Ce qui frappe sur cette affiche-poème (un mélange d'aquarelle et de dessin fait avec des craies de couleur), c'est le rapport entre la couleur et les lettres; la couleur s'est émancipée de son rôle décoratif. La couleur dérange, pour ainsi dire, et influe nettement sur l'information textuelle: la netteté et la lisibilité des lettres changent selon le fond des couleurs, les lettres à leur tour se détachent de leurs significations contextuelles pour devenir forme et figure pures. Un autre Iconotexte publicitaire en deux versions prend naissance en 1913 (une peinture) et en 1914 (un collage). Tenant compte du fait que quelques lettres – comme le Z – possèdent une harmonie formelle autonome, Sonia Delaunay insère dans les deux oeuvres un petit poème de Cendrars, écrit à l'origine sur un certificat de prêt de la Bibliothèque Nationale¹⁵.

Dans ce poème Cendrars se réfère sans doute à quelques motifs prédominants de la peinture de Robert Delaunay, comme il l'a fait souvent surtout dans ses *Dix neuf poèmes élastiques*. Mais ce projet d'une publicité¹⁶ joue également sur le double sens de la parole «Zénith» – qui désigne d'une part un produit (les montres de l'horlogerie «Zénith») et d'autre part le point culminant au firmament, un point idéal d'une symétrie naturelle, la source créatrice d'où parvient la lumière. Par des moyens expressifs très

¹³ *Idem.*

¹⁴ BLAISE CENDRARS, *Publicité = Poésie*, op. cit.

¹⁵ BLAISE CENDRARS, *Inédits secrets*, ed. par Miriam Cendrars, Paris, 1969.

¹⁶ voir DANIELLE MOLINARI, *Sonia Delaunay*, in *Delaunay und Deutschland*, Köln, 1985, p. 192-208.

économiques, ce poème se réfère simultanément à un objet banal (la montre qui est, en plus, symbole haï du temps mécanique et abstrait) et à une profondeur sublime:

«“Zénith”
Record
Midi bat
Sur son enclume
Les rayons ds la lumière»

Les lettres sont agencées de telle façon qu'elles forment deux demi-cercles; la première et la dernière lettre du mot «Zénith» sont plongées dans le jaune: le noir, le blanc et le jaune confèrent au contraste complémentaire du rouge et du vert une luminosité comparable à celle des rayons de soleil; la pensée cyclique répond ainsi à la division mécanique du temps¹⁷.

La *Prose du Transsibérien* apparaît enfin après neuf mois de préparation en automne 1913. Le tirage est prévu à 150 exemplaires pour atteindre la hauteur de la Tour Eiffel, fétiche de la modernité (150 multiplié par les deux mètres de chaque exemplaire aurait donné 300 mètres). Il faut cependant constater (ironie du sort!) qu'on n'a pas vendu un seul exemplaire, bien que la publication ait donné lieu à la querelle du simultanisme, dont j'ai déjà parlé plus haut.

A première vue, ce livre se présente comme un ruban, plié en accordéon, de deux mètres de longueur et de 36 cm de largeur. Le texte et la peinture sont clairement séparés, à part quelques taches de couleurs insérées dans les blancs du texte. La structure du texte est mise en évidence par douze typographies différentes. Deux motifs figuratifs encadrent cette oeuvre d'art. Il s'agit d'une part d'une carte au-dessus du texte qui montre l'itinéraire du Transsibérien suggérant ainsi un voyage réellement entrepris. D'autre part on retrouve, à la fin de la bande de couleurs, la silhouette de la Tour Eiffel, correspondant aux derniers vers du poème:

«Paris
Ville de la Tour unique du grand Gibet et de la Roue»

Dans ce poème deux mots forment comme un leitmotiv: la tour et la roue, symboles de la modernité, c'est-à-dire la technique et la vitesse. Deux voyages s'entrecroisent simultanément dans la *Prose du Transsibérien*: l'un, réel, suggéré par la carte géographique, dans l'horizontalité avec le train transsibérien, et l'autre, plus important, imaginaire, dans la spiritualité, évoqué par la Tour Eiffel, souligné par le format de l'oeuvre. Ces deux voyages, symbolisées par les motifs de la tour et de la roue, s'entremêlent pour devenir la spirale: «symbole de la liberté de la chute de la vie au

¹⁷ Voir CORNELIA STABENOW, SONIA DELAUNAY, in *Delaunay und Deutschland*, Köln, 1985, p. 389.

centre de l'épanouissement universel»¹⁸ comme disait Cendrars. Tout en s'éloignant vers l'est, vers l'Asie et vers l'inconnu, le train nous mène dans la direction inverse: le jeu des images et des associations nous rapproche de plus en plus de Paris, de la modernité, de l'art et de l'homme nouveau.

La *Prose du Transsibérien* nous présente donc la genèse d'un poète, ses voyages à travers les siècles de la littérature, son affranchissement par le départ, son voyage dans un train frénétique avec la petite Jehanne qui représente la réflexion ainsi que le lien avec le passé et qui veut l'empêcher de s'abandonner à l'ivresse de la vitesse. Plus le Je du poème se livre au rythme fou et dissonant des roues du train, plus les souvenirs, les associations et les images se substituent à la réalité extérieure jusqu'à la simultanéité du présent et du passé. Il y a des vers très longs, d'autres ne comptent qu'un seul mot, correspondant au style télégraphique que Cendrars utilisait souvent pour détruire l'enchaînement du temps. On rencontre des synesthésies et des oxymorons formant des images surprenantes et rapprochant, pour reprendre la formule de Reverdy, des réalités éloignées.

C'est avant tout par la métaphore absolue, par la suppression du terme de comparaison que Cendrars crée des identifications de mots qui ne permettent plus la distinction entre le comparé et le comparant: c'est là, à mon avis, une contrepartie poétique des «Contrastes Simultanés» en peinture:

«[...]

Les roues sont les moulins à vent du pays de Cocagne
Et les moulins à vent sont les béquilles qu'un mendiant fait tournoyer

Nous sommes les culs-de-jatte de l'espace
Nous roulons sur nos quatre plaies
On nous a rogné les ailes
Les ailes de nos sept péchés
Et tous les trains sont les bilboquets du diable
Basse-cour
et monde moderne
[...]

Le ton du poème est sujet à des changements continuels: l'irrégularité prosodique est à la base de la composition qui est strictement structurée pourtant. Le principe de la simultanéité impose une poésie de recherche, d'essai pour ainsi dire, qui correspond exactement au principe de l'art moderne. L'art poétique de Cendrars reflète une réalité qui semble éclatée en morceaux. Mais loin de s'en plaindre, Cendrars assume pleinement cette fragmentation du monde et cherche à en faire la base même d'un nouveau système. Dans la mesure où leur sens concret, rationnel ou métaphysique s'éclipse, les segments de la réalité ne trouvent leur unité que dans un principe essentiellement esthétique.

¹⁸ BLAISE CENDRARS, *Le Lotissement du Ciel, Oeuvres complètes*, Gallimard, Paris, 1961, p. 525.

DAN HORIA MAZILU, *Varlam și Ioasaf istoria unei cărți*, București 1981, Editura Minerva, pp. 256.

«Definito romanzo da una tradizione sulla quale non ci fermeremo qui, questo libro ha beneficiato di una diffusione assolutamente impressionante, trasferendosi con mirabile semplicità da una cultura ad un'altra e, fatto pure rilevante, valorizzando risorse incredibili di sopravvivenza. È un caso pressoché unico: *Varlaam și Ioasaf* non ha rivali – per longevità e diffusione – tra gli altri prodotti di fama della categoria letteraria a cui appartiene». Così l'A., alle pp. 5-6.

La *Vita di Varlaam e Ioasaf* ha una storia lunga ed articolata, e l'A. ce la racconta, ci narra le strade percorse e le teorie su di esse sviluppatesi. Sulla «matrice sanscrita», anch'egli, come i più, non pare aver dubbi (pp. 8-9): Buddha il protagonista, sua la scelta spirituale, suo il destino di 'salvatore'. I problemi cominciano quando il racconto prende la strada dell'Europa. Problemi, tutti, critico-filologici: quale la successione cronologica delle varie traduzioni, e, soprattutto, quale la prima versione cristiana? Il libro dello Horia Mazilu è costruito in modo molto semplice, ma ha tutte le caratteristiche dell'oggetto «complesso»,

specialistico. Postulata l'origine buddhista, per ciò che segue non viene trascurata nessuna teoria, nessun dato, nessuna ipotesi: l'opera è modestamente *imparziale*.

Il primo capitolo è una messa a punto ragionata della storia del «romanzo»; utile compilazione, ricca di dati, su ogni area linguistica da esso toccata, dalla versione medio-persiana all'ultima danese, consente un riordinamento spaziale e temporale delle sorti differenti di ogni *traduzione* in ogni territorio culturale. Fra le molte teorie richiamate dall'A. quella di Zotenberg (Parigi, 1886), di E. Kuhn (Monaco, 1893) e, soprattutto, di Jacobs (Londra, 1896) e Peeters (Bruxelles-Parigi, 1931). Ciò che in sostanza è in discussione è la filiazione delle versioni, nonché la paternità delle singole *traduzioni-chiave*. Secondo Jacobs è la versione siriana a far da tramite fra quella medio-persiana e quelle europee cristianizzate, mentre per il Conybare (Londra, 1892) è quella georgiana ad assumersi tale compito; Peeters costruisce uno schema più complesso ponendo dopo la versione medio-persiana quella manichea e quella araba, dalla quale sarebbero state compilate l'ebraica e la georgiana, quest'ultima precedendo di poco la greca, da cui tutte le

altre slave e latine. E sono menzionati poi, chiaramente, tutti i lavori critici moderni, i quali però non apportano fondamentali novità. In realtà la questione è ancor lungi dall'esser chiusa, ed è curioso che l'amplessima informazione del Nostro non dia spazio al pensiero del Mas-ing, il quale vede invece le origini del «romanzo» nel Cristianesimo tommaseo: eppure si sarebbe detto che fra Tartu (*Tõid Orientalistika Alalt* I, 1968, pp. 123-139) e Bucarest potessero intrattenersi scambi culturali più intensi.

Ma quando l'area di esame si sposta dall'Asia all'Europa, come per scatti di microscopio, la zona d'indagine, nel mentre che si restringe, si fa più nitida: dapprima l'area anticoslava del sud-est europeo e poi quella propriamente romena. Aree che, naturalmente, si sovrappongono, essendo le loro storie più volte corrispondenti od avendo sorte comune pure dal punto di vista storico-linguistico e letterario. Non si può leggere il capitolo su «Le traduzioni romene» senza le premesse sulla penetrazione del testo in «Europa Orientale». Ci fu un periodo, fino ai primi anni del XVII sec., durante il quale l'«edizione» comune a tutta la zona balcanico-slava fu quella in slavone (medio-bulgaro), assieme naturalmente a quella greca. La traduzione in bulgaro antico si può collocare cronologicamente nella prima metà del XII sec.

Il tragitto, principalmente ma non unicamente da est verso ovest, sembra addirittura automatico, «naturale»: esisteva ed esiste una reale differenza tra questi «mondi»? La differenza, si dice, sta nella realizzazione spaziale, nella ri-assunzione locale che la storia subisce un po' ovunque facendo da specchio a sistemi e ric-

chezze diverse, ma sicuramente filiate e riconducibili l'una all'altra.

Dice l'autore, a proposito delle versioni slave del mezzogiorno europeo: «In modo particolare, questa zona, oltre alla "strada" percorsa dalle letterature popolari da sud verso nord, accoglie quella proveniente da Occidente (al suo estremo limite), facendosi vertice così di un *triangolo delle vie*, importante per i prodotti letterari del genere e insieme sintesi felice e fruttuosa». (pp. 44-45). Elementi tipici, in quest'area, quello *epico* e quello *popolare*, e proprio «... incorporando gli elementi storici e il folclore locale, il "romanzo" popolare arriva a superare i limiti angusti del mondo chiesastico e si guadagna una più larga cerchia di lettori». (p. 46).

«Con la *versione greca* il "romanzo" si avvia per una tra le più importanti *strade* che percorrerà attraverso le culture europee: *la strada del sud*, da Bisanzio verso Occidente, ...». (p. 29).

Tutto assai verosimile: qui, *il greco* non è solo cultura bizantina, Fanar o matrice stilistica, bensì, e principalmente, l'arma dell'ortodossia. Nel momento in cui la *Vita di Varlaam e Ioasaf* penetra in area romena, meglio moldo-valacca, attraverso prime edizioni in slavone antico (medio-bulgaro, nel XIV sec.), l'*Occidente* non ha ancora ripreso ad essere faro per l'est né tantomeno lo è per il sud. Problema già allora sentito, peraltro: se è vero che la prima edizione in lingua russa, in terra ucraina (1637), deriva più dall'«edizione» latina di Jacob Billius che non da quelle slavo-russe antiche o greca (fatto che lo stesso Horia Mazilu ben dimostra con minuziose comparizioni filologiche tra i vari manoscritti, pp. 62-76), il titolo che il metropolita (di origine romena)

Pietro Movila fece apporre recava chiaramente indicata come versione di riferimento quella greca.

Fatto eloquente: era certo per tutelare l'indipendenza della chiesa ortodossa da un cattolicesimo assai invadente, tanto più che a quei tempi l'Ucraina si trovava sotto dominio polacco. (Non è, per esempio, fenomeno troppo curioso trovare nelle pitture dei monasteri moldavi immagini di vescovi cattolici all'inferno). È fatto concreto, cui sarebbe vano obiettare che la stessa versione latina proveniva da quella greca, trasformata, adattata. È comunque evidente la «complessità del processo di circolazione e assimilazione... del libro popolare medioevale» (p. 76).

La premessa realmente europea e realmente cristiana, ad ogni modo, si crea in un'area che è ancora fortemente stimolante, quella del sud-est dell'Europa, ed è là che il «romanzo» acquista un suo «carattere autonomo» (p. 76). Questa la «piattaforma» per le traduzioni successive slavo-orientali e romene.

La sezione centrale del libro intitolata «Le traduzioni romene» (p. 77-158) è quella scientificamente più interessante, ricca com'è di dati, di citazioni e di un apparato filologico notevole. Fra le versioni in lingua romena, due derivanti da edizioni italiane, la più antica e la più affascinante è quella di Udrishte Năsturel del 1649. Di questa importante figura della storia letteraria e della cultura romena l'A. propone un equo profilo, «... indiscutibilmente un autentico umanista... un grande dell'età feudale... intellettuale eminente, servitore devoto *dei libri*, nei quali vedeva il più prezioso e onorevole fra tutti i beni terreni, egli scrive versi emblematici, come molti dotti barocchizzanti, coltiva con pas-

sione *il latino*, e si occupa dell'educazione dei suoi figli in tal senso, trasforma il suo nome in Orest, secondo la maniera rinascimentale, una risonanza greca, ma non rinuncia alla forma biblica Uriil, partecipa alle discussioni su sottigliezze teologiche... traduce in slavone dal latino il celebre *De imitatione Christi*, ma le altre sue opere originali sono eminentemente *laiche*...». Dopodiché compare, ben articolato, un gruppo di estratti dell'opera di Năsturel confrontati passo per passo con le eventuali e probabili fonti slavone.

Nessuna teoria viene trascurata, ma ciò che più appare interessante e quasi sensazionale («Non crediamo di esagerare affermando[lo]») è che «la maniera (senz'ambagi filologica, attraverso la costante consultazione di *almeno* due fonti) con cui Udrishte Năsturel ha plasmato la traduzione della *Vita* può considerarsi esemplare» (p. 144). E aveva già affermato prima: «*Viata lui Varlaam și Ioasaf* era una lettura che oltrepassava le mura dei monasteri, per cui una nuova traduzione si rendeva necessaria. La complicata rete di filiazioni che hanno unito l'Oriente e l'Occidente dell'Europa attraverso le strade del sud e quelle del nord acquista in questo modo un nuovo segmento, un nuovo anello, con evidenti qualità di sintesi...» (p. 67).

E ancora, con ampliamento dell'orizzonte: «Le successive trasposizioni della *Viata lui Varlaam și Ioasaf*... hanno fatto, crediamo, della letteratura romena non un semplice «spazio di incontro», ma un luogo di reale e particolare sintesi, a diritto comparabile con le ricristallizzazioni in atto nelle altre letterature europee» (p. 158). E infatti, nella redazione romena più che in ogni altra, par sia

presente la precipua caratteristica del romanzo *epico-religioso popolare* del medioevo, in particolare della *Vita*: la continua e costante variazione, estensione o riduzione, «volgarizzazione» che ogni cultura ha operato mantenendo alla base nuclei di contenuto significativi quali la «conversione», la «scelta», la «presa di coscienza». Questo il tema dell'ultimo capitolo, il terzo della «storia del libro», nel quale l'A. tenta di ricostruire il destino letterario fuori dal comune di questo libro. Soprattutto in area romena diventa complicato chiarificare tutti i rapporti tra la storia *pura* e le numerose, ricche sovrapposizioni di carattere popolare; difficile stabilire i tempi ed i luoghi, che l'oralità multiforme mal si piega a classificazioni ordinarie. C'è da fare i conti con un'estetica medioevale di tipo colto e con la complessità di una poetica orale molto ricca. Quello che si cerca di mettere in luce è come sia possibile riscontrare la presenza dei «segni della perennità» (p. 159) in un testo in cui la «ri-scrittura» perpetua è stata non soltanto un *dato fondamentale*, ma una «condizione obbligata» d'esistenza (p. 159). E siccome, spesso, le teorie si sono mosse su di un terreno «instabile, fabuloso» (p. 159), la scelta dello studioso deve essere solo quella della ricerca comparata, della lettura attenta del testo, dice l'A., non quella delle supposizioni fantasiose ed esotizzanti, ma sconnesse.

Un elemento qui analizzato in modo profondo, nell'intento di farci penetrare l'essenza ideologica e strutturale del romanzo presso lo spirito *romeno*, è l'attitudine delle varie *parabole* ed *esempi* a venir incorporati nello spazio testuale in forma leggendaria, ma ben assorbita dal contesto. Polifunzionalità, adattabilità (p. 172),

neutralità sono termini che ben si prestano a descrivere e definire il «romanzo» e la sua più generale funzione (funzionalità), che è sempre quella di perpetuare un esempio, utile ai dogmi della chiesa o di un principe. «I mutamenti – almeno quelli realizzati nella versione cristiana – erano d'obbligo, non soltanto per un auspicato riorientamento, ma anche perché i fatti storicizzati in “esempi” si potessero dimostrare utili a Varlaam (il loro principale narratore), personaggio-pernio della sezione centrale del libro» (p. 172).

Dunque Varlaam, «maieuta» sulla strada della salvezza del Buddha (Bûdâsaf, Jûdâsaf, Ioasaf) è indispensabile alla versione cristiana: la chiesa aveva «bisogno» di questa figura. Non per nulla, si potrebbe dire, la leggenda orientale di Ioasaf *solo* (senza Varlaam) non ha trovato seguito in Occidente. Eppure, Ioasaf *solo* è proprio quello, nella versione araba, più cristianizzante (ha rapporti con un monaco siriano)... Cautela s'impone dunque sulla «genetica», ma questo non vuol dire che il ragionamento del Nostro non sia pertinente. I registri ed i livelli non sono, così, arbitrariamente adoperati, ma, almeno a giudicare da alcuni momenti, come la parabola dell'«Uomo inseguito dall'unicorno», essi sono considerati «adeguati» (p. 181) o meno dal clero, quindi talvolta accantonati o sostituiti. Vi erano, d'altro canto, anche copie «clandestine» che uscivano dai monasteri del tutto sprovviste di un altrettanto «adeguato» commentario ideologico.

La questione più affascinante diventa allora quella di capire *come* sia stata resa possibile una tale ampia e strutturata sedimentazione, amplificazione e/o eliminazione di molti ele-

menti. Come il «letterario» abbia agito sul popolare e viceversa. Il tema è valido, per lo meno in territorio romeno, anche per le numerose *Vite dei santi* e per gli *Ammonimenti* (quelli di Neagoe Basarab, ad esempio, per cui sono possibili anche paralleli con la *Vita di Varlaam e Ioasaf*), attraverso i quali si può comparare la resa «in scritto» di qualcosa che prima è presumibilmente orale, seppur non originale, non tradizionale.

Siamo di fronte alla necessità di determinare quanta ricchezza abbia generato un sistema che permetteva una fluidità e una raffinata alternanza di piani narrativi in un ambiente talmente «polverizzato» da rendere tutto *tipico* (p. 188) e locale. Evidentemente «inventare» (insieme a «copiare», «tradire», «pubblicizzare») era lecito, era condizione favorevole a tutte le politiche. «Portatore di una ideologia univoca (*il messaggio* sarà, quindi, simile come struttura) e agevole da decifrare, il romanzo sulla vita di Varlaam e Ioasaf ha per lungo tempo figurato, senza dubbio, tra quei libri dei quali Paul Valéry diceva che sembrano essere stati prodotti dal loro pubblico» (p. 186-187). E se una tale problematica culturale trascende il caso romeno, resta certo che quest'ultimo offre un campo d'indagine ideale.

Quella che Horia Mazilu sottolinea assai «coscienzosamente» è la condizione «sociale» e storica della situazione romena di quel tempo: al tempo della penetrazione del «romanzo» (la prima metà del XV sec. al più tardi) e a quello della sua prima traduzione (che quindi non coincide perfettamente con la presenza o con la diffusione) la *Romania* viveva un periodo nel quale «si (ri) componeva una nuova letteratura» (p. 192) e non

era soltanto la popolarità goduta presso i colti conoscitori dello slavo a dare stimolo a una traduzione. «Cercando quella «consonanza» che, indubbiamente, convalidava la (ri)adozione, crediamo che l'incontro dei due vettori – quello del libro e quello che assomma i dati della sensibilità del gusto dominante dell'epoca – si sia potuto realizzare proprio perché era adatto – e necessario – alla condizione di spirito preponderantemente barocca (che si affaccia nella cultura romena di quel secolo) un testo in cui la vanità delle illusioni degli uomini, il lamento di fronte alla morte e la contemplazione dell'instabilità della sorte apparivano elevate al rango di motivi fondamentali» (p. 192). Le trasformazioni sono concrete e gli elementi locali, etnici (p. 193), svolgono una funzione essenziale, come accade per la famosa *Alessandriade*, la cui strada è altrettanto ricca e aperta al «rinnovamento».

Il «riadattamento» in Occidente è certo più radicale, soprattutto nei «contenuti», ma è in area balcanica che incontriamo casi di varianti piuttosto curiose, soprattutto di tipo «formale». Assai interessante è, anzi, proprio il caso de *Il cantico di Ioasaf quando andò nel deserto* (pp. 195-200 e pp. 225-237). Questo episodio appare per la prima volta inserito nella *Vita* proprio in area est-europea e precisamente nella versione del 1637.

Nella prima versione romena esso è in prosa, più tardi furono create numerose varianti poetiche ricche di sfumature, anche linguistiche, differenziate da zona a zona. «La prima (o le prime) versificazione(i) si è (si sono) trasformata(e), col tempo, attraverso rimodellazioni ed assimilazioni successive di dati locali, in un «cantico di straniamento» che ha circolato

in una variante di incontestabile bellezza e, parallelamente, ha dato vita anche ai testi che funzioneranno proprio come «colinde», creando in entrambi gli sviluppi una legatura facile da rintracciare» (p. 227).

In questo paragrafo, intitolato «... al totale dissolvimento» (p. 225) che riprendeva il precedente «Dall'utilizzazione emblematica...» (p. 214), vengono giustapposte queste diverse realizzazioni, ora transilvane ora moldave, con tutte le loro contaminazioni realmente popolari attestate (i conti popolari detti «doine» ad esempio), fino a dimostrare che «si chiude qui ancora un'altra *strada*. Una strada iniziata nel 1649, con le parole tradotte da Udriște Năsturel... e che è andata avanti con contributi altrettanto belli e preziosi». (p. 236).

«La *Vita di Varlaam e Ioasaf* è il testo più frequentato della letteratura

romena» (p. 200) e la sua circolazione, le sue varianti, la sua universalità ne hanno fatto al tempo stesso «non un semplice testo, un libro, ma un'autentica letteratura» (p. 25). Per non parlare, aggiungiamo noi, della presenza in campo figurativo: ritratti valacchi del monastero di Horezu, certo collegati a tutta una moda iconografica pan-ortodossa (alla fig. 1 è un affresco dal portico della Panagía di Siatista nella Macedonia greca) e, soprattutto, prezioso ciclo moldavo di Neamț (un pannello alla fig. 2).

In conclusione, il saggio di Horia Mazilu che quella letteratura ci ripropone è molto interessante, ripetiamo, più che per l'excursus sulle altrui teorie fra «origini» e «cristianizzazioni», per le successive questioni soprattutto storico-letterarie e storico-stilistiche discusse.

ARMANDO NUZZO



Fig. 1 – Affresco dal portico della Panagía di Siatista nella Macedonia greca.

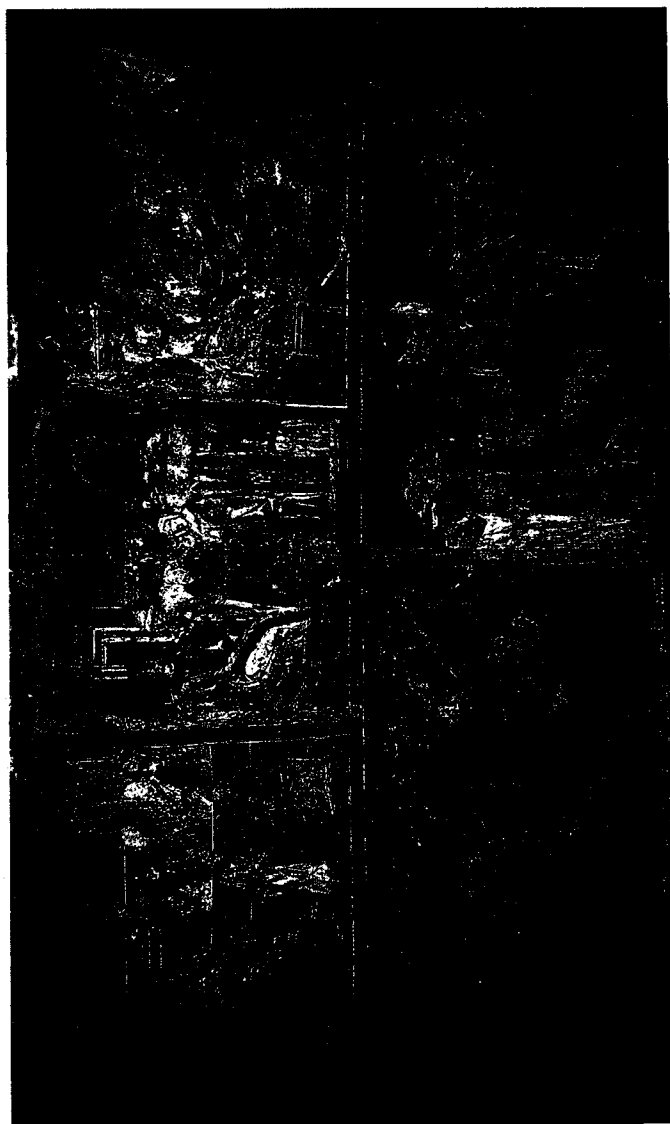


Fig. 2 – Ciclo moldavo di Neamt.

VLADIMIR NABOKOV, *Lezioni di letteratura russa*, introduzione di Fredson Bowers, traduzione di Ettore Capriolo, Milano, Garzanti, 1987, pp. 7-364.

Il 1987 ha visto intensificarsi l'interesse editoriale per Vladimir Nabokov, tanto in Occidente, con la pubblicazione dell'inedito *L'incantatore*, quanto in Unione Sovietica, dove, dopo lunghissimo silenzio, alcune riviste hanno fatto posto a suoi racconti brevi.

Accanto a queste prove di attenzione per l'artista Nabokov, nel nostro paese va registrata la pubblicazione di un volume, tradotto dall'inglese, che raccoglie una serie di scritti critici su autori russi.

Anche questo lato dell'attività dell'autore di *Lolita* non è una novità per l'Italia. Già nel 1972 era stato tradotto il volumetto dedicato a Gogol', e dieci anni dopo, nel 1982, si era potuta leggere la serie di *Lezioni di letteratura*, di cui le attuali *Lezioni di letteratura russa* sono il naturale e necessario complemento. È dunque possibile farsi un'idea abbastanza precisa della personalità critica di Nabokov.

Alcune sue peculiarità appaiono evidenti anche soltanto considerando

la struttura dell'ultimo volume apparso. Esso inizia con un breve saggio, *Scrittori, censori e lettori russi*, in cui vengono delimitati i confini cronologici, ma soprattutto spirituali, della letteratura in lingua russa libera e degna del proprio nome. Troviamo quindi le «lezioni» su sei autori russi dell'Ottocento, interpretati attraverso la lettura di una o poche opere particolarmente significative. In conclusione, due brevi scritti, uno su *Filistei e filisteismo*, un tema ricorrente in tutto il libro, l'altro su *L'arte della traduzione*, e infine un *Congedo*. Si tratta di una costruzione solo apparentemente compatta, nel suo rigoroso ordine logico e cronologico. Essa è infatti frutto del lavoro del curatore, Fredson Bowers, su una serie di materiali eterogenei, manoscritti, dattiloscritti, semplici appunti o note in margine, preparati da Nabokov in funzione delle lezioni che avrebbe tenuto negli anni Quaranta e Cinquanta nelle università americane Wellesley e Cornell.

Possiamo affermare che non solo questi, ma tutti gli scritti critici nabokoviani, anche quelli da lui riveduti e perfezionati in vista della pubblicazione, come il libro su Gogol' e la traduzione dell'*Evgenij Onegin*, non sono frutto di un interesse critico

puro, ma sono strettamente collegati alla pratica ed all'esperienza di insegnamento dello scrittore. Uno dei pregi maggiori di questo libro consiste nel fatto che vi è conservato il sapore di una autentica lezione nabokoviana.

Il curatore ha operato una scelta dei materiali, e li ha riordinati, collegandoli in un complesso unitario, ma non ha tradito la qualità della lingua di Nabokov, piena di spirito e inventiva poetica, e l'andamento colloquiale e familiare del discorso.

Meno felici sono state le sue scelte per quanto riguarda la distribuzione dei materiali nei due volumi che raccolgono le lezioni di letteratura.

Alla Cornell University, dove insegnò dal 1948 in poi, Vladimir Nabokov era il responsabile di due differenti corsi, uno di letteratura russa (in traduzione inglese), l'altro di letteratura europea dell'Ottocento, riguardante autori francesi, tedeschi, inglesi e russi. Sebbene lo scrittore abbia affermato di aver steso le lezioni tutte assieme, prima di iniziare qualsiasi attività didattica, appare evidente che i saggi vennero progressivamente rielaborati per le esigenze degli specifici corsi, e che quelli più articolati e più ricchi facevano parte del ciclo dedicato alla letteratura europea, e formavano un discorso unitario. Degli scritti di questo volume, quelli dedicati a Gogol', Turgenev e Tolstoj appaiono strettamente connessi a quelli su Dickens, Flaubert e Joyce che avevamo letto nella raccolta precedente, e molto più di quanto non lo siano agli articoli imperniati su autori poco congeniali, come Dostoevskij e Gor'kij, presenti nel più affollato e meno specifico corso di letteratura russa.

Non solo. Il ricorrere, nel corso di letteratura europea, di una serie di

temi cari allo scrittore, e di ben precisi metodi d'indagine (ricerca del particolare significante, evidenziazione di simboli *letterari* nascosti, ricostruzione puntuale, orologio o calendario alla mano, di tempi e ritmi interni alla narrazione), gettava una luce nuova non soltanto sui singoli romanzi o racconti presi in esame, ma sull'intera storia della narrativa europea. La prosa narrativa ottocentesca appariva come il prodotto di un progressivo affinarsi della percezione visiva, coloristica, acustica, dell'arte, e della progressiva scoperta e introduzione di metodi di riprodurre i rapporti temporali fra gli eventi, da Flaubert a Tolstoj, a Proust e a Joyce.

Essa appariva, prima di tutto, come un tutto unico, al di là di qualsiasi barriera nazionale, in cui i maggiori autori russi si inserivano come protagonisti irrinunciabili.

Il curatore americano ha voluto spezzare invece l'unità del corso di letteratura europea, isolando in un volume a parte, quello ora pubblicato, i saggi sui russi Gogol', Turgenev e Tolstoj, accostati a quelli molto meno elaborati su Dostoevskij, Čechov e Gor'kij, fedele a un principio di completezza «didattica», ma non alla più profonda percezione nabokoviana della letteratura come storia di geni individuali e immagini particolari.

A parte questa riserva di fondo, cui del resto si potrebbe ribattere sottolineando lo speciale rapporto che legava Nabokov, scrittore russo egli stesso, agli autori compresi nel volume da noi esaminato, l'edizione appare accurata e intelligente. Essa è arricchita da numerose riproduzioni degli appunti, di schemi e anche disegni dell'autore, che consentono di comprendere meglio il suo metodo di

lavoro e di penetrare intimamente le sue emozioni di lettore.

Possiamo a questo punto inoltrarci nella lettura dei saggi. La loro origine di lezioni universitarie destinate a studenti del tutto ignari della lingua, della civiltà e della storia della letteratura russe, deve essere tenuta presente per non stupirsi di fronte ad affermazioni o polemiche che possono apparire forse scontate o superate allo studioso specialista. Notiamo inoltre che ciascuno dei saggi ha una sua fisionomia particolare, dovuta sia al livello di elaborazione in cui ci è giunto il testo, sia all'atteggiamento di Nabokov nei confronti dello scrittore preso in esame.

Le lezioni dedicate alle *Anime Morte* ed al *Cappotto* gogoliani sono riportate nella forma loro conferita nel volume su Gogol' pubblicato nel 1944. Per questo motivo l'espressione è più curata e ricca, l'«analisi» della pagina gogoliana giunge al livello di ricreazione fantastica, quasi che il tema proposto venisse ripreso in una serie di variazioni originali. E alcuni paragoni e immagini, come quella del Gogol' degli ultimi anni, che scambia «l'oleosa superficie di una sudicia pozzanghera» «per una sorta di mistico arcobaleno» (p. 73), hanno una forza visiva che si impone.

L'autore si ricollega direttamente alla lettura simbolista delle *Anime Morte*, come opera fantastica e soggettiva, e ricorda le osservazioni di Merežkovskij sull'origine «diabolica» di Čičikov. Più interessanti ancora sono però le note sullo stile, p. e. sul metodo gogoliano di far scaturire personaggi secondari del tutto imprevisi come per magia dalle proposizioni subordinate. Veramente magistrale appare anche la lettura del *Cappotto*, il poema dell'«assurdo» quotidiano,

che Nabokov considera il più grande racconto mai scritto.

Turgenev, cui è dedicato il saggio successivo, era evidentemente assai più lontano di Gogol' dal cuore e dagli interessi dello scrittore. A tratti il discorso nabokoviano scivola allora nell'aneddotica o nell'amabile pettegolezzo su un «collega». Con competenza e una certa freddezza professionale l'autore smonta quindi la costruzione del romanzo *Padri e figli*, per mostrarne tutte le connessioni ed anche i punti deboli, ma si ferma tuttavia a centellinare deliziato alcuni effetti descrittivi, la resa turgeneviana della natura.

Ben diverso il trattamento riservato a Dostoevskij, che, alla luce del supremo criterio di «artisticità», appare uno scrittore mediocre, poco coerente, sentimentale, melodrammatico e troppo ideologizzato. Nabokov si propone lo scopo dichiarato di ridimensionarlo, e per far ciò ricorre ad armi per lui inconsuete, come la ricerca di «realismo», di «normalità». La sua lettura di alcune opere dostoevskiane è straordinariamente impaziente ed ironica. L'affermazione che l'autore dei *Demoni* sarebbe un drammaturgo mancato, al contrario di quanto afferma il curatore, non è «un'intuizione senza precedenti». Essa deriva essenzialmente dall'incompatibilità dei metodi di rappresentazione dei due scrittori, dal loro attribuire cioè una diversa importanza alle immagini concrete, sensibili.

Più stimolante, nonostante il tono di violenta riprovazione in cui è fatto, mi sembra il collegamento tra la figura del principe Myškin e l'Ivanuška *duracok* delle fiabe popolari.

Altrettanto impaziente, ma per noi forse meno «scandaloso», è l'at-

teggiamento di Nabokov nei confronti di Gor'kij.

Il cuore del libro è formato invece dalle pagine dedicate a Lev Tolstoj, e più precisamente ad *Anna Karenina* e *La morte di Ivan Il'ič*. Il materiale a disposizione del curatore era molto, proveniente non soltanto dal corso sulla letteratura europea, ma anche dalle note destinate ad un'edizione commentata di *Anna Karenina*. Esso è comunque unificato non soltanto dal metodo nabokoviano, ma soprattutto dal palpabile senso di amore, emozionale ed estetico, per il mondo creato da Tolstoj e per i suoi vivi personaggi.

Il maggior spazio è dedicato alla prima parte di *Anna Karenina*, nella quale si trovano già in germe tutte quelle linee tematiche che saranno sviluppate da Tolstoj nel corso del romanzo. Narratane la trama («un intreccio morale, un groviglio di tentacoli etici») (p. 176), Nabokov si sofferma su una serie di immagini che tornano, e vanno sempre più caricandosi di significati simbolici fino alla realizzazione finale. Egli segnala gli elementi che verranno a comporre i sogni gemelli di Vronskij e di Anna, la funzione della sua borsa rossa, il tema della luce nella vicenda di Kitty e Levin, ma anche in quella di Anna. Trattando distesamente l'ultimo giorno della protagonista, Nabokov sottolinea come vi si trovi un primo esempio di quella tecnica del flusso di coscienza che sarà perfezionata ed esasperata da Joyce.

Veramente interessante è la ricostruzione della struttura del romanzo, attraverso la quale l'autore si sforza di penetrare il miracolo del metodo tolstoiano di rappresentazione, «che corrisponde, in maniera estremamente piacevole e precisa, alla nostra con-

cezione del tempo» (p. 173). Se l'indagine dei rapporti temporali tra le varie parti era l'elemento caratterizzante dell'intero corso, qui essa è condotta in maniera particolarmente persuasiva e avvincente. Quando Nabokov fa notare che un intero anno separa il «tempo» dei personaggi già «accoppiati» da quello di Levin e Kitty, egli non intende denunziare una distrazione dell'autore, ma dare una preziosa indicazione sul funzionamento del «realismo» tolstoiano. Il saggio si conclude con attente annotazioni sulle caratteristiche stilistiche del romanzo, quindi con una serie di note illustrative, non solo sulla vita russa del tempo, ma anche sul preciso significato dell'uso di un diminutivo o patronimico.

È un peccato che delle lezioni su Čechov sia rimasto poco più che gli appunti di lettura di due racconti (*La signora col cagnolino* e *Nella bassura*) e di un dramma (*Il gabbiano*). Il saggio che ne risulta ci trasmette il sentimento di simpatia per l'autore e la capacità di «sentire» profondamente il sommo stile narrativo čechoviano di Nabokov, che non si sviluppano tuttavia in un discorso più articolato, svincolato dall'esposizione del testo. L'autore segnala il significato fondamentale dei particolari minimi, degli impercettibili ondeggiamenti che determinano l'andamento del racconto, sostituendosi alle svolte decisive. Nabokov antepone il magistero del Čechov autore di racconti alla volontà innovativa, che però non approda alla creazione di una forma veramente nuova e autosufficiente, del drammaturgo Čechov.

Dei due saggi conclusivi si segnala soprattutto il secondo, sulla traduzione, nel quale il letterato bilingue e traduttore fa sentire la sua voce auto-

revole. Dopo una serie di spassosi esempi di traduzione errata, egli ci fornisce indicazioni utili, i requisiti fondamentali che fanno un buon traduttore e l'analisi comparata del famoso verso puškiniano «Ja pomnju čudnoe mgnovenie» e dei suoi possibili equivalenti inglesi.

Le premesse critiche da cui parte Nabokov sono ripetute più di una volta nel corso del libro: l'arte rappresenta un valore assoluto e primario. La singola opera d'arte, unico oggetto d'interesse del critico, è un mondo chiuso in sé, dotato di leggi sue proprie, cui è richiesta un'assoluta coerenza interna. Teoricamente, dunque, la «realtà» non può essere presa come punto di riferimento per giudicarla. Tuttavia, senza una conoscenza dettagliata di certi particolari concreti non è possibile penetrare la sostanza dell'opera, non scocca «la scintilla sensuale senza la quale il libro è inerte» (p. 12). Per questo motivo l'autore, non di rado forte di una conoscenza di prima mano, annota particolari e dettagli curiosi, descrive abiti, carrozze, il vagone su cui viaggia Anna.

In realtà le lezioni nabokoviane, più che analisi o studi, sono guide alla lettura, o addirittura esempi di lettura privata condivisa. Ma, come risulta bene dal primo scritto, per «lettura» l'autore non intende certo un'operazione gastronomica, o una ricerca di informazioni o idee generali, o una esperienza puramente emotiva, che porta ad identificarsi con i personaggi. Se la letteratura, come scrive Nabokov, è un «gioco divino» (p. 135), allora la lettura consiste nello «stare al gioco». Il lettore vero è colui che si lascia continuamente ingannare ed è sempre consapevole dell'inganno. Egli è capace di ripercorrere le tappe

della creazione identificandosi con la mente del creatore, di assaporare tutte le sfumature, tutti i particolari.

L'elemento più durevole di queste lezioni sono le osservazioni che l'autore, lettore eccezionale e privilegiato, ci mette a disposizione per facilitarci quello che di tutti è il più magico e fine piacere: una buona lettura.

Egli sottolinea la mancanza di «realismo» (in senso volgare), ma la profonda verità artistica di certe scene; scompone e ricompone il meccanismo narrativo, mostrando quando e in che modo venga raggiunto il miracoloso equilibrio tra esigenze della convenzione letteraria e libera creazione secondo leggi interne; si sofferma carezzevole sulle immagini preziose, non soltanto perché «belle», ma perché sono esse a sostenere tutta la struttura dell'opera d'arte. Nel saggio centrale su *Anna Karenina* l'atteggiamento nabokoviano ci richiama alla mente un'altra grande «lettura» della pagina tolstoiana fatta da un altro fratello scrittore, Kostantin Leont'ev.

Se il tema dell'arte vera costituisce il leitmotiv di tutto il libro, un insistente controcanto è dato dalla polemica che si snoda, a tratti nascosta, a tratti spiegata, contro tutto ciò che all'arte si oppone. Si tratta del filisteismo, la soddisfatta e compiaciuta *pošlost'*, da un lato, e dell'utilitarismo, dell'ideologismo, con ogni forma di coercizione autoritaria, dall'altro. Il luogo dove tutti questi mali si erano concentrati e combinati fino a uccidere completamente la creazione individuale libera, appariva a Nabokov lo stato sovietico. Qui una straordinaria macchina poliziesca era stata posta al servizio di un'ideologia odiosa e di un'assoluta mancanza di gusto

e senso artistico, per imporre la fabbricazione di un «prodotto» che con l'arte ben poco aveva a che fare.

Oltre che per il valore di una denuncia all'epoca pienamente giustificata, questa linea polemica va tenuta presente per comprendere il sapore

di struggente rimpianto che hanno le rievocazioni di un mondo, di una civiltà, perduti per sempre, ispirate dalla lettura dei capolavori dei figli migliori e più liberi della Russia.

LAURA ROSSI