

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



Editoriale Programma

XXVIII, 1-2, 1989

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. 041/5287687 - 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. 120.000 - Estero \$ 100 - Prezzo del presente volume: L. 50.000

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 XXVIII, 1-2

1989

Editoriale Programma

INDICE

ARTICOLI

- 5 GIULIA ANGELINI, *The Significance of Italian History in Howells's Work*
- 19 MICHELA CALDERARO, *What the Good Soldier Knew*
- 41 NEIL CORNWELL, *Bely and Joyce: Half a Century On*
- 49 ALESSANDRO COSTANTINI, *L'altra lingua: esorcismo della memoria o strategia della liberazione? (Introduzione allo studio semio-linguistico) di Gouverneurs de la Rosée di Jacques Roumain*
- 95 ANDREA DA ROS, *Il Liber Papiensis: una fonte per la conoscenza di istituzioni longobarde inedite*
- 123 RODOLFO DELMONTE, ROBERTO DOLCI, *Parsing Italian with a Context-Free Recognizer*
- 163 COSTANTINO DI PAOLA, *La scrittura e la memoria*
- 191 MARCO FAZZINI, *Geoffrey Hill: storia e mito nei Mercian Hymns*
- 201 ROSANNA GIAQUINTA, *Conservazione della cultura o fine dell'umanesimo? Blok e Gorkij in Vsemirnaja literatura*
- 225 MATILDE MASO, *La scelta del partner in due commedie di Shakespeare: All's Well That Ends Well e Twelfth Night*
- 239 DONATELLA MENEGOLLO, *Arte e realtà nei racconti di Alice Munro*

- 247 GIORGIO MIGLIOR, *Un personaggio minore di Shakespeare: lo Slender di The Merry Wives of Windsor*
- 263 BARBARA MION, *Per un'edizione critica della traduzione spagnola del De casibus virorum illustrium*
- 281 ARMANDO PAJALICH, *L'altro Modernismo, dada e surrealista: critiche e affinità di alcuni inglesi*
- 321 TERESA M. ROSSI, *El título desechado en una novela de J. Fernández Santos (in memoria, 1926-88)*
- 333 WANDA RUPOLO, *Histoires Sanglantes di P.J. Jouve: il realismo dell'inconscio*
- 347 MICHELA RUSI, *Elementi espressionistici in Scipio Slataper*
- 357 NADIA SPAGNOL, *Una porta per Madame Edwarda*
- NOTE
- 373 REMO FACCANI, *Iosif Brodskij: il poeta e l'esilio*
- 381 MARIA SPIRIDOPOULOU, *Echos surréalistes dans l'oeuvre de Gisèle Prassinos*

Giulia Angelini

THE SIGNIFICANCE OF ITALIAN HISTORY
IN HOWELLS'S WORK

Since J. Woodress's book, *Howells and Italy* (1952), the presence of Italy in the work of William Dean Howells has never been extensively researched. Most Howells scholars reduced the link between the writer and Italy to the biographical fact that he spent four years, from 1861 to 1865, as American Consul in Venice, and to the fact that the familiarity then acquired with that country allowed him to write his successful travel books: *Venetian Life* (1866), *Italian Journeys* (1867), *Tuscan Cities* (1886) and *Roman Holidays* (1908)¹.

A few critics have analyzed the narrative function of Italian cities as a background to the novels Howells set in Italy: Venice in *A Foregone Conclusion* (1875), *The Lady of the Aroostook* (1879) and *A Fearful Responsibility* (1881) and Florence in *Indian Summer* (1886)².

The only Italian writer who has been credited as having had any influence of Howells's fiction is Carlo Goldoni, through his lively and realistic comedies³. The essays Howells wrote on Italian literature have been practically ignored.

Beyond the actual critical value of his Italian literary essays, we want to look at them as well as at the Italian novels because from them very clearly emerges a common interpretative tendency which

¹ An interesting analysis of Howells's travel books is to be found in: JAMES DEAN, *Howells's Travels toward Art* (Albuquerque: Univ. of New Mexico, 1970).

² SEE GIUSEPPE GADDA CONTI, *William Dean Howells* (Roma: Biblioteca di studi americani, 1971); G. CARRINGTON, *The Immense Complex Drama: The World and Art of the Howells Novel* (Columbus: Ohio U.P., 1966); GEORGE BENNETT, *William Dean Howells, the Development as a Novelist* (Norman: Univ. of Oklahoma Press, 1959).

³ For the influence of GOLDONI on Howells see: JAMES WOODRESS, *Howells & Italy* (Durham N.C.: Duke Univ. Press, 1952) and NATHALIA WRIGHT, *American Novelists in Italy* (Philadelphia: Univ. of Pennsylvania Press, 1965).

may lead to a better understanding of Howells's realism. That is, a stress on the social and political aspects of contemporary Italian society and literature, the frequent use of a historical perspective in considering Italian civilization. In the fiction these aspects are subordinated to the plot. In the travel literature the narration of historical facts becomes more consistent, but it still confines itself to some erudite anecdotes. It is in the articles he wrote on Italian matters and in his letters that a strong and durable interest in the history and society of that country is more clearly documented.

Which was the meaning Howells conferred on the past of Italy and its civilization? Why was Italy particularly suitable for historical approach? To what extent did the contact with Italian culture and life contribute to shape his literary realism? We will try to answer to these questions, confining ourselves mostly to the experience in Venice and to its reflection in Howells's work, the essence of his reaction to Italian culture being very well epitomized in this city.

Particular stress will be laid on the several projects of writing about Italian historical matters, which he nursed for many years, after he had returned to the States in 1865, evidence for which is to be found in his published letters. He never carried out those projects, but his periodically reverting to them until the eighties and the enthusiasm with which he wrote about them in the letters are signs of a far from superficial interest. If, on the one hand, the desire expressed by Howells to occupy himself with pure history fits the picture of the future realist, on the other it will be shown how these historical projects were often tinged with a romantic light, in spite of his intention to give an objective account of facts and to avoid a sentimentalized representation of the Italian past. This contradiction confirms Howells's hesitations on the way to realism and his falling prey, from time to time, to the suggestions of romance.

Starting with an analysis of Howells's approach to Italian literature and culture, we shall try to understand the reasons for his views on Italian civilization, and then, through the illustration of his historical projects, to interpret them within the overall picture of the novelist's creative development.

I. Appreciation of Italian patriotic literature and condemnation of the Italian past

Following Howells in his early approach to Italian literature one will notice his preference for those writers who attempted an objective description of reality and who were primarily concerned with

social situations. His essays and comments on Italian contemporary theater, on Goldoni's comedies and on the Italian romantic school offer evidence of this trend⁴. Even in Dante's poetry he was more attracted by the political contents than the aesthetic values. In *My Literary Passions* (1895) he described his enthusiasm on reading the *Divine Comedy* during his first year in Venice. What he most appreciated in the poem was the vivid impression Dante had succeeded in communicating of the political situation of twelfth-century Italy. It can be affirmed that the *Divine Comedy* served Howells as an introduction into Italian history – «the innumerable perspectives of Italian history began to open all about me»⁵. As a consequence of his reading the *Divine Comedy* he began a «long poem in *terza rima*» about the American Civil War. This fact offers an excellent example of a more general function Italian culture performed in Howells's poetic world: it was a circuitous way through which he came closer to American reality.

The interpretation of his Venetian consular years as an escape from the American Civil War has made headway among the critics ever since E.W. Parks used it as an argument to explain the mild and reticent realism Howells practiced later in his novels: in fiction he avoided confronting the most brutal and miserable aspects of nineteenth-century America just as in real life he had fled from the traumatic experience of war⁶. J. Crowley pointed out the ambiguity characterizing Howells's attitude toward the Civil War: on the other hand, he tried to debunk the war, dismissing it as a «bloody farce»⁷.

As a matter of fact, there are very few references to the war which was being waged at home in the letters he wrote between

⁴ W.D. HOWELLS, «Recent Italian Comedy», *North American Review*, XCIX (Oct. 1864), pp. 364-401 and *Modern Italian Poets* (New York: Harper & Brothers, 1887).

⁵ Howells describes his «discovery» of the *Divine Comedy* in *My Literary Passions* in: *Criticism and Fiction* (New York: Harper & Brothers, 1910) pp. 148-153.

⁶ EDD WINFRIED PARKS, «A realist Avoids Reality: W.D. HOWELLS and the Civil War Years», *The South Atlantic Quarterly*, 52 (1953), pp. 93-97. For a psychological interpretation see ALFRED HABEGGER, «The Autistic Tyrant: Howells' Self-sacrificial Woman and Jamesian Renunciation», *Novel 1* (1976), p. 31. Habegger explains Howells's choice to set some of his first novels in Venice («the nineteenth-century Disneyland») as an escape from «the rough masculine domain», i.e. America. EDWIN CADY, in his *Young Howells and John Brown: Episodes in a Radical Education* (Columbus: Ohio State U.P., 1985), has tried to demonstrate an early awakening of a political consciousness in Howells, before the Civil War years. But his thesis does not take into account the Venetian «exile».

⁷ JOHN CROWLEY, «Howells's Obscure Hurt», *Journal of American Studies*, 9 (1975), pp. 199-211.

1861 and 1865. Therefore the composition of a poem on the American Civil War is even more unexpected. Those verses were never published; we can suppose them to be as redundant and unskilled as Howells himself admitted them to be in *My Literary Passions* (p. 152). Nevertheless they show Howells's concern with that historical event, transfused, under the spell of Dante's poetry, into an epic form. One could argue that through the reading of the *Divine Comedy* he eventually succeeded, in a literary way, in dealing with the American Civil War, from which he had fled. That poem remains the first direct effect of Italian literature on Howells. It also provides interesting evidence for the path Howells pursued, from the very beginning, in his interpretation of Italian culture: he paid more attention to historical and patriotic aspects than to artistic ones.

Starting from this historical point of view he approached other literary genres, for example the autobiographies⁸. «I have never enjoyed any autobiography so much as those of such Italians as have reasoned of themselves»; when he wrote this in *My Literary Passions* (p. 173) he was very likely thinking of the *Memoirs* of Carlo Goldoni and of the *Life* of Vittorio Alfieri, two books he held in high esteem, as is proven by the introductory essays he wrote in 1877 for their American editions⁹. What Howells appreciated most in them was that they were truthful portraits of their time – the eighteenth century. The gay and libertine Venice of Goldoni and the austere Turin of Alfieri came to life again in the pages of their autobiographies. Such works represented, in Howells's view, a successful attempt to give a historically reliable account of an epoch through individual memories. He himself actually pursued the same goal in his own late autobiographical writings: *Literary Friends and Acquaintance* (1900) and *Literature and Life* (1902). In those books, through anecdotes and amusing descriptions of his past years, he evokes trends and opinions, sketches peoples and social groups, typical of the Bostonian society to which he belonged. It can surely be said that *Literary Friends and Acquaintance* and *Literature and Life* are closer to the objective spirit of eighteenth-century biographies than to the romantic introspection of the first half of the nineteenth century.

The paramount example of Howells's preference for authors and works inspired by a moral and civil engagement is *Modern Italian*

⁸ In this context one should not forget the popularity enjoyed in nineteenth-century America by Italian autobiographies, such as Cellini's *Life* and Pellico's *My prisons*.

⁹ CARLO GOLDONI, *Autobiography* (Boston: Osgood, 1877) and VITTORIO ALFIERI, *Life of Vittorio Alfieri* (Boston: Osgood, 1877).

Poets (1887), a collection of the essays he had written over the past twenty years on the argument. The book is a gallery of portraits of Italian poets of the nineteenth century, and its common principle is the patriotic perspective from which Howells introduces and evaluates them¹⁰. In *My Literary Passions* Howells wrote: «The love of the country in all Italian poets and romancers of the long period of the national resurrection ennobled their art in a measure which criticism has not yet taken account of. I conceived of its effect then, but I conceived of it as a misfortune, a fatality; now I am by no means sure that it was so; hereafter the creation of beauty, as we call it, for beauty's sake, may be considered something monstrous» (p. 159). In this statement the literary principles which he shared with the Italian romantics very clearly emerge: to promote a literature oriented neither towards mere entertainment nor to mere aesthetic pleasure, but inspired by a moral commitment, implying, on the writer's part, the duty to be truthful to real life and to awaken in his readers a greater awareness of reality.

The dramatic political situation of Venice, in the sixties still under the rule of the Austrians, interested Howells more than its artistic beauties. He is the only nineteenth-century American writer who sought to describe Venice truthfully in her contemporary political and social outlines. When not yielding to a romantic or picturesque representation, other American writers of the time either made a symbolic use of her, as Henry James did in *The Aspern Papers* or in *The Wings of the Dove*, or dismissed her as a relic of the past, as Mark Twain did in *Innocents Abroad*. The Venice Howells presented in *Venetian Life* and in the novels, especially in *A Foregone Conclusion* and in *A Fearful Responsibility*, is historically and politically well determined. The silent tension between the local population and the Austrian soldiers and the general depression of the social life do not just form the background, but become integrating elements of the plot.

The most successful integration of socio-political events into fiction is embodied in the character of Don Ippolito in *A Foregone Conclusion*. This Venetian priest is a product of his time and of his country: after entering the Church, not following a sincere calling, but rather attracted by a respectable and fairly well-paid job, he

¹⁰ As a matter of fact the patriotic perspective dominated the American view of Italy in the nineteenth century; the events leading up to national unity were passionately followed in the United States and the names of Garibaldi, Mazzini and Cavour were familiar to most readers of American newspapers.

performs his ecclesiastical duties, without truly believing in them. Moreover, he lives completely isolated among hostile fellow citizens who think he is a spy for the Austrians, as all the priests at that time were suspected to be.

Howells's interest in the situation of Italian priesthood is shown not only in this novel but also in the pages he dedicated to the issue in some of his articles. The accusations many American writers directed against the Roman Catholic Church are well known. The pope was held responsible for the economic backwardness, for the unaccomplished unity and for the corruption that dominated Italian society. Howells basically agreed with this opinion, but he tried to understand and to study the reasons lying behind the obvious faults of Catholicism. In «Marriage among the Italian Priesthood» (*New York Times*, 19.X.1865, p. 4), for example, one of the first articles he wrote from Venice, he discussed the institution of celibacy.

He showed the same earnestness in dealing with Italian social questions in another article also published in 1865, «Italian Brigandage» (*North American Review*, 101, Jul. 1865, pp. 162-189). Brigandage was one of the favorite topics of Anglosaxon travellers through the South of the country. Again Howells avoids describing it as a picturesque phenomenon, preferring to investigate its historical and economic causes.

While sympathizing with the democratic and progressive tendencies in the country, Howells reacted very critically to the legacy of irrational habits and usages. The moral decadence of Italy and the relics of a corrupt past enforced his appreciation of the democratic and progressive values of American society¹¹.

A negative opinion on the European past, seen as a sequence of tyrannical and corrupt governments, was common to many of Howells's fellow countrymen. The cases of two authors of very different temper are paradigmatic, Hawthorne and Twain. In both of them, when confronted with evidence of the Italian past, the moral judgement overwhelms any aesthetic appreciation.

¹¹ Sometimes he reached almost fanatical tones, as in the following letter to his sister Victoria: «prize America all you can. Try not to think of the Americans' faults – they are a people so much purer and nobler and better than any other, that I think they will be pardoned the wrong they do. I'm getting disgusted with this stupid Europe, ... The less we know of Europe, the better for our civilization; ... There is no life in the whole world so cheerful, so social, so beautiful as the American: ...the most earnest, earnest prayer that my heart can conceive that America may grow more and more unlike Europe every day». (*Selected Letters*, 1964, I, 114-115). See also RICHARD GIANNONE, «Howells's *A Foregone Conclusion*. Theme and Structure», *CLA Journal*, 6 (1962/3), p. 220.

This also happens to Howells. His radical opposition to the seduction of the past is made particularly clear in some passages of *Venetian Life*. For instance, the walk through the gardens of one of the famous villas built by the rich Venetian patricians along the river Brenta gives way to the following meditation: «You wander around the aisles of trim-cut lime-trees, bullied and overborne by the insolent statues, and expect at every turn to come upon intriguing spectres in bag-wigs, immense hoops and patches. How can you feel sympathy for those dull and wicked ghosts of eighteenth-century corruption? There is rottenness enough in the world without digging up putridity and sentimentalizing on it»¹².

The moral condemnation is made explicit and definite; to Howells the Venetian nobility is part of an unreal world of «intriguing spectres» and «dull and wicked ghosts». In this passage, he was referring to the period when the Republic came to an end, and not to the prosperous times of Venice; nevertheless a general negative attitude toward those relics of a degenerate society is implied. A feeling of alienation seized him whenever he was confronted with such scenarios from the past¹³.

The quoted passage also shows Howells's objection to the sentimentalizing of the past, as in the Byronic tradition. Dealing with the Venetian scene in *A Foregone Conclusion*, he declared his refusal to use the stereotype version of the Venetian background, as it was known to every English or American reader through the pages of *Childe Harold* or the gothic atmosphere of *The Bravo* of J.F. Cooper. In an important scene, the hero of *A Foregone Conclusion*, Ferris, a painter who, like Howells, held the consular post in Venice, explains his purposes in portraying a Venetian priest: «You all think that there can be no picture of Venice without a gondola or a Bridge of Sighs in it. ...I'm going to paint a Venetian priest so that you'll know him without a bit of conventional Venice near him». (*A Foregone Conclusion*, p. 91). Here, defining his realistic intentions in portraying Venice, Howells anticipates his arguments in favor of realism in

¹² W.D. HOWELLS, *Venetian Life* (London: Longmans, 1891), p. 347.

¹³ In *A Foregone Conclusion*, his first «Italian» novel, written ten years after his coming back to the States, he used the same episode of the excursion to the villa, and the reflections of his hero are similar: «These haunts of old-time splendour and idleness, weary of themselves, and unable to escape, are sadder than anything in Venice, and they belonged, as far as the American were concerned, to a world as strange as any to which they should go in another life, – the world of a faded fashion and an alien history». *A Foregone Conclusion* (Edinburgh: Douglas, 1882), p. 123. His feeling of extraneousness grew stronger in the following Italian novel, *The Lady of the Aroostook*.

literature, to which he was to give theoretical formulation only from the eighties onward.

Attention to the social and political conditions of contemporary Italy, moral condemnation of the past centuries, the intention to portray the country truthfully, not picturesquely: these are the major points that characterize Howells's relation to Italy, as it emerges in his fiction, travel books and essays. But more complex implications are to be discovered beyond those issues; implications which will illustrate more clearly Howells's sometimes contradictory position as a realistic writer.

II. *A never realised venetian historical novel*

The use Howells made of his Italian experience and of the knowledge he had acquired about Italian history and literature was in some respects, at least initially, instrumental. Venice gave him the opportunity to make his way in the intellectual world of Boston. His reportages for the *Boston Advertiser* (later collected in *Venetian Life*), his long article about contemporary theatre – «Recent Italian Comedy» – distinguished him and assured him the protection of J.R. Lowell. Howells was an ambitious young man, willing to win a place in the literary world. The knowledge he had achieved during the four years in Venice put him in the position of an expert in Italian literature of the time, which he used as a means to launch his literary career.

Nevertheless, this initial motivation does not explain his lasting interest in Italy throughout the seventies and the eighties, after he had become a famous novelist and magazine editor.

Besides the essays collected in *Modern Italian Poets*, which remains his most consistent contribution to the diffusion of Italian literature in the USA, there were other projects. Howells for many years pursued the idea of writing about Italian history. Concrete results are to be seen only in the sixties: the long article about the history of the city of Mantua¹⁴, the already mentioned «Italian Brigandage», and some other articles later included in *Italian Journeys*. In spite of the instrumental use he made of the Italian material, a more genuine interest must have prompted these historical studies,

¹⁴ W.D. HOWELLS, «Ducal Mantua», *North American Review*, CII (Jan. 1866), pp. 48-100.

the significance of which within Howells's poetical world has been neglected by criticism.

Bearing in mind his very critical view of the Italian past, it might seem surprising that his concern for Italian history should have persisted and that he should have periodically reverted to the idea of writing a history of Venice. I will argue that the very distance that separated him from that topic made it possible for him to entertain such a project and to deal with a genre, i.e. history, which, as he stated in *My Literary Passions*, appealed to him very much¹⁵. Describing and evaluating a past which was not his own, put him in the favorable position of a detached observer, allowing him, at the same time, to assume a morally superior standpoint, that of a democratic American.

It is interesting to note the several projects he thought of in the seventies and in the eighties, and which he announced to his publisher and to his friends. Some of them were roughly sketched and quickly forgotten, others lingered in his mind for a long time, reaching quite an advanced state of elaboration. Let us list them, as we find them mentioned in the letters.

It was probably his wife who inspired him to plan sketches of Venetian painters and a book about artists and life in Florence – «Anecdotes of the artists, scenes of contemporary and historic Florentine life» (*Selected Letters*, 1864, I, p. 180).

In 1868 he wrote to C.E. Norton about his giving up the intention of writing a brief biography of Lucrezia Borgia – «Lucrezia Borgia would not be wooed in any Boston library, and I have relinquished my suit, not without some pain and mortification»¹⁶.

While still living in Venice, Howells had planned a «history of Venetian commerce from the earliest times to the present» (*Selected Letters*, 1864, I, p. 201). Later on, abandoning the economic theme, he concentrated on the fall of the Venetian Republic, aware that writing the whole history of Venice would have been almost «a life's work» (*Selected Letters*, 1865, I, p. 212). Yet, ten years later, he returned to the idea, and, in a letter to Warner, exposed a detailed chronological partition of the book in four chapters and its global conception: «My notion is a very romantic and vivid history of

¹⁵ «I have always loved history, whether in the annals of people or in the lives of persons, and I have at all times read it. I am not sure but I rather prefer it to fiction...» (*My Literary Passions*, 173).

¹⁶ W.D. HOWELLS, *Life in Letters* (New York: Doubleday, 1928) pp. 129 and 153.

Venice, which would be plentiful illustrated and which I could tell in epochs, and mostly in sketches of heroic lives. I shall have very little to do with politics, and very much with men and usages, getting in every thing I can of heroic and sentimental, at the same time making an honest and trusty book. It would be more a history of the *city* than of the Republic, and I should *place* everything intelligibly through my familiarity with the place». (*Selected Letters*, 1874, II, p. 55). The letter introduces a new, important aspect, namely the coloring of historical facts with a romantic touch. This letter, as well as the project for a historical novel which is going to be discussed, emphasize the characteristic ambiguity of these historical projects: Howells's attraction toward history and his yielding to romance. Actually the contradictions of Howells's realism are reflected here. Instead of a history of Venice that same year, 1874, he wrote a novel: *A Foregone Conclusion* serialized in the *Atlantic Monthly*. Not having realized the planned history of Venice, Howells turned his idea of a «romantic and vivid history of Venice» into a novel, into the «Tragedy of Don Ippolito», as he first meant to entitle *A Foregone Conclusion*. History merges into fiction.

Yet he had not definitively given up the planned history and kept collecting information and reading the classical Venetian historians. In 1882 it was still a dream in one of his drawers and he mentioned it for the last time. One year before, in 1881, he had written *A Fearful Responsibility*, his last novel to take place in Venice. The hero is an American, Professor Elmore, living in Venice during the time of the American Civil War, where he attends to his research, intending to write a history of the city; but, just like Howells himself, he never accomplishes it. The striking temporal coincidence between his Venetian novels (*A Foregone Conclusion* and *A Fearful Responsibility*) and his reverting to the historical projects leads to a better understanding of Howells's creative process.

The coexistence of two souls in the writer – a realistic, historical-oriented one, and a romantic one – finds its best evidence in the project of a historical novel to be set in Venice. Howells illustrated it to his publisher, J.R. Osgood, in 1882. The main character was to be a «young American skipper», who happened to be in Venice during the last days of the Republic and who gets involved in a love story with a «splendidly reprehensible illustrissima». «It is the year 1794 or '95, just before Venice falls, and I imagine a typical epoch of corrupt gayety, with masking six months of the year, and all manner of lively times; and one of my objects would be to contrast the new Republic with the old, in the heart of the fresh young Yankee who finds himself in the midst of these scenes. ...I have long wished to

touch historical ground in my work, and there I shall do it». (*Selected Letters*, III, pp. 36-37).

In that same year, 1882, Howells had published *A Modern Instance*, the novel that marks his positive start on the path of realism; it is thus all the more astonishing to learn about this project for a historical novel. Howells's critical attitude towards the new historical romances that circulated in the United States at the end of the century is well known, as is his criticism of the father of the historical novel, Walter Scott¹⁷. Howells had always shown himself suspicious of this narrative form, yielding to adventurous plots, improbable situations and characters, in one word, unfaithful to life¹⁸. Howells had read most of the popular Italian historical novels of the first half of the nineteenth century and, although judging their artistic achievement as being quite modest, he praised the patriotic intentions that inspired them and welcomed them as the only way left to Italian writers, at that time of foreign domination, to express their yearning for freedom, unification and independence.

Moreover, the fanciful and improbable elements connected to the historical novel might have been more tolerable for him in the Italian authors, because he considered these elements as part of the national character. As he wrote in *Italian Journeys*: «an Italian would rather enjoy a fiction than know a fact – in which preference I am not ready to pronounce him unwise»¹⁹. In the Italian novels he found both history and fiction united: the latter he intensively practiced, the former remained an unfulfilled dream of his. But he was a novelist, and not a historian, in spite of all the attempts reported above. The historical novel represented a possibility to combine fiction and history. But this *genre* contrasted with Howells's realistic principles in literature. Only a foreign country, and more precisely Italy, a country, to his eyes, already possessed with a fairy-like aura, could offer him the ideal setting for a historical novel.

¹⁷ See W.D. Howells, *Criticism and Fiction*, (New York, New York U.P., 1959) p. 17 and «The New Historical Romances», *North American Review* Dec. 1900, now in: *Howells as a Critic*, ed. by E. Cady (London & Boston: Routledge & Keagan Paul, 1973).

¹⁸ It has to be said that he maintained a distinction between historical romances – dangerous sources of illusions – and historical novels – honest attempts to recreate a past epoch. Among the latter he counted *The Betrothed Lovers* of Alessandro Manzoni, one of his favourite novels.

¹⁹ W.D. HOWELLS, *Italian Journeys* (Boston: The Riverside Press, 1901), p. 13.

III. Conclusion

In the «Turning Point of My Life», written in 1910, Howells located in the Venetian years the crucial point for this career, when he turned from poetry, his early passion, to prose. He expressed his thanks to J.R. Lowell, who, accepting his article «Recent Italian Comedy» for the *North American Review* and praising his Venetian sketches, had encouraged him to take up prose writing, suggesting that the young author should leave his Heinesque moods behind.

But the reading of Italian writers was of no less importance in this conversion, as Howells himself admitted: «I confess freely that I think my once excessive admiration of that principle in poetry (the Subjective) was an error – to which conclusion I have come by study of our divine masters the Italian Poets. ...I believe now that a purer ideal exists in the objective». (*Selected Letters*, 1864, I, p. 177). Although this statement does not directly refer to the passage from poetry to prose, it does show the awakening of a realistic consciousness in Howells, as he gave up poetry to prose, it does show the awakening of a realistic consciousness in Howells, as he gave up poetry and dedicated himself to prose writing. The passage from the «Subjective» to the «Objective» represents his abandonment of a romantic view of life through art, in favor of a literature that objectively reflected reality. At the time he wrote that letter, he was not yet using the word realism, and he was not yet using the word realism, and he was still far from the critical theory relating to it, which he was to formulate in the eighties. The letter, however, provides early evidence of his debating about the function of art, and testifies to the role played by the Italian experience in shaping his realistic views in literature. The historical-patriotic perspective he adopted in discussing Italian literature contributed to the healing of his romantic tendencies. Besides, the political engagement of most of the Italian poets of the romantic school made him aware of the moral task a writer had to accomplish in society.

The Italian experience was marked by a gaining in objective perspective, as is demonstrated by the deromanticising intentions – as in the quoted passage from *A Foregone Conclusion* – to which Howells programmatically held in his representations of Italy. Nevertheless his writings on Italy are not always free from a certain picturesque and sentimental touch. Actually the very «romantic» and fairy-like components he singled out in the Italian past brought him closer to Italian history. As a novelist he was sensitive to this aspect which offered him the possibility to merge his wish to report historical facts truthfully with his impulse to create plots and let fictive

characters act, avoiding the dry and passionless exposition implied in the historians' style. All this is shown by his plan for the historical novel. There the reasons for Howells's interest in the Italian past are clearly manifested: to confront himself with historical matters, to compare American society with Italian society, to combine history with fiction.

As I have tried to show here, the experience in Italy stimulated Howells's historical interests. He chose Italian history to develop those projects, precisely because it was not the history of his own country. Not being emotionally involved, he felt he could describe events and characters from a distant and maybe more realistic point of view. Dealing with the Italian past was also a way of reaffirming the American standpoint. It is no accident that the two periods in which he most intensively thought of writing about Italian historical matters coincided with a greater appraisal of the American way of life on his part: during his consular years in Venice and at the beginning of the eighties – when he most clearly expressed his choice of confining himself, in his fiction, to American reality, turning his back on the international setting. At the beginning of the eighties the *querelle* between Howells and Henry James took place, about the richness of narrative material offered to the novelist by American and European society. At this point their roads parted: James preferred to confront his American characters with the ambiguous and intriguing European society, while Howells argued that there was enough richness and complexity of material in the US.

The very fact that these projects have never been realized confirms that they were attempts Howells made on the way to the real object of his concern as a novelist, i.e. American reality. Reflecting on the Italian past, he came closer to American society.

Michela Calderaro

WHAT THE GOOD SOLDIER KNEW

«Influences are queer things and there is no
knowing when or where they may take
you»

Ford Madox Ford

1. *Encounters*

The first meeting between Ford Madox Ford and Henry James had lasting effects both on their literary and their personal relations.

«I was in those days of an extreme shyness»¹, with these words Ford Madox Ford describes himself on this first visit to James. The aspect of the Master, as Ford calls him, «was not to dissipate that youthful attribute» (*Ret.*, 24), and, as in 1886 Ford was only 23, the bearded, felt-hatted, energetic, «great writer from the West»² could certainly instil a cautious self-restraint.

To Ford's shyness one must add James's prejudices towards most of Ford's relatives, Ford's admitted reluctance to pay a visit to James³, the adoration James was used to «amongst his admirers of those days» (*Ret.*, 22), which, though «deserved», was highly annoy-

¹ FORD MADOX FORD, *Return to Yesterday*, (1932) (New York: Liverlight 1972), 20. Henceforth all references to this text will be made parenthetically.

² FORD MADOX FORD, *Henry James: A Critical Study*, (1913) (New York: Octagon Books 1980), 81. Henceforth all references to this text will be made parenthetically.

³ «... hearing that James was almost permanently fixed at Rye, the young Garnetts, who knew that I paid frequent visits to the next-door town, began to press me in their turn to call on their cynosure. Their admiration for him was so great that merely to know someone who knew the Master would, it appeared, ease their yearnings. They admired him above all for his virtue. None of his books so much as adumbrated an unworthy sentiment in their composer; every line breathed of comprehension and love for virtue.

For myself, I dislike virtue, particularly when it was pressed between the leaves of a book. I doubt if, at that date, when I was twenty-three or-four, I read anything of his and the admiration that was wildly showered from Bloomsbury in the direction of Rye made me rather stubbornly. I daresay I was not a very agreeable young man. But unbounded admiration quite frequently renders its object disagreeable to outsiders», *Return*, p. 21.

ing to Ford, and, finally, Ford's attitude to talking to others, «except for the King and [his]... colonel on parade [as if his] birth permitted [him]... to meet them as equals» (*Ret.*, 22).

Although in the future James «consulted [Ford]... about his most intimate practical affairs with a touching trustfulness in [Ford's]... savoir faire, and confidence in [Ford's] discretion» (*Ret.*, 22), this first visit was to cast a permanent doubt, in James's mind, on Ford's seriousness as a writer. Ford himself was perfectly aware of the Master's opinion, and accepted it with his usual sense of humor: «I do not think that, till the end of his days, he regarded me as a serious writer» (*Ret.*, 22).

Perhaps Ford's ironic and boasting attitude, his looking at himself as equal to kings, have not always been taken into consideration in previous analyses of the two writers' relationship. Ford's attitude towards James has been described as «almost pathetic», but there is no reason to think that Ford needed, or wanted, «to stand in the good graces of the Master»⁴. Ford in fact thought himself «as belonging by right of birth, to the governing classes of the literary and artistic worlds» (*Ret.*, 22). His immediate kinsmen were Morris, the Rossettis, Swinburne, Watts-Dutton, Holman Hunt, and his grandfather was Ford Madox Brown; Ford therefore, having grown up as he did in an intellectual background, among famous painters, poets, writers, did not need to behave as a «pathetic» admirer towards James. However he was conscious of James's mastery and admitted, on many occasions that some of his own «germs» were due to James's books or remarks⁵. Using James's subjects, characters and theories he rearranges and reconstructs them in his own terms, achieving results which, although owing their inspiration to James, are unmistakably *his*, and fully belong, together with responsibility and execution «to the author alone»⁶.

2. *Impressionism: Some Historical Notes*

So much has been written about Impressionism that it will suffice to point out the main links between painters and writers who

⁴ LEON EDEL, *Henry James*, (New York: Avon Books 1978), vol. V, 45.

⁵ Cp. *Henry James: A Critical Study*, op. cit. *It Was the Nightingale*, (1933) (New York: The Ecco Press 1984). *Thus to Revisit: Some Reminiscences*, (London: Chapman and Hall (1921).

⁶ HENRY JAMES, «The Art of Fiction», *The House of Fiction*, Leon Edel ed., (London: Rupert Hart-Davis 1957), 29.

believed that the purpose of a work of art was «to make you hear, to make you feel... before all to make you see»⁷.

The first manifestos of Literary Impressionism, Joseph Conrad's Preface to *The Nigger of the Narcissus* (1897), and Ford's essays «Impressionism: Some Speculations» (1913), and «On Impressionism» (1914), appear years after the Eighth Exhibition of 1886. And although Literary Impressionism developed later than the pictorial movement, when the French artists were already turning toward post-impressionism, painters and writers still shared the same idea of *movement* in a work of art. Impressionism in visual art is essentially dynamic, and portrays sudden changes and breaks. In his essay on Joseph Conrad, Ford Madox Ford illustrates the reason which led them to use the term «impressionism» to describe their work and draw parallels between the painter's and the writer's job:

We accepted the name impressionists because we saw that life did not narrate but made impressions on our brains. We in turn, if we wished to produce an effect of life, must not narrate but render impressions⁸.

Painters and writers shared the common aim of a creation which emphasized the idea of a reality which, far from being static, was on the contrary, varied and dynamic.

As painters started to use light and colour in a particular way – and thereby affecting the observer's mind with the movement of life – so the writers operate in a similar way, using, instead of colors and lights, different narrative techniques (time-shift, juxtaposition of situations...) to render, contemporaneously, the experience and the impressions clustering together in the conscience of the central character.

The impressionist writer attempts at rendering «those queer effects of real life that are like so many views seen through bright glass»⁹, his task «approached in tenderness and faith» (*Pref. X*) is to appeal and speak to the senses, «to hold up unquestioningly [...] the rescued fragment before all eyes» (*Pref., IX*) and «to disclose its *inspiring secret*» (*Pref. X*, italics mine).

⁷ Joseph Conrad, Preface to *The Nigger of the Narcissus*, (1897) (Edinburgh and London: J. Grant 1925), X. Henceforth all references to this text will be made parenthetically.

⁸ FORD MADOX FORD, *Joseph Conrad, A Personal Remembrance*, (London: Duchworth 1924), 182.

⁹ FORD MADOX FORD (Hueffer), «On Impressionism» *Poetry and Drama*, II, (June-Dec. 1914), 174.

Conrad's and Ford's descriptions of the writer's task might be applied to the painter's as well. Impressionism is based on the observer and his observation of reality alone, and therefore both painter and writer emphasise subjectivity as the essential feature of their work.

As Vita Fortunati points out in her exhaustive monograph on Ford,

l'impressionismo di Ford e di Conrad [...] non si esaurisce mai in una riproduzione fotografica e piatta del reale, ma aspira piuttosto ad una sua ricreazione: la realtà viene filtrata attraverso la personalità dell'artista, viene per così dire «ricreata» [...] Ford [...] nei suoi scritti sottolinea la differenza tra una descrizione esatta e meticolosa della realtà e quella forse meno esatta, ma più suggestiva ricreata dalla personalità dello scrittore ¹⁰.

The opinion that Ford and Conrad used impressionism as a means for the writer to recreate a more personal and evocative reality is also shared by Sergio Perosa, to whom the two writers

saw in Impressionism a method for, and a support of, a truthful representation of life, an aid to *vraisemblance* a condition for a realistic approach to portraiture that relied on the personal view of the author ¹¹.

Ford's procedure recalls the suggestions of the Master himself, whose «selective realism» foresees literary impressionism. To James, in fact, as to Ford

A novel is in its broadest definition a personal *a direct impression of life*: that, to begin with constitutes its value, which is greater or less according to the intensity of the impression [...] *The execution belongs to the author alone.* (*Art.*, 29) (italics mine).

To exemplify Ford's impressionism it will suffice to consider a passage from one of his novels. The scene, described in *No More Parades*, is vitally important as it will have ineffaceable repercussions on the characters's life. The reconstruction is rendered through a selective technique as a means to fully achieve the intensity of impressions. At first we witness only a few images, the brass handle moving,

¹⁰ VITA FORTUNATI, *Ford Madox Ford, Teoria e tecnica narrativa*, (Bologna: Patron 1975), 50-51.

¹¹ SERGIO PEROSA, *American Theories of the Novel: 1973-1903*, (New York and London: New York Univ. Press 1983), 181.

the illuminated dressing table, a smooth silver segment of tubing¹²; then we are introduced to a more detailed picture:

She was working a powder-puff under her armpits in a brilliant illumination from two electric lights, one at each side of her dressing table [...] He said to himself: «One is going to that fine and secret place... Why not have? [...] he could hear her humming. Maliciously! It was then that he had observed the handle of the door moving minutely [...] Her gilded gown was about her hips on the chair... (p. 231).

The objective neutrality of the scene is broken only by the words «one is going to that fine and secret place... Why not have?» and «Maliciously» which dramatize the sight of familiar objects such as the electric light, the dressing table, and familiar acts such as the working of a powder-puff under one's armpits. What the reader perceives are only the recreated images and the impact of those images on his consciousness.

3. *The lesson of the Master*

Form

Working with Conrad sharpened Ford's awareness that he needed his own style and that the novel needed a new form. Their encounter in Surrey, in 1897¹³, set the basis for the process of drawing away from the old narrative tradition, but, far from dis-integrating the old narrative structure, they studied and reconstructed new canons shaped on the needs of new writers, and therefore readers: the novel of the era could only find its New Form in the writer's relation with reality.

From that moment on Ford wrote under the continuous pressure of finding for his novels a New Form, which had to represent «the moment of synthesis between a certain experience of reality and its artistic rendering»¹⁴.

¹² FORD MADOX FORD, *No More Parades* (1926) in *Parade's End* (London, Sydney and Toronto: The Bodley Head 1980), 198.

From now onwards all reference to *Parade's End* will be taken from this edition which contains *Some Do Not* (1924), *No More Parades* (1925), *A Man Could Stand Up* (1926), and will be made parenthetically;

¹³ For further information on the Ford-Conrad collaboration and/or the New Form cp.: FORD MADOX FORD, *Joseph Conrad, A Personal Remembrance*, op. cit.; VITA FORTUNATI, op. cit.

¹⁴ FORTUNATI, 39.

After the collaboration with Conrad, Ford moved from the *historical* novels to the *social* romances, and therefore he came under the influence of one of the major figures in his writing life, «the subtle comedian»¹⁵ Henry James. Ford was to become a fervent follower of James's idea of form: his famous metaphor of the writer and the tailor seems to describe what Ford was seeking, in other words unity of «Form», «Content», «Structure», and «Technique» (*Art.* 39-40).

As «what the novel needed was the New Form»¹⁶, Ford intensified his study to reach that final moment where «structure», «pattern», «shape», «technique», and «texture», merge together giving unity to the work. Ford's Form is the «personal, direct» expression of the author's impression of life, dynamic and always changing, it is a «living thing» (*Art.* 34) whose elements may be separated and then put together again. The meaning of the whole structure emerges through this ability to arrange, separate and then reassemble those elements, and the disclosure of meaning takes place through this capacity to find «in each of the parts [...] something of each of the other parts» (*Art.*, 34).

Accordingly Ford carries the lesson of the Master towards the creation of a novel which had «a theory, a conviction, a consciousness of itself behind it» (*Art.*, 23) and was «the expression of an artist faith, the result of choice and comparison» (*Art.*, 23).

Point of View

In Ford's writings events are presented from different points of view, and are seen as they appear to the characters involved. Ford never intervenes to explain them, leaving the reader to draw his own conclusions. The author as «*narrative voice*» has to efface himself from the story, in order to render the mental process of the central character without displaying his presence. His position as an author is similar to James's: the idea of a central intelligence, through which events are filtered, derives in fact from James's theorization and elaboration of Strether as pivot of the story¹⁷. James's Strether is the

¹⁵ ANN BARR SNITOW, *Ford Madox Ford and the Voice of Uncertainty*, (Baton Rouge and London: Louisiana State Univ. Press 1984), 75.

¹⁶ FORD MADOX FORD, *Joseph Conrad. A Personal Remembrance*, 36.

¹⁷ HENRY JAMES, Preface to *The Ambassadors, The Art of the Novel, Critical Prefaces*, P. Blackmur ed., (New York, London: Charles Scribner's Son 1934), 317-318.

stereotype for Ford's Tietjens – shown «at home during war time», then «going up the line», and «in the process of being reconstructed»¹⁸ – through whom events are seen, selected and filtered.

As a first attempt to overcome the omniscient narration, and following James's experimentation in *The Sacred Fount*, Ford resorted, in *The Good Soldier*, to Dowell's first-person-narration, in which the objective presentation of events could be combined with the subjective dramatization. Later, in *Parade's End*, he brought his impersonal technique to perfection with the use of third-person-narration and the simple past¹⁹. He had already tried it, years earlier, in one of his Jamesian pastiches, *A Call* (1910); he had understood that the subjective dramatization was essential to his works, but only in *Parade's End*, his masterpiece, was he able to render his story «from the insides of all characters without needing to make them first person narrators»²⁰. By that time James's solution to bridge the gap between subjective and objective had been the introduction in the narrative of an intelligence through which everything was seen and felt – cutting out of the narration all that the narrator could not have known or seen – thus confirming his belief in the impersonality of the author, and in the third-person-narration. He had shifted the emphasis on to the directness of impression rather than the mediation of a first-person-narration, so that one could guess «the unseen from the seen, [...] trace the implication of things [...] judge the whole piece by the pattern» (*Art.*, 32).

In parts 1 and 3 of *N.M.P.* the central intelligence through which events and memories are focused and filtered is Tietjens': in these two sections of the novel it is through his interior monologues that his experiences and feelings are viewed. Part 2 is devoted to Sylvia who becomes the focal point. Through the view from the inside, scenes of her life – marriage, love/hate for Christopher, *romantic* escape with Perownee – are analysed. The technique of repeating a word or a scene in order to emphasise its meaning, here becomes a means of emphasising the difference between Christopher and Syl-

¹⁸ SAMUEL HYNES, ed., «Three Dedicatory Letters to *Parade's End*, With Commentary and Notes», *Modern Fiction Studies* 16, (1970): 521. Letter to Gerald Duckworth.

¹⁹ EMILE BENVENISTE, *Problèmes de linguistique générale*, Editions Gallimard 1966, 245: «dans l'énonciation historique, sont admis (en formes de 3e personne): l'aoriste, l'imparfait, le plus-que-parfait et le prospectif; sont exclus: le présent, le parfait, le futur (simple et composé); dans l'énonciation du discours sont admis tous les temps a toutes les forms; est exclu l'aoriste (simple et composé).»

²⁰ SNITOW, 100.

via: the same episode is repeated and analysed both from her and his point of view and we are therefore enabled to see it fully. Different points of view then converge on one event, as it happens in the scene between Christopher and Sylvia, on the day he leaves for France. References to this scene appear early in part 1, «Nevertheless, three months ago, they had parted... Or he thought they had parted. [...] She had said she was going into a convent at Birkinhead» (p. 19).

The theme of their separation is exhaustively recurrent in Tietjens and step by step, through his thoughts, the reason why he believes that they parted for good and that Sylvia is in retirement becomes clearer. The scene is repeated every time with more details, still from Christopher's point of view: «Certainly he had imagined [...] that their union had been cut [...] by Sylvia's clear voice [...] saying in the dawn to a cabman 'Paddington!'"» (p. 72).

In Christopher's opinion Sylvia's words had dissolved his marriage and – though he can hardly express the thought – set him free for his girl. However it is clear that things are not so simple and in part 2 Sylvia is very good at showing it. The word 'Paddington', which had become a symbolic synonym of their separation in Christopher's mind, is used by Sylvia to tease him, to make him believe he is free, to render the disillusion more effective (p. 142). She had no intention of retreating into a convent for life, nor did she intend to free Christopher from the bond of marriage. The episode is seen both from Christopher's and Sylvia's viewpoint without a word of comment from the author, events are presented from the point of view of the central intelligence chosen by Ford, at times Sylvia's, more often Tietjens's.

Past tense and third-person clearly render the idea of an ordered framework of events. It is as if we do not need the author's explanatory voice as events narrate themselves: events are presented as they first appeared and, as the tense is the simple past – which is the tense of the «event» which is far, and away, from the figure of the narrator – it follows that only the events speak. The author therefore has disappeared and impersonality is acquired²¹.

²¹ James's, and therefore Ford's, position as an author is reminiscent of that described by Gustave Flaubert in his letter to M.lle Leroyer de Chantepie (March, 18, 1857): «*Madame Bovary n'a rien de vrai. C'est une histoire 'totalement inventée'; je n'y ai rien mis ni de mes sentiments ni de mon existence. L'illusion (s'il y en a une) vient au contraire de «l'impersonnalité» de l'oeuvre. C'est un de mes principes, qu'il faut pas «s'écrire». L'artiste doit être dans son oeuvre comme Dieu dans la création, invisible et tout-puissant; qu'on le sente partout, mais qu'on ne le voie pas.*»

Rhythm

Although James's and Ford's writings are apparently very different, there is a point of contact worth discussing. James re-wrote and re-shaped most of his works, always seeking the fusion of form and content, conscious that the rhythm of prose should catch «the strange, irregular rhythm of life» (*Art.*, 38), and that the aim of the artist was to «try and catch the colour of life itself» (*Art.*, 45).

His lesson found fertile ground in Ford's consciousness that the writer needed a new language to convey his new theories on the page, giving the reader the impression of life flowing. James's theories then found a follower and a disciple in Ford, whose language however seems more simple. To give the reader that «rhythm» of life James sought, Ford used a vocabulary «as simple as was practicable»²². His fluidity of language and his apparent simplicity, however, are attained through extensive and elaborate research, for the *mot juste* and the right rhythm, which has its place in the process of the renewing of the novel. His efforts led to a «vernacular of an extreme quietness that would suggest someone of some refinement talking in a low voice near the ear of someone else he liked a good deal» (*Port.*, 63).

This «vernacular of an extreme quietness» was indeed difficult to achieve, especially owing to the fact that it was essential, to Ford, to avoid words and expressions too unusual or striking, or brilliant, in order to reach that simplicity he was aiming at.

Ford's endless discussions with Conrad on the use of words, their meanings and synonyms, are to be compared to James's endless re-writing of his novels. Ford fully accepted and followed James's theories but was also able to use them in a very personal way, so from the Master's roaring prose of the last works, which *indeed* gives the «colour of life», the reader passes to Ford's whisper of an «extreme simplicity», still «hearing», «feeling», «seeing», the «inspiration truth» of life experience.

Ouvres Complètes de Gustave Flaubert, Correspondance, Quatrième série (1854-1861), (Paris: Louis Conard Editeur 1927), 164.

²² FORD MADOX FORD, *Critical Writings*, Frank MacShane ed., (Lincoln: Univ. of Nebraska Press 1964), 82.

Plots

In Ford's novels it is almost the impressions alone, the train of thoughts and association of ideas, the feelings, that hold the narrative together. Ford's interest, as well as James's, lies in the mental process of characters, rather than in reported events. Events are seen through the mind of the character as they appear, «how» he sees or remembers them, but above all «when» he sees or remembers them.

This selective way of presenting an event is linked, in Ford, to use of the time-shift. There is a violent break in the chronological sequence: time seen as a chain of events, ordered along a diachronic scheme, no longer exists. We are led into the character's mind and his memories become ours. This dissolution of the action as such is another lesson Ford had learnt from James, and re-interpreted, bringing it to its extreme consequences. As Ford himself points out,

Action, that is to say, in the sense of anybody's doing anything, is singularly rare in any of Mr. James *nouvelles* (H.J., 167)

But if in James's work we still find a chronologically ordered framework, though reduced to a skeleton, this is not so in Ford's, where the representation of «what life really is», moves back and forth as episodes from the past surface in the mind of the narrator.

James's ideas however are only apparently disguised by Ford's extensive use of the time-shift and interior monologue. To him in fact, «A Novel was the rendering of an Affair: of one embroilment, one set of embarrassments, one human coil, one psychological progression»²³.

Ford's notion of the novel as the psychological rendering of an «affair» is still James's selective impressionism. In Ford's opinion in fact «the supreme function of Impressionism is selection, and... Mr James has carried the power of selection so far that he can create an impression with nothing at all... he can convey an impression, an atmosphere of what you will with literally nothing» (H.J., 152-153). And in both James's and Ford's fiction the «petty details» of life become the means of rendering the whole story, the horror, the social vacuity, the atmosphere in which characters live and «talk about the rain... whilst... [their] lives crumble to pieces around... [them]», (H.J., 153).

²³ FORD MADOX FORD, *Thus to Revisit*, 44.

Subjects for Historians

James's ability to depict society as it really was made him the perfect model for Conrad and Ford's ideal figure of historian of their days. To Conrad he was the «historian of fine conscience»²⁴, to Ford he was «the only unbiased, voluminous and truthful historian of our day» (*H.J.*, 66).

While praising James, Ford is also praising himself; what he wanted to see done was «a work [...] on an immense scale, [...] [he] wanted the Novelist in fact to appear in his really proud position as historian of his own time» (*Night.*, 199), and of course the Novelist's proud position was to be Ford's, as well as James's: «Proust being dead» Ford affirmed «I could see no one who was doing it» (*Night.*, 199).

They both described the same society, the same generation, the same dying class, and knew their subject perfectly: Ford because of his birth, James because «he knew his milieu» (*Port.*, 7). They both rendered the 'tale of passion' of a class whose code of honour no longer existed, if it had ever existed, both described the same «contradictions between the surfaces of life and the depths»²⁵ the same fading values, the same hypocrisies of the 'good people' who are not, however,

the virtuous, but all the sufficiently wellborn, sufficiently inconspicuous, sufficiently but not too conspicuously opulent, sufficiently but very certainly not too conspicuously intelligent and educated, that supply recruits to the ruling classes of British Isles (*Port.*, 7)

Of this class James knew every plight and every hidden secret, and what he knew he rendered perfectly.

It is this capability to look into contemporary life that most influenced Ford's fiction. James's writing of the moral decline and of the tragedy of a class of which «the knew the lives and circumstances» (*Port.*, 7), suggested a new attitude towards social history which Ford was keen to follow. In his last essay on James, Ford described James's early enthusiasm and late disillusion with the world of the British privileged, which he knew, «at first perhaps rather superficially and with enthusiasm, and at last profoundly and with disillusionment as profound as his knowledge» (*Port.*, 7).

²⁴ JOSEPH CONRAD, «Henry James: An Appreciation, 1905», *Notes on Life and Letters*, (London: J.M. Dent 1921) 21.

²⁵ SNITOW, 78.

James's late disillusionment is Ford's own when he contemplates the sad story of his 'good soldier', or the fall and resurrection of his last anti-hero, the «last stud-white hope of the Groby Tory breed» (*N.M.P.*, 160), Christopher Tietjens.

As Ann Snitow points out, James the historian «had suggested to him a way of looking at contemporary detail; James the romancer had given him a myth of a moral decline, of a class tragedy»²⁶, and in his last masterpiece, *Parade's End*, Ford is both historian and romancer, thus becoming James's true disciple.

4. *What «The Good Soldier» Knew*

It is evident that Ford mainly turned to James when he needed inspiration, either for a technique or a subject. He shared James's belief that a story develops from a germ, a sudden «break» which brings into the writer's mind the suggestion for a whole story.

James had found his subjects in the «good people comfortably off» (*H.J.*, 146), who as a rule were also «singularly nasty» (*H.J.*, 146). This fall of values is well exemplified in Ford's *The Good Soldier* and *Parade's End*. In both we find a Jamesian situation or character, but both depart from the Jamesian beginning towards an end which is typically Fordian. The characters belong to the same class which «might be, if not honoured, then at least allowed some social value» (*H.J.*, 146), but while in James the development is linear, and the chronological order is mainly paralleled by a growing awareness, in Ford the development is more and more twisted and circular, like a spiral where the coils are tangled one into the other in an inextricable knot. This is more evident in *The Good Soldier*, where the story, which is typically Jamesian – a naïve American in Europe who becomes disillusioned with the 'good people' he formerly trusted and/or admired – develops forwards and backwards, with affirmations and subsequent withdrawals in an un-Jamesian way. Moreover the characters never reach the revelation and understanding, or at least awareness, typical of most of James's fiction, never decipher the reality which lies behind appearances; on the contrary, the story becomes so complicated that both reader and narrator will be left with a sense of incompleteness and uneasiness alien to James's work.

The raw material for *The Good Soldier* comes from *What Maisie*

²⁶ SNITOW, 78.

Knew and *The Sacred Fount*. All these works describe the «process of knowledge» of the central characters, whether they are first-person (*The Sacred Fount*), or third person narrators (*What Maisie Knew*). Dowell is made up of both the unnamed narrator of *The Sacred Fount*, and Maisie. From the first he borrows a way of living vicariously, of looking at events from an outside point of view, and also shares a will to know, to unveil the truth. Dowell however has, right from the beginning, a disillusioned attitude towards his task: his only knowledge is of his ignorance, he is conscious that he does not, and will not, know the truth.

As Frank Kermode notes in his analysis of the first chapter of *The Good Soldier*, the word «know», which gives the novel its mark, is present from the first page onwards, «in the second sentence [of the first chapter], three times in the third, twice in the fourth»²⁷, thus establishing the leit-motif of the story²⁸.

Just as characters and subjects, from being typically Jamesian, become, through Ford's manipulation, completely alienated from James's fiction, so it is with the structure of the novel. James's epistemological scheme – *What Maisie Knew*, *The Sacred Fount* – is here appropriated by Ford, turned upside down, and then applied to Dowell's quest for truth, departing from the linear chronological development of the search, and moving in a circular motion with frequent disturbing shifts backward and forward²⁹.

As all Jamesian stories this one too is based on a few key episodes which the narrative exhausts, dilates and contracts depending on Dowell's mental process and/or on the importance which he gives them.

Time has a length which is no longer objective, but functional and directly linked to the character. The mind overwhelms the ladder of time, throwing it into disorder. In the memory, years may go by, overwhelmed by that one instant which, in the mind of the characters, seems to last an eternity. Fragments of the past are brought continually to the surface, often through different perspectives, conflicting points of view. Through the use of time-shift we arrive at the dissolution of the linear plot, and the construction of an event therefore takes place with a synchronic movement.

²⁷ FRANK KERMODE, «Novels: Recognition and Deception», *Critical Inquiry*, I, 1 (1974) 109.

²⁸ FORD MADOX FORD, *The Good Soldier* (1915), (New York: The Vintage Books 1955) 5.

²⁹ KATHRYN C. RENTZ, «The Question of James's Influences in Ford's *The Good Soldier*», *English Literature in Transition*, 25, 2 (1982) 109.

This use of time-shift is reminiscent of James's shift of setting: to emphasize the horizontal progress of the story, which is one with the characters' growing awareness, James in fact has his characters return to settings previously visited. On the one hand, then, we have Ford's circling back to significant key episodes, seen through different perspectives which add confusion and disorder; on the other James's circling back to significant settings, seen through the same intelligence, after a number of events presented in chronological sequence, thus emphasizing order and development rather than chaos and ambiguity³⁰.

New evidence constantly casts a doubt on Dowell's discoveries and thoughts, and the novel «projects a series of possible liaisons, allegations, and implications of unfaithfulness which are never actually confirmed»³¹.

The epistemological scheme takes on an ambiguous turn so that all the clues and hints are very often dismissed, challenged or withdrawn by Dowell's own perplexities. Dowell's function is to filter this evidence and then to establish all the possible relations between the other characters: he acts as the catalizer for a whole series of events, preparing the subsequent catastrophe. Apparently this is the scheme James prepared in *What Maisie Knew*: the child is the hinge between parents and step-parents, her presence justifies and gives a formal status to the new relationships, like Dowell she gives «her» perspective of the story – though in third-person – but, unlike Dowell, as new evidence comes to the surface, she seems to gain in awareness; in Dowell's story on the contrary, new evidence marks a stasis or a withdrawal from a former position.

In *The Good Soldier* the truth is disseminated throughout the novel and is disclosed bit by bit, hidden and then revealed again, with a method which gives the predominant role to suspense, a distortion, a game made up of delay and raised tension. The reader lives moments of suspension, in which he feels the menace, the pervading fear of an open unfinished sequence³².

³⁰ RENTZ, 110.

³¹ JOHN TYTELL, «The Jamesian Legacy in the *The Good Soldier*», *Studies in the Novel* 3 (winter 1971) 366.

³² Ford's method of gradually disclosing an event, hiding and then revealing it again is characteristic of the the detective story, as Ford himself pointed out: «There is nothing really startling in the method. It is that of every writer of workmanlike detective stories. My friend on *The New York Times* calls me a master of the time shift. He adds that a great many people dislike my books because I use that device. But he is mistaken. It is me they dislike, not the time-shift, which is a thing that delights everybody». *It Was the Nightingale*, 212.

In *What Maisie Knew* the truth is brutally revealed after a certain span of time during which events build up the tension. The narrative is based on a series of false acceptances/refusals [father's, mother's, Sir Claude's]. The three episodes are structured according to a repetitive pattern: to every illusory acceptance there follows a refusal. The tension is built up by Maisie's expectation, is brought to its zenith and then broken by the sudden cruel revelation, which, at least, permits a temporary relief. In *The Good Soldier* the tension is continuously built up and never broken, thus never allowing the attention to drop. Anguish therefore, together with incompleteness, is the final reward which awaits both Ford's narrator and reader. In James's fiction the final reward is given by the awareness of reality: the flux of new evidence that the character faces as the narrative unfolds itself, causes a continuous shift of point of view, thus allowing the character to adjust his/her perception of reality. But in Ford's the character lives in perpetual chaos, and his perception of reality is altered, not only by the new evidence, but by the fact that the circling technique allows him to go back to any event and reinterpret it at a distance which is both temporal and spatial. Dowell therefore not only adjusts his interpretation of reality as the narrative goes by, but re-adjusts it as he re-lives the same episode from different angles.

But notwithstanding this continuous shift of point of view, and the forced re-adjustments, Dowell remains a static character. He resembles James's types only apparently, he has «all the virtues of James's exemplary males, even their lack of interest in money and their appreciation of beautiful old Europe»³³, he is as naïve and weak as they are, but while as a rule James's characters outgrow their weakness and naïveté. Dowell never changes his role of tragic observer of events.

As Sergio Perosa points out, one cannot fully trust a person so blind about his own business³⁴. On the one hand, being first-person-narrator, he cannot, and moreover is not able to, judge events, or characters, as they really stand before him; on the other, his main function is in reality to confound the reader. His version of the story is one-sided and his way of presenting every instance is biased and selective. He is the embodiment of James's unreliable narrator, complicated by an incurable tendency to avoid knowledge, therefore shunning awareness and refusing responsibility. He evades any direct

³³ RENTZ, 129.

³⁴ SERGIO PEROSA, «L'impassibile ricostruzione di Ford Madox Ford», *Il Verri* 8, (1974) 91.

explanation and disseminates the story with apparent useless details, unanswered questions, affirmations and denials, thus leaving the reader in doubt as to whether to believe him or, from the beginning, casting a doubt on the whole of his memories (*T.G.S.*, 6-7).

As for the other characters involved, their Jamesian features are distorted or exaggerated so that at the end they only vaguely resemble their model. Ford's characters are overloaded with a defect, a vice which distorts their first apparent traits. They are capable of exasperated and infamous reactions; and their essence has neither James's characters' dignity, nor their growing awareness³⁵.

It is this characteristic exaggeration which makes Ford's work immediately recognizable as «his», notwithstanding the unavoidable Jamesian echoes. Only Ford could transform Maisie Maidan's suicide into a grotesque pantomime where the reader's sympathy is completely withdrawn from the scene. Still Maisie echoes James's heroines, but unlike her counterparts – Maisie Farrange, Daisy Miller, Isabel Archer... – she has not the strength to stand her own growing awareness and commits suicide. But even this gesture fails to bring her figure to a higher stature, as the tragic tension is undercut by her posture in death. Ford does not allow her any residual dignity; as a rule he deprives all his characters of that dignity, that decor that James's characters keep even in the most ruinous of falls. Sir Claude, for instance, though surrendering to Mrs. Beale, keeps his dignity throughout the narrative, and the final scene – when he does *not* stand on the balcony to bid Maisie farewell – exposes the consciousness of his renunciation: the growing awareness of his impotence and fall, as well as Maisie's awareness of the last disillusion.

5. *There will be «No More Parades»*

The study of James's influences on Ford's work has been limited to *The Good Soldier*, defined as Ford's «effort to free himself from his dependence on Henry James's methods»³⁶ and a «testimony to what Ford had learnt from James»³⁷. It has even been said that Ford wrote *The Good Soldier* out of spite for the Master and that «curing

³⁵ RENTZ, 106-107.

³⁶ RENTZ, 104.

³⁷ R.W. LID, *Ford Madox Ford, The Essence of His Art*, (Berkeley, Los Angeles: Univ. of California Press 1964), 17.

himself of his enthusiasm [...] was actually making fun of his fallen god»³⁸.

Ford was not trying to declare independence from James, nor was he making fun of «James's belief in the delicacy and restraint of the aristocratic soul»³⁹, as they shared the same sadness in contemplating the fall and the decline of a world which they thought indestructible.

When Gabbay declares that Ford used *The Good Soldier* «to expose the absurdity of James's values»⁴⁰, she understates the fact that the values Ford was exposing were the values of a class whose 'code of honour' was dying, a class whose 'appearance' was dying. Beyond the screen of the 'pretended' code of honour, he could find nothing but an empty structure, empty values in which nobody believed any more: not Ford, and certainly not James, who had exposed, long before, the same amorality in his own work. Ford stretches James's disillusion farther and farther, colouring with grotesque shades both subjects and characters.

He did not free himself by writing *The Good Soldier* – as Lid seems to believe – nor did he ever attempt to – as Gabbay concludes; he simply carried on James's lesson, using James's germs and sharing James's sensibility and disillusion towards the same «coterie of titled, distinguished good people».

Moreover as already pointed out James's figures continue to exist in Ford's fiction, long after he had finished *The Good Soldier*, in *Parade's End*. His purpose in this work had been to write a war-novel on the lines of *What Maisie Knew*, trying to see how James would have dealt with such a subject. In *It Was the Nightingale* Ford describes how the germ for the story was due to James (*Night.*, 161-162).

The «Jamesian legacy», as Tytell calls it, does not end with *The Good Soldier*; in *Parade's End* in fact we find James's characters even more distorted and vicious; and the reader is led to consider *Parade's End* as the natural follow up of what Ford had begun with *The Good Soldier*. In *Parade's End* we find a similar dying class, the same fading values, but here the appraisal is universalized,

³⁸ L.R. GABBAY, «The Four Square Coterie: A Comparison of Ford Madox Ford and Henry James», *Studies in the Novel* 6, 4 (Winter 1974) 439.

³⁹ GABBAY, 451.

⁴⁰ GABBAY, 451.

la visione è più ampia e organica, l'andamento è panoramico e processionale e quindi la tecnica più distesa [...] in Tietjens [...] si ha l'epitome e l'ultima *ratio* del gentiluomo d'onore, e nella sua vicenda lo sfacelo di una società diventa sfacelo, abdicazione e decadenza di tutto un mondo⁴¹.

The figure of Sylvia, Christopher's unfaithful wife, «surely the most possessed evil character in the modern novel»⁴², is an exaggeration of Ida Farrange; her indiscretions and unfaithfulness mirror Ida's on a higher level. She ruins Christopher's career with her slandering and her public behaviour, thus setting in motion the mechanism of Christopher's destiny, just as Ida's will give a push to Maisie's destiny. Valentine, the suffragette, the new woman with whom Christopher chooses to live, is what Maisie might develop into: with a conquered awareness both depart from the old world, neither one knows what will happen, but both shun the decadent world of «British Privileged».

James's and Ford's 'tale of passion' of a dying class becomes the 'tale of passion' of a whole world. In the last volume, *A Man Could Stand Up*, Christopher and Valentine, on Armistice Day, decide to turn their backs on old values: by now they 'do' what their hearts suggest, not what empty codes of behaviour require them to do.

That night would be remembered down unnumbered generations. Whilst one lived that had seen it the question would be asked: What did you do on Armistice Night? My beloved is mine and I am his! (*A.M.C.S.U.*, 437)

The confusion of Armistice Day reflects as in a mirror the confusion of Christopher and Valentine, who are «united [...] but with no absolute certainties about the past [...] or about the future»⁴³. Like other Ford's heroes they «suffer agonies of uncertainty for years without much hope that the truth will ever come out»⁴⁴.

A striking difference however, between this last work and Ford's previous 'tale of passion', is that by now his characters' inconclusiveness, their incapability to learn a lesson from their experiences, and therefore develop their awareness, has disappeared. Christopher and Valentine have conquered their consciousness: the war, the modern epic, takes on the aspect of the voyage, through confusion, towards

⁴¹ PEROSA, «L'impassibile ricostruzione...», 93.

⁴² Graham Greene, Preface to *Parade's End*, 6.

⁴³ GREEN, 6.

⁴⁴ H.G. HILL, «The Literary Career of Ford Madox Ford» *Critical Quarterly* V, (Winter 1963) 379.

maturity and freedom from conventional values. They could stand on the «bleedin' 'ill», although no one knows how and for how long.

In this metamorphosis they become more Jamesian than all their predecessors. Like James's characters they have acquired the awareness that the old world no longer exists, and share the same ignorance of what future and destiny will hold for them.

What better ending, for a dying world, than trusting in a destiny which is inscrutable, and fusing with the figure of the author who has always remained hidden throughout the narrative, discreetly breathing life into his characters: the author who has always been beyond, the author/god of creation?

Tietjens was stretching out his two hands from the waist. It was incomprehensible. His right hand was behind her back, his left in her right hand. She was frightened. She was amazed. Did you ever! [...] They were dancing! [...] There was a fellow with a most beautiful voice. He led: better than a gramophone. Better ... Les petites marionnettes font! font! font! ... (*A.M.C.S.U.*, 470)

Reading the last page of *A Man Could Stand Up* one certainly wonders if the *marionnettes* are actually the characters of the novel. And who but the author/puppet master, unveiled at last, controls the marionnettes' strings and shows us the machinery of his theatre, the mechanism of the creation of an imaginary stage box?

Comparing this dance with Christopher's and Sylvia's at the hotel in Rouen (*N.M.P.*, 192), Ford's shift of attention is evident: in *No More Parades* there was a gramophone and Wagner's music, now there is «a fellow» [...] better than a gramophone». The description of the scene through Sylvia's thoughts was pervaded by a feeling of very strong sensuality, «he had pressed her tighter [...] All these months without...», a crescendo which culminates with the «Venusberg music dinning in her ears» (*N.M.P.*, 192), while in *A Man could Stand Up* the description has the detachment of a stage direction, there are only dancing marionnettes: Valentine is frightened, amazed, not by Christopher's presence, or by their bodies' contact, but, rather, by the fact that «they were dancing». This detachment is perhaps emphasized to lead to the final alienation of the author who, through this scene, exposes himself as the author of the *fabula*.

Here, finally, Ford acknowledges, and pays his debt to James in full: he has acquired that detachment and that impersonality James professed, without needing to lose his own personality and temperament; he has lifted James's material, «with such adornments and changes as should suit [his] own purpose into [his] own novels» (*H.J.*, 91).

List of Abbreviations

<i>Art.</i>	<i>(The Art of Fiction)</i>
<i>A.M.C.S.U.</i>	<i>(A Man Could Stand Up)</i>
<i>H.J.</i>	<i>(Henry James: A Critical Study)</i>
<i>Night.</i>	<i>(It was the Nightingale)</i>
<i>N.M.P.</i>	<i>(No More Parades)</i>
<i>Port.</i>	<i>(Portraits from Life)</i>
<i>Pref.</i>	<i>(Preface to The Nigger of the Narcissus)</i>
<i>Ret.</i>	<i>(Return to Yesterday)</i>
<i>S.D.N.</i>	<i>(Some Do Not)</i>
<i>T.G.S.</i>	<i>(The Good Soldier)</i>

Bibliography

- BENVENISTE EMILE, *Problèmes de linguistique générale* (Paris: Editions Gallimard 1966).
- CONRAD JOSEPH, «Henry James: An Appreciation, 1905», *Notes on Life and Letters*, (London: J.M. Dent 1921).
- CONRAD JOSEPH, Preface to *The Nigger of the Narcissus* (1897), (Edinburgh and London: J. Grant 1925).
- EDEL LEON, *Henry James*, (New York: Avon Books 1978).
- FLAUBERT GUSTAVE, *Correspondance* Quatrièmé série (1854-1861), (Paris: Louis Conard Editeur 1927).
- FORD, FORD MADOX, *Critical Writings*, Frank MacShane ed., (Lincoln: Univ. of Nebraska Press 1964).
- FORD, FORD MADOX, *Henry James: A Critical Study* (1913), (New York: Octagon Books 1980).
- FORD, FORD MADOX, *It Was the Nightingale* (1933), (New York: The Ecco Press 1984).
- FORD, FORD MADOX, *Joseph Conrad, A Personal Remembrance*, (London: Duckworth 1924).
- FORD, FORD MADOX (Hueffer), «On Impressionism», *Poetry and Drama*, II, (June-Dec. 1914).
- FORD, FORD MADOX, *Parade's End* (1924-1926) (London, Sydney and Toronto: The Bodley Head 1980).
- FORD, FORD MADOX, *Return to Yesterday* (1932), (New York: Liverlight 1972).
- FORD, FORD MADOX, *The Good Soldier* (1915), (New York: The Vintage Books 1955).
- FORD, FORD MADOX, *Thus to Revisit: Some Reminiscences*, (London: Chapman and Hall 1921).
- FORTUNATI VITA, *Ford Madox Ford, Teoria e tecnica narrativa*, (Bologna: Patron 1975).
- GABBAY L.R., «The Four Square Coterie: A Comparison of Ford Madox Ford and Henry James», *Studies in the Novel* 6, 4 (Winter 1974).

WHAT THE GOOD SOLDIER KNEW

- HILL H.G., «The Literary Career of Ford Madox Ford», *Critical Quarterly* V, (Winter 1963).
- HYNES SAMUEL (ed.), «Three Dedicatory Letters to *Parade's End*, With Commentary and Notes», *Modern Fiction Studies* 16, (1970).
- JAMES HENRY, «The Art of Fiction», *The House of Fiction*, Leon Edel ed., (London: Rupert Hart-Davis 1957).
- JAMES HENRY, *The Art of the Novel, Critical Prefaces*, P. Blackmur ed., (New York, London: Charles Scribner's Son 1934).
- KERMODE FRANK, «Novels: Recognition and Deception», *Critical Inquiry*, I, 1 (1974).
- LID R.W., *Ford Madox Ford, The Essence of His Art*, (Berkeley, Los Angeles: Univ. of California Press 1964).
- PEROSA SERGIO, *American Theories of the Novel: 1793-1903*, (New York and London: New York Univ. Press 1983).
- PEROSA SERGIO, «L'impassibile ricostruzione di Ford Madox Ford», *Il Verri* 8, (1974).
- RENTZ C. KATHRYN, «The Question of James's Influences in Ford's *The Good Soldier*», *English Literature in Transition*, 25, 2 (1982).
- SNITOW ANN BARR, *Ford Madox Ford and the Voice of Uncertainty*, (Baton Rouge and London: Louisiana State Univ. Press 1984).
- TYTELL JOHN, «The Jamesian Legacy in *The Good Soldier*», *Studies in the Novel* 3 (Winter 1971).

Neil Cornwell

BELY AND JOYCE: HALF A CENTURY ON

My greatest masterpieces of twentieth century prose are in this order: Joyce's *Ulysses*; Kafra's *Transformation*; Biely's *Petersburg*; and the first half of Proust's fairy tale *In Search of Lost Time*.

(Vladimir Nabokov, *Strong Opinions*, London, 1973, p. 57)

I. Nabokov's frequently quoted statement, made in 1965, has done much to draw attention in the English-speaking world to Andrey Bely's until recently neglected masterpiece. Of itself it makes no direct comparison between these great exponents of European modernism; however, in an interview the following year Nabokov is on record as believing that «there does exist some resemblance in manner between *Petersburg* and certain passages in *Ulysses*» (*Strong Opinions*, p. 85). He planned to discuss this question elsewhere, but apparently never did; he never lectured on Bely – presumably in the absence (before 1959) of an English translation.

With the fiftieth anniversary of Bely's death (January 8, 1934) following hard on the heels of the Joyce centenary, it may be opportune to glance at the history of the alleged connection between Joyce and Bely, which has gathered a certain momentum of late, and to offer a few thoughts on its justification. It is also appropriate that this should be done when *Petersburg* has appeared as a Penguin Modern Classic and no less than four book length English-language studies of Bely appeared in 1982-3; these events follow the long-awaited 1981 Moscow publication of the fine «Literaturnyye pamyatniki» edition of the novel, which has established the original 1913/1916 Sirin version as the basis for a canonical text.

II. The connection between Joyce and Bely appears to have been made first by George Reavey in 1932¹. Then *Izvestiya*, on January 9, 1934 (p. 4), carried a lengthy obituary of Bely, complete with promi-

I am grateful, for information and advice, to Michael Hagemester (Marburg) and J. McCormack (Dublin).

¹ GEORGE REAVEY, «A Note on Andrey Bely», *The New Review* (Paris), n. 4, Jan. 1932.

nent photograph, signed «B. Pil'nyak, B. Pasternak, G. Sannikov». The authors of this unprecedented tribute in the Soviet press (before or since) considered themselves Bely's «pupils» and proceeded to accord him an exalted position, not only in Russian but in world literature:

He had in common with Marcel Proust a mastery of the creation of the world of primary sensations, but A. Bely would do this more fully and more perfectly. James Joyce is for contemporary European literature the apex of technical mastery. But it must be remembered that James Joyce is the pupil of Andrey Bely.

The Times for January 26 (p. 14) carried probably the only western press obituary of Bely, in which Gleb Struve (then a lecturer at SSEES, London University) also compared Bely to Joyce: «In some ways Bely may be said to have anticipated, in his verbal and stylistic innovation, the experiments of Mr. James Joyce». *Kotik Letayev* Struve saw, following Reavey, as Bely's most daring experiment in the Joycean technique, though it is certain that Bely had no idea of Joyce when he wrote it. It is his most abstruse book». In another valedictory article (written 1934), Yevgeniy Zamyatin, the man who provided probably the first Russian response to *Ulysses* (see *JJB* 8, 1982, p. 4), now in emigration in Paris, paid his tribute to Bely's language (first published in *Les Nouvelles Littéraires*, 1936):

I am not certain... whether one can properly say that [his works] are written in Russian, so unusual is Bely's syntax, so full of neologisms his diction. The language of his books is Bely's language, just as the language of *Ulysses* is not English, but Joyce's language... Bely's tireless formal experimentation, this time chiefly in the lexical area, continued in his last novels as well. Until the very end he remained «the Russian Joyce». (Zamyatin, *A Soviet Heretic*, 1970, pp. 242, 245)

Reavey re-stated the Bely-Joyce link in 1951, in a piece later incorporated into the introduction to his translation of *The Silver Dove* (1974)². Reavey saw Bely as «the Russian contemporary of James Joyce». He conceded many points of difference («in vision, esthetic and technique»), but considered there to be «enough points of similarity to justify a parallel», while Bely should be seen as «a new link for a broader assessment of the Symbolist movement as a whole». The key, to Reavey, lies in the power of the word and associative wordplay in both writers (*The Silver Dove*, 1974, pp. XXVIII-XLII). Struve also returned to this theme in the 1950s in an

² Id., «Le mot et le monde d'André Biely et de James Joyce», *Roman* (Paris), n. 2, March 1951, pp. 103-11.

article on stream-of-consciousness technique. This, he argued, «was not invented by Joyce» and was used «long before *Ulysses*, by a writer who had a great affinity with Joyce – by Andrey Bely» and indeed goes back to *Tristram Shandy*. Struve further points out that Bely used this technique in his early four *Symphonies* (1902-8) and that a Wagnerian element figured therein – there being a common aesthetic origin in the approaches of Bely and Edouard Dujardin³.

Nabokov, who later met Joyce in Paris, had once been in the same Berlin restaurant as Bely (1922-3) but ignored him as «at that time frankly pro-Soviet» (*Strong Opinions*, pp. 85-6). Further to comments noted above, he called Bely in 1958 «a precursor of James Joyce» (*Lectures on Russian Literature*, London, 1982, p. 7) and is quoted as discerning a Gogolian influence on Joyce, which may provide a clue to his angle, had he ever pursued the Joyce-Bely comparison⁴. Strangely, there is no mention of Bely in Nabokov's *Ulysses* lecture.

The recent period has seen further fleeting comparisons plus the first two extended attempts to enunciate parallels. Ada Steinberg (in 1977 – later in Steinberg, 1982: see p. 185-91) compares crucifixion parodies in *Petersburg* and *Ulysses* and notes the colour symbolism in Bely and Joyce (p. 212). John Pilling is wary of comparisons – particularly involving Joyce, «who seems almost to swallow up all parallels and make them part of this encyclopaedic self»; however, «if we are going to look for English parallels», he argues, «*Petersburg* might quite as profitably be compared with Conrad's *The Secret Agent* and *Under Western Eyes...*», while «it would certainly be possible to place Bely in the European tradition of hallucinatory realism that reaches a climax in Dickens' *Bleak House*» (Pilling, 1978, p. 19).

A 1975 comparative thesis by Alexander Woronzoff was revised for 1982 publication (Woronzoff, 1982 – reviewed *JJB* 10, 1983 by Pilling). Confining himself to *Petersburg* and *Ulysses*, Woronzoff surveys the Symbolist context from which Bely and Joyce are alleged to have emerged and then concentrates on compositional features (particularly «symbol» and «epiphany»). Structure, motif, narrative technique, musical elements (leitmotif, synesthesia and rhythm) and (rather inadequately) extra-textual allusions are also considered. A

³ GLEB STRUVE, «*Monologue intérieur*: the origins of the formula and the first statement of its possibilities», *PMLA*, vol. 69, 1954, pp. 1101-11 (on 1109). See also id., «Andrey Bely's Experiments with Novel Technique», in *Stil-und Formprobleme in der Literatur*, Heidelberg, 1959, pp. 459-17.

⁴ ADREW FIELD, *Nabokov: His Life in Part*, London, 1977, p. 241.

series of analogous features is thereby assembled, and certain differences noted, giving a perhaps exaggerated impression of similarity.

In a Russian-language article of 1979, seemingly unknown to Woronzoff, the Hungarian scholar Léna Szilárd covers the same two novels, while conceding that: «Strictly speaking, one ought to concentrate on the very fact of the comparability of progressions which run from the *Symphonies* (1902-08) to *Masks* (1932) and from *Chamber Music* (1907) to *Finnegan's Wake* (1939)»⁵. Despite its brevity, Szilárd's study is the more effective. She notes, on a psychoanalytical level, the father-son, husband-wife complexes and, on a mythic level, a common cult of Hellenism – in Bely's case deriving from Vyacheslav Ivanov and Nietzsche in the form of a Dionysus-Apollo opposition. Szilárd sees a circular movement of history underlying Bely's work and discerns the motif of circularity also in *Ulysses*. Bely's preoccupation with points, circles, centres and peripheries stems from his anthroposophical leanings, while Joyce, too, was versed in theosophy⁶. Apocalyptic ruptures of the circle are acted out in both novels, but in greater earnest in Bely (under the impact of Vladimir Solov'yov's eschatology). Parodies of Nietzsche are also noted in both works. Finally, Szilárd sets Bely's play on the implied author, as on style and speech forms (seen as «a demonstration of the autonomous power of the artist over the world he himself creates and in which he is demiurge», p. 416) against the hidden authorial persona in Joyce who, unrestrained in his play «with all possible elements of the text», nevertheless largely abandons the field of narration to the consciousness of Stephen, Bloom and Molly. Both authors introduce an «inversion of correlatives» (p. 417), striving towards a modern epic of urban consciousness.

III. Bely and Joyce's European travels almost intersected (in the War years in Switzerland); likewise their cultural preoccupations. Not only, however, did they never meet, but neither, it appears, read anything written by the other. Nevertheless, it is improbable that either could have been totally unaware of the other's existence. Publicity over *Ulysses* made Joyce a European figure while Bely was still in Berlin; the Soviet literary controversy over Joyce began within his lifetime – obituarists, we have noted, were quick to dub him «the Russian Joyce». We know from Nabokov that Joyce knew of the

⁵ LÉNA SZILÁRD, «Andrey Bely i Dzheyms Dzhoys (k postanovke voprosa)», *Studia Slavica Hung.*, XXV, 1979, pp. 407-17 (407).

⁶ On this topic see also Cheryl T. Herr, «Theosophy, Guilt and "That Word Known to all Men" in Joyce's *Ulysses*», *JJQ*, 18, 3, Spring 1981, pp. 45-54, in which Joyce's knowledge of Madame Blavatsky is discussed.

leading émigré Russian modernist Aleksey Remizov⁷; moreover, Beckett attended a lecture on Bely in Dresden in 1937⁸, while Reavey, who also knew Joyce in Paris, must surely have spoken to him of Bely.

That a basis for comparison *does* exist has already been shown: there surely must be when two writers from opposite sides of Europe embark almost simultaneously and quite independently upon highly ambitious and revolutionary forms of fiction which, in each case, involve integrating myth and topicalities of 1904-5 into a capital city *topos*, making hitherto unprecedented demands upon the reader and leading to the establishment of new schools of writing.

The comparison requires both broadening, to take in other works, and narrowing, to look closely at linguistic texture. Affinities have been suggested between *Kotik Letayev* and *FW*; however, Bely's verbal innovations notwithstanding, a detailed examination of late Joycean psychology against Bely's Steinerian perceptions would be needed to begin to counter the vast linguistic imbalance. One might be tempted instead to switch comparison of *Letayev* to the opening section of *A Portrait*. Stephen, on aesthetic image in time and space (*Portrait*, p. 212), may, for that matter, be set beside Bely's theoretical writing:

But the word is a symbol; it is the combination, in a way comprehensible to me, of two essences that are in themselves incomprehensible: space, accessible to my vision, and that hollow-sounding feeling within me to which I give the conventional (formal) name of time. (1909 – «The Magic of Words», 1980, p. 122)

Comparative studies of any two remotely comparable novels will yield common features and detail. But *how* should the harlequinade masked ball of *Petersburg* and Joyce's Night-town be compared? How far would it get us to juxtapose the yellow-green fog with the

⁷ ANDREW FIELD, p. 222: «Once Nabokov was talking to Joyce at the Nouvelle Revue Française, and Joyce asked him whether he knew Remizov. "Why, yes, why do you ask?" Nabokov responded in perplexity which he re-enacted for my benefit. – "Joyce, you see, was under the impression that Remizov *mattered* as a writer!!"». Nabokov's attitude to Remizov is typically idiosyncratic.

⁸ DEIRDRE BAIR, in *Samuel Beckett, A Biography*, London, 1978, p. 247, reports that Beckett was taken to «a lecture on the Russian novelist Andrei Biely (called «the Russian James Joyce») by Professor Fedor Stepun... Stepun spoke at length about Biely's family situation: his wife, Assya Turgeneva, was a relative of the great Russian writer, and her sister (who had lived in Dresden for many years) was married to an Italian named Pozzo. It was probably the first time Beckett heard the name he later gave to one of the characters in *Waiting for Godot*».

snotgreen sea? An element indisputably common to much of the fiction of Joyce and Bely is untranslatability: Joyce needs no further comment, while Bely himself lamented «I am, alas, untranslatable» («About Myself as a Writer», 1976, p. 564).

In any case, the precise differences between Bely and Joyce are perhaps more worthwhile to establish than superficial similarities; the further the comparison is taken, one suspects, the larger the disparities loom. Under ideology one could bracket respective theory and practice of «the word»; the seriousness of responses to common cultural influences; even humour and sexuality. Bely was all but born a Symbolist: the discovery of «symbols» to him was «a return to the experiences of infancy»⁹. As a theorist of aesthetics he belongs «in the forefront of this century's thinking on the subject» (Elsworth, 1972, p. 18); his work in prosody made him an important predecessor of the Russian Formalists; he produced a major re-evaluation of Gogol'¹⁰ and had been a leading poet. The word, rhythm and the dance became obsessions: «the influence of bodily movements on the architectonics of a phrase is the America I discovered in my youth» (quoted from Mochulsky, 1977, p. 32). German idealist philosophy, music and the occult long dominated his worldview. The relationship of Bely and Joyce to their respective national cultural traditions, too, is of vital importance in delineating the nature and function in their works of parody.

Petersburg itself is a prime source for the seeker of disparities. Although certain readings of *Ulysses* may make close approaches to the world of Bely (e.g. the «cosmic» stress of Marilyn French), striking contrasts remain: Joyce's broad satirical sweep against Bely's more limited grotesque; the *caritas* of Bloom against Bely's cold abstractions (*Petersburg* is termed «a novel in which there is no direct contact between human beings»¹¹); eschatology in Bely as against scatology in Joyce; and, above all, the commonplaces of summer in «real» Dublin as opposed to the chilling autumnal farce of an «exactly inexact» Petersburg. The spectral contortions of obscuran-

⁹ BELY, *Na rubezhe dvukh stoletiy* [«On the Border of Two Centuries», 1930], Bradda Books, Letchworth, 1966, p. 115.

¹⁰ BELY, *Masterstvo Gogolya*, Moscow, 1934 [«Gogol's Mastery»]. Reprint Wilhelm Fink, Munich, 1969; and Ardis, Ann Arbor, 1983. On Bely and the Formalists, see VICTOR ERLICH, *Russian Formalism: History - Doctrine*, 3rd. edn., Yale UP, New Haven and London, 1981, pp. 36-40; THOMAS R. BEYER, JR., «The Bely-Zhirmunsky Polemic», in *Andrey Bely: A Critical Review*, 1978, pp. 205-13.

¹¹ RICHARD FREEBORN, *The Russian Revolutionary Novel*, CUP, Cambridge, 1982, p. 59.

tist tsarist officials and mystical terrorists, seeping through an atmosphere of occultism and panmongolism, travesty well-known episodes and figures from 19th C. Russian literature: Pushkin, Gogol', Dostoyevsky, Tolstoy (see Steinberg, 1982 and Anschuetz, 1983). Indeed, as Anschuetz puts it (p. 125), «*Petersburg* is more than a novel about the revolution of 1905; it is an act of provocation...». Yet cultural provocation was certainly in Joyce's line, too. Bely supposedly said that he put the narration of *Petersburg* into the hands of «a scoundrel»; enlarging upon the concept of «cerebral play» (*mozgovaya igra*) which pervades the work, he wrote:

The whole of my novel depicts in symbols of time and space the subconscious life of distorted mental forms... The action of the work is really taking place in the soul of some character not given in the novel, a character overstrained by the play of his brain; and the heroes are mental forms which, so to speak, haven't yet swum to the threshold of consciousness... (letter to Ivanov-Razumnik, 1913 – quoted from Keys, 1983, pp. 46-7)

This approach calls to mind again Joyce's Night-town; the spirit of Night-town is close to carnival as conceived by Bakhtin (who regarded *Petersburg* as almost the only development of Dostoyevskian polyphony – Keys, p. 45) – perhaps closer in some respects than the *FW* – carnivalization parallel suggested by David Lodge (*JJB* 11, 1983).

BELY'S WORKS IN ENGLISH

- St Petersburg*, trans. by John Cournos. Grove Press, NY, 1959.
Petersburg, trans. annotated and introduced by Robert A. Maguire and John E. Malmstad. Bloomington, 1978; Sussex, 1979; Penguin Modern Classics, 1983.
Kotik Letaev, trans. by Gerald Janecek. Ardis, Ann Arbor, 1971.
The Silver Dove, trans. by George Reavey. Grove Press, NY, 1974
 «About Myself as a Writer», trans. by Charlotte Douglas, *Russian Literature Triquarterly* (Ann Arbor) 13, 1976, pp. 561-6.
Complete Short Stories, trans. by Ronald Peterson. Ardis, Ann Arbor, 1979.
The First Encounter, trans. by Gerald Janecek. Princeton UP, 1979
 «The Magic of Words», in *Symbolism: An Anthology*, edited and trans. by T.G. West, Methuen University Paperbacks, London, 1980, pp. 120-43

SELECTED MATERIAL ON BELY IN ENGLISH

- YEVGENY ZAMYATIN, «Andrey Bely», in *A Soviet Heretic: Essays by Yevgeny Zamyatin*, trans. by Mirra Ginsburg. U. of Chicago Press, Chicago, 1970, pp. 241-5.
- J.D. ELSWORTH, *Andrey Bely*, Bradda Books, Letchworth, 1972
- S.D. CIORAN, *The Apocalyptic Symbolism of Andrey Bely*, Mouton, The Hague, 1973.
- KONSTANTIN MOCHULSKY, *Andrei Bely: His Life and Works*, trans. by Nora Szalavitz. Ardis, Ann Arbor, 1977 (in Russian, Paris, 1955).
- Andrey Bely: A Critical Review*, edited by Gerald Janacek. U. Press of Kentucky, 1978.
- JOHN PILLING, «The Case of Andrey Biely», *PN Review* 8 (Vol. 5/No.4), 1978, pp. 19-21.
- MAGNUS LJUNGGREN, *The Dream of Rebirth: A Study of Andrey Bely's Novel «Peterburg»*. Almqvist and Wiksell, Stockholm, 1982.
- ADA STEINBERG, *Word and Music in the Novels of Andrey Bely*. CUP, Cambridge, 1982.
- ALEXANDER WORONZOFF, *Andrej Belyj's «Petersburg», James Joyce's «Ulysses» and the Symbolist Movement*. Peter Lang, Berne and Francfort/M, 1982.
- CAROL ANSCHUETZ, «Bely's *Petersburg* and the End of the Russian Novel», in *The Russian Novel from Pushkin to Pasternak*, edited by John Garrard. Yale UP, New Haven and London, 1983, pp. 125-53.
- J.D. ELSWORTH, *Andrey Bely: a critical study of the novels*. CUP, Cambridge, 1983.
- R.J. KEYS, «Andrey Bely and the Development of Russian Fiction», *Essays in Poetics* (Keele), 8, n. 1, 1983, pp. 29-52.

On Bely's biography – Mochulsky's unfinished study is still the main source, but for interesting memoir accounts see:

- NINA BERBEROVA, *The Italics are Mine*, trans. by Philippe Radley. Longmans, London, 1969.
- MARINA TSVETAeva, *A Captive Spirit: Selected Prose*, edited and trans. by J. Marin King. Virago, London, 1983.

Recent first publications of Bely material in Russian include:

- K.N. BUGAYEVA, *Vospominaniya o Belom* («Memoirs of Bely» by his second wife; English introduction by John E. Malmstad), Berkeley Slavic Specialties, 1981.
- ANDREY BELY, *Pochemu ya stal simvolistom i pochemu ya ne perestal im byt vo vsekh fazakh moyego ideynogo i khudozbestvennogo razvitiya* [Why I became a Symbolist and why I did not cease to be one in all the phases of my intellectual and artistic development], 1928]. Ardis, Ann Arbor, 1982.
- ANDREY BELY, *Vospominaniya o Shteynere* [«Memoirs of Steiner», 1929, French introduction by Frédéric Kozlic], La Presse Libre, Paris, 1982.

Abbreviations .

- JJB: *James Joyce Broadsheet*
 JJQ: *James Joyce Quarterly*.

Alessandro Costantini

L'ALTRA LINGUA: ESORCISMO DELLA MEMORIA O
STRATEGIA DELLA LIBERAZIONE?

Introduzione allo studio semio-linguistico di *Gouverneurs de la Rosée*
di Jacques Roumain *

0.1 Premesse

Gouverneurs de la Rosée di Jacques Roumain costituisce uno dei capolavori della letteratura delle Antille di espressione francese. Come ricorda Hoffmann esso compare nella storia del romanzo haitiano come il momento culminante di un lungo processo di elaborazione e di ricerca della propria originalità tematica ed espressiva, generalmente condotta all'insegna di un impegno manifesto e costante, ed ha esercitato su quella produzione narrativa un'influenza fondamentale¹.

Non solo, ma costituisce un punto di riferimento imprescindibile per gli scrittori caribici che vogliono fornire una rappresentazione della vita del loro popolo all'insegna del realismo: anche se quella che indica non è l'unica via percorribile nell'uso del creolo in ambito letterario² – è un'analisi, una «lettura» fra le altre possibili della

* Una prima e parziale versione di questo testo è stata presentata il 20 maggio 1987 all'Istituto di Lingua e Letteratura Francese della Facoltà di Lingue e Letterature Straniere dell'Università di Venezia. Desidero ringraziare per i consigli ed i suggerimenti ricevuti nel corso della sua stesura i proff. Stefano Agosti, Mario Eusebi e Liana Nissim. Un vivo ringraziamento a coloro che, direttamente o indirettamente, mi hanno fornito parte dei dati linguistici indispensabili alla realizzazione del lavoro: e cioè il prof. Albert Valdman, M. Gerald Alexis, Mme Gessy Merlet Donato, il personale delle Ambasciate di Haiti a Roma e a Parigi e, in particolare, gli amici Franca Trentin e Hugues Saint-Fort.

Per le citazioni dal testo ci riferiamo a: Jacques Roumain, *Gouverneurs de la Rosée*, Paris, Les Editeurs Français Réunis, 1946 (réimpression de 1976). La prima edizione in assoluto è invece quella di: Port-au-Prince, Imprimerie de l'Etat, 1944.

¹ Cfr. L.-F. HOFFMANN, *Complexité linguistique et rhétorique dans «Gouverneurs de la Rosée», de Jacques Roumain*, «Présence africaine» n. 98, 1976, pp. 147-48 e 160-61.

² Per quanto riguarda il creolo haitiano (ma anche qualsiasi altri lingua creola, a base lessicale francese o no) non sarà forse inutile ricordare che, se vengono desi-

realità espressiva haitiana e dei suoi problemi – *Gouverneurs* resta da questo punto di vista uno dei risultati più elevati mai raggiunti³.

1.0 Il quadro sociolinguistico e socioletterario

Scrivere in creolo: se un tempo non era impossibile, ora è decisamente più facile, anche se ancora permangono delle divisioni sulle norme ortografiche da seguire⁴. Non è tuttavia semplice e comporta delle pesanti conseguenze per quanto riguarda il rapporto con la comunità dei lettori⁵. D'altro canto scegliere esclusivamente il fran-

gnate col nome di «*pidgin* les langues d'urgence qui s'instaurent lorsque, dans certaines conditions socio-culturelles, deux groupes humains sans intercompréhension linguistique entrent soudain en commerce et se trouvent placés devant la nécessité immédiate de se comprendre et de communiquer» (v. A.-M. D'ANS, *Le créole français d'Haïti*, La Haye, Mouton, 1968, p. 15), secondo «la théorie classique une langue créole est issue d'un pidgin et se constitue en norme autonome lorsque celui-ci, devenu la langue principale d'une communauté bénéficie d'un certain degré d'élaboration et est acquis comme langue première par des enfants» (v. A. VALDAM, *La créolisation dans les parlers franco-créoles*, «Langue française» n. 37, fév. 1978 (Les parlers créoles), p. 40). «Un créole est donc un système linguistique caractérisé par son histoire (colonisation), sa structure (autonomie par rapport au(x) système(s) dont il semble issu), son statut et sa fonction (langue de statut social inférieur dans une diglossie)» (v. R. CHAUDENSON, *Présentation*, «Langue française» n. 37, cit., p. 13).

Sulle origini e la formazione delle lingue creole si vedano: R. CHAUDENSON, *Les créoles français*, Paris, Nathan, 1979, pp. 9-23 e 37-57 (per un approccio più sociolinguistico e socio-storico), A. VALDAM, *Le créole. Structure, statut et origine*, Paris, Klincksieck, 1978, pp. 3-19 e 365-387 (per un approccio più propriamente linguistico-descrittivo). Per un esame generale della natura delle lingue creole si veda: L. HJELMSLEV, *Relations de parenté des langues créoles*, «Revue des Etudes Indoeuropéennes», I, 1, 1938, pp. 271-286.

Sull'evoluzione dello statuto sociale del creolo e del francese ad Haiti, si veda: J.J. ZÉPHIR, *La négritudine et le problème des langues en Haïti*, «Présence Francophone» n. 5, automne 1972, pp. 15-25.

³ Cfr. CL. SOUFFRANT, *Actualité de Jacques Roumain*, «Europe» n. 569, vol. 54, juil.-sept. 1976, pp. 66-67; cfr. anche L.-F. HOFFMANN, *Le roman haïtien. Idéologie et structure*, Sherbrooke, Ed. Naaman, 1982, p. 302 e M. DASH, *Introduction*, in: J. ROUMAIN, *Masters of the Dew*, London-Kingston-Port of Spain, Heineman, 1978 (reprinted 1982), p. 21. Per R. BERROU «*Gouverneurs de la Rosée* est le seul livre haïtien qui appartienne vraiment à la littérature universelle» (v. «*Gouverneurs de la Rosée*» ou le testament de Jacques Roumain, «Conjonction» n. 133, mars-avril 1977, p. 83).

⁴ Sui problemi riguardanti l'ortografia delle parlate creole a base lessicale francese si veda: A. VALDMAN, *Le créole*, cit., pp. 97-125. Le indicheremo d'ora in poi solo con l'abbreviazione *Le créole* e il rinvio alla pagina.

⁵ Possiamo qui limitarci a ricordare che da altri punti di vista affini ideologicamente a quello dell'intellettuale Roumain – cioè da parte del Partito Comunista

cese comporterebbe una cesura dolorosa, la rimozione di una parte di sé stessi (gli haitiani sono tutti, quantomeno, *anche* creolofoni): comporterebbe la rimozione di una parte essenziale della propria esperienza⁶. Il creolo non può essere dimenticato quindi: va «ricordato», tenuto o reso presente.

Ed ecco sorgere un rischio: che tutto si riduca ad un esorcismo della memoria.

La prima operazione possibile, e la più semplice, per la narrazione della «creolità», poteva e può consistere nell'assunzione *oggettiva* di un referente antillano o haitiano. L'assunzione distaccata di un tema, di un «soggetto» haitiano può però manifestarsi con modalità diverse; e la presenza discreta di vocaboli e locuzioni in creolo (è il caso di Carpentier e, in misura ancor più ridotta, di Hugo) è allora possibile, ma soltanto come corollario: non è ad ogni modo una presenza necessaria (come mostra il caso di Kleist). È un'operazione non problematica sul piano estetico, che impegna eventualmente soltanto dal punto di vista della ricerca delle fonti documentarie: un'operazione, in definitiva, possibile anche per uno straniero⁷.

La presenza invece di una dimensione *soggettivamente* creola, ottenuta facendo delle scelte linguistiche il nucleo problematico della scrittura, può e poteva prestarsi ad un'operazione di evocazione. Un'operazione, possibile per qualsiasi autore antillano, che sarebbe tesa a caratterizzare in senso affettivo un tema legato al proprio vissuto individuale o, magari, collettivo⁸. Con esiti all'insegna dell'autobiografismo latente – in presenza di una memoria, di una suggestione stemperata, affievolita – o all'insegna di un esotismo più o meno scontato, anche se non di maniera⁹. Nella messa in scena delle

della Martinica e di quello della Riunione (cfr. *Le créole*, pp. 336-37) – sono state respinte le tesi estremizzanti di quanti, fra gli indipendentisti, propugnano l'abbandono del francese in favore di un uso esclusivo del creolo, come un ostacolo all'emancipazione sociale delle popolazioni creofone.

⁶ Cfr. A. RICARD, *Introduction*, in: H. GIORDAN et A. RICARD (eds.), *Diglossie et littérature*, Bordeaux-Talence, Maison des Sciences de l'Homme, 1976, p. 18.

⁷ È un'operazione che è stata compiuta molto presto: tra i primi da Victor Hugo, con il suo *Bug-Jargal* (1818-1826). Hoffmann (*Le roman*, cit., pp. 18 e 153, nota) segnala altri romanzieri francesi che hanno ambientato le loro opere ad Haiti ed anche, soprattutto per il periodo della lotta per l'indipendenza, alcuni importanti testi narrativi stranieri, tra cui *Die Verlobung in Santo Domingo* (1811) di H. von Kleist e *El reino de este mundo* (1949) di A. Carpentier.

⁸ Ricorda Hoffmann (*Le roman*, cit. p. 7) che «les romanciers haitiens, plus que les romanciers étrangers, s'attachent à scruter leur société et à la critiquer».

⁹ «Où se situe la lisière entre le folklore et la restitution authentique de la réalité nationale» si chiede Maryse Condé (si veda la recensione a *Pluie et vent sur Télumée Miracle*, di S. Schwarz-Bart, in: «Présence africaine» n. 84, 1972, p. 138). Sulla

manifestazioni della creolità, la memoria e le tracce della soggettività creola servirebbero ad eludere la necessità di realizzare, di rappresentare sul piano semiotico del testo i rapporti di forza che strutturano la realtà socio-culturale haitiana, ad evitare di «tradurli» in un sistema semio-linguistico specifico.

Una forma di esorcismo quindi: com'è avvenuto per altri autori antillani e come, per alcuni critici, sarebbe avvenuto anche per lo stesso Roumain¹⁰: «D'aucuns prétendent que *Gouverneurs de la Rosée* reste en fin de compte un roman français sur lequel Roumain a plaqué une mince couche d'haïtianisme relevant de l'exotisme plus que d'une véritable authenticité. D'autres, au contraire, voient dans l'amalgame roumainien un modèle qui montre la voie la plus féconde pour l'avenir»¹¹.

È questa seconda tesi che ci pare più appropriata: pertanto cercheremo di esaminare questo amalgama e di elucidare le linee di forza che, dal punto di vista linguistico, strutturano il sistema testuale di *Gouverneurs de la Rosée*.

2.0 La diglossia letteraria

Abbiamo detto della difficoltà per lo scrittore haitiano di optare radicalmente, in modo esclusivo, per il creolo o per il francese: quanto la seconda soluzione era – e rimane – ideologicamente ed esteticamente inaccettabile, altrettanto la prima era – anche se le cose sono ora in parte cambiate – storicamente e semioticamente prematura¹². L'idea, comunque, che non si potesse evitare l'uso del

natura più o meno felicemente esotica di vari testi della letteratura antillana, considerata nel suo complesso, si veda per es.: J. CORZANI, *La littérature écrite d'expression française à la Guadeloupe et à la Martinique*, «Europe», n. 612, vol. 58, avril 1980, pp. 28-30 e R. TOUMSON, *La littérature antillaise d'expression française. Problèmes et perspectives*, «Présence africaine», n. 121-122, 1982, p. 132.

¹⁰ Oltre ai lavori di Corzani e Toumson, citati *supra*, nota 9, cfr. anche HOFFMANN, *Complexité*, cit., p. 148.

¹¹ V. *ibidem*, p. 161. Sulla ricezione di *Gouverneurs de la Rosée* da parte della critica si vedano R. TOUMSON, *Mythe et histoire dans «Gouverneurs de la rosée»*, TED (Textes, études et documents), n. 1, mai 1978, pp. 43-45 e E. PEPIN, *Proposition pour une lecture de «Gouverneurs de la rosée»*, *ibid.*, p. 31. Per altre considerazioni d'interesse disuguale e, comunque, spesso di carattere impressionista si vedano: BERROU, «*Gouverneurs de la Rosée* ou le testament», cit., pp. 76-77; W. LIMA, *Recherche de l'antillanité*, «Présence africaine», n. 76, 1970, pp. 56-57.

¹² Se teniamo presente l'analfabetismo di gran parte della popolazione haitiana (quasi il 90%), popolazione che in buona parte (più dell'80%) vive del lavoro della terra (cfr. Y. DEJEAN, *Diglossia revisited: French and Creole in Haiti*, «Word» n. 3,

creolo nella rappresentazione della realtà contadina – realtà creolo-fona e monolingue per eccellenza – si era affermata fin dall'inizio del secolo¹³.

Roumain aveva vari esempi di soluzione a sua disposizione. Poteva ricorrere a un francese gergale, popolare e scorretto che evocasse il linguaggio contadino¹⁴; o usare qui e là vocaboli e frasi (ad esempio: i proverbi) che dessero una patina vuoi esotica, vuoi verista¹⁵. Poteva presentare dei dialoghi in creolo all'interno di un contesto narrativo-descrittivo in francese, come già fatto da altri¹⁶, e magari tradurli in nota: oppure un po' di tutto questo, come in *Zoune chez sa ninnaine* di Justin Lhérisson. Ha preferito invece non accontentarsi di quanto la tradizione letteraria haitiana gli offriva e ricercare una soluzione sostanzialmente originale e più efficace: ed è questa soluzione che cercheremo di esaminare nelle sue diverse manifestazioni, al fine di illustrarne le funzioni e di indicarne l'importanza sul piano storico-letterario.

Per quanto riguarda i criteri ortografici di scrittura del creolo, Roumain ha fatto ben altro che ispirarsi all'ortografia del francese, o addirittura allinearsi con essa (secondo quanto afferma Valdman, sarebbe questa la tendenza di tutta la comunità haitiana, almeno laddove il francese coesiste con il creolo)¹⁷. Invece di ricorrere a una soluzione statica e di compromesso (parola creola con ortografia

vol. 34, December 1983, pp. 199 e 192), possiamo capire perché di un romanzo come *Dézafi*, di Frankétienne, interamente scritto in creolo (Port-au-Prince, Fardin, 1976), Bernabé dica che «[il] reste à ce jour hors de portée [des masses paysannes...]. Vu sous l'angle de cet immense public potentiel, le discours de *Dézafi* nous apparaît comme un discours véritablement chargé à blanc, même si les munitions rhétoriques en sont précieuses» (v. J. BERNABÉ, *Contribution à l'étude de la diglossie littéraire créole-français. Le cas de «Gouverneurs de la rosée»*, «TED» n. 1, mai 1978, p. 4).

¹³ Cfr. DASH, *Introduction*, cit., p. 19.

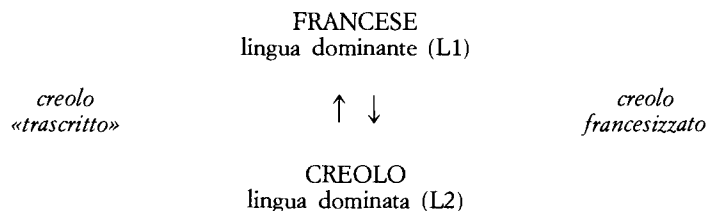
¹⁴ L'ha fatto, ma in modo non massiccio: cfr. *infra*, par. 4.0.

¹⁵ «Trop souvent, pour donner à leurs oeuvres un cachet d'originalité qui ne se dégage pas assez du sujet ou de l'étude des moeurs, les romanciers et les dramaturges haïtiens multiplient les traits de couleur locale extérieure et les cherchent plutôt dans la langue»: cfr. P. POMPILUS, *La langue française en Haïti*, Paris, Institut des Hautes Etudes de l'Amérique Latine, 1961, p. 71. Lo indicheremo d'ora in poi solo con l'abbreviazione *La langue* e il rinvio alla pagina.

¹⁶ È il caso di JUSTIN LHÉRISSON in *La famille des Pitite-Caille* (1905), o di MAGLOIRE SAINT-AUDE in *Parias* (citato in: HOFFMANN, *Complexité*, cit., p. 157). L. DÉVIEUX-DEHOX (*L'amour, oui. La mort, non*, Sherbrooke, Naaman, 1976) all'interno del testo affianca – letteralmente – le battute in creolo e la loro traduzione francese, in modo che le prime occupino la mezza pagina di sinistra e la seconda occupi la mezza pagina di destra.

¹⁷ Cfr., *Le créole*, p. 110.

francese), ha cercato una soluzione dinamica, che vede le due forze in compresenza e attive: con il francese che dà forma grafica al creolo, in certi casi («drète» per *droit*, «frête» per *froid*) e il creolo che in altri dà sostanza semantica al francese (nei casi di creolo francesizzato: per es. «clissage» per *clayonnage*). Schematizzando si avrebbe:



e cioè il francese che va, o «scende», verso il creolo nel 1° caso, e il creolo che «sale» verso la superficie linguistica francese del vocabolo nel 2° caso: questo, naturalmente, restando all'interno dello schema classico della diglossia che prevede la subordinazione gerarchica di una lingua all'altra¹⁸. A queste due linee di forza che percorrono il testo in direzioni opposte – e che perciò almeno tendenzialmente si equilibrano – si aggiungono i casi di equilibrio (provvisorio magari) dati dai neologismi «francesi» di etimo creolo¹⁹. Le occorrenze di tutte le altre «forze» linguistiche presenti sul suolo haitiano complessano, e rendono ancora più complesso, il dinamico sistema semio-linguistico del testo.

Non si tratta neppure di semplice bilinguismo o di una pratica multilingue della scrittura, confinata in un immanentismo testuale che potrebbe sapere di gioco letterario: come avverrebbe se le funzioni sociali delle diverse lingue non venissero analizzate. In *Gouverneurs de la Rosée*, invece, oltre ad essere presupposta con una certa

¹⁸ Cfr. C.A. FERGUSON, *Diglossia*, «Word» vol. 15, 1959, pp. 325-40.

¹⁹ Si veda per esempio il caso di «macaquerie», usato per *singerie*, che il dizionario Robert, nel suo *Supplément* del 1970 e nell'edizione del 1985, registra come neologismo, fornendo come esempio proprio una citazione tratta da *Gouverneurs de la Rosée*. Vedi: P. ROBERT, *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris (Société du Nouveau Littré), Le Robert, 1960-64, t. 6; *Le Robert ... Supplément* (rédaçtion dirigée par A. Rey et J. Rey-Debove), Paris, Soc. du Nouveau Littré-Le Robert, 1970; P. ROBERT, *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française (Le grand Robert de la langue française)*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1985, 2e éd. entièrement revue et enrichie par A. Rey, t. 9. D'ora in poi li indicheremo soltanto, rispettivamente, con le abbreviazioni: *Robert*, *Supplément* e *Robert*².

evidenza (quantomeno dalla natura linguistica e dai contenuti tematici principali dell'opera), questa analisi è anche esplicitamente e variamente rappresentata in vari luoghi testuali. Da: «Manuel avait traduit en bon créole le langage exigeant de la plaine assoiffée, la plainte des plantes, les promesses et tous les mirages de l'eau (p. 150; corsivo nostro)», all'epitaffio da scrivere un giorno sulla tomba dell'eroe secondo un'ortografia creola, liberata dalle regole, dalle catene dell'ortografia francese («CI-GIT MANUEL JAN-JOSEF»: p. 207)²⁰: e l'analisi viene infine «consacrata» in un luogo privilegiato per definizione qual è il titolo stesso (cfr.: *infra*, 4.2).

3.0 Strategia testuale della liberazione linguistica

Come esito testuale di questo processo dialettico non dovremo aspettarci uno stadio o uno «stato» sociolinguistico. Ci ricorda Bachtin che la produzione dell'ibrido linguistico nel romanzo ha come fine «l'immagine artistica della lingua»: «Perciò il romanziere non aspira affatto a un'esatta e piena riproduzione linguistica (dialettologica) dell'empiria delle lingue altrui che egli introduce: egli aspira soltanto alla coerenza artistica delle immagini di queste lingue»²¹. Nel caso di Roumain, alle prese con lingue che non gli sono estranee, che gli appartengono o a cui appartiene, si tratta anche di perseguire un progetto che – come vuole Bachtin – certamente non è dialettologico, ma socio-estetico: che tenta di dare voce, espressione, di fondare e realizzare il *diverso* semiotico e linguistico haitiano in sede letteraria e artistica, nell'unico modo allora – o per lui – possibile.

A partire da una determinata situazione socio-linguistica che vede francese e creolo parzialmente coesistenti, ma all'interno di una dimensione letteraria che si fonda soltanto sul francese, Roumain crea un'utopia ideologico-linguistica in cui trova vitale espressione la pulsione linguistica di quel creolo un tempo barrato e ancora fortemente censurato o straniato (si pensi alle soluzioni evocate in precedenza).

Così, accanto al francese nella sua versione continentale o in quella regionale haitiana vengono alla luce le emergenze dell'istanza del creolo. La creolizzazione si manifesta a volte allo stato puro,

²⁰ Cfr. BERNABÉ, *Contribution*, cit., p. 16.

²¹ Vedi M. BACHTIN, *Estetica e romanzo. Teoria e storia del discorso narrativo*, Torino, Einaudi, 1979, p. 174.

magari segnalata in quanto tale da parole e frasi in corsivo oppure tradotte in nota. Altre volte la palese (ed evidenziata) alterità cede il posto a forme di natura composita, dall'aspetto sfuggente che, se sono altra cosa, se sono diverse (dal francese) non lo rivelano apertamente, come nei casi di creolo francesizzato o di neologismi formati a partire da vocaboli creoli.

Si capisce come Berrou abbia potuto affermare: «Mettre entièrement *Gouverneurs de la Rosée* en créole serait trahir l'esthétique du romancier Jacques Roumain et son testament littéraire»²². Esempiare in questo senso può essere il caso del termine «nègre», che in creolo haitiano (sotto la forma *nèg*), come pure in francese haitiano del resto, «désigne sans péjoration toute personne de la race noire. S'emploie même au sens général de[:] homme, individu, type, pour désigner un blanc»²³. Giustamente, a proposito del suo uso in *Gouverneurs de la Rosée* (ad es.: «Oui, dit-il, en vérité, le nègre est une pauvre créature», p. 14)²⁴, Hoffmann sottolinea come ci siano due letture possibili del testo: «celle de l'Haïtien, qui déchiffre en fonction de la langue de son pays, et celle du français, qui risque fort une lecture «erronée» en donnant à tel mot ou à telle expression une résonance qu'ils n'ont pas en Haïti. Le remarquable est que Roumain choisit ces ambiguïtés de façon à ce que les deux lectures soient possibles [...] Le titre même du roman illustre ce procédé»²⁵.

4.0 Il sistema linguistico di «Gouverneurs de la Rosée»

Nel romanzo di Roumain sono attivi, all'opera, come in parte abbiamo già visto, diversi sistemi linguistici stabili, nonché diverse tendenze o linee di forza linguistiche per niente o poco canoniche.

Il risultato è costituito da tutta una serie di occorrenze linguisti-

²² Si veda: BERROU, *Gouverneurs*, cit., p. 77. Non a caso Berrou polemicamente aggiunge: «Ce ne sont pas les chefs-d'oeuvre qu'il faut abaisser jusqu'au peuple, c'est le peuple qu'il faut faire monter jusqu'aux chefs-d'oeuvre de la littérature nationale. J'ai déjà peut-être trop dit. Aussi, je n'irai pas plus avant de ce côté-là». Dichiarazione che esplicita in modo inequivocabile l'aspetto politico-ideologico della *querelle* estetica sull'«uso» del creolo nella letteratura haitiana.

²³ Vedi P. POMPILUS, *Contribution à l'étude comparée du créole et du français à partir du créole haïtien. I. Phonologie et lexicologie*, Port-au-Prince, éd. Caraïbes, 1973, p. 73: lo indicheremo d'ora in poi solo con l'abbreviazione *Contr. lex.* e il rinvio alla pagina. Cfr. per il francese haitiano: *La langue*, p. 192.

²⁴ Altri esempi ne sono: «O Bienaimé, nègre a moué», p. 15; «Tu es le nègre qui est retourné hier de Cuba», p. 57; «papa te dit: respect, parce que tu es un grand nègre», p. 138.

²⁵ Vedi HOFFMANN, *Complexité*, cit., p. 156.

che che ci interessano nella misura in cui sono altra cosa dal francese standard in cui si inseriscono e grazie a cui possono manifestarsi.

Non sarà inutile cominciare la nostra campionatura fornendo come termine di paragone degli esempi testuali di francese «dell'esa-gono», preso nella sua variante letteraria. Si vedano in particolare le descrizioni; per es. a p. 55: «Il faisait maintenant grand jour. Le soleil d'un rouge colérique, embrasait la crête des mornes. Les érosions s'avivèrent d'une lumière crue, et les champs apparurent dans leur pleine nudité. Dans la savane les boeufs harcelés par les taons, mugirent longuement». Oppure a p. 81: «Un seul rayonnement aveuglant embrasait la surface du ciel et de la terre. La plainte roucoulée d'une tourterelle se faisait entendre. On ne savait d'où elle venait. Elle roulait au sein du silence avec des notes oppressées».

La variante del francese popolare è rappresentata da casi come: «Et elle m'a dit bonjour; bonjour maman, qu'elle m'a dit» (p. 164); «ils parlent une autre langue que nous autres, comme qui dirait un jargon» (p. 45); «Ecoute-moi, t'en prie» (p. 60); «elles s'injuriaient, à l'occasion, avec des mots que ça n'est pas permis» (p. 85); «Comme quoi tu causes aux habitants, n'est-ce pas?» (p. 87); «on va prendre un petit quèque chose» (p. 206). Per enunciati affini a quello di p. 164, significativamente Pompilus osserva: «Les tours sans inversion [...] que l'on lit couramment dans nos romans contemporains, ne sont pas vivants [en français haitien]: c'est une imitation du français populaire que transcrivent certains romanciers français»²⁶.

Accanto al francese standard e alle sue varianti (letteraria e popolare) abbiamo essenzialmente la presenza di: creolo puro, creolo francesizzato, francese creolizzato e francese haitiano. Un caso a parte, almeno quanto a statuto semio-linguistico, costituiscono i neologismi di vario tipo.

Sono presenti anche termini o enunciati in altre lingue: spagnolo, latino e lingue africane; più verosimilmente si tratta in realtà di vestigia di lingue africane che, con valore rituale, fanno parte dei momenti linguisticamente esoterici delle cerimonie vaudou. Sono tutte occorrenze su cui non ci soffermeremo in questa sede in quanto, pur presentando indubbio interesse per l'analisi semio-linguistica del testo, non sono determinanti – indipendentemente dalla loro maggiore o minore frequenza – per il fenomeno, testuale e non, della diglossia letteraria creolo-francese.

Non ci soffermeremo neppure, in questa sede, su quegli enunciati, quelle occorrenze che costituiscono dei casi troppo ambigui, oscuri, indecidibili: sui quali i pareri sono discordi oppure che risul-

²⁶ Vedi *La langue*, p. 122.

tano inintelligibili anche agli informatori più qualificati. Ci soffermeremo quindi su quelle occorrenze di creolo puro, creolo francesizzato, francese creolizzato, francese haitiano e quei neologismi che invece, allo stato attuale della nostra ricerca, appaiono ormai sufficientemente chiari e identificabili. Così, da un primo inventario di più di duecento occorrenze, vorremmo fornire qui un'esemplificazione parziale ma sufficiente ad illustrare il sistema di classificazione che vogliamo proporre e i criteri su cui si fonda.

4.1 *Creolo puro*

Rientrerebbero in questo caso naturalmente anche i termini – che, come abbiamo detto, qui non registreremo – legati al vaudou: la religione haitiana che in creolo si esprime, eccezion fatta per i momenti caratterizzati in senso più strettamente esoterico (il cosiddetto «langay»: *langage*).

Consideriamo creolo puro (cr.) quei termini – presenti nella lingua “popolare” haitiana – che il francese continentale non registra, non conosce, non ammette come forme possibili, ipotetiche (ad es. i neologismi) e neppure come varianti fonetiche «degradate» (: francese creolizzato): siano essi (a) palesemente *diversi* («chita»; «cric? crac!»), oppure (b) dotati di grafemi francesi («drête»; «frête»; «icitte»; «jouqué»). Rientrano d'altra parte nella categoria del creolo puro (c) anche quei termini indicanti realtà strettamente haitiane che, essendo insostituibili o tipici, sono passati senza mutazioni fonetiche anche nel francese haitiano («coumbite», «mabouya»). Questi termini al limite presentano in francese haitiano delle leggere varianti sul piano grafematico, dovute al fatto che sono entrati a farne parte prima dell'avvento dei sistemi ortografici più o meno fonetici: quando l'ortografia del creolo era essenzialmente etimologica, cioè francesizzante. Si veda il caso di «coumbite».

«chita» : «Chita (1), guela Gervilen [NdA: Assieds-toi]» (p. 154);
[ʃ ita] «Toi, Gervilen, mets-toi là; Gille, chita icitte, commanda Larivoire» (p. 156);

«chita^{1a} v. intr. F s'asseoir»²⁷.

«Le rôle prépondérant du français dans la formation du

²⁷ Cfr. A. VALDMAN (dir.), *Haitian Creole – English – French Dictionary*, Bloomington-In., Indiana University, Creole Institute, 1981 (2 vols.: p. XX, 582 + 298), vol. 1, p. CH-112. D'ora in poi lo indicheremo solo con l'abbreviazione *Dict.* e il rinvio alla pagina: s'intende sempre, salvo indicazione contraria, il rinvio al 1°

créole est évident. Sur les cent mots du vocabulaire de base établi selon les critères de M. Swadesh (1955) tous proviennent incontestablement du français à l'exception de "s'asseoir" et "personne". Le premier, *chita*, dans les parlers antillais, est d'origine incertaine» (*Le créole*, p. 163).

«cric? crac!» : «tu venais près de moi le soir: maman, raconte-moi ce conte [...] et je commençais: Cric? Crac, et à la fin tu dormais la tête sur mes genoux» (p. 109);

«krik! krak! interj. F formule d'introduction (contes et devinettes)» (*Dict.* K-316);

«aux villages d'Haïti, quand on raconte les contes populaires, le narrateur débute par "cric", et son auditoire lui répond "crac" pour montrer son attention»²⁸.

Da segnalare che la prima «illustrazione» del creolo haitiano è l'opera di G. Sylvain, *Cric? Crac! Fables de La Fontaine racontées par un montagnard haïtien et transcrites en vers créoles*, Paris, Ateliers Haïtiens, 1901 (cfr. *Le créole*, pp. 104 e 394).

«drète» : «certains se détournent quand il passait ou bien regardaient tout drète à travers lui comme s'il avait été de fumée» (p. 85);

«drèt² (dwat) adv. F droit (en ligne droite)» (*Dict.* D-163).

Si noti come Roumain abbia trascurato, almeno in questo caso, la variante «dwat», troppo simile, vicina al francese *droit* (che è invece l'unica forma registrata in *Contr. lex.*, p. 42). «Drèt» viene segnalato inoltre come caso di mantenimento in creolo delle consonanti finali del francese (cfr. *Le créole*, p. 182).

«frète» : «Mon sang est devenu tout frète» (p. 105).

«frèt¹. attr. F froid» (*Dict.* F-105).

In *Contr. lex.* (p. 52) rientra nelle «variations par conservation d'une forme ancienne».

volume (Creolo - Francese e Inglese). Inoltre, in questo come negli altri casi, il rinvio alle fonti lessicografiche verrà generalmente fatto immediatamente, nel corpo del testo e non in nota.

²⁸ Vedi le note, dovute a T. Petrova, in: J. ROUMAIN, *Oeuvres choisies*, Moscou, Ed. du Progrès, 1964, p. 279. D'ora in poi indicheremo l'opera solo con l'abbreviazione *O. ch.* e il rinvio alla pagina.

- «icitte» : «Tu pourrais marcher d'icitte à la ville, sans rien voir d'autre que la canne» (p. 49);
«Monpremier, viens icitte» (p. 88);

«isit (isi). adv. F ici» (*Dict.* I-243).
Contr. lex. (p. 59) registra invece dapprima «ici» e precisa: «en concurrence avec une forme ancienne, comportant l'émission d'un t final: isit». La forma, non registrata dal *Robert*, figura invece nel *Trésor de la langue française*, che lo segnala come regionalismo canadese (v. «ICI»: REM. 3, p. 1060)²⁹.
- «jouqué» : «C'est là que les ramiers ont *jouqué*» (p. 121);
«jouke¹. v. intr. F jucher» (*Dict.* J-252).
Di *jucher* (e cioè: «se poser, se percher en un lieu élevé pour dormir, en parlant des oiseaux»), il *Robert*² (p. 846) segnala che è una voce rara.
- «mabouya» : «Les mabouyas (1) traînaient leurs ventres gras et mous dans la poussière du sentier [NdA: (1) Lézards]» (p. 163);

«mabouya¹. n. F lézard» (*Dict.* M-349).
Il termine viene segnalato come di origine caribica (*La langue*, p. 145). Valdman, che lo include fra i termini creoli di origine amerindia, precisa: «Les langues amérindiennes occupent une position intermédiaire entre les langues de substrat et les langues d'adstrat [dans la formation du créole]. Il est fort probable que certains termes de provenance indigène du "baragouin" dont se servaient les Caraïbes [...] sont passés dans les parlers créoles antillais lors des premières années de la colonisation» (*Le créole*, pp. 174-175).
- «coubite» : «A l'époque, on vivait tous en bonne harmonie [...] et le coubite (1) réunissait le voisinage pour la récolte et le défrichage [NdA: (1) Travail agricole collectif]» (p. 16);

«konbit (koumbit). n. F travail collectif des champs» (*Dict.* K-296).
«*Coubite*: séance de travail collectif organisé en échange des repas de la journée, à charge de réciprocité, sauf pour les grands planteurs. Le mot est d'origine espagnole, *convite*: réunion, festin»³⁰.

²⁹ V. *Trésor de la langue française. Dictionnaire de la langue du 19^e et du 20^e siècle (1789-1960)*, Paris, Ed. du CNRS - Klincksieck, 1971. D'ora in poi l'indicamento solo con l'abbreviazione: *Trésor*.

³⁰ V. J.-S. ALEXIS, *Compère Général Soleil*, Paris, Gallimard, 1955, p. 176, nota

«Durante certe ore del giorno i gruppi sono nei campi a sarchiare o a mietere, e di sera si riuniscono in casa dell'uomo di cui stanno lavorando le terre. Vengono ben rifocillati [...e] il mattino seguente si dirigono tutti insieme marciando e danzando verso i campi di un altro membro del gruppo, guidati dai suonatori di tamburo e di tromba»³¹.

4.2 Creolo francesizzato

Appartengono al creolo francesizzato (cr. fr.) dei termini testuali che non si limitano ad avere un aspetto, una grafia francese (come avviene invece, per es., per «frète»). Pur essendo l'adattamento di espressioni o termini creoli il cui significato (di solito) e anche i fonemi (a volte) sono almeno in parte differenti da quelli del loro etimo francese, i casi di cr. fr. devono essere omonimi (cioè sia omofoni che omografi) di vocaboli francesi, da cui magari un tempo hanno preso origine e che nel frattempo possono essere scomparsi dall'uso standard del francese dell'esagono (per es.: «bailler»), oppure che hanno – in francese standard – un significato anche solo parzialmente diverso (per es.: «madame», «Paix!»). La traduzione del vocabolo creolo nel sistema grafematico del francese sarà pertanto, di solito, parziale o approssimativa, allo scopo di fornirgli un significante veramente francese. Così in:

«avant-jour» : «– Ce doit être l'avant-jour, se dit Manuel. Sous la porte rampait [...] la clarté brouillée de l'aube» (p. 52);
«[Le] soleil levant. Plus caressant et chaud qu'un duvet de poussin sur le dos rond du morne, tout bleu, un instant encore, dans la froidure de l'avant-jour» (p. 18);

«avanjou. adv. F avant l'aube» (*Dict.* A-24).

Il termine non è registrato in questa forma dal *Trésor* e neppure dal *Robert*: il *Supplément* registra invece, sempre da fonte antillana, quello che potremmo considerare come l'antonimo:

«AVANT-NUIT. n.f. (néol.; de *avant-*, et *nuit*). *Littér.*

1. Sull'etimologia cfr. anche *La langue*, p. 163, nota 2. Sul *coumbite* come tema letterario, vedi: HOFFMANN, *Le roman*, cit., pp. 227-29. Per un suo esame antropologico, v.: J. ANDRÉ, *Caraïbales (Etudes sur la littérature Antillaise)*, Paris, Ed. Caribéennes, 1981, pp. 36-38 e L. HURBON, *Dieu dans le Vaudou haïtien*, Paris, Payot, 1972, pp. 83-84.

³¹ Vedi: H. COURLANDER, *Danza e dramma danzato ad Haiti*, in: AA.VV., *La funzione sociale della danza*, Milano, Semir (Savelli), 1981, pp. 82-83 (1ª ed. or.: 1944).

Moment qui précède la nuit. V. CREPUSCULE» (p. 52) e fornisce una citazione da *La lézarde*, dello scrittore della Martinica Edouard Glissant (p. 52).

- «bailler» : «– Je n'ai pas à te bailler d'explications. Je suis pressée; laisse-moi passer» (p. 89);
«Baille-moi un morceau de charbon pour que j'allume ma pipe» (p. 124);
- «bay^a (ba, ban). v. tr. F donner» (*Dict.* B-57).
Il *Robert* (p. 389) lo registra come «Vieilli»; il *Trésor* (p. 34) come «Arch. et région.». Hoffman (*Complexité*, cit., p. 153) segnala il termine come puramente creolo: «parlant français l'Haïtien ne l'emploierait jamais». Il dizionario etimologico del Wartburg lo registra come medio francese, e come forma regionale variamente attestata (tra l'altro anche come forma normanna e della Saintonge)³².
- «madame» : «– Beaubrun, mon cher, votre madame est une bénédiction...» (p. 23);
«Erzulie, la madame de Saint-Julien, répète qu'ils vont passer la frontière» (p. 115);
- «madanm^a. n. F femme, épouse» (*Dict.* M-350). In *Contr. lex.* (p. 71) – dove viene registrato tra i termini creoli ottenuti variando il francese grazie a una nasalizzazione – si precisa: «[madām] et madā] devant le nom de l'époux et dans le groupe: [madā maRje] = femme mariée».
- «mon Père» : «cette regrettable affaire avec la gouvernante de “mon Père” [...] Eh, ça n'avait pas été de sa faute, “le mon

³² Cfr. W. VON WARTBURG, *Französisches Etymologisches Wörterbuch. Eine Darstellung des galloromanischen sprachschatzes*, Tübingen, J.C. Mohr (Paul Siebeck) – Basel, R.G. Zbinden & Co., 1946-1967, voll. 21 (v. «bajulare», p. 206). Indicheremo d'ora in poi l'opera come FEW.

L'attestazione, in questo come in altri casi, nel dialetto normanno è interessante. L'opinione che voleva essenzialmente normanna l'origine dei coloni di Santo Domingo – cfr. *La langue*, pp. 14-15 – e che vedeva l'antico dialetto normanno fra le fonti principali del creolo haitiano – cfr. A. BOLLÉE, *Problèmes et perspectives de la description des créoles*, «Langue française» n. 37, cit., p. 23 – è stata quantomeno ridimensionata. Resta che «il est hors de conteste qu'en les années prospères de leurs relations avec le Canada et les îles, ceux que Le Havre, Dieppe et Honfleur ont vu s'embarquer en plus grand nombre [ce sont les Normands, et] après les Normands ce sont les gens de La Saintonge et du Poitou» (G. DEBIEN, cit. in *La langue*, p. 15). E, ci ricorda Pompilus: «Parmi ces Français venus de provinces diverses, beaucoup patoisaient fort» (*ibidem*). Cfr. in proposito anche CHAUDENSON, *Les créoles*, cit., pp. 43-44.

Père" aurait dû prendre pour le servir une personne d'âge au lieu de cette jeune négresse ronde et dodue» (p. 203);

«pè' (monpè). n. F prêtre» (*Dict.* P-424); il *Dict.* M-384 segnala esplicitamente «monpè» come variante di «pè»); in creolo «le pè(r)e [...] désigne uniquement le religieux» (*Contr. lex.*, p. 80). Similmente «mè (variante: mamè)» si riferisce a: suora; i genitori vengono designati individualmente soltanto con «papa» e «manman» (*Dict.*, 2° vol., M-86, P-100; 1° vol., M-374).

L'agglutinazione è un fenomeno frequente in creolo (cfr.: *Contr. lex.*, pp. 12-13 e *La langue*, p. 16). In particolare: «De nombreux mots créoles commencent par un élément qui, du point de vue diachronique, est dérivé d'un déterminant français» (*Le créole*, p. 152). Viene segnalato anche il fatto che, naturalmente, nel caso di formazioni analoghe a quella da noi considerata (ad es.: «matant» = *tante*), gli elementi agglutinati non hanno più in creolo valore di possessivi, tant'è vero che «les mots où ils figurent peuvent être accompagnés de déterminants possessifs» (*ibid.*). Ad es.: accanto a «matant» (*tante*), si può avere «matant mouen» (*ma tante*).

«Paix!»

: «Il lui répondait rudement: Paix à ta bouche.» (p. 27);
«Paix, donc, dit Larivoire. Laisse parler les autres» (p. 156);

«pe'. v. tr. F se taire. E to be quiet» (*Dict.* P-421).

L'enunciato «paix à ta bouche» è un calco letterale dal creolo «Pe bouch-ou» (*ibidem*). In generale: «Paix! – exclamation pour dire: Silence! Taisez-vous» (*Contr. lex.*, p. 77). Il *Robert* (p. 72, III) dà: «Interj. Paix! (vieilli), s'emploie pour réclamer le calme, le silence [...] On dit plutôt de nos jours *La paix!*».

Il FEW registra il termine in antico e medio francese; in epoca più moderna registra «paix-là» («interjection dont on se sert pour demander le silence»), che ci sembra presentare maggiori affinità con l'espressione creola (v. «pax», p. 91).

«peinturer»

: «Que dirais-tu, Anna, si la plaine se peindrait à neuf, si dans la savane l'herbe de Guinée montait haute» (p. 97);

«peinture. v. tr./attrb. F peindre» (*Dict.* P-429). Il *Robert* (p. 222) dà: «PEINTURE [...] DER. PEINTURER. v. tr. (1150) Vx. Enduire d'une couche de peinture – Orner de couleurs d'une façon grossière et maladroite. Peindre mal [...] SE PEINTURER (*peu usit.*). Se peindre, se farder grossièrement».

Il *Trésor* (p. 1281), quanto all'accezione «couvrir d'une couche de couleur», registra il termine come «Vx, région. (Canada) ou *techn.*». L'accezione «enduire qch. d'une seule couleur» è registrata dal FEW (v. «pittura», p. 430) come «peu us.» o come forma dialettale, mentre nel senso di «orner de décorations (surtout des maisons, des voûtes, etc.)» *peinturer* è registrato anche come forma normanna: più moderna infine, per *peinturé*, l'accezione «peint (d'un visage, d'un objet), enduit de couleur [...], fardé».

M. Rheims registra il termine come «Forme analogique, populaire de *peindre*, dérivé de *peinture*. De même les enfants et des individus de peu d'instruction emploient *j'ai peindu* et surtout *j'ai peinturé*»³³.

Come si vede il termine creolo conserva piuttosto il significato francese più antico o registrato come regionale (quello dell'es. di p. 97) e non assume i valori negativi di cui, attraverso lo slittamento semantico, la parola si è caricata nel francese attuale.

D'altra parte, se l'ipotesi di derivazione del termine creolo («pentire») da forme attestate più anticamente (o regionalmente) in francese si presenta come attendibile e magari probabile, va presa in considerazione anche una seconda possibilità. Quella che il termine si sia attestato in creolo haitiano per ragioni analoghe a quelle che hanno determinato la presenza nel francese dei fenomeni – citati in precedenza – che individua Rheims: cioè per la natura stessa delle lingue creole, che sono il risultato dell'evoluzione di *pidgin* (cfr. *supra*, nota 2) attraverso dei «phénomènes de restructuration [...] restructuration [qui] a ses sources dans des stratégies d'apprentissage du langage déterminées par des principes innés et universaux d'acquisition du langage» (*Le créole*, p. 17).

«si-Dieu-le-veut» : «Est-ce que tu viendras demain-si-dieu-veut à la gagièrè? (1) [NdA: (1) Oû on tient les combats de coqs]» (p. 60);
«– Bon; rien ne presse [...] Demain-si-dieu-veut, nous nous réunirons pour prendre une décision» (p. 157);

«si Dye vle: phr. F s'il plaît à Dieu» (*Dict.* S-498).
Che si tratti di una frase fatta, di una locuzione idiomatica è mostrato dalla presenza dei trattini.
Il *Dict.*, senza dirlo esplicitamente, suggerisce l'associazione del segmento d'enunciato in questione con «demain», nell'esemplificazione che fornisce successiva-

³³ Vedi: M. RHEIMS, *Dictionnaire des mots sauvages*, Paris, Larousse, 1969, p. 431.

mente: «Demen si' Dye-vle, m a vin wè ou [tr. letter.: Domani-se-dio-vuole, io verrò a trovarti]» (*ibid.*). Ed effettivamente, in tutte le occorrenze testuali riscontrate (v. anche p. 67), è presente in modo inscindibile – grazie al *trait d'union* – anche «demain».

Il carattere originale e autoctono dell'enunciato viene confermato anche a livello di significato, o di valore d'uso, dalla seguente osservazione di A. Métraux: «Chaque fois qu'un homme du peuple énonce un projet, si simple soit-il, il ajoute prudemment: "Si Dieu vlé" (Si Dieu le veut), moins pour s'en remettre à la volonté divine que pour conjurer le mauvais sort»³⁴.

«untel» : «tu vois ton champ mûr couché devant toi le matin, sous la rosée et tu dis: moi untel, gouverneur de la rosée, et l'orgueil entre dans ton coeur» (p. 43);

«entèl (intèl, yontèl). pro. F un tel» (*Dict.* EN-186).

Si noti come in creolo costituisca un'unica parola, senza per questo assumere la maiuscola. Invece, in francese: «B. *Spécialt.* . TEL, désignant une personne et tenant lieu d'un nom propre. – Avec l'article indéfini, UN TEL. *Monsieur un tel* [...] En un seul mot et avec une majuscule *Monsieur Untel. La famille Untel. Les Untel.*» (*Robert*, p. 674, III-2-B).

Rientra di diritto nella categoria del cr. fr., da un certo punto di vista, anche il titolo; o meglio vi rientra il sintagma «*gouverneurs de la rosée*» considerato in uno dei due casi in cui compare nel testo: il titolo ci sembra invece esercitare, *a posteriori*, una funzione più ampia, più complessa e articolata. Grazie ai rimandi interni, esso è lungi dall'essere un luogo extratestuale; copre anzi entrambi i significati che l'espressione «*gouverneurs de la rosée*» assume all'interno del testo e simboleggia, sul piano linguistico, la relazione ideologica che li lega: relazione dinamica poiché prevede il superamento, la trasformazione di un termine della relazione nell'altro.

Ispirandoci ai lavori di Benveniste sui nomi di agente in indoeuropeo potremmo dire che, nei due differenti casi in cui l'espressione compare nel testo, vediamo «s'opposer *l'auteur d'un acte à l'agent d'une fonction*»³⁵:

³⁴ A. MÉTRAUX, *Le Vaudou haïtien*, Paris, Gallimard, 1958 (réimp. 1977), p. 73. Cfr. anche HURBON, *Dieu dans le vaudou haïtien*, cit., p. 214.

³⁵ V. E. BENVENISTE, *Noms d'agent et noms d'action en indo-européen*, Paris, Librairie d'Amérique et Orient, 1975, pp. 45-62 (1^a ed.: 1948). Analizzando la doppia formazione suffissale dei nomi di agente in indo-europeo, Benveniste oppone, grazie appunto alla doppia suffissazione, due classi semantiche. Basti per

«Mais la terre, c'est une bataille jour par jour, une bataille sans repos: défricher, planter, sarcler, arroser jusqu'à la récolte, et alors tu vois ton champ mûr couché devant toi le matin, sous la rosée, et tu dis: moi untel, gouverneur de la rosée, et l'orgueil entre dans ton coeur» (p. 43).

In creolo troviamo per alcuni (ad es. Hoffmann) «gouvèné rouzé», che designa «dans les campagnes le paysan chargé de l'arrosage, de l'irrigation»; per altri (ad es. Dorsinville) troviamo invece «soukèlarouzé», che designa «les trop tôt levés, allant par des sentiers humides vers ce qui, à cette heure, ne peut être encore des tâches [...; propos] critique des non-socialisés, résistant aux conduites communes et rassurantes»³⁶. Il *Dict.* (v.: S-510) registra dal canto suo soltanto «soukèt lawouze (choukèt lawouze). n. phr. F Adjoint du garde-champêtre. E deputy sheriff», in un'accezione assolutamente diversa: formazione che, comunque, è evidentemente derivata da «souke. v tr. F sécouer» (*ibidem*).

Il «*gouverneur de la rosée*», che la propria umile attività (di irrigatore o altro) o una comunque misera condizione di emarginato lega di buonora in modo faticoso o malagevole alla campagna, alla terra, questo «*gouverneur de la rosée*» asservito alla necessità e alla contingenza si trasforma in un soggetto (storico e politico) cosciente, attivo e libero, artefice del proprio destino:

tutte l'opposizione in francese tra *-eur* e *-ateur*, per cui «on qualifie de *donateur* celui qui a fait un don, mais il se crée un mot *donneur* dans une acception nouvelle et de caractère professionnel, "donneur de sang"» (p. 61).

³⁶ Vedi: HOFFMANN, *Complexité*, cit., p. 156 e R. DORSINVILLE, *Jacques Roumain*, Paris, Présence Africaine, 1981, p. 79.

Lo stesso Jacques Roumain ci sembra accreditare entrambe le possibili accezioni dell'espressione in un racconto del 1938, che porta il medesimo titolo di *Gouverneurs de la rosée* pur avendo un contenuto diverso: racconto generalmente ignorato e recentemente riscoperto da C. Fowler che lo analizza e ne presenta alcuni brani. Così possiamo ritrovare la prima accezione in: «de bons habitants, travailleurs de la terre, nègres sérieux, gouverneurs de la rosée»; accezione che altrove viene poi esemplificata, pur senza citare esplicitamente l'espressione: «Je songe, je songe quand je me réveillais à la nuit noire pour aller arroser [...] J'ouvrais le canal et l'eau se mettait à courir devant moi comme un bon chien, et moi je la suivais et elle m'emmenait dans ma terre et tu sentais que la terre était contente». Possiamo invece sostanzialmente ritrovare l'accezione proposta da Dorsinville, anche se forse è soltanto complementare all'altra, in: «Une trentaine de paysans, par groupes, apparurent. Machetes croisées en bandoulière sur la poitrine, vareuses bleues en haillons, foulards rouges autour du cou; certains n'avaient pas de fusil. Nègres des bois, gouverneurs de la rosée, dépossédés de leur destin» (brani citati in: C. FOWLER, *A Knot in the Thread. The Life and Work of Jacques Roumain*, Washington, Howard University Press, 1980, pp. 185-192).

«nous sommes pauvres, c'est vrai, nous sommes malheureux, c'est vrai, nous sommes misérables, c'est vrai. Mais sais-tu pourquoi, frère? A cause de notre ignorance: nous ne savons pas encore que nous sommes une force, une seule force: tous les habitants, tous les nègres des plaines et des mornes réunis. Un jour, quand nous aurons compris cette vérité, nous nous lèverons d'un point à l'autre du pays et nous ferons l'assemblée générale des gouverneurs de la rosée, le grand coumbite des travailleurs de la terre pour défricher la misère et planter la vie nouvelle» (p. 80).

Se, analogamente a quanto avviene nei casi studiati da Benveniste, due funzioni – e due significati – diversi si oppongono, qui questo avviene non per mezzo di due classi di suffissi, bensì attraverso un'unica espressione: *gouverneurs de la rosée*. Essa costituisce nella citazione di p. 43 un caso di creolo francesizzato, dal momento che costituisce l'«espressione» francese di uno o più significati propri di un termine o di una locuzione creola. Nella citazione di p. 80 l'espressione costituisce invece un neologismo, dal momento che l'accezione proposta, frutto di una metafora, è nuova, assente in creolo e tributaria semanticamente dei valori ideologici del contesto narrativo in cui si trova inserita.

Per riprendere l'analisi che dà Benveniste dei nomi di agente in indoeuropeo, se è vero che il sintagma «*gouverneurs de la rosée*» designa inizialmente un «*agent, voué par destination, aptitude ou nécessité à une certaine activité [...],un] être comme voué à une fonction, et en quelque sorte enfermé dans sa fonction*»³⁷, esso passa poi a designare un «*auteur, désigné à partir de l'acte qu'il a accompli, et caractérisé par la possession de cet accomplissement*»³⁸: e

³⁷ Questo valore di «être[s] comme voué[s] à une fonction» dei «gouverneurs de la rosée» (funzione che è il loro destino) è esplicitamente attestato in Roumain almeno in due luoghi. Nell'omonimo racconto del 1938, che parla di «gouverneurs de la rosée, dépossédés de leur destin» (citato *supra*, nota 36) e nell'articolo *La tragédie haïtienne*, del novembre 1937: «Mais la terre ne nourrit plus ces paysans noirs, travailleurs acharnés dont il suffirait de citer le titre magnifique qu'ils se décernent à eux-mêmes: *gouverneurs de la rosée*, pour définir leur dénouement et l'orgueil qu'ils éprouvent de leur destin» (citato in FOWLER, *A Knot*, cit., p. 185).

³⁸ V. BENVENISTE, *Noms*, cit., p. 62. Il passaggio da quella che è una funzione «naturale» e necessaria a una presa di coscienza attiva, ad una scelta di azione, è individuato da C. Fowler anche nel racconto del 1938, sebbene in un'ottica più ristretta e storicamente più specifica; così si esprime relativamente all'ultimo brano da noi citato nella nota 36: «These men are sidetracked from their natural function of governing the dew and must now reinterpret their destiny as a struggle for the right of self-determination against American imperialism» (*A Knot*, cit., p. 191). Resta naturalmente che, nel racconto del 1938, l'analogia della presenza dell'espressione «gouverneurs de la rosée» e dei significati che sottende è rispetto al romanzo soltanto parziale. Sebbene venga rilevata da C. Fowler anche qui per due volte – analogamente a quanto abbiamo visto nel romanzo – essa non prevede esplicita-

attraverso l'assunzione della libertà e l'esercizio dell'azione volontaria che essa rende possibile, il soggetto può assumere anche una funzione nuova, non necessaria e subita, ma perseguita e conquistata. Dalla funzione subordinata e dall'agente che l'incarna all'atto libero e al suo autore, per poter quindi accedere a una funzione superiore che trascende anche l'episodicità e la finitezza dell'atto stesso, lo trasforma nel potere dell'azione e prolunga il passato nella costruzione del futuro: così si disegna il percorso, lo spazio testuale di una trasfigurazione³⁹.

Lo slittamento semantico che il testo propone nel passaggio dal senso proprio a quello figurato, non si limita allora a diversificare la natura linguistica del segno che passa da un caso di cr. fr. (cioè d'interferenza linguistica) a una formazione di valore neologico (seppur in ambito strettamente letterario): permette anche l'avvento, sul piano semiotico generale, di un processo dialettico compiuto e porta a racchiudere emblematicamente nel titolo – che le comprende entrambe – le due componenti della strategia semio-linguistica del testo (cf. fr. e neologia) più innovative e originali.

4.3 *Francese creolizzato*

Appartengono a questa categoria (fr. cr.) i termini e le frasi di «francese imitato», con deformazioni che risentono del sostrato creolo: in questi casi il creolo funziona come sostrato poiché la competenza si costruisce – o si immagina che venga costruita – prima per il creolo e solo successivamente per il francese. Costituiscono sostanzialmente un tentativo non riuscito di parlare francese.

Questo tentativo, che le istanze sociali localmente dominanti respingono al di fuori della norma francese, come sottolinea Bernabé, se non è né francese né creolo dal punto di vista socio-linguistico, strutturalmente appartiene invece ad entrambi: «[au] créole dont il veut se démarquer, s'émanciper, mais aussi [au...] français

mente la metafora di valore neologico che vi compare nell'es. di p. 80: come si vede dagli esempi citati da C. Fowler, i «gouverneurs de la rosée» sono sì posti qui ineluttabilmente di fronte alla scelta, al bisogno di assumere consapevolmente il proprio destino: ma ciò avviene, a differenza del romanzo, senza che l'espressione «gouverneurs de la rosée» – cioè il loro *nome* – passi a indicare, magari allo stadio di progetto, la coscienza e la scelta attiva cui sono chiamati.

³⁹ La nostra analisi differisce qui da quella, più schematica e riduttiva, da noi presentata precedentemente in: «*Gouverneurs de la rosée*» o della via narrativa al *socialismo*, «Romanica Vulgaria - Quaderni», 4-5 (Studi latinoamericani '81), 1982, pp. 269-70.

auquel il aspire à s'inféoder, s'assimiler. Genre hybride, "mulâtre sociolinguistique", le français créolisé subit donc une double exclusion qui le voue à une existence pathétique et tragique»⁴⁰.

I casi di fr. cr. non sono numerosi in *Gouverneurs de la Rosée*: si limitano a quelle situazioni sociolinguistiche che, richiedendo un registro «alto», portano il locutore creolofono a fare del proprio meglio per imitare il francese. Francese reale come quello della liturgia: praticamente l'unico con il quale dei contadini potevano, almeno a quell'epoca, avere abbastanza contatti⁴¹. In questo caso abbiamo degli esiti che, se sono senz'altro «deformati», lo sono esclusivamente sul piano della fonetica (e dell'eventuale ortografia); si vedano i canti intonati alla cerimonia funebre per Manuel:

«Le chant s'élève tristement au coeur de la nuit. "Pa' quel excés dé bonté vous vous êtes cha'gé di poids dé nos crimes, vous avez souffè' ine mô crielle pou' nous sauvé dé la mô [...] C'est maintenant Seigneu', qué vous laissez aller en paix vot' serviteu', sélon vot' parole"» (pp. 192-93);
 «"Ma'chons au combat, à la gloi-oi-re..."».
 Ils sont endurants, les chanteurs de cantiques, ils ne s'essouffent pas facilement» (p. 199).

Per limitarci ad alcuni fenomeni scelti fra i più evidenti⁴², noteremo subito la caduta pressoché generale delle «r» in fine di sillaba (: «cha'gé», «souffè'», «mô», «pou'», «Seigneu'», «vot'», «serviteu'», «Ma'chons»). Il fenomeno va spiegato con l'influenza del «sostrato» creolo, o meglio delle abitudini linguistiche dei locutori, che sono *esclusivamente* creolofoni e stanno ripetendo delle frasi (in un'altra lingua) che hanno appreso a memoria. Valdman (*Le créole*, p. 54) ci ricorda che: «Un des traits marquants du français des "îles", le français tel qu'il est parlé par les Antillais, est la chute du r en position implosive – à la fin du mot ou avant une consonne – et sa labialisation. La source de ce trait se trouve dans la prononciation et la distribution du /r/ en créole». Pompilus, dal canto suo, ci segnala

⁴⁰ V. BERNABÉ, *Contribution*, cit., p. 3. Il saggio di Bernabé, senz'altro il più acuto dal punto di vista semio-linguistico (ma saremmo tentati di definirlo il più bello *tout court*), tra quelli che affrontano in maniera specifica il problema della diglossia letteraria in *Gouverneurs de la Rosée*, esige un esame ben più ampio e approfondito di quello che ci è possibile fornire in questa sede. Ci limiteremo a segnalarne il carattere problematico, dovuto al fatto che l'analisi semio- e sociolinguistica del testo ci sembra condotta (anche) sulla base di vitali esigenze ideologico-politiche: che non rientrano nei nostri intenti attuali – decisamente più circoscritti – e neppure, è doveroso riconoscerlo, nelle nostre competenze.

⁴¹ Cfr. *ibid.*, p. 11.

⁴² Cfr. *ibid.*, pp. 11, 13-14.

che: «Dans le créole de l'ouest et celui du sud il n'existe pas de [R] en fin de syllabe fermée: les mots français qui y sont conservés perdent purement et simplement leur [R] placé dans cette position: [...] fr. mort > [mɔ]» ecc. (*Contr. lex.*, pp. 2-3).

Come la [R] si è perduta nel passaggio dal francese alla costituzione del lessico del creolo, così la perdita si mantiene, divenendo definitiva, nei tentativi di riprodurre il francese a partire dalla propria competenza di creolofoni monolingui: cioè a partire da un sistema fonologico diverso da quello della lingua che momentaneamente si vorrebbe usare.

Se questo basta di per sé ad escludere che si tratti qui di creolo francesizzato (che nell'accezione da noi assunta, ricordiamolo, prevede dei «significanti» ben francesi), possiamo anche notare degli altri elementi che, dal canto loro, se non sono una condizione sufficiente perché si abbiano delle occorrenze di fr. cr., costituiscono la condizione necessaria per produrre una variante del francese anziché una variante del creolo. Così, da un lato, è vero, alcune parole sono conformi alla fonetica del termine francese e allo stesso tempo a quella del termine creolo corrispondente (ex.: *poids*, in cr. «pwa»; *nous*, in cr. «nou»; *crimes*, in cr. «krim»; *aller*, in cr. «ale»; *sauver*, in cr. «sove», ecc.). Dall'altro, però, alcune parole sarebbero ben diverse se qui si avesse per punto di partenza una base lessicale creola (indispensabile alla produzione di cr. fr.): è il caso di *souffé'*, cui in cr. corrisponde «soufri»; *êtes*, cui corrisponde «se» o «ye»; *laissez*, cui corrisponde «kite» o «te»; *ma'chons*, cui corrisponde «mache»⁴³.

La prevalenza inavvertita delle abitudini contratte all'interno del sistema fonologico del creolo, spiega anche i termini: «di» (cha'gé di poids»), «ine» e «crielle» («ine mô crielle»). Infatti, tra le vocali del creolo non figura quella che l'ortografia francese rappresenta come *u* [y]⁴⁴. La scelta, per creolizzare l'enunciato francese, sarebbe allora

⁴³ Cfr. *Dict.* pp. P-453 (pwa), N-398 (nou), K-316 (krim), A-11 (alé), S-510 (soufri), S-489/Y-573 (se/ye), K-281/T-524 (kite/te), M-350 (mache). Per *parole* si tratterebbe soltanto del «remplacement» de /t/ par /w/ lorsqu'il précède une voyelle postérieure (labialisée)» (*Le créole*, p. 56), per cui si ha in cr. «pawòl» (*Dict.* P-418). Per *ma'chons*, essendo la caduta della *r* un fenomeno comune all'uso del termine sia in fr.cr. che in cr., è la presenza della desinenza di 1° p. pl. a farne un vocabolo francese creolizzato nella pronuncia; il termine di partenza non può essere creolo in quanto «Le nombre n'a aucune répercussion sur la forme verbale qui [...] est invariable en nombre et personne»: vedi P. POMPILUS, *Contribution à l'étude comparée du créole et du français à partir du créole haïtien. II Morphologie et syntaxe*, Port-au-Prince, éd. Caraïbes, 1976, p. 58. Lo indicheremo d'ora in poi solo con l'abbreviazione *Contr. synt.* e il rinvio alla pagina.

⁴⁴ Cfr. *Contr. lex.*, pp. 6 e 8. Cfr. *Le créole*, pp. 58-59.

tra le due vocali affini – dal punto di vista articolatorio del grado di apertura – alla [y]: cioè [i] e [u]. La scelta cade qui non a caso sulla [i], in quanto in creolo sono già presenti sotto questa forma, con questo esito, vocaboli derivanti da segmenti di enunciato o da vocaboli francesi che contenevano e contengono, appunto, una *u*-[y] trasformata in *i*-[i] dal creolo. Ben lo mostrano i seguenti esempi, tratti da *Le créole: du vin* > «diven» (vino), (p. 152); *du feu* > «difé» (fuoco), *du riz* > «diri» (riso), *la lune* > «lalin» (luna) e *la fumée* > «lafimen» (fumo), (p. 180); *sucre* > «sik» (p. 178); *usine* > «izin» (p. 179).

Analogo, per cause e per modalità di realizzazione, è anche il fenomeno della trasformazione, nel brano citato, delle «*e caduche*» del fr. (mute, o tutt'al più realizzate come [ə]) in altrettante «*é*»: *e* accentate che vengono realizzate foneticamente come [e]⁴⁵.

L'altro esempio di francese creolizzato è costituito da un francese deformato fino al punto di divenire immaginario; grottesco e quasi delirante per esser passato troppe volte di bocca in bocca: per eccesso di circolazione in assenza di controlli o di confronti con modelli attendibili. Nella domanda di matrimonio del Simidor Antoine – e nella risposta di Sor Mélie⁴⁶ – abbiamo un francese immaginario, perseguito dal locutore come un oggetto del desiderio e che viene denominato, chiamato «*français français*» o «*parler-français*»:

«De mon temps cette question des filles: c'était un tracas et une difficulté. Il fallait des manoeuvres, des feintes, des parler-français [...] Une après-midi, je rencontre Sor Mélie [...] De causer en causer, je prends [...sa] main [...et] je commence donc dans mon français français:

“Mademoiselle, depuis que jé vous ai vur, sous la galérie du presbytè, j'ai un transpô' d'amou' pou' toi. J'ai déjà coupé gaules, poteaux et paille pou' bâtir cette maison de vous. Le jou' de not' mariage les rats sortiront de leurs ratines et les cabrits de Sor Minnaine viendront beugler devant notre porte. Alô' pou' assurer not' franchise d'amour, Mademoiselle, je demande la permission pour une petite effronterie”.

Mais Sor Mélie me retire sa main, ses yeux font des éclairs, et elle me répond: “Non, Mussieu, quand les mangos fleuri et les cafés mûriron, quand le coumbite traversé la rivie' au son des boulas, alô' si vous êtes un homme sérieux, vous irez reconnaître e mon papa et ma maman» (pp. 47-48).

⁴⁵ Cfr. *Contr. lex.*, p. 5; *Le créole*, pp. 58-59; *La langue*, pp. 42-43, 246,

⁴⁶ La conversazione di tono – e scopo – matrimoniale fra Antoine e Sor Mélie, prettamente contadina e agreste nei suoi contenuti, è una variante semplificata, e magari abbastanza estemporanea, delle domande ufficiali di matrimonio cui si allude anche in *Gouverneurs de la Rosée* (cfr. pp. 145-46 e 169-70); v. in proposito: HOFFMANN, *Le roman*, cit., pp. 289-90.

Questo oggetto del desiderio socio-linguistico non viene però raggiunto. Al di là della presenza di qualche termine creolo insostituibile – come «coumbite» o «boula» (tamburo usato nel vaudou), presenti anche nel francese haitiano –, la ricerca, lo sforzo linguistico del locutore si risolvono nella proiezione di ciò che la norma del francese considera soltanto fantasmi o tic linguistici: come l'ipercorrezione («vous irirez», «jé vous ai vur»), l'uso incongruente dei pronomi personali, gli idiotismi lessicali («ratines»), la «mancanza» di certi fonemi – /y/; /ə/; /R/ in fine di sillaba chiusa –, o la presenza ingiustificata di altri («é»-/e/).

4.4 Francese haitiano

Se il francese haitiano (fr. h.) nel suo uso colto, letterario, non differisce teoricamente in nulla dal francese dell'esagono, altrettanto non si può dire del francese «standard» locale: di quello parlato come – nonostante i pareri contrari – di quello scritto quotidianamente, in ambito scolastico come sulla stampa⁴⁷.

Non ci occuperemo in questa sede delle peculiarità fonologiche – o meglio: fonetiche – e grammaticali del francese haitiano: neanche di quelle attestate in *Gouverneurs de la Rosée*⁴⁸; ci limiteremo all'esame di alcune occorrenze lessicali che costituiscono delle varianti locali del francese, e sono quindi dei regionalismi specifici⁴⁹.

Potremo avere vocaboli estranei un tempo come ora al francese standard: che designano delle realtà locali e che – magari mutuati da termini creoli, se non apparsi più o meno contemporaneamente nelle due lingue –, sono anche oggi presenti sia nel creolo che nel francese di Haiti. Per esempio nomi di piante come «assorossis» (*momordica charantia*), p. 17, «bayahonde» (*prosopis L.*), p. 13 e «malanga» (colocasia), p. 20⁵⁰; di animali come «mabouya» (v. *supra*, 4.1); di manufatti come «ajoupa» (capanna ricoperta di rami e foglie), p. 126 e «macoute» (borsa di fibra vegetale), p. 70⁵¹; di istituzioni sociali

⁴⁷ Cfr. HOFFMANN, *Complexité*, cit., pp. 152-53 e soprattutto Y. DEJEAN, *Nouveau voyage en diglossie*, ronéo, mars 1979 (diffusé par: Regional Bilingual Training Center, New York), p. 12, che ricorda come basti la lettura de *La langue française en Haïti* di P. Pompilus per rendersi conto dell'infondatezza della contrapposizione.

⁴⁸ Cfr. *La langue*, pp. 23-130.

⁴⁹ Cfr. *ibid.*, pp. 133-244: in particolare le pp. 133-40, 198-202, 238-47.

⁵⁰ Cfr. *ibid.*, p. 143.

⁵¹ Cfr. *Le créole*, p. 175 e *La langue*, p. 150.

come il «coumbite» (v. *supra*, 4.1) e la «gaguère» (luogo in cui si disputano i combattimenti di galli), p. 60.

Altri, invece, saranno vocaboli passati secoli fa dal francese – o dal francese regionale – nel creolo, dove hanno mantenuto i vecchi significati o acquistato significati nuovi: e successivamente – ma a volte contemporaneamente – entrati nel francese haitiano con questi valori, sconosciuti o dimenticati attualmente dal francese standard³².

Possiamo riunire in un primo gruppo dei vocaboli installatisi sul suolo di Haiti, sia nel creolo che nel francese locale, e che hanno mantenuto a tutt'oggi il significato originario, perduto ormai nel fr. standard, quando non è stato addirittura l'intero vocabolo a scomparire dall'uso.

«aune» : «j'ai bien besoin de quelques aunes de toile pour une robe» (p. 147);

(cr.: «lonn [on]. n. F aune [1,18m]»: *Dict.* L-347); fr.h.: «Dans leurs rapports commerciaux avec tous les pays étrangers, les Haïtiens sont bien forcés de compter comme les Européens et les Américains, mais dans les rapports internes, ils utilisent en général d'anciennes mesures françaises ou espagnoles: *L'aune*, pour les longueurs, dans le commerce des tissus: elle vaut 1.20m» (*La langue*, p. 165).
E il *Rober*² (p. 704) registra: «Anciennt. Mesure de longueur valant 1,18 m, puis 1,20 m (aune métrique). *L'aune fut supprimée en 1840*».

«carreau» : «Maintenant ils mesuraient leur tache du regard: ce "carreau" d'herbes folles embrouillé de plantes rampantes» (p. 17);
«lui, Hilarion, [...] deviendrait propriétaire de quelques bons carreaux de terres bien arrosées» (p. 161).

(cr.: «kawo'. n. F unité de surface (1.29 ha)»: *Dict.* K-271)³³.
In fr.h., come per «aune», si tratta di un'antica unità di misura, ad uso interno: «*Le carreau*, pour les grandes superficies: il vaut 1,29 ha. [hectares]» (*La langue*, p. 165).

«déparler» : «Ne déparle pas, mon fi. Ne mets pas de sacrilèges dans ta bouche» (p. 42)

³² Cfr. *La langue*, pp. 198-99.

³³ Cfr. *Contr. lex.*, p. 28.

«Ah bah, voilà que je déparle maintenant. C'est que je suis bien fatiguée, mes amis» (p. 213);

(cr.: «depale^a. v. tr. F délirer, divaguer»;
«depale^b. v. intr. F se contredire»;
«depale^c. v. intr. F faire un lapsus»: *Dict.* D-137);
(cf.: «uniquement le sens de divaguer, détailler, déraisonner et dans des phrases assertives»: *Contr. lex.*, p. 39);
fr.h.: «DEPARLER, v. intr. S'emploie à la forme affirmative au sens de: se contredire ou divaguer, parler en dépit du bon sens» (*La langue*, p. 185; viene segnalato come regionalismo presente anche in Canada, Louisiana, Provenza e a Tolosa). Il *Trésor*, in questa accezione, lo registra come regionalismo («*Région.* Parler inconsidérément, dire n'importe quoi», p. 1133); e così anche il *Supplément* («*Région.* Parler mal, inconsidérément», p. 158). Segnaliamo che, se l'ex. di p. 42 sembra contraddire *La langue*, la forma negativa non viene esplicitamente esclusa né dal *Trésor* né dal *Supplément* (che però non sono repertori specifici).

«espérer»

: «– Et comment vas-tu faire?
– Espère, et tu verras» (p. 61);
«Tu n'auras pas à m'espérer trop longtemps. Je vais passer chez mon garçon Similien» (p. 209);

(cr.: «esperer¹. v. tr. F [taxe sentential objects] F espérer»;

«esperer². v. tr. F attendre»: *Dict.* E-175).

(cr.: «espérer: + le sens d'attendre quelqu'un»: *Contr. lex.*, p. 45).

In fr.h., *La langue* (p. 243) registra «espérer» nel senso di *attendre* fra gli arcaismi, fra «les traces de la langue classique» (p. 240).

Il *Trésor* (p. 139) dà: «*Espérer* qqn. – *Vieilli et région.* [Picardie, Ouest, Midi de la France, Québec] Attendre l'arrivée, la venue de quelqu'un; attendre sa présence». Lo stesso per: ESPÉRER qqch.

«magistrat communal» : «je pourrais demander à Maître Sanville, le magistrat communal, d'imposer une taxe sur cette eau» (p. 215);

(cr.: «le magistrat [...] + souvent employé pour désigner le maire»: *Contr. lex.*, p. 66)⁵⁴.

In fr.h., *La langue* (p. 243) segnala: «Aux archaïsmes il faut ajouter un certain nombre de termes de la langue administrative qui ont passé dans la langue courante

⁵⁴ Il *Dict.* non registra quest'accezione particolare e dà solo: «majistra n. F magistrat» (M-352).

pour désigner des fonctionnaires qui, en France, ont changé de nom; tel [...est] *magistrat communal*, plus courant que “maire”».

Dal canto suo il *Robert* (p. 354) – come pure il *Robert*⁵⁵ – non prende in considerazione esplicitamente questo caso specifico e si limita a dare per *magistrat*: «2° (XVIe s.) Au sens large. Tout fonctionnaire public ou officier civil investi d'une autorité juridictionnelle, administrative ou politique [...] *Magistrats municipaux* V. ÉDILE, MAIRE, MUNICIPAL (membres du conseil)».

«plaît-il?»

: «Laurelien lui cria encore:
– Compère Manuel, ho?
– Plaît-il, oui, compère Laurelien?
– Tu peux parier demain sur mon coq: il n'y a pas plus vaillant.» (p. 61);

[cr.: «plètil. interj. F oui? (en réponse à un appel): *Dict. P-436*]⁵⁵;

fr.h.: «PLAÎT-IL? C'est par ces mots qu'en manière de déférence l'interpelé répond à celui qui l'appelle. On connaît bien le “oui” employé dans ce cas en France, mais “plaît-il” passe pour être plus poli» (*La langue*, p. 175).

«Certaines déviations sémantiques s'expliquent par le maintien en Haïti de quelques vieux usages français: les choses ayant peu évolué ont gardé naturellement leurs anciens noms avec leurs anciens caractères, tandis que l'évolution sociale et politique en France a amené un changement de nom ou une évolution du sens: tel est le cas de [...] *plaît-il?*» (*ibid.*, p. 199).

Cfr. il *Robert* che si limita a registrare: « [PLAIRE, 2°] *Plaît-il?* formule parfois employée pour faire répéter ce qu'on a mal entendu ou compris (ou qu'on feint d'avoir mal entendu). COMMENT, PARDON».

Un secondo gruppo è costituito da vocaboli che, sconosciuti (come «déréspecter») o rari (come «bêtiser») nel francese standard, sono entrati nel creolo e nel fr. haitiano grazie a procedure di derivazione e ad affissi ben noti al francese dell'esagono⁵⁶; oppure da vocaboli francesissimi ora come un tempo che hanno acquisito ad Haiti, nel creolo come nel francese locale, significati più o meno peculiari, diversi (come: «entourage», «habitant», «honneur/respect», «jeunesse», ecc.):

⁵⁵ *Contr. lex.* (p. 81) si limita a segnalarlo, in creolo, con lo stesso valore della corrispondente espressione francese.

⁵⁶ Cfr. *Le créole*, pp. 142-43 per «déréspekté» e p. 145 per «bétizé».

- «bêtiser» : «c'était une femme [...] qu'il ne fallait pas essayer de dérespecter, une bougresse avec qui on ne pouvait pas bêtiser» (p. 23);
- (cr.: «betize¹. v. intr. F plaisanter»: *Dict.* B-65).
fr.h.: «BÊTISER. v. intr. Plaisanter» (*La langue*, p. 181).
Mentre il *Robert* (p. 461) si limita a registrarlo fra i derivati di BÊTISE e dà: «Faire la bête; Dire des bêtises», il *Trésor* (p. 436) precisa: «BÊTISER, verbe intr. Rare. A: Dire des bêtises; plaisanter et, parfois, tenir des propos grivois [...] B – Faire la bête, affecter un air niais».
- «dérespecter» : «Qu'est-ce que tu veux dire par là? [...] Tu veux dérespecter ton propre papa?» (p. 38);
- (cr.: «derespekte. v. tr. F manquer de respect»: *Dict.* D-140).
La langue (p. 156), che lo include nel lessico tipico del fr. haitiano fornendo lo stesso esempio di p. 38, dà: «DÉRESPECTER. Manque au respect dû à quelqu'un». Né il *Robert*, né il *Trésor* lo registrano.
- «entourage» : «Le jardin à nettoyer était au tournant du sentier protégé par un entourage de bambous entrecroisés» (p. 17);
«on a refait les entourages des jardins» (p. 59);
- (cr.: «lantiray [lantouray, entouray]. n. F clôture. E fence»: *Dict.* L-335).
A proposito dell'accezione di «steccato», «recinto», «recinzione» – che il *Trésor* non registra per *entourage* – *La langue* (p. 150) ci dice:
«Seul le Dictionnaire de la langue française de Paul Robert donne pour ce mot le sens de "clôture", "enclos". Le Littré, Le Dictionnaire Général, Le Larousse du XXe siècle et celui de l'Académie ignorent cette signification. Elle est courante en F.H. dans le parler des gens de moyenne culture et elle est confirmée par plusieurs de nos romanciers qui le [sic] prennent parfois à leur compte» (segue la citazione di Roumain di p. 17).
- «habitant» : «Dès le petit jour il était là, en chef d'escouade sérieux, avec ses hommes, tous habitants de grand courage» (p. 16);
«il arriva à une clairière. Un habitant y dressait sa meule de charbon» (pp. 56-57);
- (cr.: «abitan. n. F cultivateur, paysan»: *Dict.* A-1)⁵⁷;

⁵⁷ Cfr. *Contr. lex.*, p. 57.

fr. h.: «Paysan propriétaire du champ qu'il cultive, paysan producteur ou paysan tout court [...] Terme de l'époque coloniale et qui désignait les corsaires devenus sédentaires, par opposition aux flibustiers, il a gardé en F.H. une acception qui s'apparente à son ancien sens; noté par Littré, Larousse et le Dictionnaire général» (*La langue*, p. 164-165). Per quanto riguarda il creolo, *Le créole* (p. 169) lo segnala come esempio di cambio di referente e precisa: «Le terme *zabitan/abitan* servait à distinguer le résident permanent de l'*engagé*, dont le séjour aux îles était théoriquement limité à la période de son contrat».

Quest'accezione, assente nel *Robert*, è registrata dal *Trésor* (p. 631) come regionalismo canadese.

«Honneur? Respect!» : «tu frappes à ma porte: honneur? et je réponds: respect, frère, entre et assieds-toi» (p. 143);
 «– Honneur, crie une voix du dehors.
 – Respect, répond machinalement Délira.
 La tête malveillante d'Hilarion s'encadre dans la fenêtre» (p. 183);
 «Il avait envie de chanter un salut aux arbres: [...] Plantes, ô mes plantes, je vous dis: honneur; répondez-moi: respect, pour que je puisse passer» (p. 56);

[cr.: «onè² (onnè) interj. F honneur! (salutation). E anybody home?»: *Dict.* O-403;
 «respè. interj. F respect! (salutation). E come in!»: *Dict.* R-476].

fr.h.: «Deux termes qui équivalent dans certaines circonstances à des interjections. Le premier est celui par lequel un visiteur annonce sa présence, s'il ne veut pas frapper à la porte. Le second est la réponse au premier. Il signifie que le visiteur peut entrer ou qu'on va lui ouvrir» (*La langue*, p. 174).

Altrove Pompilus afferma invece, relativamente al creolo: «honneur [ɔne] s'emploie plutôt comme interjection, quand on frappe à la porte de quelqu'un, celui-ci répond en général: Respect» (*Contr. lex.*, p. 58). Quanto al busare o meno, questa affermazione sembra conforme all'ex. di p. 143, mentre l'ex. di p. 183 pare adattarsi meglio a quanto sostenuto precedentemente in *La langue* (p. 174).

Il *Trésor* non registra quest'uso e il *Robert*² neppure, mentre il FEW registra un uso di *bonneur* come formula di saluto nella 2^a metà del '500 (v.: «honos, -orem», p. 465).

jeunesse» : «tu te conduis comme une jeunesse (1) [NdA: (1) Prostituée]» (p. 107).
 «Manuel, il est temps pour toi de t'établir et avec une

négresse sérieuse et travailleuse, pas une de ces jeuneses comme il y en a dans le bourg» (p. 111);

[cr.: «jennès (jenès). n. F prostituée»: Dict. J-249].

Per il fr.h. *La langue* ci dà: «JEUNESSE. S'emploie parfois au sens concret pour désigner une femme de moeurs libres [...] Substitut euphémique de prostituée, gourgandine, etc.». L'accezione eufemistica che il termine ha in fr.h. sembra la più consona negli ex. citati.

Il *Trésor* (p. 712) si limita a dare: «B. *Au sing.* ou *au plur. pop.* Jeune fille, jeune femme» e il *Robert* (p. 125): «4° *Fam.* Fille ou femme très jeune».

4.5 Neologismi

Ci sono altri casi nel testo in cui il creolo viene trascritto, «tradotto» in francese in modo non fedele: con modifiche, aggiunte. A differenza dei casi che abbiamo classificato come «creolo francesizzato», ne risultano vocaboli che hanno sì l'aspetto assolutamente francese, ma che in francese – standard o anche regionale – a differenza di quelli non esistono (e spesso non sono mai esistiti) se non con significati del tutto diversi⁵⁸.

Queste occorrenze non sono poi assimilabili neppure a quei casi di creolo puro (come «frète», per es.) che del francese utilizzavano soltanto le consuetudini ortografiche. Le utilizzavano infatti per produrre sequenze grafematiche in esso possibili solo teoricamente, poiché all'interno di sintagmi complessivi non attestati – o non più attestati – in fr.: e ormai neppure attestabili, per l'eccessiva divergenza dei percorsi compiuti a partire dall'etimo comune.

La natura francese delle occorrenze che prenderemo ora in esame – e la cui origine a volte resta incerta, oscura – si situa invece a un livello semiologico superiore a quello fonemico/grafematico della sillaba: le caratterizza infatti la presenza almeno di un morfema proprio del francese (a differenza, appunto, del succitato «frète»).

⁵⁸ In uno dei casi di cr.fr. visti precedentemente, invece – cioè nel caso di «bailler» (: dare; «bailler» < cr. «ba» < fr.arc. e reg. «bailler»: v. *supra* 4.2) – avevamo un termine che, pur essendo escluso dal francese standard attuale, non lo era dalla lingua arcaica.

In un altro caso (come «avant-jour») avevamo una parola composta non inclusa nel lessico del fr. standard; le sue componenti costituiscono però, se prese isolatamente, dei vocaboli perfettamente integrati in esso: anche in questo caso abbiamo preferito classificare l'occorrenza come cr.fr..

Vorremmo qui proporre una classificazione dei neologismi «francesi» presenti in *Gouverneurs de la Rosée* fondata su due diversi criteri: uno (a) «qualitativo», strutturale, di ordine descrittivo e un altro (b) «quantitativo», socio-linguistico, di ordine (quasi) interpretativo.

Il criterio descrittivo (a) permette, analizzando i neologismi, di distinguerli nettamente dal punto di vista morfologico in due classi: quella dei neologismi assoluti (neol. ass.) e quella dei neologismi relativi (neol. rel.).

4.5.1 Neologismi assoluti

Consideriamo neologismi assoluti quei termini che, così come sono proposti, non appartengono né al cr., né al fr. standard: e non sono o sarebbero neppure degli arcaismi (come invece «bailler»: v. *supra*, 4.2); non vengono quindi inclusi in queste categorie né da parte dei repertori lessicografici più aggiornati, né da parte degli informatori interpellati. Quantunque esista molto spesso in cr. un termine che corrisponde loro perfettamente sul piano del contenuto e abbastanza – se non del tutto – sul piano dell'espressione, non esiste invece in francese un vocabolo uguale o simile a loro su entrambi i piani. Tutt'al più, come nel caso di «farinade», può esistere rispetto al fr. standard una coincidenza sul piano dell'espressione cui fa riscontro, invece, una totale alterità sul piano del contenuto (neologismo di tipo omonimico):

«farinade» : «Autrefois en cette saison dès le matin [...] les nuages s'assemblaient, gonflés de pluie, pas une grosse pluie, non tout juste, quand les nuages crevaient comme des sacs trop pleins, une petite farinade, mais persistante» (p. 24);

cr.: «farinay (farinaj). n. F bruine, crachin»: *Dict. F-189*; nell'esempio ivi riportato si parla per l'esattezza di «yon ti farinay»: *une petite farinade. Le créole* (p. 167) fa derivare il verbo «farinen» (*bruiner*) da un termine dialettale dell'Anjou. La traduzione in spagnolo di *Gouverneurs de la rosée* segnala il termine come equivalente del vocabolo dominicano *jarina*, che significa anch'esso: pioggia sottile, pioggerellina³⁹.

³⁹ J. ROUMAIN, *Gobernadores del rocío*, Habana, Editorial Pueblo y Educación, 1979 (primera reimpressione: 1981. Tomada de: Edición Casa de las Américas, 1979), p. 11, nota 16 (:NdT).

La langue (p. 141) registra esplicitamente solo il verbo «fariner»: «*La pluie farine est une autre expression imagée du F.H. pour désigner la chute d'une pluie fine, qui rappelle de la farine jetée au vent. Cependant seuls y recourent les gens de culture moyenne*». I pareri degli informatori poi sono discordi: alcuni ammettono il termine in fr.h., altri vi ammettono solo la variante «farinage».

Il *Trésor* (p. 665) per FARINADE dà soltanto: «*Région. A. Mets à base de farine et d'oeufs [...]. B. – Bouillie de féculents*»: non diversamente nel *Robert*⁶⁰ (pp. 412-3).

In conclusione, l'enunciato del testo appare come un vero e proprio calco del creolo, ammissibile per alcuni in fr.h. in questa forma, per altri invece nella variante «farinage». Tutt'altro è comunque il significato del termine registrato nel fr. regionale.

Oppure, come nel caso di «salvation» e «stridulement», vi è perfetta coincidenza – rispetto al fr. standard – del piano del contenuto e alterità del piano dell'espressione (neologismi di tipo sinonimico).

In questo caso la diversità sul piano dell'espressione può essere totale o parziale. Nel caso sia totale essa riguarderà anche l'elemento più propriamente tematico del termine, quello che rinvia o rinvierebbe direttamente a un etimo e lo iscriverebbe quindi in un campo semantico specifico. La diversità totale del piano dell'espressione ha quindi come conseguenza l'inintelligibilità del termine al di fuori del suo contesto, cioè in assenza di una base classematica (è il caso, ad es., di «éperlin»). In questo il neol. ass. di tipo sinonimico, quand'è totalmente diverso sul piano dell'espressione, può essere ricollegato al neol. ass. di tipo omonimico (ad es.: «farinade»), dal momento che quest'ultimo dà luogo, se isolato dal proprio contesto, a un totale fraintendimento: si rivela cioè a sua volta un caso di inintelligibilità:

«éperlin» : «Je pourrais essayer d'en prendre à l'éperlin, mais les pintades, ça a plus de ruse que la tourterelle et l'ortolan» (p. 56);

cr.: «pèlen. n. F piège»: *Dict.* P-425. In un romanzo di J.-S. Alexis troviamo la seguente precisazione: «les chevaux se sentirent emprisonnés dans une sorte de filet, un éperlin formé de cordes plates»⁶⁰;

⁶⁰ Vedi J.-S. ALEXIS, *Les arbres musiciens*, Paris, Gallimard, 1957, p. 369. Il fatto che Alexis ricorra proprio alla forma «éperlin» e non ad altre potrebbe essere spiegato con il rapporto di filiazione artistica e culturale che lo lega a Roumain; cfr.

fr.h.: Con lo stesso significato e in forma analoga, anche se francesizzata, il termine compare in *La langue* (p. 163): «L'agriculteur [...] protège ses plantations contre les ravages des oiseaux sauvages ou domestiques grâce à des *perlins*⁵ (lasso) (NdA: ⁵ «D'origine incertaine: la forme zéperlin, répandue dans plusieurs régions d'Haïti, laisse supposer un pluriel les éperlins/l'éperlin, qui serait d'origine dialectale. Mais nous n'en avons pas eu la confirmation»].

Orbene, è appunto questa la forma presente nel testo: potrebbe avere allora valore di recupero consapevole di una forma peraltro soltanto ipotizzata (non diversa in questo senso dev'essere stata, possiamo ragionevolmente supporre, la situazione al tempo di Roumain). Oppure, qualora la forma dialettale sopra ipotizzata non fosse stata nota, si tratterebbe di un recupero inconsapevole dovuto a una volontà di neologismo.

In alternativa a questa ipotesi etimologica di filiazione – mediata dal creolo – del neologismo da un termine del francese dialettale, possiamo formulare un'altra ipotesi di filiazione. Possiamo ipotizzare la formazione di un neologismo a partire dalla coppia «pèlen (cr.) / perlin (fr.h.)», con l'aggiunta di una *é* apparentemente prostetica (cioè puramente eufonica e ingiustificata sul piano etimologico), che in realtà cercherebbe di fornirgli un'etimologia per così dire «adottiva». L'aggiunta della *é* iniziale permetterebbe di far discendere il neologismo «éperlin» da un connubio «d'autore» – cioè storicamente non fondato – tra il «pèlen/perlin» di origine ignota e il termine fr. «épervier», inteso nella sua accezione figurata di dispositivo a rete per la cattura di pesci (it. *sparviero*, *giacchio*): creando così una sorta di campo lessicale immaginario dominato da una radice *éper-* indicante l'idea di «trappola» per attività venatorie o di pesca.

Né il *Trésor*, né il *Robert*² registrano il termine, e neppure *perlin* (che viene invece registrato dal FEW, ma in tutt'altra accezione: v. «putulentus», p. 645).

La diversità solamente parziale del piano dell'espressione comporterà invece – per il neol. ass. di tipo sinonimico – la possibilità di essere compreso anche se isolato dal proprio contesto, poiché presenta un etimo facilmente riconoscibile e la possibilità quindi di venire agevolmente iscritto in un campo semantico noto. Come per:

«stridulement» : «une fine vapeur dansait et vibrat comme un essaim dans le silence que seul troublait le stridulement acide des criquets» (p. 24).

in proposito: CL. SOUFFRANT, *Une négritude socialiste. Religion et développement chez J. Roumain, J.-S. Alexis, L. Hughes*, Paris, Ed. L'Harmattan, 1978, p. 75.

Il termine, assente dai repertori del cr. e del fr.h. finora citati, risulta sconosciuto anche agli informatori haitiani. Non figura neppure nel *Robert* e nel *Robert*. Figura solo tra i neologismi inventariati da M. Rheims nel suo *Dictionnaire des mots sauvages*: neologismi che, ricorda G. Tougas, riguardano in massima parte «la vie de l'esprit» e danno «la démonstration irréfutable de la tendance constante à l'abstraction» della lingua francese, anche nella creazione di neologismi. Di questi, Tougas ne riporta poco più di un centinaio: cioè quelli inventati «pour cerner de plus près les sollicitations de la nature». Non a caso nessuno di essi ha come suffisso *-ation*: è il suffisso *-ment*, invece, quello generalmente usato per i sostantivi indicanti realtà uditive. Possiamo pertanto supporre che «stridulement» sia stato creato perché sentito più concreto, più rispondente, più «espressivo» del termine fr. *stridulation*, giudicato forse troppo astratto (del resto il *Robert* lo classifica come «didactique») ⁶¹.

«salvation» : «Cette question de l'eau, c'est la vie ou la mort pour nous, la salvation ou la perdition» (p. 60);

Anche questo termine risulta sconosciuto ai repertori del cr. e del fr. h. e, sostanzialmente, anche agli informatori haitiani. Assente nel *Robert*, il termine figura invece nel *Robert* (p. 565): «SALVATION [...] *Littér.* (latinisme) Salut (au sens religieux)», con una citazione di R. Queneau. Figura anche nel *Grand Larousse* (p. 5344) come: «1. *Vx* ou *Littér.* Action de sauver quelqu'un || 2. *Spécialem.* Action d'assurer le salut de l'âme ou des âmes» ⁶². *Salvation* risulta poi ampiamente attestato in medio e in antico (con numerose varianti) francese (cfr. *infra*, nota 63).

La parzialità e la tardività – a volte – dell'inclusione, nonché – al di fuori dell'uso tecnico, ecclesiastico, del vocabolo – il carattere implicitamente suggerito di neologismo letterario di formazione dotta, ci spingono a considerarlo un neologismo d'autore. L'ipotesi che ci pare spiegare in modo più convincente l'origine e la formazione del termine è la seguente: il termine *salut*, per quanto comune in fr., risultava inadeguato sulla bocca del personaggio, un contadino haitiano; questo poiché *salut*, nell'accezione di: «1° Le fait d'échapper à la mort, au danger, de garder ou de recouvrer un état heureux, prospère» (*Petit Robert*, p. 1601), non ha dato esiti nel

⁶¹ Cfr. RHEIMS, *Dictionnaire*, cit., p. 522 e v. G. TOUGAS, *Les écrivains d'expression française et la France*, Paris, Denoël, 1973, pp. 125-29.

⁶² V. *Grand Larousse de la langue française*, Paris, Larousse, 1971-78, 7 vol. D'ora in poi lo indicheremo solo con l'abbreviazione: *Grand Larousse*.

creolo haitiano, che presenta invece «sove» («sove^{2b} v. tr. F sauver [relig.]»: *Dict.* S-507). Avrebbe avuto un sapore eccessivamente dotto, ricercato, sulla bocca di Manuel: proprio come avverrebbe con *salvation* per un locutore francese. Bisognava ricorrere a qualcos'altro. Roumain ha fabbricato quanto (per lui) non esisteva ancora (o non esisteva più): un sostantivo astratto opportunamente suffissato con *-ation* e che ha una radice già nota al fr. corrente all'interno del campo lessicale cui appartiene anche *salut*; la radice è *salv-*, che in fr. ha già prodotto tra l'altro *salvateur* (per il *Robert*² attestato fin dal XV° s. e ripreso nel 1886)⁶³. Non a caso, per uno degli informatori haitiani interpellati «salvation», ancorché non attestato, era sentito come un «possibile» neologismo comune in fr.h..

«cabezes» : «Ces habitants de Fonds-Rouge, ces têtes dures, ces *cabezes* (1) de roche, il leur fallait cette eau pour retrouver l'amitié entre frères [NdA (1): caboches]» (p. 120);

cr.: «kabès. n. F tête»: *Dict.* K-255.

Il termine non figura nel *Trésor*: per gli informatori haitiani non risulta neppure far parte del fr.h. Figurano invece nei dizionari francesi in genere *caboché* – indicato dall'Autore in nota – e *cabèche*. È significativo che dei due venga fornito come, si fa per dire, traducevole quello di differente origine etimologica. Infatti se di *cabèche* vien detto «début du XIXe s., de l'esp. *cabeza*, tête», riguardo a *caboché* troviamo: «forme normanno-picarde, dér. de *bosse*, vulgarisée comme mot pop. à partir du XIVe s. [...] Le mot a été confondu de bonne heure avec des dér. d'orig. méridionale, du latin *caput*, tête (esp. *cabeza*, v. CABÈCHE)»⁶⁴. Fra questi derivati di origine meridionale, la forma *cabès* risulta attestata nei dialetti di varie località del Sud della Francia: cfr. il FEW («capitium», p. 260).

Dovendo creare un neologismo che richiamasse foneticamente il termine creolo «kabès» preso come modello – cioè un neologismo di matrice creola – diveniva necessario scegliere, come equivalente da fornire in nota, il termine fr. etimologicamente più lontano da «cabezes»: cioè

⁶³ Nel suo *Dictionnaire de la langue française du seizième siècle* (Paris, Champion, 1925-1929, 7 vol.: v. p. 683) E. Huguet registra anche *salvable*. Per quanto riguarda l'antico francese vengono inoltre registrati: *salvablement*, *salvage*, *salve*, *salveison* e *salvement* (cfr. F. GODEFROY, *Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes du IX^e au XV^e siècle*, Paris, 1892 - Nendeln/Liechtenstein, Kraus Reprint, 1969, 10 vol.); cfr. anche il FEW («salvatio», «salvator»: p. 131 e sgg.).

⁶⁴ Vedi A. DAUZAT, J. DUBOIS et H. MITTERAND, *Nouveau Dictionnaire étymologique*, Paris, Larousse, 1964, pp. 118-19.

caboche, le cui origini sono più prettamente francesi. Fornire in nota *cabèche* avrebbe reso praticamente ingiustificato «cabezes»: avrebbe vanificato, fatto apparire superfluo lo sforzo neologico di far passare il creolo nel francese conservandogli la sua autonomia, la sua individualità, a causa della quasi omofonia tra i due, divisi essenzialmente dal tratto distintivo / palatalità/, presente nel fr. /ka'beʃ/ e assente nel cr. /ka'bes/, che presenta invece il tratto /dentalità/.

Il neologismo «cabezes» appare anch'esso imparentato con lo spagnolo *cabeza*⁶⁵: questo attraverso il termine cr. «kabès» da cui deriva e la cui introduzione nel cr.h. va magari in qualche modo collegata al fenomeno, dovuto ai primi bucanieri e corsari francesi, della francesizzazione di termini spagnoli e inglesi preesistenti ed ereditati dai loro predecessori coloniali⁶⁶.

Volontà di straniamento linguistico quindi: di ricorrere a un neologismo abbastanza comprensibile – anche senza la traduzione in nota – grazie alla radice *cab-*, ma che grazie a quella che potremmo considerare una specie di vocale tematica (*cab* + *e-*) denuncia subito l'etimo straniero, rafforzando successivamente quest'impressione per mezzo della consonante successiva (*z*), che lo rende definitivamente estraneo al lessico francese attestato e, probabilmente, anche a quello attestabile in futuro. L'etimo spagnolo è insomma non il fine perseguito, bensì il mezzo per rinviare a un etimo creolo: «kabès». Un etimo scelto proprio per questa sua alterità, irriducibilità di fondo al lessico più autenticamente francese: a differenza degli altri termini cr. corrispondenti al fr. *tête* – e cioè «tèt» (*Dict.* T-526) e «kabòch» (*Dict.* K-256) – troppo facilmente o inevitabilmente risolvibili nei termini francesi loro corrispondenti.

Il neologismo può così tranquillamente terminare in *-es* (*cabez* + *es*); con una *e* muta (dall'aspetto e dalla collocazione ben francese) che ha il vantaggio di non alterare la pronuncia del termine creolo, anche all'interno della nuova veste grafica o grafematica francese: e con una *s* finale – come morfema del plurale – che è l'unica componente esclusivamente francese del neologismo creato da Roumain. Ci ricorda infatti Pompilus che «En créole, il n'existe pas de suffixe désinentiel pour marquer le pluriel par opposition au singulier: ioun choual/douze choual» (*Contr. synt.*, p. 58).

⁶⁵ Lo è al punto che l'ed. cubana (*Gobernadores del rocio*, cit., p. 98) riporta nel testo, per una svista evidente, «cabezas», mentre in nota segnala: «Castellano en el original, empleado en lugar de *caboche*». Dobbiamo tuttavia segnalare che *Le créole* (pp. 176-77) non lo include fra gli apporti spagnoli al lessico del creolo [vi include tuttavia «kabicha» (*cabecear*) «hocher de la tete en dormant»].

⁶⁶ Cfr. L.F. PRUDENT, *L'émergence d'une littérature créole aux Antilles et en Guyane*, «Présence africaine» n. 121/122, 1982, p. 110.

4.5.2 *Neologismi relativi*

Resta un ultimo tipo strutturale di neologismo, che come gli ultimi che abbiamo visto, presenta un tema – e un etimo – facilmente riconoscibile. La suffissazione di «stridulement», «salvation» e «cabezes» dava luogo però – pur essendo in astratto possibile e quindi identificabile –, a delle entità linguistiche difficilmente accettabili nel fr. standard; questo perché nel fr. standard già esistono i termini di cui esse costituiscono i sinonimi: rispettivamente *stridulation*, *salut* e *caboche*. Esistono poi con la stessa radice, cioè all'interno di un campo lessicale che sarebbe eventualmente in comune: e questo ne rende l'esistenza non giustificata da un punto di vista espressivo che sia generale e non solamente particolare.

Ai termini che vogliamo considerare ora non corrispondono invece in fr. standard dei sinonimi con la stessa radice, cioè appartenenti a un medesimo campo lessicale di tipo derivazionale. È il caso, ad es., di «soulaison», «télégueule» e «malédictionné» (sinonimi di *biture*, *bobard* e *maudit*), che sono o sarebbero «realmente» possibili in fr. standard in quanto: (a) derivabili facilmente su base analogica e (b) destinati a una funzione sintattica («soulaison», «malédictionné») o sintattico-semanticamente («télégueule») non ancora attivata fra i termini che vanno a costituire, a fondare i campi lessicali in cui questi neologismi s'iscriverebbero (detto in altro modo: i loro sinonimi attestati in fr. standard hanno un'etimologia diversa): Così:

«soulaison» : «Il avait un peu bu, le Simidor, et maintenant il avait la soulaison amère» (pp. 115-16).

Il termine non figura nel *Robert* e neppure nel *Robert²*; figura invece – ma con un accento circonflesso – nel *Grand Larousse* (p. 5625): «SOÛLAISON [...] av. 1885, J. Vallès. *Pop. et plaisamm.* Action de s'enivrer, ivrognerie [segue cit. di Vallès]».

Il FEW (v. «satullus»: p. 246 e sgg.), che registra *soulaison* («ivresse»: p. 250) come forma attestata in più dialetti francesi, registra anche una serie di varianti che, se sono accomunate dall'etimo, spesso sono soltanto parzialmente sinonimiche e possono anche non esserlo affatto. Così, nel medio francese, per *saoulesse* e *saoulance* («rassasiement»: p. 247), o *saouleté* («dégoût, aversion»: p. 248); nel dialetto normanno per *soulardise* («ivrognerie habituelle»: p. 249); infine, nel fr. moderno, per *soûlerie* («partie de débauche où l'on s'enivre»: p. 250) o per la forma popolare *soulographie* («ivrognerie, action de s'enivrer»: p. 249).

Per quanto riguarda il cr., non figura nel *Dict.* D'altra

parte Valdman lo registra (v. *Le créole*, pp. 130 e 147-48) come uno dei non frequenti esempi – in creolo – di nome derivato: per l'esattezza un nome di stato; ma precisa anche «il s'agit ici d'un suffixe qui ne se retrouve qu'à la Trinité» (*ibid.*, p. 137). Le opinioni dei nostri informatori discordano sostanzialmente su questo punto; la maggior parte di loro (quelli residenti all'estero) include il termine nel cr.h.: uno precisa anche che il termine sarebbe stato riscontrato ad Haiti nel creolo rurale (in questo caso, come neologismo dovuto a un calco sul creolo, sarebbe altamente «giustificato», vista la tematica rurale del romanzo). La sua inclusione nel fr.h., non prevista da *La langue*, vede a sua volta divisi gli informatori, ma in modo equilibrato. Non ci resta quindi, almeno per ora, che considerarlo un neologismo: del resto questo sembra essere, più o meno, anche il parere di Hoffmann⁶⁷.

«télégueule»

: «Avant midi, le bruit que Manuel avait découvert une source s'était répandu à travers le village. Nous avons un mot pour ça, nous autres nègres d'Haiti: le *télégueule* que nous disons, et faut pas plus pour qu'une nouvelle, bonne ou mauvaise, véridique ou fausse, agréable ou malveillante, circule de bouche en bouche, de porte en porte et bientôt, elle a fait le tour du pays, on est tout étonné, tellement c'est rapide» (p. 147»;

cr.: «teledyòl. n. F commerage, canard (bobard)»: *Dict.* T-524.

Il termine non figura nel *Robert*, e neppure nel *Robert*. Pompilus dedica invece ad esso e alle sue varianti in fr.h. quasi una pagina: «*Téléguiol, télégueule ou télédiol*, n.m. Mot hybride formé sur la racine grecque *télé* [...] et le mot *gueule*: il se réfère à la propagation rapide, de bouche en bouche, de fausses nouvelles, parfois susceptibles de faire du tort au gouvernement [...seguono 3 ex. con *télédiol* e 1 con *téléguiol*]. Mais le mot s'entend également de la propagation rapide de n'importe quelle nouvelle [...segue il succitato ex. tratto da *Gouverneurs de la rosée*, con *télégueule*]. Les gens bien élevés, frappés de l'inconvenance du mot *gueule* ou *diol*, ont créé *télébouche* [...segue 1 ex. d'autore]. Mais cette formation n'est pas bien vivace» (*La langue*, p. 172).

Per l'intuizione linguistica degli informatori le cose stanno però diversamente: se da un lato hanno unanimamente riconosciuto l'esistenza di «télédiol (teledyòl)» in cr.h., dall'altro quasi tutti ne hanno esteso l'uso anche al

⁶⁷ Cfr. HOFFMANN, *Complexité*, cit., p. 156.

fr.h., lasciando eventualmente a *téléqueule* il solo ruolo di variante letteraria, d'autore (forse non è un caso che l'unico ex. citato in proposito da Pompilus sia proprio *questo* ex. di Roumain). Che sia un neologismo è anche l'opinione di Bernabé: «l'emploi du mot "téléqueule" (désignant la rumeur publique) relève d'une pratique purement narrative, assignable au seul romancier [...] Pure création du narrateur (en créole, nous avons "télé-dyòl") le terme "téléqueule" veut témoigner du caractère artificiel du code narratif lui-même»⁶⁸.

«malédictionné»

: «– Une saison malédictionnée comme celle-là, je n'en ai jamais vu de pareille» (p. 113);
«– Nègres sans respect, ah nègres malédictionnés. Vous voulez donc faire couler le sang» (p. 155);

cr.: «madichonnen. v. tr. /attrib. F maudire, maudit»: *Dict.* M-351.

«Malédictionné» non figura nel *Robert* e neppure nel *Robert*². Il termine figura invece nel FEW come medio francese (v.: «maledictio», p. 85). Sull'appartenenza del termine – che *La langue* non registra – al fr.h. i pareri degli informatori non concordano, ma si distribuiscono in modo equilibrato (tra di loro sono solo i creolisti coloro che lo ritengono esistente in fr.h.). Dobbiamo quindi considerarlo un neologismo: tale del resto lo considera anche Hoffman, che ne indica l'origine – appunto – in «madichonnen»⁶⁹.

Va segnalato d'altra parte che *Le créole* (p. 133) registra accanto a «madichon/madichonnen» anche un «malédik-sion» da cui deriva una forma «malédiksionnen (maudire)», che lo stesso autore però – Albert Valdman – non accoglie nel *Dict.*. Roumain potrebbe allora aver ricavato direttamente il neologismo per mezzo di un calco sul creolo, al termine di una catena che possiamo così ricostruire:

(fr.) «malédiction» > (cr.) { «madichon/madichonnen»
«malédiksion/malédik-
sionnen» } >

>(neol.) «malédictionné»

Oppure, accogliendo l'ipotesi che la coppia «malédik-sion/malédiksionnen» non sia sufficientemente attestata, Roumain avrebbe ottenuto il neologismo indirettamente, come un'ipotetica forma intermedia, costruendo una proporzione del tipo:

malédiction: X = madichon : madichonnen;
dove «X» non poteva dare che «malédictionner/malédictionné».

⁶⁸ Vedi BERNABÉ, *Contribution*, cit., p. 15.

⁶⁹ Vedi HOFFMANN, *Complexité*, cit., p. 155.

È l'ultimo tipo strutturale di neologismo che qui presentiamo: proponiamo di chiamarlo «relativo» (neol. rel.) in quanto la canonicità e la non-gratuità (da un punto di vista generale) della sua derivazione, permettono di considerare realisticamente possibile il suo avvento, il suo ingresso nel lessico del francese standard: foss'anche per l'influenza di un altro testo o contesto (letterario o meno). Potremmo anche dire che i neol. rel. sono in definitiva delle parole che non esistono in francese, ma potrebbero esistere se il francese sfruttasse maggiormente il proprio patrimonio lessicale e la propria fecondità morfologica.

4.5.3 *Neologismi comuni*

Possiamo a questo punto introdurre il criterio quantitativo-interpretativo, su cui però poco ci soffermeremo, attribuendogli soprattutto – anche se non esclusivamente – il rango di presupposto della classificazione. L'intervento del criterio quantitativo-interpretativo si è reso necessario quando, ad un certo punto della nostra indagine, si è configurato il problema della possibile, eventuale presenza nel fr.h. delle occorrenze che apparivano come dei neologismi del francese.

Data l'assenza dei termini in questione dalle fonti (più o meno lessicografiche) scritte – assenza generalmente necessaria (il caso di «téléqueule» fa eccezione), ma non sufficiente⁷⁰ – e in presenza di un disaccordo tra gli informatori circa l'esistenza attuale in fr. h. di tali termini, abbiamo ritenuto almeno per ora non sufficientemente attestata tale esistenza laddove le opinioni non erano prevalentemente affermative: e abbiamo di conseguenza incluso i termini in questione nel novero dei neologismi (ass. o rel.) presentati dal testo.

Proponiamo allora un ultimo tipo di neologismo, da definirsi «comune» (neol. com.), in contrapposizione ai neologismi assoluti e relativi che dobbiamo considerare «d'autore»; un tipo di neologismo che non caratterizzeremo in base a criteri strutturali, di descrizione morfologica, bensì in base al numero e al tipo di pareri affermativi riguardanti la sua esistenza in fr. h.: cioè in base a quel secondo criterio che abbiamo definito «quantitativo-interpretativo». Vanno considerati come neol. com. i termini che non fanno parte del fr.

⁷⁰ Nell'unico repertorio ampio e specifico consacrato al fr.h. del resto viene precisato: «Nous ne saurions donner ici un inventaire de tous les haïtianismes de notre français. Nous allons essayer d'en relever les plus caractéristiques et les plus courants» (*La langue*, p. 139).

standard e la cui appartenenza al fr. h. è probabile, ma risulta suffragata solo dalla maggioranza (e non dall'unanimità) dei pareri degli informatori. È il caso, ad es., di «boissonier»:

«boissonier» : «Ce Gervilen est un nègre boissonier; le tafia a dû lui égarer l'esprit» (p. 144);

cr.: «bwasonyè (bwasonnyè). var. of: bresonyè»: *Dict.* B-94; «bresonyè (bwesonyè, bwasonyè). n. F buveur, ivrogne»: *Dict.* B-91⁷¹.

Il termine, assente nel *Robert*², non figura neppure in *La langue*: Hoffmann però lo segnala tra le «particularités linguistiques communes au français haïtien et au créole»⁷². Gli informatori, anche se non tutti, ne riconoscono l'esistenza in fr. h.: salvo – in un caso – considerarlo possibile solo nella lingua parlata e da parte di locutori la cui competenza di francofoni sia limitata.

Indipendentemente dal suo grado di accettazione, il termine nasce – in quanto neol. fr. o in quanto fr. h. – come calco sulla variante creola che più resta fedele all'etimo francese. A considerarlo una formazione più prettamente neologica, si presenterebbe come un derivato dal fr. *boisson* grazie al suffisso *-ier*, che dà luogo a un nome indicante qualcuno che è indissolubilmente legato alla «cosa» espressa dalla radice della parola (sul modello degli ex. fr.: *créance/créancier*, *timon/timonier*, *vacance/vacancier*, etc., senza dimenticare naturalmente la coppia *buisson/buissonnier*, quasi omofona).

Il *Trésor* (p. 635) registra soltanto, come derivato di *boissonner*: «*Boissonneur*, subst. masc. Personne habituée à boire de l'alcool avec excès, ivrogne» e fornisce una citaz. da Huysmans (segnalando al contempo la bassissima frequenza letteraria di *boissonneur*, pari soltanto a 3).

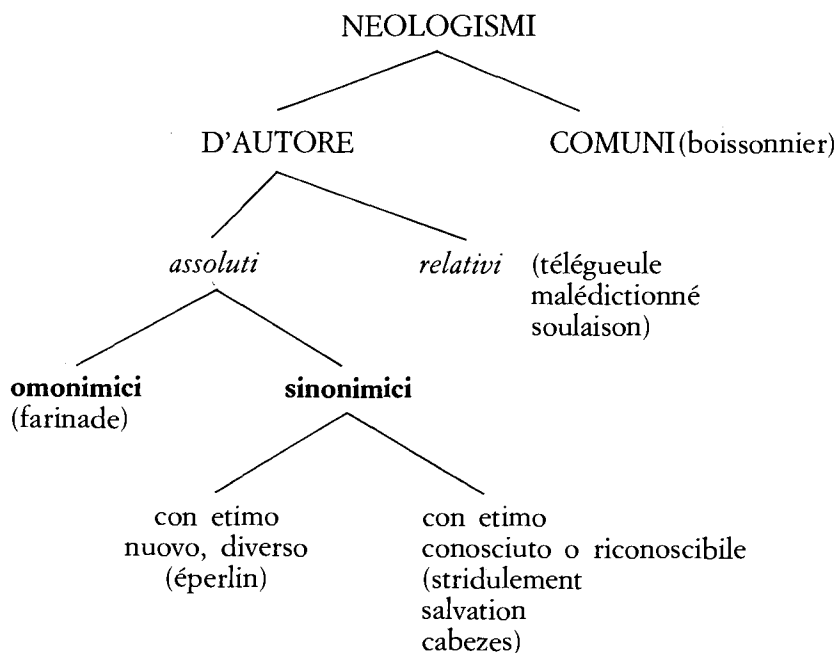
Il FEW (v. «bibitio», p. 351) registra il termine come forma dialettale, attestata tra l'altro proprio in normanno.

Sebbene questo esiguo numero di esempi non si possa certo considerare esaustivo, resta il fatto che i neologismi costituiscono una «minoranza linguistica» all'interno di *Gouverneurs de la Rosée*: e oltre tutto una minoranza divisa. Anche se ogni «tipo» individuato rende conto di un numero molto ridotto di occorrenze, abbiamo voluto proporre una tipologia abbastanza articolata in quanto, accanto a una descrizione-classificazione dei casi d'interferenza, ci

⁷¹ Cfr. *Le créole*, pp. 131 e 140.

⁷² Vedi HOFFMANN, *Le roman*, cit., p. 304.

pare utile fornire anche delle indicazioni sulle linee di tendenza, su quelle che potrebbero essere delle ipotesi di lavoro per la scrittura della diglossia letteraria.



5.0. «Gouverneurs de la Rosée» in conclusione

5.1. Semio-linguistica e ideologia

Rispetto ai problemi che presenta ad Haiti la coesistenza del creolo e del francese, l'enunciazione, in *Gouverneurs de la Rosée*, non è dunque di tipo folklorico o esotico: come sarebbe avvenuto se il testo si fosse limitato a presentare – fosse pure in gran numero – dei termini creoli incastonati nel tessuto narrativo o descrittivo del francese. Trascurata naturalmente l'ipotesi di una estesa, generalizzata creolizzazione del francese in quanto assolutamente inaccettabile sul piano estetico ed ideologico (possibile solo per un punto di vista razzista e superficiale), il testo evita anche l'enunciazione populista, demagogica: quella in cui sarebbe incorso se si fosse limitato a proporre la francesizzazione delle espressioni e dei termini creoli, com-

piendo un gesto simbolico – è vero –, ma niente di più. Infatti, se per creolizzare il francese non è certo necessaria una raffinata conoscenza del francese stesso e tantomeno del creolo, per francesizzare il creolo secondo le procedure e con gli effetti che abbiamo sommariamente illustrato, è invece indispensabile una vasta e profonda conoscenza del francese, che tenga conto anche di una prospettiva diacronica della lingua. Conoscenza, naturalmente, alla portata di pochi.

Il francese viene assunto come base: un punto di partenza in qualche modo storicamente obbligato, non il frutto di una libera scelta. Questo sposta automaticamente il suo ruolo di primato, di supremazia gerarchica da un piano socio-ideologico a uno semiotico: nello stesso modo in cui sul piano narrativo l'assunzione integrale – o di fondo – della modalità assertiva, a discapito di quella interrogativa o di quella iussiva, non è una scelta ma la *conditio sine qua non* della possibilità stessa di narrare. È come se, invece di un attacco frontale capace di insediare il creolo al posto del francese, venisse iniziata e portata avanti una specie di lunga marcia dentro le istituzioni linguistiche, al fine di sovvertire lentamente, o piuttosto di trasformare, l'ordine socio-semiotico del mondo (espressivo) haitiano. Ottenendo al contempo l'effetto di ipostatizzare – e in una certa misura anche di realizzare – un altro francese possibile. Saremmo tentati di dire: il “francese” dell'Altro; oppure, rovesciando il punto di vista, il “francese” di chi vede, trova nel francese un'altra lingua, una lingua che in partenza non gli appartiene: l'oggetto del desiderio e del rifiuto. Una lingua che – se se ne appropria, se la fa sua – non può non cambiare.

La compresenza interattiva delle “lingue” e – nel caso del creolo francesizzato e dei neologismi – il loro dinamismo evolutivo caratterizzano il testo in modo dialetticamente – e non dogmaticamente – «rivoluzionario»: nel senso che la soluzione del problema socio- e semio-estetico si rivela essere non di *contenuto* (un codice linguistico al posto di un altro), ma di *struttura*, di relazione differenziale. A ricostruirne la strutturazione sul piano semio-linguistico, il testo rivela il considerevole intervallo che separa il piano dei contenuti – e più in generale del senso – da quello degli enunciati; illumina la complessità del sistema messo in opera e il dinamismo delle pulsioni linguistiche su cui si basa; mostra da ultimo la non-semplificabilità, la non-scomponibilità dei fattori del sistema stesso e, di conseguenza, l'impossibilità pratica di riprodurlo all'interno di altri contesti geo- e socio-linguistici: l'impossibilità quindi di una sua “traduzione” che non sia soltanto parziale e limitata. Il testo cioè, a “smontaggio linguistico” ultimato, tende a riaggregarsi e a ricostituirsi «spontaneamente», con un tutto non frazionabile impunemente, sottomesso a

un'interazione forte⁷³. Al pari di un polo semiotico da cui non sia possibile prescindere, continua ad influenzare, nei suoi aspetti semio-letterari, soprattutto il proprio contesto linguistico: e da questo punto di vista in particolare, ma anche più in generale, esercita – come abbiamo già avuto modo di rilevare –, un ruolo attivo all'interno «della dinamica extratestuale della cultura del suo tempo [...: il ruolo di] operatore della trasformazione dei valori socio-culturali»⁷⁴.

5.2. *Semio-linguistica, storia e storia letteraria*

Se da un lato è vero che «Le créole est véritablement la langue refoulée du texte» e che «l'agent de ce refoulement est [...] non pas le romancier mais l'Histoire», risulta dall'altro per noi limitante concludere, come sembra fare Bernabé: «Le drame de Roumain résulte de ce que le créole n'est pas habilité à fonctionner, au moment où il écrit, comme langue du roman»⁷⁵. In questa prospettiva *Gouverneurs de la Rosée*, in quanto opera letteraria, apparirebbe se non un espediente quantomeno una soluzione di ripiego. Dovrebbe addossarsi le condizioni storico-sociali della propria genesi: con la conseguenza di trasferire sul piano estetico, semio-letterario, il giudizio storicamente e politicamente negativo che su tali condizioni, in modo generale ancorché storicamente relativo, deve venire attualmente portato.

Dal punto di vista di una problematica in definitiva esterna all'opera, ad essa non sostanzialmente riconducibile, si può dire con Bernabé che «une oeuvre comme *Gouverneurs de la Rosée* prépare et annonce, telle une préface, une littérature originale de langue créole, jaillie de la terre des ancêtres. Entendons: du sol même de la culture paysanne»⁷⁶. Ma ad una posizione di attesa in fondo messianica, tributaria di ciò che resta per ora un dogma (cioè l'avvento anche di una letteratura creola che, per quanto auspicabile, non ha ancora avuto luogo: troppo pochi sono ancora gli «elementi», i testi che ne possono costituire il *corpus*, che la fonderanno), a questa posizione di attesa messianica preferiamo un'ottica innanzi tutto interna all'opera, e che a partire da un'analisi dell'opera stessa la «conosca», e

⁷³ Abbiamo estrapolato – adattandola – la formulazione conclusiva da: S. AGOSTI, *Il testo poetico. Teoria e pratiche di analisi*, Milano, Rizzoli, 1972, p. 123.

⁷⁴ Per la citazione di E. Landowski, come pure per il ruolo di *Gouverneurs de la rosée* all'interno del suo dia-sistema letterario, cfr. il nostro lavoro: *Semiotica dell'enunciazione e romanzo*, «Materiali filosofici», n. 9, sett.-dic. 1983 (p. 49 in particolare).

⁷⁵ Vedi BERNABÉ, *Contribution*, cit., p. 12.

⁷⁶ *Ibidem*, p. 16.

poi ne riconosca il ruolo ed eventualmente il valore all'interno del dia-sistema letterario in cui compare. Tale ruolo e valore non sono necessariamente gli stessi all'interno del dia-sistema socio-linguistico generale della società antillana, questo è vero: ma ciò non autorizza a collocare *Gouverneurs de la Rosée* nella diacronia di un sistema culturale in parte ancora ipotetico, storicamente non ancora realizzato, e ad analizzare e giudicare il testo non per ciò che è ed è stato, ma per ciò che *forse* sarà, e per ora solo *sarebbe*.

Se dramma socio-estetico vi è – ed effettivamente vi è – nell'impossibilità del creolo di dare origine a una letteratura propria, all'epoca di Roumain, preferiamo puntualizzare il giudizio di Bernabé considerando quel dramma come una stasi estetica, espressiva, ancorché generata da un conflitto o da un problema storico-, economico- e socio-linguistico. Una stasi che appunto sul piano linguistico e espressivo – per tacere degli altri⁷⁷ – in e con *Gouverneurs de la Rosée* viene superata nel miglior modo *possibile* per le potenzialità, per le risorse del sistema letterario dell'epoca. E non solo viene superata, ma viene superata con l'elaborazione e la proposta di un sistema dinamico, evolutivo, «generativo».

⁷⁷ Ci sia concesso di rinviare al nostro lavoro: «*Gouverneurs de la rosée*» di Jacques Roumain o della via narrativa al socialismo, cit. *supra*, nota 24.

Andrea Da Ros

IL *LIBER PAPIENSIS*: UNA FONTE PER LA CONOSCENZA DI
ISTITUZIONI LONGOBARDE INEDITE

I. Il *Liber Papiensis* (*Liber legis Langobardorum Papiensis dictus*) è una raccolta commentata di leggi promulgate in un arco di tempo di circa quattro secoli, a partire dal 643 fino al 1056 d.C. La serie è aperta dall'Editto del re Rotari al quale seguono le disposizioni giuridiche emanate dai suoi successori che furono legislatori: Grimoaldo, Liutprando, Ratchis e Astolfo. Questo primo gruppo di leggi forma l'*Edictum regum Langobardorum*. Ad esso fa seguito il *Capitulare italicum* (o *Capitulare Langobardorum*) contenente i capitolari e le leggi di Carlo Magno e dei re di epoca postcarolingia, cioè degli Ottoni e dei Franchi Sali. L'ultimo legislatore ad essere menzionato nel *Liber Papiensis* è Enrico III, che regna dal 1039 fino al 1056, anno della sua morte.

L'aggettivo *papiensis* deriva al *Liber* da lat. *Papia*, nome medioevale della città di Pavia, in cui l'opera fu compilata. L'attribuzione di questa denominazione al *corpus* legislativo longobardo e franco è dovuta ad uno studioso di diritto longobardo, il tedesco Paul Johannes Merkel (1819-1861), che individuò in Pavia il centro di formazione e di elaborazione del materiale giuridico contenuto nel *Liber*.

In quanto capitale e città più importante del regno longobardo, Pavia ospitò ben presto una scuola di giurisprudenza dove s'affrontava lo studio del diritto in maniera approfondita: gli studi di legge erano quindi destinati ad un progresso lento ma sicuro. Inoltre, poiché quella era la sede del *palatium regis*, vi prestavano la loro attività notai, giudici e avvocati: l'occuparsi di legge divenne perciò una delle prerogative di quella reggia e di quel centro. Conseguentemente in Pavia, più che altrove, si poté sviluppare una scuola di diritto.

L'importanza che il *Liber Papiensis* riveste non si limita alla semplice trasmissione della legislazione longobarda e di quella poste-

riore¹. Assai più importante è il lavoro esegetico e il commento alle leggi che vi sono contenuti; questi rappresentano l'aspetto più rilevante e il prodotto peculiare di tale scuola, dove i maestri svolgevano il compito di interpretare e di elaborare le fonti del diritto impartendo lezioni di giurisprudenza e amministrando la giustizia².

L'opera interpretativa prende il nome di *Exposito ad librum Papiensem*: essa contiene una serie di procedure giuridiche impostate su uno schema che si compone di domanda, di allocuzione e di replica processuale. Tali procedure forniscono inoltre le forme possibili di giudizio, corredate da eventuali prove. Alle procedure si affiancano estese trattazioni relative alle singole disposizioni di legge. Qui si spiegano non solo termini o questioni giuridiche, ma si risolvono anche possibili contraddizioni o controversie e si stabilisce quali leggi vengano superate o abrogate da disposizioni successive³. Le stesse glosse hanno una funzione esplicativa delle disposizioni: vogliono cioè chiarire determinati particolari, illustrare norme o anche singole voci.

Dalle varie *Expositiones* filtra infine la formazione di retorica e di grammatica dei legali pavesi: le loro disquisizioni riflettono i metodi delle dispute forensi, dove il saper fare un abile uso della parola era una necessità del mestiere⁴.

II. Il *Liber Papiensis* è pubblicato nei *Monumenta Germaniae Historica* (MGH), *Legum tomus IV*, ed. F. Bluhme et A. Boretius, Stuttgart-Vaduz 1965 (ristampa invariata dell'edizione Hannoverae 1868), alle pp. 290-585.

¹ In realtà i giudici della scuola di corte applicavano codeste norme sia come leggi del diritto procedurale longobardo-franco, sia come «manuale» codificato, per tutte le contese giudiziarie da risolvere secondo quel particolare diritto.

² Ci sono stati trasmessi parecchi nomi di coloro che operarono nella scuola pavese; tra gli altri: SIGEFREDO (991-1043), BONIFILIO (1014-1055), GUGLIELMO (1039-1054), GUALCOSIO (1055-1079), UGO, figlio di Guglielmo, e LANFRANCO (1005 ca.-1089) autore di glosse.

³ Similmente si può affermare dei frequenti dialoghi tra un certo Petrus ed un Martinus, ma pure tra diversi altri interlocutori. Il loro intento specifico è di illustrare leggi e atti giudiziari menzionati negli articoli, cui i singoli personaggi di volta in volta si richiamano.

⁴ Cfr. B. Lanfranci *Cantuariensis Archiepiscopi opera omnia*. Vita. Caput V, Migne, *Patrologia Latina*, CL, Parigi 1854, p. 39, dove si legge che Lanfranco (...) *ab annis puerilibus eruditus est in scholis liberalium artium et legum saecularium ad suae morem patriae. Adolescens orator veteranos adversantes in actionibus causarum frequenter revicit, torrente facundiae accurate dicendo.*

La sua tradizione manoscritta⁵ è raccolta in una serie di codici, databili tutti attorno al sec. XI. Vale a dire:

a) *Codex Venetus*, già *Morellius* n. 39, della Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia, V. 81, redatto verso la fine del sec. XI o l'inizio del sec. XII;

b) *Codices Mediolanenses*, due codici conservati presso la Biblioteca Ambrosiana di Milano, 0. 53 ed 0. 55, e risalenti presumibilmente all'inizio del sec. XI (forse anteriori all'anno 1019);

c) *Codex Londiniensis*, del Museo Britannico di Londra, *Addition of Ayscough* 5411. Esso si compone di tre codici di cui i primi due risalgono al sec. XI (attorno all'anno 1030), mentre il terzo è da ascrivere al secolo successivo;

d) *Codex Florentinus*, conservato presso la Biblioteca Medicea Laurenziana, *Pluteus LXXXVIII superior* n. 86 e redatto verso la fine del sec. XI;

e) *Codex Patavinus*, già del monastero di *S. Benedictus Padolironensis*, n. 397, conservato presso il Seminario Vescovile di Padova e identificato con il n. 528. Scritto alla fine del sec. XI. Le glosse a margine dei fogli sono d'epoca più tarda e sono attribuite ad uno *scriptor* del secolo decimoquarto;

f) *Codex Parisiacus*, già *Suppl. Lat.* n. 1109, un tempo in possesso del monastero di S. Eufemia Veronese, P.I. 37, ora custodito presso la Biblioteca Nazionale di Parigi, lat. 9656. Esso fu redatto verso la fine del sec. XI;

g) *Codex Vindobonensis*, della Biblioteca di Stato di Vienna, n. 210 e numerato tra i codici di *ius civile*. Risale al sec. XI. Questo e il *Codex Parisiacus* sembrano essere due esemplari del medesimo archetipo;

h) *Codex Estensis*, della Biblioteca Estense di Modena (un tempo biblioteca ducale)⁶ e risalente presumibilmente al sec. XI;

i) *Codex Neapolitanus*, della Biblioteca Brancacciana di Napoli (oggi incorporata nella Biblioteca Nazionale di Napoli), II. B. 28 e steso tra la fine del sec. XI e l'inizio del sec. XII.

Come s'è già rilevato, la stesura dei codici è fissabile attorno al sec. XI.

Allo stesso secolo è da ascrivere la fioritura delle glosse a margine e interlineari. Per il loro numero, ma soprattutto per la vastità e la competenza del materiale legislativo commentato, le glosse non

⁵ Nella sua *Praefatio ad Librum Papiensem*, ALFREDUS BORETIUS traccia la storia filologica del *Liber*, MGH, cit., XLVI-XCVIII, in particolare LIII-LXII.

⁶ Non viene fornito altro dato per la sua identificazione: cfr. MGH, cit., LX s.

potevano essere opera di un solo autore. Fu così che diversi *iureconsulti* e *scholarii* di quel periodo (per il *codex Londiniensis* anche durante il sec. XII) lasciarono tracce visibili del loro operato attraverso i commenti, nel momento in cui facevano uso dei testi di legge per questioni giuridiche o per fini didattici o di studio.

Ora, dal 1070 in poi, l'intero materiale venne rielaborato all'interno della scuola pavese: fu allora che si venne completando il commento esegetico del *Liber Papiensis*. Purtroppo non ci è dato di sapere chi si assunse l'onere di stendere l'*Expositio*. Cosa certa è che per noi resta la fonte principale per conoscere l'attività dei giuristi longobardi del sec. XI.

Stabilire una datazione strettamente unitaria per la compilazione di tutte le glosse e dei commenti non è possibile, dati i diversi momenti in cui il materiale di così vaste proporzioni veniva elaborato.

Semmai potrà essere assunto come *terminus post quem* il 1070, con l'aggiunta di qualche decennio o poco più. A partire da quell'epoca l'attività esegetica e riordinatrice dell'anonimo giurisperito era sostanzialmente avviata.

Perciò, durante l'ultimo trentennio del sec. XI doveva esistere non solo la tradizione manoscritta delle norme di legge, ma nel corso di quegli anni si veniva a disporre anche delle glosse e degli ampi commenti a loro afferenti.

III. Il *Liber Papiensis* raccoglie una serie di dati assai interessanti per la storia del diritto longobardo e, più in generale, di quello germanico. Essi ci consentono di gettar luce su diversi aspetti della vita delle antiche popolazioni germaniche. Ma sul piano linguistico emerge una serie di elementi che rendono peculiare il *Liber Papiensis* rispetto alle interpretazioni di altri codici contenenti i medesimi lemmi da glossare⁷.

Un lavoro di comparazione tra i diversi glossari permette di rilevare l'autonomia di giudizio e l'originalità delle glosse del *Liber*

⁷ Ci si riferisce al Glossario di Madrid, manoscritto n. 413 (già D 117) della Biblioteca Nazionale di Madrid; al Glossario di Cava, manoscritto n. 4 (già 22) dell'Archivio della Badia della SS. Trinità in Cava dei Tirreni e al Glossario Vaticano, manoscritto n. 5001 della Biblioteca Apostolica Vaticana. I primi due risalgono agli inizi del sec. XI, mentre l'ultimo è da ascrivere alla fine del sec. XIII. Essi sono contenuti in MGH, cit., pp. 651-657 e la loro storia filologica è stata compiutamente tracciata da F. ALBANO LEONI, *Tre glossari longobardo-latini*, Napoli 1981, pp. 9-37. Nel presente lavoro l'edizione di Albano Leoni si cita con le sigle: TGL-M, TGL-C, TGL-V.

Papiensis, e di sottolineare la competenza e l'autorevolezza dei giurisperiti della scuola pavese. Infatti, grazie alle numerose glosse e all'ampia *Expositio* che accompagna di volta in volta i diversi articoli di legge ed i capitolari, ci è data la possibilità di intendere molteplici aspetti del mondo longobardo. Il dato linguistico che da essi si ricava non va separato dal contesto storico: talvolta il fatto di lingua è espressione di un ambiente o di una condizione storica in cui viene elaborato (per es. l'attestazione della forma metafonizzata *eremanni*, di contro a lgb. *harimannus*; v. oltre).

Caratteristica dei dati del *Liber Papiensis* è la novità: essi appaiono differenziati rispetto agli altri glossari. In questo modo il *Liber* assume un ruolo determinante nella definizione di istituzioni, poiché così ci porta ad una visione diversa, non prima considerata, di elementi già noti o ad una visione nuova di fatti prima ignorati.

Riteniamo istruttivo l'esame di alcuni lemmi.

Si consideri ad esempio lgb. *aldius*.

Del suo corrispondente femminile colpiscono due glosse:

ER (= Editto di Rotari) ⁸ 205 *aldiae: scilicet maiori*, ER 208 *aldiam: scilicet maiorem*.

Dall'Editto rotariano si ricava che *aldia* era colei la cui madre era libera quando la partorì (ER 205), a differenza della *liberta*, cioè di colei *quae libera dimissa est* (ER 206).

Aldia è perciò colei che non viene messa direttamente in libertà, pur godendo già di libertà limitata: *libera: scil., ut sit aldia*, glossa di ER 206. Non è in questa sede che va discussa la figura dell'aldionato. A noi interessa piuttosto richiamare l'attenzione su un elemento che ci sembra essere stato finora trascurato, vale a dire: il rapporto *aldia: maior*.

Lo stesso aggettivo *maior* è dato di ritrovare a proposito di lgb. *ful(c)frea*, alla glossa di

ER 257 *fulfreal: pro (...) maiore liberta ponitur hic*.

Tutti gli interpretamenta sono riferiti a tre donne non schiave (di esse una è addirittura *fulfreal* «mulier libera», cfr. ER 257). Inoltre, all'interpretamentum *maiore liberta* di ER 257 fa eco la glossa di ER 206 in cui la voce *libertae* (dat. sing.) è spiegata come *minori, quae de serva facta est aldia*.

⁸ Ci si fa premura di avvertire il lettore che l'indicazione di tutti i capitoli di legge citati in questo lavoro segue costantemente la numerazione data loro dal Boretius, MGH, cit., pp. 290 ss. Essa si discosta in parte, ma solo leggermente, da quella di F. BEYERLE, *Leges Langobardorum* (643-866), Witzzenhausen ²1962. (Germanenrechte, neue Folge - Westgermanisches Recht.)

L'antitesi *maior-minor* conferma qui la condizione particolare di un *aldio* (o *aldia*). Costui cioè non è né schiavo ma neppure liberto: occupa in tal senso un grado intermedio, giacché non ha avuto parte alla liberazione⁹. *Maior* viene quindi ad indicare il superamento di quella condizione di soggezione, un'ascesa lungo la scala d'indipendenza all'ultimo gradino della quale l'ex-servo troverà la libertà.

È un'elevazione lenta e graduale da uno stato di dipendenza: non a caso la libertà è considerata *minor*, per il fatto stesso di essere divenuta tale (cioè libertà) da serva qual era (glossa di ER 206). Ma la figlia di costei, *quae de matre libera nata est*, è *maior*: ha compiuto un passo in avanti in direzione della sua autonomia, anche se il rapporto subalterno non è spezzato (l'*aldio* era «più libero» dello schiavo!). Si rivela perciò evidente il contrasto tra le due nozioni di *aldia* e di *liberta*. Gli esegeti della scuola di Pavia hanno così rilevato una differenziazione sostanziale basata sulla diversità dei momenti dell'affrancamento. L'effetto immediato sarà un margine maggiore di libertà per la figlia di un'*aldia*, la quale è pertanto *maior*, mentre la libertà rimane *minor* (glossa di ER 206). In ultima analisi è per questo che l'Editto rotariano stabilisce una ammenda di 40 solidi per chi violenta un'*aldia quae de matre libera nata est* (ER 205), mentre solo la metà per la libertà, cioè *ipsae personae* (scil. *libertae* dat. sing.) *quae libera dimissa est* (ER 206). La stessa pena pecuniaria (20 solidi) si versa infatti anche per lo stupro *ancillae alienae* (ER 207)¹⁰.

È questo dunque un primo elemento di notevole interesse che emerge dal *Liber Papiensis*.

Ora, che la donna in quanto tale, e anche se libera, disponesse di libertà limitata, è noto a chi s'occupa della sua posizione giuridica all'interno del diritto e delle istituzioni germaniche. Queste limitazioni non avevano nulla a che spartire con una *minor* stima per la donna, ma appartenevano semmai alla struttura interna dei clan

⁹ Cfr. ER 224 in cui all'*aldio* viene negato il *Freizügigkeitsrecht*.

¹⁰ Non è da escludere che l'impiego di *maior* sia un elemento di paretimologia, sorto dall'accostamento di *aldia* a germ. **alda*- vecchio (cfr. ted. mod. *alt* «id.», etc.). Ciò presupporrebbe però: a) l'identificazione della radice germanica suindicata da parte del glossatore; b) un accenno all'età nell'interpretamentum. Se così fosse, ci si attenderebbe in *aldia*, «figlia» di madre libera, l'interpretamentum *minor*, cioè «figlia di minore età»: cosa che non avviene, tanto più che la donna è sempre *unmündig!*

Piuttosto mi sembra che sia da ricercarsi in quell'elemento di antitesi *maior*: *aldia* / *minor*: libertà (entrambe nei termini sopra formulati), la ragione dell'uso di questa coppia oppositiva. Si veda anche J.F. NIEMMEYER, *Mediae Latinitatis lexicon minus*, Leiden 1954 segg., p. 628 s.v. *maior* e p. 691 s.v. *minor* «serviteur», al plurale: «les individus appartenant à la classe sociale inférieure».

familiari. A costei infatti era negata la partecipazione immediata alla vita pubblica, secondo quel modo di pensare che la vedeva non adatta a maneggiare strumenti di guerra¹¹. Ella è sì un membro della famiglia¹² ma, secondo quella concezione, non partecipa alla vita dello stato. È giuridicamente capace (in quanto risponde per es. del reato di furto), ma il diritto le nega la capacità di agire (*Handlungsfähigkeit*). Conseguentemente abbisogna di un «rappresentante legale» (il *mundwaldus*) per tutte le sue azioni giuridiche: costui prende le parti di lei e la donna si trova sotto tutela (*mundium*). La glossa del *Liber Papiensis* a L (= Liutprando) 93 sottolinea proprio la decisione presa da una donna libera (*frea*) che compie il reato di andarsene da casa senza l'assenso del suo *mundwaldus*. Contrariamente agli altri glossari¹³, l'interpretamentum del *Liber* rivela la determinata libertà e la capacità di scelta della donna, la quale *suo velle movebatur* (scil. *de casa*).

Questo diviene perciò un punto di separazione e di distacco dalle altre glosse: anche qui il *Liber Papiensis* mostra di muoversi in direzione propria, anche se gli è suggerita dal contesto di L 93. Ciò non toglie tuttavia che l'interpretamentum contenga un elemento originale ignoto agli altri glossari.

I commentatori della scuola pavese si mostrano attenti anche a fatti di lingua e di lessico. Addirittura ci è dato il caso di un *hapax legomenon*, linguisticamente rilevante per la ragione stessa che non trova altrove nessun riscontro.

Ci si riferisce al lemma lgb. *marahuuorf* e al suo equivalente **manossis*. Il primo è attestato in ER 374 in forma di *maraworfin*¹⁴ ed indica il reato dello spingere a terra qualcuno dal suo cavallo¹⁵. Quest'atto di violenza non causava necessariamente il ferimento corporale ma veniva colpito con ammende pecuniarie (nella fattispecie: di 80 solidi, ER 30) quando assumeva il carattere di lesione all'onore e di oltraggio.

¹¹ «Als waffenunfähige darbtten Weiber (...) der Fähigkeit (...) zur Vormundschaft (...)»: K. von Amira – K.A. von Eckhardt, *Germanisches Recht*, Berlin I 4^a ed. 1960, pp. 21 e s.

¹² Ed anzi è in tal senso la *πότνια* del greco e l'antica *pātnī* del sanscrito: la «signora della casa».

¹³ TGL-C 66 e TGL-V 33.

¹⁴ Un originario dativo plurale dei maschili in *-i* del germanico, esteso qui a ricoprire la funzione di accusativo singolare, rispetto ad un nominativo adesinenziale lgb. *marahuuorf*, in unione al verbo *fecerit*.

¹⁵ Cfr. la glossa del *Liber* a ER 374 *maraworfin*: *id est aliquem de caballo iactaverit*.

I due membri del composto sono lgb. *marab* e lgb. *uuorf*. Il primo è formativo di una serie di nomi, tra cui aat. *marchfalli* «urtare giù da cavallo» e francone *marb-shalk* > it. *maresciallo* (ted. mod. *Marschall*). Alla forma **marba-* del germanico corrisponde airt. *marc* «cavallo»¹⁶.

Corradicali di lgb. *-uuorf* sono aat., mat. *wurf* «lancio», ted. mod. *Wurf* «id.». *Wurf* è a sua volta deverbativo di *werfen* «lanciare»: got. *wairpan*.

Alla parola longobarda fa eco un sostantivo che l'*Expositio* del *Liber* a ER 30 ci trasmette in questi termini:

si servus regis oberum aut vecorim seu manossim.

Il sintagma parallelo si riscontra in

ER 374: *si servus regis oberus, aut wecworin seu maraworfin (...)* *fecerit (...)*.

Dalla disposizione delle parole risulta che *manossim* doveva esprimere lo stesso concetto di *maraworfin*. Nella funzione sintattica di accusativo (da un non attestato nom. sing. **manossis*; si osservi l'uguaglianza formale con la desinenza del lemma precedente *vecorim*), il nome si lascia identificare per la prima parte con la nozione di cavallo espressa da lat. *mannus*¹⁷, *mannulus*. Il sostantivo si ritrova anche nel latino medievale dove l'etimologia popolare lo accosta a *manus*, *quia manu nitatur et ducatur*¹⁸.

La paretimologia avrà reso possibile la semplificazione della doppia *n*, favorita magari quest'ultima pure dall'esistenza di aat. *mana* «iuba equina»¹⁹, la criniera.

La parola si colloca perciò sullo stesso piano di lgb. *marab* (*-uuorf*), con l'accordo di corrispondenza sintagmatica e semantica.

La novità consiste proprio nella trasmissione di questo lemma; la difficoltà sta nel fornire un'identificazione completa. Il fatto che sembri essere un *hapax*, col colore dell'etimologia popolare, conferisce al *Liber Papiensis* un'importanza fondamentale, dato l'alto interesse di novità che il nome suscita.

La definizione di un'altra voce longobarda, basata pur essa sugli

¹⁶ Si confronti al riguardo un passo di Pausania, X, 19, 11: (...) καὶ ἵππῳ τὸ ὄνομα ἴστω τις μάρκαν ὄν τὰ ὑπὸ τῶν Κελτῶν.

¹⁷ «Kurz gebautes gallisches Pferd, Pony»: A. Walde – J.B. Hofmann, *Lateinisches etymologisches Wörterbuch*, Heidelberg, I 5^a ed. 1982, pp. 29 s.

Si veda il passo di Pausania riportato alla nota precedente.

¹⁸ C.D. DU CANGE, *Glossarium mediae et infimae latinitatis*, Graz 1954 (Photomechan. Nachdr. d. Ausg. von 1883-1887), p. 224 s.v. *mannus*.

¹⁹ E.G. Graff, *Althochdeutscher Sprachschatz*, Darmstadt 1963. (Repr. Nachdr. d. Ausg. Berlin 1834-1846), II, 794.

schemi dell'etimologia popolare, richiama su di sé la nostra attenzione per i diversi risultati a cui si approda.

È il caso del sostantivo lgb. *gairéthinx* indicante propriamente l'assemblea (*das Ding*) col giavellotto (cfr. ted. mod. *Ger* «giavellotto») ²⁰ in mano, l'assemblea degli uomini atti alle armi, liberi, e, in quanto tali, in grado di conferire validità legale ad un'iniziativa presa dal re.

La parola assume il valore di donazione, di liberazione, di compimento di un atto giuridico ²¹. Oltre all'estesa annotazione dei commenti (così al passo di ER 172, di ER 222 e a quello di L 53 e di L 72), indice della notorietà di cui godette il concetto all'interno della tradizione storico-giuridica dei Longobardi, interessa più da vicino il tentativo di etimologia popolare che si legge nell'*Expositio* a L 53: (...) *garathinx* ²² *cuius medietas Latinis verbis est scripta, altera vero medietas Theotonicis verbis est scripta*. Il tentativo di fornire una spiegazione del termine si basa sull'esistenza di una voce del lat. med. *gara*, con le varianti *gaira*, *geira*, etc. Di queste, *gara* e *gaira* sono formalmente identiche a *gara* / *gaira* < germ. **gaizaz*. Lat. med. *gara* significa «appezzamento di terreno». Il contesto generico della donazione contenuto nel passo di L 53 (*Si quis cartulam donationis per garethinx factam...*) che l'*Expositio* commenta, ha condotto l'autore fuori strada. Egli ha sì riconosciuto l'origine germanica della seconda parte del composto (... *Theotonicis verbis...*), ma ha confuso la prima con l'omografo del latino medievale. E di fatto, nel dialogo che si svolge tra Petrus e Martinus e che segue l'*Expositio*, vi è un evidente riferimento al bene terriero, del quale Petrus dice: *ipsam terram ego habeo possessam per 30 annos (...)*.

Se allora il commentatore non è riuscito a cogliere pienamente il valore originario dei due termini che formano il composto, va sottolineato il suo sforzo di fornirne un'interpretazione la più circostanziata nei limiti delle sue possibilità. Quindi il tentativo di analizzare il lemma longobardo secondo gli schemi della paretimologia diviene un

²⁰ Parimenti isl. e norv. *geir* «giavellotto», finnico *keihäs* «id.» < germ. **gaizaz*. Similmente nel latino della Gallia si ha *gaesum*, il giavellotto con la punta di ferro, e airl. ci attesta *gaë* «giavellotto». Inoltre, in nomi di persona come nel re vandalo *Gaise-ricus* ed in ted. *Gerhard*, *Gertrud*, etc.

²¹ L'espressione di assenso con le armi presso i Germani era già stata richiamata da Tacito, *Germania*, XI: (...) *sin placuit, frameas concutiunt: onoratissimum assensus genus est armis laudare*. Lo stesso designano anord. *vápnatak* e aingl. *wáþpengetæc* 'impugnare, toccare le armi'.

²² Con la riduzione del dittongo *-ai-* di radice in *-a-*, per opera di uno scriba latino e con la variazione della vocale tematica in posizione atona (probabile adeguamento fonetico al suono radicale *-a-*).

ulteriore elemento di separazione dagli altri glossari²³, essendo frutto di elaborazione originale della scuola di giurisprudenza pavese.

Il dato linguistico può divenire anche elemento di cronologia, se letto in un contesto opportuno.

Si consideri a tal proposito lgb. *harimannus* «uomo dell'esercito» (cfr. ted. mod. *Heer* «esercito» e ted. mod. *Mann* «uomo»). Il lemma che denota l'uomo completamente libero²⁴, è trasmesso per ben due volte, rispettivamente nell'*Expositio* a ER 25 e nell'interpretamentum alla glossa di R (= Ratchis) 6, in forma metafonizzata (cfr. got. *harijs* «esercito»: aat. *heri* «schiera, esercito»).

Nella prima attestazione si legge che (...) *per nullas leges qui sunt in exercitu erimanni vocati sunt*.

Il sintagma mostra il superamento di una situazione originaria nella quale l'*harimannus* era «il guerriero» per antonomasia. Una volta conquistata l'Italia, gli arimanni, cioè i Longobardi liberi, vi si insediarono in parte in *fare* su terreni di loro appartenenza ed in parte occuparono terreni del re al quale rimasero sottomessi. L'abbandono del nomadismo e la successiva conquista franca portarono ad un mutamento semantico del termine. L'elemento della prestazione del servizio militare passò quindi in secondo piano, anche perché esso poteva essere assolto attraverso tributi. Inoltre, quegli arimanni che si erano dedicati alla coltivazione della terra nei loro stanziamenti, non potevano certo lasciare i campi (per es. nei periodi di raccolto) per adempiere agli obblighi militari. Così avveniva talvolta che proprio la possibilità di rendere reversibile l'obbligo alle armi per mezzo di imposte o di prestazione di servizi, rendesse gli arimanni socialmente dipendenti. E la dipendenza poteva costare loro anche la libertà.

Questo sviluppo storico-sociale ha costituito il motivo per il redattore dell'*Expositio* a non riconoscere più in *harimannus* il «guerriero» per eccellenza. Ed anzi la forma metafonizzata, sorta molto probabilmente per influsso francone²⁵ tradisce la recenza di una nozione il cui valore va posto in relazione ai tempi.

Se poi si osserva che alcune forme metafonizzate compaiono

²³ TGL-M 17, TGL-C 57 e TGL-V 40.

²⁴ Si vedano le osservazioni precedenti a proposito della posizione giuridica della donna nella società longobarda.

²⁵ Si osservi infatti l'assenza di metafora pure in altri lemmi longobardi come in *aldius*, rispetto a *asass. eldi* «uomini», oppure in *gabagium*, il territorio recintato appartenente al re, rispetto a *mat. gebege* «recinzione, siepe», ted. mod. *das Gebege* «riserva di caccia, recinto». Similmente in lgb. *cauarfida* «antica usanza giuridica tramandata oralmente», etc.

verso la fine del sec. VIII, pur non imponendosi sulle loro varianti escluse da tali modifiche, e che la prima vocale ad essere metafonizzata è *a*, che diviene *e* in antico alto tedesco durante quel periodo²⁶; ed inoltre se si ricorda che la definitiva caduta del regno longobardo in Italia per opera dei Franchi si compì nell'anno 774, allora si potrà ricavare un elemento di cronologia per datare la redazione del *Liber Papiensis* che, com'è noto, è di gran lunga posteriore al sec. VIII!²⁷

Dobbiamo ancora una volta al *Liber Papiensis* la possibilità ed il merito di compiere tali osservazioni delle quali colpisce la caratteristica della recenza.

Questi fatti costituiscono pertanto un nuovo punto di distanza del *Liber* dai rimanenti glossari i quali, in corrispondenza, tacciono o non apportano alcun contributo significativo²⁸.

In ultima analisi, solo una lettura che non sia limitata al periodo storico della dominazione longobarda sulla nostra penisola, ma che includa anche gli effetti che la colonizzazione posteriore dei Franchi portò con sé, ci consente di interpretare e di capire fatti e problemi la cui soluzione non risulterebbe altrimenti soddisfacente.

Lo stesso interpretamentum del *Liber Papiensis* alla voce *lgb. gasindius* va letto in tale prospettiva.

Nella legislazione longobarda il *gasindius* denomina sia un uomo del seguito regale con mansioni di servizio, sia un membro del seguito alle dipendenze di una persona con cariche (per es. di *dux* o di *judex*). A noi interessa però la definizione che gli interpreti della scuola di Pavia ci offrono a proposito del passo in

R 6, *ad gasindium: id est qui sine beneficio servit.*

In questo contesto il sostantivo designa un impiegato subalterno alle dipendenze del re, con l'incarico di amministrare la giustizia. Egli è colui che adempie al suo servizio (*servit*) il quale però lo esclude dal controllo delle terre reali; a queste attendeva il *gastaldius*.

Di qui la spiegazione *sine beneficio*, dove lat. med. *beneficium*²⁹

²⁶ Cfr. W. BRAUNE - W. MITZKA, *Althochdeutsche Grammatik*, 12^a ed., Tübingen 1967, p. 53.

²⁷ Già nel sec. VII manca infatti ogni attestazione della parola *harimannus*; al suo posto si parlava di *exercitalis*; v. J. JARNUT, *Beobachtungen zu den langobardischen arimanni und exercitales*, «Zeitschrift der Savigny-Stiftung für Rechtsgeschichte» (Germanistische Abteilung) 88 (1971) pp. 1-28.

²⁸ TGL-C 6 e C 22, TGL-V 7.

²⁹ Si noti l'ipercorrettismo: il suono affricato di *-c+j-* /tʃ/, viene assimilato dal glossatore al suono rappresentato da *-t+j-* /ts/. Fenomeni analoghi fanno la loro comparsa nel latino parlato assai presto. Cfr. V. VÄÄNÄNEN, *Introduzione al latino volgare*, 3^a ed., Bologna 1982, p. 109.

indica il feudo. La glossa delimita dunque il raggio di azione entro il quale chi riveste tale carica deve assolvere determinati oneri³⁰.

L'interpretamentum del *Liber* occupa perciò un posto di rilievo per la recenza della sua formulazione³¹.

Tale carattere distintivo merita di essere sottolineato, sia per l'inquadramento storico che è attribuito al lemma longobardo, sia per la distanza che il *Liber* assume nei confronti degli altri glossari³². In tal modo appare notevole l'opposizione che si viene a creare tra una condizione che allora era d'attualità, e che vedeva il *gasindius* privo di *benefitium*, e la situazione posteriore ad essa, dove il *vassallus* poteva disporre di quel bene.

Similmente si può affermare della liberazione di un servo *in pans*, cioè per «ordine» del re.

Essa rientra tra le quattro procedure di liberazione di un sottomesso, contenute nel capitolo 224 dell'Editto rotariano³³.

Nel nostro caso si tratta della liberazione per volere del re, per regia disposizione³⁴. Al re dunque, e al potere che egli esercita, è rimessa tale facoltà: essa rientra tra gli ordini o i divieti da lui impartiti e la loro trasgressione comporta una pena³⁵.

Ora, alla liberazione *in pans* dei Longobardi corrisponde in

³⁰ Devo al prof. J. JARNUT dell'Università di Paderborn (Germania Federale) il richiamo al fatto che la glossa sia d'epoca più tarda, fors'anche posteriore al tramonto del regno longobardo. Essa è cioè rapportata (per antitesi) alla realtà di un *vassallus* del regno franco, che succede posteriormente al *gasindius*: il primo infatti possiede sempre un *benefitium*. Di contro non si sa come venissero pagati i servizi prestati dal *gasindius*. Costui – sostiene lo studioso tedesco – è un *Gefolgsmann*, una figura simile al vassallo, ed ha sempre la condizione di un uomo libero.

³¹ Si tengano presenti le considerazioni alla nota precedente.

³² TGL-C 32, TGL-C 59, TGL-V 45.

³³ Rispettivamente la liberazione *per gairethinx*, cioè attraverso lo scuotimento delle armi dell'assemblea, quale segno di assenso e attraverso la presenza di tre fiduciari. Di questi, l'ultimo condurrà il libero al quadrivio, quale simbolo del diritto di libera circolazione; la liberazione per intervento del re; la permanenza del «libero tra il popolo» sotto la protezione del suo signore che lo rende *amund a se* «libero dal dominio padronale»; il passaggio da *servus* ad *aldius*, con l'esclusione dall'indicazione delle quattro strade (il quadrivio).

³⁴ Lgb. *pans*, continuato in aat. *ban/pan*, «ordine, convocazione al giorno di seduta del tribunale», aingl. *ge-bann* «ordine, convocazione», afris. *bann* «ordine, convocazione, disposizione, minaccia»: etimologicamente sono connessi alla radice ie. **bhā-* «parlare». Così aind. *bhānati* «egli parla», gr. *φημί*, lat. *fāri* «dire», etc.

Si osservi l'attuazione della rotazione consonantica antico alto tedesca per il lemma longobardo, che differenzia *pans* dalle rimanenti attestazioni del germanico.

³⁵ Nel dialogo *Petrus-Martinus*, che commenta ER 224, si legge tra l'altro: *tu dedisti me in manum regis et rex dimisit me liberum*. Il concetto è ripetuto nuovamente nella successiva *Expositio*.

epoca franca la *manumissio per denarium*, secondo la quale il semilibero (il *litus* dei Franchi), e davanti allo sguardo del re, offre un denaro al signore. Costui glielo getta via di mano ed il denaro cade a terra. Il rifiuto del *litimonium* (l'imposta versata al signore) è l'espressione giuridica dell'esenzione dall'obbligo del tributo, caratterizzante il semilibero³⁶. Al getto del soldo s'affianca un'ordinanza del re che prescrive per il futuro di trattare l'affrancato come una persona libera. Questo tipo di liberazione prende il nome di *denariatio* e colui cui è assegnata è definito con *homo denarialis*³⁷.

Il *Liber Papiensis* attesta al riguardo un altro elemento di originalità, seguendo questo tipo di liberazione fino all'epoca franca. Solo così si può intendere l'equivalenza *homo denarialis id est inpans* che si legge nell'*Expositio* a Pipino 12. L'*homo denarialis* compare qui come sinonimo della voce longobarda *pans*.

La recenza di tale dato è un ulteriore elemento di differenziazione notevole del *Liber Papiensis* dai rimanenti glossari³⁸.

Appartiene sempre all'epoca franca la nozione di *centenarius*. Essa appare come lemma da glossare i cui interpretamenti recitano concordemente *schuldbais* e – in forma latinizzata – *sculdasiun*, rispettivamente nei capitolari di CM (= Carlo Magno) 72 e di LP (= Ludovico il Pio) 44³⁹.

Fondamentalmente lo sculdascio è un funzionario con incarichi esecutivi; egli può sottostare al re, a un duca, a un conte, a un feudatario o ad un signore che gode di immunità. Presso i Longobardi egli compare come dipendente subalterno del *dux* ed amministra il distretto di giurisdizione ducale (la *sculdascia*), rivestendo funzione giudiziaria, fiscale, militare e di polizia.

Con l'invasione dei Franchi e la sconfitta dei Longobardi, lo

³⁶ Si confronti L 23 e la glossa del *Liber Papiensis*, *aldionem: qui censum capitatis dat*. Il testatico (ted. *Kopfgeld*) era un onere che contrassegnava pure una forma ridotta di libertà.

³⁷ Più tardi, a partire dall'anno 840 circa, la liberazione avverrà per mano del re. Sarà il re a intraprendere l'azione dell'*excussio denarii*, del lancio del soldo, come è dato di leggere dalla stessa *Expositio* § 2 a ER 224, dove è riportata anche la formula con cui il re proclama il nuovo libero.

³⁸ TGL-C 68 e TGL-V 51.

³⁹ Rispetto agli altri glossari (TGL-C 99 e TGL-V 82), le definizioni del *Liber Papiensis* si distinguono anche per l'ampio impiego e per una ricerca costante di voci equivalenti a lgb. *schuldbais* e che riflettono, a loro volta, epoche e contesti differenti tra di loro. Così in ER 15 *sculdais vel sculdasiun est pedaneus iudex*, ER 251 *Expositio* § 2: (...) *lex ista sculdasiun pro omni ministro publico poneret*, L 25 *de sub uno sculda: id est gastaldio vel lociposito*; similmente L 28, etc.

sculdbais viene equiparato al franco *centenarius*, eliminandosi così una differenza esistente *ab origine*.

Il *centenarius* ricopriva infatti gli stessi incarichi militari, giudiziari e di polizia: era in sostanza il capo-popolo incaricato della giustizia della *centena*. In epoca carolingia appare come funzionario di second'ordine, alle dipendenze di un conte⁴⁰. Ora, l'uguaglianza di attività che egli svolgeva come subalterno al conte, ha fatto sì che venisse identificato con lo *sculdbais*, pur egli dipendente con compiti esecutivi⁴¹.

L'impiego del nome germanico a spiegazione del lemma da glossare, è una prova della sua diffusione per definire una carica di responsabilità pubblica⁴².

Confrontato con le interpretazioni forniteci dagli altri codici e nelle quali si rivela totale l'assenza di originalità⁴³, il *Liber Papiensis* si distingue non soltanto per la ricchezza delle sue informazioni, ma soprattutto per un contributo qualitativamente autonomo nei giudizi e nella formulazione delle sue asserzioni. Grazie ad esso ci è possibile seguire lo sviluppo dell'istituzione in ordine diacronico fino all'epoca carolingia, alla quale risale la disposizione di LP 44.

Il lemma lgb. *stolesaz* si mostra interessante non solo per la presenza della seconda rotazione consonantica⁴⁴, ma anche per il

⁴⁰ Presso i Franchi la *centena* era una sottodivisione delle contee in forma di distretti amministrativi. Alla ripartizione in contee corrispondeva presso i Longobardi il ducato, il già ricordato distretto amministrativo del *dux*.

⁴¹ «*Sculdbais* und *centenarius* bezeichnen wohl das gleiche Amt»; così si esprime H. KRUG, *Untersuchungen zum Amt des «centenarius» – Schuldheiß*, «Zeitschrift der Savigny-Stiftung», cit., 87 (1970), pp. 29-30.

⁴² Il nome lgb. *sculdbais* è probativo della seconda rotazione consonantica per la presenza di *-s* in posizione finale assoluta e quale esito di un originario suono dentale sordo del germanico: si vedano got. *haitan* «chiamare, ordinare», aingl. *hâtan* 'chiamare, ordinare', aat. *heiz(z)an* «chiamarsi, chiamare». Parimenti afris. *skelt-ât-a* «sculdascio, amministratore», aingl. *scyld-hâta* «exactor», aat. *schuldheiz(z)o* «id.». Cfr. VAN DER RHEE, *Die hochdeutsche Lautverschiebung in den langobardischen Gesetzen*, Datierung, Umfang, orthographische Wiedergabe, «Neophilologus» 60 (1976), pp. 401 ss. e p. 408. Propriamente lo *sculdbais* è «colui che chiama, che esige (*-bais*) il pagamento di un debito (*-sculd*), oppure: «colui che richiama ad un dovere» o alla prestazione di un obbligo.

⁴³ La definizione dei codici Cavense (TGL-C 99) e Vaticano (TGL-V 82) è la ripresa a pie' pari di un sintagma di Paolo Diacono, *Historia Langobardorum* VI, 24 in cui il *rector loci*, cioè il notevole del luogo ricoperto di responsabilità, viene interpretato come colui *quem sculdabis lingua propria dicunt* (scil. *Langobardi*).

⁴⁴ Il secondo membro del composto va raffrontato con aat. *sâza* «sede», da un lato, e con afris. *sêta* «sede», aingl. *sæt*, «nascondiglio, agguato» e anord. *sât* «sede, agguato», dall'altro lato. Intesa etimologicamente, la voce denomina «colui che siede

modo con cui i Longobardi l'hanno resa ⁴⁵.

Tuttavia non è esclusivamente il dato linguistico che richiama la nostra attenzione, quanto la definizione che il *Liber Papiensis* fornisce della voce in relazione al passo di ER 150. A proposito dello *stolesaz* vi si legge:

id est ab infertore regis vel regali sede.

Egli è il funzionario della corte regia di grado supremo, altrimenti definibile con *maior domus*, originariamente colui che stava a capo dell'amministrazione domestica. L'ambito del suo controllo si estendeva al governo della casa e alla corte regia.

Ma già tra la fine dei secc. VI-VII assunse pure responsabilità militari (come capo di una *antrustio* regia) e, a partire dalla fine del sec. VII, sedeva nello stesso tribunale del re come primo giudice a latere, con incarichi giuridico-amministrativi. Superata la condizione originaria, tale ufficio è divenuto ora il punto chiave dell'amministrazione del regno. L'influenza di questo funzionario si estenderà fino al punto che costui non solo arriverà più tardi a reggere le sorti della corte e del regno, ma, a partire dal sec. VIII, assumerà pure la presidenza del tribunale di corte, in luogo del re ⁴⁶.

Nel ruolo di responsabile per le questioni giudiziarie si incontra lo *stolesaz* in ER 150: a lui è affidato il compito di condannare il colpevole di un reato al versamento dell'ammenda che gli spetta. In questo contesto il *Liber Papiensis* definisce lo *stolesaz* come *infertor regis*: il siniscalco. Costui compare alla corte regia a partire dagli ultimi decenni del sec. VII e con mansioni economiche. Tale funzionario si distingue dal *maior domus* che nel frattempo è giunto al gradino più elevato della scala gerarchica, con potere di viceré. Scomparso poi quest'ultimo dopo l'ascesa al trono di Pipino, al siniscalco vengono affidate mansioni di maggior responsabilità, dovendo egli curare l'intero vitto di corte e controllare i beni della mensa reale. Se dunque da un lato i rapporti (*das Dienstgefølge*: la *antrustio* regia di cui sopra) s'erano sciolti, dall'altro lato questo

(*saz*) sulla sedia (*stol*), sulla scranna» (come giudice) e le corrispondono aat. *stuol-sâz(z)o* «giudice (a latere)», mat. *stuol-sâze, -sæze, -sêze* «giudice a latere, scabino».

⁴⁵ Il suono di natura sibilante è reso graficamente con -z, quale esito di un'originaria occlusiva dentale sorda germanica e a differenza di lgb. *sculdbais*, dove la spirante sorda in posizione finale assoluta fu scritta nei testi con -s. Si confrontino le osservazioni di nota 42.

⁴⁶ Si veda anche E.G. GRAFF, *Althochdeutscher...* cit., VI, 306, *stuolsâzo*: *architriclinus* (capo-cuoco responsabile della tavola del re), *judex, scabinus*.

ufficio abbracciava pure il campo d'azione dell'antico capocuoco, cosicché l'etimologia popolare, nella resa del termine mat. *truhtsaēze*, intese la prima parte del composto come derivato da *truht*⁴⁷ nel senso di «cibo, alimenti» e rese l'intero composto con *infertor* o con il suo sinonimo *dapifer*⁴⁸.

Conseguentemente, l'interpretazione della scuola di Pavia è deviante rispetto al senso di lgb. *stolesaz* contenuto nel passo dell'Editto di Rotari. Essa è il riflesso dell'epoca carolingia, nella quale a questo funzionario fu affidata la gestione di un determinato settore della corte regia, con un potere ben più limitato rispetto a quello dei secoli precedenti, ma che lo avvicinava in certa misura alla mansione originaria di un *maior domus*. Che però lo *stolesaz* rappresentasse un istituto in stretto rapporto con il re, lo conferma sempre il *Liber*, per il quale la *regalis sedes* era competente a *distringere*, cioè a costringere al risarcimento o a punire i responsabili di misfatti. Per questa via si giunge all'identificazione dello *stolesaz* con colui che è chiamato ad esercitare la giustizia e a far valere i diritti personali. In tal senso ha le competenze di un giudice di tribunale.

La novità e la peculiarità della definizione del *Liber* consistono perciò nella recenza della formulazione, la quale manifesta un giudizio autonomo rispetto al testo da interpretare. Ancora una volta è possibile definire con ampiezza un termine del diritto amministrativo, seguendone lo sviluppo nel corso della storia, delineando le responsabilità e stabilendo le competenze del personaggio in questione.

La stessa nozione espressa da lgb. *uuergild/uuidrigild*⁴⁹ ha subito

⁴⁷ Infatti, mat. *truht* indica: α) was getragen wird: last, frucht, nachkommenschaft; unterhalt, nahrung (sost. femm.); β) trupp, schar, haufe, volksmenge, kriegerschar; kriegerischer angriff (sost. masch.). Dal primo deriva pure mat. *trub(t)saēze*: «der die speisen aufsetzt, truchsess». (M. LEXERS, *Mittelhochdeutsches Taschenwörterbuch*; 33ª ed., Stuttgart 1972, p. 232).

Si raffrontino a tal fine le due coppie di termini: mat. *truht* e il verbo mat. *tragen, truoc, truogen, getragen* «portare»;

infertor «qui dapes infert» e il verbo latino che sta alla base: *in-ferre*.

⁴⁸ Invece il senso proprio di *truht* è di «colui che siede nella schiera di guerrieri (*Kriegerschar, Gefolge*), colui che presiede la *truht*».

⁴⁹ Formativi del composto sono lgb. *uuer* «uomo» e lgb. *gild* «(contraccambio in) denaro». Quando la voce originaria lgb. *uuergild* non fu più intesa nei suoi elementi costitutivi e si perse coscienza della presenza di *uuer* «uomo», l'etimologia popolare ricostituì un nuovo composto con l'avverbio germanico **withrô* «contro». *Uuidrigild* divenne allora «il danaro pagato in risarcimento», quasi fosse un «contraccambio» (*Gegenleistung*) per la perdita di una vita umana, la somma equivalente in valore (*widri-*) all'importanza della persona uccisa o del danno arrecato.

un'evoluzione semantica che corre parallela allo sviluppo storico sociale.

Il concetto di riparazione o di indennizzo in caso di assassinio o di violazioni particolari del diritto, è correlato presso i Longobardi all'idea di *faida*, strumento di giustizia che godette di grande diffusione presso i Germani e che riflette una tendenza che supera i confini di quella etnia. L'ammenda, la cui somma era regolata per legge, viene definita da Tacito con *satisfactio* (cfr. Tacito, *Germania*, 21). Ad essa corrisponde lgb. *uuergild/uuidrigild*.

L'introduzione e l'esistenza di forme di risarcimento in beni materiali dovevano servire a porre un limite alle vendette di sangue che sorgevano tra i diversi gruppi familiari (ted. *Sippen*), quando uno dei suoi membri veniva ucciso. In sostanza, l'espiazione era una corresponsione a scopo di «riparazione» per il danno procurato, cioè un indennizzo. Con essa, colui che aveva violato la pace era messo nella condizione di riacquistarla a suo vantaggio, attraverso una somma fissata dalla legge e che andava versata alla parte lesa e allo stato (il *Friedensgeld*) o al re, come depositario di pace a titolo ufficiale. La dimensione del risarcimento era naturalmente proporzionale al danno procurato⁵⁰.

Le interpretazioni che il *Liber Papiensis* ci fornisce a proposito di questo lemma si rivelano interessanti ed utili ad una serie di osservazioni.

Nell'interpretamentum alla glossa *150 sol.*, che commenta un passo di L 61, si legge: *id est widrigild. Nota vidrigildi septem libras et dimidia*.

Vale a dire: il risarcimento per una persona deceduta non per cause naturali, ed appartenente ad un rango sociale inferiore, ammonta a 150 solidi. Il valore (*nota*) del guidrigildo equivale a sette libbre e mezzo. Si crea qui una proporzione aritmetica di questo tipo: 150 (*solidi*): 7,5 (*librae*), il cui risultato è 20.

Cioè: a venti solidi corrisponde una libbra. Già Brunner-v. Schwerin riconoscevano una certa difficoltà nell'identificazione di un sistema decimale di base per il calcolo delle ammende⁵¹.

⁵⁰ In tal senso, ogni delitto andava punito a seconda della classe sociale della persona uccisa ed in relazione al sesso. (Per es. il ferimento corporale come la mutilazione di un membro andava risarcito in rapporto alla funzionalità della parte lesa).

⁵¹ «Eine Mischung beider Systeme (cioè decimale e duodecimale) vollzog sich im langobardischen Rechte»: H. BRUNNER, *Deutsche Rechtsgeschichte*, II 3^a Aufl. 1958 (neu bearbeitet von C. von Schwerin), p. 803. Inoltre: «Im langobardischen Edikt ist die Grundzahl nicht mehr deutlich ersichtlich», *ibid.*, nota 41.

Tuttavia, come nel nostro caso, si è in grado di riconoscere un numero di base, il 20, da intendersi come sottomultiplo di un valore più elevato (la *libra*). Tale cifra non è poi una casualità, se si considera che proprio i Longobardi suddividevano il solido in 20 *siliquae*⁵² e che più tardi da un Capitolare di Carlo Magno del 780 circa⁵³ si ricava un valore monetario di 20 solidi per il conio di una *libra de argento*, dove il rapporto *libra una (de argento) – media libra – solidos quinque* è sempre la metà l'uno dell'altro, secondo la sequenza numerica 20: 10: 5⁵⁴.

Da queste osservazioni si può perciò dedurre che la proporzione 1:20, ricavabile dall'interpretamentum alla glossa di L 61, non fosse un fenomeno isolato all'interno dei rapporti monetari e che avesse anzi la sua matrice proprio nel regno franco, il quale provvide all'introduzione della moneta d'argento semplicemente come unità di misura⁵⁵.

Loth. (= Lotario) 58 s'occupa di omicidi commessi *in ecclesiis vel in atriis earum*, in conseguenza di una rissa. Se l'autore della rissa non può essere identificato e se quella delle due parti contendenti che è rimasta in vita è un servo, allora il suo signore verserà alla chiesa la quota di guidrigildo spettante alla persona uccisa, oppure affiderà direttamente alla chiesa il servo stesso. L'interpretamentum della glossa successiva mette in rilievo che il risarcimento della vita umana è un criterio non adottabile per ogni categoria di persone (*Hominum alii aequantur widrigild – alii numquam*), o meglio: per un libero ed un liberto romani il *widrigild* non era applicabile, mentre lo era per altri gruppi sociali di popolazioni che la glossa *iuxta quod widrigild* di Loth. 58 menziona:

Hominum

alii aequantur widrigild

alii numquam

⁵² TGL-C 163 *Siliquas. Idest. uicesima pars solidi*. Così anche TGL-C 104 e TGL-M 63.

⁵³ *Capitulare Episcoporum*, n. 21, MGH, *Legum Sectio II*, t. 1, p. 52.

⁵⁴ Cfr. H. BRUNNER, *Deutsche...* cit., Berlin I 3^a Aufl. 1961, pp. 315 e 322 nota 63, là dove si afferma che nei diversi capitolari (ivi citati) «3 Pfund («libbra») und 60 Solidi als gleichwertig behandelt sind». L'impiego di quest'unità di misura apparteneva al regno franco ed influenzò il sistema della *compositio* di altre popolazioni.

⁵⁵ «Der Silbersolidus war nur Rechnungsmünze; ausgeprägt wurde er nicht»: H. BRUNNER, *Deutsche...* cit., I, p. 315.

ut Longobardi liberi, servi,
liberti

ut Romani liberi et liberti

ut servi Romani

ut Salichi liberi, servi, liberti.

Ora, l'ammontare massimo del guidrigildo per un Romano libero era di 100 solidi. Questa differenziazione non era volta a sminuire socialmente il Romano libero, valutandolo con una somma inferiore d'indennizzo, bensì è da giustificare con la concezione romana del guidrigildo. I Romani infatti non conoscevano la partecipazione e la corresponsabilità della parentela in relazione al risarcimento del *widrigild*. Perciò, per l'uccisione di un romano (libero) poteva essere richiesta solo una somma di accomodamento per gli eredi del morto (la *Erbsühne*), ma non per i parenti di costui (la *Magsühne*). Manca dunque al *widrigild* questa peculiarità che lo distingue dalla forma longobarda di riparazione, in quanto superamento della fase della vendetta personale che faceva seguito ad un omicidio e nella quale erano coinvolti (e ad essa esposti) i membri dell'originario clan familiare, senza eccezioni di sorta. In tal senso si dovrà leggere la glossa del *Liber* a Loth. 58: è assente dal *widrigild* quel connotato primario di trasmissibilità, estraneo al diritto romano e che separa conseguentemente questo popolo dai suoi diversi dominatori di ceppo germanico.

L'ultima interpretazione che il *Liber* offre del lemma longobardo è l'espressione *manum amittere aut redimere*, a proposito dell'assassinio premeditato dei familiari *propter cupiditatem rerum* (Henricus 2). La *redemptio manus*, il «riscatto della mano», è il superamento del concetto di *compositio* del guidrigildo in epoca franca, dove è stabilita la redimibilità della pena corporale. Infatti, se nel caso di risarcimento a mezzo del guidrigildo l'ordinamento penale è volto a fissare una *compositio* con la quale il reo può estinguere una condanna, la *redemptio vitae* (o *capitis*) consiste nella minaccia, espressa nel giudizio, di dover pagare con la morte. A sua volta, all'imputato è concessa la facoltà di riscattare la propria vita con l'ammontare del guidrigildo⁵⁶. Similmente, il sintagma *manum perdat* (o *amittat*) *aut redimat* richiama la riscattabilità di una pena corporale.

Ciò significa che la corresponsione del guidrigildo è equipollente alla *redemptio manus*, poiché produce l'effetto di liberare dalla pena l'imputato che «si riscatti» il proprio membro. È questo il senso

⁵⁶ *Lex Salica*, LXXXV, § 4: (...) *de uita sua (...) componat aut se redemat, quantum valet.*

delle parole che troviamo nel dialogo a commento di Henricus 2⁵⁷.

In ultima analisi, la frattura tra le nozioni trasmesse dagli altri glossari i quali, nella definizione della voce longobarda, fissano solamente una somma di risarcimento⁵⁸, e gli interpretamenta del *Liber Papiensis* apparirà ancor più sensibile. I contributi di quest'ultimo son volti in tre direzioni: al calcolo delle ammende per l'identificazione del sistema decimale di base; alla comparazione fra tre applicazioni diverse del diritto: quello longobardo, quello romano (preso a confronto) e quello franco⁵⁹; alla messa a fuoco dell'evoluzione a cui è andata soggetta la forma di punizione. La *redemptio manus* si rivelerà allora come l'esito dell'originaria *satisfactio* tacitiana. Solo il vaglio dei commenti del *Liber* rende possibile seguirne l'ampia trama.

La predilezione della *gens* longobarda di spostarsi in gruppi⁶⁰ è espressa a mezzo della voce lgb. *fara*, che compare in ER 177 in unione al verbo *migrare*. All'uomo libero è concessa la facoltà di migrare all'interno del regno con la sua *fara* e con il consenso del re, secondo il principio del diritto di libera circolazione (*Freizügigkeitsrecht*)⁶¹.

Sul concetto di *fara* esiste un'ampia letteratura: qui interessa semmai sottolineare la possibilità di un'interpretazione nuova, che scaturisce da una diversa lettura della glossa del *Liber Papiensis* a

⁵⁷ Si confrontino anche O (= Ottone) 4, dialogo Petrus-Martinus: (...) *widrigild* (per *manus incisionem*, ...) *poena feriantur* e O 5, dialogo Petrus-Martinus: (...) *et widrigildi poena feriat pro manus incisione*.

⁵⁸ TGL-M 6, TGL-C 65, TGL-V 41.

⁵⁹ Lo stesso lgb. *mundius* (-um), oltre alla notevole trasmissione di glosse e quindi alle numerose informazioni che da quelle fonti si desumono, stabilisce in Grimoaldo 6 un raffronto con il diritto romano; *defensio* e *potestas* (glosse di ER 165), *pretium mundi* (glossa di ER 183), *aldiaricia* (glossa di L 9), *conditio* (glossa di L 10) e via dicendo, recitano gli interpretamenta del *Liber Papiensis* a tal proposito. Al loro confronto, le definizioni di TGL sono del tutto prive di originalità ed appaiono anzi piuttosto monotone.

⁶⁰ Per un'analisi più approfondita e ricca di spunti sull'argomento, si rimanda al lavoro di G. RESTELLI, *Il «séguito» longobardo*; «Quaderni di lingue e letterature» 13 (1988), Università degli Studi di Verona. Facoltà di Economia e Commercio. Corso di Laurea in Lingue e Letterature Straniere, pp. 109-122.

⁶¹ FLORUS VAN DER RHEE, *Die germanischen Wörter in den langobardischen Gesetzen*, Bilthoven 1970, p. 49, fissa lo sviluppo semantico del termine lgb. *fara* come segue:

«1) das Fahren, die Fahrt, der Zug; 2) die Fahrtgenossenschaft, was bei einem germ. Volk leicht die Bedeutung «Sippe, Geschlecht, Sippschaft, Familie» bekommen konnte, weil die Sippe ja eine Einheit bildete, sowohl im Krieg wie im Frieden; 3) die Siedlung einer Fahrtgenossenschaft.»

ER 177, *fara: id est re vel familia, id est generacio.*

Fara indica cioè non solo una comunità in viaggio (come può essere l'intero clan familiare dell'uomo libero che si trasferisce altrove), bensì tutto ciò che ciascuno porta con sé nello spostamento, ciò che in quel particolare «corteo» vaga assieme; in una parola: gli oggetti, i beni materiali di quel gruppo di persone.

Ora, come lo storico medievista tedesco J. Jarnut⁶² ha messo opportunamente in luce, accettando l'identità del nesso latino *si quis liber homo* (...) (ER 177) con *l'exercitalis*, le *res* di cui all'interpretamentum della glossa citata⁶³ indicheranno gli stessi strumenti di guerra e di difesa che appartengono all'uomo libero e al suo gruppo familiare e che vengono portati appresso negli spostamenti. Ad essi si aggiungono naturalmente gli oggetti d'uso comune.

Per la verità, questo elemento di originalità non è esclusivo del *Liber Papiensis*, giacché si ritrova pure in altri glossari. Ciò non sminuisce davvero la peculiarità della lettura da noi proposta, anche in considerazione del fatto che la serie degli interpretamenta⁶⁴ risponde al tentativo di coprire l'ampio raggio semantico di un nome che ha subito una notevole evoluzione di significato⁶⁵.

L'aspetto di novità consisterà allora nella prospettiva più ampia che scaturisce dalla lettura di *res*, intese pure come gli strumenti di guerra di cui disponeva l'*harimannus* (*si quis liber homo...*) e che costui portava con sé nelle migrazioni.

L'importanza di un'alleanza, che crea a sua volta una solidarietà tra uomini, è espressa dalla voce lgb. *gamabalos*. All'interno di questo legame, il contraente assicurava innanzitutto la sua fedeltà e la disponibilità ad offrire protezione, in una relazione reciproca⁶⁶.

⁶² Nell'articolo *Beobachtungen...* cit., pp. 1-28.

⁶³ E per altro anche in TGL-M 20 *Fara. Id(est) rebus*.

⁶⁴ A quelli già citati si aggiungono: TGL- C 42 *fara. Id (est) parentela* e TGL-V 25 *Fara. genealogia. g(e)n(erati)o*.

⁶⁵ Si vedano le relative osservazioni di Florus van der Rhee alla nota 61. A queste si aggiunga l'analisi di G. RESTELLI, *Il «séquito»...* cit., pp. 119-122.

⁶⁶ Da ciò nasceva la *Bundbrüderschaft*, la «fratellanza nata per patto», una sorta di accordo per l'intera vita e all'interno di un vincolo di protezione e di difesa reciproche. Agli obblighi di quest'alleanza appartenevano, per es., il vendicare l'omicidio della parte lesa (*faida*) o l'assistere la parte che denunciava l'assassinio. Perciò anche a questi «fratelli acquisiti», come pure alla famiglia, fu concesso il diritto di ricevere il *uergild*.

Il nordico definisce questo affratellamento con *eidbróedr* e con *svarabróedr* «fratelli di giuramento», l'antico inglese con *wedbródor* «fratelli per patto». L'atto giuridico di affratellamento attraverso il giuramento – la *Schwurbrüderschaft* – procurava

Gli elementi che caratterizzano l'accordo di compurgazione⁶⁷ ed il patto di fedeltà e di protezione suggellate dal giuramento, emergono chiaramente dalla glossa del *Liber* al passo di

ER 363, *aut de gamalis: id est conspiratis*⁶⁸, *vel inter se obligatis ut iuramento se adiuvent.*

In forza del giuramento prestato, costoro si legano ad un obbligo di aiuto vicendevole. Distaccandosi dai rimanenti glossari⁶⁹, il *Liber* interpreta il concetto in maniera autonoma e tendente soprattutto a sottolineare la natura dell'alleanza rafforzata da un pronunciamento giurato⁷⁰. Un particolare questo che si incontra altrove, quando uomini si alleano tra di loro e promuovono un'adunata sediziosa.

È quanto ci trasmette un successivo interpretamentum del *Liber*, a proposito di lgb. *zava* nel passo di

R 6, *zawas: id est rixas, id est firmamentum ad bellum.*

La parola indica sostanzialmente un assembramento volontario di persone, con il fine di realizzare un attacco premeditato. L'idea del giuramento è richiamata dalla glossa del codice Cavense: *Id (est) fabulas* (TGL-C 160) e dal secondo degli interpretamenta del codice Papiense⁷¹. *Rixa* invece esprime la natura violenta di un attacco

così a due o più persone la posizione giuridica di fratelli. Il giuramento garantiva fedeltà al patto.

⁶⁷ Il termine «compurgazione» è traduzione di ted. *Eideshilfe* ed è un'espressione dell'antica terminologia giuridica. Con esso si intende l'assistenza legale prestata dal compurgatore (ted. *Eideshelfer*) il quale giura sulla credibilità di una persona che depone sotto giuramento.

⁶⁸ *Conspirare: simul sentire et credere*, C.D. DU CANGE, *Glossarium...* cit., II, p. 521.

⁶⁹ TGL-M 50, TGL-C 53, TGL-V 48.

⁷⁰ Il *mahal*, un «colloquio», un accordo pattuito cui si è preso parte. Cfr. aat. *mahal* «(adunanza del) tribunale, posto delle esecuzioni», asass. *mahal* «(adunanza del) tribunale, il parlare, l'insegnare», anord. *mâl* «assemblea, discorso, lingua, detto», etc.

⁷¹ Per *fabulas* si può confrontare il succitato ER 363 *de gamalis: id est confabulatis*. Alla sua accezione di accordo stipulato tra i membri di una sollevazione popolare fa eco il *firmamentum ad bellum*, cioè il giuramento di disponibilità e di partecipazione all'azione ostile. Lat. med. *firmare* significa «dichiarare sotto giuramento, promettere in maniera solenne, concludere un'alleanza, convalidare un atto con la sottoscrizione o con l'imposizione della mano, garantire», etc. Lo stesso sintagma *fabulam firmare* è riscontrabile più volte nell'Editto rotariano, per es. in ER 178, 179, 191.

rivoltoso, il quale sfocia da azioni tumultuose o da manifestazioni di agitazione ⁷².

Gli interpretamenta del *Liber Papiensis* sono volti a mettere in luce essenzialmente due connotati di lgb. *zava*:

a) la situazione di disordine e di scompiglio, quale effetto di atti tumultuosi; b) l'elemento dell'accordo che precede la sedizione e dove il giuramento ne conferisce la sanzione. Quest'ultimo è ribadito dalla succitata glossa di TGL-C 160: *Id (est) fabulas*.

In un contesto più pacifico è inserito l'interpretamentum *mimis* alla glossa lgb. *troctingis* nel passo di A (= Astolfo) 6. La figura del *troctingus* compare nella circostanza del corteo nuziale che riproduce un altro aspetto della vita di gruppo presso i Longobardi. La sposa procede nel corteo *cum paranympha et troctingis*: accompagnata dalla damigella e dal seguito ⁷³. Quest'usanza non era esclusiva dei Longobardi o dei Franchi Sali ⁷⁴, ma era presente anche nel diritto frisone e antico inglese. Perciò, l'impiego della stessa voce nel germanico continentale ed occidentale (lungo le coste del mare del Nord, per il frisone, e sul territorio dell'attuale Gran Bretagna, per l'anglosassone) riflette in campo linguistico la consuetudine di seguire la sposa nel corteo nuziale. Proprio la testimonianza della legislazione (per es. la *dructe* della *Lex Salica*) è in perfetto accordo con l'uso della parola da parte della comunità linguistica alla quale questi testi furono destinati ⁷⁵: la lingua del diritto riproduce cioè un fatto di costume.

Un particolare assai interessante emerge dalla glossa del *Liber Papiensis*, per il quale *troctingi* significa *mimi*.

L'interpretamentum vuole mettere in risalto l'atmosfera festosa e di giubilo che caratterizzava il seguito nuziale. Durante il percorso si doveva cantare ed esultare, manifestando la propria allegria in quel giorno singolare. Il *mimus* è infatti il *musicus: qui instrumentis musicis canit* ⁷⁶. Ma fra i *troctingi* ci dovevano stare pure abili *ioculatores*,

⁷² Cfr. lat. med. *rixa* 'litigio, contesa' e il doppione it. *rissa/ressa*. Tra l'ammassarsi della gente sorgono facilmente la contesa, il disordine e lo scompiglio, elementi che connotano una sollevazione popolare.

⁷³ Un seguito ben diverso da quello rappresentato dalla *trustis dominica*! Si vedano le osservazioni a proposito di lgb. *stolesaz*.

⁷⁴ La stessa *Lex Salica*, XV, 6, menziona questa particolare protezione giuridica che la sposa godeva lungo la via che la portava al luogo delle nozze: *si quis puellam disponatam dructe ducente ad maritum >et< eam in uia adsallierit et ipsam uiolenter moechatus fuerit, soledos CC culpabilis iudicetur*.

⁷⁵ Cfr. R. SCHMIDT-WIEGAND, *Fränkisch druth und drubtin*. Zur historischen Terminologie im Bereich der Sozialgeschichte, in *Historische Forschungen für Walter Schlesinger*, a cura di H. BEUMANN, Köln-Wien 1974, pp. 525 s.

⁷⁶ C.D. DU CANGE, *Glossarium...* cit., V, p. 390.

i buffoni, i giocolieri, il cui unico incarico era di suscitare il riso e di provvedere ad un'atmosfera distesa. Lo ricorda il dialogo Petrus-Martinus che segue il passo di A 6 e nel quale si legge che la sposa di un certo Paulus era scortata dalla *paranimpha cum ioculatoribus*.

Il *Liber Papiensis* è il solo a fornire un elemento interpretativo, giacché risulta impossibile utilizzare i dati degli altri glossari⁷⁷. Conseguentemente il suo interpretamentum acquisisce tanto maggiore importanza e valore, assumendo il carattere di un *unicum* in questo contesto. In tale direzione ci sembra vada ricercata la peculiarità del *Liber* a proposito del lemma lgb. *troctingus*⁷⁸.

Appartenente al linguaggio militare è pure un'altra parola longobarda, attestataci da ER 21 e di cui il *Liber Papiensis* ci fornisce una glossa

sculca: id est cabalcata, id est custodire aliquam rem.

Il sostantivo denomina le truppe costituenti l'avanguardia o il reparto avanzato dell'esercito⁷⁹. Di origine gotica⁸⁰, la parola è l'an-

⁷⁷ TGL-C 118 e C 155, TGL-V 101.

⁷⁸ La nozione fondamentale di «seguito» è già contenuta in germ. **druhti-* «schiera di guerrieri, stuolo». Formativo della voce longobarda è il suffisso *-inga-*, indicante una designazione personale rispetto a un sostantivo concreto. Il nome significa allora: chi conduce la sposa (al marito), colui che compone e prende parte al corteo nuziale, in analogia a colui che appartiene alla schiera di armati. Chiaramente qui è andato perduto il connotato del linguaggio militare. A sua volta germ. **druhti-*, ampiamente attestato nel gruppo delle lingue germaniche antiche, è impostato sul suffisso *-ti-*: es. got. *ga-dráubts* «soldato», da rapportare a got. *driugan* «andare in guerra, prestare servizio militare». Un terzo ampliamento è costituito da germ. **druhti-na-z* egualmente attestato nelle lingue germaniche e penetrato nello stesso finnico *ruhtinas* «principe». Il suffisso *-na-* indica l'appartenenza ad un collettivo personale, tale da contrassegnare il capo o la persona con responsabilità di guida all'interno del gruppo (o del seguito). La radice germanica alla base della serie è **drewg-* «operare, compiere», specializzata in gotico in senso bellico. Germ. **druhti-* sarà quindi la «schiera che esegue qualcosa in uno sforzo comune». La cooperazione può essere naturalmente riferita alla guerra come al servizio in armi e a fatti di costume.

Per un'ulteriore analisi di germ. **druhti-* e per l'approfondimento del tema si rimanda a G. RESTELLI, *Il «seguito»...* cit., pp. 115-120.

⁷⁹ Germ. **skulk-* esprime fondamentalmente la nozione di un agire di nascosto, di un osservare attentamente, ma con grande cautela, per non essere sorpreso: è la caratteristica degli *exploratores* che si muovono con circospezione.

⁸⁰ Cfr. G. RESTELLI, *Goti, Tedeschi, Longobardi*, Brescia 1984, pp. 152-162, in particolare pp. 159 ss.

A proposito di una variante in apparato a *sculca*, cioè *sculscaram* (MGH, *Leges IV*, p. 16), lo studioso ha messo in luce che si tratta di una semplificazione per aplografia da un originario *scul[ca]scara*, col significato di «drappello (*scara*: aat.

tefatto di una serie di toponimi sulla nostra penisola, che sono già stati oggetto di diversi studi.

L'interpretazione del *Liber* sottolinea essenzialmente la funzione di tali truppe a cavallo, incaricate di ispezionare e di fornire notizie sulle ispezioni stesse, ma non solo. Esse dovevano *custodire*, vale a dire: sorvegliare e prendersi cura delle zone affidate al loro controllo, impedendo così l'accesso ad estranei⁸¹.

Dunque, la nozione rilevata dal *Liber Papiensis* è ancora una volta il frutto di elaborazione autonoma, la quale ha portato alla formulazione di un giudizio del tutto originale. Per questo merita essa la dovuta attenzione.

Un'ulteriore caratteristica del *Liber* è costituita dalla tradizione abbondante e dalla copiosità di giudizi che esso fornisce in rapporto a determinati lemmi. Queste divengono ancor più vistose, se confrontate con gli altri glossari (i codici Matritense, Cavense e Vaticano), i cui interpretamenta risultano essere molto spesso dei tentativi sbiaditi di spiegazione.

Così per il verbo latino-longobardo *thingare*

ER 156 *thingaverit: id est donaverit*; ER 171 *alii thingaverit: per donationem causa mortis cui non retribuitur talio*; ER 224 *tingat: id est teneat, id est tanget, id est det* (la quale ultima si rivela essere una struttura sinonimica trimembre),

per il già menzionato *mundius* (-um)⁸²; inoltre per lgb. *meta*

ER 167 *meta data: donum sponsalium*; ER 178 *adimpleat moetam: i. poenam. Metarum aliae sunt penales ut metae sponsaliorum, aliae mephiales, aliae morgincapales*; L 88 *meta: hic pro quarta vel pro carta ponitur secundum a.*; etc.,

per lgb. *launegild*

L 72 *sine launehild: id est talio; id est garathinx quae est mutua donatio*; e *ibid. sine launehild: aliud tingatione, aliud launehild*; etc., per il già ricordato *sculdhais* e per lo stesso

lgb. *gairenthix*

ER 222 *garithinx: id est donationem in morgincap*; L 53 *per garithinx: id est insimul donatio, (...), id est commutationem secundum quosdam, (...)*; etc.

skara «stuolo di armati» e ted. mod. *Schar* di soldati».

A tal fine si veda G. RESTELLI, *I Goti nella «Romania»*. Influssi della loro lingua sul latino, «Aevum» 51 (1977), pp. 217 ss.

⁸¹ Si osservi che la toponomastica continuante il tecnicismo militare lgb. *sculca*, indica spesso località di confine o luoghi di controllo: quelle aree che rientravano sotto la giurisdizione delle truppe di ispezione.

⁸² Si tenga presente quanto già esposto in nota 59.

E ancora: lgb. *cauuarfida*, una forma di applicazione della giustizia che aveva la sua ragion d'essere non tanto nell'esistenza di disposizioni o di norme di legge fissate per iscritto, quanto piuttosto nelle applicazioni pratiche di antiche procedure giudiziarie. Queste ultime, proprio perché a lungo sperimentate e applicate, assumevano nel tempo valore di legge, ma nella loro essenza erano e rimanevano *mores* o *consuetudines*.

L 76 *cadarfeda: id est mos; id est consuetudinem; id est consuetudo quae vicem legis obtinet*⁸³.

Questi concetti esprimevano dunque diverse nozioni giuridiche fondamentali nei rapporti tra persone e famiglie («clan familiari») all'interno della società longobarda. Erano momenti vissuti in assemblea (si prenda come valido esempio l'atto della donazione *per launegild*, cfr. L 72, o *per gairethinx*, cfr. ER 222, 376, L 53, etc.) e contrassegnavano atti giuridici di notevole portata per le loro conseguenze sul piano sociale ed economico. Essi erano così importanti da richiedere sforzi interpretativi notevoli da parte dei glossatori. La loro specificazione nei vari sensi costituisce un elemento di novità e di diversità rispetto alla ripetitività degli altri glossari.

IV. I tratti peculiari più salienti del commento al *corpus* legislativo raccolto nel *Liber Papiensis* sono costituiti da una serie di caratteristiche riassumibili nella misura che segue:

- a) la ricchezza di informazioni,
- b) il frequente apporto di contributi nuovi e differenziati rispetto alle diverse fonti prese a confronto,
- c) la novità lessicale di alcuni interpretamenta (attestazione di un *hapax legomenon*),
- d) determinate formulazioni interpretative che superano cronologicamente la realtà sociale e la struttura giudiziaria del popolo longobardo, mettendoci così nella condizione di seguirne le modificazioni attraverso la storia e l'evoluzione sul piano giuridico.

⁸³ Si tratta in sostanza dell'antico «diritto consuetudinario» (ted. *Gewohnheitsrecht*) di cui le legislazioni germaniche antiche (per es. il prologo della *Lex Baiuvariorum*, la *Lex Alamannorum*, XXXVI, e via dicendo) offrono ricca testimonianza e nelle quali *mos* e *consuetudo* erano l'antecedente che sostituiva la *lex*. Esse ci confermano come il dato rilevato dalla giurisprudenza longobarda, e a mezzo delle glosse del *Liber*, fosse un fenomeno diffuso nel mondo germanico antico.

L'insieme di tali qualità del *Liber Papiensis* ci permettono di sottolineare con costanza l'autonomia e l'indipendenza di chi ha glossato i testi.

Per tale via si può quindi appurare la frattura esistente tra la competenza e l'autorevolezza dei commentatori della scuola pavese e la ripetitività pedissequa dei rimanenti glossari (Matritense, Cavense e Vaticano). Questi ultimi si presentano infatti in gran parte carenti di originalità e di elaborazione personale, e riprendono assai spesso i testi della legislazione longobarda da cui di volta in volta dipendono.

Tali giudizi non impediscono tuttavia di cogliere qualche elemento di interesse dai tre glossari sopra menzionati. Così nel verbo denominativo *agrippare* di TGL-M 26 e in *secretu(u)m mulieris* di TGL-C 142, interpretamenta a lgb. *anagrip*; oppure in *zabas*: (...) *fabulas* di TGL-C 160 (v. sopra), etc. Ma rimangono pur sempre contributi di secondaria importanza, sia per la scarsità numerica delle testimonianze, di fronte alla somma e al carattere delle nozioni espresse dai commenti del *Liber Papiensis*, sia per la visione ridotta delle situazioni che se ne ricaverebbe, se si tenesse conto esclusivamente di questi.

In conclusione ci sembra che l'apporto di esegesi prestato dal *Liber Papiensis*, e in relazione alle leggi longobardo-franche, costituisca un significativo capitolo di storia del diritto e del costume di quei popoli germanici.

1. *Introduction*

We have implemented a two level parser which handles word-level morphology and context-free syntax in order to analyze large Italian texts: the basic aim was to reach a linguistic coverage as broad as possible to serve as syntactic module in a text-to-speech system with unlimited vocabulary (see Delmonte et al., 1986). The parser has the ability to produce the syntactic structures of all major constituents and this information is passed onto the phonological module in order to enable the phonological rules to build adequate representations for the phonetic output.

The first level of analysis is constituted by a morphological analyser which works on a graph-like lexicon, made up of continuation dictionaries in order to produce all possible segmentations for a given input word. However, only legal words are parsed by the analyser since dictionaries are organized as a set finite state machines or transducers collecting information on the leaves of a certain path in order to pass the analysis on to another dictionary. In this way all regularities have been coded in a straightforward way and the transitions allowed are those coded in the Italian language itself: they are the following,

PREFIX*, ROOT, {DERIVATION, EVALUATIVE SUFFIXES}, INFLECTIONS, CLITICS*. (See Delmonte 1988a)

The lexicon is derived from the data gathered from the word-form list computed on the basis of 300.000 occurrences of contemporary Italian texts, plus the frequency list contained in LIF (1968),

* This paper was jointly developed by the two authors. However, for academic purposes, RD must be considered responsible for section 1. Introduction; and RD for the rest.

and a certain number of additions required. The total number of word types entered in the lexicon is about 30.000 and the resulting number of lexemes or lemmata in their root form, including homographs and irregular word-form, reaches approximately 20.000 entries.

The morphological analyser organizes the alphabetical list of lexemes into a graph structure which is traversed according to the following strategy: search depth-first for the longest root and then backtrack to look for possible prefixroot analysis in case no root is available to end up the analysis.

Exceptions are all rendered as local rules which act on the output of a certain continuation dictionary to cut possible backtracking and thus turn the algorithm from a non-deterministic to a strictly deterministic one.

Each legal derivation ends up with the following information:

- i. Grammatical Word Class
- ii. Morphological Features

Grammatical classes are used by the syntactic parser to produce a syntactic structure; morphological features are also used by the parser to produce a feature matrix. Feature matrices are associated with lexical according to the usual rules of unification and to the properties of unification-based formalisms, i.e. monotonicity, order-independence, declarativeness. In practice, each major constituents receives feature information percolated from various constituents associated to the head, each contributing its own set of attribute-values couples. Via unification, no duplicated couple appears and all featural information is preserved and listed under the head.

As will be discussed below, the syntactic parser carries feature matrices upward to the semantical parser since Italian does not allow semantic procedures at a syntactic level.

2. *The Lexical Syntactic Representation*

From a study carried out in 1986 on a corpus of texts for 100.000 occurrences we derived a number of approximately 1500 different phrase structure rules (PSR) distributed according to text typology (see Brugé et al.). In our system PSR constitute the direct counterpart of a language specific X-bar generalized component. Discontinuities in constituency at sentence level is limited to non subcategorizable constituents such as adverbs, adverbial clauses and conjunctions, PP, adjunct clauses such as AP, tenseless clauses such as participials and gerundives, appositives and non restrictive

relatives; at major constituents level, Italian allows adjectives both at the right and the left of their head Noun: our PSR codify the possible variations present in the textual material we studied.

We chose to push determinism as far as possible in our context-free based RTN parser, in order to come as close as possible to a LL(1) grammar. The result is an hybrid quasi-deterministic RTN with backtracking. To cope with determinism we proceeded as follows:

- a) from the list of our context-free rules we proceeded by left-factoring to create networks expanding a single non-terminal;
- b) we eliminated left-recursion
- c) we eliminated right-recursion
- d) we created new networks for b) and c) with different symbols
- e) we inserted, wherever possible, a terminal symbol as the FIRST symbol of a network
- f) we organized two sets of Tables to be consulted by the parser before entering a lower network after a PUSH:
 - i. Table of First symbols, indicating all terminal and non-terminal symbols that can start a network – or constituting the first symbol on the right-hand side of a rewriting rule;
 - ii. Table of Follow symbols, indicating all possible transition from a terminal/non-terminal into another given a certain input word;

Eliminating recursion has two functions:

- i. it reduces the number of structures produced by the parser
- ii. it transfers lexical – syntactic and semantic – knowledge into the parsing process.

In order to better explain the properties of LL(k)-parser we shall quote extensively from Berwick (1983):

«...an LL(k)-parser driven transduction, is a top-down, deterministic, predictive parser that parses the input message string using a look-ahead of k tokens and at the same time incrementally produces language output as desired. The LL(k) model, it is claimed, can capture all of the following properties:

- incremental node-by-node constituent tree construction and output;
- a fully disambiguated message language;
- deterministic operation;
- traversal orders of the constituent structure tree;
- efficient (linear) execution time;
- bounded lookahead for planning;
- correspondence between violations of the fluency requirement in the model and (apparently) in human speech;

To check this claim in detail it will first be necessary to define a deterministic, predictive, top-down parser. A top-down predictive parser with output and associated grammar G can be defined as consisting of the following components (actually

the parser described here can be constructed only if the grammar G has the property of being strong $LL(k)$: (1) a push-down stack; we shall denote the top-most element of this stack by T ; (2) a finite parsing table (a two-dimensional array indexed by possible terminal items and top-most stack tokens); (3) an output string that is produced as the input string is analyzed; and (4) a finite control program that, in conjunction with the parsing table and input symbols currently scanned, determines what the next move of the parser shall be (only one symbol is scanned at a time in the network model presented above). The action of the parser at any given step is determined by a transition function $d(T,w)$, where T =the symbol currently on the top of the pushdown stack and w =the input symbol currently being scanned. The parsing table entry may also provide an appropriate symbol to output as well. There are three possible actions:

(1) if the stack and the input string are empty (as noted by the presence of some pre-determined end of input marker as the top symbol on the stack), then halt and announce successful termination of the parse (acceptance is by empty stack and input).

(2) if the top-most token T on the stack is the same as the current input token w , then remove T from the stack and go read the next input symbol: optionally, emit some output symbol.

(3) if the top-most token T on the stack is a nonterminal symbol, then lookup the entry corresponding to index (T,w) in the parsing table. The entry is either error (the string is not generated by the underlying grammar G), in which case the machine halts and announces rejection of the string; or else a string of nonterminals XYZ that corresponds to the right-hand side of grammar rule $T \rightarrow XYZ$, in which case the symbols are placed onto the stack with the left-most nonterminal top-most on the stack (i.e. the topmost symbol on the stack becomes X , followed by Y , followed by Z , corresponding to a left-most expansion). Note that in this case we have "predicted" the expansion XYZ . Productions may also be of the form $T \rightarrow \emptyset$, in which case the top of stack symbol is "erased".

The initial configuration of the machine is with its read head scanning the left-most symbol of the input string and its stack containing just S as the top-most symbol with the end-of-input symbol beneath.

An $LL(k)$ parser is a simple finite state machine with a finite control table plus a controller, and manipulates an explicit stack of activation records – a list of non-terminal nodes. Stack discipline, plus the enumeration order of a left-most derivation, dictates which non-terminal will appear on the top of the stack next and hence assist in the control of the parse. The $LL(k)$ parser uses its stack simply to keep track of which non-terminal nodes are to be visited and the order in which they are to be visited. Since an $LL(1)$ parser's move is completely determined by the stop-of-stack symbol and input symbol scanned, the left-most derivation uses only one symbol of lookahead (the input symbol scanned): more generally, a grammar is called strong $LL(k)$ if the non-terminal symbol on the top of the stack plus the next k tokens of the input uniquely determine the next move of the parser.

It is a theorem that $LL(k)$ parsing (with output) executes in time linearly proportional to the length of the input (message) string. Reason: since the grammar must be non-left recursive, any derivation $A \rightarrow a$ must take only a linear number of steps. Therefore, for a valid string in the language, there can be at most a linear number of steps before the stack is popped and an input symbol consumed; hence a number of steps linearly proportional to the input string in all.

A necessary condition for $LL(k)$ -ness is that top-down parsing can proceed using just bounded forward lookahead into the input string. Furthermore, by the properties of left-most-derivations, the string of non-terminals to the right of some symbol

A that is due for expansion is always more “abstract” than the material into which A will be expanded, in the sense that terminals will be derived from A before one ever proceeds to expand the non-terminals completely to the right of A.

The deterministic nature of the parser taking a fully disambiguated input message gives only one derivation tree for an input message string.

What we actually need then is a combination of two sets of information plus the lookahead, that is the input string:

set A: current non-terminal

set B: reflecting non-terminal-follow...» (27,100)

From what Berwick says above it is clear that what differentiates our parser from a strong LL(1) grammar is the fact that we make available more than one transition functions at each step of the recognition procedure. Nonetheless, the main strategy is strictly respected, obviously taking terminals to correspond to categorial labels standing for input words, and for CAT arcs in the network; non-terminals are present only on the controller’s vocabulary and act as PUSH arcs. The only addition then is the presence of JUMP arcs as are usually found in RTN recognizers and backtracking.

As to eliminating recursion, for instance, we specialized PP rules into two sets argumental PP’s introduced by preposition «di»(OF) which are included under NP and other PP’s; also AP’s have been duplicated according to their function, those following a verb have been treated straightforwardly as phrasal adjectives, that is AP’s being predicative in nature and computable as small clauses, the remaining AP’s, if composed of only one adjective are computed as modifiers.

The other networks we introduced are all kinds of Adjuncts, sentential or phrasal, either delimited by punctuation marks or parentheses; coordinate structures, subordinate structures all marked off by a terminal symbol – a conjunction.

Finally we specified different VP’s, basically copulative and others according to their lexical characterization. Italian can be regarded as a highly ambiguous language, because the structural combinations of constituents are higher than in other languages; moreover, Italian is structurally underdetermined in that there is no one to one correspondence between the linear organization of its constituents, or the position they occupy with respect to each other, and their syntactic and/or semantic role in the sentence: adjacency between a predicate and its arguments is usually not strictly required (see in particular Delmonte 1985; 1987). The sequence,

i. SN V

can render three different functional and semantic structures,

ii. SUBJ V | OBJ V | Ø V

where \emptyset indicates the possibility to have an empty position available for pro-drop languages; and also the sequence,

iii. V SN

can render the same functional and semantic structure as expressed in ii,

iv. V SUBJ | V OBJ | V \emptyset

where \emptyset is limited to certain classes of verbs, in particular transitive verbs which can undergo intransitivization and other verbs discussed at length in Rizzi (1986). One more possibility exists for romance languages, i.e. cliticization on the verb of verb's internal argument, as follows,

v. SN Clit* V | \emptyset Clit* V

but also in this case ambiguity cannot be eliminated since clitics can be markers for internal complement/s of the verb or they can mark a reflexivized version of the same verb, or even an impersonalized one.

One could include lexical specification in the hope to disambiguate these structures and have a class, VT for transitive verbs, and another class VI for inaccusative verbs, and VR for reflexivized verbs. No particular improvements will be achieved however apart from the fact that ii. iv. and v. are duplicated as follows,

vi. SUBJ VT | \emptyset VT | OBJ VT = {SUB, OBJ, \emptyset } VT

vii. SUBJ VI | \emptyset VI = {SUBJ, \emptyset } VI

viii. SUBJ Clit {VR, VT, VI} | \emptyset Clit {VR, VT, VI}

ix. VT SUBJ | VT \emptyset | VT OBJ = VT {SUBJ, OBJ, \emptyset }

x. VI SUBJ | VI \emptyset = VI {SUBJ, \emptyset }

xi. {VR, VT, VI} SUBJ | {VR, VT, VI} \emptyset

This amounts to saying that both preverbal and postverbal position can be optionally filled; the lexical SN can either be interpreted as a Subject or as an Object, apart from real VT's where an Object must be present, at least postverbally; in the case of VI's only Subjects can appear, but again optionally. In case one distinguishes between real VT's which do not allow Object deletion or Intransitivization and other VT's which do allow it, apart from a further diversification to be introduced in the features associated with lexical entries, one should also be able to tell whether the preverbal SN – if any – must be computed as a Subject or as an Object. But this calls for a little bit of semantics, either as selectional restrictions – generally expressed with inherent features such as { \div HUM, \div CONCR, \div ABSTR}, or as compound semantic specifications which indicate semantic interpretive classes like EXTENSionality and INTENSionality, which clearly calls for a different kind of lexical specification (see Delmonte, 1988b).

Accordingly, no agreement rule between subject NP and Verb morphology can be made to apply at this level, since no definite Subject assignment can be decided analysing NP's using augmented context-free rules. Consequently, we decided to perform these operations in a semantic parser which can easily check for agreement and individuate grammatical functions on the basis of semantic information associated with each argument of the predicate.

In what follows only the RTN will be fully described since the morphological analyser was already commented upon in a separate paper (Delmonte, 1988a).

2.0 L'analizzatore sintattico

L'architettura dell'analizzatore, è strutturata in maniera modulata (fig. 1) e i vari moduli possono essere raggruppati in due componenti principali: la prima contiene il processore, che è invariabile, l'altra, che invece si potrebbe definire «linguistica», può essere modificata dall'utente.

Al modulo processuale appartengono i programmi di elaborazione, *Sintassi*, che rappresenta l'analizzatore vero e proprio, *sintassi def.b*, *stack*, *creareti*, *creatab*, *edittab*.

Alla parte linguistica, invece, appartengono *cat. def.b* dove vengono definite tutte le categorie utilizzate nella grammatica, *iniziano .tab*, che è una tabella dove vengono definiti i simboli terminali che

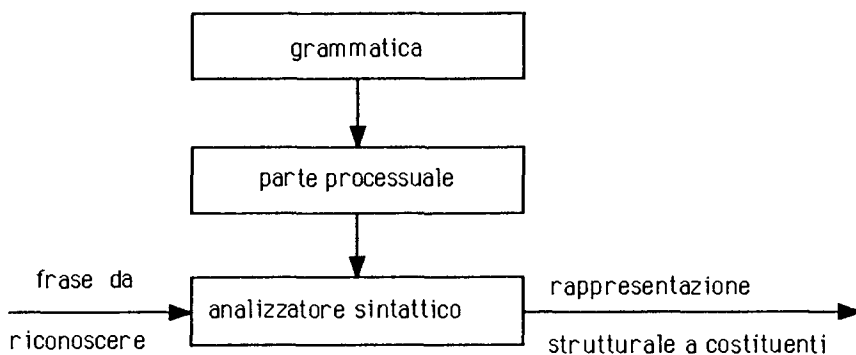


Fig. 1

si trovano in prima posizione alla destra della regola di riscrittura, cioè che specificano con quale categoria terminale iniziano le categorie massimali; e *reti.txt* che rappresenta la grammatica.

Data la struttura modulare e quindi di relativa indipendenza delle parti computazionali e linguistiche, l'interfaccia con l'utente è molto semplice e si rivela molto facile anche apportare dei cambiamenti alla parte linguistica, senza dover intervenire nel modulo processuale del programma. Infatti, come vedremo poi, se si volesse cambiare il numero di categorie utilizzate dal sistema oppure modificare le reti, il procedimento da seguire è piuttosto semplice.

I paragrafi successivi sono dedicati alla descrizione della parte linguistica, cioè la teoria impiegata per creare la nostra grammatica, e le procedure utilizzate per introdurla nell'analizzatore; nella seconda parte descriveremo il modulo processuale e nella terza l'output dell'analizzatore.

2.1 *Il modulo linguistico*

Per quanto riguarda la descrizione della Grammatica mi limiterò in questa sede solamente ad alcuni accenni generali, rimandando, per una discussione approfondita ed accurata e per una analisi più esaustiva anche dal punto di vista teorico sulla sua impostazione, a Brugè, Delmonte, Dolci (1987).

Per sviluppare la Grammatica e per fare in modo che essa fosse il quanto più rappresentativa possibile delle caratteristiche strutturali dell'italiano e che permettesse quindi una analisi sufficientemente significativa della lingua, sono stati analizzati tre testi diversi, ognuno rappresentativo di un sottolinguaggio e specificatamente linguaggio burocratico, scientifico-divulgativo, politico.

Il formalismo utilizzato per descrivere questi linguaggi è quello della Grammatica context-free dove quindi tutte le regole di riscrittura sono del tipo $A \rightarrow a$ dove "A" è un simbolo non terminale e "a" rappresenta l'espansione a destra della freccia del simbolo massimale ed è composto da uno o più simboli terminali o non terminali¹.

Ogni testo è composto di circa quarantamila parole, raggruppabili in circa quindicimila regole di espansione di simboli massimali per ognuno. Dopo un calcolo delle frequenze di apparizione di tali stringhe nei tre testi, sono risultate un totale di circa millecinquecento differenti regole di riscrittura.

¹ $\alpha \in (V_N \cup V_T)^+$.

2.2 Le categorie

Le categorie utilizzate dalla grammatica e quindi riconosciute dal parser sono listate in un file, *cat def.h*, e sono gestite da un programma, *initlabels.c*.

Le diverse categorie, terminali e non, sono 66 e più specificatamente, 21 massimali e 45 terminali.

La terminologia utilizzata per definire queste categorie è quella tipica impiegata normalmente nei più comuni formalismi, con simboli quali F, SV, SN, SP ... che stanno per Frase, Sintagma Verbale, Sintagma Nominale, Sintagma Preposizionale...

A questi sono stati però aggiunti simboli adottati specificatamente per questo analizzatore, anche se formalmente derivano dai simboli più comuni; così, ad esempio, F2, SV3, VSUPP che indicano rispettivamente la frase relativa, la frase participiale e i verbi supporto, quali ad esempio i modali.

L'elenco completo delle categorie è presentato in (1):

(1) AG (Aggettivo)	AI (Agg. Indefinito)
ART (Articolo)	AUAG (Aus. Avere Gerundio)
AUEG (Aus. Essere Ger.)	AUSE (Aus. Essere)
AUSA (Aus. Avere)	AVV (Avverbio)
AUSEP (Aus. Essere Passato)	CLIT (Clitico)
CONGF (Cong. Coord. Frasale)	CONG (Congiunzione)
COSU (Cong. Subordinata)	DEIT (Deittico)
DIM (Dimostrativo)	F (Frase)
F1 (Frase senza V espresso)	F2 (Frase Relativa)
F3 (Frase relativa senza V espresso)	FA (Frase Appositiva)
FAC (Frase Complemento)	FC (Frase Coordinata)
FP (Frase Parentetica)	FS (Frase Subordinata)
IN (Intensificatore)	N (Nome)
NEG (Negazione)	
NUM (Numerale)	P (Preposizione)
PART (Preposizione Articolata)	
PARTD (Preposizione Articolata) ²	
PD (Preposizione) ²	PK (Complementatori k- e pron. interrogativi)
POSS (Possessivo)	PRON (Pronome)
PT (Particella)	PUNT (Segno di interpunzione)
PX (Prefisso)	Q (Quantificatore)

² Con PARTD, PD si intendono quelle categorie terminali che contraddistinguono il Sintagma Preposizionale (SPD) strettamente sottocategorizzato da un N. In particolare PD e PARTD si riferiscono alla preposizione «DI» (vd. infra).

REL (Relativo)	RELQ (Relativo Quantificato)
SA (Sintagma Aggettivale)	SAVV (Sint. Avverbiale)
SN (Sint. Nominale)	SP (Sint. Preposiz.)
SPD (Sint. Prep.) ²	SQ (Sint. Quant.)
SV2 (Frase Infinitiva)	SV3 (Frase Participiale)
SV5 (Frase Gerundiva)	SVC (Frase Copulare)
SVIN (Sint. Verbale. Intransit.)	SVT (Sint. Verbale.Trans.)
VC (Verbo Copulare)	
VGIN (Verbo Gerundio Intr.)	VGS (V Ger. Supporto)
VGT (V Ger. Trans.)	
VIIN (V Infinito Intr.)	VIN (V intrans.)
VIT (V Infinitivo Trans.)	VPPIN (Participio Pass. Intr.)
VPPT (Part. Pass. Trans.)	VPRIN (Part. Presente Intr.)
VPRT (Part. Pres. Trans.)	VSUPP (Verbo Supporto)
VT (Verbo Transitivo)	

Lasciando da parte la spiegazione dei simboli più correntemente usati, il cui significato è ben noto – mi riferisco alle categorie tipo F, SN, SA, etc. – vorrei presentare alcuni dei nuovi simboli introdotti appositamente a considerare i metodi utilizzati e il significato di tali scelte.

Il motivo per cui sono state inserite numerose categorie che possiamo definire come una ulteriore specificazione dentro delle categorie «classiche» – come FS, FC, FP, che specificano ulteriormente la Frase – è dovuto alla necessità di disambiguare quanto più possibile la descrizione strutturale delle stringhe analizzate. Poiché il parser è non deterministico e fornito di backtracking, la scelta di percorsi alternativi da parte del parser deve essere quanto più limitata possibile con il fine di produrre conseguentemente in output il minor numero di analisi. L'intento è quello di avvicinarsi il più possibile ad una sola analisi permessa e corretta da fornire in output, in modo che essa possa rappresentare una struttura già sufficientemente disambiguata su cui dovranno poi agire gli altri componenti, come quello semantico.

In effetti, in un primo momento erano state inserite meno categorie, ma ciò mentre da un lato si rivelava meno gravoso per la macchina dall'altro comportava il fatto che in ciascuna categoria massimale erano comprese molte strutture relativamente simili tra loro. Ciò aumentava a dismisura il numero delle analisi possibili in output e, ancora più problematicamente, creava serie difficoltà all'analizzatore nello scegliere i percorsi possibili. Ad esempio, era abbastanza comune trovare regole di riscrittura del tipo mostrato in (2), dove il simbolo F ricorre per ben tre volte a destra della freccia, cioè nell'espansione di un altro simbolo.

(2) $F \rightarrow \text{SN SV F CONG F F}$

Nonostante il formalismo che abbiamo adottato, e cioè il RTN sia formato da reti ricorsive che permettono quindi, in un qualunque stato nella rete, di riutilizzare la stessa rete attualmente percorsa, cioè di trattare proprio i fenomeni come in (2), il lavoro a cui veniva sottoposto il parser diventava molto più gravoso. Specialmente quando i simboli ricorsivi si ripetevano più di una volta, l'analizzatore entrava in un loop infinito. Per snellire quindi il lavoro dell'analizzatore e per aumentare la specificità della nostra grammatica, al fine di evitare analisi scorrette³, si è deciso di introdurre nuovi simboli, cercando di limitare per quanto più possibile che uno stesso simbolo ricorresse sia nel lato destro che in quello sinistro della freccia.

La procedura di riduzione delle ambiguità è stata effettuata tramite due operazioni complementari: l'introduzione di nuovi simboli terminali, con la conseguente introduzione di nuovi simboli massimali.

Il lavoro ha chiaramente interessato in primo luogo le categorie massimali che sono state scomposte ulteriormente, cercando di individuare dei comportamenti caratteristici dentro di una unica categoria e quindi di raggruppare questi fenomeni identificandoli con una categoria specifica.

Si prenda come esempio il simbolo di Frase. All'originario simbolo F – che comprendeva frasi infinitive, participiali, subordinate etc. – sono stati ora aggiunti i seguenti simboli ad ognuno dei quali corrisponde una tipologia di frase, mentre con F si definiscono solamente quelle che potremmo denominare Frasi Principali:

- (3)
- | | | | |
|---|-----|---|---|
| a | SV2 | = | Frase Infinitivali |
| b | SV3 | = | Frase Participiali |
| c | SV5 | = | Frase Gerundive |
| d | FAC | = | Frase Complemento (completive) |
| e | FC | = | Frase Coordinate (introdotte da una congiunzione coordinativa) |
| f | FS | = | Frase Subordinate (introdotte da una congiunzione subordinante) |
| g | FP | = | Frase Parentetiche |

³ Anche se, come vedremo, con questo analizzatore sintattico, essendo un RTN, non si può impedire la accettazione di una stringa del tipo *Giovanni mangiano*, dato che le restrizioni semantiche come per esempio quelle sull'accordo possono funzionare solo a livello di ATN.

h F2	=	Fraasi Relative
i F1	=	Fraasi senza verbo espresso
j F3	=	Fraasi Relative senza verbo espresso
k FA	=	Fraasi Appositive
l SVC	=	Sintagma Verbale copulare (Fraasi copulari)

Questa soluzione, mentre da un lato aumenta in maniera considerevole le categorie ha il grosso vantaggio pratico di eliminare i casi in cui il simbolo F ricorre sia a sinistra che a destra della freccia e di limitare, in maniera più generale, la ricorsività dei simboli di frase⁴.

Oltre a specificare in questa maniera le tipologie frasali è stato anche adottato l'accorgimento di caratterizzare ciascuna di queste tipologie, esclusa la F, attraverso un elemento terminale che rappresenta il primo elemento nel lato destro della regola. Ciò perché l'analizzatore riconosca in maniera sicuramente non ambigua il tipo di rete in cui sta entrando, riducendo il non determinismo ad una forma di quasi determinismo⁵.

Presenterò di seguito, brevemente, le tipologie di frase utilizzate, con alcuni esempi tratti dai testi analizzati per costruire la grammatica.

Fraasi infinitivali

Sono contrassegnate dal simbolo SV2, e hanno come elemento testa un Verbo Infinito (VI). Per esempio, una frase come in (4a) avrà come regola di riscrittura (4b):

⁴ Come vedremo, infatti, non possiamo escludere che un simbolo di frase come FP o FC, FS possano essere ricorsivi. Infatti abbiamo casi di regola di riscrittura del tipo:

i FP → SN SV FP

Ma ciò non crea problemi, in quanto tutte queste fraasi sono introdotte da simboli terminali (Vd par. 2.5).

⁵ Infatti, non sarebbe bastato introdurre solamente nuove categorie frasali se poi nel lato destro delle distinte regole i costituenti massimali fossero stati poi gli stessi, cioè, per esempio, avremmo avuto il caso in (i):

ia FP → SN SV SP

b FS → SN SV SP

L'elemento terminale serve appunto per indicare in maniera non ambigua la rete. Si è quindi tentato di avvicinarsi ad una grammatica predittiva (vd. par. 2.5).

- (4) a L'insegnante vuole [_{SV2} fare il calcolo del proprio punteggio in base alle tabelle di valutazione]. (Burocratico)
- b F → SN SVT
 SVT → VT SV2
 SV2 → VIT SN SP

Naturalmente, il primo elemento nel lato destro non è solamente il VIT, ma può anche essere una preposizione (P) che in questo caso specifico sono state divise in due sottoinsiemi quelle che sono state chiamate Particella (PT) cioè le preposizioni «a» e «di» come in (5) e le altre, come «per», come in (6):

- (5) a Certo il discorso non vale per tutti i videogiochi: per quanti sforzi uno faccia, per esempio, difficilmente riuscirà [_{SV2} a scovare la Bella Addormentata nel verde dei campi di «Soccer» o «Baseball» o sull'asfalto infuocato dei circuiti di formula uno dei games sportivi] (Genius)
- b F → SAVV SVIN
 SVIN → VIN SV2
 SV2 → PT VIT SN SP CONG SP
- (6) a La trasformazione della società, per l'oggi e per l'avvenire, va decisa comunque dalle forze in campo a cui vanno garantite la libertà di movimento e i livelli necessari di informazione [_{SV2} per esercitare un controllo effettivo sui processi sociali ed economici in atto]. (Politico)
- b F → SN SP CONG SP SVT SV2
 SV2 → P VI SN SP

Il motivo per cui si è pensato di creare una categoria come le particelle⁶, è dovuta al fatto che nelle infinitive «a» e «di» hanno un comportamento diverso dalle preposizioni come «per». Infatti, possiamo dire che abbiamo indicato con particelle quegli elementi che introducono una infinitiva come complemento del verbo, differemente da quelli che introducono una infinitiva aggiunta, tipo le finali o le causative. Possiamo considerare «a» e «di» come dei complementatori e non delle vere preposizioni⁷.

⁶ Le Particelle (PT), comunque, non rappresentano una categoria specifica delle SV2 in quanto si è deciso di considerare come PT anche il *si* impersonale.

⁷ Si veda per esempio *tenta di fare qualcosa* e **riesce a qualcosa*. Comunque, per una trattazione più specifica di tutti questi casi e di quelli che esaminerò in seguito, rimando a BRUGÈ, Delmonte, Dolci (1987).

Frase participiali

Questa classe è stata contraddistinta dal simbolo SV3, e ad essa appartengono frasi quali le relative ridotte e le frasi ridotte assolute. In queste strutture l'elemento testa viene considerato un verbo al participio, sia presente che passato, rispettivamente VPRT e VPPT. Un esempio è dato dalla frase in (7a), che viene riscritta come in (7b)⁸

- 7 a Queste analisi permettono di avere la situazione contabile [SV3 consolidata a livello mondiale] (Genius)
- b F → SN SVT
 SVT → VT SV2
 SV2 → PT VIT SN
 SN → ART N AG SV3
 SV3 → VPPT SP

Frase gerundive

Anche le frasi gerundive hanno una loro caratterizzazione specifica, rappresentata da SV5, e dal loro elemento testa, il verbo gerundio, VGT o VGIN:

- 8 a Per uscire da questa situazione i fisici hanno costituito un gruppo [SV5 imitando per certi versi l'INFN]. (Genius)
- b F → SV2 SN SVT SV5
 SV2 → P VI SP
 SN → ART N
 SVT → AUSA VPP SN
 SV5 → VGT SP SN

Frase completive

Con queste (FAC) si intendono tutte le frasi che sono complemento di un V del tipo:

⁸ Anche per quanto riguarda i SV3, come altre categorie massimali, nonostante si sia cercato di fare in modo che il primo simbolo sul lato destro fosse una categoria terminale, esistono casi in cui ciò non è possibile, per esempio, regole quali SV3 → SAVV VPP. Comunque ciò non sembra essere un problema, dato che la specificità della categoria è confermata dal suo elemento testa, il VPP.

- 9 a Il direttore ordinò [_{FAC} che la segretaria fosse licenziata]
 b F → SN SVT
 SVT → VT FAC
 FAC → PK SN SVT

In queste frasi non si può parlare di una vera e propria categoria terminale che rappresenti la testa della struttura, ma ciò che contraddistingue le FAC è l'elemento PK che deve obbligatoriamente rappresentare il primo elemento alla destra della regola. Della categoria PK fanno parte i complementatori tipo «che», i quali non hanno una funzione relativa.

Frase coordinate e frasi subordinate

Anche per queste, come per le FAC, non si ha un elemento testa specifico, ma vengono contraddistinte dal simbolo terminale che le introduce obbligatoriamente. Per le Frasi Coordinate (FC), questo elemento è rappresentato da una congiunzione coordinativa (CONGF), mentre per le Frasi subordinate il primo elemento nel lato destro è un congiunzione subordinante (COSU):

- 10 a La svolta si ebbe in maggio [_{FS} quando Bernardi aveva assunto ufficialmente la presidenza del CNR [_{FC} e aveva pronunciato l'atteso discorso della corona]]. (Genius)
 b F → SN SVT FS
 FS → COSU SN SVT SAVV SN FC
 FC → CONGF SVT

Frase parentetiche

Un po' più complicato è il discorso che riguarda le frasi parentetiche (FP), in quanto in questo caso il primo elemento che deve obbligatoriamente apparire nel lato destro della regola non è un elemento lessicale, ma piuttosto un segno di interpunzione (PUNT), quali le virgole, le parentesi, i due punti, il punto e virgola⁹:

⁹ Bisogna inoltre sottolineare che per una più precisa individuazione delle Frasi parentetiche, dato che l'utilizzatore di segni di interpunzione poteva creare problemi all'analizzatore, si è deciso di considerare la FP racchiusa tra due simboli di punteggiatura e quindi la categoria PUNT viene messa anche alla fine di ogni regola di riscrittura della FP. Quindi nella rete equivalente, (vedi sotto) PUNT è l'arco di entrata ma anche l'arco di uscita.

- 11 a Da almeno dieci anni [_{FP}, conferma Franco Agostinucci,] si ripetono le stesse proiezioni [_{FP}: avremo un ufficio del futuro senza carta] (Genius)
- b F → SP FP SVT SN FP
 FP → PUNT SVT SN PUNT
 FP → PUNT SVT SP PUNT

Frase relative

le frasi relative sono contraddistinte dal simbolo (F2) il cui elemento testa è un relativo, (REL) e possono essere introdotte sia, come normalmente avviene, da questo, oppure può esserci una preposizione che precede il relativo:

- 12 a È stata introdotta la possibilità di ottenere il trasferimento per un anno per quei posti [_{F2} che si rendessero vacanti per un eguale periodo] (Burocratico)
- b F → SVT SN
 SN → ART N SV2
 SV2 → PT VI SN SP SP
 SP → P SN
 SP → P SN
 SN → P DIM N F2
 F2 → REL SVC SP
- c Riproponiamo ai nostri lettori l'ordinanza ministeriale [_{F2} con la quale il Ministero ha voluto dare uniformità di tempi e di procedure]. (Burocratico)
- d F → SVT SP SN
 SN → ART N F2
 F2 → P REL SN SVT

Oltre a REL c'è un altro simbolo che caratterizza gli elementi relativi, RELQ, cioè, ad esempio, «quanto»:

- 13 a Il punteggio rappresenta la garanzia per l'ottenimento [_{F2} di quanto si desidera]. (Burocratico)
- b F → SN SVT
 SV → VT SN SP
 SP → P SN
 SN → ART N F2
 F2 → P RELQ SVT

Frase senza Sintagma Verbale

Con Frasi senza SV si intendono quelle strutture appositive dove il SV rimane sottinteso, non esplicitato. Con (F1) e (F3) distinguiamo rispettivamente le non relative e le relative senza Verbo, mentre con FA distinguiamo le frasi appositive con un Aggettivo o un Nome come testa:

- 14 a Gli insegnanti immessi in ruolo in applicazione della legge n. 270, (F1 eventualmente ancora in attesa della sede di titolarità,) possono presentare la sola domanda di trasferimento. (Burocratico)
- b F → SN F1 SVT
F1 → SAVV SAVV SP
- 15 a Le disposizioni comprendono gli elementi [F3 di cui alla tabella di valutazione per i trasferimenti d'ufficio]. (Burocratico)
- b F → SN SVT
SV → VT SN
SN → ART N F3
F3 → P REL SP SP
- 16 a Le disposizioni [FA relative ai trasferimenti e ai passaggi] contenute nel presente titolo si applicano ai docenti di ruolo. (Burocratico)
- b F → SN SVT
SN → ART N FA SV3
FA → AG SP CONG SP
SVT → PT VT SP
- 17 a Il personale [FA titolare nelle Accademie di belle arti e nei Conservatori] presenterà la domanda entro maggio. (Burocratico)
- b F → SN SVT SP
SN → ART N FA
FA → N SP CONG SP
SVT → VT SN

In (14) è rappresentata la struttura di un (F1) dove, come si nota, non c'è una categoria terminale che lo caratterizzi, cosa che invece capita con i (F3), come in (15) e i FA, dove la categoria terminale è un Aggettivo, come in (16), oppure un Nome come in (17)¹⁰.

¹⁰ Ciò comporta che i F1 sono piuttosto ambigui e la macchina ha una certa difficoltà ad analizzarli.

Frasi copulari

Non è stata inserita una nuova categoria frasale per queste strutture, ma si è preferito inserire un nuovo simbolo di Sintagma Verbale, (SVC), ed un corrispondente (VC), Verbo Copulativo, che ne rappresenta la testa ¹¹:

- 18 a [...] le proposte del nostro partito [SVC sono sufficienti per indirizzare lo sviluppo del paese]. (Politico)
- b F → SN SVC
 SVC → VC SA
 SA → AG SV2
- 19 a [...] una società in cui il libero sviluppo di ciascuno [SVC è condizione del libero sviluppo di tutti] (Politico)
- b SN → ART N F2
 F2 → SN SVC
 SVC → VC SN

Oltre ai simboli che contraddistinguono le tipologie di frase, ce ne sono anche altri che non si prestano ad una immediata interpretazione, come ad esempio (SPD) con (PD) e (PARTD). Questi simboli caratterizzano i Sintagmi Preposizionali che sono introdotti dalla preposizione «di» e che devono essere considerati come «soggetto» od «oggetto» di un Nome testa di un SN da cui dipendono ¹²:

- 20 a [...] l'uniformità di tempi e delle procedure
- b SN → ART N SPD CONG SPD
 SPD → PD SN
 SPD → PARTD SN
 SN → N

Inoltre, oltre a SVC, che come abbiamo visto rappresenta la costruzione copulativa, abbiamo introdotto altri due simboli di SV; (SVT) e (SVIN) con i corrispondenti (VT) e (VIN), rispettivamente Sintagma Verbale Transitivo e Verbo Transitivo, e Sintagma Verbale

¹¹ Il motivo perché si sia scelta questa soluzione è evidente: avremmo dovuto creare un simbolo di frase copulare per tutte le tipologie di frase introdotte precedentemente.

¹² C'è inoltre da ricordare che si è deciso, come si nota in (20b), di considerare anche la preposizione articolata – in questo caso *delle*, ma vale anche per le altre – come testa del SP. L'articolo, quindi, rimane fuori dal SN.

Intransitivo e Verbo Intransitivo, con le rispettive forme participiali, gerundive e infinitivali ¹³

21 a I caratteri della rivoluzione tecnologica [_{SVT} costituiscono un'occasione storica] per la promozione del lavoro (Politico)

b F → SN SVT SP
SVT → VT SN

22 a [...] il direttore [_{SVIN} telefona alla segretaria] per annullare gli appuntamenti. (Genius)

b F → SN SVIN SV2
SVIN → VIN SP

2.3 Le reti

Come ho già precedentemente detto, l'analisi del corpus linguistico rappresentativo dell'italiano ha portato alla identificazione di circa millecinquecento differenti regole di riscrittura. È in base a questo risultato che sono state costruite le reti. Le Reti di Transizione Ricorsiva sono infatti l'equivalente di una Grammatica Context-Free ¹⁴. In esse una regola di riscrittura viene rappresentata tramite la costruzione di una rete, etichettata con il simbolo massimale, composta di vari stati o nodi che costituiscono il lato destro della regola, rappresentati da archi, a loro volta etichettati da un simbolo terminale o anche da una categoria massimale, che congiungono gli stati. La rete quindi avrà uno stato iniziale ed uno stato finale. L'automa, di tipo top-down, entrerà nella rete dallo stato iniziale e raggiungerà lo stato finale uscendone, solamente se percorrerà gli archi della rete, se quindi la parola o il sintagma che sta analizzando corrispondono alla etichetta dell'arco. Quattro sono i tipi di archi che vengono utilizzati nella costruzione delle reti: l'arco CAT, l'arco PUSH, l'arco JUMP e l'arco POP. L'arco CAT è etichettato con una categoria terminale e viene quindi percorso quando la categoria della

¹³ Tra gli intransitivi sono compresi anche gli ergativi, che avranno pertanto il soggetto fuori del SV.

¹⁴ Le RTN e la grammatica context-free sono equivalenti nel senso che costituiscono strutture della stessa complessità, benché nella costruzione di strutture come una RTN non abbiamo più la semplice corrispondenza che esiste tra la sequenza di simboli in una regola context-free e la sequenza di elementi in un costituente prodotto utilizzando tale regola. Inoltre, le RTN hanno il vantaggio di poter eliminare la presenza ripetuta di uno stesso simbolo senza ricorrere alla ricorsività (vedi par. 2.5).

parola in entrata corrisponde esattamente a quella dell'arco. L'arco PUSH sposta l'analisi in un sottografo ed è quindi etichettato con un simbolo massimale, rappresentante la rete che deve essere percorsa. L'arco JUMP non è etichettato e permette il passaggio da uno stato ad un altro senza che venga riconosciuta una etichetta. L'arco POP definisce invece lo stato terminale di una rete, determinando l'uscita da una sottorete per passare alla superiore, oppure l'uscita definitiva dalle reti.

Si veda come esempio la rete del F3:

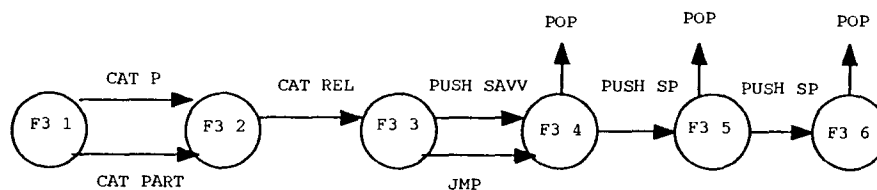


Fig. 2

La rete del F3 è formata da sei nodi, ciascuno etichettato con un numero progressivo. Partendo dallo stato iniziale, rappresentato da F3 1, sono due i percorsi possibili, attraverso gli archi, che permettono alla macchina di avanzare in un altro stato, l'arco CAT P e l'arco CAT PART che vanno al nodo 2. Da qui l'analizzatore ha solamente un percorso possibile per continuare nell'analisi: l'arco CAT REL che lo porta al nodo 3; l'arco JUMP lo porta al nodo 4 senza che riconosca nessuna categoria, mentre l'arco PUSH SP lo immette in una sottorete, la rete del SP, da cui, una volta percorsa, uscirà per trovarsi nello stato 4. Lo stato 4 può essere considerato come uno stato terminale, dato che c'è un POP, oppure ancora attraverso un PUSH SP arriverà al 5 e così via fino a F3 6 che rappresenta lo stato finale, da dove può solamente uscire dalla rete del F3. La differenza tra un arco di tipo CAT e un arco di tipo PUSH, quindi, è che l'analizzatore percorrerà il primo solo se la categoria della parola che sta analizzando in input corrisponde alla etichetta dell'arco, mentre nel secondo caso entrerà in un altro grafo, ad un livello più profondo, per poi uscirne una volta raggiunto il pop e continuare la analisi al livello superiore¹⁵. La possibilità di

¹⁵ È proprio l'arco di tipo PUSH che differenzia una rete di transizione ricorsiva da una rete di transizione a stati finiti dove gli archi sono etichettati solamente da simboli terminali.

poter scendere più profondamente di livello nella analisi è data dalla cosiddetta memoria a pila (push down store) un meccanismo computazionale strutturato in modo da permettere di salvare il percorso effettuato fino ad un certo momento nel percorrere una rete, spingendolo in basso, facendo così in modo che l'analizzatore nel percorrere un sottografo lo faccia diventare il livello corrente. Una volta arrivato alla fine di quest'ultimo, per ritornare al livello precedente, riprenderà l'analisi da dove era stata interrotta, recuperando quindi le informazioni depositate più in basso nella pila, facendolo divenire a sua volta il livello corrente.

La rete del F3 rende pertanto conto delle seguenti regole di riscrittura della grammatica context-free:

- 23 a F3 P REL SAVV
- b F3 P REL SAVV SP
- c F3 P REL SAVV SP SP
- d F3 P REL SP
- e F3 PREL SP SP
- f F3 PART REL SAVV
- g F3 PART REL SAVV SP
- h F3 PART REL SAVV SP SP
- i F3 PART REL SP
- l F3 PART REL SP SP

Il formalismo di scrittura della rete adottato per il nostro analizzatore è il seguente:

- 24 F3 6
- 1 2
- CAT P 2
- CAT PART 2
- 2 1
- CAT REL 3
- 3 2
- PUSH SAVV 4
- JMP 4
- 4 2
- PUSH SP 5
- POP
- 5 2
- POP
- PUSH SP 6
- 6 1
- POP

Ogni rete è introdotta dalla sua etichetta a cui è affiancato il numero di nodi che la compongono. Sotto sono elencati il numero del nodo e di quanti archi è composto. Per gli archi CAT e PUSH viene indicata la categoria e il nodo che collega, mentre per l'arco JUMP è solamente indicato lo stato di arrivo. Per POP, chiaramente, non ci sono indicazioni. Inoltre, c'è da aggiungere che l'analizzatore sceglie gli archi da percorrere – partendo da un dato stato – secondo un certo ordine, che nella rappresentazione grafica della rete in (fig. 2) si può identificare con il senso orario, mentre nel formalismo che abbiamo adottato la priorità è rappresentata dalla precedenza; l'ordine di accesso corrisponde pertanto alla frequenza di apparizione della corrispondente regola context-free. Così nel nodo 3 verrà tentato prima l'arco PUSH; se l'analizzatore si dovesse trovare in una condizione di errore, cioè non potesse percorrere la rete del SAVV, effettuerà un backtracking, ritornerà indietro, scegliendo successivamente l'arco JUMP.

La nostra grammatica è composta da 21 reti di questo tipo, una per ogni simbolo massimale, con un massimo di 49 nodi e 238 archi per la rete di F a un minimo di 3 archi e 6 nodi per la rete del SAVV, per un totale di 285 nodi e 953 archi con una media, quindi di 13 nodi e 45 archi per rete.

2.4 La tabella

Abbiamo finora presentato le parti più importanti, dal punto di vista linguistico, del nostro automa, ma prima di passare alla descrizione del suo funzionamento, vorrei dire qualcosa su un'altra parte sempre appartenente al modulo sintattico, che viene utilizzata dall'analizzatore.

Allo scopo di migliorare quanto più possibile il suo funzionamento, il parser utilizza una tabella – chiamata *iniziano. tab* – in cui sono listate tutte le categorie utilizzate. Si potrebbe immaginare questa tabella come un grafico dove sull'asse delle ascisse sono riportate tutte le categorie terminali, mentre su quello delle ordinate sono riscritte tutte le categorie non terminali e dove per ogni simbolo dell'ascissa viene indicato di quali categorie non terminali dell'ordinata esso può rappresentare il primo elemento alla destra, in ordine lineare. Per esempio, un Articolo può essere il primo elemento alla destra di un SN, o di una F, di un F1 o F2; VT di un SVT o di una F, mentre VI di un SV2 o di una F. Avremo quindi una rappresentazione del genere:

SV2	0	0	1				
SVT	0	1	0				
SN	1	0	0				
F2	1	0	0				
F1	1	0	0				
F	1	1	1				
	ART	VT	VIIN				

Fig. 3

Come si nota, nella fig. 3 abbiamo i simboli terminali sulla ascissa e quelli non terminali sulla ordinata. La notazione grafica è rappresentata da «1» e «0»: quando un simbolo terminale può iniziare un simbolo non terminale, verrà posto un «1», al contrario, uno «0».

Come dicevamo sopra, l'utilità della tabella è quella di aumentare l'efficienza dell'analizzatore aumentandone il grado di predittività imponendogli delle restrizioni per poter percorrere una rete.

2.5 Predittività e quasi-determinismo

Come è stato rilevato nelle sezioni precedenti, lo sforzo di sostituire ad una unica categoria sintattica nuove categorie sintattiche equivalenti – e quindi che non alterano il linguaggio generato dalla grammatica –, ma contraddistinte da un simbolo terminale di introduzione, e l'utilizzazione della tabella di specificazione dei simboli terminali di ingresso per ogni categoria non terminale, ha lo scopo di costruire una analisi sintattica di tipo quasi-deterministico.

Infatti, come è noto, l'algoritmo di analisi con un automa di tipo non-deterministico risulta essere di costo troppo elevato per le analisi pratiche¹⁶. Le grammatiche di tipo deterministico, invece, benché

¹⁶ In un automa di tipo non-deterministico, l'algoritmo di analisi di una stringa di lunghezza n risulta essere n^2 .

meno potenti delle precedenti, si rivelano sufficientemente adeguate a fornire una descrizione di gran parte delle strutture sintattiche di un linguaggio in maniera efficiente e tempi limitati.

L'intento, quindi, è stato quello di costruire una grammatica che corrispondesse debolmente alle grammatiche di tipo LL(k) con $(k)=1$ ¹⁷.

Ma come riuscire a trasformare una grammatica non LL(1) in una equivalente, ma LL(1)? È stato dimostrato che non esiste un algoritmo capace di farlo, ma in letteratura sono state individuate alcune procedure che potrebbero permettere questa trasformazione, o perlomeno ridurre il non-determinismo.

La caratteristica peculiare di una grammatica di tipo LL(1) risiede nella possibilità di poter indicare la produzione corretta da applicare nell'analisi da sinistra a destra e dall'alto in basso di una stringa, guardando, ad ogni passo, un simbolo a destra di quelli già analizzati¹⁸. A questo scopo dovranno essere specificati i simboli terminali che devono essere considerati come introduttori dei simboli non terminali, quelli che vengono definiti come «INIZI»:

$$25 \text{ INIZI}(a) = \{a \mid a \in V_T, a \Rightarrow ab\}$$

Nella nostra grammatica, sviluppata sotto forma di reti di transizione, gli «INIZI» sono rappresentati dagli archi di tipo «CAT» che partono dal primo nodo di una rete di una categoria massimale e sono a loro volta specificati nella Tabella¹⁹.

Inoltre, in una grammatica LL(1) non devono essere presenti ricorsioni né produzioni in cui uno stesso simbolo massimale inizi con gli stessi simboli non terminali.

Formalmente, le ricorsioni a sinistra possono essere eliminate con una trasformazione:

¹⁷ Con LL si intende «Left to right scan Leftmost derivation», cioè una grammatica con derivazione canonica sinistra che consente l'analisi di tipo top-down;

¹⁸ Sia $G = (V_N, V_T, P, S)$ una grammatica non ambigua e w una qualsiasi frase di $L(G)$. Dovrà allora esistere un'unica derivazione canonica sinistra: (Callegarin, Varagnolo, Corso di Informatica Generale, Cedam, Padova, 1984; Vol. II, pag. 304)

(i) $S \Rightarrow \alpha_0 \Rightarrow \alpha_1 \dots \Rightarrow \alpha_n = w$

¹⁹ In una grammatica LL(1), oltre agli «INIZI», dovrebbero essere specificati anche i SEGUITI, cioè l'insieme dei simboli terminali che appartengono agli INIZI (b) per ogni β tale che esiste una derivazione $S \Rightarrow w A\beta$: (CALLEGARIN, VARAGNOLO, *op. cit.*).

(i) $\text{SEGUITI}(A) = \{a \mid a \in \text{INIZI}(\beta) \wedge S \Rightarrow w A\beta\}$

Nella nostra grammatica non possono venire specificati i SEGUITI, data l'impossibilità di poter prevedere quali essi siano, posto il carattere non deterministico della grammatica.

- 26 a $A \rightarrow Aa$ (ricorsiva a sinistra)
 b $A \rightarrow b$ (b non inizia con A)
- a $A \rightarrow bA'$
 b $A' \rightarrow aA'e$

Questo è stato appunto il procedimento utilizzato nella costruzione della nostra grammatica, sostituendo, come spiegato nel paragrafo 1.1, a simboli massimali quali, ad esempio, F, molti altri simboli equivalenti, preceduti da un elemento terminale specifico²⁰.

Il secondo problema, tipico in una grammatica context-free, potrebbe venire risolto tramite quella che viene definita come procedura di fattorizzazione:

- 27 a $A \rightarrow ab|ag$ $a \in (V_N \cup V_T)^+$
 b $A \rightarrow aA'$
 c $A' \rightarrow b|g$

In realtà, nella nostra grammatica questi tipo di problema viene risolto dalla trasformazione della grammatica context-free in reti di transizione, dove la procedura di fattorizzazione è «intrinsecamente» effettuata dalla stessa struttura della rete, attraverso gli archi ed i nodi che la compongono.

Possiamo quindi considerare la nostra grammatica come una LL(1) non canonica, in cui il determinismo viene notevolmente ridotto, e ci si avvicina soltanto ad una analisi quasi-predittiva. Infatti, sono stabiliti degli INIZI, ma non dei SEGUITI, viene ridotta notevolmente, ma non scompare, la ricorsività a destra e quindi viene mantenuta la potenza del non-determinismo, cioè la possibilità che l'analizzatore, trovandosi in un certo stato, possa scegliere uno tra un insieme finito di percorsi per riconoscere una stringa, ricorrendo eventualmente all'uso del backtracking.

Nella nostra grammatica costruita sotto forma di reti, quindi, la differenza tra determinismo e non-determinismo viene data dalla presenza di archi di tipo CAT e archi di tipo PUSH nel nodo di inizio di ciascuna rete. Si può stabilire pertanto una specie di graduatoria delle reti rispetto al parametro della predittività. Infatti, se in una rete gli archi che partono dal primo nodo sono solamente di tipo CAT, si può affermare che essa è non ambigua: la lettura del sim-

²⁰ Come è già stato rilevato nella nota (4), comunque, la ricorsione a destra, cioè del tipo $A \Rightarrow \alpha A$, non è stata eliminata completamente, ma questi casi non danno luogo a problemi in quanto i simboli terminali che introducono le categorie massimali permettono la scelta corretta della rete, evitando un loop infinito.

bolo terminale che introduce il tipo di rete predice la produzione, la regola, che deve essere applicata, cioè la rete da percorrere. Inversamente, quanto più sono presenti archi di tipo PUSH, tanto più la rete è ambigua, in quanto, trovandosi in quello stato, l'analizzatore avrà più percorsi possibili da seguire.

Si veda, ad esempio, la rete di frase:

```

28      F
        1 14
        PUSH SAVV
        PUSH SN
        PUSH SP
        PUSH SVT
        PUSH SVIN
        PUSH SVC
        PUSH F2
        PUSH FS
        PUSH FC
        PUSHSV2
        PUSH SV3
        PUSH SV5
        PUSH FP
        PUSH SA

```

Come si può notare, nella rete di F (Frase), che è il simbolo distinto della nostra grammatica, abbiamo quattordici archi, tutti di tipo PUSH, che partono dal primo nodo. Essa rappresenta quindi la rete dove maggiore è il grado di non-determinismo, in quanto l'analizzatore dovrà entrare sempre in un sottografo.

L'altra rete dove minore è il grado di predittività è la rete del F1 (frase senza Verbo espresso):

```

29      F1
        1 6
        PUSH SA
        PUSH SN
        PUSH SAVV
        PUSH SP
        PUSH SV3
        JUMP

```

In essa il primo nodo è composto da sei archi di cui cinque di tipo PUSH ed uno di tipo JUMP, ed anche in questo caso, come per la F, non c'è un inizio specifico per la rete.

Invece dal primo nodo della rete del SV3 (frasi participiali) partono un arco di tipo PUSH, un arco di tipo JUMP e due archi di tipo CAT:

30 SV3
 1 4
 PUSH SAVV
 JUMP
 CAT VPRT
 CAT VPRIN

In questo caso, quindi, VPRT e VPRIN rappresentano gli INIZI della rete, le categorie terminali specifiche che permettono all'analizzatore di entrarvi. Inoltre c'è da rilevare che l'arco di tipo JUMP manda al nodo 2, da dove partono solo archi di tipo CAT.

Per le reti del SQ, SA, SV2, FA, oltre ad archi di tipo CAT, cinque per SA, SV2 e FA e due per il SQ, si riscontra la presenza, nel primo nodo, di un solo arco di tipo PUSH, in tutti i casi un PUSH SAVV:

31 SA
 1 6
 CAT NEG
 CAT Q
 PUSH SAVV
 CAT IN
 CAT ART
 CAT AG

32 SQ
 1 3
 CAT IN
 CAT Q
 PUSH SAVV

33 SV2
 1 5
 CAT P
 CAT PT
 CAT VIT
 CAT VIIN
 PUSH SAVV

34 FA
 1 6
 CAT AG
 PUSH SAVV
 CAT NUM
 CAT CONG
 CAT Q
 CAT N

Le altre reti, invece, hanno nel primo nodo solamente archi di tipo CAT, ad esclusione di F2, SN, SVT, SVIN, SVC, dove è presente anche un arco di tipo JUMP, ma che indirizza ad un nodo successivo da cui partono solamente archi di tipo CAT:

- 35 F2
1 4
CAT P
CAT REL
CAT CONG
JUMP
- 36 SN
1 9
CAT PRON
CAT N
CAT ART
CAT Q
CAT DEIT
CAT POSS
CAT NUM
CAT DIM
JUMP
- 37 SVT
1 12
CAT CLIT
CAT AUSA
CAT AUSE
CAT NEG
CAT CLIT
CAT PT
CAT VT
CAT VGT
CAT VPPT
CAT VPRT
CAT VSUPP
JUMP
- 38 SVIN
1 12
CAT CLIT
CAT AUSA
CAT AUSE
CAT NEG
CAT CLIT
CAT PT
CAT VIN
CAT VGIN
CAT VPPIN
CAT VPRIN

```

CAT VSUPP
JUMP
39  SVC
    1 7
    CAT CLIT
    CAT VSUPP
    CAT CLIT
    CAT NEG
    CAT AUSE
    CAT AG
    JUMP
40  SAVV
    1 3
    CAT NEG
    CAT AVV
    CAT Q
41  SP
    1 2
    CAT P
    CAT PART
42  SV5
    1 2
    CAT VGIN
    CAT VGT
43  SPD
    1 2
    CAT PD
    CAT PARTD
44  F3
    1 2
    CAT P
    CAT PART

```

Anche per questi casi, comunque si possono individuare reti più o meno predittive. Infatti, possiamo dire che una rete in cui sia presente nel primo nodo un solo arco di tipo CAT sia più deterministica di una rete in cui ne siano presenti in numero maggiore. È il caso di reti come FC, dove l'unico arco che permetta di poterla percorrere è CAT CONGF, oppure per FP, con CAT PUNT, FS, con CAT COSU, FAC, con CAT PK:

```

45  FC
    1 1
    CAT CONGF

```



```

46  FP
    1 1
    CAT PUNT

47  FS
    1 1
    CAT COSU

48  FAC
    1 1
    CAT PK

```

Questa, in linee abbastanza generali, è la parte linguistica dell'analizzatore sintattico. Illustriamo ora come è possibile intervenire su di essa per poterla ampliare o modificare.

2.6 *Le modifiche*

Come dicevamo prima, il parser è diviso in due parti principali, una per così dire «processuale», dove sono inserite tutte le parti che riguardano il funzionamento del parser, che è invariabile, mentre l'altra è la parte «linguistica» dove sono invece inserite le parti che riguardano la grammatica, cioè le categorie, le reti e la tabella. L'impostazione generale data all'analizzatore permette di apportare abbastanza facilmente le modifiche della parte linguistica che di volta in volta si ritengano necessarie.

Per quanto riguarda le categorie, esse sono listate in due differenti parti del programma: un file di definizione, *cat def.b*, e un piccolo programma scritto in C, *initlabels.c*, che permette al programma di riconoscere le categorie.

Basta solamente inserire le nuove categorie in queste due parti e poi chiamare un comando che automaticamente fa ricompilare tutto il programma, così da permettere l'inserimento delle nuove categorie anche nella tabella. Un programma, *edittab*, permette di ricostruire senza difficoltà la tabella, inserendo «1» o «0» come abbiamo già spiegato.

Ancora più semplice è introdurre nuove reti o modificare le precedenti.

Infatti, tutte sono listate in un file *reti.txt*, che può essere semplicemente editato dall'utente. L'inserimento dovrà essere effettuato, chiaramente, seguendo la notazione grafica già presentata come esempio in (24), con la specificazione della categoria a cui appartiene la rete e il numero totale dei nodi che la compongono. Nel file c'è

anche un numero totale delle reti inserite, che deve essere chiaramente aggiornato. Una volta effettuato il cambiamento, si deve chiamare un programma, *creareti*, che «riscrive» il file in maniera che possa essere letto dal parser.

3. *Il modulo processuale*

Il modulo processuale rappresenta la parte invariabile del nostro sistema. È composto da una parte in cui possiamo inserire i programmi che appartengono all'analizzatore, *Sintassi*, il programma principale, cioè l'interprete della grammatica, dove sono descritte le operazioni che permettono l'accettazione dell'input, di interfaccia con la grammatica, di parsing della stringa introdotta con l'output rappresentato dalla descrizione del percorso seguito, stato dopo stato, e con una descrizione ad albero della analisi. A *Sintassi* viene abbinato un modulo esterno, *Sintassi def.h*, dove vengono definite le dimensioni dei parametri utilizzati per l'analisi sintattica, cioè il numero massimo di nodi in una rete, di archi nella grammatica e di nodi nello stack²¹, e *Stack*, che gestisce lo stack, cioè la pila, in modo che in essa si possano memorizzare tutte le informazioni che servono per procedere nell'analisi. Nell'altra parte, che possiamo definire di traduzione, appartengono programmi quali *creareti*, *creatab*, *edittab*. Infatti, la facilità di apportare modifiche dipende dal fatto che i files modificabili sono scritti con un editor e pertanto questi files devono essere tradotti in modo che possano essere utilizzati da *Sintassi*, a questo servono questi moduli: *creareti* ha come input *reti.txt* e come output *reti.dat*, che è letto da *Sintassi*; *creatab* crea la tabella, che può essere editata per le eventuali modifiche, attraverso *edittab*. Tutto il sistema è scritto utilizzando il linguaggio di programmazione C, (data la sua capacità di essere facilmente portabile su altre macchine), ed è montato su una VAX Station II RC²².

4. *Descrizione dell'analisi*

Passiamo ora alla descrizione del funzionamento dell'analizzatore che essendo di tipo top-down, considererò come livello più alto,

²¹ Al momento i parametri massimi sono stati fissati in 60 per il numero massimo di nodi in una rete; 1400 per quanto riguarda il numero massimo di archi nella grammatica, mentre il massimo numero di nodi nello stack è di 8000.

²² Il parser è stato implementato da M.T. Bombi.

quello da cui iniziare la analisi, quello di frase. Lo scopo dell'analizzatore è quindi quello di verificare se una data sequenza di parole è una frase rispetto alla sua grammatica, e quindi alle reti che utilizza. Analizzando da sinistra a destra, entrerà innanzitutto nella rete di F e continuerà nella analisi scegliendo le reti da percorrere attraverso le categorie di appartenenza delle parole che formano la stringa di ingresso, espandendo quindi il rimanente della rete, fino a tornare al livello più alto per uscire quando nello stack, la pila, non rimarrà più niente e la stringa in input sarà vuota, altrimenti fallirà.

La frase che il parser analizza in ingresso deve essere introdotta in un file in una maniera specifica. Infatti, per il momento non viene ancora utilizzato l'analizzatore morfologico e il lessico che permetterebbero di assegnare automaticamente la categoria sintattica. Pertanto le parole devono essere inserite in colonna con accanto specificata la loro categorie terminale.

Il parser produrrà un output in cui specificherà, passo dopo passo, i percorsi che vengono seguiti per l'analisi con l'indicazione dei livelli, delle parole che sono analizzate, del tipo di arco che sta percorrendo; producendo, come risultato finale, se l'analisi viene portata a termine, un grafo ad albero della frase. Inoltre, il parser può specificare se esiste un'altra analisi possibile per la stringa di ingresso. Si veda comunque il seguente esempio di analisi di una frase molto semplice quale *Il direttore telefona*:

```

49      sp=-1, livello=-1, indice=0 IL pushto SN
        NULL
        sp=0, livello=0, indic=0 IL cat ART
        NULL
        sp=0, livello=0, indice=1 DIRETTORE cat N
        ART(IL)
        sp=0, livello=0, indice=2 TELEFONA 2
        ART(IL)N(DIRETTORE)
        sp=0, livello=0, indice=2 TELEFONA 3
        ART(IL)N(DIRETTORE)
        sp=-1, livello=-1, indice=2 TELEFONA pushto SVIN
        SN(ART(IL)N(DIRETTORE))
        sp=1, livello=0, indice=2 TELEFONA cat VIN
        NULL
        sp=1, livello=0, indice=3 Fine parole 3
        VIN(TELEFONA)
        sp=-1, livello=-1, indice=3 Fine parole 3
        SN(ART(IL)N(DIRETTORE))SVIN(VIN(TELEFONA))

F
  SN
  ART
  IL
  N

```

DIRETTORE
SVIN
VIN
TELEFONA

Come si nota, il parser specifica ogni passo che fa nella rete: con «sp» viene indicato il grado di complessità, cioè il numero di nodi che sono stati percorsi. Questo numero può essere molto più alto di quanti in realtà ce ne sono nella rete, dato che l'analizzatore può passare più volte per lo stesso nodo senza sapere di averlo già percorso quando innesta la procedura di backtracking, ritornando indietro se ha fallito nella scelta di una rete.

Con «livello» viene indicata la profondità rispetto alla F, che è il livello -1. Così, «0» sta ad indicare il livello più alto dentro la F, in questo caso SN o il SVIN; ogni push aumenterà il livello di profondità, ogni pop lo diminuisce, cioè torna allo stato della rete di livello superiore in cui si era fermato per entrare in un eventuale sottografo.

Con «indice» viene indicata la parola su cui si trova in quel momento e da cui parte per avanzare nell'analisi. Successivamente viene indicata la parola che si trova di fronte e che deve analizzare. L'ultima informazione riguarda il tipo di arco scelto: «pushto SN» vuol dire che viene percorso l'arco push etichettato con SN, «cat ART» indica che viene percorso un arco etichettato con la categoria terminale «ART», mentre con «3» viene indicato un pop, con «2» un jump.

L'analizzatore ha la possibilità di effettuare anche altre analisi possibili, rispetto alla sua grammatica, per una stessa frase se, chiaramente, in un certo stato aveva più alternative per continuare l'analisi. Quindi, una volta terminata con successo la prima dirà, se è possibile, se si vogliono altre analisi. Effettuerà quindi un backtracking fino al nodo che gli permette di scegliere un percorso alternativo. Se questo gli permetterà di arrivare fino in fondo, darà un output con la rappresentazione ad albero, altrimenti fallirà.

Il fatto di poter proporre più analisi possibili per una stessa frase, cioè l'eventualità che esistano più percorsi che permettano all'analizzatore di poter arrivare fino in fondo all'analisi, è una proprietà che non può essere risolta a questo livello. Infatti, come abbiamo più volte puntualizzato, questo è esclusivamente un analizzatore sintattico di tipo RTN, su cui quindi certe restrizioni, come quelle di tipo semantico, come l'accordo, non vengono applicate. Può pertanto capitare che alcune analisi proposte siano corrette solamente dal punto di vista sintattico, cioè sono strutture permesse dalla grammatica dell'italiano, ma dovrebbero venire escluse ad un livello diverso,

quello in cui si applicano gli altri principi. Il nostro scopo è esclusivamente quello di fornire una rappresentazione sintattica in costituenti di una frase in input, cioè verificare se una frase appartiene o no alle strutture sintattiche della lingua. Sarà compito poi degli altri interpreti verificare a loro volta, in base alle loro regole, se la frase è grammaticale. Quello che si è tentato di fare è stato di disambiguare quanto più possibile le analisi, in modo da fornire un output sufficientemente valido. È anche per questo motivo che sono state inserite così tante categorie specifiche.

Per esempio, in un primo momento era stata inserita solo una rete per il SV, per cui una frase come *telefona il direttore* poteva avere due analisi possibilità, una in cui il SN posposto veniva inserito dentro il SV, e l'altra in cui invece veniva messo al suo stesso livello. La produzione della prima analisi, benché permessa dalla nostra grammatica era quindi non corretta da un altro punto di vista. Si è rimediato a questo problema specifico introducendo, come presentato sopra, due reti per il Sintagma Verbale e due simboli di Verbo, impedendo così la generazione della analisi con il SN dentro il SV. Chiaramente, più sono complesse e lunghe le frasi più aumentano le frasi possibili, dato che sono molte di più le possibilità che l'analizzatore di percorrere reti alternative. Nonostante si siano specificate ulteriormente le categorie, tuttora esistono problemi, come ad esempio quelli riguardanti le cosiddette frasi senza verbo. Infatti, un F1, può essere espanso come $F1 \rightarrow SN$, quindi in teoria SN potrebbe essere analizzato anche come un F1.

Di seguito presentiamo alcune analisi con il tempo di effettuazione e le analisi possibili che vengono proposte, di stringhe particolarmente complesse

I docenti immessi in ruolo per l'insegnamento su posti di tipo speciale possono presentare domanda di trasferimento per i posti che siano stati messi a disposizione ma solamente i docenti titolari di posto potranno partecipare ai movimenti per compensazione.

F
 SN
 ART
 I
 N
 DOCENTI
 SV3
 VPPIN
 IMMESSI
 SP
 P
 IN

PARSING ITALIAN WITH A CONTEXT-FREE RECOGNIZER

SN
N
RUOLO
SP
P
PER
SN
ART
L'
N
INSEGNAMENTO
SP
P
SU
SN
N
POSTI
SPD
PD
DI
SN
N
TIPO
AG
SPECIALE
SVT
VSUPP
POSSONO
VIT
PRESENTARE
SN
N
DOMANDA
SPD
PD
DI
SN N
TRASFERIMENTO
SP
P
PER
SN
ART
I
N
POSTI
F2
REL
CHE
SVT
AUSE
SIANO

AUSEP
STATI
VPPT
MESSI
SP
P
A
SN
N
DISPOSIZIONE
FS
COSU
MA
SAVV
AVV
SOLAMENTE
SN
ART
I
N
DOCENTI
FA
N
TITOLARI
SPD
PD
DI
SN
N
POSTO
SVIN
VSUPP
POTRANNO
VIIN
PARTECIPARE
SP
PART
AI
SN
N
MOVIMENTI
SP
P
PER
SN
N
COMPENSAZIONE

Nella tradizione dell'occidente vi è un etnocentrismo che il socialismo è chiamato a cancellare perché non è stato ancora debellato nella pratica.

F
SP

PART
 NELLA
 SN
 N
 TRADIZIONE
 SPD
 PARTD
 DELL'
 SN
 N
 OCCIDENTE
 SVC
 CLIT
 VI
 VC
 È
 SN
 ART
 UN
 N
 ETNOCENTRISMO
 F2
 REL
 CHE
 SN
 ART
 IL
 N
 SOCIALISMO
 SVIN
 AUSE
 È
 VPPIN
 CHIAMATO
 SV2
 PT
 A
 VIT
 CANCELLARE
 FS
 COSU
 PERCHÉ
 NEG
 NON
 SVT
 AUSE
 È
 AUSEP
 STATO
 SAVV
 AVV
 ANCORA

VPPT
DEBELLATO
SP
PART
NELLA
SN
N
PRATICA

I Sindacati hanno formato un gruppo di lavoro, utilizzando le esperienze che avevano acquisito precedentemente, per affrontare questo problema.

F
SN
ART
I
N
SINDACATI
SVT
AUSA
HANNO
VPPT
FORMATO
SN
ART
UN
N
GRUPPO
SP
PD
DI
SN
N
LAVORO
FP
PUNT
,
SV5
VGT
UTILIZZANDO
SN
ART
LE
N
ESPERIENZE
F2
REL
CHE
SVT
AUSA
AVEVANO
VT
ACQUISTO

SAVV
 AVV
 PRECEDENTEMENTE
 PUNT
 SV2
 P
 PER
 VIT
 AFFRONTARE
 SN
 DIM
 QUESTO
 N
 PROBLEMA

Bibliografia

- AA.VV. (1988), *Studi di Linguistica Computazionale*, Unipress, Padova.
- BERWICK R. (1983), Introduction: Computational Aspects of Discourse, in Brady M.R. Berwick, J. Allen (eds.) *Computational Models of Discourse*, 27-105.
- BRUGÉ L., DELMONTE R., DOLCI R. (1987), Strutture Sintagmatiche dell'italiano contemporaneo: Linguaggio politico, burocratico, Scientifico-divulgativo. Manoscritto. Univ. di Venezia.
- CALLEGARIN G., VARAGNOLO L. (1984), Corso di Informatica Generale, Vol. II. CEDAM, Padova.
- CHOMSKY N. (1969) Saggi linguistici, vol. I: *L'analisi formale del linguaggio*, Boringhieri, Torino.
- DELMONTE R. (1985) Parsing Difficulties and Phonological Processing in Italian, *Proceedings of the 2nd Meeting of the European Chapter of ACL*, Ginevra, 75-66.
- DELMONTE R. (1987), Grammatica e Ambiguità in Italiano, *Annali di Ca' Foscari*, 1-2, 257-333.
- DELMONTE R., G.A. MIAN, G. TISATO, (1986), A Grammatical Component for a Text-to-Speech System, *Proceedings ICASSP'86*, IEEE, Tokyo, 2407-2410.
- DELMONTE R. (1988a), Computational Morphology for Italian, in AA.VV. (1988), *op. cit.*, 1-20.
- DELMONTE R. (1988b) (in publication), Semantic Parsing with an LFG lexicon and Conceptual Representations, in *Computer and the Humanities*.
- GRIMSHAW R. (1986), *Computational Linguistics*, Cambridge, University Press.
- NIJHOLT A. (1980), *Context-free grammars: Covers, Normal Forms, and Parsing*, Springer-Verlag, Berlin.
- RIZZI L. (1986), Null Objects in Italian and the Theory of «pro», *Linguistic Inquiry*, 501-558.
- SANDRI G. (1983), *Grammatiche, Forma Logica, Linguaggio Naturale*. CLUEB, Bologna.
- WINOGRAD T. (1983), *Language as a cognitive process*, vol. I, Syntax. Addison-Wesley.

Costantino Di Paola

LA SCRITTURA E LA MEMORIA

Le api ronzano sul lampone selvatico. Le seguono con occhio attento. Loro vivono una breve estate, noi una breve esistenza. Loro s'affaticano, noi combattiamo. Loro lasciano favi di miele, noi... cosa lasceremo noi?
(da Cavallo nero di Boris Savinkov)

Quando moriva uno dei suoi uomini, dilaniato da una bomba o impiccato, Boris Savinkov, figura di primo piano del Partito Socialista Rivoluzionario russo e guida di quel manipolo di rivoluzionari-terroristi che uno storico definì «la plus belle équipe de tueurs que l'histoire ait jamais connue»¹, scriveva il necrologio del compagno caduto nell'adempimento del dovere: *In memoria di...*

Nell'archivio del Partito Socialista Rivoluzionario, custodito nell'«Internationaal Instituut voor Sociale Geschiedenis» di Amsterdam, in una busta scolorita sulla quale qualcuno, con la matita copiativa, ha scritto le parole «Morte e letteratura», sono conservati i manoscritti originali dei necrologi di Boris Savinkov. *In memoria di*: Balmašev, Sazonov, Pokotilov, Kaljaev, Dulebov, Vnorovskij, Blinov, Sinegub, Baranov, Smirnov, Rasputina, Lebedeva, Mazurin, Sture, Lebedincev-Calvino, Schweizer...

«Maksimilian Schweizer (Švejcer) era figlio di un commerciante di Smolensk. Terminati gli studi ginnasiali si iscrisse all'Università di Mosca e nel 1899, per aver partecipato alle manifestazioni organizzate dal movimento studentesco, fu deportato a Jakutsk. Nel 1903, fuggito all'estero e riparato in Svizzera, aderì al Partito Socialista Rivoluzionario ed entrò nell'«Organizzazione combattente». Era un giovane di larghe vedute, di carattere energico e di ferrea volontà. Considerava il terrore l'arma principale del partito e al terrore dedicò tutto se stesso, non soltanto teoricamente ma anche sul piano pratico, essendo un chimico specializzato.

Schweizer viveva con il nome di Arthur-Henri Mure Mac-Coolan, cittadino britannico. Non era soltanto il capo di un gruppo di terroristi, ma svolgeva anche la funzione di «chimico», era lui cioè

¹ LAPORTE M., *Histoire de l'Okbrana*, Paris 1935.

che preparava le bombe necessarie agli attentati. Il gruppo era composto da Basov, «Saša Belostokskij», Šillerov, Podvickij, Trofimov Zagorodnyj, Markov, Barikov, Dulebov, Ivanovskaja e Leont'eva, quest'ultima rientrata in Russia dall'estero insieme a Schweizer.

A differenza degli altri appartenenti al gruppo, la Leont'eva si trovava in una posizione sociale particolare. Figlia di un funzionario di rango elevato, lontana parente del generale Trepov, inserita nell'alta società Pietroburghese, la giovane era in condizione di fornire informazioni sullo stesso generale Trepov e sulle abitudini della Corte imperiale.

Non del tutto normale dal punto di vista psichico, la Leont'eva propose a Schweizer di uccidere l'imperatore durante un ballo a Corte; la giovane ottenne da Schweizer un consenso di principio, che abbisognava comunque dell'approvazione del Comitato centrale del Partito. Il ballo tuttavia non ebbe luogo e il piano del regicidio cadde.

Nel 1905 Schweizer utilizzò la Leont'eva per ottenere informazioni su alcune persone che interessavano il gruppo Terroristico ed anche per custodire la dinamite, gli ordigni esplosivi e la corrispondenza perché, era questa l'opinione di Schweizer, le relazioni della giovane la preservavano da eventuali sospetti da parte della polizia politica.

A cominciare dal mese di gennaio i membri del gruppo misero sotto stretta sorveglianza il granduca Vladimir Aleksandrovič e il generale Trepov, nominato all'inizio di gennaio governatore-generale di Pietroburgo. Nel frattempo però un membro del Comitato centrale del partito, I. Tatarov, fornì al dipartimento della polizia alcune informazioni riguardanti il gruppo di Schweizer e di conseguenza l'*Ochrana* di Pietroburgo pose sotto sorveglianza i membri del gruppo di Schweizer. Si verificarono poi alcuni eventi fortuiti ma estremamente gravi. L'11 gennaio fu arrestato a Sestroreck un membro del gruppo, Markov, accusato di illegalità in quanto sprovvisto del permesso di soggiorno.

Una lettera indirizzata ai genitori trovatagli nella borsa non solo non lasciò dubbi circa la sua appartenenza all'«Organizzazione combattente» ma convinse la polizia che Markov stava accingendosi a compiere un attentato. Infine la *Browning* con l'incisione «Sarete ricompensati per le vostre opere»² che il giovane portava con sé ed altri particolari confermarono che Markov era in procinto di recarsi a Pietroburgo per compiere un attentato terroristico.

² Era il motto del Partito Socialista Rivoluzionario.

Il 26 febbraio, due giorni prima cioè della data fissata per l'attentato contro il granduca Vladimir Aleksandrovič, si verificò un'esplosione nella stanza dell'albergo nella quale Schweizer – Mac-Coolan stava caricando le bombe. Maksimilian Schweizer rimase ucciso e nella piazza di S. Isacco furono rinvenuti frammenti delle sue dita...» (da: A. Spiridovič, *Histoire du terrorisme russe*, Paris 1930).

In memoria di Maksimilian Schweizer

In die Gassen...

in die Massen...

Tendo l'orecchio mentre salgo le scale. Lui canta. Significa che sta lavorando. È seduto, piegato su un recipiente di vetro e mescola qualcosa. È attento e tranquillo. Sul pavimento, sulle finestre, alle pareti-matracci, storte, cannelli ferruginatori. C'è l'odore aspro e pesante della dinamite.

– Ah, siete voi... ma non alza lo sguardo. – Sedete. E ancora:

In die Gassen...

in die Massen...

È come se non mi vedesse, tanto è immerso nella sua «chimica». C'è qualcosa che sibila. Qualcosa invece bolle. Qualcosa brucia in una fiamma verdastra.

Lui indossa un lungo grembiule, ha le braccia scoperte fino al gomito, è di colorito scuro ed ha una barba a punta. Sembra un alchimista medioevale.

– In die Gassen... Avete letto, presto in Francia ci sarà un ministero radicale... È una buona cosa... molto buona.

– Ma non è proprio lo stesso?

Lui solleva gli occhi. Mi guarda sorridendo.

– È vero, voi siete un a-nar-chi-co.

E si rimette al lavoro.

Ecco, ora ha finito. Si alza, è bello e forte. Ha le mani in tasca e in bocca una corta pipa.

– Sapete, per poco non sono saltato in aria. Stavo mescolando la gelatina e d'improvviso vedo i segni della degenerazione. Pochi attimi e sarebbe scoppiata. Per fortuna vicino c'era dell'acqua. Ho afferrato il secchio e ho versato l'acqua nella mano. Ho spruzzato la gelatina e mi sono bruciato, naturalmente. Tutta la parte sinistra. Il braccio e la gamba... in die Gassen.

Parla come se non fosse successo nulla. Come se non si trattasse di lui. Non come qualcosa che invece gli incombe addosso ogni giorno, ogni ora.

– Sedetevi. Prendiamo un tè. E se ne va in cucina a prepararlo.

Dove sono? Perché sono così tranquillo? Qui, dove si prepara la dinamite, dove si gioca con la morte... Forse perché qui c'è lui? Forse perché è l'immagine della forza e della salute? Forse perché in lui non c'è nessuna angoscia?

Era fatto d'acciaio. Cantando asciugava il fulminato di mercurio, cantando caricava le bombe con la dinamite e, come se fossero giocattoli, infilava i cannelli per l'innesco. Con perizia, con precisione e con cura. Quasi con amore. Come se non credesse alla pericolosità di quello che stava facendo. Kibal'čič³ sarebbe andato fiero di lui.

Siamo seduti in un giardino e guardiamo stancamente intorno a noi. Cosa abbiamo noi da spartire con loro, con questa gente che ci sta davanti come su di un palcoscenico, con questo pubblico che affolla i giardini d'estate, e cosa hanno loro da spartire con noi? Ciò nonostante restiamo lì, non ce ne andiamo.

In quella notte tranquilla lui deve preparare quattro bombe. Per Pleve. Le ha preparate più volte. Sarà questa l'ultima?

Io vedo i suoi occhi grandi, sereni, freddi come l'acciaio. Sento la sua voce decisa. E quell'angosciosa paura mi abbandona. La paura dell'ignoto. La paura di quel sangue, inevitabile, ma ancora invisibile...

– Cosa ci sta preparando il giorno che verrà? – dice lui con voce che appena si sente. Cosa ne pensate? E senza attendere la mia risposta:

– Il successo. Non c'è dubbio, il successo...

Perché questa volta è così sicuro della riuscita? Perché?

Mi sembra di averlo davanti agli occhi, di vederlo nella sua stanza, di nuovo in mezzo alle sue storte e ai suoi alambicchi. Chino sul fulminato di mercurio e sulla dinamite. A oriente, già da tempo, s'è accesa l'alba, e la strada si è risvegliata, e sbadiglia. Presto farà giorno... E lui, senza aver dormito, chino sul suo tavolo da lavoro, sereno e determinato, carica lentamente l'ultima bomba. Domani la bomba scoppierà come un tuono. Scorrerà il sangue. Di chi? Soltanto quello di Pleve?...

– Non c'è dubbio, sarà un successo...

Da qualche parte, in alto, rilucono i fanali elettrici, pigre bisbigliano le foglie, e l'ultima notte è sempre la più buia. L'alba è vicina. È tempo.

– Arrivederci... A tra poco.

³ Kibal'čič Nikolaj Ivanovič (1854-1881), terrorista russo, condannato (1878) per diffusione di opuscoli rivoluzionari fra i contadini, membro di *Narodnaja Volja*, diresse nel marzo del 1881 l'attentato contro lo zar Alessandro II; arrestato fu giustiziato un mese dopo.

E negli occhi non c'è angoscia. Perché? Dietro di lui c'è la convinzione, la logica della vita e la sua forte volontà di vittoria. Non può non finire che in un successo...

L'ultima volta l'ho visto ancora a Pietroburgo. Subito dopo il 9 gennaio, poco prima della sua morte. Parlava di Gapon⁴. E i suoi occhi erano di fuoco.

– Vedete, cosa significa la massa operaia! Noi non la conosciamo, non sappiamo riconoscerla. Ma essa è la rivoluzione. Dobbiamo entrare nella massa, lavorare nella massa.

In lui s'era risvegliato il narodovolec. Autentico figlio di coloro che avevano scelto la dinamite in nome del popolo, perché credevano nel popolo, nella sua forza, nella sua rivoluzione. Terrorista, sognava un lavoro tranquillo. Sognava soltanto.

Ha organizzato l'«affare Trepov»⁵. Come matematico ha fatto i calcoli. Come architetto ha costruito. Pietra su pietra. Con metodo, con tranquillità. Come sempre aveva una grande fiducia in se stesso, nelle scienze esatte, nella conoscenza... Solo di quando in quando, sul suo viso passava, fugace, un'ombra e allora lui serrava, forte, le labbra. Qual era in quei momenti la sua sofferenza? Cosa nasceva in lui? Quali forze e quali tensioni egli reprimeva nella sua anima?

Il destino è cieco e non presenta il conto... Lui è morto per caso. Una morte inutile, un'esplosione e... Stava caricando una bomba, all'alba, quando le strade si svegliano.

Con lui è scesa nella tomba una forza possente. La forza della gioventù, la forza dell'intelletto, la forza della conoscenza e della volontà, una volontà temprata come l'acciaio.

Boris Savinkov

* * *

In un'altra busta sono conservate le fotografie e le lettere scritte dai terroristi alla vigilia della loro esecuzione o pochi giorni prima dell'attentato che essi dovevano compiere. Indirizzate ai familiari, ai genitori, alla moglie e ai figli, ai fratelli, queste lettere, tranne alcune nelle quali il terrore per la morte imminente e la disperazione sono

⁴ Gapon Georgij Apollonovič (1870-1906). Prete russo ortodosso, organizzò a Pietroburgo numerose associazioni operaie ispirandosi ad una forma di socialismo cristiano. Nell'autunno del 1905, ritornato dall'estero, entrò a far parte della polizia segreta zarista. Scoperto, fu ucciso dai socialisti-rivoluzionari.

⁵ Trepov Dmitrij Fedorovič (1855-1906). Dall'11 gennaio 1905 governatore-generale di Pietroburgo.

visibili anche nella calligrafia che gradualmente si altera fino a diventare, in una di esse, gigantesca e deforme, queste lettere esprimono serenità, sicurezza, perfino gioia.

Una di queste lettere appartiene al terrorista Boris Vnorovskij, morto il 23 aprile 1906 in seguito allo scoppio della bomba che lui stesso aveva gettato sotto la carrozza del governatore generale di Pietroburgo, I. Dubasov, e fu scritta il giorno prima dell'attentato.

«Alle dieci del mattino del 23 aprile Boris Vnorovskij in uniforme di ufficiale di marina, munito di una potente bomba, si appostò in via Tverskaja mentre il fratello Vladimir, che non aveva ricevuto in tempo l'ordigno esplosivo, stazionava tra la via Neglinnaja e la Vozdviženka. Šillerov si appostò, munito anch'egli di una potente bomba, sulla Znamenka, nei pressi delle porte Borovickie.

Poco dopo mezzogiorno il governatore-generale, accompagnato dall'aiutante di campo, il sottotenente di cavalleria conte Konovicyn, uscì dal Cremlino attraverso la porta Troickaja e si avviò, seguendo l'itinerario in precedenza stabilito, in direzione del palazzo passando per il vicolo Bol'soj-Černyševskij. Non appena la carrozza entrò nel vicolo, il conte Konovicyn ordinò al cocchiere di dirigersi verso l'entrata principale del palazzo; fu così che la carrozza si diresse verso la Tverskaja. Quando uscì dal vicolo Černyševskij e s'inoltrò nella Tverskaja, la carrozza fu vista da Boris Vnorovskij che si trovava sul marciapiede proprio di fronte all'entrata del palazzo. Vnorovskij stringeva in mano la bomba, mascherata da scatola di caramelle e legata con un nastro. Sceso dal marciapiede Vnorovskij lanciò l'ordigno sotto la carrozza del governatore; in seguito all'esplosione Dubasov fu ferito leggermente, Konovicyn e lo stesso Vnorovskij rimasero uccisi...» (da A. Spiridovič, *op. cit.*).

Miei cari!

io so quanto immenso sarà il vostro dolore quando saprete del mio destino. Per voi sarà doppiamente terribile, per la morte di vostro figlio e per avere un figlio assassino. Credetemi, se fosse stato possibile salvare la mia vita, l'avrei fatto per voi. Quante volte, da ragazzo, ho pensato di togliermi la vita e ogni volta ho allontanato da me questo pensiero sapendo quale dolore vi avrei procurato con il mio gesto. Ho continuato a vivere, ho vissuto per voi, per il popolo, per tutta l'umanità e ora io sacrifico la mia vita non perché sono crollato sul piano nervoso ma perché voglio contribuire a migliorare, per quanto è nelle mie forze, la situazione nella quale versa la mia patria, per onorare voi non come genitori ma come cittadini. Oltre al dolore che vi darò, anche per me è duro pensare che diventerò un assassino. E se non

morirò per la bomba che avrò lanciato, in prigione avrò negli occhi i vostri volti addolorati e il cadavere dilaniato della mia vittima. Ma non c'è altro da fare. Se non ci fossero queste due circostanze, credetemi, sarebbe difficile trovare un uomo più felice di me. La serenità, che è difficile da spiegare, la totale fiducia che ho in me e la speranza che il mio atto sia coronato da successo, se non interverranno circostanze inaspettate, riempiono di gioia la mia anima. Vado a morire con il volto raggianti, con il sorriso sulle labbra. Questo deve servire a lenire il vostro dolore. Poiché mi amate, voi dovete volere la mia felicità, non che io viva. Quanto io vi ami non è necessario che scriva – voi lo sapete benissimo. Addio miei cari. Siate felici quanto potrete, anche senza il figlio e il fratello che tanto amate. Grazie per il vostro amore, per le vostre cure, per la vita stessa, che io offro alla classe lavoratrice come dono del mio grandissimo amore per la verità e per la giustizia.

Vi bacio forte forte, tutti quattro.

Il vostro Borja

* * *

Vsevolod Vsevolodovič, Lebedincev, subentrato a Karl Trauberg nel comando dell'organizzazione terroristica socialrivoluzionaria «Gruppo armato volante della regione del nord», fu impiccato per terrorismo la notte tra il 16 e il 17 febbraio del 1908⁶.

Figura leggendaria di rivoluzionario, persona di grande cultura, astronomo e matematico (lavorò alla specola vaticana) amico dei maggiori esponenti del Partito Socialista Italiano, giornalista, collaboratore dell'«Avanti!» e coredattore di una rivista teatrale pubblicata a Venezia, Vsevolod Lebedincev visse una stagione breve ma ricca di esperienze e di eventi straordinari.

Di un lontano e sconosciuto episodio della sua vita è rimasta memoria in una pagina ritrovata nell'archivio dello scrittore Aleksej Remizov, a Parigi. Il titolo dello scritto è: *Il compare di battesimo* (Kum)

Il compare di battesimo

L'ho incontrato tre volte, forse, in tutta la vita. Ha battezzato Nataša - Vsevolod Sergeevič Lebedincev⁷. Quando lo conobbi pensai

⁶ Per una maggiore conoscenza dell'argomento si veda: C. DI PAOLA, *Leonid Andreev tra storia e letteratura* (contributi italiani al X Congresso Internazionale degli Slavisti, Sofia 1988), in: «Europa Orientalis», 7(1988).

*che fosse un italiano, invece seppi che era russo e figlio di un curato*⁸. Chissà da dove proveniva quella italianità che gli si leggeva sul viso; e come parlava bene la lingua italiana⁹. I russi in genere hanno una buona pronuncia, ma in lui c'era qualcosa di naturale – non solo per il suo modo di parlare ma anche per come si muoveva. Dopo, io incontrai Pirandello, e allora ricordai – era accaduto molto tempo fa, a Odessa, nella primavera del 1904.

*Noi vivevamo da soli, non conoscevamo nessuno. Ed ecco che una ragazza, ricordo il suo nome, Lilja Sapožnikova, riuscì a trovare S.P.*¹⁰, *questo accadde alla vigilia della nascita di Nataša. Era figlia di rivoluzionari che conoscevano S.P. ancora dai tempi di Pietroburgo.*

E quando fu deciso di battezzare Nataša, la ragazza portò da noi l'italiano. Questi mi piacque subito, era un giovane pieno di vita, semplice e aperto. In chiesa vidi con quanta attenzione e delicatezza trattava Nataša, e la bimba non piangeva; madrina di battesimo era la ragazza che ci aveva presentato l'italiano.

Del destino della ragazza non seppi più nulla, cosa toccò a lui venni invece a sapere, casualmente, molti anni più tardi. E non avrei mai pensato che l'italiano si sarebbe ricordato di me un giorno. E quando? – prima di morire.

Accadde nel 1907, o nel 1908, non ricordo bene, dopo la rivoluzione comunque: Leonid Andreev, Arcybašev, gli «ogarki» (il «club dei suicidi»)¹¹, la Società Filosofico-religiosa, Vjač. Ivanov e gli «chlysty»¹². Uno dei caporioni, Rjabov, con la faccia da Čurkin¹³, nero e con una poddevka indosso, e stivali a forma di fiasca, capitava alle riunioni della Società filosofica e con allegria e arguzia invitava gli ospiti a casa sua a bere il tè. Prišvin arrivava accompagnato da uno degli adepti più fanatici, dall'aria mesta, ma che parlava con la stessa gioiosità di Rjabov, ma senza la sua arguzia. Sul «Lesnoj» abitava la Madonna dalla quale una volta, di sera tardi, andammo anche noi: S.P., A.P. Minclova, Vjač. Ivanov, Prišvin ed io. Una volta andammo ad una riunione insieme a Blok: si trattava di una riunione di «chly-

⁷ Nataša Remizova, figlia di Aleksej Remizov e di Serafima Pavlovna Dovgello, è nata a Odessa nel 1904 ed è morta a Kiev nel 1943.

⁸ In realtà V. Lebedincev era figlio di un magistrato del Tribunale di Odessa.

⁹ La nonna di V. Lebedincev era italiana e si chiamava Giulia Perosio (Cfr.: Ja.Zil'berštejn, V.V. *Lebedincev*, «Katorga i ssylka», 1928, 39).

¹⁰ S.P. Iniziali di Serafima Pavlovna (Dovgello), moglie di Aleksej Remizov.

¹¹ «Ogarki», da *ogarak* (moccolo); così erano conosciuti i membri di associazioni segrete giovanili.

¹² «Chlysty», seguaci di una setta religiosa (*Chlystovstvo*) sorta in Russia verso la metà del XVII secolo.

¹³ Čurkin, personaggio della letteratura popolare russa.

sty», dove A.A. Mejer lesse qualcosa. Nell'intervallo io e Blok entrammo in una stanza dove fumammo e bevemmo il tè. E si avvicinò a me un giovane studente, era molto agitato, si contorceva perfino, ma non indossava l'uniforme da studente. E con grande agitazione mi raccontò degli ultimi giorni del mio «compare»: questo studente era il fratello della moglie¹⁴. L'appuntamento aveva avuto luogo nella fortezza dello Schliessenburg¹⁵, alla vigilia dell'esecuzione: Lebedincev (si vede che prima di morire in un modo così terribile, è possibile che qualche fatto torni alla memoria) ricordò anche il nostro incontro a Odessa, nella miserabile Moldavanka¹⁶ dove vivevamo, e volle che mi venisse riportato l'ultimo suo pensiero. Questo mi colpì moltissimo, sia per come questa notizia mi fu riferita, sia per la notizia in sé: quel sentimento ardente di cui non potevo immaginare l'esistenza perché ci eravamo incontrati non più di tre volte nella nostra vita.

Venni poi a sapere che Lebedincev era uno dei «sette impiccati»¹⁷ ed io avrei voluto chiedere ad Andreev se aveva utilizzato il materiale del «processo» per il suo racconto, ma non mi riuscì di farlo: L. Andreev era sempre circondato da un muro e non era facile chiedergli qualcosa. E intanto Nataša non sa chi è il suo compare di battesimo.

A. Remizov

Nello stesso archivio di Aleksej Remizov, dove sono raccolti anche documenti, racconti e memorie appartenenti alla moglie dello scrittore, Serafima Pavlovna Dovgello, si sono conservate alcune pagine scritte da Aleksej Remizov e dalla moglie e dedicate a Boris Savinkov, morto suicida a Mosca il 7 maggio 1925.

Boris Viktorovič Savinkov (1879-1925)

Parigi 1925

Io non sono un letterato e non ho mai voluto né voglio esserlo, non ho mai avuto né ho la mania di vedere pubblicato, stampato

¹⁴ Anche qui Aleksej Remizov è inesatto: V. Lebedincev non era sposato.

¹⁵ V. Lebedincev, dopo l'arresto, venne rinchiuso nel bastione «Trubeckoj» della fortezza dei santi Pietro e Paolo e impiccato a Lisyj nos, località a pochi chilometri da Pietroburgo.

¹⁶ *Moldavanka*, quartiere ebraico di Odessa.

¹⁷ Cfr.: C. DI PAOLA, *Il «Racconto dei sette impiccati» di Leonid Andreev*, in: «Annali di Ca' Foscari», 1982, XXI, 1-18).

quello che penso e che sento. E se adesso scrivo, è solo perché voglio fare pubblica ammenda.

Una volta, molto tempo fa, a Vologda (1902-3) B.V. Savinkov era a casa mia, seduto nella mia piccola stanza. L'atmosfera era malinconica anche se davanti a noi c'erano tante speranze e tanta gioia. B.V. disse:

«Io so che qualsiasi cosa mi dovesse accadere, voi non crederete alle voci e verrete da me, come andrete da P.E. Ščegolev, in prigione, quando lo rinchiuderanno per debiti». Sì, anch'io pensavo così. Ma ora mi sono ricreduta. Ricordo ancora il mio ultimo incontro con B.V. Savinkov, nel giugno del 1924 a Parigi. Eravamo seduti al caffè (rue d'Arteuil), un'orchestra suonava. A quel tempo quasi tutti gettavano fango su Savinkov, e lui, quando veniva da noi (5 villa Flore) ci pregava di fare in modo di non incontrare nessuno. Era, questo, un Savinkov diverso, non quello che sedeva nella mia stanza a Vologda, questo era un Savinkov tormentato, povero, misero, ma – e questo è importante – era un aristocratico russo, era un «aristocratico», non un «borghesuccio», nonostante la sua povertà.

Nella sua anima c'era lo stesso mio dolore, la stessa mia sofferenza per la Russia. Il problema era: come sarebbe stata la nostra vita? Oh, per me era facile, io posso, e perfino amo vivere in solitudine, fuori dall'«arena sociale». Per lui questo era invece indispensabile, e doveva sempre primeggiare, e aveva sull'anima tante vite, perdute per causa sua. Io gli dissi:

«Bisogna fare pubblica ammenda e cambiare vita, rassegnarsi».

E lui alcune ore dopo:

«Sì, o davanti al plotone d'esecuzione, oppure avete ragione, ma io ho fatto pubblica ammenda».

Debbo dire che B.S. non mi aveva mai messo al corrente dei suoi piani politici, i nostri rapporti erano al di fuori di questi piani, al di sopra di essi. Anche se fino al nostro incontro di Parigi io ho sempre pensato che, se c'era uno che poteva combattere i bolscevichi, questi era proprio Savinkov.

Questo fu il nostro ultimo incontro. Dopo ci scrisse una lettera (13 giugno 1924). Poi più nulla.

Ed ecco che a Karlsbad lessi del suo passaggio ai bolscevichi; lì c'era soltanto «Rul'»¹⁸. Dio mio, cosa avevano scritto! Ma io non volli credere a quelle parole, volevo capire, riuscire a decifrare cosa fosse in realtà successo. Lessi il resoconto dell'intero processo e immaginai ogni cosa: c'era tutto, la pubblica ammenda e il desiderio di umiliarsi, e la

¹⁸ «Rul'» (Il timone). Giornale dell'emigrazione, fondato nel 1920.

volgare menzogna da parte dei bolscevichi. Per tre settimane, tanto durò il mio soggiorno a Karlsbad, non riuscii a dormire, a trovare pace.

Non rinnegai allora B.V., soffrivo per lui, questo significava che gli volevo bene! E solo dopo la lettera pubblicata da Filosofov, dopo quella di Savinkov a Filosofov e di quest'ultimo a Savinkov io rinnegai Savinkov. In cuor mio cominciai a considerarlo un traditore e un rinnegato. E di questo io chiedo perdono a tutti. Oh, io non accuso Filosofov più di quanto non accusi me stessa, rinnegare una persona un'ora prima o un'ora dopo non fa differenza.

Dopo l'articolo di Mjagkov io capii tutto e immediatamente: sì, era stato l'ultimo tentativo di fare qualcosa in difesa della patria, per salvare la Russia; lui credeva in se stesso, aveva dedicato tutto il suo essere alla Russia. Questi čekisty che lo avevano tradito, loro stessi lo avevano persuaso a recitare una commedia perché il popolo lo seguisse quando sarebbe stato liberato. Sì, sì, è avvenuto esattamente questo. E lui ha recitato la commedia. E io allora dirò: se i bolscevichi non fossero stati così intelligenti (perché essi sono intelligenti e falsi come il loro padre, il Diavolo) e Savinkov fosse stato in libertà, ecco, egli sarebbe stato un Napoleone. Adesso io lo perdono, adesso che è morto. Ma è chiaro che ciò che è successo, e la sua partenza, e la sua solitudine, e la sua morte – tutto questo aspetta ancora uno Shakespeare.

Io ho visto Savinkov qui, miserabile, solo, calunniato, ma «aristocratico». Forse che sono molti gli aristocratici? Io non conosco affatto i suoi affari politici, ma conosco il suo volto. E quando gli innumerevoli accusatori mi hanno detto di lui e questa e quell'altra cosa, queste accuse solo volate via da me, ma sono tanti coloro che percorrono questa strada. Io nego questa strada e pongo Savinkov, come prima, al di sopra degli uomini. Più volte, tra le varie accuse, gli uomini hanno detto che molte donne si sono uccise per causa sua.

Senza arrivare a dire che questi sono fatti troppo intimi perché se ne possa parlare con tanta leggerezza, senza voler stabilire se ciò sia giusto oppure no, io avrei voluto rispondere a questo branco di accusatori: chi si è tolto la vita per causa vostra? Voi siete tantissimi e vi distinguete l'uno dall'altro dal naso, dagli orecchi, etc., è qui tutta la vostra innocenza. Ma trovate, se ne siete capaci, un altro Boris Savinkov.

(L'ultimo scritto di Savinkov è una cartolina da Roma, Piazza delle Terme, 13 VI 1924, 32 Rue de Lubec, XVI – «Domenica non posso, lunedì non posso. Mi spiace moltissimo. Se non partirò questa settimana cercherò di farlo la prossima. In questo caso scriverò. Caluje raczki (vi bacio le mani). B.V. parlava il polacco meglio che il russo, aveva studiato al ginnasio di Varsavia. Nell'album di S.P. ha scritto una poesia, 24 II 1924, Parigi: Come lacrime che non si sono asciugate

/ Le stelle rilucono lucenti, / Anemoni e mimose / Lasciano cadere una polvere rugiadosa. / Non tremano le foglie delle magnolie, / Non gorgoglia l'acqua nel pozzo, / Ed io sogno, è sera, sul campo, / Vicino al recinto uno stagno, / L'inebriante profumo della segala e della menta, / L'oscuro canto del cuculo nel bosco. / E sono roridi di pianto e sgualciti / Tutti gli angoli del mio cuscino.

S.P.

S.P. provava compassione per B.V., per questo si creò un'immagine del suo volto, dopo aver condiviso ciò che in lui ormai non c'era più: io non voglio dire, certo, una cattiveria, ma B.V. non aveva fatto nulla per cui potesse sentirsi un Napoleone. Era come una pietra, una pietra levigata dal vento. Non parlava più come nel passato a Vologda, il suo modo di parlare era diventato smorzato, «cospirativo», raccontava sempre episodi tratti dalle sue avventure: se trascritte, le sue parole sarebbero risultate, alla lettura, monotone. E non poteva fare ormai a meno del vino, gli piaceva il Porto – soltanto bevendo si animava. «Organizzare l'uccisione di personalità importanti» – questa era stata la sua specializzazione, che io tuttavia non riuscivo ad immaginare, e forse per questo quando gli parlavo, era come se tra noi ci fosse un sipario; la sua letteratura, certo, era interessante ma questa attività era per lui secondaria, non poteva avere uno stile proprio, Z.N. Gippius può considerarlo un suo discepolo, ma la stessa Z.N., nella prosa, è incolore.

I bolscevichi hanno esagerato la sua forza, non per compassione, certo, ma per tradizione, di B.S. si è sempre parlato. Se gli avessero dato il potere sarebbe stato la stessa cosa, non ci sarebbe stato alcun pericolo, – era una pietra levigata dal vento.

Su Savinkov ho scritto in: Pos. Nov. n. 4008, 13 III 1932, Paris; «Severnaja Afiny» – «Sovremenn. Zapiski», 1927, XXX, Paris. – Fanno tutti parte del mio libro «Tret'ja straža», come inserto. Ancora in «Rozanovye pis'ma», Berlin, 1923/9 XII 1906, Pb. / e in «Rossija v pis'menach», Berlin, 1922/.

A quanto scrivono i giornali Savinkov si è suicidato il 7 V 1925. Il 7 V io l'ho sognato: era venuto da noi indossando un bianco vestito estivo. In genere, sognare S. significava per me, in base a quanto avevo potuto notare, «scandalo».

Nel 1913 sognai Savinkov. Un sogno che ricordo benissimo.

«Era tornato in gran segreto Savinkov in Russia. Quando questo si viene a sapere mi dicono: "C'è un solo modo di comportarsi amichevolmente con lui; lui ora è a casa vostra, andate e sparategli nel sonno, tanto non cambia nulla perché lo impiccheranno". Io presi la rivoltella e realmente trovai S. nella mia stanza: era disteso sul divano e dormiva. In quel momento però mi accorsi di essere svestito, di avere

indosso la sola camicia. "È sconveniente, pensai, perché dopo che gli avrò sparato ci sarà grande confusione, arriverà la polizia, scriverà un rapporto ed io li tutto nudo!" Cominciai allora a vestirmi. E mentre mi abbottonavo Savinkov si svegliò, mi vide e si rallegrò: "Bene, disse, che siate venuto, e con una rivoltella. Fuggiamo insieme!". Io rimasi ammutolito. "Come può essere, pensai, sono venuto per sparargli ed è, questo, l'atto di amicizia più grande che posso fare per lui e lui mi dice: 'Fuggiamo!'. Perché dovrei fuggire? E dove? Io non potrei vivere come lui". E allora gli dissi: "Suvvia, spariamoci insieme!". Ma lui, con un cenno del capo, mi rispose di no, che non voleva. "Ebbene, pensai, sparargli ora non posso, la mano non si alzerebbe, non è come sparargli in sonno. È meglio che tocchi a me". E gettata via la rivoltella mi avviai risoluto verso la finestra, salii sul davanzale, mi lanciai e volai giù».

A.R.

* * *

Wladislaw Michnewicz, ex ufficiale dei servizi segreti dell'esercito polacco prima della guerra 1915-18 e attento studioso delle operazioni che la Commissione Straordinaria Panrusa e la Sezione politica coordinarono per combattere l'opposizione antibolscevica interna ed esterna, consultando i documenti conservati negli archivi dell'Istituto «Pilsudskij» di New York, ha rinvenuto una lettera di Boris Savinkov, datata 29 dicembre 1921 e spedita al maresciallo Jozef Pilsudskij. Con questa missiva B. Savinkov comunicava al capo del governo polacco l'esito di un suo incontro con Leonid Krasin, stretto collaboratore di Lenin e rappresentante diplomatico della Repubblica sovietica nella capitale inglese. Membro del Presidium del Consiglio per l'economia nazionale e Commissario del popolo per l'Industria e il Commercio, Leonid Krasin passò, nel 1919, al servizio diplomatico e in veste di Commissario per il Commercio estero e di Rappresentante commerciale della Repubblica sovietica fu inviato a Londra. Nella sua qualità di Presidente della rappresentanza sovietica, Krasin incontrò i maggiori esponenti politici inglesi e trattò con essi il riconoscimento diplomatico della Repubblica sovietica. Ebbe anche contatti con i rappresentanti dei circoli finanziari londinesi ai quali sollecitò la concessione di prestiti e di aiuti economici.

Il 16 marzo 1921 il Ministro inglese per il commercio estero Robert Horn e Leonid Krasin sottoscrissero un accordo commerciale che rappresentò un atto di grande significato politico costituendo di fatto un riconoscimento ufficiale del governo sovietico da parte della più grande potenza europea.

La lettera di Savinkov a Pilsudskij offre non soltanto nuove e insospettate tessere di un mosaico, la ricca, complessa e ambigua biografia di Savinkov, di difficile ricostruzione ma propone anche nuove conoscenze e informazioni su un periodo della storia sovietica ancora poco studiato. È utile ricordare a questo riguardo che B. Savinkov riferì personalmente a W. Churchill, al lord-cancelliere Edwin Birkenhead e a Lloyd-George i termini del suo colloquio con Krasin e che i succitati uomini politici inglesi misero a loro volta al corrente dell'importante episodio i ministri francesi Aristide Briand e Louis Loucheur, in vista della imminente Conferenza di Cannes.

Di questo importante avvenimento Churchill non fa menzione nel capitolo, dedicato a Savinkov, del suo libro *The Great contemporaries*. Poco o nulla si conosce anche dei colloqui che Savinkov ebbe con Mussolini e che miravano ad un coinvolgimento del governo fascista nel progetto controrivoluzionario elaborato da Savinkov¹⁸.

All'inizio di agosto del 1924 Boris Savinkov lasciò d'improvviso Parigi e partì per la Russia dove avrebbe dovuto assumere il comando di una potente organizzazione clandestina controrivoluzionaria. Dopo una breve sosta a Vilna l'esponente antibolscevico raggiunse Minsk e si stabilì nell'appartamento cospirativo di uno dei membri dell'«Unione popolare per la Difesa della Patria e della Libertà», un'organizzazione segreta controrivoluzionaria che lo stesso Savinkov aveva fondato nel 1918 e ricostituito poi nella primavera del 1921 in Polonia.

A Minsk Savinkov fu arrestato dalla polizia politica sovietica e trasferito a Mosca. Processato e condannato a morte ebbe la pena capitale commutata in dieci anni di carcere.

L'improvviso ritorno in Russia, l'arresto immediato, il comportamento che Savinkov tenne al processo dove ammise tutte le colpe e i delitti commessi contro i lavoratori e contro il popolo sovietico, il fatto di essersi dichiarato disposto a schierarsi dalla parte dei bolscevichi e a riconoscere il loro potere sconfessando gli scopi e i metodi del movimento controrivoluzionario e antibolscevico – tutto ciò provocò grande sconcerto negli ambienti dell'emigrazione nei quali, poco a poco, si cominciò anche a parlare di tradimento e di provocazione. Quando poi giunse la notizia del suicidio di Savinkov (7 maggio 1925), anche coloro che erano stati i suoi amici più fedeli e che lo avevano difeso dall'accusa di tradimento, si convinsero che Savinkov, abbandonata la causa controrivoluzionaria, era passato da

¹⁸ Di altri contatti intercorsi tra B. Savinkov e Mussolini è scritto sulle «Izvestija» in data 21.3.1922.

tempo ormai dalla parte dei bolscevichi.

La lettera rinvenuta nell'archivio di New York (che secondo Wladislaw Michnewicz che l'ha rinvenuta costituirebbe una prova inconfutabile del tradimento di Savinkov) apre comunque uno spiraglio sulla vicenda e permette di impostare nuove strategie interpretative sul complesso intreccio di rapporti intercorsi, nel periodo 1921-1924, tra Boris Savinkov e i governi delle potenze europee (compresa l'Italia di Mussolini con il quale Savinkov s'incontrò più volte a Roma) e, dopo la mediazione di Krasin, tra lui e la Russia sovietica.

29 XII 1921 *Al Signor Presidente del Governo polacco Mare-
sciallo Pilsudskij*

Parigi

Segretissimo

*Stimatissimo e caro Josif Josifovič,
credo che sarà per Lei interessante conoscere i risultati del mio viaggio a Londra. Li comunico soltanto a Lei perché ho promesso di mantenere il più rigoroso segreto.*

Il 10/XII mi sono incontrato con Krasin, esaudendo un desiderio da lui stesso manifestato.

Io ho esordito facendo presente innanzi tutto che lui era un membro di governo ed io un rivoluzionario, quindi gli ho chiesto il perché del suo desiderio di incontrarmi. Krasin mi ha risposto con un lungo discorso con il quale ha cercato di dimostrarmi la validità della teoria marxista e di giustificare le azioni dei comunisti, comprese quelle della Čeka. Alle mie ripetute richieste su cosa egli volesse da me mi disse che, a suo parere, la Russia si trovava in una situazione economica catastrofica e che c'era una sola possibilità per la Russia di uscire da questo stato di cose, e cioè il riconoscimento del Sovnarkom da parte delle grandi potenze e un prestito di 50 milioni di sterline. A queste condizioni era possibile, secondo lui, risanare la Russia sulla base dei principi del capitalismo di stato e con l'intervento dell'Europa borghese. Se il Sovnarkom non fosse stato riconosciuto, la Russia sarebbe finita in pasto agli stranieri e allora ogni russo avrebbe dovuto sentirsi in dovere di difendere la propria patria. Lui, Krasin, era del parere che la mia collaborazione con i comunisti sarebbe stata auspicabile in entrambi i casi e che «sul piano teorico» vedeva questa possibilità. In altre parole Krasin mi offriva un «posto». Io gli ho risposto di non aver bisogno di un «posto» e che se lui intendeva parlare con me a titolo personale, allora era meglio chiudere lì il discorso. Se invece vedeva in me un rappresentante del movimento «verde» e si rivolgeva

a me come tale, allora ero disposto a continuare. Gli dissi che mi sembrava ragionevole, allo stato attuale delle cose, che l'ala destra dei comunisti, riconosciute la proprietà privata, le libere elezioni nei soviet e l'eliminazione della Čeka, collaborasse alla realizzazione di questo programma con i «verdi» per sconfiggere, a forze unite, Trockij, Dzeržinskij e Co. Io aggiunsi che se non si fosse raggiunto questo accordo, i «verdi», cioè i contadini in rivolta, presto o tardi avrebbero comunque sconfitto tutti i comunisti, senza fare distinzioni tra comunisti di destra e di sinistra e indipendentemente dal riconoscimento o meno del Sovnarkom da parte dell'Europa, in quanto un riconoscimento non avrebbe in ogni caso potuto garantire alcuna certezza di stabilità e aggiunsi che di questo era un esempio il Governo Kerenskij.

Krasin, in risposta a queste mie parole, ha precisato che è un errore credere che nel Partito Comunista Russo esistano delle divergenze; che Lenin, Trockij, Dzeržinskij sono uniti; che l'Europa tra 10 anni sarà tutta comunista; che al Sovnarkom basterà resistere questi dieci anni, e certamente esso resisterà se sarà riconosciuto dall'Europa, e ha concluso affermando che il movimento «verde» non incute certo paura. A queste affermazioni io ho risposto che, dato che i comunisti combattevano contro i Denikin e contro i Vrangel', essi erano nella situazione di potere e di dovere vincere e che, dovendo essi combattere contro i contadini, cioè contro la Russia, era bene che sapessero che l'esito della guerra era scontato in partenza e che lui, Krasin, lo sapeva benissimo in quanto conosceva l'entità del movimento «verde» non meno di me. Ho poi concluso affermando una volta ancora che la fine dei comunisti era vicina. Congedandosi, Krasin mi ha detto di essere venuto a sapere, grazie a me, molte cose nuove e per lui inaspettate (?), che in gennaio sarebbe andato a Mosca e avrebbe riferito l'esito del nostro colloquio «estremamente interessante» ai suoi amici.

Krasin era agitato e preoccupato. A me ha fatto l'impressione di un uomo non molto intelligente. Marxista dalle vedute limitate e membro del Partito, sentiva che la terra stava sfuggendogli sotto i piedi ma non aveva il coraggio di guardare negli occhi la verità. Il ministro delle Colonie Churchill, venuto a conoscenza del mio incontro con Krasin, ha mandato da me il suo segretario Sinclair per conoscere il risultato del mio colloquio. Sinclair mi ha ricordato che Lloyd-George non era contrario al riconoscimento del Sovnarkom, perché vedeva in questo un mezzo per la pacificazione della Russia.

Sinclair mi ha chiesto a quali condizioni, a mio giudizio, i «verdi» avrebbero accettato di porre fine alle ostilità in modo di poter poi pensare a risollevare economicamente la Russia con l'aiuto dell'Inghilterra, dell'America, della Francia e della Germania. Dopo aver fatto presente che io esprimevo un'opinione assolutamente personale in

quanto non ero autorizzato a rispondere a domande su questo argomento, dissi che, a mio giudizio, il movimento «verde» avrebbe perso di importanza se i comunisti: 1) avessero eliminato la Čeka, 2) avessero garantito libere elezioni nei soviet e 3) avessero riconosciuto la proprietà privata. Aggiunsi che queste condizioni, certo, avrebbero dovuto essere prima approvate da un congresso dei «verdi».

Il giorno dopo fui invitato da Sinclair a colazione e trovai a casa sua Churchill. Churchill disse che le condizioni da me proposte erano, a suo giudizio, pienamente accoglibili da parte del Governo britannico ma aggiunse che aveva dei dubbi circa la loro accettazione da parte del Sovnarkom in quanto ciò avrebbe significato la capitolazione del Partito Comunista Russo. A ciò io ho risposto che se non potevo essere sicuro che le condizioni dei «verdi» sarebbero rimaste limitate ai tre punti sopra esposti, ero tuttavia certo che senza il loro accoglimento il movimento «verde» in nessun caso avrebbe rinunciato alla lotta e quindi la possibilità di un risanamento economico della Russia sarebbe inevitabilmente svanita. Il giorno successivo Churchill mi invitò a prendere un tè a casa sua. Qui incontrai il lord-cancelliere Birkenhead. A lui io ripetei quanto da me detto in precedenza a Krasin, a Sinclair e a Churchill. Birkenhead, dopo avermi ascoltato attentamente, disse di essere del mio stesso parere, e cioè che il riconoscimento del Sovnarkom doveva avere come condizione il riconoscimento, da parte dei comunisti, del programma da me elaborato. La domenica del 18.XII Churchill mandò una macchina a prendermi per andare a colazione fuori città, a Cherkes, la residenza di campagna di Lloyd-George. Durante e dopo la colazione ho presentato a Lloyd-George il mio progetto e ho sentito da lui le stesse cose dettemi da Churchill e da Birkenhead, cioè che lui, Lloyd-George, era pienamente d'accordo con me. Churchill aggiunse che, a suo giudizio, era necessario, dopo essersi accordati con i francesi a Cannes²⁰, convocare una conferenza con la partecipazione dei comunisti e proporre in forma ultimativa le mie condizioni. A questa conferenza dovrei partecipare anch'io in qualità di «consigliere». Prima della mia partenza mi volle incontrare il ministro della Guerra W. Evans che probabilmente sarà il capo-delegazione a Cannes. Anche Evans ha ritenuto giusta la mia posizione.

Per precauzione, in relazione al riconoscimento del Sovnarkom, i ricordati membri del Governo britannico hanno sentito la deputazione della City, guidata da Lesly Urkart²¹ che quasi contemporaneamente a

²⁰ La Conferenza di Cannes si svolse dal 6 al 13 gennaio del 1922.

²¹ Lesly Urkart, prima della rivoluzione, era proprietario di foreste e di miniere di rame nell'Ural.

me aveva incontrato Lloyd-George e gli aveva detto che al riconoscimento del Sovnarkom si sarebbe potuto arrivare soltanto qualora i comunisti avessero riconosciuto la proprietà privata e eliminato la Čeka.

Che Lloyd-George si sia rivolto a me con tanta attenzione io lo spiego con il fatto che quasi tutte le radio comuniste parlano di me.

Lloyd-George, conversando a Londra con Briand e Luchaire, ha comunicato loro il mio punto di vista e non ha incontrato obiezioni. Churchill mi ha consigliato di incontrare a Parigi Luchaire ed io spero di poterlo vedere tra non molto.

Per quanto riguarda Krasin, nel mio colloquio con Sinclair, alla vigilia della mia partenza, egli ha affermato che «probabilmente bisognerà trovare un accordo con i verdi».

Ecco, in breve e senza commenti, quanto è accaduto a Londra. Probabilmente, in un futuro non lontano, non ci sarà angolo della terra dal quale non sarò stato cacciato.

Costretto a lasciare la Polonia, non ho trovato asilo presso i cechi, come non ne ho trovato in Finlandia e nemmeno in Inghilterra. Nonostante i miei incontri con Lloyd-George, Churchill, etc. il mio arrivo a Londra ha messo in agitazione il Foreign Office.

Vi chiede scusa, stimatissimo e caro Josif Josifovič per la lunghezza di questa mia lettera. Questa lunghezza trova la sua giustificazione, a mio avviso, nella speranza che i fatti di cui vi ho riferito possano esservi in qualche modo utili. Vi prego di confermarmi l'avvenuto ricevimento della presente lettera all'indirizzo: Firstenberg 24 rue Octave Feuillet.

Con grandissima stima e sincera devozione

Boris Savinkov

* * *

Un fronte unico di banditi e centoneri (a proposito della Conferenza di Genova)

Alcuni giorni dopo la caduta del gabinetto B., si sono incontrati a Lugano Boris Savinkov (arrivato appositamente con un libero passaporto) e il duce dei fascisti italiani Mussolini. Savinkov ha messo in rilievo come i bolscevichi possano rappresentare un pericolo per l'Italia con la propaganda sempre più intensa effettuata dal Komintern e ha ricordato anche la possibilità di una nuova ventata rivoluzionaria in Italia ed ha quindi proposto che al Komintern venga contrapposto, se così ci si può esprimere, un «internazional-nazionalismo». La risposta di Mussolini a Savinkov è stata la seguente: «I fascisti decideranno di

adottare una condotta ostile nei riguardi dei bolscevichi soltanto quando questi ultimi trasferiranno la loro attività in Italia». Mussolini, quindi, si è dichiarato pronto a offrire collaborazione a Savinkov limitatamente al territorio italiano oppure nei paesi nei quali dovessero venire in qualche modo toccati direttamente gli interessi italiani (per esempio nel caso in cui la Jugoslavia attivasse una propaganda nazionalista contro l'Italia).

Savinkov ha accettato questa proposta e negli incontri che sono seguiti i due hanno trovato un accordo in base al quale la collaborazione tra il gruppo di Savinkov e i fascisti sarebbe stata avviata, nel modo ritenuto più opportuno, soltanto in relazione alla Conferenza di Genova. Sul timore di Mussolini che il soggiorno della delegazione ufficiale sovietica a Genova potesse innescare manifestazioni di solidarietà da parte del proletariato e magari di una significativa rappresentanza del contadinato, ha soffiato ad arte Savinkov portando documenti che testimoniavano dei grandiosi preparativi del Partito Comunista Italiano in atto a questo riguardo.

Dopo aver trovato una base comune, Mussolini e Savinkov hanno anche messo a punto una tattica comune. Mussolini avrebbe organizzato delle contromanifestazioni (a ogni manifestazione dei comunisti doveva corrispondere una contromanifestazione dei fascisti) mentre Savinkov avrebbe spiato i membri della delegazione sovietica e reso intollerabile il loro soggiorno in Italia. Inoltre, su richiesta di Mussolini, per motivi di politica interna ed estera, Savinkov si sarebbe astenuto dal compiere atti terroristici. Gli agenti di Savinkov avrebbero accolto la delegazione sovietica, a Berlino, con lazzi e grida, offendendo i delegati sovietici (anche con l'azione), creando scandalo alle stazioni e negli alberghi etc. Il compito più importante sarebbe toccato a Savinkov, egli infatti avrebbe dovuto spiare la delegazione sovietica, incarico, questo, che egli ha accettato di buon grado perché richiestogli anche dal controspionaggio francese.

Accordatisi in questi termini, Mussolini e Savinkov hanno poi scelto la Svizzera come sede del loro successivo incontro, nel corso del quale avrebbero preso gli accordi definitivi non appena fosse stata resa nota la data del termine della Conferenza.

Tornato in Italia, Mussolini ha trattato anche con i monarchici russi. A suo tempo, attraverso il principe Šachovskoj (tra l'altro recentemente arrestato per truffa) Mussolini era entrato in contatto con Trubeckoj, Volkonskij e con l'ex console russo a Ginevra Gornostaev (Mussolini era stato alcune volte a Ginevra), con i funzionari dell'ex ambasciata russa a Roma e con i circoli una volta vicini all'ex Grande principe Nikolaj Nikolaevič. Si parla anche di rapporti amichevoli esistenti tra Mussolini e il famigerato (a suo tempo) nobiluomo Pavlov.

Mussolini, evidentemente, ha cercato di fare da tramite tra Savinkov e i circoli reazionari più estremisti per sfruttare entrambi ai fini della politica fascista. Con i monarchici Mussolini è entrato in contatto anche perché la sorveglianza della delegazione sovietica sarebbe dovuta cominciare a Berlino. Ci sono fondati motivi per credere che lo stesso Mussolini abbia trascorso alcuni giorni a Ginevra e si sa anche che quello stesso Pavlov, che era stato colà comandato, è stato espulso dalla Germania per il suo comportamento non proprio ineccepibile, in quanto costantemente in stato di ubriachezza. Al colonnello ^{ooo}, ex comandante del Reggimento degli Ussari «Grodzenskij» (attualmente si occupa di commercio) è stato proposto da parte di una fonte dei bianchi che si considera seria e attendibile, di sorvegliare i membri della delegazione sovietica, proposta che questi ha rifiutato.

In tutte le trattative che si sono tenute a Berlino l'iniziativa è stata sempre dei fascisti e a Berlino essi hanno cercato collaboratori disposti ad aiutarli a raccogliere informazioni personali sui membri della delegazione sovietica. Il Governo Italiano era estremamente preoccupato per le notizie relative all'organizzazione di manifestazioni da tenersi in occasione del soggiorno della delegazione sovietica a Genova e se non fosse stato per il timore di perdere il proprio prestigio all'estero e all'interno il Governo italiano avrebbe proposto di convocare la Conferenza in un altro paese. Anche a Roma si è a conoscenza delle trattative di Mussolini con Savinkov e con i monarchici russi. Corrono voci che il Partito Comunista Italiano abbia deciso di organizzare una guardia speciale a difesa della delegazione sovietica. C'è inoltre il timore che i fascisti organizzino manifestazioni anche contro i francesi.

Il Governo italiano ha comunque preso misure eccezionali di prevenzione nei riguardi di tutti i russi che vivono o soggiornano in Italia e a questo scopo è stata istituita una particolare sorveglianza. Il ministro italiano degli Interni è intenzionato a trattare sia con i rappresentanti dei fascisti che con quelli del Partito comunista per concordare una tregua nel periodo di svolgimento della Conferenza. Due battaglioni di fanteria di mare, particolarmente fedeli al Governo, sono in stato di allarme e pronti per essere trasferiti a Genova.

(“Izvestija”, 21 marzo 1922)

* * *

APPENDICE

Dall'archivio privato di Boris Savinkov
(Internationaal Instituut voor sociale Geschiedenis)

La RUSSIE VENDUE
à l'ALLEMAGNE

La BANQUE MORGAN et
les TROUPES RUSSO-ALLEMANDES

DEUX DOCUMENTS SENSATIONNELS

En Octobre 1919, j'ai publié une information prise dans les colonnes du *B.Z. Mittag* de Berlin, disant que les socialistes allemands s'étaient emparés de deux documents d'après lesquels, il semblait établi que la Banque Américaine Pierpont Morgan avait subventionné le pseudo Gouvernement russe de l'ouest, siégeant à Berlin, sous la présidence du général Biskoupsky, afin que celui-ci put entretenir les troupes russo-allemandes commandées par le fameux Général Bermont.

Nous ajoutons qu'il nous serait agréable que notre information fut démentie.

Le démenti n'est pas arrivé, mais ce qui nous est parvenu ce sont les documents auxquels nous faisons allusion, documents dont les photographies sont entre les mains des gouvernements baltiques.

Ils consistent en:

1°. - Une lettre adressée par le Général Biskoupsky à M. le Directeur X... (le nom de M. X... est effacé mais le texte de la lettre semble désigner soit le Directeur de la Banque Morgan de Berlin, soit un haut personnage de la Wilhelmstrasse).

Voici cette lettre:

Berlin, Wilhelmstrasse 34.

Se basant sur les négociations qui ont eu lieu aujourd'hui, le conseil politico-militaire du Gouvernement de la Russie de l'Ouest s'adresse à vous, en vous priant de consentir, pour subvenir aux besoins du nouveau front de l'ouest qui est en train de s'établir pour lutter contre les Bolchéviks, un emprunt de 300 millions de reichmarks, ayant comme garantie hypothécaire toute la propriété mobi-

lière et immobilière de l'Etat dont l'organisation sera le résultat de l'activité du Conseil susmentionné.

Nous vous prions de nous faire connaître vos conditions.

Le Président du Conseil:

Général BSKOUPSKY

Le Vice-Président du Conseil:

Baron A. von PILAR

Le Secrétaire du Conseil:

V. POPOFF.

Berlin, le 16 Septembre 1919.

2°. - Contrat passé avec la Banque J.P. Morgan.

En voici le texte:

Contrat passé entre la Banque J.P. Morgan, à Berlin, et le Gouvernement de la Russie de l'Ouest, dont les représentants sont: le président et Ministre des Affaires Etrangères, W. Biskoupsky; le Ministre des Finances; G. von Berg; le Ministre de la Guerre, P. Dournowo; le Ministre de l'Intérieur, G. Deriougine; le Ministre de l'Agriculture, P. Siakine; le Ministre des Cultes, W. Poppe, et le Ministre du Commerce, A. Roemer.

Aujourd'hui, le contrat suivant est conclu entre les personnes sus-nommées:

1°. - La Banque J.P. Morgan avance au Gouvernement russe ci-dessus désigné la somme del 300 millions de marks, par moyen d'emprunt au taux de 5.5/8%; pour une durée de dix ans. Passé cette date, l'emprunt devra être remboursé avec ses intérêts à raison de 30 millions de marks par an.

2°. - Comme garanties à l'émission de cet emprunt *toute la propriété mobilière et immobilière de la Russie de l'Ouest* située dans les limites actuellement occupées par cet Etat, aussi bien que sur les territoires qui pourraient dans l'avenir être occupés par lui, sera donnée en hypothèque à la Banque Morgan, sous cette condition que, si le Gouvernement russe de l'Ouest n'acquitte pas durant 3 ans les intérêts de l'emprunt contracté par lui, toute la propriété hypothéquée, pour une valeur égale à celle de l'emprunt et de ses intérêts, deviendra propriété de la banque Morgan, si celle-ci en manifeste la volonté.

3°. - La Banque J.P. Morgan reconnaît au Gouvernement de la Russie de l'Ouest le droit de transformer cet emprunt en emprunt

ordinaire de 5% émis au cours de 98% et remboursable à 100%, après que l'ordre sera rétabli normalement en Russie.

4°. - En ce qui concerne tous les emprunts auxquels a déjà souscrit le Gouvernement de la Russie de l'Ouest, ou auxquels il souscrira dans l'avenir, des avantages sont accordés à la Banque J.P. Morgan et, avant de passer de semblables contrats financiers, des pourparlers devront être engagés entre le dit gouvernement et la Banque J.P. Morgan. Dans le cas unique où il se trouverait une banque qui puisse accorder un emprunt dans des conditions plus favorable à ce gouvernement, celui-ci pourra le conclure avec cette autre banque.

5°. - Le Gouvernement de la Russie de l'Ouest consent à ce que la Banque J.P. Morgan, se conformant aux pp. 1-A et 1-B de la loi sur les taxes de la propriété et les bénéfices de guerre, informe les Autorités financières chargées d'établir l'impôt en Allemagne qu'un emprunt s'élevant au chiffre ci-dessus a été consenti au gouvernement de la Russie de l'Ouest dans les conditions mentionnées par le présent contrat.

6°. - La Banque J.P. Morgan consentira au Gouvernement de la Russie de l'Ouest d'autres emprunts, si la situation financière de la dite Banque le permet. Elle est prête également à aider de ses conseils les autres banques traitant les affaires financières du Gouvernement susnommé.

7°. - La Banque J.P. Morgan reçoit le droit de fonder à Moscou ou à Pétrograd selon son propre gré une centrale et des filiales. Au cas où une Banque d'Etat ou autre Banque centrale seraient fondées, le rang occupé par la Banque Morgan devra être rétabli d'après son importance propre.

Suivent toutes les signatures des personnes présentes. Ce contrat a été fait à deux exemplaires, qui ont été lus, approuvés, signés par toutes les personnes présentes.

3°. - Contrat passé entre le Gouvernement de la Russie de l'Ouest siégeant à Berlin et M. le Directeur X...

En voici le texte:

Le Gouvernement de la Russie de l'Ouest, représenté par le Président et Ministre des Affaires Etrangères, W. Biskoupsky; le Ministre des Finances, G. von Berg; le Ministre de la Guerre, P. Dournowo; le Ministre de l'Intérieur, G. Deriougine; le Ministre de l'Agriculture, D. Sinkine; le Ministre des Cultes, W. Poppe et le Ministre du Commerce A. Roemer, reconnaît par la suivante que:

1°. - Il s'engage à verser à M. le Directeur X... immédiatement après la conclusion de cette affaire, comme commission, en rétribution de son office d'intermédiaire pour la conclusion d'un emprunt

de 300 millions de marks avec la Banque J.P. Morgan, 1 1/2% de la somme énoncée, c'est-à-dire 4 millions 500.000 marks.

2°. - Il donne à M. le Directeur X... le droit d'établir en Russie, pour son propre compte, ou pour le compte des maisons de commerce dont il est le représentant, des *Ateliers pour la construction d'Avions, des chantiers de construction pour sous-marins et autres navires de guerre, et différentes chantiers et usines destinés à la fabrication du matériel de guerre*; il s'engage à donner la préférence de ses commandes à ces diverses entreprises qui seraient prêtes à exécuter les commandes à des conditions semblables.

3°. - Il soutiendra également dans l'avenir toutes les entreprises dirigées par M. le Directeur X... Il veillera *spécialement à ce que les permis de pénétrer sur et de quitter le territoire de la Russie de l'Ouest soient délivrés sur la demande du directeur X..., aux personnes qu'il désignera; à ce que les droits de citoyen russe soient accordés de même aux personnes qui seront également désignées par lui, et à ce que les personnes qu'il désignera comme telles puissent être appointées comme officiers de l'armée de l'Ouest de la Russie*. M. Le Directeur X... s'engage de son côté à appuyer et à aider dans l'avenir le Gouvernement de la Russie de l'Ouest.

Cet acte a été lu, approuvé et signé par tous les membres composant le Gouvernement de la Russie de l'ouest.

Suivent les signatures.

* * *

Les documents ci-dessus prouvent qu'il y a eu accord parfait entre le Gouvernement de Berlin et le Gouvernement de Biskoupsky-Bermont.

Ils prouvent également que la Banque J.P. Morgan a joué dans cette affaire un rôle actif... et inquiétant!

Le Gouvernement des Etats-Unis a-t-il connu le contrat Morgan?

Su oui, pourquoi n'en a-t-il pas empêché la conclusion?

Si non, quels sont les intérêts américains servis dans cette affaire par la Banque Morgan?

Dans le n. 297 du Journal russe «ZA SVOBODOU» («POUR LA LIBERTÉ»),
organe de BORIS SAVINKOFF, édité à VARSOVIE,
a paru l'article suivant: «LEON TROTSKY, francophile»
(dédié à Mr. E. HERRIOT)

Au cours d'un de mes voyages, je fis connaissance avec le Capitaine A.O. Commandant du «YAROSLAV», bateau de la Flotte volontaire faisant des raids en Extrême-Orient.

Le loup de mer avait eu, une fois, comme passager, le célèbre écrivain TCHÉKHOV revenant de l'île de Sakhaline, (ancien bagne russe).

– «Un jour, pendant le dîner – me conta le capitaine – Tchékhou fut, contre son habitude, loquace. – Vous en avez du voir là-bas des exemplaires? lui demande la femme du commandant. – J'errais par Korsakov, répondit Tchékhou, lorsque un vieillard au doux visage attira mon attention. Qui est-ce? demandai – je. – Celui-ci?! Vassili le Chauve? C'est celui qui a sauvé les chatons de la mort. Jacques qui louche, ayant mis les nouveaux-nés de sa chatte dans un sac et les ayant jetés du haut du quai dans l'eau, le Chauve se jeta à l'eau et les sauva. – Et pourquoi est-il, ici? interrogea Tchékhou. – Il a tué en un domaine de la Volga, une famille de sept personnes...

– Vous voyez, Madame, avait ajouté Tchékhou, que «la mesure est devenue autre» là-bas. Le passé est loin. Là-bas, ce n'est pas à un bandit qu'on a affaire, mais au bon, au sensible Vassili. Que ne fait donc pas le temps? Avec les ans, tout s'oublie, tout s'efface...»

Ce récit surgit en ma mémoire à la lecture des «rapports» de Mr. E. HERRIOT.

– TROTSKY?! Le vieil ami de la France! C'est avec des larmes qu'il a parlé de la «Grande France»!... Il est vrai, certes, qu'il y a eu «malentendu» – un petit – Brest-Litovsk. Il y a bien eu aussi, auparavant, la décomposition de l'armée russe. Mais TROTSKY m'a déclaré (et son respectable beau frère, Mr. KAMËNIEFF me l'a confirmé) qu'il était francophile. TROTSKY dit que s'il s'est disputé à Brest Litovsk, avec le général HAUFFMANN, c'est seulement parce que l'Allemagne ne consentait pas à rendre à la France, l'Alsace-Lorraine! TROTSKY a employé tous ses efforts pour tenir avec les Alliés jusqu'au bout, jusqu'à la Victoire – Mais hélas! – l'armée était déjà décomposée et la «Tour Eiffel» est restée sourde à ses «avances»...

Je ne raconte pas une anecdote. Je cite un passage d'un des «rapports» de Mr. HERRIOT, d'après le texte du «Petit Parisien».

Et même ce journal qui, à titre de publicité, accorde une grande place à la littérature de Mr. HERRIOT, et même lui s'est indigné, puisqu'il accompagne l'article de Mr. HERRIOT d'observations suivantes:

«Mr. E. HERRIOT appartient au nombre de ceux qui préfèrent découvrir l'innocence d'un homme que d'établir sa culpabilité. Mais en une telle affaire, les affirmations sont insuffisantes. Il faut des preuves. La question est trop grave pour qu'un «geste de regret» puisse effacer la tache de la trahison»...

Mais comme Mr. HERRIOT est, sans doute, sincèrement convaincu de la «francophilie» de Léon TROTSKY, nous considérons utile de rappeler quelques faits du «dossier» de TROTSKY.

De plus, vu l'extrême importance du sujet, notre «information» sera accompagnée d'une désignation des sources, afin que Mr. HERRIOT eût la possibilité de les contrôler. En même temps pourront le faire ceux des journalistes parisiens qui s'intéressent aux affaires russes.

Léon TROTSKY est élève du fameux PARVUS, connu dans le monde entier comme agent allemand. De même que KRASSINE il a su concilier une activité révolutionnaire avec une activité commerciale.

D'abord révolutionnaire russe, puis membre du parti social-démocratique allemand (son vrai nom est Deur GELFANDT) PARVUS fut envoyé par le gouvernement allemand à Constantinople. Dès la déclaration de guerre, il y mena une propagande germanophile, et en fournissant des armes aux Turcs acquit des millions. Néanmoins, quelque temps après, il se transplanta à Genève, en qualité de directeur d'un Bureau de Propagande et d'espionnage allemands. Ce Parvus est le père spirituel des bolchéviks russes. C'est lui qui «mit en contact» LÉNINE, TROTSKY et Cie, avec l'état-major allemand.

Tout au commencement de sa carrière de traître, Léon TROTSKY fut en 1911, agent de la police politique autrichienne dont il recevait à cet effet 300 couronnes par mois.

(Voir dans le n. 370, du 22 juillet 1921, de la «Cause Commune» l'article de BOURTZEFF: «LÉNINE et TROTSKY-Agents payés austro-germans».)

Lorsque la grande guerre éclata, TROTSKY apparut à Paris (Novembre 1914) muni d'argent et d'«instructions» de son «maître» et ami, PARVUS. Il commença immédiatement une campagne «défaitiste» dans le journal «GOLOSS», organe nettement germanophile se taisant sur les violations les plus inouïes du droit international par les puissances centrales. Ce journal fut interdit par le gouver-

nement français, en Janvier 1915.

TROTSKY lança alors un organe semblable: «NACHE SLOVO» qui eut le même sort.

TROTSKY fut arrêté et reconduit à la frontière.

Encore avant son expulsion, quelques socialistes français firent des démarches auprès du gouvernement français, pour que l'expulsion fut suspendue. Le ministère de l'Intérieur répondit aux «Solliciteurs» que tout en ne possédant point des preuves formelles de ce que TROTSKY était un espion, il disposait néanmoins de matériel relatif à des faits permettant d'avoir la conviction morale que TROTSKY était en rapports avec les Allemands et qu'il recevait d'une banque suisse des sommes dont l'importance ne laissait aucun doute sur leur origine et destination.

Les socialistes français abandonnèrent alors leurs démarches et ne donnèrent pas suite au projet d'une interpellation sur l'expulsion de TROTSKY.

TROTSKY fut reconduit à la frontière espagnole. De là-bas, il se rendit à New-York, et à la fin de 1915, en une série de meetings, y entreprit une campagne contre la France.

Sur cette période de l'activité de TROTSKY, nous pouvons trouver des données dans un livre du D^{EUR} A. ZIVE, ami de longue date de TROTSKY, paru sous le titre: «TROTSKY» (New-York 1921) (Voir pages 69, 70).

«TROTSKY émouvait son auditoire en narrant les horreurs de la guerre.

«Dans les musettes des noirs sauvages que le gouvernement français envoie contre l'ennemi, se trouvent des oreilles coupées aux soldats allemands (?!..)

TROTSKY – écrit le D^{EUR} ZIVE – accablait son auditoire de faits, les uns plus horribles que les autres, sur la sauvagerie des Français. Son indignation et son éloquence électrisèrent l'auditoire qui se pénétra sincèrement de cette indignation contre la France et ses Alliés...»

TROTSKY, se mit à New-York à la tête du journal «NOVI POUT» sur les pages duquel il continua à déverser du venin contre la France.

Quel fut le rôle de TROTSKY dans le coup d'état bolchéviste et dans la décomposition de l'armée russe?

Il ya là-dessus des documents officiels – qui furent largement publiés en leur temps et en Russie et à l'étranger.

TROTSKY fut arrêté sous l'accusation de haute trahison, pour ses rapports avec les Allemands... par l'intermédiaire du même Parvus, ayant établi pendant ce temps, son quartier général à Stockholm

et envoyant là-bas aux bolchéviks des fonds allemands.

N'est-ce pas TROTSKY qui accueillit à bras ouverts, les traîtres français, Jacques SADOUL et René MARCHAND et qui leur confia la classification et la publication des archives diplomatiques du régime tsariste? Est-ce que ce geste perfide n'avait pas pour but de démontrer au monde entier que la France et la Russie «avaient conspiré» contre la paix de l'Europe, et de «blanchir» l'Allemagne?

Et voilà qu'avec le bienveillant concours de Mr. E. HERRIOT, on veut faire passer Léon TROTSKY, aux yeux de l'opinion publique française, comme le partisan de la «lutte jusqu'au bout», comme l'avocat de la France, dans ses revendications de l'Alsace-Lorraine.

Ceci, il faut l'avouer, est déjà un peu fort.

Ceci rappelle trop l'histoire de VASSILI le Chauve qui sauva quelques chatons, en oubliant qu'il avait égorgé 7 personnes!

Vive le «francophile» Léon TROTSKY!

Marco Fazzini

GEOFFREY HILL: STORIA E MITO NEI *MERCIAN HYMNS*

Verso una Poesia Redentiva

L'epigrafe contenuta nella raccolta americana dei primi tre libri di Geoffrey Hill uscita col titolo *Somewhere is Such a Kingdom* nel 1975 riporta una citazione dal *Leviathan* di Hobbes che dice:

Sometimes a man seeks what the hath lost; and from that place, and time, wherein he misses it, his mind runs back, from place to place, and time to time, to find where, and when he had it...¹

Hill, in una intervista rilasciata a John Haffenden nel 1981, spiega come ogni «fine poem bears witness to a lost kingdom of innocence and original justice»². Quella perdita cruciale, che è perdita linguistica, teologica e storica, contiene in sé il germe del degrado delle parole fino alla loro inevitabile inesattezza, del logoramento di una tradizione di culto e della perdita dell'intelligenza storica a cui la poesia, intesa come parziale resistenza a quel processo, dovrebbe apportare la possibilità di una finale redenzione. Ma l'allusione a questa consolazione poetica non è certezza conseguita. Al contrario, quel «perduto regno» è raramente riacquistato dall'arte a meno che l'uso della storia, della storia del linguaggio e del mito non trovino un modo per affermare una poesia di «atonement»³.

Le poesie di Hill contengono spesso registrazioni di violenze

¹ GEOFFREY HILL, «Epigraph» a *Somewhere in Such a Kingdom*, Boston, Houghton-Mifflin, 1975.

² JOHN HAFFENDEN, «An Interview with Geoffrey Hill», *Quarto*, n. 15, March 1981. Poi ristampata in *Viewpoints: Poets in Conversation with John Haffenden*, London, Faber and Faber, 1981, p. 88.

³ Si veda GEOFFREY HILL «Poetry as "Menace" and "Atonement"» in *The Lords of Limit. Essays on Literature and Ideas*, London, André Deutsch, 1984, pp. 1-18.

autoritarie, dell'uso brutale che l'uomo fa del potere e del comando, del comportamento barbarico dimostrato in ripetuti olocausti attraverso la rivisitazione storica e mitica di quegli eventi passati. È soprattutto la storia inglese che fornisce a Hill le fonti per le sue ricreazioni poetiche: «Funeral Music» è una sequenza costruita sulla morte di tre poeti/martiri del 15° secolo; «Requiem for the Plantagenet Kings» descrive l'orribile scenario della distruzione dei due eserciti in lotta; la sequenza «Apology for the Revival of Christian Architecture in England», composta di tredici sonetti, contempla la bellezza del paesaggio inglese contro un tetto scenario di sofferenza e morte causate dall'Imperialismo: «Merlin» registra il gran numero di morti sui quali si è costruita la storia della nazione; *Mercian Hymns* è una sorta di ritorno al linguaggio, alla tirannia e al paesaggio di un passato mitico visto con gli occhi di un prepotente ragazzino del nostro tempo.

La poesia di Hill, interessata ad accogliere gli esempi più atroci e violenti dell'umana barbarie, tenta di far parlare quei morti con una voce nuova perché essi trasmettano una testimonianza.

Nella quarta poesia della sequenza «Funeral Music» Hill dice:

Though I would scorn the mere instinct of faith,
Expediency of assent, if I dared,
What I dare not is waste history
Or void rule⁴.

Divenendo così la storia un elemento sul quale la nostra immaginazione e maestria linguistica meditano poeticamente, si può intuire come l'Arte sia vista non tanto come un mezzo per isolarsi dagli spietati eventi della società ma per focalizzarli e porli all'attenzione di una platea. Il timore di Hill è che questo potrebbe risultare un processo trasfigurante⁵, nel senso che quella realtà passata potrebbe assumere differenti connotazioni nel passaggio ad una esistenza artistica o poetica. Si pone, in breve, il problema della legittimità dell'Arte nel momento in cui si voglia usarla per un fine redentivo nei confronti delle «autorità» del mondo. Ma intervistato da Blake Morrison, Hill sottolinea ancora l'importanza della storia per il raggiungimento di una dimensione artistica vitale che sia anche coscienziosa critica del nostro presente:

⁴ *King Log*, London, André Deutsch, 1968, p. 28.

⁵ Si veda la poesia «History as Poetry» in *King Log*, cit., p. 41.

I am moved to anger by the notorious statement «History is bunk», and I am moved to agreement by a slightly less well-known statement which suggests those who do not understand history are condemned to relive it. I think that it is a tragedy for a nation or a people to lose the sense of history, not because I think that the people is thereby losing some mystical private possession, but because it is losing some vital dimension of intelligence. I'm entirely in sympathy with those who would argue that in order to control the present one needs to be steeped in the past. I think my sense of history is in itself anything but nostalgic: but I accept nostalgia as part of the psychological experience of society and of an ancient and troubled nation⁶.

Se la sua percezione e presentazione della storia vuole essere tutt'altro che nostalgica, non si può neanche parlare di precisa aderenza alla causalità temporale o di sobrio empirismo: l'impressione è che la storia riesce ad avere un ruolo poetico solo in forma negativa o caricaturale attraverso una ambigua esistenza mitica che plasma eroi da fumetto liberi di ogni trascendenza e definizione. Un simile fenomeno, largamente diffuso un po' in tutta la poesia inglese del secondo dopoguerra grazie all'esempio degli abili geografi mitologizzanti Olson e Dorn, ha prodotto *Moly* di Thom Gunn, *Crow* di Ted Hughes, *To Abel and Others* di Patrick Creagh, *Circe* di Stuart Montgomery, le «Orkney Sagas» di George MacKay Brown e gli esperimenti omerici di Christopher Logue, oltre all'eroe dei *Mercian Hymns* di Hill. Ecco come Terry Eagleton definisce la funzione di questo nuovo e sintomatico ritorno al mito:

Myth strips the individual of his social specificity, but also, therefore, of his contingency, his social nullity. The individual... is invested with a freshly representative significance, as the node in which natural forces, historical strands, metaphysical preoccupations converge. Myth allows for that centripetal unity centred in a single figure, but also (and this is surely its true attraction) for a free-ranging liberty spanning diverse dimensions of time and space...
Myth provides a measure of freedom, transcendence, representativeness, a sense of totality; and it seems no accident that it is serving these purposes in a society where those qualities are largely lacking⁷.

Se il desiderio di Hill di approdare ad un recupero di quel regno di innocenza e giustizia vuole essere vissuto in chiave artistica per il raggiungimento di una perfetta, appagante maestria poetica che ci elevi all'idea del Bello, Eagleton sottolinea qui, in linea con le sue direttive marxiste, ciò che il mito può operare in campo politico. Ma

⁶ BLAKE MORRISON, «Interview with Geoffrey Hill», *The New Statesman*, 8 February 1980, p. 213.

⁷ TERRY EAGLETON, «Myth and History in Recent Poetry» in *British Poetry Since 1960*, Oxford, Carnacet Press, pp. 238-39.

ciò che accomuna le due concezioni è la possibilità di ottenere, attraverso il mito, «a sense of totality», una completezza, un'armonia ritrovata al di là delle mille contraddizioni di un presente infranto.

I Mercian Hymns

Mercian Hymns, pubblicato nel 1971, è il terzo volume di poesie di Hill e fu concepito fin dall'inizio come una raccolta omogenea, «a sequence, a volume complete in itself»⁸ la cui ambientazione storica e topografica risiede nell'attuale Worcestershire inglese, regione natia del poeta. La sequenza, composta di trenta inni, è in realtà basata sulla figura storico-mitica di Offa, «a creature of legend, the presiding genius of the West Midlands»⁹, figlio di Thingfrith, direttamente disceso da Panda, il re che per primo fondò un regno diretto da una dinastia della Mercia dopo il forzato esilio di Beornred nel 757¹⁰. Nonostante la mancanza di una soddisfacente documentazione, sembra che il Kent fosse stato il primo grande regno a subire il dominio di Offa. Secondo un cronista Nortumbro, nel 771 egli aveva già assoggettato il Sussex e pochi anni dopo, nel 779, Cynewulf, che aveva creato una dinastia forte e duratura nel Wessex, dovette cedere ad Offa l'alloro della vittoria nella battaglia di Besington con la quale si decise la definitiva rioccupazione di entrambe le rive del Tamigi. Con ciò Offa suggellò il controllo di un'estesa area del sud Inghilterra creando qualcosa di più di un semplice regno basato sulla guerra e sul vassallaggio¹¹. Offa, il costruttore del leggendario «dyke» (Offa's Dyke), l'ideatore di una esclusiva moneta nell'intera storia del conio Anglo-sassone, il signore del più grande regno mai apparso in suolo inglese, rappresenta per Hill il simbolo di una personalità ad un tempo costruttiva e tirannica. Dorothy Whitelock descrive così l'avvento al trono di Offa:

⁸ GEOFFREY HILL, «Geoffrey Hill writes» (about *Mercian Hymns*), *Poetry Book Society Bulletin*, n. 69, Summer 1971.

⁹ GEOFFREY HILL, «Acknowledgments» ai *Mercian Hymns*, London, André Deutsch, 1971.

¹⁰ W.F. BOLTON, nel suo libro *A History of Anglo-Latin Literature* (Princeton Univ. Press, 1967), cita, da una collezione di lettere (*Boniface's Letters*, Vienna MS 751), una delle prime fonti in cui appare il nome di Offa («Ave, Offa altissime / Olim sodes sanctissime Salutatis supplicibus / Aethilwaldi cum vocibus») dicendo che probabilmente Offa fu un nome comune.

¹¹ Cfr. F.M. STENTON, *Anglo-Saxon England*, London, Oxford Univ. Press, 1971, pp. 205-23.

And that same year (757) Offa succeeded to the kingdom and held it for 39 years, and his son Ecgrith held it for 141 days. Offa was the son of Thingfrith, the son of Eawulf, the son of Osmod, the son of Eawa, the son of Phybba, the son of Creoda, the son of Cynewold, the son of Cnebba, the son of Leel, the son of Eomaer, the son of Angeltheow, the son of Offa, the son of Waermund, the son of Withlaeg, the son of Woden ¹².

Questa elencazione altisonante che fa risalire Offa addirittura a Odino, dà lo spunto per il poema di apertura della sequenza di Hill in cui l'intricato anacronismo delle funzioni ed occupazioni del re sembrano quasi suggerire una vasta gamma di usi che potremmo fare di quel mitico eroe:

King of the perennial holly-groves, the riven sand-stone: overlord of the M⁵:
 architect of the historic rampart and ditch, the citadel at Tamworth, the
 summer hermitage in Holy Cross: guardian of the Welsh Bridge and the
 Iron Bridge: contractor to the desirable new estates: saltmaster: money-
 changer: commissioner for oaths: martyrologist: the friend of Char-
 lemagne.

«I liked that», said Offa, «sing it again».

(HymnI)

Sono qui riassunte rapide allusioni al paesaggio della Mercia (o Worcestershire); alla costruzione dell'«Offa's Dyke»; alla dubbia religiosità del re; alla sua occupazione legislativa; alla rete di legami commerciali del regno; al suo patronato sui monasteri; all'emendamento di statuti legali; al suo leggendario conio; alla sua spietata violenza bellica; alla sua amicizia con Carlomagno. Ma vi si trovano anche l'anacronistico salto di secoli con «overlord of the M⁵» e con «guardian» dell'«Iron Bridge», il primo ponte in ferro del mondo, baluardo dell'apoteosi della rivoluzione industriale inglese. L'ironia di questa elencazione risiede nella iper-estensibilità di un simbolo che, riunendo in sé i sedimenti culturali e storici di una regione, stupisce per l'inaspettata serie di mistificazioni e discordanze. In una nota a questa poesia W.S. Milne dice che «Offa's megalomania and wilful childishness is obliquely stressed in the tone of the last line where the poet's sensitive utilization and communal myth is insensitively (and selfishly) viewed by Offa as a hymn to himself» ¹³. Ma c'è

¹² DOROTHY WHITELOCK, *The Anglo-Saxon Chronicle*, London, Eyre and Spottiswoode, 1961, p. 31.

¹³ W.S. MILNE, «Geoffrey Hill's Mercian Hymns», *Ariel*, vol. 10 n. 1, January 1979, p. 72.

dell'altro nella sequenza. Il panegirico col quale Harold Bloom introduce *Somewhere is Such a Kingdom* focalizza l'importanza della soggettività del poeta piuttosto che prestare attenzione alla regalità di Offa. Bloom dice che Offa «merges both into a spirit of place and into the poet celebrating him, particularly the poet as schoolboy, for the *Mercian Hymns* is a kind of *Prelude-in-little*. Yet here the growth of the poet's mind is not stimulated by nature teachings, but only by history and by dreams»¹⁴.

La Natura quindi non più come forza moralizzante ma interprete di una continuità storica regionale e ricettacolo di temi mitici e leggendari riflessi con ardite associazioni sulla nostra vita contemporanea. Si veda a tal proposito l'intimo legame che si intesse tra Offa e la terra sulla quale quel re fondò il suo regno, fin quasi a divenire lui stesso «Cernunnos, the branched god» (Hymn XV): i riferimenti ai «chestnut boughs» (Hymn XII), «thorn-trees» (Hymn XIX), «crab-apple trees» (Hymn XXII), «thorn-thicket» e «groves legendary holly» – diretto richiamo alla catalogazione e reverenza Druidica per le piante – (Hymn XXVIII), «apple branches», «mistletoe» – sacro ancora ai Druidi per il suo potere in battaglia (una spada di vischio trapassò un fianco di Balder) e simbolo sessuale associato a Ercole – (Hymn VI) sono solo i primi e più diretti spunti per uno scenario morfologico che si arricchisce spesso di altri e più sofisticati detriti:

Their spades grafted through the variably-resistant soil. They clove to the hoard. They ransacked epiphanies, vertebrae of the chimera, armour of wild bees' larvae. They struck the fire-dragon's faceted skin.

The men were paid to caulk water-pipes. They brewed and pissed amid splendour: their latrine seethed its estuary through nettles. They are scattered to your collations, moldywarp.

It is autumn. Chestnut-boughs clash their inflamed leaves. The garden festers for attention: telluric cultures enriched with shards, corms, nodules, the sunk solids of gravity. I have accrued a golden and stinking blaze.

(Hymn XII)

La pluralità di Offa, il cui dominio si estende «from the middle of the eighth-century until the middle of the twentieth (and possibly beyond)»¹⁵ suggerendo l'idea di una similarità umana attraverso i

¹⁴ HAROLD BLOOM, «Introduction – The Survival of Strong Poetry» a *Somewhere is Such a Kingdom* di GEOFFREY HILL, cit. Poi ristampato in *Figures of Capable Imagination*, New York, the Seabury Press, 1976, p. 242.

¹⁵ «Acknowledgments» ai *Mercian Hymns*, cit.

secoli, include anche una estesa significazione del paesaggio naturale che contiene ad un tempo residui dimenticati e ormai leggendari del passato assieme alla storia quasi recente di Hill/Offa ragazzo¹⁶ tanto da avvolgere le poesie nell'alone di un sogno mitico, bambinesco che suscita un responso sentimentale per il suolo natío. Già ad Oxford Hill sottolineò come questo legame con la terra d'origine possa assurgere più grandi e profonde accezioni storiche e personali:

It is worthy of notice, one feels, that the so-called «Oxford Poet» is living away from the University for at least six months of the year. So the boy born and brought up in Worcestershire or Yorkshire is still to all intents a local boy. He does not, unless he is very unfortunate, lose touch with his home ground. His roots still ache for the soil. And the poem he writes or publishes in Oxford may well have been conceived during a ramble over the Lickey Hills or round by Bewdley and the Severn¹⁷.

Pressato da John Haffenden circa la supposta relazione che sembra esistere tra Offa ed il poeta stesso, Hill ammette che il legame non può essere negato e dice:

I was not merely interested in the phenomenon of my own sensibility, I was genuinely interested in the phenomenon of King Offa, and the rise and fall of the Kingdom of Mercia. The feeling for Offa and Mercia can scarcely be disentangled from my mixed feelings for my own house country of Worcestershire¹⁸.

Il paesaggio quindi come luogo in cui la fanciullezza diviene abile espediente letterario per unire il regno di Offa agli eventi del 20° secolo vissuti dall'Offa/ragazzo (si veda l'Hymn XXII con il suo riferimento agli attacchi aerei dell'ultima guerra: «At home the curtains were drawn. The wireless boomed/its commands. I loved the battle-anthems and the/gregarious news»; o la vaga allusione all'atomica nell'immagine «Dismissing reports and men, he put pressure on the wax, blistered it to a crest» dell'Hymn XIV); ma è anche nel linguaggio che questa poesia vuole trovare una corrispondenza con i modi vitali del passato. Vediamo come Bloom prosegue nell'analisi della sequenza:

¹⁶ Si veda come W.S. MILNE (*op. cit.*) e DAVID ANNWN (*Inhabited Voices*, Somerset, Bran's Head Books, 1984), al fine di spiegare questa estrema escursione temporale, si riferiscano al contrasto esistente tra «mechanical time» e «organic time» di cui Hill parla nel saggio «Redeeming the time» (*Agenda*, vol. 10 n. 4-vol. 11 n. 1, Autumn/Winter 1972/73) analizzando la poesia di G.M. HOPKINS.

¹⁷ GEOFFREY HILL, «Letter from Oxford», *The London Magazine*, vol. 1, n. 4, May 1954, p. 75.

¹⁸ JOHN HAFFENDEN, *op. cit.*, p. 94.

Difficult as Hill was earlier, *Mercian Hymns*, despite the limpidity of its individual section, is the subtlest and most oblique of his works. It is not only hard to hold together, but there is some question as to what it is «about», though the necessary answer is akin to the *Prelude* again; Hill has at least no subject but his own complex subjectivity, and so the poem is «about» himself, which turns out to be his exchange of gift with the Muse of History¹⁹.

Bloom sembra omettere qui l'importanza che Hill assegna al linguaggio: ma cosa meglio della densità del mezzo verbale riuscirebbe a spiegare quella «subtleness» e «obliqueness» a cui lui attribuisce la difficoltà degli Inni?

Henry Gifford, analizzando il lavoro che Hill compie con il dizionario, dice che questi inni richiedono un atto di assimilazione e di azione reciproca per provare quella sorta di continuità che è sempre sottesa nella sequenza e nota che «this work of assimilation, on the surface of language and below it, is constant in the hymns»²⁰.

Ecco come Hill stesso, screditando quell'unitario principio narrativo presente in molte sequenze poetiche degli anni Cinquanta²¹, introduce il suo forte interesse per la densità verbale del linguaggio:

Some poets can deal perfectly happily and competently with the poem as an anecdote, where language has a deft, satisfactory, empirical function, inoffensively conveying the gist of an interesting experience. My limitation as a poet, one might say, is a deficient sense of the anecdotal. I am much less excited by anecdote and narrative than I am by the resonance of words. The poet's true commitment must always be first to the vertical richness of language. The poet's gift is to make history and politics and religion speak for themselves through the stratà of language²².

Più in generale, Jon Silkin, parlando della produzione poetica inglese degli ultimi decenni, dice che «in much English poetry subsequent to Imagism, narrative and the image are often at odds with each other, and that this is not a helpful situation. There is perhaps an insufficient movement from the unfolding of psychological re-enactment to its re-enactment in the "world of action"»²³. Così Offa,

¹⁹ HAROLD BLOMM, *op. cit.*, p. 243.

²⁰ HENRY GIFFORD, «Hill and the Dictionary» in PETER ROBINSON (ed.), *Geoffrey Hill: Essays on His Work*, Milton Keynes, Open Univ. Press, 1985, p. 154.

²¹ Hill, parlando dei promettenti poeti degli anni Cinquanta, dice che in definitiva la loro poesia si può ridurre a due correnti: «they were either Empsonian in the most arid sense, writing... conundrums. Or they were narrating amorous adventures and travel anecdotes in language that was the equivalent of painting-by-numbers». JOHN HAFFENDEN, *op. cit.*, pp. 78-9.

²² BLAKE MORRISON, «Under Judgment: Interview with Geoffrey Hill», *The New Statesman*, vol. 99 n. 2551, 8 February 1980, p. 214.

²³ JOHN SILKIN, «Introduction» a *Poetry of the Committed Individual; A Stand Anthology*, Harmondsworth, Penguin, 1973, pp. 33-4.

come «embodiment of the folk» della Mercia²⁴ e come alter-ego di Hill, è un mito per una geografia locale che abbraccia una larga accezione caratteriale (Offa è un magistrato nell'Hymn X, un turista nell'Hymn XVII, un ragazzo nell'Hymn XXII, un operaio nell'Hymn XII) permessa dalla sua estrema indefinibilità. Poi, la soggettività di ogni singola poesia converge, attraverso l'uso del «dramatic polylogue» come è definito da David Trotter²⁵ (I), verso la pluralità di voci di Offa così da identificare quel nome con tutto ciò che è «significant soil», come ribadito nel quarto inno:

I was invested in mother-earth, the crypt of roots and endings. Child's-play. I
 abode there, bided my time: where the mole
 shouldered the clogged wheel, his gold solidus; where dry-dust badgers
 thronged the Roman flues, the long-unlooked-for mansions of our tribe.

(Hymn IV)

Il critico R.H. Pearce ha dimostrato, analizzando la moderna poesia americana, come tutta la recente poesia epica (ci si consenta di applicare tale definizione ai *Mercian Hymns*) ha in comune una certa «unity of psychic exhaustion, (it is) an act of self-discovery, self-involvement and self-creation carried through to completion»²⁶. Si vuol qui suggerire che anche la sequenza di Hill, accanto al tentativo di appropriarsi della storia e cultura non solo della Mercia ma di tutta la cultura occidentale (si vedano le escursioni etimologiche latine, francesi, gallesi), è partecipe di una vanagloriosa proclamazione dell'io autobiografico dell'autore (Hymn XXV). Quindi Offa è sí «a common name», il leggendario «starting-cry of a race», un «name to conjure with», «a phonograph» che suona le registrazioni della storia (Hymn II), un nome che incarna «the long-unlooked-for mansions of our tribe» ma anche il pretesto per ammettere la presenza di una tirannia che, prima di essere nazionale, interessa il nostro io:

²⁴ Broadcast: 9*Mercian Hymns*» read by Alan Wheatley and introduced by Geoffrey Hill, BBC Radio 3, 31 January 1973.

²⁵ DAVID TROTTER, *The Making of the Reader*, London, MacMillan, 1984, p. 213.

²⁶ R.H. PEARCE, *The Continuity of American Poetry*, Princeton-New York, Princeton Univ. Press, 1967, p. 82.

Since Offa seems to have been on the whole a rather hateful man who nonetheless created forms of government and coinage which compel one's admiration, this image of a tyrannical creator of order and beauty is, if you like, an objective correlative for the inevitable feelings of love and hate which any man or woman must feel for the «patria». The murderous brutality of Offa as a political animal seems again an objective correlative for the ambiguities of English history in general, as a means of trying to encompass and accommodate the early humiliations and fears of one's own childhood and also one's discovery of the tyrannical streak in oneself as a child. Here again one is speaking of those characteristics which one holds in common with one's fellow beings ²⁷.

La scoperta dell'esistenza di una dicotomia manichea di bene e male nel singolo individuo (Hill/Offa ragazzo) come nel despota (Offa re), non è però un buon motivo per affermare che tale poesia segue la prassi «confessionale» di alcuni poeti americani degli anni Cinquanta e Sessanta ²⁸. Gli elementi autobiografici, tessuti con parsimonia e con una fine arte del mascheramento, trovano una esistenza funzionale e divertente solo se uniti al bizzarro e massiccio cumulo di spoglie storiche e linguistiche.

Offa, che come «Crow» è luogo nel quale giocano impulsi personali senza che essi articolino una precisa coscienza, è un mito totale che evidenzia come gli interessi pubblici siano fondati sulle stesse problematiche e urgenze di quelli privati come già Hill aveva sottolineato nel saggio dedicato agli scritti di Swift ²⁹ e come ribadisce atponendo alla sequenza una lunga citazione tratta dal libro *Essays* di C.H. Sisson, privatamente stampato nel 1967:

The conduct of government rests upon the same foundation and encounters the same difficulties as the conduct of private persons: that is, as to its object and justification, for as to its methods, or technical part, there is all the difference which separates the person from the group, the man acting on behalf of himself from the man acting on behalf of many. The technical part, in government as in private conduct, is now the only one which is publicly or at any rate generally recognised, as if by this evasion the more difficult part of the subject, which relates to ends, could be avoided. Upon «the law of nature and the law of revelation», Blackstone said, «depend all human laws». This quaint language, which would at once be derided if it were introduced now into public discussion, conceals a difficulty which is no less ours than it was our ancestors ³⁰.

²⁷ JOHN HAFFENDEN, *op. cit.*, p. 94.

²⁸ *Ibidem*, pp. 94-5.

²⁹ GEOFFREY HILL, «Jonathan Swift: The Poetry of Reaction» in *The Lords of Limit*, *cit.*, pp. 67-83.

³⁰ «Epigraph» ai *Mercian Hymns*, *cit.*

Rosanna Giaquinta

CONSERVAZIONE DELLA CULTURA O FINE
DELL'UMANESIMO? BLOK E GORKIJ IN
VSEMIRNAJA LITERATURA

1. Il 20 agosto 1918 Gor'kij, A.N. Tichonov, Z.I. Gržebin e I.P. Ladyžnikov sottoscrivono un accordo che costituisce l'atto di nascita della casa editrice *Vsemirnaja literatura* (*Letteratura universale*). L'editrice si prefigge lo scopo di tradurre in russo e pubblicare opere scelte di autori stranieri della seconda metà del Settecento, dell'Ottocento e dell'inizio del Novecento, fornite di introduzioni, note e illustrazioni, e di presentare con esse opere di autori russi degli stessi periodi. L'accordo autorizza Gor'kij a prendere contatti con il Narkompros per quanto concerne lo stanziamento dei fondi necessari, e il 4 settembre vediamo stilato dallo scrittore e da Lunačarskij un documento (con validità triennale) in cui *Vsemirnaja literatura* si impegna a preparare i testi per la stampa e il Narkompros si impegna a pubblicarli nel più breve tempo possibile¹. All'editrice vengono assicurate la massima autonomia in relazione alle scelte redazionali e la disponibilità di una tipografia. Un nuovo accordo tra *Vsemirnaja literatura* (sempre nella persona di Gor'kij) e il Narkompros, del 29 aprile 1919, sancisce la creazione presso l'editrice della sezione «*Russkaja literatura XX veka*» («*Letteratura russa del XX secolo*»), ereditata dal *Petrogradskij professional'nyj sojuz dejatelej chudožestvennoj literatury* (Unione professionale degli attivisti della letteratura d'arte di Pietrogrado)². Creata nel marzo 1918 da F. Sologub, N. Gumilëv e A. Čebotarevskaja, questa organizzazione era

¹ Per Lunačarskij si tratta anche di gettare verso Gor'kij «un ponte da parte del partito» (A.V. LUNAČARSKIJ, *Maksim Gor'kij*, «Prizyv», 1924, n. 5, p. 119).

² Il testo degli accordi si può vedere in *M. Gor'kij i sovetskaja pečat'* (*Archiv A.M. Gor'kogo*, t. X, kn. 1), M., 1964, pp. 16-19, e, con altri materiali, in A.S. MJASNIKOV, *A.M. Gor'kij-organizator izdatel'stva «Vsemirnaja literatura»*, «Istoričeskij archiv», 1958, n. 2, pp. 67-95. Sul *Sojuz dejatelej chudožestvennoj literatury* cfr. P.P. ŠIRMAKOV, «K istorii literaturno-chudožestvennyh ob'edinenij pervykh let Sovetskoj vlasti», in *Voprosy sovetskoj literatury*, t. VII, M., 1958, pp. 454/475.

venuta acquistando un certo peso sulla scena letteraria leningradese, malgrado le molte incertezze degli inizi (ne fanno parte Blok, Kuprin, Kornej Čukovskij, V. Šiškov), e proprio Gor'kij era stato promotore della sua attività editoriale e in particolare di una serie di letteratura contemporanea.

L'importanza della creazione di *Vsemirnaja literatura* è ampiamente celebrata dagli scrittori sovietici³, che enfatizzano soprattutto la grandiosità del programma gor'kiano. In realtà, proprio l'ampiezza del progetto iniziale sottolinea per contrasto l'esiguità dei risultati (poco più di 200 titoli in oltre cinque anni); d'altronde l'editrice avrà breve vita: nel 1922 diventa economicamente autonoma (per effetto del decreto sulla Nuova politica economica, che fa parzialmente rinascere una economia di mercato) e si orienta verso la letteratura straniera in traduzione, di più facile smercio; nel 1924 *Vsemirnaja literatura* passa al Gosizdat e chiude poi in dicembre, anche a causa dell'allontanamento del direttore, Tichonov, deciso senza il benestare del collegio redazionale. Le vicende di *Vsemirnaja literatura* presentano molti aspetti di notevole interesse, in particolare in relazione ai rapporti con il Gosizdat e con il *Sojuz dejatelej chudožestvennoj literatury*, e soprattutto per quanto riguarda i tentativi di Gor'kij di coinvolgere le migliori forze letterarie di Pietrogrado. Inoltre, è noto che proprio nell'ambito di *Vsemirnaja literatura* viene creato quello studio di traduzione nel cui seno si forma il gruppo di Fratelli di Serapione, ed è nota anche la partecipazione all'attività dell'editrice di Blok, non solo come membro della redazione ma anche come traduttore e redattore egli stesso.

L'autonomia di *Vsemirnaja literatura* è però garantita più sulla carta che nella realtà: dai materiali d'archivio apprendiamo che la scelta dei collaboratori dell'editrice doveva avere il benestare del Narkompros, e che allo stesso modo dovevano essere sottoposti preventivamente al Commissariato i testi delle introduzioni e degli articoli redatti come accompagnamento delle opere da pubblicare. È

³ Tra i molti lavori sul tema ricordiamo, oltre a quello già citato di Mjasnikov: R.M. SAMARIN, *A.M. Gor'kij i «Vsemirnaja literatura»*, «Vestnik MGU», Serija 7. Filologija, 1963, n. 1, pp. 3-14; I.A. ŠOMRAKOVA, *Knigoizdatel'stvo «Vsemirnaja literatura»*, «Kniga», sb. 14, M., 1967, pp. 175-193, e soprattutto L.M. CHLEBNIKOV, «Iz istorii gor'kovskich izdatel'stv 'Vsemirnaja literatura' i 'Izdatel'stvo Gržebina'», in *V.I. Lenin i A.V. Lunačarskij. Perepiska. Doklady. Dokumenty*, «Literaturnoe nasledstvo», t. 80, M., 1971, pp. 668-703. Chlebnikov (p. 668) afferma esplicitamente che il ruolo di queste editrici nella vita culturale del paese è notevolmente esagerato dagli studiosi, e sottolinea in particolare il carattere spesso contraddittorio della loro attività.

facile presumere nel Narkompros una certa cautela proprio nei confronti di Gor'kij, la cui scomoda *Novaja žizn'* era stata chiusa il 16 luglio per decreto dei bolscevichi. Ricordiamo che collaboratore di Gor'kij nel giornale era stato proprio A.N. Tichonov, e che ai suoi inizi *Vsemirnaja literatura* si insedia materialmente nei locali che erano stati della redazione del periodico⁴.

Del collegio redazionale di *Vsemirnaja literatura* fanno parte, oltre a Gor'kij e a Tichonov, Blok, F.A. Braun e F.D. Batjuškov come responsabili per la letteratura tedesca, K. Čukovskij e Zamjatin per la letteratura inglese e angloamericana, A.L. Volynskij (Flekser) per la letteratura italiana, M.L. Lozinskij per quella spagnola, N. Gumilëv e A.Ja. Levinson per la letteratura francese, B.P. Sil'versan come esperto di letterature scandinave e il musicologo E.M. Braudo; c'è poi una sezione di orientalistica, di cui fanno parte noti specialisti del settore. Blok, che comincia a lavorare nell'editrice nel marzo 1919, è anche membro con Gumilëv e Lozinskij di una commissione che si occupa specificatamente della revisione delle traduzioni in versi. La collaborazione del poeta con *Vsemirnaja literatura* conosce momenti diseguali, e si interrompe in maniera non traumatica ma inevitabile, anche a causa dell'atmosfera di travagliata riflessione sulle sorti della rivoluzione a pochi anni dall'Ottobre e in relazione alle fasi alterne di avvicinamento e raffreddamento nei rapporti con Gor'kij e con i suoi più diretti collaboratori, Tichonov e Gržebin⁵.

2. È Aleksandr Nikolaevič Tichonov (pseudonimo Serebrov) amico e collaboratore di Gor'kij dal 1903 alla più recente, delicata fase di *Novaja žizn'*, che stabilisce il primo contatto con Blok per conto di *Vsemirnaja literatura*. Nei taccuini il poeta riporta con molta precisione il contenuto della conversazione telefonica avuta con lui il 24 settembre 1918: Tichonov gli chiede di elaborare un elenco degli autori da pubblicare e di suggerire i nomi di possibili collaboratori (e Blok pensa subito ad Aljanskij, che in giugno aveva posto le basi dell'editrice di marca prettamente blokiana *Alkonost*). Si chiarisce immediatamente che il criterio di scelta è quello del valore artistico dell'opera, e che comunque tra i compiti di una casa editrice che vuole essere «universale» come contenuti e popolare quanto a diffusione c'è quello di dotare i testi di brevi biografie degli

⁴ L.M. CHLEBNIKOV, «Iz istorii...» cit., p. 669.

⁵ Scrive M. BEKETOVA (*Aleksandr Blok. Biografičeskij očerk*, Pb., «Alkonost», 1922, p. 267) che nella sua collaborazione con *Vsemirnaja literatura* Blok «visse un periodo di speranze, di entusiasmo e di delusione».

autori e di introduzioni, e di presentarli in una versione stilistica adeguata⁶. È però solo in novembre che Blok viene coinvolto concretamente nel lavoro: tra Baudelaire e Byron, Rosny, Uhland e Heine la sua scelta cade su quest'ultimo, poeta a lui caro fin dagli anni giovanili (ZK, 437). Dal 24 novembre in poi ricorrono frequentissimi sulle pagine dei taccuini gli accenni al «lavoro serale su Heine», alle letture alla moglie dei suoi versi, a quella riflessione sui temi toccati dal poeta tedesco che culminerà, un anno dopo, nelle relazioni per *Vsemirnaja literatura* su *Heine in Russia*, *Herzen e Heine* e sul *Giudaismo di Heine*, e in quel viluppo di considerazioni che ha tanta parte nei principali scritti di Blok dedicati al problema della crisi della cultura moderna. Il poeta prepara un piano di edizione per le opere di Heine (ZK, 438; ora smarrito), e nel chiedere la collaborazione dell'amico V.A. Zorgenfrej, germanista e poeta egli stesso⁷, chiarisce il senso di questo impegno: si tratta di «dare un Heine della nostra epoca – un lavoro vasto e di responsabilità», perché, nonostante le molte traduzioni, il poeta esiste in Russia solo in un «surrogato liberale» (lettera del 7 dicembre 1918, VIII, 517; il corsivo è di Blok)⁸.

Se il lavoro per Blok comincia subito, in concomitanza con la nascita dell'editrice, formalmente egli entra a far parte del collegio redazionale e comincia a prendere parte alle sue sedute solo all'inizio del marzo 1919 (ZK, 451 e sgg.). L'aspetto forse più interessante di queste riunioni, e che fa di *Vsemirnaja literatura* qualcosa di più di una editrice dalle grandi ambizioni (e di un'istituzione «benefica», come molti sostengono, che riesce a dare lavoro e quindi una ragione a tanti letterati e artisti della Pietrogrado degli anni del comunismo di guerra), è la consuetudine di prendere come oggetto di analisi in sede redazionale non solo questioni legate all'attività strettamente

⁶ A. BLOK, *Sobranie sočinenij*, voll. 8 + 1: *Zapisnye knižki*, M., 1965, p. 428. Da qui in avanti le citazioni di questa edizione delle opere di Blok saranno date nel testo con riferimento al volume e alla pagina. Per i taccuini si userà la sigla ZK.

⁷ Zorgenfrej poeta lirico è semplicemente un imitatore di Blok. VI. Orlov ricorda però che egli era anche autore di originali versi umoristici (*Gamaion*, ora in *Izbrannye raboty v dvuch tomach*, t. 2, L., 1982, p. 625).

⁸ Su Blok in *Vsemirnaja literatura* e redattore delle opere di Heine si veda E. LANDA, *Melodija knigi. Aleksandr Blok - redaktor*, M., 1982, pp. 70-84 e 85-112. Si tratta di un lavoro ampio e non di taglio celebrativo, che mette a fuoco i modi e soprattutto i criteri con i quali in questo campo opera il poeta. Questa edizione di Heine, prevista in 5 e poi in 7 volumi, si interruppe con la morte di Blok: uscirono solo i volumi V (1920) e VI (1922) da lui preparati. I versi sui quali egli aveva lavorato furono poi utilizzati da Zorgenfrej per l'edizione *Stichotvorenija*, M.-L., «Academia», 1931.

editoriale, fossero pure ampi quadri di programmazione culturale, ma anche temi di più vasta portata e spessore, attraverso la pratica di tenere e discutere relazioni. Partendo da aspetti diversi dei lavori in corso, tali relazioni suscitano vivaci dibattiti e scambi e scontri di opinioni, e spesso hanno una continuazione in altre sedi in forma di discorsi, conferenze, interventi sulla stampa. È questo, com'è noto, il caso dei più interessanti scritti pubblicistici di Blok di questi anni. Si può pensare che, benché circondato da vasta incomprendenza, Blok trovi in questi continui confronti motivi di interesse e di stimolo, che, almeno in questo primo anno di collaborazione con l'editrice, lo salvano dal tedio delle continue riunioni (ZK, 409)⁹. Inoltre Blok può realizzare in *Vsemirnaja literatura* quel «lato di lavoro del bolscevismo che sta al di là di quello alato» e che gli ispira peraltro amare considerazioni (siamo nell'ambito dei lavori della commissione per l'edizione dei classici del Narkompros): «Tragicità della situazione (siamo pochi). Una certa tristezza – forse per l'incapacità, per l'intellettualismo, per la diversità di linguaggio» (ZK, 321). È anche la consapevolezza della necessità di lavoro concreto che pone Blok in contrasto con l'ambiente intellettuale («i signori intellettuali importanti non desiderano mettersi al lavoro», *ivi*), e che conferisce una

⁹ All'indomani della rivoluzione Blok si impegna, viene da dire «coscienziosamente», in molte attività di rilievo civile, che gli impongono un fardello pesante di riunioni, incontri, sedute eccetera. Nel periodo tra la rivoluzione di febbraio e quella di ottobre cura l'elaborazione dei resoconti stenografici della Commissione inquirente straordinaria istituita dal governo provvisorio per far luce sull'operato di ministri e funzionari dell'impero; un impegno immane, che si fonda sulla persuasione del poeta che tali materiali dovessero essere resi pubblici, in tutta l'evidenza della precisione storica (cfr. *Soobraženija ob izdanii stenografičeskich otčetov*, VI, 443). Da questo lavoro nasce il resoconto blokiano *Poslednie dni imperatorskoj vlasti*, pubblicato nel 1919 su rivista (col titolo *Poslednie dni starogo režima*, «Byloe», 1919, n. 15) e poi nel 1921 in volume, mentre i materiali stenografici veri e propri furono pubblicati solo dopo la sua morte, nel 1925-27 (*Poslednie dni carskogo režima*, a cura di P.E. Ščegolev, in 7 volumi).

All'inizio del 1918 il poeta fa parte della commissione per la pubblicazione dei classici russi del *Literaturno-izdatel'skij otdel* del Narkompros (cfr. ZK, 319 e sgg.). È inoltre presidente (dal marzo 1918 al febbraio 1919) della Sezione del repertorio del Settore teatrale del Narkompros (TEO), sede in cui avrà numerosi scontri con M.F. Andreeva (la seconda moglie di Gor'kij), commissario per i teatri e lo spettacolo della Comune settentrionale, ed è redattore dell'organo periodico della sezione, «Repertuar». Il 3 dicembre 1918 Tichonov propone a Blok di lasciare il TEO per dedicarsi solo a *Vsemirnaja literatura*, ma il poeta rifiuta (ZK, 438); ciò comunque non ostacola, pochi mesi più tardi, il suo ingresso ufficiale nell'editrice.

All'interno di *Vsemirnaja literatura* Blok fa parte inoltre anche della commissione per i «Quadri storici» («*Istoričeskie kartiny*») per la realizzazione di quadri teatrali ispirati alla storia della cultura. L'idea appartiene, naturalmente, a Gor'kij.

sfumatura pedagogica a questo aspetto del così complesso, per Blok, tema del rapporto tra popolo e *intelligencija*: «Le ali il popolo le ha, è invece nelle capacità e nelle conoscenze che bisogna aiutarlo... Ma è davvero possibile che tanti di quelli che “possono” non vengano qui?» (*ivi*).

Tichonov è, come si è detto, il responsabile organizzativo di *Vsemirnaja literatura*. Non prendono invece parte attiva ai lavori della casa editrice né Ladyžnikov, né Zinovij Isaevič Gržebin, prima della rivoluzione comproprietario di *Šipovnik*, editore sempre attento alle iniziative di Gor'kij, uomo d'affari di grande intraprendenza ma anche disinvoltura. Gržebin dà vita in questo periodo (per la precisione, nel giugno 1919) ad una sua casa editrice, che ha Gor'kij come presidente e V.A. Desnickij e A.P. Pinkevič come membri del comitato di redazione, e che nasce in un certo senso come emanazione di *Vsemirnaja literatura*, ideata per aggirare le numerose difficoltà tecniche attraverso la stampa dei volumi all'estero. I piani che Gržebin si propone di realizzare colpiscono per il loro carattere universalistico, e abbracciano si può dire tutti i campi del sapere, nonché tutte le forme possibili di edizione, dai classici alle brossure divulgative: si tratta quindi di un'idea di grande potenziale, che molto attrae Gor'kij inducendolo a prendere ampia parte ai lavori dell'impresa e a sostenere più volte l'editore con il proprio prestigio. E particolarmente allettante, proprio come possibilità di fare uscire anche *Vsemirnaja literatura* dalla grave crisi determinata, nel '19, dalla mancanza di carta e di mezzi per tenere in vita l'attività tipografica, sembra essere l'idea di Gržebin di fare stampare i libri all'estero, agendo in maniera semi-ufficiale per conto dello stato sovietico e con denaro sovietico: sarà invece proprio questa iniziativa (e il suo modo di condurla) a causare all'editore una lunga catena di complicazioni che coinvolgono anche *Vsemirnaja literatura*, fino a farlo diventare, agli occhi del Narkompros, persona totalmente inaffidabile¹⁰.

Anche Blok, che ha contatti con Gržebin dall'inizio degli anni '10, dai tempi di *Šipovnik*¹¹, prende parte attiva alla programmazione

¹⁰ Sulla vicenda dell'editrice, e in particolare sulla parte avuta in essa da Gor'kij, cfr. ancora L.M. CHLEBNIKOV, «Iz istorii...» cit., pp. 674 sgg., e M. Gor'kij o pečati, M., 1962, pp. 154-155. Nel 1921 Gržebin emigra, e la sua editrice è chiusa definitivamente nel 1923.

¹¹ Dopo la rivoluzione Gržebin pubblica un volume di Blok. I contatti a questo scopo hanno luogo presso la sede di *Vsemirnaja literatura*, sul Nevskij Prospekt al n. 64. Il 17 dicembre 1918 il poeta annota nei taccuini: «Gržebin al di là dei suoi occhiali di tartaruga mi offre di comprarmi per 5 anni – per “kerenki”. Me lo

dell'attività di questa sua nuova editrice, stilando quello *Spisok russkich avtorov* (*Elenco di autori russi*) che possiamo considerare come una *summa* della concezione blokiana della letteratura come processo fondamentalmente storico. L'elenco viene trasmesso a Gržebín nel mese di dicembre, accompagnato dalla breve introduzione *O spiske russkich avtorov* (*Sull'elenco di autori russi*, VI, 136-140) che chiarisce i criteri da cui Blok è guidato nelle sue scelte¹². Trovandosi dinanzi «la via di Marta, che si preoccupa di molte cose, e quella di Maria, che sceglie la parte migliore», Blok opta per la prima, che gli sembra «dettata dal momento storico», poiché, scrive, «tutto il nostro passato si offre al giudizio delle generazioni, degli uomini che vengono dopo di noi e che sono molto diversi da noi, perché la storia russa non ha mai conosciuto... un rivolgimento più grande di quello che stiamo vivendo noi». E aggiunge: «E inoltre l'eredità che abbiamo ricevuto è, per fortuna, un'eredità spirituale... Proprio ora la via percorsa dai nostri antenati ci torna viva alla mente; non neghiamo che questo possa essere, forse, uno di quei ricordi che precedono la morte» (VI, 136).

Pur consapevole del fatto che molte delle tappe percorse dagli scrittori e dagli intellettuali russi saranno probabilmente presto superate, Blok insiste sul non tralasciare neppure fenomeni episodici, figure minori, opere riuscite che spiccano all'interno di una produzione complessivamente mediocre. I filoni fondamentali che devono essere rappresentati in una collezione di classici russi sono la narrativa, la poesia, il teatro e il pensiero filosofico. La narrativa occuperà lo spazio più ampio; le opere migliori devono essere date per intero,

ricorderò anche all'altro mondo» (ZK, 440). Di fatto vedremo poi il poeta lavorare alla raccolta di poesie giovanili *Za gran'ju prošlych dnej* nell'aprile del '19. Il volume uscirà nella seconda metà dell'anno seguente, mentre si impostano anche nuovi progetti (cfr. ZK, 469).

¹² Lo *spisok* non è riprodotto nella raccolta delle opere di Blok, ma viene analizzato diffusamente nel testo di E. LANDA, *Melodija knigi* cit., pp. 76-84. I taccuini di Blok dei mesi di novembre e dicembre sono pieni di riferimenti al lavoro del poeta su questo elenco (ZK, 479-483), fino al 23 dicembre quando è riportata la notizia dello scioglimento del comitato redazionale dell'editrice Gržebín: si tratta verosimilmente di una crisi interna sopraggiunta in seguito agli attacchi della «Pravda» (cfr. L.M. Chlebnikov, «Iz istorii...» cit., pp. 676-677), mentre l'editrice chiuderà solo nel 1923. Una testimonianza indiretta del lavoro di Blok ci viene dai diari di Kornej Čukovskij, anch'egli collaboratore sia di *Vsemirnaja literatura* che di Gržebín (cfr. «Pis'ma Bloka k K.I. Čukosvkomu i otryvki iz dnevnika K.I. Čukovskogo», in *Aleksandr Blok. Novye materialy i issledovanija*, «Literaturnoe nasledstvo», t. 92, kn. 2, M., 1981, pp. 248-251; da qui in avanti per i volumi di questa serie si userà la sigla LN). È proprio in questo periodo che si colloca l'avvicinamento tra Blok e Čukovskij, e che nasce nel critico l'idea di scrivere un libro sul poeta.

evitando il metodo antologico; per le altre è opportuno sfrondare ampiamente, salvando aforismi e singoli frammenti di pensiero. Per ciò che riguarda la poesia, i maggiori devono essere ovviamente rappresentati dall'opera completa, mentre per i minori non bisogna temere di pubblicare molti nomi, dando spazio per ciascuno alle opere più rappresentative, a quelle singole «perle» per le quali un poeta anche superato merita di non essere dimenticato del tutto: e ciò anche se si ha a che fare con uno di quegli «istruktivni equivoci letterari, come Nadson», che pure hanno avuto un loro posto nella coscienza poetica di un ben determinato momento storico (ZK, 138). È poi interessante notare che Blok suggerisce un criterio di raccolta antologica per tema, per filone o per periodo (lirica degli anni '30, poesia civile degli anni '60, poesia scherzosa) che troveremo in seguito adottato da Gor'kij e dalla serie «*Biblioteka poeta*» fin dagli anni '30. Il teatro, il cui cammino è breve e scandito da tappe ben precise¹³, deve essere rappresentato in maniera dettagliata, ma con una particolarità: Blok punta qui sul teatro d'autore, che ha un suo valore letterario e non dipende esclusivamente dalla recitazione e dalla rappresentazione scenica. Possiamo dire che questa scelta, appunto principalmente letteraria, integra ed è integrata dalle opere incluse invece negli elenchi della sezione del repertorio del settore teatrale dal Narkompros, ai quali il poeta lavora in questo stesso periodo, e che sono più precisamente destinate alla scena. Vediamo infine come proprio nella sezione dedicata al pensiero filosofico si manifesti un principio assai importante, ossia la concezione dello sviluppo di un unico, benché variegato, pensiero. Il coinvolgimento completo dell'artista è anche, ma non soltanto, impegno civile e morale: «per pensiero filosofico intendiamo il pensiero che è scorso come un fuoco in tutti i campi della letteratura e li ha nutriti creativamente. In Russia è sempre stato così – un eccezionale intreccio del problema del momento, del problema sociale, con la riflessione, con i più gravi problemi della personalità e i più profondi interrogativi su Dio e sul mondo» (VI, 139). Così i nomi indicati da Blok sono molti, e accanto a Posoškov, Radiščev, Čadaev, Odoevskij, Belinskij, Herzen, Grigor'ev e Leont'ev troviamo Puškin, Gogol', Tolstoj, in quanto il pensatore russo è anche artista, e l'artista è anche pensatore e filosofo.

Quest'ultima affermazione ci interessa particolarmente ai fini della nostra analisi, in quanto in essa troviamo limpidamente espres-

¹³ Merita attenzione l'affermazione di Blok che la tragedia, arrivata ad un punto morto con *La tempesta* di Ostrovskij e con Al. Tolstoj, non si è ancora espressa veramente ed ha davanti a sé un grande futuro (VI, 139).

so uno degli aspetti della concezione blokiana della cultura. Anche questo *Spisok russkich avtorov* può infatti essere a pieno titolo inserito nelle ampie riflessioni che il poeta sviluppa, in sede pubblicistica ma non solo (è il caso di *Vozmezedie*, *La Nemesi*, che è una delle poche opere di poesia alle quali egli si dedica dopo la rivoluzione), proprio in questo periodo; possiamo dire che ne costituisce, con l'impegno in *Vsemirnaja literatura* e l'attività vera e propria di curatore di Heine e di Lermontov¹⁴, il momento «applicato», pedagogicamente concreto: il momento di vero e proprio lavoro in cui gli intellettuali sono per la maggior parte restii a impegnarsi.

3. L'attività di Blok nell'ambito di *Vsemirnaja literatura* porta ad un avvicinamento, se non altro nei rapporti formali, tra il poeta e Gor'kij. La critica sovietica dà molto rilievo a questa fase dei rapporti tra due personalità così diverse, e tende a presentare questo momento come se l'impegno comune in un'attività di diffusione culturale potesse azzerare le radicali differenze di opinione che proprio in tema di cultura separano i due artisti¹⁵. In realtà, sia guardando alle occasioni di confronto tra i due in epoca prerivoluzionaria, sia analizzando un po' più da vicino la parabola discendente degli entusiasmi di Blok dopo l'Ottobre, vediamo che ciò che si stabilisce tra il poeta e Gor'kij è non tanto un dialogo, quanto l'intrecciarsi di due voci monologanti, in cui le profezie apocalittiche blokiane trovano sul momento solo un'eco perplessa (e verrebbe da dire monosillabica) da parte dello scrittore realista. Il rispetto reciproco e la soggezione, da parte di ciascuno dei due, al fascino personale dell'altro,

¹⁴ Per *Vsemirnaja literatura* Blok cura, come si è visto, le opere scelte di Heine; per Gržebina cura Lermontov, *Izbrannye sočinenija*, in un volume, un'edizione piuttosto travagliata che esce nel 1921, e progetta di preparare un'edizione di Tjutčev.

¹⁵ Su questo tema: E. MALKINA, *A. Blok o Maksime Gor'kom*, «Zvezda», 1937, n. 6, pp. 179-190; I. SERGIEVSKIJ, *Gor'kij i Blok*, «Literaturnyj kritik», 1938, n. 1 pp. 31-44 (poi in *Izbrannye raboty*, M., 1961 pp. 108-127); S.M. TARASENKOV, *A. Blok i M. Gor'kij*, «Učënye zapiski Krasnodarskogo gos. ped. instituta», vyp. 18, Krasnodar, 1956 pp. 3-20; D.E. MAKSIMOV, *K voprosu ob A. Bloke i M. Gor'kom*, «Učënye zapiski Leningradskogo gos. ped. instituta. Fak. jazyka i literatury», t. XVIII, vyp. 5, L., 1956, pp. 242-246 (poi in *Poezija i proza Aleksandra Bloka*, L., 1975, pp. 518-525); N. Vengrov, «A. Blok i M. Gor'kij», in *Gor'kovskie čtenija 1953-1957*, M., 1959, pp. 200-261; I. VAJNBURG, «A. Blok i M. Gor'kij», in *V mire Bloka. Sbornik statej*, M., 1980, pp. 333-382; e l'ottimo articolo di A. KRJUKOVA, *K istorii otnošenij Gor'kogo i Bloka*, «Voprosy literatury», 1980, n. 10, pp. 197-227, poi ripubblicato con minime variazioni in LN t. 92, kn. 4, M., 1987, pp. 233-263, insieme alla comunicazione di N.I. DIKUŠINA «Iz materialov archiva A.M. Gor'kogo», *ivi*, pp. 263-271.

tanto enfatizzati dalla critica ¹⁶, non sono sufficienti a creare un terreno comune – e del resto sappiamo bene quale scarsa adesione trovarono le appassionate enunciazioni di Blok non solo tra i nostalgici del vecchio mondo, ma anche tra i fautori del nuovo. Per poter esprimere su Blok un giudizio definitivo a Gor'kij sarà necessario ricollocarsi a una certa distanza da lui: e tale giudizio, come vedremo, sarà negativo, il riconoscimento di una inconciliabilità di fondo mai superata.

In Gor'kij Blok sembra amare proprio la diversità, il suo appartenere al popolo, il suo collocarsi al di fuori della dialettica di cultura e civiltà. E non a caso le prime valutazioni fanno riferimento a valori extra letterari, umani e psicologici: nella recensione alla raccolta *Znanie* del 1904 il poeta parla della «sincera tristezza» che si avverte nel gor'kiano *Racconto di Filipp Vasil'evič* (V, 559) ¹⁷, come di tristezza e mitezza parla in una lettera a Belyj del 3 gennaio 1906 (VIII, 147) e di «una grande sincerità, quale semplicemente non può esistere in uomini di vasta cultura» parla nel suo scritto in difesa degli scrittori di *Znanie* (*O realistach, Sui realisti*, 1907): «per la forza fatale del suo talento... e per le proporzioni del suo tormento spirituale Gor'kij è uno scrittore russo» (V, 102 e 103. Corsivi di Blok). Gli rimprovera invece proprio le sue cadute nell'astratto, il suo mettersi a volte in cattedra per glorificare un “uomo” che non è che «astrazione e vuoto» (1905. V, 585).

Nella relazione *Heine in Russia*, letta da Blok presso *Vsemirnaja literatura* il 25 marzo 1919, è già *in nuce* il nucleo di pensiero che il poeta svilupperà in *Krušenje gumanizma* (*Il crollo dell'umanesimo*), ossia la convinzione che ad affrettare la fine della cultura del passato (la cultura puškiniana) siano i suoi continuatori più entusiasti, e primo tra tutti Belinskij: «l'arte non è sopravvissuta all'epoca delle grandi riforme», scrive Blok (VI, 119). La lettura di questo primo scritto suscita una vivace reazione in primo luogo da parte di Gor'kij. Nel diario Blok annota accuratamente le osservazioni di cui le sue parole sono fatte oggetto: Gor'kij è evidentemente preoccupato di salvare la linea radicale della metà dell'Ottocento, così, nella sua ricerca dei colpevoli della degenerazione dell'arte, suggerisce di

¹⁶ Cfr. la lettera di Blok a Belyj del 3 gennaio 1906: «Oggi dell'affollata riunione mi è piaciuto solo Maksim Go'kij, semplice, mite, onesto e triste» (VIII, 147), e quella di Gor'kij al poeta principante D.N. Semënovskij del 1919: «Credete a Blok, è un poeta vero, poeta per volontà divina, ed è un uomo dalla sincerità senza paura» (D. Semënovskij, *A.M. Gor'kij. Pis'ma i vstreči*, M., 1940, p. 115).

¹⁷ La recensione esce su «Voprosy žizni», 1905, n. 3. Per le ulteriori citazioni non riporteremo la fonte primaria, ma solo i dati concernenti la raccolta *Sobranie sočinenij* del poeta.

«sostituire alla parola “liberali” la parola “nichilisti”», e afferma che per l’umanesimo di stampo cristiano è arrivato il momento di cedere il campo. Pur dovendo riconoscere l’enorme distanza che lo separa da Blok, Gor’kij trova le sue parole profetiche, e suggerisce di dedicare a questo tema una seduta particolare (VII, 356-357).

Dall’indomani della «grande giornata» della lettura del lavoro su Heine, il 26 marzo, il diario del poeta ci presenta un’ampia serie di riflessioni, di forma ancora frammentaria ma che mostrano già chiaramente la percezione tragica della fine di tutt’un’epoca della cultura europea, mentre i taccuini ci offrono di giorno in giorno brevi squarci del «tormentoso» travaglio che accompagna l’elaborazione del tema (ZK, 454-455). La relazione *Krušenie gumanizma* verrà letta nell’appartamento di Tichonov il 9 aprile 1919, e ripetuta poi il 16 novembre alla seduta inaugurale della *Vol’fila*, la *Libera associazione filosofica*.

Blok parte da due concetti ben precisi: l’identificazione di umanesimo (*gumanizm*) e individualismo, in quanto l’individualismo è il carattere primo che punta alla liberazione della personalità umana; e la contrapposizione netta di cultura e civiltà (*civilizacija*). Un primo accenno alle «contraddizioni della vita, della cultura, della civiltà, dell’arte, della religione» si trova già nel 1912 nello scritto *Iskusstvo i gazeta* (*L’arte e il giornale*, V, 479), ma è, questo, un tema che sottende l’intera riflessione teorica di Blok: la contrapposizione tra popolo e *intelligencija*, infatti, nella terminologia blokiana è da ricondurre alla contrapposizione tra *stichija* e civilizzazione, tra il caos dello spirito musicale e un cosmo troppo dettagliatamente organizzato. La storia dell’umanesimo è fatta di nomi pieni di significato, da Petrarca e Boccaccio fino a Schiller e a Goethe. Nel diario Blok è ancora più esplicito, Schiller è «la vetta dell’umanesimo, il suo momento culminante» (VII, 357), «l’ultimo grande umanista europeo, l’ultimo dello stuolo dei fedeli allo spirito della musica» (VI, 95): ossia l’ultimo umanista vero, l’ultimo esponente di una cultura organica. La tappa successiva – idealmente, se non cronologicamente – non a caso è Kant, il «terribile Kant» (VII, 357), «mistico astutissimo e folle» (VI, 101), che con la sua teoria della conoscenza (anch’essa «terribile»), è stato uno dei padri spirituali della civiltà. Ponendo un limite alle possibilità della scienza umana ha preparato la via al definitivo distacco tra arte e scienza, e tra le singole arti e le singole scienze. A questo punto il processo di degenerazione della cultura è inarrestabile: alla scienza si sostituisce la divulgazione, l’arte si allontana irrimediabilmente dal mestiere e dalla pratica dell’artigiano, l’individualismo si radicalizza nella disunione, nella critica, nell’ansia che caratterizza il XIX secolo, secolo di transizione (VI,

96). Lo scadimento della cultura in civiltà è ormai compiuto, e ciò benché la civiltà europea faccia di tutto per far ricordare le proprie origini, proprio come, scrive Blok in uno dei passi poi non inclusi nel testo definitivo, «un aristocratico decaduto che si tiene vieppiù stretto al suo titolo» (VI, 459).

È in questa perdita di equilibrio che fa la sua comparsa la massa, come tale nemica di qualsiasi individualismo e dunque dell'umanesimo stesso inteso nella sua forma originaria. Nessuna massa, scrive Blok, è mai stata penetrata dallo spirito della civiltà, e il poeta si chiede non solo se tale penetrazione sia possibile, ma anche e soprattutto se sia necessaria. Se si parla invece di un avvicinamento alla cultura, è impossibile dire in che direzione esso debba andare: se deve essere l'uomo civile ad avvicinare il barbaro alla cultura, o se viceversa non sia già ad essa più vicina proprio la massa barbarica, da cui in epoche di transizione e di rivolgimenti sono inconsapevolmente custoditi i semi della vera cultura (VI, 99)¹⁸. Al contrario, la civiltà europea del XIX sec. ha a lungo respinto gli ultimi rappresentanti del legame con una cultura più vicina alla sua origine di *stichija*, Heine, Strindberg e soprattutto Wagner.

La riflessione sulla massa barbarica e sul tramonto della civiltà occidentale trapassa necessariamente nella riflessione sulla condizione della Russia: ed è questo un tema che travaglia Blok fin dagli anni immediatamente successivi alla fallita rivoluzione del 1905, fin dagli scritti del 1908 *Narod i intelligencija* (*Il popolo e l'intelligencija*) e *Stichija i kul'tura* (*Forze della natura e cultura*), e che diventa particolarmente urgente dopo l'Ottobre. Il nodo del pensiero blokiano sta nella contrapposizione tra una categoria di esangui intellettuali, umanisti «degenerati», impastoiati proprio dalla loro sudditanza allo spirito della civiltà, e la massa del popolo, istintivamente partecipe dello spirito della musica. In *Narod i intelligencija* Blok aveva scritto che questo distacco è incolmabile quanto quello che separava, sul campo della battaglia di Kulikovo, i russi dai tatarì – e i tatarì, ossia gli invasori, sono gli intellettuali. E se quel saggio era stato profetico nell'annunciare che l'*intelligencija* sarebbe stata travolta dal popolo come una forza della natura, ora, nel 1919, Blok può più organica-

¹⁸ Per una discussione sulle affinità e le differenze del pensiero di Blok e di quello di Thomas Mann in materia di «cultura» e «civiltà», nell'ambito della comune matrice nietzschiana, si veda V. STRADA, *Tradizione e rivoluzione nella letteratura russa*, Torino, 1980, pp. 146-154. Il tema del rapporto tra popolo e *intelligencija*, dai teorici di *Vechi* a Blok, è ampiamente trattato anch'esso da STRADA, in «La crisi dell'*intelligencija*», in *Tradizione e rivoluzione nella letteratura russa* cit., pp. 213-267.

mente riconsiderare il ruolo della massa nell'ambito degli «sforzi sintetici della rivoluzione» (VI, 112): in un paese giovane come la Russia, priva di memoria storica e di mediazioni culturali, lo spirito della musica si è conservato; c'è una ingenuità che è forza insieme autentica e incontrollata. La missione che spetta a questo popolo giovane sarà allora quella di cancellare l'uomo-umanista per dare vita, in termini wagneriani, all'uomo-artista¹⁹.

Noteremo subito che per Blok sia «*stichija*» che «musica» sono categorie simboliche oggettive, neutrali ed assolute, indipendenti da riferimenti etici e soprattutto dal concetto di progresso, pur essendo dinamiche. L'idea di sviluppo graduale pertiene piuttosto alla «civiltà-civilizzazione», che Blok percepisce come qualcosa di sclerotizzato: e sotto questo aspetto vediamo rivivere in Blok, alla luce del pensiero di Nietzsche e di Wagner, un certo roussoismo e un certo utopismo del pensiero democratico russo (Herzen, Lavrov)²⁰. Ciò non significa, naturalmente, fiducia nel futuro, per quanto remoto ed utopisticamente concepito: nella concezione blokiana della storia non c'è posto per l'ottimismo, per la fede nel progresso e nel cammino dei valori umanistici. Al contrario, la storia è fatta di rotture e cataclismi, la civiltà è destinata alla rovina (*gibel'*), la storia – tema dell'ultimo grandioso progetto poetico blokiano – è nemesis (*Vozmezdie*)²¹. La storia nel suo cammino complessivo non si lascia costringere nell'ambito angusto delle categorie di civiltà, modernità e progresso, ma scardina qualsiasi categoria e si riafferma come campo d'azione di forze naturali primigenie, di impulsi barbarici (ed ecco l'importanza della Russia, primitiva e immediata nel suo spirito, priva di consapevolezza del proprio passato), di forze demoniche. E la cultura, per Blok, è demonica, e il demonismo è forza (VII, 352-353).

La civiltà non arricchisce il mondo, al contrario lo ingombra di orpelli ambiziosi e superflui: nasce di qui l'immagine della Torre di Babele (VI, 107 e VII, 362). Nei suoi ricordi²² Kornej Čukovskij dà

¹⁹ Sulla definizione dell'«uomo completo», «filosofo» o «artista», cfr. A. BLOK, VI, 462, e le riflessioni critiche di V. STRADA sul tema, «Aleksandr Blok e Richard Wagner: musica e storiosofia nel simbolismo russo», in *Simbolo e storia*, Padova, 1988, pp. 73-86.

²⁰ Il significato della terminologia simbolica blokiana è ampiamente studiato da D.E. MAKSIMOV, «Elementy poetičeskoj filosofii kul'tury» in *Poezija i proza* cit., pp. 356-368.

²¹ Cfr. C.G. DE MICHELIS nell'introduzione a A. Blok, *La nemesis*, Torino, 1980, p. XVII.

²² K. ČUKOVSKIJ, «Aleksandr Blok», in *Sovremenniki*, Minsk, 1985, pp. 248-291 (prima edizione M., 1962).

ampio rilievo al senso di soffocazione che tormenta Blok e al senso di fine e di rovina che sempre lo accompagna, stati d'animo che traggono origine dal disinganno del 1905 ed hanno il loro momento creativo culminante appunto nel poema *La nemesi*. Nelle lettere che Blok invia dall'estero leggiamo severi giudizi sull'Europa; da Quimper, in Bretagna (regione nella quale Blok trova qualcosa di ceco), il poeta nell'agosto 1911 scrive alla madre: «... Questa è l'Europa, e la vita mondiale si sente qui in modo molto più forte e acuto che in Russia..., in parte grazie al fatto che in ogni angolo d'Europa l'uomo è sospeso sull'orlo estremo del baratro...» E poco più avanti: «Qui è ben evidente la straordinaria follia alla quale è giunta la civiltà» (VIII, 365).

Non occorre dire che, prevedendo la disfatta dell'umanesimo, Blok vota alla rovina anche se stesso. In una celebre lettera a Rožanov del 17 febbraio 1909 il poeta scriveva: «Perché io, Vasilji Vasil'evič, ho assimilato lo spirito dell'“umanesimo” russo con il latte materno... e per origine e per sangue io sono un “umanista”, cioè, come si dice oggi, un “intellettuale”» (VIII, 274). La vera cultura, la cultura «puškiniana», sedotta dallo spirito francese ed allontanatasi dall'organica radice russa, non ha potuto resistere al peso delle imposizioni che per tanti decenni hanno gravato sulla Russia (VII, 364), e ancor meno potrà resistere la civiltà al cataclisma della rivoluzione. Il Blok mistico della *stichija*, che negli appunti per *Krūsenie gumanizma* afferma «all'inizio era la musica» (VII, 360), già nel 1909 aveva scritto: «Bisogna amare la cultura in modo tale che la sua rovina non faccia paura... Modo di vedere da persona che è atterrita dal secolo – ma che farci, ormai» (ZK, 155). La lotta in corso è lotta di *khaos* e *kosmos*: *kosmos* è l'umanesimo ormai snaturato, la «casetta di cartone» della civiltà che ha soppiantato la cultura, la divulgazione che ha preso il posto della scienza, il molteplice che ha frantumato l'unità; Blok è invece tutto dalla parte del *khaos*, della *stichija*, della rivoluzione come forza sintetica, dell'artista wagneriano come uomo etico e completo che respinge con un solo gesto lo spirito analitico della civiltà europea.

Le riflessioni di Blok non possono che suscitare la perplessità dei contemporanei. A proposito della lettura della relazione su Heine in Russia Čukovskij annota nel diario le reazioni di Gor'kij, e mostra stupore per il fatto che questi non abbia compreso che il poeta è contro l'umanesimo²³. Com'è noto, Gor'kij offre nei ricordi del

²³ K. ČUKOVSKIJ, «Pis'ma Bloka...» cit., p. 246.

1923-24 intitolati *A.A. Blok*²⁴ il suo punto di vista su questa discussione e la testimonianza su una passeggiata al Giardino d'estate, che rappresenta forse il momento di maggiore tensione l'uno verso l'altro tra i due. Gor'kij ammette in effetti di non aver compreso se Blok si rammaricasse o meno della decadenza della cultura umanistica occidentale (15, 328), ma ritiene comunque che alcune delle affermazioni del poeta non siano sufficientemente meditate, come quella circa l'impossibilità e la non-necessità di civilizzare le masse: per Gor'kij la contrapposizione tra popolo e *intelligencija* è essa stessa un parto dell'*intelligencija*, o, più precisamente, l'atteggiamento negativo verso la classe intellettuale è una presa di posizione tipicamente intellettuale, e in ogni caso estranea tanto alla mentalità contadina quanto a quella operaia (15, 330). Lo scrittore riporta poi un'affermazione di Blok che nel suo pessimismo può suonare conclusiva, ossia la convinzione che l'uomo sia divenuto «troppo intelligente per credere in Dio, e non abbastanza forte per credere soltanto in se stesso». Gor'kij riferisce di aver provato un'impressione penosa, come se Blok si stesse spogliando dinanzi a lui di logori stracci (15, 332).

Questi ricordi non si distinguono per particolare calore nella rievocazione della figura del poeta; sembra anzi che Gor'kij sia ritornato alla sua antica diffidenza verso di lui, e che anche il rispetto per gli aspetti profetici delle sue enunciazioni sia venuto meno. Non si può parlare di distacco di Gor'kij da Blok semplicemente perché un vero avvicinamento non era mai avvenuto. Gor'kij riconosce infatti che il lavoro in comune per *Vsemirnaja literatura* non riesce a farli solidarizzare, e giudica anzi severamente il suo comportamento: «come quasi tutti nella redazione, egli ha verso il lavoro un atteggiamento formale e indifferente» (15, 329).

È poi con evidente fastidio che lo scrittore contesterà l'affermazione di Zamjatin circa un suo «innamoramento» per Blok, affermando: «Benché io considerassi Blok una persona molto interessante e trovassi in lui molto di cui stupirmi, tuttavia amarlo non potevo. Ciò è assolutamente evidente»²⁵. Altrove Gor'kij afferma che le sue considerazioni sulla cultura Blok le attinge al «rivoluzionario dello

²⁴ In *Sobranie sočinenij v 30 tomach*, t. 15, M., 1951, pp. 327-334. Da qui innanzi i dati delle opere di Gor'kij saranno indicati nel testo.

²⁵ Lettera a Tichonov del 23 ottobre 1924, da Sorrento, in *Gor'kovskie čtenija 1953-1957* cit., p. 49. Zamjatin scriveva: «Allora Gor'kij era innamorato di Blok, egli doveva senza meno essere innamorato di qualcuno o di qualcosa per un'ora» (*Vospominanija o Bloke*, «Russkij sovremennik», 1924, n. 3, p. 157, ora in *Pamjati Aleksandra Bloka 1880-1980*, London, 1980, p. 81).

spirito» Rozanov, il primo che ha preannunciato la crisi dell'umanesimo e che con la linearità del suo pensiero ha tanto influenzato anche Geršenzon²⁶. Blok è stato però, forse, il più vicino a comprendere la negatività dell'umanesimo nella forma in cui esso è entrato in Russia, filtrato dallo spirito evangelico²⁷.

La responsabilità dell'inconciliabilità delle posizioni di Blok e di Gor'kij sul tema dell'*intelligencija* sta probabilmente più dalla parte di quest'ultimo. Considerando tale questione un problema interno all'*intelligencija* stessa, Gor'kij, che pure nel *Klim Samgin* tenta un'analisi multilaterale del tema (ispirandosi tra l'altro anche alla figura di Blok), si priva della possibilità di cogliere nell'opposizione tra popolo e intellettualità proprio il rapporto antagonistico che conduce i due campi contrapposti all'inevitabile travolgente scontro. E ciò è ancora più interessante in quanto in *Narod i intelligencija* Blok aveva indicato proprio in Gor'kij uno di quei rari fenomeni in cui si manifesta l'esistenza, tra i due schieramenti avversari, di una sottile linea comune. «Nello spirito Gor'kij non è un intellettuale» (V, 325), egli ama la Russia quanto l'ama l'intellettuale, ma d'un amore diverso e per lui incomprensibile. È questa percezione del grande scrittore come «altro» che fa affermare a Blok che «Gor'kij come artista non è ancora nato»: queste parole sono riportate da Prišvin in una nota di diario del 7 dicembre 1927; lo scrittore poi ne tenta una spiegazione nel senso che Gor'kij non avrebbe ancora assunto su di sé tutta la tragicità della condizione dell'artista del tempo, «l'essere artista ad ogni costo, anche se la terra fosse esplosa sotto i piedi»²⁸. Queste frasi giungono a ulteriore chiarimento di una lettera a Gor'kij del 10 aprile 1926, nella quale Prišvin afferma che dello scrittore nel gruppo dei simbolisti si era sempre parlato con rispetto, e che la frase di Blok circa il suo non essere ancora artista era da considerarsi come una lode, in quanto gli apriva dinanzi delle possibilità eccezionali²⁹. Accettando la lettura di Prišvin, possiamo pensare che per Blok Gor'kij rappresentasse in primo luogo proprio un non-intellettuale, una natura creativa barbarica non ancora calata nella professionalità del letterato a tempo pieno, ma anche, forse, la possibilità ancora inespressa della nascita dell'artista wagneriano, dell'uomo etico, dell'artista completo.

²⁶ Lettera a Prišvin del 15 maggio 1927, da Sorrento, in *Gor'kij i sovremennye pisateli. Neizdannaja perepiska*, LN, t. 70, M., 1963, p. 346.

²⁷ Lettera a Fedin del 3 marzo 1926, da Napoli, 29, 457.

²⁸ LN, t. 92, kn. 4, p. 332.

²⁹ LN, t. 70, p. 351.

Dal canto suo, Gor'kij coglie ma non comprende la posizione irrazionalistica di Blok, e soprattutto non condivide la sua condanna della ragione e del razionalismo occidentale. La cosa più interessante dei suoi ricordi sul poeta è forse proprio la breve introduzione, in cui mette in luce il timore, il senso di sospetto e di pericolo che le possibilità della ragione e dell'esercizio del pensiero hanno sempre suscitato negli scrittori russi, da Dostoevskij a Rozanov, dal dogmatico Tolstoj ad Andreev: «il pensiero russo è affetto da terrore dinanzi a se stesso; cerca di essere extrarazionale e non ama la ragione, la teme» (15, 327). E a questo proposito Gor'kij, che già aveva qualificato lo pseudoumanesimo rinnegato da Blok come fenomeno di matrice cristiana, si chiede se le radici di tale timore ed odio del russo verso la ragione non siano da ricercarsi proprio nella Bibbia. Se non proprio timore, lo scrittore vede in Blok senz'altro sfiducia verso la ragione e un pessimismo estremo, che glielo rende sostanzialmente estraneo. In una lettera a R. Rolland del 23 marzo 1928 Gor'kij tirerà le conclusioni sul poeta e sui propri rapporti con lui, mettendo in relazione il suo pessimismo con la sua caduta di interesse per la vita: «Blok fu "portato alla follia"? Non so se sia stato così. La mia impressione: soffriva di atrofia della volontà»³⁰. Certo, il contrasto tra il massimalismo poetico blokiano e quello etico e razionale gor'kiano³¹ è troppo radicale: e vedremo infatti che anche negli anni che seguono la pubblicazione dei suoi ricordi sul poeta Gor'kij rifiuterà sempre di ritornare su di lui in sede più ufficiale, affermando di non avere mai avuto con un un vero «contatto»³².

³⁰ *Ivi*, p. 21.

³¹ G.P. BLOK, cugino del poeta, riferisce il seguente giudizio di Blok su Gor'kij (dicembre 1920): «Continuo ad amarlo *nonostante* ci conosciamo già da alcuni anni. Il guaio è che per lui sempre *si deve, si deve, si deve*» (*Geroj «Vozmezdija»*, «Russkij sovremennik», 1924, n. 3, p. 183; ora in *Aleksandr Blok v vospominanijach sovremennikov*, t. 1, M., 1980, p. 102). Questi ricordi sono giudicati positivamente da Gor'kij, che segue sempre con interesse le pubblicazioni relative al poeta: così egli considera le memorie di Belyj null'altro che un'autodifesa, e definisce «terribili» le lettere di Blok (lettera a Gruzdev del 23 novembre 1927, *Archiv A.M. Gor'kogo*, t. XI, M., 1966, p. 42).

³² Cfr. la lettera a Fedin del 9 novembre 1930 (30, 191-192), che segue quella di settembre a Gruzdev (*Archiv A.M. Gor'kogo*, t. XI cit., p. 257): Gor'kij rifiuta di scrivere l'introduzione alla raccolta delle opere di Blok in preparazione presso *Izdatel'stvo pisatelej v Leningrade*. Il giudizio di finale rifiuto contenuto nella lettera a Fedin è forse il più radicale, in quanto si estende anche alla creazione del poeta: «La poesia di Blok non mi ha mai attratto in modo particolarmente forte. Nel complesso, tra me e Blok non c'è "contatto". È possibile che ciò sia un *mio* limite».

4. Pur nella sua prospettiva simbolicamente incentrata su poche immagini-chiave, Blok non perde di vista la sede della discussione in corso e lo scopo pratico di diffusione e conservazione della cultura che *Vsemirnaja literatura* si prefigge. In uno dei passi del diario che accompagnano l'elaborazione di *Krušenie gumanizma* leggiamo infatti l'affermazione che le scelte per l'editrice debbano essere fatte «sotto la guida della musica» (VII, 364). Ciò significa anche da un lato evitare di cadere in criteri di scelta che indulgano al principio dell'arte per l'arte, dall'altro non avere timore di applicare anche un giudizio politico³³. Le due considerazioni hanno radice comune: l'arte nasce dall'interazione di due musiche, la musica dell'individualità creatrice e quella dell'animo popolare, dell'animo della massa; prescindere da tale feconda interazione significherebbe ricadere in un giudizio puramente estetico, ossia parziale, incapace di spiegare tutta la ricchezza dell'opera d'arte, così come rifiutare una valutazione anche estetica porterebbe a uno «smembramento di ciò che non può essere smembrato, che è indivisibile» (*ivi*). Cacciato dalla porta, l'umanesimo che divide e distingue rientrerebbe così dalla finestra; «e il nostro umanesimo è ormai da strada: una conversazione da tranvai è davvero il fondo» (VII, 365).

Su alcuni dei presenti alla seduta inaugurale della *Vol'fila*, il 16 novembre 1919, il discorso di Blok fa l'effetto di una accettazione di quel rivolgimento (di natura eminentemente politica) che ha portato a definitiva rovina i valori umanistici europei: A.A. Gizetti interviene infatti affermando che «non bisogna piegarsi» (VI, 462). Il poeta risponde riconfermando la capacità e il ruolo di visionario dell'artista, che non si piega, ma *vede*, che non dice né sì né no, ma *guarda* («il guardare, strana angoscia dell'artista», *ivi*), e che non sarà probabilmente un eroe, al contrario potrà spesso essere un debole, ed essere incapace di scegliere³⁴. Nel 1908, in un momento tra i più penosi ed oscuri della storia della Russia, nello scritto *Narod i intelligencija* Blok aveva messo in rilievo appunto il pessimismo dell'intel-

³³ È interessante, per di più in tema di rifiuto del razionalismo, la critica che a Blok muove Lunačarskij: «Si sbagliava a pensare che ci si può avvicinare alla rivoluzione solo col cuore, come senza la testa» (*Voprosy sociologii muzyki*, M., 1927, p. 12, citato da C.G. De Michelis nell'introduzione a *La nemesi* cit., p. XVII, n. 22).

³⁴ Nel gennaio 1918 Blok scrive nel diario: «Accade una cosa assolutamente eccezionale (come tutto): gli "intellettuali", gli uomini che hanno predicato la rivoluzione, i "profeti della rivoluzione" sono risultati i suoi traditori. Vili, seminatori di zizzania, parassiti della canaglia borghese» (VII, 318). Il problema della perenne indecisione degli intellettuali come fatto generale e, in particolare, quello della crisi della volontà come tragedia personale è uno dei temi costanti per il poeta, soprattutto negli anni che seguono la rivoluzione.

lettuale russo, che in cuore ha solo disperazione, come una malattia; e nacque su questo tema un'interessante polemica con Georgij Čul'kov, per il quale l'intellettuale russo è invece «belinskiano», umanitario, utopista.

Non è certo casuale che il poeta sia invitato a ripresentare il suo *Krušenie gumanizma* proprio presso la *Libera associazione filosofica*, creata, come si legge nello statuto, «con lo scopo di studiare e di elaborare nello spirito della filosofia e del socialismo i problemi della creazione culturale». Animatore di tale associazione è infatti Ivanov-Razumnik, uno dei primi attenti osservatori del decadentismo come fenomeno e profondo studioso del ruolo dell'intellettuale nella società russa, amico di Blok dagli anni '10 (dai tempi dell'editrice *Sirin*) e infine teorico dello scitismo³⁵. Con lui, oltre a Blok, sono Belyj, Mejerchol'd, Šestov, K.S. Petrov-Vodkin, scrittore e pittore, il musicologo A.A. Avraamov, il filosofo A.Z. Štejnberg, il «futurista» B.A. Kušner, Konstantin Erberg, M.S. Mstislavskij, uno dei redattori della raccolta *Gli Sciti* del 1916, e E.G. Lundberg (che nel 1920 creerà a Berlino l'editrice *Skify*, di orientamento populista di sinistra).

Sono molti, dunque, i temi e i motivi che Blok ha in comune con Ivanov-Razumnik, e dopo la rivoluzione essi entrano, si può dire, tutti in corto circuito nell'opera poetica e teorica blokiana: lo scitismo è assunto come forma di nemesi per la debolezza dell'occidente e della sua cultura, che saranno travolti dalla forza primigenia della barbarie; e la riflessione sul ruolo dell'intellettuale, visto come individualità ormai priva di legame con la sua matrice nazionale e popolare, assume i toni da Cassandra di profezia di catastrofe, appunto nello scritto sulle sorti dell'umanesimo e della cultura occidentale.

Pur non facendo della presenza alla *Vol'fila* un impegno costante, Blok è intimamente assai vicino alla linea che l'associazione segue nei suoi lavori. Il 29 luglio 1920 vi ha luogo una serata interamente dedicata al poeta, il 15 agosto una in memoria di Vladimir Solov'ëv: e sia Ivanov-Razumnik che M.A. Beketova sono concordi nell'affermare che queste, con l'inaugurazione, sono le ultime occasioni vive, «luminescenti», care al poeta nei suoi ultimi anni³⁶. Verso la fine del

³⁵ Alla figura e all'opera di Ivanov-Razumnik e in particolare ai suoi rapporti con Blok è dedicato un ampio saggio di A.V. LAVROV, LN, t. 92, kn. 2, pp. 366-391. Sulla sua concezione del ruolo della personalità nella storia intellettuale della Russia si veda ancora V. STRADA, «La crisi dell'*intelligencija*» cit., p. 257, in cui è messa in luce in particolare la radicale diversità di visione rispetto alla prospettiva gor'kiana.

³⁶ Cfr. M.A. BEKETOVA, *Aleksandr Blok* cit., p. 274, e R.I. IVANOV-RAZUMNIK, *Veršiny*, Pg., 1923, pp. 227-228.

1919, comunque, Blok fa un singolare tentativo di avvicinare tra loro Ivanov-Razumnik e Gor'kij, arroccati da tempo su posizioni quasi diametralmente opposte. Ivanov-Razumnik si era sempre interessato a Gor'kij come scrittore, definendolo, nella *Kritičeskaja istorija sovremennoj literatury* (*Storia critica della letteratura contemporanea*, 1916), l'unico punto di forza della corrente realista; ma la sua concezione del ruolo della personalità nella storia russa in lotta contro il conformismo piccolo-borghese è ovviamente inconciliabile con il ruolo antisociale che Gor'kij attribuisce appunto all'individualità. Blok accarezza dunque per un breve periodo la speranza di poterli riconciliare, (benché entrambi siano «recalcitranti», ZK, 481), speranza che egli trova forse in questo momento realizzabile, così come si era in parte realizzato il suo pur poco prevedibile avvicinamento a Gor'kij. In realtà vediamo non solo che la riluttanza dei due vince i suoi tentativi, ma anche che lui stesso si raffredda nei confronti dello scrittore, e che il rispetto reciproco non riesce a far superare le differenze di visione.

Il giudizio di Gor'kij sul neopopulismo di Ivanov-Razumnik è troppo radicalmente negativo, dunque, perché sia possibile un superamento delle divergenze pur in quello spirito di impegno in una edificazione-riedificazione culturale di cui sono in questa fase partecipi, ciascuno a suo modo e con una prospettiva, sia Gor'kij che Blok e Ivanov-Razumnik. Il dibattito sulla crisi della cultura sembra non fare qui alcun passo costruttivo in avanti, restando tali prospettive inconciliabili. Di questo dibattito è noto un altro momento, certo meno centrale rispetto alla riflessione sulla cultura come oggetto di diffusione di vasta portata ma non meno sostanziale, ossia la *Perepiska iz dvuch uglov* (*Corrispondenza da un angolo all'altro*) di Viačeslav Ivanov e Michail Geršenzon. Blok forse non poté leggere questo originale documento epistolare, uscito nel 1921; lesse però il saggio di Ivanov *Kruči* (*Erte*), che uscì nel 1919³⁷. Il 1° aprile scrive infatti nel diario di averne ricevuto le bozze e di aver paura di leggerlo (VII, 363); questa osservazione campeggia in mezzo alle riflessioni che costituiscono il primo abbozzo di *Krušenie gumanizma*, e possiamo quindi ritenere, benché nel diario non si trovino ulteriori commenti, che la lettura di *Kruči* non sia stata priva di influenza sull'elaborazione del saggio blokiano.

Il nucleo dello scritto di Ivanov è *O krizise gumanizma. K morfologii sovremennoj kul'tury i psihologii sovremennosti* (*Sulla crisi del-*

³⁷ «Zapiski mečtatelej», 1919, n. 1, pp. 103-118. Ora in V. IVANOV, *Sobranie sočinenij*, t. III, Bruxelles, 1979, pp. 367-382.

l'umanesimo. Per una morfologia della cultura contemporanea e una psicologia della contemporaneità). La crisi coinvolge tutti i campi della cultura e dell'arte; l'antica forma interiore dei fenomeni in noi è morta, ha perso significato, e non è ancora stata sostituita; le arti sono come orfane e vedove di quanto le animava dall'interno. Il vecchio umanesimo – che Ivanov caratterizza rifacendosi al pensiero ateniese e della classicità greca come «norma etico-estetica che determina il rapporto dell'uomo con il tutto»³⁸ – muore perché deve morire, perché è necessario, affinché venga concepito l'uomo nuovo, che esso sia superato e che l'uomo apra i confini della propria coscienza del tutto. Il saggio di Ivanov traccia un quadro suggestivo della parabola dell'umanesimo classico: il principio dell'uomo come misura di tutte le cose si scontra con l'etica cristiana, che fa invece leva sul pessimismo latente nella mistica ellenica, ma riemerge poi una volta crollato il sogno del medioevo di costruire in terra un duplicato del regno celeste. Ed ecco saldarsi il pensiero di Blok a quello di Ivanov: l'umanesimo, fondato interamente sull'individualismo e sull'indipendenza dell'uomo, è diventato pura astrazione, ed è risultato incapace di riempire di sé il mondo. «L'umanesimo eroico è morto», scrive Ivanov, l'ultimo grande, tragico umanista fu Nietzsche, il quale, a prezzo della sua stessa esistenza, ha respinto e superato la norma umana. Dalla crisi della visione organica dell'uomo le prime ad essere travolte saranno allora le arti, che, non potendo più far conto su un'unità normativa che si esprima nel tipico, nell'idea dell'oggetto rappresentato, diventano la testimonianza più evidente della disgregazione, dello smembramento, del prevalere del particolare sull'idea complessiva.

Se *Kruči* si avvicina al tema di *Krušenje gumanizma, Perepiska iz dvuch uglov* è una riflessione oltre che sul valore della cultura anche sulla sua sorte in Russia dopo la rivoluzione, e in questo può essere in parte accostata a *Narod i intelligencija*, lo scritto di Blok che tanto drammaticamente aveva posto il problema dell'impossibilità di trasmissione di valori culturali tra questi due fronti contrapposti. Geršenzon, che già nel 1909, nella raccolta *Vechi*, aveva riconosciuto l'esistenza di una distanza incolmabile tra l'astratta figura dell'intellettuale ed il popolo, che lo guarda con una sorta di «orrore mistico», si chiede quale sia l'intento della rivoluzione, se spazzare via la vecchia cultura o appropriarsene per farne patrimonio di tutti. Ma può ben accadere che, una volta posseduti, questi tesori di sapere perdano tutto il loro valore, oppure siano assunti come sem-

³⁸ «Kruči», in *Sobranie sočinenij*, cit., p. 373.

plici mezzi strumentali, al servizio di fini immediati e limitati. Blok, dal canto suo, scriveva in *Narod i intelligencija* che gli intellettuali si gettano verso il popolo per istinto di autoconservazione, ma che ciò facendo si scontrano contro il suo disprezzo e il suo odio, contro quella *trojka* che vola proprio contro di loro.

Tale è comunque il destino di quei valori culturali il cui peso fa sì che Geršenzon spera nella possibilità della nascita di un'altra cultura, che non sia «lotta di fantasmi». In questo carteggio a tema Ivanov figura come difensore della cultura del passato, che pesa e vincola solo se non è sentita come cosa viva. Quanto alle speranze nella possibilità di spazzare via il vecchio per far posto al nuovo, Ivanov teme che tutto ciò non sia che «sogno ingannevole e *décadence*, come ogni roussoismo»³⁹, e mette in guardia Geršenzon contro l'illusione di una impossibile palingenesi culturale che si origini sul nulla. Così, se nell'analisi della crisi della cultura moderna troviamo numerosi punti di contatto tra Ivanov e Blok, nello sguardo sul futuro scopriamo una differenza sostanziale: Ivanov crede nel valore liberatorio della memoria storica e intellettuale, Blok guarda con sgomento all'incombente, certo annichilimento della cultura tradizionale da parte della *narodnaja stichija*, «della quale noi non sappiamo nulla» (ZK, 132)⁴⁰.

Proprio per questo tema passa uno dei momenti più interessanti dei rapporti tra Blok e Gor'kij. Nell'agosto del 1919 Blok offre allo scrittore la nuova edizione dei suoi saggi⁴¹, e il dono non è certo casuale, poiché pochi mesi prima, in occasione del cinquantenario di Gor'kij, nel suo discorso di augurio Blok aveva affermato che il grande compito che la sorte ha affidato allo scrittore è proprio quello di fare da intermediario tra le due opposte fazioni del popolo e degli intellettuali, «i quali né conoscono se stessi, né si conoscono tra di loro» (VI, 92)⁴². È questo il momento di massimo avvicinamento spirituale tra i due, al quale però segue ben presto la fine del reciproco «innamoramento».

I rapporti si fanno tesi sia con Tichonov, sia con l'Andreeva

³⁹ *Perepiska iz dvuch uglov*, Peterburg, 1921, p. 22.

⁴⁰ Un capitolo interessante del rapporto da intellettuale di Blok con il «popolo» è rappresentato dai suoi contatti, soprattutto epistolari, con Kljuev.

⁴¹ *Rossija i intelligencija*, 2oe izd., Pg., 1919.

⁴² L'episodio è registrato puntualmente da tutti i memorialisti. Ricorderemo che nell'album di Čukovskij Blok scrive del compleanno di Gor'kij che «non è un giorno vuoto, ma musicale» (cfr. *Čukokkala. Rukopisny al'manach Korneja Čukovskogo*, M., 1979, p. 199) e si impegna nella preparazione di una raccolta di scritti in omaggio allo scrittore, che poi non fu realizzata.

nell'ambito della Sezione del repertorio, e non vengono certo migliorati dal discorso in memoria di Leonid Andreev che Gor'kij tiene l'8 novembre 1919, in cui lo scrittore riconosce pubblicamente di avere, in passato, giudicato negativamente il modernismo senza tentare davvero di capirlo. Da questo momento ha inizio, nei taccuini di Blok, una serie di appunti che ci lasciano capire che i rapporti tra i due sono ormai entrati in una fase critica. Un motivo di scontro aperto è l'introduzione che Blok scrive per le opere di Lermontov in preparazione per Gržebín nel marzo del 1920. Citiamo ancora del diario di Čukovskij: «Blok ha cominciato a lavorare su Lermontov, e naturalmente il suo lavoro è splendido. La scelta dei versi è molto buona, l'articolo però è scritto non nel tono divulgativo e volgarizzato che vuole Gor'kij, ma nel solito tono blokiano, con vani sforzi di abbassamento al livello di lettori di scarsa cultura. Per Blok Lermontov è un mago, un veggente, un teomaca (*bogoborec*); per Gor'kij è "una forza culturale", un "fautore del progresso"; la questione qui non è nello stile, ma nella sostanza. La posizione di Blok è tragica. Quanto più Gor'kij dimostrava a Blok che bisognava scrivere in modo diverso ("Ciò che conta non sono i sogni di Lermontov, ma il fatto che ha scritto *In morte di Puškin*"), tanto più triste, più superbo e chiuso diventava lo splendido volto tormentato di Blok»⁴³. Nei ricordi del 1967 Čukovskij fa risalire proprio a questo episodio l'inizio del progressivo estraniamento di Blok dalle attività alle quali si era fino a quel giorno dedicato con serietà e impegno, se non con entusiasmo. Dai taccuini e dai diari vediamo che gli incontri con Gor'kij diventano per il poeta un peso (*ZK*, 480, 489, 490; *VII*, 371, 390), fino al massimo di irritazione contro di lui e contro Tichonov del gennaio 1921.

C'erano stati dunque un'intesa d'elezione sul piano delle enunciazioni profetiche, la comune percezione della fine del vecchio mondo con i suoi valori da sacrificare al nuovo, l'impegno comune su un piano di attività concreta – ma ciò che torna a dividere Blok da Gor'kij, ciò che mette a nudo la distanza di fondo, è non tanto il radicalismo estetico di Blok, la sua *forma mentis* poetica e psicologica, bensì un tentativo di applicazione concreta di politica culturale, un aspetto tecnico e insieme sostanziale della conservazione e della divulgazione della cultura.

Febbraio 1988

⁴³ K. ČUKOVSKIJ, «Pis'ma Bloka...» cit., p. 251 e «Aleksandr Blok» cit., p. 283.

Matilde Maso

LA SCELTA DEL PARTNER IN DUE COMMEDIE DI
SHAKESPEARE: *ALL'S WELL THAT ENDS WELL* E
TWELFTH NIGHT

In *All's Well That Ends Well* uno degli elementi peculiari della commedia è sicuramente dato da una scelta del partner operata unilateralmente da un personaggio femminile, la giovane protagonista Helena, e realizzata con una determinazione e perseveranza non altrimenti riscontrabili in altre opere di Shakespeare¹.

Helena si lascia assorbire completamente dalle implicazioni che nascono da tale scelta, e la sua tenace volontà di successo, qua e là temperata da momentanei ma non pienamente credibili tentativi di rinuncia, e ciò che dà impulso agli avvenimenti del play.

Nell'analizzare i meccanismi di tipo psicologico e sociale che sottendono questa scelta desideriamo operare un confronto anche con i risultati di recenti ricerche di matrice anglosassone condotte con un approccio di tipo sociologico-descrittivo in quanto possono fornire uno stimolante quadro concettuale alla nostra indagine.

Da diversi studi emerge che anziché essere interamente libera e puramente motivata da un incontrollabile impulso affettivo, come vuole l'ideale romantico, la scelta matrimoniale appare in genere largamente influenzata da fattori economici e sociali. Si osserva come

¹ Si potrebbe mettere in luce un'analogia tra lo stratagemma risolutivo impiegato da Helena per ottenere che Bertram adempia ai voti matrimoniali, e precisamente il suo sostituirsi a Diana, di cui Bertram è innamorato, con l'espedito analogo che permette a Mariana, in *Measure for Measure*, di rivendicare i suoi diritti coniugali su Angelo. Ma l'episodio, sia pur tecnicamente somigliante, assume un significato alquanto diverso rispetto alla psicologia delle due figure femminili, Mariana ed Helena, in quanto Mariana, peraltro personaggio secondario del *play*, usa questo mezzo non per averlo essa stessa ideato, ma perché persuasa e stimolata dal Duke, che con un opportuno travestimento è il vero artefice dello svolgimento degli eventi. Aggiungiamo marginalmente che questo elemento in comune, il «bed-trick», il sostituirsi nel letto ad un'altra donna, si configura assieme ad altre sostanziali affinità presenti nelle due commedie. A tale proposito vedasi G.K. HUNTER, Int. a *All's Well That Ends Well*, The Arden Shakespeare, London, Methuen, pp.XXIII-XXV.

statisticamente la maggioranza delle scelte avvenga in un contesto abbastanza prevedibile di affinità rispetto alle caratteristiche razziali, religiose, etniche, educative degli sposi; si tende inoltre a ricercare una parità anche riguardo l'età, l'intelligenza e l'aspetto fisico². Nella scelta pertanto fattori endogami avrebbero la preminenza sulle spinte, che pur vi sono, verso unioni più eterogenee, marcatamente esogame.

Se è vero che la vita sociale è stata in genere sempre organizzata in modo da rendere estremamente più probabili gli incontri all'interno di una stessa classe, è altrettanto vero che sono sempre esistiti casi di *mésalliances*, e che il matrimonio ha potuto rappresentare sia il modo di consolidare e stabilizzare una determinata posizione sia un mezzo di mobilità sociale³. È in quest'ultima direzione che, in base a questi parametri, si muove Helena.

Sembrerebbe a prima vista che Helena avesse operato la sua scelta ad un livello soprattutto emozionale e sentimentale: infatti in un primo soliloquio rivela che la sua immaginazione è tutta presa da una passione ardente e segreta che accentua le distanze tra il soggetto e l'oggetto d'amore⁴.

[...] my imagination
 Carries no favour in't but Bertram's.
 I am undone; there is no living, none,
 If Bertram be away; t'were all one
 That I should love a bright particular star
 And think to wed it, he is so above me. (I, i, 82-5)

La disparità tra Bertram ed Helena è essenzialmente dovuta alla differenza di classe, tuttavia la giovane, fin da queste prime battute, dilata la distanza a dimensioni siderali. Nell'affermare infatti, romanticamente, che le è impossibile vivere lontana da Bertram, il quale è sul punto di lasciare i suoi possedimenti, la contea di Rossillion, per raggiungere la corte di Parigi, ella lo paragona ad una lucentissima

² Vedi BETTY YORBURG, *Families and Societies*, New York, Columbia U.P., 1983, in part. pp. 146-58; V. FOX, M.H. QUITT, *Loving, Parenting and Dying. The Family Cycle in England and in America, Past and Present*, New York, Psychohistory Press, 1980, pp. 15-24.

³ A. GIRARD, *Le Choix du conjoint*, INED, Paris, 1974, pp. XXVIII-XXXI; 188-201. Trad. it. MILLY BUONANNO, «La scelta del coniuge, fenomeno sociale», in *Le funzioni sociali del matrimonio*, Milano, Comunità, 1980, pp. 321-337. Vedasi anche B.N. ADAMS, *The Family. A Sociological Interpretation*, Chicago, Rand MacNally, rist. 1980, in part. pp. 231-2.

⁴ Tutte le citazioni sono tratte dai testi dell'edizione *New Arden Shakespeare*.

stella, tale le appare la superiorità del giovane nobile rispetto a lei.

Il simbolo dell'astro irraggiungibile, sebbene metafora frequente nella letteratura erotica elisabettiana, ha pur sempre un carattere emblematico e ben denota la situazione psicologica del personaggio.

L'inaccessibilità di Bertram esiste davvero, ma Helena, nel renderla addirittura mitica, ci induce a pensare che ciò rappresenti per lei un'attrattiva non secondaria, un incentivo del suo stato amoroso, una specie di rinforzo (*reinforcement*, com'è nella terminologia anglosassone) che la esalta.

Helena continua, rivolgendosi sempre al pubblico perché è sola sulla scena, ad insistere su immagini che assegnano a Bertram un valore davvero speciale: egli è da lei equiparato ad un leone (*Ibid.*, 89), ed in tal modo gli sono implicitamente riconosciute caratteristiche di regalità, saggezza, e virilità. Infine, con un ricorso ad una simbologia manieristica legata al misticismo, viene rappresentato come un santo, un eroe appunto della cristianità.

But now he's gone, and my idolatrous fancy
Must sanctify his relics. (*Ibid.*, 95-6)

L'aver idealizzato Bertram non impedirà comunque ad Helena di operare decisioni e di attuare strategie ben ancorate alla realtà: ella dimostrerà in più occasioni di saper proficuamente gestire le sue risorse e le opportunità che il destino le offre. Ed in effetti vedremo come dopo un successivo, vivace scambio di battute con Parolles, compagno di Bertram e per molti versi il suo alter ego, su come debba condursi una vergine quale ella è, Helena appare fortificata, sicura di sé a tal punto da affermare che un'impresa così audace e meritoria sarà agevolta dal fato, che sempre favorisce chi è ardimentoso e pieno di iniziativa.

Riportiamo questo passo che esprime una fiducia nell'essere umano capace di gestire e dominare il proprio destino di stampo chiaramente rinascimentale⁵.

Our remedies oft in ourselves do lie,
Which we ascribe to heaven; the fated sky
Gives us free scope; only doth backward pull
Our slow designs when we ourselves are dull. (*Ibid.*, 212-15)

⁵ Cfr. K.H. DANNENFELDT (ed.), *The Renaissance. Medieval or Modern?*, Heath, Boston, 1966, in part. WALLACE K. FERGUSON, «The Interpretation of the Renaissance: Suggestions for a Synthesis», pp. 101-9, spec. 107-108.

Helena preannuncia quindi l'intenzione di attuare un ben preciso progetto atto a farle ottenere la mano di Bertram.

The king's disease – my project may deceive me,
But my intents are fix'd, and will not leave me. (*Ibid.*, 224-5)

Un esame più dettagliato dei personaggi mette in luce elementi omogenei che accorciano la distanza a cui abbiamo accennato. In più punti si afferma nel testo che Helena è parte integrante dell'ambiente in cui Bertram è stato educato ed è vissuto prima di recarsi a Parigi: ella è infatti figlia del medico che curava il padre di Bertram. Le sue origini quindi sono modeste a causa della mancanza di un titolo nobiliare, ma non del tutto anonime se è vero che l'abilità del padre, Gerard de Narbon, è nota a corte.

Entrambi i giovani sono orfani, e mentre Helena è sotto la tutela della contessa di Rossillion, madre di Bertram, il giovane è sotto quella del re.

È da attribuirsi al merito di Helena l'aver saputo conquistarsi la stima e l'affetto della contessa che la eleva al rango di figlia adottiva. Il maggior vanto di Bertram è dato appunto dalle sue origini nobili, di cui è estremamente conscio.

Helena raccoglie la sfida lanciata dalla partenza del giovane, e riesce a raggiungere ella stessa Parigi con lo scopo di applicare sul re gravemente infermo, e a detta dei medici incurabile, un miracoloso farmaco, la cui formula, ella dice, è un geloso segreto tramandatole dal padre. Stipula con il re un patto di sapore fiabesco: se la cura dovesse fallire, a lei toccherebbe di risponderne con la vita, viceversa dalla guarigione del re le scaturirebbe il privilegio di scegliere tra i vassalli uno sposo di suo gradimento.

Helena supera brillantemente questa prima prova che le fa acquisire dei diritti su Bertram, anche se, per ora, puramente nominali. Precisiamo che la scelta avviene secondo determinati criteri formali: davanti a Helena sono schierati alcuni giovani rampolli della nobiltà francese e lei si rivolge prima all'uno poi all'altro prima di soffermarsi su chi sappiamo bene. Nessuno dimostra per lei qualcosa di più di una formale cortesia, nonostante la sua virtù sia ammirata dal vecchio cortigiano Lafew e, ciò che più vale, dal re stesso ⁶.

⁶ Il re perora la causa di Helena con lunghi discorsi in cui il valore della virtù e del merito è contrapposto alla considerazione in cui sono tenuti i titoli ereditari. Egli inoltre descrive Helena come «young, wise, fair» (III, iii, 131), ed aggiunge di essere disposto a fornirle ricchezze e blasone per metterla in una posizione di parità rispetto a Bertram.

Bertram risponde con un rifiuto indignato e violento, adducendo come prima motivazione la disparità di classe.

[...] I know her well:
She had her breeding at my father's charge.
A poor physician's daughter my wife! Disdain
Rather corrupt me ever! (II, iii, 113-6)

L'enfasi è tutta su quell'affermazione «I know her well» che suona fortemente dispregiativa. Bertram calca la mano sulla sua lunga familiarità con Helena quasi ciò escludesse automaticamente la possibilità che egli possa amarla o sposarla.

Bertram non ammette di poter accedere ad un'unione sbilanciata sul piano sociale e, stando alle sue dichiarazioni verbali, rifiuta Helena perché inferiore.

Ma per il pubblico o il lettore del testo con senso critico sviluppato rispetto alle giustificazioni umane, è facile dubitare che sotto tali giustificazioni culturali sia presente nel personaggio una sua innata resistenza all'unione endogama: su di lui in questo caso si sarebbe prodotta un'inibizione verso una quasi-sorella.

Per questa interpretazione ci sono altre spie nel testo: Bertram continua spiegando come l'educazione di Helena sia avvenuta a spese del proprio padre, ovviamente all'interno dello stesso ménage domestico. Quindi Helena sceglie il partner nell'ambito della famiglia dove è stata allevata, forse è cresciuta insieme a Bertram, e si conoscono bene quanto due fratelli.

La consuetudine e la vicinanza quotidiana fin dai giorni dell'infanzia avrebbero dovuto favorire l'instaurarsi di un'inibizione verso l'unione tra i due di tipo «incest taboo»⁷.

Anche Helena ha orrore del tabù dell'incesto. Infatti nel dialogo con la contessa di Rossillion che vuole essere considerata madre della giovane, ella insiste che non può assumere Bertram come fratello.

⁷ Per le questioni relative al tabù dell'incesto in Shakespeare, vedasi ARTHUR KIRSCH, *Shakespeare and the Experience of Love*, Cambridge, 1981, Ch. V; RICHARD WHEELER, *Shakespeare's Development and the Problem Plays*, Berkeley, Cal., 1981, Ch. II. Inoltre vedi BRUNO BETTELHEIM sui *kibbutzim*, *I figli del sogno*, Milano, Mondadori (*The Children of the Dream*, MacMillan), 1969: «Molto ci si è diffusi sul fatto che il crescere insieme, come gruppo di coetanei, porterebbe allo sviluppo del tabù dell'incesto, avendo i suoi membri vissuto sempre come fratelli e sorelle», p. 227.

Helena. You are my mother, madam, would you were—
 So that my lord your son were not my brother—
 Indeed my mother!

.....
 Can't no other

But, I your daughter, he must be my brother? (I, iii, 156-61)

La contessa risolve il problema proponendole di diventare sua nuora, in inglese pur sempre «daughter... in law»!, come se fosse sufficiente cambiare i nomi per cambiare le cose.

Helena comunque non sceglie un consanguineo, ma anzi un partner di un altro gruppo sociale: la sua è quindi è una scelta composta tra endogamia (non genetica, non sociale) della *nursery* o «stanza dei bambini», una scelta quindi operata all'interno del gruppo pre-adolescenziale, ed esogamia di classe sociale. Bertram sembra l'unico uomo, dopo il padre, di qualche valore che lei abbia avuto vicino.

Se passiamo ad osservare quelle che sono altre peculiari caratteristiche psicologiche dei personaggi, ne risulta che Helena è tra i due il carattere dominante. È coerente nella sua scelta e persegue il suo scopo con continuità. Episodi che potrebbero essere interpretati come momentanei cedimenti ci appaiono piuttosto dettati da una tattica flessibile e sottile: Helena sa sia quando è il momento di attaccare direttamente (e impiega con lena tutta la sua forza di convincimento), sia quando è il momento di cambiare strategia, cedere provvisoriamente il campo (si allontana dalla Francia e si fa credere morta perché Bertram, che è fuggito, possa ritornarvi credendo di avere campo libero), o usare ben collaudati espedienti (il *bed-trick*, ovvero il sostituirsi ad un'altra nel letto).

Non ci convince una interpretazione degli eventi del *play* che vorrebbe Helena intraprendente nella prima parte e passiva, rinunciataria, ma pur sempre astuta, nella seconda⁸. Ci sembra piuttosto che Helena sappia adattarsi alle varie situazioni e trarre vantaggio anche da circostanze fortuite come il fatto che, nella sosta a Firenze durante il pellegrinaggio a Saint Jaques le Grand, venga non solo a trovarsi nella stessa città di Bertram, ma anche venga a conoscere proprio Diana, la donna di cui il marito è invaghito. Bertram infatti, che ha accettato il matrimonio solo per non incorrere nell'ira del re, si rifiuta di consumarlo e perciò di renderlo effettivo, e preferisce fuggire per arruolarsi nelle campagne d'Italia, non senza aver lasciato

⁸ Questo è invece il parere di G.K. Hunter nella già citata introduzione, pp. XXX-XXXIII, il quale sostiene Helena debba, nella seconda parte, operare un atto di contrizione e rimettersi alla volontà del destino e di forze soprannaturali.

alla moglie un messaggio che è di per sé un'altra sfida: il giovane conte riconoscerà il legame nuziale solo quando Helena entrerà in possesso del suo anello e aspetterà un figlio da lui.

Helena accetta questa nuova prova e si trova quindi a rincorrere il marito ribelle. Anche a Firenze ella mette a frutto la sua abilità di ottenere la collaborazione delle persone che le possono essere utili, tecnica che aveva già ottenuto un discreto successo sulla contessa di Rossillion, sul cortigiano Lafew e sul re stesso. È ora la volta di Diana e della madre di esserle solidali e di aiutarla nel raggiungimento della sua impresa.

Al contrario, le scelte di Bertram appaiono piuttosto tortuose e confuse. A Firenze contravviene ai suoi principi di parità sociale corteggiando con accanimento Diana che gli è senz'altro inferiore. Inoltre, appena pensa di averla posseduta perde ogni interesse e quando la incontra di nuovo in Francia, nella scena finale della commedia, la copre di calunnie e di disprezzo.

È proprio in questa stessa scena che gli viene fatta l'unica proposta di matrimonio che Bertram sente di poter accettare di buon grado: Lafew, attraverso la mediazione del re, gli propone di impalmare la figlia Maudlin.

Questo appare il tipo di scelta matrimoniale che Bertram condive e apprezza, un'unione combinata dai genitori, la propria madre e il padre della sposa, all'interno della propria classe sociale. Si tratta di una procedura che si richiama alla tradizione e che del matrimonio privilegia le conseguenze sul piano economico e sociale: una tendenza che se, come abbiamo visto, non è estranea totalmente al modo di agire nelle società avanzate del ventesimo secolo, era ancora più marcata e riconoscibile nelle classi dominanti dell'epoca elisabettiana⁹.

In definitiva, nel suo immaginario erotico, Bertram tiene ben separate le figure dell'amante e della sposa. Non ha preclusioni sociali verso un'amante purché questa sia difficile da conquistare ed esotica, Diana infatti è italiana, quindi una straniera per lui, considera con attenzione una eventuale moglie del suo stesso rango

⁹ Per una panoramica di studi sul matrimonio: L. STONE, *The Family, Sex and Marriage in England, 1500-1800*, Penguin, rist. 1984; dello stesso autore, «Il matrimonio aristocratico» in *Famiglia e matrimonio nel capitalismo europeo*, Bologna, Il Mulino, 1974, pp. 163-87; RUTH KELSO, *Doctrine for the Lady of the Renaissance*, Urbana, Illinois U.P., 1956; CHILTON LATHAM POWELL, *English Domestic Relations 1487-1653. A Study of Matrimony and Family Life in Theory and Practice as Revealed by the Literature, the Law and the History of the Period*, New York, Columbia U.P., 1917.

quando intravede nell'unione un'alleanza utile su di un piano politico-economico. L'unica che aborrisce è Helena, che è familiare e chiaramente disponibile in un modo totale¹⁰.

In opposizione alla rigidità dei protagonisti di *All's Well That Ends Well*, la rigidità di Helena che non vuole lasciar andare Bertram, e quella di Bertram che non vuole cedere a nessun costo, i personaggi di *Twelfth Night* fanno alcune scelte che si rivelano sbagliate ma sono sufficientemente flessibili ad adattarsi a partner diversi da quelli che si erano scelti a tutta prima: il duca Orsino abbandona il primitivo desiderio di Lady Olivia, e questa rinuncia all'infatuazione che aveva per Viola/Cesario.

In apertura di commedia Orsino si dichiara innamorato di una donna altrettanto elevata nel rango sociale di lui, Olivia appunto. Si tratta però di una passione vissuta soprattutto a livello fantastico, un pretesto quasi per indulgere in piaceri languidi e vagamente sensuosi: l'ascolto di musiche melodiche ed estenuanti, l'adagiarsi su vellutate sponde fiorite.

Orsino. If music be the food of love, play on,
Give me excess of it, that, surfeiting,
The appetite may sicken and so die.
That strain again! It had a dying fall.
O, it came o'er my ear like the sweet sound
That breathes upon a bank of violets,
Stealing and giving odour. Enough, no more [...] (I, i, 1-7)

.....
Away before me to sweet beds of flowers!
Love-thoughts lie rich when canopied with bowers. (*Ibid.*, 41-2)

Olivia ed Orsino sono entrambi avvezzi alla ricchezza ed al potere: Orsino è il governatore dell'Illyria, il paese immaginario in cui è ambientata la commedia, ed Olivia figlia di un conte, amministra, unica ereditiera, un ingente patrimonio, con competenza ed

¹⁰ Diversa è l'interpretazione data da R.B. PARKER in «War and Sex in *All's Well That Ends Well*», *Shakespeare Survey*, (37), 1984, in part. p. 102, secondo la quale Bertram è spinto a rifiutare Helena perché prova ripugnanza e disgusto verso la sessualità in genere. Riteniamo invece che Bertram neghi ad Helena perfino quel primo bacio che lei gli chiede con una qualche – pur se falsamente umile – insistenza (II, v, 79-87), in quanto egli sa che la giovane donna sta mettendo in atto una prima trappola a carattere sessuale. Infatti Helena, più tardi, consumato l'atto coniugale, avrà buon gioco non solo perché potrà sfoggiare l'erede pattuito, ma anche perché potrà ricordare al marito come egli abbia apprezzato questo loro primo incontro: «O my good lord, / When I was like this maid, I found you wondrous kind.» (V, iii, 303-4).

anche con evidente piacere. Si tratta di due personaggi abituati a dominare, incontrastati, ognuno nel proprio ambito, ad essere adulati e lusingati da schiere di servitori, due personaggi quindi marcatamente egocentrici e in più di un senso simmetrici fra loro¹¹. Queste loro caratteristiche risaltano più volte nel testo, ma ci sembra interessante per i fini della nostra discussione soffermarci su quei passi che chiariscono come essi intendano vivere il loro rapporto amoroso.

Orsino si compiace che Olivia dimostri un fortissimo attaccamento per la memoria del fratello scomparso, anche se il recente lutto è il motivo con cui ella si sottrae alla corte del duca. Questa è la prova, egli ritiene, che ella sarà tanto più capace di amare un uomo in modo totale e duraturo.

O, she that hath of that frame
To pay this debt of love but to a brother,
How will she love, when the rich golden shaft
Hath kill'd the flock of all affections else
That live in her; when liver, brain and heart,
These sovereign thrones, are all supplied and fill'd
Her sweet perfections with one self king! (*Ibid.*, 33-39)

È quella di Orsino una concezione estremamente possessiva della relazione coniugale: egli si rappresenta come il sovrano assoluto («one self king») a cui ella dovrà dedicarsi anima e corpo («liver, brain and heart»), una volta che Amore avrà cancellato (nel testo, «ucciso») nel suo cuore qualsiasi altro affetto.

Ben diversa è la disposizione di Olivia, non è sua intenzione assoggettarsi ad un vincolo così limitante, ella desidera scegliere anziché essere scelta, proporsi anziché accettare passivamente un partner. Ella mira a un compagno con il quale instaurare un rapporto egualitario o con il quale forse assumere una posizione di superiorità. In definitiva, ella non intende sacrificare la propria indipendenza.

Ne consegue che un rapporto basato su un modello di dominanza/sottomissione, come Orsino implicitamente vorrebbe, non la attrae minimamente. Infatti ella riconosce ad Orsino varie qualità che lo renderebbero senz'altro eleggibile, ma ciò non può bastarle. Questo è il senso di quanto ella dice a Viola/Cesario:

Your duke does know my mind, I cannot love him
Yet I suppose him virtuous, know him noble,
Of great estate, of fresh and stainless youth;

¹¹ Marginalmente si può osservare come anche i nomi Olivia e Orsino inizino con la stessa vocale O, e siano formati entrambi da 6 lettere.

In voices well divulg'd, free, learn'd, and valiant,
 And in dimension, and the shape of nature,
 A gracious person. But yet I cannot love him. (I, v, 261-6)

Olivia dimostra autonomia in quanto desidera qualcuno che corrisponda ai propri personali requisiti, ed in effetti si orienterà nella scelta in tale direzione, non qualcuno, come Orsino, che è desiderabile perché possiede tutte le caratteristiche che la società giudica positive.

Infatti Sir Toby, zio di Olivia, riassume il desiderio della gentildonna di rifuggire da un pretendente che le sia in qualche aspetto superiore, o per il titolo nobiliare, o per il patrimonio, o per età, o per intelligenza.

She'll none o' th' count; she'll not match
 Above her degree, neither in estate, years,
 Nor wit; I have heard her swear't. (I, iii, 106-8)

Possiamo ritenere quella di Sir Toby una buona testimonianza, per la pacatezza con cui è formulata. E Sebastian, l'uomo scelto infine da Olivia, conferma questo ritratto di donna volitiva, abile, determinata; anzi sono proprie le sue capacità direttive, la sua esperta gestione delle sue proprietà, che attraggono Sebastian, e lo convincono ad accettare l'affrettata proposta di matrimonio fattagli dalla contessa¹².

[...] Or else the lady's mad; yet if 'twere so,
 She could not sway her house, command her followers,
 Take and give back affairs and their dispatch,
 With such a smooth, discreet, and stable bearing
 As I perceive she does [...] (IV, iii, 16-20)

Rispetto a queste sue caratteristiche Olivia può essere equiparata a Portia di *The Merchant of Venice*, un'altra figura femminile shakespeariana dominante, sicura di sé; e tanto più avvicinati sono i loro rispettivi partner, Sebastian e Bassanio, gentiluomini raffinati ed affascinanti, e certamente non fastidiosamente tirannici¹³.

¹² La conduzione familiare diventava per i nobili dell'epoca elisabettiana un compito gravoso e complesso, anche se soddisfacente, data la presenza di varie figure di contorno, dame di compagnia, gentiluomini, governanti, economi, servitori. Cfr. L. STONE, *The Family*, etc., cit., nota 9.

¹³ Non sembra attribuibile ad una semplice coincidenza il fatto che sia Sebastian che Bassanio siano beneficiati da due amici ugualmente disinteressati e a cui, tra l'altro, è attribuito lo stesso nome di Antonio.

Gli altri due corteggiatori di Olivia, Sir Andrew Aguecheek e Malvolio, hanno come scopo essenziale quello di contribuire alla comicità del *play*: come partner sono del tutto inadatti ed improponibili.

Sir Aguecheek, caricatura di gentiluomo inglese di campagna, dedito solo ai divertimenti e agli sport, le è senz'altro inferiore per ingegno, Malvolio, noioso puritano, lo è per posizione sociale. Ma il desiderio di Olivia di scegliersi un partner in qualche misura sottomesso ed inferiore sembra, almeno inizialmente, spingerla in una direzione completamente errata, ridicola: la vediamo infatti corteggiare Viola, l'ennesima eroina shakespeariana a muoversi sulla scena in abiti maschili. È un travestimento che certamente si confà allo spirito dinamico, vivace, intraprendente di quella che è la protagonista principale della commedia¹⁴.

Viola, naufraga sulle coste dell'Illyria, usa gli abiti maschili per introdursi alla corte di Orsino, assumendo il nome di Cesario, e diventa ben presto l'uomo di fiducia, il confidente, la figura del servitore-amico.

Viola vive le ambiguità generate dal suo travestimento senza eccessivi drammi. Lusinga Orsino con proteste di affetto che il pubblico sa essere nient'altro che aperte dichiarazioni d'amore.

Viola. My father had a daughter lov'd a man
As it might be perhaps, were I a woman,
I should your lordship. (II, iv, 108-9)

Svolge alacremente il compito affidatole da Orsino di corteggiare Olivia al suo posto, compito davvero ingrato, ma che Viola esegue con tanto calore ed appassionata dedizione da ottenere l'affetto indesiderato di attrarre l'attenzione di Olivia su di lei.

Un risultato di questo genere ci induce a supporre in Viola qualche tendenza all'androginia, ipotesi che viene a trovare una qualche giustificazione, se è vero, come si insiste a varie voci nei dialoghi del testo, che fra i due fratelli gemelli, Viola e Sebastian, vi sia una sconcertante rassomiglianza. Sebastian, creduto morto da Viola, è anch'egli scampato miracolosamente al naufragio che costituisce l'antefatto all'azione del *play*, e al momento del ricongiungimento dei

¹⁴ M.M. MAHOOD, nell'Introduzione alla edizione Penguin di *Twelfth Night*, osserva come Viola organizzi l'avventura del travestimento con lo stesso spirito allegro che caratterizzava le «masques» e gli altri divertimenti allestiti durante le festività natalizie e carnevalesche, festività a cui è ispirata l'atmosfera della commedia.

due, i personaggi presenti si dimostrano incapaci di distinguere l'uno dall'altra, il fratello dalla sorella.

Orsino. One face, one voice, one habit, and two persons!
A natural perspective, that is, and is not. (V, i, 214-5)

.....
Antonio. How have you made division of yourself?
An apple cleft in two is not more twin
That these two creatures. Which is Sebastian?

Olivia. Most wonderful! (*Ibid.*, 220-3)

Già in precedenza Sebastian aveva descritto la sorella ad Antonio come perfettamente simile a se stesso. «*Sebastian*. A lady, Sir, though it was said it much resembled me, was yet of many accounted beautiful [...]

» (II, i, 24-5)

Se Sebastian e Viola sono simili come due gocce d'acqua, ciò significa inevitabilmente che Viola ha nei tratti somatici alcunché di maschile, e sono forse queste valenze maschili ad attrarre Lady Olivia¹⁵. Di conseguenza, non servono ulteriori dimostrazioni per presumere in Sebastian una speciale delicatezza e flessibilità, una personalità quindi non tirannica né prevaricatrice, ma ugualmente, all'occorrenza, audace e virile, dato che, ad esempio di ciò, nelle scaramucce con Sir Toby e Sir Andrew Aguecheek si dimostra valoroso spadaccino.

Olivia si innamora quindi di un giovane messaggero dall'aspetto singolarmente attraente, e l'immagine di grazia e leggiadria è rafforzata in lei e nel pubblico da commenti dei personaggi che circondano la contessa, vedi la governante Maria, Sir Toby e Malvolio, e che fungono, nel tentativo di Lady Olivia di isolarsi dal mondo, da filtro protettivo. Maria definisce il falso Cesario «a fair young man» (I, v, 102), Malvolio lo rappresenta come «very well-favoured» (*Ibid.*, 162), e Sir Toby, data la sua rozzezza, si limita a descriverlo con il titolo di «gentleman» (*Ibid.*, 119).

Un altro elemento di fascino è dato dalle espressioni suadenti e dagli elogi ben articolati in cui Viola/Cesario si diffonde dinanzi a Lady Olivia¹⁶. In Sebastian Olivia ritrova una maggiore duttilità, una

¹⁵ Per una discussione sugli aspetti androgini, o comunque ambivalenti, della personalità di Viola, vedasi NANCY K. HAYLES, «Sexual Disguise in *As You Like It* and *Twelfth Night*», *Shakespeare Survey* (32), 1979, pp. 63-72.

¹⁶ A questo riguardo, Elizabeth M. Yearling, analizzando il linguaggio di Viola, osserva come ci sia un uso ironico di uno stile affettato, «courtly», artificiale nelle sue espressioni di adulazione. V. il saggio «Language, Theme and Character in *Twelfth Night*», *Shakespeare Survey* (35), 1982, pp. 79-86, in part. pp. 80-1.

disponibilità totale, in quanto egli la segue immediatamente, con qualche lieve perplessità, ed è, fin dal primo momento del loro incontro, emblematico questo scambio di battute che avviene quando ancora Olivia crede di avere davanti a sé Cesario:

Olivia. Nay, come, I prithee; would thou'dst be ruled by me!
Sebastian. Madam, I will.
Olivia. O, say so, and so be. (IV, i, 63-5)

Viola, a cui non pesa scendere al di sotto del suo rango di gentildonna per diventare il paggio di Orsino, è disposta per carattere ad accondiscendere anche agli impeti d'ira e di umore nero di cui il duca dà prova più volte.

In tal senso la scena I del V atto è particolarmente rivelatrice. Tra Olivia ed Orsino per la prima volta insieme sul palcoscenico scoppia un violento diverbio ed il duca, infuriato e geloso minaccia di eliminare fisicamente quel «Cesario» che ha fatto breccia su Olivia, sia per crearle dolore e così vendicarsi, sia per avere finalmente campo libero.

Orsino. But this your minion, whom I know you love,
And whom, by heaven, I tender dearly,
Him I will tear cut of that cruel eye
Where he sits crowned in his master's spite.
Come, boy, with me; my thoughts are ripe in mischief:
I'll sacrifice the lamb that I do love,
To spite a raven's heart within a dove. (V, i, 123-9)

La risposta di Viola conferma la dedizione assoluta, un po' testarda, di cui ella è capace verso Orsino.

Viola. And I most jocund, apt and willingly
To do you rest, a thousand deaths would die.
Olivia. Where goes Cesario?
Viola. After him I love.
More than I love those eyes, more than my life,
More, by all mores, than e'er I shall love wife. (*Ibid.*, 130-4)

È il carattere servizievole ed adorante di Viola che ha spinto fin dall'inizio Orsino a ricercarne attivamente la compagnia, a dialogare con lei in toni distesi, intimi, quasi affettuosi, e pertanto, se è pur vero che egli non è innamorato di Viola, e forse non se ne innamorerà mai, ella rappresenta per lui la donna ideale, la partner cedevole e disponibile che invano aveva cercato in Olivia.

Il Duca, viziato dalla consuetudine al comando, ha bisogno di

una parvenza di sottomissione, e non ha molta importanza che si tratti, appunto, di una finzione. Intuiamo infatti che, anche quando dichiara melodrammaticamente che è disposta a morire per lui, Viola sta comunque continuando la sua recita, sta ancora usando di un «travestimento», perché è proprio fingendo che è riuscita finora a raggirare Orsino, facendosi credere un ragazzo.

Nella scelta della partner, il Duca non è evidentemente mosso da ragioni di alleanza politica o di ordine economico, ma è spinto da motivi psicologici. A livello sociale la sua scelta è esogama, e tesa a soddisfare bisogni affettivi. Sono stati individuati dalla psicologia contemporanea unioni eterogenee, sul piano sociale, basate sui seguenti tratti: «dominance/submissiveness, nurturance/receptiveness, achievement/vicariousness, hostility/abasement». È all'interno della prima e in parte della seconda categoria che si iscrive l'unione Orsino-Viola¹⁷.

Si tratta fondamentalmente di situazioni in cui si prevede tra i partner una sorta di complementarietà, pur sapendo che facilmente i ruoli della coppia possono cambiare, evolversi, e quindi perfino invertirsi. È possibile pertanto immaginare che Viola, disposta a parole a cedere, ma in realtà già sulla scena dominante e attiva, tale rimanga anche dopo il matrimonio, e ciò in armonia con tante figure femminili shakespeariane, tipicamente piene di dignità e di grinta, quando non addirittura, com'è il caso di Helena in *All's Well That Ends Well* e di Viola in *Twelfth Night*, chiaramente vincenti.

In entrambe le commedie prese in esame v'è una figura di pivot, figura femminile, senza la quale le unioni ricercate dalla protagonista non sarebbero possibili, e sono quella di Viola in *Twelfth Night* e quella di Diana nella più tarda, cronologicamente, *All's Well That Ends Well*. Senza scendere nei dettagli delle singole trame, basterà qui ricordare che Viola produce, quasi come un prestigiatore dal cappello, un innamorato giusto per Lady Olivia nella figura del fratello gemello, perfettamente rispondente ai requisiti che la grande aristocratica desidera in un giovane, mentre Diana si offre come pedina duttile nelle mani di Helena, per farle conquistare il marito recalcitrante. Questa capacità di solidale manovra femminile ci rimanda un senso di sfida che viene dalla dominanza delle donne nelle aree e nelle situazioni dove è loro concesso un potere di intervento. Il dato certo che esistono tipi dominanti tra le donne come fra gli uomini è riconosciuto da Shakespeare senza tanto filosofeggiare, in questi esempi di commedia romantica.

¹⁷ Cfr. BETTY YORBURG, *cit.*, p. 148.

Donatella Menegollo

ARTE E REALTÀ NEI RACCONTI DI ALICE MUNRO

Nella narrativa moderna è sempre contenuto un consapevole elemento metanarrativo. In altri termini l'autore oltre a narrare una storia lascia anche una testimonianza dei processi di scrittura dell'opera stessa. Questo fatto che sottolinea opportunamente l'autonomia dell'opera, portato all'estremo sancisce anche una definitiva rottura o scissione tra l'opera d'arte e la realtà alla quale tradizionalmente l'opera si riferisce in senso mimetico. Questo non è il caso di Alice Munro. Profondamente cosciente dello statuto dell'arte, della sua autonomia e come vedremo della sua «artificiosità», essa non abbandona mai però l'idea che un vitale rapporto con la realtà esista, anzi fa di tale dialettica un argomento del suo stesso scrivere.

Realismo e autonomia artistica convivono e la scrittrice si trova costantemente impegnata a trovare una necessaria mediazione tra i due termini. È a questa particolare versione della modernità che il saggio è dedicato¹. Tale problematica inoltre è presente nella letteratura canadese in special modo poiché è una sua caratteristica quella di essere profondamente impegnata a capire, descrivere, creare e ricreare al tempo stesso la realtà concreta e persino locale nella quale lo scrittore è immerso.

È una necessità di concretezza, di realtà che si ritrova puntualmente in Alice Munro. Per citare le sue parole, essa vuole comunicare «real feelings about things»², ovvero «the exact tone or texture of how things are»³. La critica ha riconosciuto e sottolineato la

¹ Le raccolte prese in considerazione sono: *Lives of Girls and Women* (1971), *Something I've Been Meaning to Tell You* (1974) e *The Moons of Jupiter* (1982). I numeri delle pagine citate entro parentesi si riferiscono alle edizioni Penguin.

² JOHN METCALF, «A Conversation with Alice Munro», *Journal of Canadian Fiction*, 1, n. 4 (Fall, 1972), p. 61.

³ GRAEME GIBSON, *Eleven Canadian Novelists*, Toronto, Anansi, 1973, p. 241. Trattasi di interviste ad autori canadesi.

necessità da parte della Munro di aderire alla verità dell'esperienza e così pure il conflittuale rapporto tra arte e realtà quotidiana quale appare in numerosi suoi racconti⁴. Nell'opera della Munro si avverte infatti una continua tensione tra la volontà di vincolarsi e ancorarsi alla realtà e l'irrinunciabile libertà e autonomia dell'artista. Questo dibattito prima interiore e poi come vedremo tradotto nelle pagine dei racconti, costituendo un importante motivo di riflessione e di meditazione, non è mai sanato in posizioni univoche e definitive quanto piuttosto è costantemente oggetto di attenzione ed è piegato alle esigenze narrative che di volta in volta si presentano.

Se da un lato dunque lo scrivere vuole essere per la Munro una resa fedele del mondo dell'esperienza nei suoi aspetti particolari e persino minuti che si frastagliano fino a perdere una coerenza percettiva, dall'altro scrivere significa anche ricercare unità e forma. La realtà è plasmata, costretta entro confini, organizzata entro un ordine voluto. La Munro stessa traduce questo concetto in immagine definendo lo scrivere come «a straining of something immense and varied... into whatever confines the writer has learned to make for it»⁵, oppure come, secondo una diversa definizione, «a way of getting on top of experience»⁶. Si tratta di distanziarsi dal presentare l'esperienza diretta dei fatti e delle persone che può risultare «confusing and humiliating and difficult»; si tratta di acquisire e costruire una sorta di distanza estetica in termini temporali lasciando che l'esperienza diretta si decanti nel passato ricreando la realtà, riprendendo di essa possesso secondo categorie che non sono quelle della realtà vissuta. In tal modo lo scrivere diventa «a way of getting control»⁷.

Così le sequenze narrative della Munro. Tutti i suoi racconti si rifanno all'infanzia o all'adolescenza e a personaggi che emergono dal suo passato più o meno remoto. La passione viene vinta, l'occhio che osserva i fatti in questa prospettiva, liberato dell'ostacolo delle

⁴ Si vedano tra gli altri: VAL CLERY, «Private Landscape: Leo Simpson... and Alice Munro», *Quill & Quire*, March 1974, p. 15; WILLIAM H. NEW, «Artifice and Experience», *Canadian Literature*, n. 53, Summer 1972, p. 91; LORNA IRVINE, «Changing Is the Word I Want», in *Probable Fictions*, ed. Louis H. MacKendrick, Downsview, Ont., ECW, 1983, p. 100; JOHN MOSS, «Alice in the Looking Glass: *Lives of Girls and Women*», *Sex and Violence in the Canadian Novel: The Ancestral Present*, Toronto, Mc Clelland and Stewart, 1977, pp. 54-68.

⁵ ALICE MUNRO, «Author's Commentary», *Sixteen By Twelve*, ed. John METCALF, Toronto, Ryerson, 1970, p. 126.

⁶ GRAEME GIBSON, *op. cit.*, p. 245.

⁷ *Ibidem.*

reazioni immediate, acquisisce il distacco necessario a rendere il racconto veritiero ed oggettivo. Dalla realtà vissuta si riesce ad estrarre un significato profondo e universale. La scrittrice tende a ridimensionare il suo ruolo di «participant» della vita reale, accentuando invece il suo ruolo di «observant», riconoscendo in questa capacità di spostamento il fatto che qualifica l'essere scrittore⁸. Secondo concezioni che spesso si ritrovano nella narrativa moderna, lo scrittore passa dalla posizione di vittima a quella di artefice del proprio e altrui destino. Continui passaggi dal passato al presente, e viceversa, dimostrano il perfetto controllo del narratore sul tempo sia interiore che oggettivo del racconto. Il ricorso al dettaglio, preciso, rigoroso e a volte persino pedante (lo stile della Munro è stato definito «restrained, compressed and objective»⁹) ancora testimonia il desiderio del narratore non solo di riprodurre la realtà, ma di organizzarla secondo i propri schemi logici. Il realismo fotografico che sembrerebbe potersi applicare con fin troppa facilità ai racconti della Munro esprime in realtà il desiderio di superare la dimensione fenomenica per rilevare ed evidenziare significati profondi tramite l'organizzazione logica delle parti. Si veda ad esempio come Del Jordan voglia puntualizzare ogni minimo dettaglio nell'occasione della morte dello zio, Uncle Craig, in *Lives of Girls and Women*, ma non per limitarsi a questo, quanto per cogliere il senso della morte. Del sente «a cold appetite for details», perseguita la madre con domande insistenti, vuole inchiodare la morte oltre l'apparenza dei fatti e delle circostanze: «I wanted death pinned down and isolated...» (p. 46).

Ma è proprio quando la scelta artistica rischia di prendere il sopravvento sulla realtà che i termini del conflitto si presentano insanati alla Munro. E si sarebbe lontani dal vero se si pensasse che la scelta artistica della scrittrice equivale ad una resa di fronte alla complessità dell'esperienza. È proprio nel momento in cui essa avverte la discrepanza tra ciò che costruisce e la realtà alla quale essa vuole rifarsi che matura la consapevolezza dell'essere scrittore. Del ci dice che la famiglia Sheriff benché reale non è la fonte d'ispirazione del suo romanzo, che esso in realtà è costruito su «a few poor facts, and everything that was not told» (p. 247). Cercando il vero, essa scopre l'esistenza di due «verità» altrettanto valide, quella della realtà oggettiva e quella della creazione artistica. La tensione tra di esse è resa in un passo particolarmente significativo.

⁸ ALICE MUNRO, *Sixteen By Twelve*, cit., p. 125.

⁹ GEOFF HANCOCK, «Here and Now: Innovation and Change in the Canadian Short Story», *Canadian Fiction Magazine*, n. 27, 1977, p. 16.

All pictures. The reasons for things happening I seemed vaguely to know, but could not explain... The main thing was that it seemed true to me, not real but true, as if I had discovered, not made up, such people and such a story, as if that town was lying close behind the one I walked through every day.
(p. 244).

Il dibattito prende forma e sostanza nei personaggi e nelle storie narrate. Spesso le protagoniste della Munro scoprono che l'idea che si sono fatte della realtà non corrisponde alla realtà stessa. Si chiedono donde venga la certezza di intuizioni che non possono concretamente verificare. Ma ad esempio la narratrice di «Winter Wind», contenuto in *Something I've Been Meaning to Tell You*, rievocando personaggi della sua infanzia e in particolare episodi della vita della nonna, si chiede come aspetti non documentati o documentabili possano essere giustificati.

E così scopre la necessità di penetrare oltre l'apparenza delle cose per ottenere «messages» che le giungono per via intuitiva, tramite misteriose «connections that cannot be investigated, but have to be relied on» (p. 193). Ancora più chiaramente la protagonista narratrice di «The Ottawa Valley», contenuto nella medesima raccolta, si pone la possibilità, relativa alla figura materna, di due storie, da un lato quella di trarre dalle vicende che le stanno a cuore «una storia adeguata» considerando prevalentemente criteri di resa artistica, dall'altro la possibilità inversa di soffermarsi emotivamente sulla figura della madre, anche a rischio di perdere l'oggettivo distacco della prospettiva artistica e di trasformarsi da «observant» in «participant». Il racconto allora potrebbe «adeguatamente» terminare con la scena della madre silenziosa sul prato, ma l'esigenza inversa della verità che coinvolge la narratrice nei complessi reticoli della realtà e della psicologia reale conduce alla dolorosa ammissione del fallimento dell'immaginario «viaggio» narrativo che si poneva come meta quella di comprendere l'enigmatica figura materna. L'esperienza nella sua complessità sfugge e ogni mezzo estetico è descritto con un senso di sfiducia e di inadeguatezza, come semplici «skills» o «tricks» (p. 235). Del alla fine di *Lives of Girls and Women* è condotta a riconoscere in modo analogo l'impossibilità di contenere la vita entro i confini dello scrivere

And no list could hold what I wanted, for what I wanted was every last thing, every layer of speech and thought...
(p. 249)

A volte dunque la creazione artistica produce qualcosa di troppo diverso dall'originale, come nel caso del romanzo di Del; a volte

invece essa schiude nuove possibilità di interpretazione, come in «Winter Wind». In altre occasioni la realtà si rivela troppo enigmatica e complessa, pur nell'apparente semplicità dei fatti: è il caso di «The Ottawa Valley». Ma la validità dello scrivere può ancora essere messa in discussione per l'insufficienza dello strumento stesso di cui si serve: le parole. Quest'ultima idea, già formulata da Del Jordan, è ribadita in altri racconti. La «Spanish Lady» sente di avere un messaggio da comunicare, ma le parole sembrano aver perso tutto il loro potere comunicativo. Sono semplicemente suoni, rumori privi di contenuto. Eileen in «Memorial» – contenuto ancora in *Something I've Been Meaning to Tell You* – afferma che «words are all shameful... silence the only possible thing» (p. 212). Ma perfino quando si è veramente capito qualcosa di importante la scelta migliore è tacere. L'epifania finale di Rose, la protagonista di *Who Do You Think You Are* (1978), non viene rivelata a nessuno per timore di rovinarla.

Voglio soffermarmi ora, dopo gli esempi fatti, su un racconto che recepisce completamente la problematica del rapporto tra arte e vita che si è andato discutendo. Si tratta di «Tell Me Yes or No» in *Something I've Been Meaning to Tell You*. «I persistently imagine you dead», inizia dicendo la narratrice e l'accento va tutto sulla potenzialità fantastica del verbo «imagine». Immediatamente dopo e nel corso del racconto invece, l'accento è posto su descrizioni dettagliate e oggettive che si riferiscono alla morte dell'uomo amato, con cui la scrittrice intesse un dialogo. Il racconto si snoda tra continue affermazioni e smentite, tra avvenimenti narrati come veritieri e al contempo immaginati dalla narratrice, tanto che fino alla fine il lettore rimane incerto sulla veridicità di quanto ha letto. L'evidenza della morte dell'uomo è data da diversi elementi, mentre altrettanti dubbi vengono comunicati sull'autenticità della notizia. In sostanza l'artificiosità della costruzione si coniuga alla «solidità» del «dettaglio». La finzione è suggerita dal commento alla causa della morte: «A heart attack, that will do» (p. 110). Persino l'amore tra i due viene messo in dubbio: «I invented loving you and I invented your death. I have my tricks and my trap doors, too» (p. 124). Verità e finzione, così strettamente intrecciate per tutto il racconto, sono i termini metanarrativi che costituiscono la vera storia.

La conclusione di «Tell Me Yes or No» è paradigmatica. I «tricks» e «trap doors» della narratrice sono presenze consapevoli. L'immaginazione è un mezzo con il quale la artista gioca a modificare la realtà con se stessa e con il lettore, in relazione ad una storia d'amore troppo dolorosa e psicologicamente complessa per essere

resa con i mezzi che un semplice realismo descrittivo può offrire. I racconti della Munro sono spesso punteggiati dall'equiparazione dell'idea di immaginazione a quella di «trucco» e «trabocchetto» («tricks» e «trap doors»), «finzione» («disguise»), «scampo» («escape») e «scatola magica» («magic box»), insomma a qualcosa di appositamente costruito.

Nel caso di «Tell Me Yes or No» l'artificio serve a rendere la realtà più tollerabile, dà l'illusione di poterla controllare e comprendere almeno in parte. In «Winter Wind» risalta la capacità positiva dell'arte di intervenire sul dato reale rivelando significati nascosti. In «The Ottawa Valley», al contrario, gli stessi «tricks» e «skills» non ottengono alcun effetto in questo senso, anzi suonano falsi e inutili. La complessità dell'esistenza non ne viene minimamente intaccata. Ancora a questo proposito, in una delle sue interviste la Munro sottolinea come fin dalla giovinezza fosse consapevole di avere una visione della vita che non coincideva con quella di chi la circondava e che le avrebbe procurato solo ostilità e ridicolo se l'avesse esposta. Il nocciolo del suo pensiero sta nel constatare ciò che è sempre stato al centro della sua attività di scrittrice, cioè la necessità di velare e di interpretare la realtà, «I learned very early to disguise everything and perhaps the escape into making stories was necessary»¹⁰. Numerose delle sue protagoniste, specie bambine, condividono l'esigenza di fuggire nell'immaginario. Del, Rose, la narratrice di «The Stone in the Field», ad esempio, hanno bisogno di immaginarsi le cose e di perseguire assurdità («to picture, things and pursue absurdities»), cioè di creare delle storie.

Da un lato esistono i fatti che sono irrefutabili e che richiedono i mezzi stilistici del realismo per la loro descrizione e, dall'altro, esiste una realtà psicologica che si colloca «on top of experience» e che necessita di immagini e mezzi che oltrepassano i limiti del realismo. Come si diceva all'inizio l'impegno della scrittrice è nella direzione della consapevolezza della coesistenza dei due termini attorno ai quali molto del dibattito artistico si accentra. Non arte solipsistica, ma desiderio di affondare lo sguardo nella realtà, con un'ansia di conoscere che si scopre alla base dello scrivere, sia esso resa oggettiva o tutta soggettiva della realtà. Il conoscere, il penetrare anzi è ciò che anima costantemente la dialettica che pertanto non deve e non può mai essere sanata. «I would still like to know things. Never

¹⁰ GRAEME GIBSON, *op. cit.*, p. 246.

mind facts. Never mind theories either» dice la protagonista in «The Turkey Season» contenuto in *The Moons of Jupiter*. «Facts» sta per il mondo oggettivo, «theories» per il mondo della elaborazione mentale, li compendia e supera «know», cioè il desiderio sempre presente di conoscere, anche quando, in «The Stone in the Field», l'urgenza di capire, divisa tra la costruzione immaginaria e l'aderenza alla realtà, sembra ironicamente negata. E pur sempre tale urgenza si afferma. Del ce lo dice, in *Lives of Girls and Women*, nel momento cruciale in cui si affronta il tema della morte, che per eccellenza muove l'ansia di conoscere della scrittrice, «There is no protection unless it is in knowing» (p. 46), ove ancora riappare la dialettica tra una irriducibile realtà e la tenace volontà dell'artista di ridurla in termini comprensibili.

Giorgio Miglior

UN PERSONAGGIO MINORE DI SHAKESPEARE: LO
SLENDER DI *THE MERRY WIVES OF WINDSOR*

In *The Merry Wives of Windsor*¹ Shakespeare, proprio perché riutilizza un vecchio cavallo di battaglia della sua arte drammatica, quel Falstaff personaggio riuscitissimo già ampiamente delineato in uno dei suoi primi drammi, quello che va sotto il nome di *Enrico IV Parte II*, ritorna a dipingere una galleria di personaggi grotteschi e meschini che facevano da contorno, da supporto e da contraltare, allo straripante e incontenibile nei suoi vizi, e oggi mitico Falstaff.

Due macchiette, in particolare, presenti in quel primo dramma storico, saranno riproposte nella commedia più tarda ambientata a Windsor, e sono quella di Shallow e di Silence. Shallow ricompare tale e quale, con lievi alterazioni; fondamentalmente egli rimane piccolo e mingherlino nel fisico e anche shallow-brained, poco perspicace e raramente arguto, simile ad un uomo «made after supper of a cheese-pairing [...] / Like a forked radish, with a head fantastically carved upon it with a knife» (*2Henry IV*, III, ii, 305-6), in parole povere non un vero uomo, ma una di quelle immagini che fantasiosi e improvvisati scultori ricavano con un coltello dal formaggio alla fine di un pranzo, e altri si divertono a vedere in bietole o carote. L'altro è Silence, laconico e monocorde, che ricorre nei suoi discorsi a immagini rustiche di animali di cortile, e al prezzo di articoli minuti come se ciò importasse a qualcuno. Shallow e Silence compaiono insieme, si chiamano l'un l'altro col termine di «cousin», ma il primo ha sul secondo maggiore autorità, sono ossequiosi e compunti.

Shallow ricompare tale e quale in *The Merry Wives of Windsor*, l'opera che andiamo esaminando. Silence subisce qualche trasforma-

¹ I luoghi delle citazioni e i testi citati sono quelli della edizione *New Arden Shakespeare*, sia per quanto riguarda *The Merry Wives of Windsor* sia per *King Henry IV, Part II*.

zione, se assumiamo Slender come sua variante. Il nome è un altro, ma non terribilmente dissimile, e si noti come entrambi comincino con la lettera «s» e siano composti entrambi di sette lettere; per quanto riguarda gli elementi or ora elencati del carattere di Silence, li ritroviamo uno ad uno in Slender. Non altri che diremo ora e che appartengono solo a Silence e sono il suo essere sposato (ad una donna brutta, si schermisce lui), la sua predilezione per l'alcool, e infine la sua prontezza a cantare strofette innocue.

Cominciamo ad analizzare il personaggio di Slender nella sua caratterizzazione somatica. In inglese «slender» è un aggettivo che in senso fisionomico significa «smilzo», e se Slender è smilzo egli è dunque agli antipodi della presenza massiccia, simile ad una montagna di carne, di Falstaff. Non sembrano esservi altri smilzi o spilungoni tra i personaggi di questa commedia. Vedremo più avanti che Slender sta al polo opposto di Falstaff per altri tratti, oltre che fisici, morali.

Anticipato questo, è tuttavia utile dire fin d'ora che la contrapposizione Falstaff-Slender è, seppure reale, pressoché inavvertibile in tutto il corso degli eventi, e mai una volta si verifica sulla scena un confronto diretto tra i due, a meno di vedere il lungo passo contenuto nell'Atto I (esattamente I, i, 101-169) come, appunto, confronto tra i due. A dire il vero, lì Slender avanza rimostranze, anzi accuse non bene formulate verso i comparì di Falstaff, e quest'ultimo assume un atteggiamento di arbitro tra le parti, di sedatore di risse, e non svilisce Slender se non indirettamente. Difficile quindi dire che qui i due sono contrapposti, in quanto poi presenti insieme a loro rimangono, oltre ai tre comparì accusati da Slender, altri tre personaggi che fungono da testimoni e la cui presenza è moderatrice.

Ritorniamo a questa scena più avanti. Ora bisogna aggiungere altri tratti alla fisionomia esteriore di Slender. Egli è dunque smilzo, ma di più, con una faccia sottile, come dice il suo servitore Simple descrivendolo, una «little wee face», in contrapposizione all'immagine che se n'era fatta Mrs. Quickly, di un volto incorniciato da una grande barba. Faccia piccola, dice Simple, e con poca barba gialla, anzi del colore di Caino (rossiccia?).

Quickly. Does he not wear a great round beard, like a glover's pairing-knife?
Simple. No, forsooth: he hath but a little wee face, with a little yellow beard – a Cain-coloured beard.

(I, iv, 18-21)

Raccolti questi dati del testo di Shakespeare che caratterizzano Slender nel suo aspetto visibile, un altro se ne può assumere a

complemento, ed è l'epiteto di «Mefistofile» che gli appioppa Pistol: «How now, Mephostophilus?» (I, i, 120). Smilzo, con la testa piccola, una barbetta rada e un'aria mefistofelica. Naturalmente quest'ultimo termine di paragone deve aver subito nei tempi un'evoluzione, in quanto è mutata l'iconografia del diavolo nelle diverse età della letteratura e della drammaturgia europea. Non dovevano valere per Shakespeare gli attributi che nobilitarono la figura di Satana nel poema maggiore di Milton *Paradise Lost*, non l'eloquenza, non la perspicacia, non il vigore, non in una parola la statura drammatica della creatura miltoniana centrale del poema, e nemmeno di quella dei comprimari, pur nelle loro individualità distinte e separate da tratti incisivi, individualità che si affermano e si stampano come portenti nella memoria. Né si può immaginare qualche affinità con la figura tratteggiata più avanti da Goethe.

Anzi è più indietro che lo studioso di Shakespeare deve andare, alla figura generalizzata del diavolo nel primitivo teatro medievale, una figura non di grande frodatore, ma di truffatore di villaggio, piccolo intrigante riconoscibile nell'aspetto men che umano, maleodorante di zolfo, repulsivo e alquanto buffo.

Più vicina a Shakespeare è la figura di cui Faustus ride, anche se imprudentemente. In conclusione, appioppare a qualcuno l'epiteto di Mefistofile all'epoca elisabettiana equivaleva a vederne, accanto a qualche segnale inquietante, soprattutto il carattere di macchietta estranea al consorzio umano, facile oggetto di scherno e di vilipendio.

Anche nella cultura popolare italiana il diavolo presenta varianti iconografiche, segnalate tra l'altro dalle diverse accezioni che fanno capo linguisticamente a peggiorativi e diminutivi, come sono i termini di «diavolaccio» e di «diavoletto», così diversamente connotati tra loro.

Questi esempi mi danno agio a sottolineare che spesso accade nella realtà sociale, e tanto più nella fruizione di un testo drammatico, che il pendolo tra simpatia e antipatia suscitato dalla presenza di certi caratteri personali sia mosso da meccanismi soggettivi, tanto che ciascuno può fare di un diavolo d'uomo un «diavoletto», o viceversa, a seconda dell'inclinazione.

Slender quindi nella sua mefistofelicità può essere inteso come repulsivo o come, a suo modo, accattivante. Lo trova decisamente repulsivo Anne Page.

Anne. [...]This is my father's choice.
O, what a world of vile ill-favoured faults
Looks handsome in three hundred pounds a year!

(III, iv, 31-3)

Queste affermazioni dicono alcune cose fondamentali intorno ad Anne e intorno a Slender. La prima è che Anne Page ama la bellezza in un uomo, non il denaro, di più, non contempla la possibilità di un compromesso tra le due fonti di attrazione, e depreca l'esistenza di quel meccanismo psicologico che fa vedere una persona ricca come bella («handsome»), laddove è oggettivamente brutta («ill-favoured», ricorrente aggettivazione elisabettiana, non più in auge oggidi). Questa è la posizione di Anne. Anne è giovane, inesperta di vita, già ricca di suo, viziata, ed è, diversamente da tante eroine shakespeariane, anche giovani come lei, alla ricerca di qualcuno che la seduca, che la attiri a sé in quanto risponde mediamente ai requisiti sociali relativamente stabili, non alla ricerca di qualcuno da conquistare con la forza e dominare con la sagacia. Per meglio dire, non partecipa degli amori eccentrici che vediamo attecchire nelle protagoniste di altre commedie di Shakespeare, taluna innamorata di qualche donna in abiti maschili, talaltra di qualcuno che la respinge, e via dicendo.

Per passare poi a quello che l'affermazione di Anne connota a proposito di Slender, oltre al rilievo che egli sia brutto, v'è l'altro che egli sia ricco. Anche per questa seconda informazione alcuni distinguo possono essere utili. È Slender stesso a fornirceli nella conversazione con Anne Page. Egli afferma di essere anzi «povero», di doversi accontentare di quattro servitori, uno di loro un ragazzino, finché la madre è in vita.

Slender. [...] I keep but three men and a boy yet, till my mother be dead; but what though, yet I live like a poor gentleman born.
(I, i, 251-3)

Bello/brutto, ricco/povero sono termini di misurazioni che si possono fare su scale graduate dove il passaggio dall'uno all'altro è fissato a seconda delle culture non solo, ma a seconda anche di sensibilità e di giudizio individuale. È importante la valutazione che un personaggio fa di sé, e quella di Slender è che egli si ritrova «povero», la sua rendita gli va stretta. Non aggiunge, come potrebbe fare, la considerazione che comunque la sua vita si svolge serena, senza conoscere il crudo bisogno. Nelle sue frasi c'è solo rassegnazione, ma più ancora di ciò, c'è la volontà di schermirsi.

Quest'ultimo aspetto, sollevato dalla nostra discussione intorno a Slender, è un tratto dominante della caratterizzazione che Shakespeare ne fa, e lo si ritrova in altri suoi interventi verbali e comportamenti. Ciò fa di nuovo pensare a quella sorta di matrice del personaggio che abbiamo individuato nella figura di Silence in *Henry IV*,

Parte II. Infatti lì Silence sminuiva il valore del suo proprio matrimonio, rispondendo a Shallow, che gli chiede notizie della sposa, con l'affermazione che si trattava di una donna comune, una «bruna», senza speciali attributi di bellezza.

Slender, che cerca moglie, e non la troverà, gioca al ribasso anche in quest'area. Infatti, allorché gli parla il «cugino» o zio o parente che sia, di una certa Anne Page quale buon partito, egli risponde, alla maniera di Silence, chiedendo se si tratta di una ragazza dai capelli castani (non insomma dalle bionde trecce, massima aspirazione per la bellezza femminile dell'epoca di Shakespeare), e dalla voce sottile.

Slender. Mistress Anne Page? She has brown hair, and speaks small like a woman.
(I, i, 44-5)

Vero anche che a più riprese esclamerà «O sweet Anne Page» nella scena I dell'Atto III ma, per converso, allorché interrogato sui suoi sentimenti verso la stessa Anne da Shallow oltreché da Evans, evita di rispondere con esattezza se sente di poterla amare. La parola «love», ripetuta da Shallow due volte, e le parole «affection» e «desires» usate da Evans, con riguardo ai suoi moti del cuore, sono lasciate cadere da Slender come forse troppo forti per lui.

Slender si schermisce non volendo apparire ricco, non volendo apparire uomo mosso da passioni o desideri. Infine egli non vuole apparire neanche socievole e buon compagno di tavola. A un invito a pranzo risponde declinando l'invito con la scusa che egli non è... una buona forchetta, come potremmo dire per le corte oggi, e in italiano. Egli ha subito un infortunio durante una lezione di scherma, ferendosi ad una caviglia, dopo di che ha sviluppato una repulsione alle vivande calde («I cannot abide the smell of hot meat since», I, i, 262).

Quest'uomo che con le sue remore si nega a certi aspetti fondamentali della vita, ha tuttavia le sue propensioni affettive, ha alcune cose a cui è legato. E sono forse, in primo luogo, gli animali. Sono essi l'oggetto del discorso cui spontaneamente ricorre in momenti e situazioni diversi. La prima volta è per rivolgere il saluto a Page; gli chiede notizie del suo cane che non ha fatto bella figura alle corse dei Cotswolds.

Slender.
How does your fallow greyhound, sir? I heard say he was outrun on Cotsall.
(I, i, 81-2)

È un cane evidentemente noto perché faccia notizia questa sua sconfitta in una regione vicina a quella di Windsor. Il fatto di chiamarlo col nome della ragazza accompagnato dal colore dice di una identificazione visiva molto semplice ed efficace. Più tardi, parlando con Anne, Slender porterà il discorso su di un orso tanto famoso da passare alla storia con un nome corposo, Sackerson, che si dice fosse esibito nella lotta con i cani in un ring che l'annotatore della edizione Penguin, G.R. Hibbard, dice si chiamasse Paris Garden, ubicato non lontano dal Globe, il teatro che fu di Shakespeare. Il riferimento a Sackerson conduce Slender a esprimere un giudizio sullo sport crudele che consisteva in aizzare i cani contro l'orso incatenato, e il suo giudizio è negativo. Da ciò il critico ha buon agio a definire il personaggio per lo meno un simpatizzante dei Puritani, perché sono essi che deprecano i passatempi men che sani, anche se nella polemica contro i teatri qualcuno di loro, sia pure a denti stretti, preferisce l'alternativa dello spettacolo dell'orso a quello teatrale².

Se così è, se cioè Slender si schiera con i Puritani, allora bisognerà tenerlo d'occhio in tutte quelle occasioni in cui la penna di Shakespeare lo colpirà con qualche vendicativa e facile ironia, come infatti vedremo più sotto.

Nel frattempo lo seguiamo nel suo interesse agli animali in un terzo episodio, quello da lui raccontato a proposito del padre, quando portò a casa due oche rubate. Slender ne parla con Anne, proponendolo come argomento divertente, ché infatti l'episodio fa parte dei ricordi ch'egli ha di un padre eccentrico, famoso per i suoi «jests», ovvero burle memorabili, e conviene qui ricordare che di cotali burle gli uomini del Rinascimento n'erano ghiotti. Il Bibbiena, a detta del Castiglione, aveva così definito la burla: «[...] parmi che la burla non sia altro che un inganno amichevole di cose che non offendono, o almen poco»³.

L'immagine che egli ha del padre è proiettata in una realtà di villaggio dove i piccoli furti d'animali si mescolano alle beffe giocate ai vicini, un po' alla maniera di certe vicende di lazzi contadineschi accolta nelle novelle di Boccaccio, quali «Chichibio e la gru». Qui tuttavia il racconto di Slender è interrotto da Shallow come disdicevole alla situazione di corteggiamento nella quale egli si trova spinto dal cugino. Eppure proprio così Slender voleva far breccia nell'animo di Anne.

² Cfr. Stephen Gosson, *The School of Abuses*, 1579.

³ *Il libro del Cortegiano*, libro II, c. LXXXV, 1-2.

Dopo gli animali, altro interesse dimostrato da Slender è quello per l'abbigliamento. Si sa quanto più importanti di oggi fossero gli articoli d'abbigliamento allora, e basta scorrere la compendiosa *Storia del costume* di Levi-Pisetzky sul Cinque e Seicento per convincersi di ciò. Soltanto per alcuni accessori come guanti e cappelli l'elenco delle varietà è interminabile, il valore affettivo e simbolico che si lega a loro è straordinario.

È appunto a guanti e cappello che Slender fa riferimento quando giura. Giura tre volte per «questi guanti», ed una per «questo cappello»⁴, quando vi è spinto dalla foga delle rimostranze che fa ai tre bravacci di Falstaff. Così facendo, egli indulge soltanto in una voga generale, quella di giurare sui guanti o sul cappello che si portava, che certamente era rimbalzata dall'Italia alla Spagna, dalla Francia all'Inghilterra.

Niente di veramente idiosincratico quindi, Slender in questo caso usa un vezzo collaudato da tutti gli attaccabrighe della sua epoca.

Rimane vero che era la passione per l'abito, e i suoi accessori, a far perdurare tale vezzo. Il soggetto che giurava «per questi guanti» ovviamente li esibiva, e con orgoglio. Più tardi, allorché nel Seicento italiano alcuni bei tomi accentueranno la moda della sciatteria ricercata procurandosi strappi agli abiti o semplicemente esibendo articoli logori, ad esempio guanti con qualche dito sfondato, sarà stato più difficile giurare «per quei guanti» malridotti.

E, a proposito di abbigliamento e di strappi, proprio Slender dice qualcosa che potrebbe essere inteso nel senso che ha intenzione di farsi apportare strappi all'abito, anche se il messaggio è ambiguo. È quando dice a Shallow: «I may quarter»⁵. Evans interpreta la frase proprio in quel senso, poiché depreca il fatto come uno spreco, strappare un abito è rovinarlo: «It is marring indeed, if he quarter it». (*Ibid.*, 23) Ma, naturalmente, gli strappi erano fatti a regola d'arte, sartorialmente, e servivano a rivelare la fine camicia di seta sottostante.

Non importa che Slender inavvertitamente lasci credere con le sue parole quello che non è sua intenzione dire, il dispiacere di Evans per un danno arrecato all'abito che egli indossa non può non restare a dimostrare che, appunto, Evans ritiene quell'abito prezioso, e che Slender è vestito bene.

In margine si può osservare che in questo brevissimo passo Shakespeare non perde l'occasione per satireggiare certi eccessi del

⁴ risp. I, i, 138-142-149, e 153.

⁵ I, i, 22.

costume, o anzi, per essere più precisi, data la risaputa abilità del drammaturgo di tenersi neutrale nel crogiuolo delle idee e dei gusti dei suoi contemporanei, la sua satira si rivolge alla polemica in sé suscitata dal nuovo imperativo della moda, così che mette Shallow e Evans in due campi opposti, senza che sappiano esattamente di che cosa parla l'uno e di che cosa parla l'altro. Alla deprecazione di Evans, Shallow controbatte: «Neanche per idea!» («Not a whit», *Ibid.*). Il pensiero di Slender però andava all'araldica, allo stemma di famiglia, forse uno scudo diviso in quattro sezioni, ecco perché il termine «quarter». Slender pensa di aggiungere qualche emblema, il suo orgoglio si rivolge anche qui a un accessorio sartoriale.

Un'altra passione sua è quella di raccogliere monete antiche (non proprio antiche) pagandole prezzi esosi, come quei due scellini conati sotto il regno di Edoardo scambiati con 4 scellini e 4 pence di zecca più recente («[...] two Edward shovelboards that cost me two shilling and twopence apiece of Yead Miller, etc.», *Ibid.*, 140-2).

Tutte queste manie e interessi di Slender, cani orsi quanti stemma di famiglia monete, vanno tutte insieme a corroborare l'immagine che la critica, più accentuatamente quella del secolo scorso, si è fatta di un personaggio dal cervellino stretto, mosso da passioni inautentiche, legato a piccoli snobismi zitelleschi, incapace di vero discernimento perché, si osserva, in ogni caso sbaglia la dose. Si fa notare che spende troppo per monete di poco valore, che lo sport dell'orso contro cui sono aizzati i cani, o le gare di cani stesse, sono spettacoli volgari, e volgari e comuni sono le altre sue abitudini.

Tra queste c'è anche la scherma, uno sport che sembrerebbe meno plebeo di quelli citati sopra. Ma anche lì... l'annotatore della edizione *New Arden*, H.J. Oliver⁶, a proposito della scelta delle armi, che sono «sword and dagger», osserva che (traducendo in italiano) «questo metodo di assalto, o di duello, parrebbe essere stato comune tra i servitori piuttosto che tra i gentiluomini, così che ancora una volta Slender si mette alla berlina». Resta da vedere se una scelta di tecnica di combattimento che è più in voga tra le classi umili automaticamente e in ogni caso svilisca il soggetto che la pratica. Ricordiamo ad esempio una produzione filmica russa di Amleto, interpretato dall'attore Smoktunovsky, dove il duello tra Amleto e Laerte avveniva appunto secondo la stessa tecnica dell'arma lunga impugnata nella destra e la corta nella sinistra, senza che per questo il duello fosse connotato come qualcosa di meno che «nobile», di meno che drammatico.

⁶ p. 18, Nota al verso 260.

Il servitore di Slender, Simple, non ha dubbi sull'abilità di spadaccino del suo padrone, quando dice a Mrs. Quickly che egli... «he is as tall a man of his hands as any is between this and his head»⁷. Ancora una volta, fatta una lode a Slender, l'autore aggiunge una battuta satirica, poiché Simple ricorda: «he hath fought with a warrener», ossia ha ingaggiato una lotta con un guardacaccia, forse perché, emulo del padre, si avventurava in qualche operazione di bracconaggio.

La valutazione di queste note sulle abitudini di Slender con riguardo al duello non è oggi facile a farsi. Il mondo degli spadaccini non ha equivalenti nella nostra epoca. Basti pensare infatti che l'arma che essi potevano estrarre dal fodero se provocati aveva effetti al limite micidiali. Molti incauti vi lasciavano la vita. Nel mondo del teatro e tra i contemporanei di Shakespeare, Marlowe finì così i suoi giorni in età di ventinove anni, e Jonson uccise a fil di spada un attore.

Poiché per noi rappresenta una certa difficoltà calarsi in quel mondo, conviene qui affidarsi ad una ipotesi descrittiva di quella società, che separi non i buoni spadaccini dai cattivi, ma preferibilmente li divida in tre categorie a seconda del valore: la prima quella dei tiratori esperti, temuti da tutti, e che generavano intorno a sé l'ossequio degli amici e una reverenziale distanza degli estranei, la seconda, quella dei tiratori esperti, capaci di sfoderare la spada in duelli sporadici con i loro pari in quanto ad abilità di scherma, e che non raccoglievano le provocazioni dei più forti se non tirati per i capelli, la terza infine, degli schermidori mancati, che dopo aver fatto prove infelici ed aver buscato brutte ferite, smettevano l'esercizio per un bel po' o per sempre. Detto ciò, è subito evidente che Slender si iscrive nella categoria di mezzo.

La situazione che vede Slender vicino alla rissa è quella in cui egli è affrontato da Falstaff nel passo dell'Atto I, scena I, che va dal verso 113 al verso 166. La contesa è provocata dal giudice Shallow, adirato con Falstaff. All'ingresso in scena di quest'ultimo, Shallow minaccia di portare Falstaff davanti alla Corte Suprema. Falstaff risponde che se farà ciò diventerà lo zimbello di tutti, poi, dopo alcuni scambi di battute, egli devia il discorso verso Slender, forse perché costui lo guarda in cagnesco, forse perché ha portato la mano all'elsa, o forse per una manovra diversiva, in quanto Slender è meno importante, meno una minaccia, di Shallow.

Slender a sua volta devia il discorso sui comparati di Falstaff, che

⁷ I, iv, 23-4.

appella di «cony-catching rascals», malandrini di mezza tacca, accusandoli uno ad uno di averlo depredata della borsa che conteneva denaro e monete preziose. Nel linguaggio disarticolato ma sapido dei tre bravacci s'infila una parola che desta un forte senso d'allarme, ed è «slice», in italiano «taglia», nel senso di «tagliamo corto», profferita da Nym (*Ibid.*, 122), ma può ovviamente adattarsi alla tipica funzione delle armi sguainate. Slender vi reagisce chiamando il suo uomo, Simple, che non trova.

Non è codardia la sua, il numero degli avversari è decisamente superiore. S'interpone Evans che ricorda come non ci sia bisogno di un altro facinoroso per attizzare una lite che invece egli stesso, con l'aiuto di Page e dell'Oste della Giarrettiera, vuole comporre civilmente. Page brevemente ribadisce da parte sua la stessa intenzione pacifica.

È sufficiente osservare il comportamento di Slender in questo breve istante per decidere che egli si ritrae perché non ha altra scelta, visto il divario delle forze in campo, di tre contro uno; ma non è del tutto alieno dal menare le mani, infatti cercare il servitore fidato non significa far marcia indietro, e mai per un momento Slender abbandona le accuse, tanto che sottolinea che lo si vuole far passare per asino prima («Though I cannot remember what I did when you made me drunk, yet I am not altogether an ass», *Ibid.*, 155), e poi riconosce i tre perché anche allora «parlavano latino» («Ay, you spake Latin then too», *Ibid.*, 162).

Certamente Slender non è irruente, non è focoso, non temerario, ma non è esattamente codardo, non un mite in senso assoluto. Le due volte in cui ripete, davanti a facili insulti, «Ay, it is no matter», egli suona flemmatico, ma di quella flemma del gentleman che incassa e temporeggia ma non dimentica, e quell'affermativo «Ay» è spia di questa interpretazione: non può non voler dire almeno questo, «sì, ho sentito».

Slender rivela di non saper dare mano alla spada contro i tre comparì di Falstaff perché non gli soccorre al fianco il servitore, ma con ciò non è messo alla berlina. Lo è invece in un altro passo dove pure è fatto riferimento alla sua passione per la scherma, e vi affiora la sua dabbenaggine poiché egli fa menzione di una ben strana posta in gioco che andava a chi avrebbe vinto tre assalti tra lui e il maestro di scherma, e sarebbe stato, a sua detta, «un piatto di prugne cotte». In quel tempo le prugne erano considerate cibo afrodisiaco, tanto che era entrato nell'uso delle prostitute esibirne un piatto alla finestra, in segno di riconoscimento, e, alla fine, l'espressione era diventata sinonimo di prostituta.

Se Slender non capisce di mettersi in una trappola linguistica,

non è per dabbenaggine, ma per ignoranza delle abitudini delle prostitute, e questo dimostra che egli non le frequenta. Allora si vede dove vanno a parare gli strali di chi ride di questo, perché ridere di un uomo che non ha esperienza di prostituzione è facile soltanto per quanti percepiscono la sua inesperienza come grottesca o, più precisamente, risibile. Altri potranno solo sorridere, altri ancora provare solo tenerezza. Ma, si dirà, l'inesperienza di Slender non si ferma alle prostitute, egli, dal modo chiaramente inedito che ha di rivolgersi (non si dice corteggiare) ad Anne Page, si desume non sappia niente delle donne. Non si dichiara, non sa di che cosa parlare, non coglie gli inviti, fa lo spiritoso fuori misura e, ancora una volta, si schermisce. Certamente egli è, oltre che «slender», «shy», un timido. E tuttavia, proprio qui, nel passo dove sono messi a confronto Anne e Slender (I, i, 238-75), sentiamo che Shakespeare getta una sfida e, alla maniera dei grandi creatori comici, ci mostra un comportamento di un maschio di fronte al suo oggetto del desiderio così fuori dalla norma da diventare irresistibile, e non importa che Anne non soggiaccia al suo fascino, un'altra donna, più sofisticata ed esperta di lei, un altro tipo umano insomma, vi soggiacerebbe e, quanto più importa, ciò vale ancora di più per il fruitore della commedia o pubblico che sia.

Per preparare bene l'analisi di quel passo cruciale conviene prima verificare quanto di attitudine e di sentimento puritano (ma in senso lato, non in quello storico) vi sia nel personaggio di Slender. I tocchi sono più frequenti di quanto la critica non abbia osservato. Già si è detto come la deprecazione dello sport dei cani azzati contro l'orso abbia richiamati alla saggistica puritana. Un altro spunto in linea con la predicazione puritana è la scelta delle compagnie, da farsi rifugiando le cattive e ricercando quelle timorate di Dio. Sono parole di Slender: «[...] honest, civil, godly company» (I, i, 164).

Inoltre, nello stesso passo, Shakespeare ricorre a una sferzata, usuale nel quadro della satira contro i puritani in cui indulgevano drammaturghi elisabettiani indistamente, ossia il vezzo del personaggio di fede puritana di resistere alla tentazione strenuamente ma, nel caso non si riesca a non cedere, si compia l'atto proibito con umiltà di cuore, bene intenzionati, e... in compagnia dei giusti. Così, secondo questo schema, Slender professa di non volersi più ubriacare, poi, al limite, di ubriacarsi insieme, come s'è detto, a persone oneste e civili.

Infine, dove Slender ricalca l'insegnamento puritano più autentico e serio, senza ombra di satira da parte di Shakespeare, è il passo dove egli rivela le sue idee intorno al matrimonio.

Slender. I will marry her, sir, at your request; but if there be no great love in the beginning, yet heaven may decrease (sic) it upon better acquaintance, when we are married and have more occasion to know one another, I hope upon familiarity will grow more content [...]

(*Ibid.*, 225-30)

V'è tutta una letteratura inglese, saggistica e non, intorno al matrimonio in epoca elisabettiana e oltre, per lo più di matrice puritana, i cui fondamenti sono stati bene sintetizzati in un capitolo del suo libro dallo studioso tedesco Niklas Luhmann⁸. Sia sufficiente aggiungere che Slender propriamente parla di una unione di persone ragionevoli («reason» è il termine cui si appella con insistenza pedantesca), di un amore sganciato dalle passioni, di un rapporto fondato su una graduale conoscenza, e sulla familiarità, e sulle soddisfazioni (content) che derivano da questa.

Queste idee moderate saranno più tardi messe in questione dalla trattatistica oltranzista di cui analizza esempi salienti il Christopher Hill di *The World Upside Down*. Non così ai tempi di Shakespeare, anche se si deve dire che altri sposi o innamorati delle sue opere si lasciano spesso trasportare da entusiasmi senza dubbio più grossi di quello di Slender. Il punto della situazione è però che egli si richiama a principi che andavano per la maggiore, alla puritana o no, e che egli parla qui come un libro stampato, e di più... stampato in quegli anni e in Inghilterra.

Il vezzo di affidarsi ai libri è un'altra abitudine di Slender che affiora allorché è evidente che dovrà affrontare la compagnia di casa Page e, in particolare, di Anne Page. Infatti egli, alla ricomparsa del servitore Simple, dopo averlo rimproverato di non essere mai presente al suo fianco quando più ne ha bisogno («Devo fare tutto da me, vero?» / «I must wait upon myself, must I?», *Ibid.*, 182), gli

⁸ *Amore come passione*, Bari, Laterza Cap. VII, pp. 86 e segg.; vedasi anche J. William Frost, «Marital Choice Among Quakers», in V. Fox, M.H. QUITT, *Loving, Parenting and Dying. The Family Cycle in England and in America. Past and Present*, New York, Psychohistory Press, 1980, pp. 143-7. Frost afferma: «Edmund S. Morgan has argued that for the Puritans love did not become essential until after the marriage, and even then it was a rational love, although this did not in the least dampen its affectionate nature. [...] A Quaker could decide to marry and even select a partner on a rational basis, since his financial situation and her character should be considered», p. 143; cfr. LAWRENCE STONE, *The Family, Sex and Marriage in England, 1500-1800*, Penguin, 1977: «Puritan moral theologians [...] tried to reconcile [...] parental wishes and expectations of affection in marriage. Puritans solved this dilemma by arguing that affection could and would develop after marriage, provided that no violent antipathy manifested itself at a first brief interview», p. 102.

chiede il Libro degli enigmi, dopo che tra sé e sé s'era detto che avrebbe dato qualsiasi somma pur di avere con sé il suo libro Canzoni e sonetti. Si capisce, gli servono come testi ai quali ispirarsi per la conversazione, e non si comprende quale grande ironia si debba fare intorno a questa ricerca di supporto. Un tempo forse si era più giustificati se si ironizzava su questo tipo di ausilio culturale, meno oggi in cui il libro, abbandonato dalla gran massa della popolazione in favore di più riposanti mass media, non sembra del tutto stupido. Ciascuno poi ha un suo proprio prontuario per la conversazione iscritto nella mente, una sorta di magazzino degli spunti, di frasi fatte, un repertorio di raccontini e di battute desunte spesso da fonti niente affatto personali. Davanti a queste considerazioni appare notevole un personaggio che, per affinarsi nella conversazione, ripassa un libro preferito.

Ed ecco Slender in azione, se così si può dire, con Anne Page. Sono due i passi in cui lo vediamo nel tête-à-tête con la giovane, uno nell'Atto I, e l'altro nell'Atto III. Nel primo egli è intimidito e schivo, si fa pregare per entrare a pranzo, tiene comunque la battuta anche a lungo, parla di sé in modo umano. Nel secondo vuole essere interessante e faceto, lo si percepisce più nervoso e in agitazione, la presenza di Shallow e il diretto riferimento ad una possibile unione con la giovane gli mettono un tale imbarazzo che egli si aggrappa a soluzioni del discorso improvvisate e stonate.

Nel primo, Slender rimane indietro allorché Shallow ed Evans sono veloci ad accogliere l'invito di Anne ed entrano in casa senza tante moine. Anne, vedendo Slender indugiare, lo richiama, ma la risposta è che la ringrazia, ma non ha bisogno di riparare in casa, sta bene anche fuori. Anne allora fa presente che il pranzo è servito, allora Slender risponde che non ha appetito, e manda dentro il servitore ad accudire Shallow, ed è a questo punto che si sofferma nel discorso a raccontarle quanti servitori ha, pochi a suo dire, e di come la mamma, ancora in vita, gli impedisca di largheggiare. Anne non coglie, insistendo sul fatto che se la trattiene di fuori neanche lei può rientrare in casa, e gli ospiti non si siederanno a tavola senza di lui.

La battuta di Slender ritorna ad essere breve, si scusa e ringrazia. Non vuol mangiare, ma rimane grato, come se lo facesse. Anne ribadisce l'invito più brevemente. Allora Slender tira in ballo la scusa della ferita allo stinco, che gli provoca repulsione al cibo cotto, e, prima di abbandonare la battuta, chiede come mai abbaiano i suoi cani, forse annusano l'orso in città? Questo è chiaramente un modo di sollevarsi da un tema insistente al punto di essere noioso. Non si può non riconoscere qui a Slender una certa naturale abilità sia a

eludere un argomento che gli dispiace, sia a intrattenere l'interlocutore su qualche cosa di nuovo e di insolito. Infatti Anne abbozza, risponde affermativamente, ne ha vagamente sentito parlare. Slender continua affermando che è attratto dallo sport dell'orso affrontato dai cani, ma che è il primo in Inghilterra ad opporvisi. Immagina che la ragazza abbia paura dell'orso quando viene sciolto? Anche questa è buona mossa, di far partecipare emotivamente l'interlocutore ad una questione che sembrava non appartenere se non remotamente. Anne dice che sì, certo, ne ha paura. Allora Slender si sente provocato a una amplificazione del discorso, nel quale ribatte il suo coraggio (almeno una ventina di volte si è trovato vicino al famoso orso di nome Sackerson, e l'ha tenuto per la catena); ma capisce bene come possano gli orsi non essere pane per le donne, fanno tanto orrore solo a guardarli. E così si chiude il passo.

Slender cattivo corteggiatore, e perché? Il vario modo con cui si scusa e ringrazia non è meno civile e cortese degli altri personaggi che fan gruppo intorno a il ricco mercante Page. Il modo con cui si confessa relativamente povero è privo di arroganza o di presunzione, ma nemmeno è patetico, data la moderazione con cui egli rivela qual'è concretamente la sua condizione. I raccontini che infila, la lezione di scherma conclusasi con un incidente che gli lascia una brutta traccia, e l'avventura di aver tenuto alla catena l'orso sono pittoreschi, niente di sublime e niente di volgare. L'ordinarietà di Slender non è più grande della ordinarietà di tutta la Windsor presente nella commedia. Non solo, i piccoli tocchi di vitalità del personaggio potrebbero essere visti con grande simpatia, e valga la considerazione che vi si può leggere alterigia ma non prosopopea, timidezza ma non scontrosità. Se non dà mostra di essere veramente galante con le donne, tuttavia presta attenzione ai loro sentimenti, alle loro paure.

Per quanto riguarda l'altro incontro di Slender faccia a faccia con Anne, l'analisi si fa più complessa per il semplice fatto che il personaggio femminile qui riceve il corteggiatore con maggiore compunzione della prima volta, messa sull'avviso che il padre e Shallow la vogliono far sposare a Slender, che lei semplicemente non vuole perché si è promessa a Fenton. Per un meccanismo psicologico spiegabilissimo, ora ella non è più semplicemente indifferente a lui, ma positivamente ostile, e lo rivela in quelle espressioni, già citate, in cui depreca che i quattrini facciano vedere bello uno che non lo è neanche minimamente⁹.

⁹ Cfr. II, iv., 32-3.

Avviandosi all'abboccamento Slender intuisce l'imbarazzo che gliene verrà uscendo allo scoperto, e dichiara d'esserne semplicemente spaventato («No, she shall not dismay me: I care not for that, but that I am afeard», *Ibid.*, 27-8). È difficile per chiunque recitare una parte che ci è imposta, più facile è corteggiare una donna senza che il fine ultimo sia stato già dichiarato. Shallow spinge Slender ad aprire la conversazione con la giovane Anne, ricordandogli che «anche lui aveva avuto un padre!», ossia aveva avuto vicino un uomo fatto dal quale prendere esempio. Lo spunto è fatto proprio automaticamente da Slender, che ricorda l'episodio delle due oche rubate, ma Shallow lo interrompe, andando per le corte, dicendo ad Anne «my cousin loves you». Slender non si tira indietro, e irrompe in una frase che rivela entusiasmo da parte sua. Tuttavia, subito dopo lo riassume la timidezza quando Shallow si ritira per lasciarli soli. Slender ritorna a non sapere di che cosa parlare, ed Anne lo invita a dirle tutte le sue volontà. Slender ci scherza sopra dicendo di non aver ancora pensato a scrivere le sue volontà (testamentali) dato che gode di ottima salute. Poiché Anne l'esorta a dirle che cosa vuole, si sbottona dicendo che lui proprio non vuole niente, che tutto questo parlar di matrimonio l'hanno combinato il padre di lei e lo zio suo, e che provi un po' a chiedere a loro.

Così sintetizzata la conversazione sembra anodina, e il carattere di Slender sembra quello di uno sconfitto in partenza, privo di qualsiasi possibilità di far breccia nell'animo femminile. Ma v'è un altro livello di lettura, quello che si sofferma sui toni delle singole frasi, sulle parole spia di emozioni nascoste, di una psicologia che rischia di non essere compresa.

Uno degli obiettivi che s'impone Slender per tutto il corso della conversazione è di essere faceto, le facezie nel Rinascimento erano il condimento di ogni buona conversazione, ed erano una dimostrazione di arguzia. Si dirà, è fuori posto essere faceti in materia d'amore, ma ciò è questione soggettiva, e facile argomento di contestazione. In fondo, se il corteggiamento serve a distrarre la persona amata da pensieri troppo razionali, da valutazioni troppo concrete, allora provarci con qualche argomento divertente può far rompere il ghiaccio meglio.

Perfino il negare che fa Slender di avere avviato tutta l'operazione che ha come meta un eventuale matrimonio tra i due può essere, per la donna, altamente distensivo, e contenere in sé quella provocazione che sollecita la femminilità. Se la cosa non ha seguito è colpa, si fa per dire, dell'impianto di una commedia che vede protagonisti tutti perdenti nelle loro mire ad esclusione di Anne e Fenton, ma la loro storia è decisa sin dall'inizio, le loro figure sempre uguali

e prive d'interesse.

Non è Slender il classico babbeo del teatro cui non si possa dare una prova d'appello. Di Slender ci si può prendere gioco, ma accanto ad un senso di ridicolo egli ci suscita anche curiosità, per i suoi comportamenti inaspettati, ma non privi di motivazioni reali.

Barbara Mion

PER UN'EDIZIONE CRITICA DELLA TRADUZIONE
SPAGNOLA DEL *DE CASIBUS VIRORUM ILLUSTRIVM*

Il primo traduttore del Boccaccio in Spagna fu il cancelliere di Castiglia Pero López de Ayala, che tra la fine del '300 e l'inizio del '400, durante il suo ritiro a San Miguel del Monte, nei pressi di Miranda de Ebro, tradusse il *De casibus virorum illustrium*.

E lo fece con uno scopo ben preciso: ammonire i nobili, che con la politica dei Trastámara avevano acquisito un grandissimo potere e in quel momento erano in lotta tra di loro. Lo colse la morte nel 1407, quando era arrivato a tradurre i primi otto libri. Il resto dell'opera fu tradotto da Alfonso García de Cartagena, che terminò la traduzione nel 1422.

Per la sua traduzione López de Ayala si servì della seconda delle due redazioni che aveva fatto il Boccaccio, quella del 1373, che si caratterizza in particolare per alcuni ampliamenti¹.

In quel clima letterario era scontato il successo di quest'opera, che era in sostanza una galleria di tragedie della vita, che voleva dimostrare l'instabilità della fortuna, il rapido precipitare di ogni grandezza umana.

A testimonianza di ciò abbiamo il cospicuo numero di manoscritti che ci tramandano l'opera (e qui è d'uopo precisare che si tratta della tradizione più ricca per quanto riguarda le traduzioni spagnole delle opere boccacciane e, in generale, una delle più ricche di tutta la tradizione letteraria medievale spagnola²). Nel presente

¹ Cfr i passi che caratterizzano le due redazioni in G. BOCCACCIO, *De casibus virorum illustrium*, a cura di P.G. Ricci e V. Zaccaria, Milano, Mondadori, 1983 («Tutte le opere di G. Boccaccio», IX), pp. 1101-1107.

La presenza della dedica a Mainardo di per sé non è elemento sufficiente per certificare che López de Ayala ormeggiò un codice della seconda redazione, cfr. G. BOCCACCIO, *op. cit.*, p. 881.

² Si può osservare del resto che l'opera originale dello stesso López de Ayala, il *Rimado de Palacio*, annovera non più di quattro manoscritti.

lavoro prendo in esame la tradizione manoscritta e a stampa dell'opera, offrendo da un lato il regesto dei testimoni (che ha permesso di recuperare il manoscritto ora della Hispanic Society of America, di cui si erano perse le tracce), dall'altro la loro classificazione limitatamente al primo libro, nonché l'analisi del dettato stilistico della *princeps*.

La tradizione

L'opera è tramandata da sette manoscritti e tre stampe. Eccone la descrizione, che aggiorna i dati già a suo tempo forniti da C.B. Bourland³.

I manoscritti

BN - Madrid, Biblioteca Nacional, 7799 (già V. 320)

Cartaceo, secolo XV, mm 307 × 217, consta di 213 ff. scritti su due colonne + due fogli volanti e tredici fogli bianchi alla fine. I fogli non sono numerati, questo è il registro: aj-avij, bj-bvj, cj-cvj, dj-dvj, ej-evj, fj-fvj, gj-gvj, hj-hvj, yi-yvj, lj-lvj, mj-mvj, oj-ovj, pj-pvj, rj-rvj, r̄j-r̄vj, sj-svij. La rilegatura è in pergamena.

Inc.: «Cayda de principes. Aquí comiençan las rrubricas d'esta obra llamada los los (*sic*) casos y caydas y acaescimientos muy grandes que ouieron muchos nobles omnes en este mundo».

Il testo vero e proprio comincia al f. I r. con la dedica a Mainardo; lo stesso foglio presenta una miniatura, probabilmente raffigurante l'autore mentre istruisce o ammonisce molti principi e prelati riuniti intorno a lui. Segue: «Fasta el día de oy señor mio muy amado fue çerca de mi puesto gran ocio».

Expl.: «mas por la soberania de la fortuna que todas las cosas trastorna e rrebuelue. Deo gracias».

BN1 - Madrid, Biblioteca Nacional, 12733 (già Bb. 52)

Cartaceo, secolo XV, consta di 95 ff. scritti su due colonne + due fogli volanti bianchi e tre fogli non numerati contenenti la dedica a Mainardo e l'Indice. La numerazione comincia al quarto foglio, con il primo capitolo. Il codice contiene inoltre, alla fine, nove fogli di un'altra opera non identificata e due fogli bianchi. Iniziali dei primi due paragrafi e del primo capitolo in nero e rosso, degli altri capitoli in rosso. Rilegatura in carta rossiccia con dorso in cuoio. Il codice è acaudato (termina al capitolo XIX dell'VIII libro).

Inc.: «I.H.S. Sancti Spiritus adsit nobis gracia Amen. Aquí comienza un libro que presento un doctor famoso dela cibdat de Florençia llamado iohan bocaçio de çercaldo a un Cauallero su amigo que auia nombre maginardo Mariscal de la rreyna de Sezilla en el qual se cuentan las caydas y los abaxamientos que ouieron de sus

³ Vedi: C.B. BOURLAND, *Boccaccio and the Decameron in Castilian and Catalan literature*, in «Revue Hispanique», XII, 1905, pp. 218-231.

estados en este mundo muchos y nobles y grandes omnes por que los omnes non se ensoberuezcan con los abundamientos de la fortuna». Poi inizia il testo: «Fasta è el día de oy señor y amigo muy amado fue cerca de mi puesto grant ocio».

Expl.: «Que non ouo vergueña de otra vez tornar a batalla contra el Rey artur su padre».

BN2 - Madrid, Biblioteca Nacional, 13248 (già Ff. 278)

Cartaceo, secolo XV, mm 307 × 217, consta di 213 ff. scritti su due colonne + due fogli volanti e tredici fogli bianchi alla fine. I fogli non sono numerati, questo è il registro: aj-avij, bj-bvj, cj-cvj, dj-dvj, ej-evj, fj-fvj, gj-gvj, hj-hvj, yi-yvj, lj-lvj, mj-mvj, oj-ovj, pj-pvj, rj-rvj, rj-rvj, sj-svij. La rilegatura è in pergamena.

Inc.: «Aquí comiença las Rubricas desta obra llamada los casos y caydas y Acaescimientos muy contrarios que ouieron muchos nobles omnes en este mundo». Segue: «Aquí comiença el libro de maestre iuan bocacio decercaldo que enbio a un noble cauallero su Amigo que era llamado maginardo de florençia, mariscal del reyno de Seçilia. Capitulo primero del prologo y proemio del primero libro de iuan bocaçio: Muchas vezes y por muy luengo tiempo».

Expl.: «Mas por la soberania de la fortuna que todas las cosas trastorno y rrebuelue. finito libro deo gracias».

BN3 - Madrid, Biblioteca Nacional, 955 (già E. 6)

Cartaceo, secolo XVI, consta di 193 ff. scritti su due colonne + due fogli volanti e sei fogli non numerati dove si trova l'Indice. In uno dei sei fogli volanti la grafia appare più moderna di quella del resto del manoscritto. Rilegatura in pergamena.

Inc.: «Tabla del presente libro llamado Caida de Principes; y tiene diez libros y el Prologo y arenga de Juan Alonso de Zamora Secretario del Rey de Castilla sobre la presente obra. Caidas de Principes por Bocacio. Traducido por D. Pedro Lopez de Ayala y por el Dean de Santiago el Dr. Alfosso Gracia, Sacado a luz Año de 1422 Por Juan Alonso de Zamora Secretario del Rei D. Juan el Segundo». Il testo inizia al f. I: «Prologo de Yoan Bocaçio de sercaldo Florentino dirigido a un cauallero su amigo llamado Maginardo mariscal de la Reina Desisilia en el qual se cuentan las caidas y los abaxamientos que huieron de sus estados eneste mundo muchos nobles y grandes caualleros: Por que los hombres non se ensoberuezcan con los abundamientos de la Fortuna. Hasta el día de oy señor mio muy amado: fue aserca de mi pensamiento gran osio».

Expl.: «Mas por la Soueruia de la fortuna que todas las cossas trastorna e rreuelue. Deogracias». Segue: «Fue impresso el presente libro llamado Caida de principes en Alcalá de henares en casa de Juan brocar que sancta gloria aia a ocho dias del mes de agosto Año de MD.LII».

Come risulta evidente già dal colophon, questo manoscritto è copia dell'edizione del 1552.

E - El Escorial, Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo, III-E-7

Cartaceo, secolo XV, mm 283×202, consta di 162 ff. scritti a piena pagina. Il codice è acefalo (inizia al 4° capitolo del I libro) e acaudato (termina al 1° capitolo del IX libro). Mancano tutte le rubriche; la numerazione dei capitoli sembra di un'altra mano rispetto a quella del testo, ma comunque coeva.

Inc.: «... ecidens. Mas non como señor y poseedor de rreynos y tierras como primero era. E aun este tal soueruio y menospreciador de dios».

Expl.: «El rrey seyendo ya lo postrimero de sus dias luego que cayo del cauallo».

E1 - El Escorial, Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo, II-L-14

Cartaceo, secolo XV, mm 299 × 225, consta di 332 ff. non numerati scritti a piena pagina + due fogli volanti e due fogli moderni alla fine. Rilegatura in cuoio rossiccio con la griglia di San Lorenzo su entrambi i lati. Il codice è acaudato.

Inc.: «Muchas vezes y por muy luengo tiempo fue mi estudio y mi trabajo por fazer algunas obras».

Expl.: «fue tomado por ayuda de ungrario que auia ya fuido en uetona y çegado delos».

P - Madrid, Real Biblioteca de Palacio, IV-C-3

Cartaceo, secolo XV, mm 280 × 210, consta di 302 ff. non numerati scritti su due colonne. Il codice è acaudato (termina al capitolo 27° del libro IX).

Inc.: «Capitulo primero en el qual se pone y comienço deste libro. Muchas vezes y por muy luengo tiempo...».

Expl.: «E de buena mente ante desto enxeria entre las cosas pasadas y entre los otros a sancho rey de mayorcas y llorauan que por obra».

Esiste anche un altro manoscritto, che C.B. Bourland vide quando ancora apparteneva alla biblioteca di R. Foulché-Delbosc. Secondo la sua descrizione⁴, il codice è del secolo XV, misura mm 281 × 206, è composto di 275 ff. scritti su due colonne. Le rubriche sono in rosso, le iniziali, alternativamente, in rosso e blu. Il f. I r. presenta delle belle iniziali in rosso, blu e oro, e un bordo in diversi colori. Rilegatura in marocchino rosso.

Inc.: «El libro llamado los Acaesçimientos y casos dela fortuna que ovieron muchos príncepes y grandes señores. Aquí comienza un libro que presento un doctor muy famoso dela cibdad de florençia llamado Juan bocaçio de çercaldo aun cavallero su amigo que avia nombre maginardo mariscal dela dicha çibdad».

Expl.: «dela fortuna que todas las cosas trastorna e buelue finitur libro Redatur gloria xpo. Acabose este libro de escribir enla villa de brujas a XXX dias del mes de diziembre año del señor de myll y quatroçientos y setenta y seys Años».

Non ho potuto esaminare il codice di persona, ma posso affermare che questo manoscritto si trova ora nella biblioteca della Hispanic Society of America (New York), dove è segnato B1196, essendo infatti quest'ultimo datato Bruges 1476.

⁴ Cfr. C.B. BOURLAND, *An unknown manuscript of the Cayda de Principes*, in «Revue Hispanique», XVIII, 1908, pp. 233-235.

Le stampe

S - Madrid, Biblioteca Nacional, I 1663 (già I 1326)

Consta di 156 ff. scritti su due colonne di 45 o 46 linee. Registro: A⁶ a⁸-r⁸ s⁶ t⁸. Il frontespizio presenta un'incisione che raffigura la Fortuna mentre gira la sua ruota e quattro re: uno sopra la ruota con l'iscrizione *Reino*, uno che cerca di arrampicarsi sulla ruota con l'iscrizione *Reinaré*, uno che sta cadendo dalla ruota con l'iscrizione *Reiné* e un ultimo, caduto a terra, con l'iscrizione *Sin Reyno so*. Sotto il disegno, a grandi caratteri gotici, *Caida de Principes*.

Manca il f. I r.; *inc.* al f. II: «ser eneste mundo conel ayuda de dios».

Expl.: «Mas por la soberuia dela fortuna: que todas las cosas trastorna e rebuelue Deo gracias. El libro es acabado. Nuestro señor sea loado. Amen».

Colophon: «A loor y alabança de dios todopoderoso y dela immaculata soberana reyna del cielo virgen sancta Maria madre suya. Y en exemplo y castigo de todos los grandes Emperadores Reyes Señores y Señoras que sobre la haz de la tyerra eneste circular orbe dominan: cuyos señorios no pueden exceder de passar por tal via como los tales sean sojuzgados ala mayor parte so el desordenado poder de la fortuna y su rueda. Finito y acabado fue el presente libro llamado Cayda delos principes. Impreso enla muy noble y muy leal cibdad de Sevilla por Meynardo vngut Aleman: y Lançalao polono compañeros a. XXII del mes de deziembre. Año del señor de mill y quatrocientos y nouenta y cinco años. Finis»⁵.

S1 - El Escorial, Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo, R. 2478 (già 33-I-25)

Consta di 131 ff. scritti su due colonne di 49 linee. Registro: a⁸-q⁸.

Il frontespizio presenta un'incisione raffigurante la Fortuna mentre gira la sua ruota; sotto il disegno, a grandi caratteri gotici, il titolo: *Cayda de Principes*.

Inc.: «Comiença el Arenga que hizieron y ordenaron Jhuan alfonso de çamora secretario de nuestro señor el rey d'Castilla. Y el muy reuerendo y sabio varon el doctor Jhuan garcia dean enlas yglesias de santiago: y Segovia: y oydor dela audiencia de nuestro señor el rey: y de su consejo. E comiença assi: La qual dicha Arenga hordenaron sobre el libro de Juan bocacio». Al f. I: «Aqui comiença un libro: que presento un doctor famoso de cercaldo a un cauallero su amigo: que auia nombre Maginardo mariscal dela Reyna de Sicilia: enel qual se cuentan las caydas y los abaxamientos que ouieron de sus estados eneste mundo muchos nobles y grandes caualleros: por que los hombres no se ensoberuezcan con los abondamientos dela fortuna.

Prologo.

Fasta el dia de oy señor mio muy amado: fue cerca de mi pensamiento grand ocio».

Expl.: «Mas por la soberuia dela fortuna: que todas las cosas trastorna e rebuelue Deo gracias. El libro es acabado. Nuestro señor sea loado: Amen».

Colophon: «A loor y alabança de dios todo poderoso: y de la immaculada soberana reyna del cielo virgen sancta Maria madre suya. Y en exemplo y castigo de todos los grandes Emperadores Reyes señores y señoras que sobre la haz de la tierra eneste circular orbe dominan: cuyos señorios no pueden exceder de pasar por tal via, como los tales sean sojuzgados a la mayor parte so el desordenado poder d'la

⁵ Per l'incunabolo vedi anche: *Gesamtkatalog der Wiegendrucke*, Band IV, Leipzig 1930, n. 4436.

fortuna y su rueda: Finido y acabado fue el presente libro llamado cayda de los principes. Impreso en la muy noble y imperial cibdad de Toledo. Año de nuestra saluacion de Mill y quinientos y once años. A XVIIJ dias del mes de setiembre. Finis».

S2 - Madrid, Real Biblioteca de Palacio, I-B-14 (già VII-L1-2)

Consta di 149 ff. scritti su due colonne di 46 linee. Registro: †ij, †iij, †iiii, A⁶ B⁸-S⁸. Il frontespizio presenta un disegno della Fortuna mentre sta girando la sua ruota; segue: «Libro llamado Cayda de Principes. Compuesto por el famoso varon Juan Bocacio de Certaldo florentino. En el qual se cuentan las caydas y los abaxamientos que ouieron de sus estados en este mundo muchos nobles y grandes caualleros: para exemplo que los hombres no se ensoberuezcan con las prosperidades de la fortuna, M.D.L.II. Venden se en casa de Adrian Ghemart en Medina del Campo».

Inc.: «Prologo de Juan Bocacio de Certaldo, Florentino; dirigido aun cauallero su amigo llamado Maginardo Mariscal de la reyna de Sicilia.

Hasta el dia d'oy Señor mio muy amado fue cerca de mi pensamiento gran ocio».

Expl.: «Mas por la soberuia dela fortuna: que todas las cosas trastorna e rebuelue Deo gracias. El libro es acabado. Nuestro señor sea loado. Amen».

Colophon: «Fue impreso el presente libro llamado Cayda de Principes en Alcalá de Henares en casa de Juan Brocar que sancta gloria aya. A ocho dias del mes de Agosto. Año de MD.L.II.».

Le lacune

Dei sei manoscritti collazionati (non ho utilizzato BN3 perché *descriptus*) solamente due contengono la dedica a Mainardo: BN e BN1. BN2 E1 P incominciano dal I capitolo; il manoscritto E è mutilo nella prima parte e inizia verso la fine del IV capitolo; presenta inoltre due grandi lacune: una all'VIII capitolo e un'altra che inizia alla fine del capitolo XI e termina all'inizio del capitolo XIII. Anche P presenta una lacuna abbastanza vasta al capitolo IV. Le altre lacune sono tutte brevi, e la maggior parte di esse *omissiones ex omeoteleuto*.

Classificazione dei testimoni

Iniziamo ad esaminare le lezioni erronee e caratteristiche di ogni singolo manoscritto ⁶:

BN
guardat vos de lo porvenir (V)
oficio de Babel (V)

Gli altri mss.
guardat vos de lo porfazer
hedeficio de Babel

⁶ Le citazioni dell'opera latina sono tratte da G. BOCCACCIO, *op. cit.*.

rayos que la quiebren (V)
 coronado loco (VI)
 el que puede espantar y salvar (V)
 las calusiones y faltas (V)
 apagada aquella batalla (VII)
 es criado (VIII)
 amas y lechos (VIII)
 ovo fijo ageno (IX)
 vengar de aquella muerte (XVII)

BN1

libros... sobre esta manera (I)
 los lenguajes de los fientes (V)
 de los filosofos y de los profetas (X)

 los cabellos negros y crespos (XII)
 los que honraron por creer de ligero
 (XII)
 toda esta obra y gloria (XV)
 veyendo alli fijos suyos y hermanos y
 parientes perescer (XV)
 otras tomaron el altura (XV)
 trabajan como conde en fiesta para la
 fazer andar derecha (XVIII)

BN2

por tales veninos dados (XI)

E

conclusiones y falsedades (V)
 naos e gentes escogidos a su voluntad
 (VI)
 avia sosegado (VII)
 ensobervece a los que lo echan en cre-
 dulo y lo escuchan (XI)
 el cuerpo de su amigo y amado fijo Ec-
 tor (XIII)
 era fallado muerto y frio (XIII)
 preguntan muy manso (XVIII)

E1

cosas pecadoras (III)
 perdonar y salvar (V)
 naos cargadas (VI)
 revocar el mandamiento (VIII)

 paños preciosos (XII)
 cara negra (XII)
 una grant turba multa (XV)
 poderlo escrevir (XVIII)

rayos que la quemem
 tornado loco (*in furiam lapsus*)
 el que puede escapar y salvar
 las colusiones y falsedades
 aplazada aquella batalla (*indicto bello*)
 es curado (*medetur*)
 cunas y lechos
 ovo fijo a Egisto
 vengar de aquella gente

Gli altri mss.

libros... sobre esta materia
 los lenguajes de los servientes
 de los filosofos y de los poetas (*poetarum*)
 los cabellos crespos (*irsuto crine*)
 los que erraron por creer de ligero

 toda esta gloria
 veyendo alli fijos suyos perescer

 otras naves tomaron el altura
 trabajan por la fazer que ande enfiesta

Gli altri mss.

por tales veninos oviesen perescido. Po-
 cos pueblos nin omes ley que muriesen
 por aver tales veninos dados

Gli altri mss.

colusiones y falsedades
 compañeros escogidos a su voluntad (*selectis sociis*)
 avia subjogado (*subegerat*)
 ensobervece al que los escucha

 el cuerpo de su amado fijo Ector

 era fadado muerto y frio
 preguntan muy paso

Gli altri mss.

cosas perescederas (*periturarum*)
 escapar y salvar
 naos armadas
 atemplant (*est moderatus*) el manda-
 miento
 paños prietos (*lugubri veste*)
 barba negra (*atra barba*)
 un tan grant murmurio
 poderlo contar

P
 maldat de bondad (III)
 fue levado (VII)
 se afinco (VIII)
 el primero desta cuenta (IX)
 rayo en Grecia (IX)
 la vergüença (IX)
 deleytes de la voluntad (X)
 latinos estoriadores (XIII)
 torno a su compañía (XV)
 palabras y lisonjas (XVII)
 bolviase vencido (XVII)

Gli altri mss.
 maldat de voluntad
 fue robado
 se arrepintio
 el postrimero desta cuenta (*post terga re-
 linquor*)
 la troxo en Grecia
 la vengança (*ultionem*)
 deleytes de la juventud
 antiguos estoriadores (*antiquitas*)
 torno a su capitania
 falagos y lisonjas (*blanditiis*)
 cayese vencido

Esaminiamo adesso le lezioni erronee e caratteristiche comuni,
 che mi hanno permesso di individuare due gruppi di manoscritti:
 BN1 BN2 E da una parte e BN E1 P dall'altra.

BN1 BN2 E
 ningunt papa (V)
 algunos profetas (V)
 grant conciencia (VI)
 por mandado de aquel su fijo (VIII)
 menguado de cadenas (VIII)
 Marachontanjo (X)
 la cibdat de Athenas (X)
om. (X)
 y la suegra cogio (IX)
 matando muy muchas compañías de los
 enemigos (X)
 las ondas grandes (XVI)
 el tu lecho duro (XVI)
 con poca paciencia que han de lo tuyo
 (XVI)
 ondas desvariadas de los omes (XVI)
 segura caminos y vias (XVI)
 que gestos faran como reyna (XVIII)
 pensava el cuerpo de su fijo Ector com-
 pararlo por la contia de oro que le fuese
 demandada (XVI)

Gli altri mss.
 ningunt espiritu (*nullus spiritus*)
 algunos poetas (*poete*)
 grant justicia (*iustitiam*)
 por mano de aquel su fijo (*nascituri
 manu*)
 cargado de cadenas (*bonustus*)
 Minotauro
 la cibdat de Thebas
 que aprovenchan las onras y resplandes-
 cimientos de obras virtuosas que ome
 gana y busca
 y la sangre cogio
 matando muy muchas compañías de los
 suyos (*suorum*)
 los cuydados grandes (*solertias*)
 el tu pecho duro (*pectore*)
 con poca sciencia que han de lo tuyo
 andadas desvariadas de los omes
 segura caminas y vas (*discurris*)
 que gestos faran como reyran (*quis fa-
 ciem deceat risus*)
 pensava el cuerpo de su fijo Ector com-
 pararlo a peso de oro si gelo dieran

BN E1 P
 formado del humo de la tierra (II)
 comedia los que en tales cosas pecades
 (V)
 pensar toda la vengança (IX)

Gli altri mss.
 formado del limo de la tierra (*ex limo
 terre*)
 considerad los que en tales cosas pe-
 cades
 pesar (*pensare*) toda la vengança

al rey Periteo (X)	al rey Protheo
muy muchos contrarios de la fortuna	muy muchos contrarios de la fortuna
rescibio entre si (XIII)	rescibio contra si
arranco de los cimientos (XVII)	arranco las columnas de los cimientos
la grocesa del cuerpo de la cara (XVIII)	la grocesa del cuero de la cara
en los quales ponga flores (XVIII)	en los quales ponen flores

All'interno del gruppo BN1 BN2 E, i manoscritti BN1 e BN2 presentano errori, lacune e lezioni caratteristiche comuni:

BN1 BN2	<i>Gli altri mss.</i>
avemos ya poblado el estado flaco y deleznerado de la fortuna (II)	avemos ya provado (<i>experti sumus</i>) el estado flaco y deleznerado de la fortuna
muy dañosas y muy fuertes (IV)	muy dañosas y muy fieras (<i>noxiorum</i>)
desvanecido y loco y syn sentido parescio (V)	desvanecido y loco y syn sentido perescio (<i>evanuit</i>)
complir el mandamiento (VIII)	atemplar el mandamiento (<i>est moderatus</i>)
<i>om.</i> (XII)	Y delante... otrosi
esta obra tome encargada (XII)	esta obra tome en carga
y tomada Troya (XIII)	y tomada Troya y destroyda (<i>diruta</i>)

L'omissione che presenta BN2 al cap. XI (che abbiamo visto a proposito degli errori singolari) permette di non considerare BN1 *descriptus* di BN2.

All'interno del secondo gruppo BN E1 P, i tre manoscritti presentano errori e varianti che, probabilmente, bisogna far risalire al loro comune subarchetipo, corretti per congettura (o contaminazione) in un testimone o nell'altro:

BN P	E1 (<i>e gli altri mss.</i>)
tened vos (V)	temed vos
los de Asya (V)	los de Asyria (<i>Assyriorum</i>)
del que lo cree y surge (XI)	del que lo cree y sigue
syn le fincar siervo nin acorro (XIII)	syn le fincar servicio nin acorro
E1 P	BN (<i>e gli altri mss.</i>)
vinieron en el rio (XIII)	bevieron en el rio
delante los alcantes (XVI)	delante los alcabuets
el pueblo apoderado (XVII)	el pueblo apedreado
BN E1	P (<i>e gli altri mss.</i>)
so un techo rudo y mal labrado y syn ninguna pintura, desechas (XVI)	so un techo rudo y mal labrado y syn ninguna purpura, te echas

È da avvertire peraltro che non è da escludere – e anzi la collazione finora condotta sembra attestarla – il fenomeno della contaminazione tra i due rami. Si vedano ad esempio i seguenti casi. Se

alcune di queste lezioni erronee e caratteristiche possono essersi verificate indipendentemente, ed altre essere state corrette in un testimone o nell'altro per congettura, in altri casi bisogna pensare che ci sia stata contaminazione tra i vari testimoni.

Esaminiamo intanto errori e varianti che accomunano il gruppo BN1 BN2 E a due manoscritti dell'altro gruppo:

BN1 BN2 E BN P	E1
el postrimero dia de la su poca aventura acabo (X)	el postrimero dia de la su poca vida (<i>vite</i>) acabo
si algunas remasajas avian escapado (XIII)	si algunas remasajas avian quedado (<i>subsistebant</i>)

Errori e varianti che accomunano il gruppo BN1 BN2 E ad un testimone dell'altro gruppo:

BN1 BN2 E P	BN E1
Elena su madre (X)	Electra su madre
avisarse bien... del su enemigo (XI)	avisarse bien... del su ingenio (<i>ingenium</i>)
vio a Policena (XIV)	vio a Politeu
seria muy grave de hablar (XV)	seria muy grave de fallar (<i>reperire</i>)
en los peñedos quebrantados (XV)	en las peñas quebrantados

BN1 BN2 E E1	BN P
con la sangre la enbio (VIII)	con la sangre por las llagas (<i>per vulnus</i>) la enbio
los oficios... defendio (X)	los oficios... devedo (<i>prohibentem</i>)
los mastes con las velas (XV)	los masteles con las velas

BN1 BN2 E BN	E1 P
el desterramiento de sus suscesores (V)	el destruimiento (<i>excidium</i>) de sus suscesores
muchas y espesas revelaciones (VII)	muchas y espesas revoluciones (<i>revolutionibus</i>)
las cadenas que nos mesmos (XVIII)	las cadenas que nos mesmos atemos

Errori e varianti che accomunano i manoscritti BN1 BN2 ad un manoscritto dell'altro gruppo:

BN1 BN2 E1	<i>Gli altri mss.</i>
fuese engañado con ciega cobdicia (II)	fuese engañado o ciega cobdicia (<i>o ceca rerum cupiditas</i>)
llevando consigo compañías (VI)	llevando consigo compañeros
BN1 BN2 P	<i>Gli altri mss.</i>
devriamos amar de los complir (III)	devriamos curar de los complir

Errori e varianti che accomunano i manoscritti del gruppo BN E1 P al manoscritto E:

BN1 E1 P E	BN1 BN2
por consejo de los sus fijos ovo la muerte (VII)	por consejo de las sus fijas (<i>filiabus</i>) ovo la muerte

E, per finire, errori e varianti che accomunano un manoscritto di un gruppo ad uno di un altro gruppo:

BN BN1	<i>Gli altri mss.</i>
o locos pensamientos (III)	o locos pensades
E E1	
por un año (VIII)	suscesive por un año (<i>successive</i>)
BN BN2	
perder el rostro (XI)	perder el rastro

Per ciò che riguarda la tradizione a stampa, l'*editio princeps* è il solo testimone utile, dato che le due cinquecentine sono entrambe descritte. È difficile dire in quale posizione rispetto ai manoscritti si situò l'incunabolo, dal momento che presenta lezioni erranee e caratteristiche che lo accomunano ai testimoni di entrambi i gruppi. Vediamone alcune:

<i>Incunabolo</i> + BN1 BN2 E	<i>Gli altri mss.</i>
la cibdad de Athenas (X)	la cibdad de Thebas
con poca paciencia que han de lo tuyo (XVI)	con poca sciencia que han de lo tuyo
matando muy muchas compañías de los enemigos (X)	matando muy muchas compañías de los suyos
ondas desvariadas de los omes (XVI)	andadas desvariadas de los omes
<i>Incunabolo</i> + BN E1 P	
pensar toda la vengança (IX)	pesar toda la vengança
al rey Periteo (X)	al rey Protheo
<i>Incunabolo</i> + BN1 BN2 E E1	
los oficio... defendio (X)	los oficios... devedo
<i>Incunabolo</i> + BN E1	
so un techo rudo y mal labrado y syn ninguna pintura, desechas (XVI)	so un techo rudo y mal labrado y syn ninguna purpura, te echas
<i>Incunabolo</i> + BN1 BN2 E P	
vio a Policena (XIV)	vio a Politeu

<i>Incunabolo</i> + BN1 BN2 P devriamos amar de los complir (III)	devriamos curar de los complir
<i>Incunabolo</i> + E1 P el pueblo apoderado (XVII)	el pueblo apedreado
<i>Incunabolo</i> + E conclusiones y falsedades (V)	colusiones y falsedades

La tradizione a stampa

A questo punto mi sembra importante mettere in evidenza la differenza rilevata tra il testo dei manoscritti e quello delle stampe.

Nell'*editio princeps* il testo appare profondamente rimaneggiato.

Si verifica nella *Caída de Principes* lo stesso fenomeno osservato da Alberto Varvaro⁷ a proposito della versione castigliana delle *Decadi* di Tito Livio (anche questa opera di Pero López de Ayala) e che Varvaro definisce una profonda revisione linguistica.

Mentre nelle numerose copie manoscritte della *Caída de Principes* si riscontra la consueta tipologia di errori e varianti, nella *princeps* si assiste all'intervento costante di un revisore.

Analizziamo adesso alcuni brani, per vedere qual è stato il modo di procedere.

Nel frammento che segue, il revisore deve essere sicuramente ricorso al testo latino, dato che nel testo delle stampe figura una parte che manca ai manoscritti, fatto dovuto probabilmente ad una lacuna dell'archetipo o dell'esemplare utilizzato dal traduttore:

Hoc tam detestandum facinus malorum omnium radix et humani generis exitium fuit. Per hoc, quasi reseratis postibus, vitricia vitia orbem intravere terrarum, nuda egestas et sollicitudines anxie, pallentes morbi, et suo gravis pondere miseranda senectus, servitus, exilium, labor indeficiens et – ut multa in unum colligam – Fortune ludibrium; ac cum his mors hominum certa, et in nichilum fere redigens cuncta sub sole nascentia.

Mss.

Y de todo este grant mal y tan aborrescedero non seer obedientes fue raiz y comienzo y continuamiento de todos los males que son oy y se siguieron y se seguiran y con todo esto despues la

Stampe

Y de todo este tan grand mal y tan aborrescible de non ser obedientes fue rayz y comienço y continuamiento de todos los males que oy son y se siguieron y se seguiran por el pecado de la cobdicia e

⁷ Cfr. A. VARVARO, *Critica dei testi classica e romanza*, in *La critica del testo*, a cura di A. Stussi, Bologna, Il Mulino, 1985, pp. 151-163.

muerte que non es dubdosa mas ciertamente todas las cosas que so el sol son tornalas a ser nada (II)

por este mal y yerro assy como por unas puertas abiertas y rompidos los quiciales los pecados como vencedores entraron en el mundo es a saber pobreza sin ninguna cobertura y cuidados muy ensangustiadados y amargos dolencias enfermedades y peligros y mas la mezquina vejez mas pesada y cargada que todos los pesos y mas desterramientos servidumbres y trabajos que nunca han fin e por que no aya de nombrar tantas desaventuras como la fortuna con sus escarnios faze en cada uno de nos y aun encima la muerte la qual no es dubdosa mas muy mas cierta que todas las cosas ca todas las cosas que son so el sol tornalas a ser nada

È il precedente uno dei pochi casi in cui è evidente il ricorso al testo latino da parte del rimaneggiatore. Nella maggioranza dei casi questi non si prende la briga di controllare se il testo sia ben tradotto o meno, limitandosi a cambiarne la forma, e lasciando tali e quali gli abbagli che a suo tempo aveva preso López de Ayala, come appare dagli esempi che seguono:

Si tecum xenocratice cenasset Agamenon

Mss.

Oxenocratio philosopho grande loado si contigo oviera cenado Agamenon (XVI)

Stampe

O Xenetrario philosopho grande loado si contigo oviera cenado Agamenon

Il *tecum* del testo latino si riferisce alla povertà, a cui è dedicato tutto il XVI capitolo, ma il traduttore non lo afferra, e interpreta come un vocativo *xenocratice*. Il revisore persevera nell'errore, apportando qualche modifica al nome proprio. È peraltro un fenomeno comune nella storia dei volgarizzamenti e della tradizione manoscritta nel Medio Evo la deformazione dei nomi mitologici.

Vediamo adesso questo esempio:

Sic inde celebrantibus matronis thebano ritu orgia Bachi, Agevem agitatam Furiis in Pentheum filium, quem conceperat ex Echione marito, sacra ridentem cursu sese intulisse rabido incautumque seu telo seu clava misere cecidisse audivit.

Mss.

Agave la otra fija bivio como sandia ca un su fijo llamado Periteo el qual avia concebido de Othione su marido faziendo sus sacreficios arreatadamente oyo y

Stampe

Aganoe la otra fija bivio como sandia con un fijo llamado Periteo el qual avia concebido de Antonione su marido y faziendo arreatadamente sus sacreficios

sopo que con lança o con maça desaventuradamente fuera muerto (VI) oyo y sopo que con lança y con maça desaventuradamente fuera muerto

È evidente che il senso della frase latina è completamente travisato nella versione castigliana. Il soggetto sottinteso è *Cadmus*, e non *Agavem*, che è evidentemente un accusativo, soggetto delle infinitive dipendenti da *audivit*.

Nonostante poche differenze, riguardanti soprattutto i nomi propri, manoscritti ed edizioni hanno lo stesso testo. Rispetto al latino, il senso cambia profondamente: Agave non uccide il figlio, viene solo a conoscenza della sua morte.

Hinc Atheon, Autonoes ex Aristeo filius, spectabilis iuvenis

<i>Mss.</i>	<i>Stampe</i>
Y la segunda fija llamada Autonoe tomola Ateon fijo de Aristeo mancebo muy fermoso (VI)	E la segunda fija llamada Auctonem tomola Antoen fijo de Aristeo mancebo muy hermoso

In questo esempio López de Ayala scambia il genitivo per un accusativo, è costretto ad inventare un verbo che non figura nel testo latino, e fa così diventare Autonoe la moglie, anziché la madre, di Atteone.

Et-quod turpissimum etiam effeminato homini est-ut placeret, inter mulierculas colonevisset

<i>Mss.</i>	<i>Stampe</i>
Y lo que mas feo y torpe es de dezir que como mugeriego entre las mugeres se asentase loado que el cuello tenia blanco (XII)	E lo mas torpe y feo de dezir que como ome mugeril se asentava entre las mugeres loandose mucho que su cuerpo era muy blanco

È certo che, nonostante la sua cultura, anche López de Ayala ha frequentemente mal interpretato il testo latino; in questo direi divergente esempio il traduttore scambia *colum* (= conocchia) per *collum* (= collo), collega *nevisset* (congiuntivo di *nēre* = filare) alla neve e quindi al colore bianco e traduce come abbiamo visto. Il revisore probabilmente ritiene poco sensato il collo bianco e lo corregge con corpo.

Ci sono poi episodi curiosi, in cui il rimaneggiatore apporta delle modifiche al testo dei manoscritti senza alcuna ragione, commettendo così degli errori grossolani, come appare chiaro da questo brano tratto dal capitolo VIII, *de Jocasta*, dove si parla dei «Sette contro Tebe».

Nam non concedente Ethyocle Polinici petenti, iuxta compositum, anno exacto, regnum, in exitiale ambobus bellum ventum est, Adrastoque rege argivo, socero Polinici duce, cum parte Grece adversus Thebas itum est, et inde maxima utriusque partis clade persepe pugnatum

Mss.

Ca un hermano dellos llamado Ethiocles non otorgo a otro llamado Polinices esta tal abenencia y sobre esto fue luego entre ellos guerra y batalla muy dura y peligrosa Adrasto rey de Argos el qual era suegro de Polinices con grant partida de Grecia armado fue contra Thebas y alli ovo guerras y batallas muchas vezes sobre esto ayudando a Polinices (VIII)

Stampe

Ca el uno de los hermanos llamado Ethiocles non quiso otorgar nyn consentir la ordenacion que determino el reyno ca declararon que el primero año reynasse Polinices y como fuesse declarado luego Ethiocles movio la guerra ca se fue ligeramente para el rey Adastro su suegro el qual lo socorrio muy prestamente con toda pujança y assy mesmo por la otra parte se adereço este mesmo rey Adastro rey de Argos e vinieron en la manera que avedes oydo sobre la cibdad de Thebas donde estava Polinices que por entonce reinava y luego se començo a enderezar Polinices para dar batalla al rey de Argos y a su hermano Ethiocles y en tanto que ovieron muchas escaramuzas y espolonadas los unos con los otros fue presto el rey Polinices y salio al campo como ardit cavallero y dio la batalla muy aspera y dura al rey Adastro de Argos y a su hermano el ynfante Ethiocles y fueron muchos muertos de los griegos que venian con el rey de Argos y anssy muy muchos de los de Thebas

Non è facile dire perché il rimaneggiatore abbia invertito i nomi di Eteocle e Polinice, dato che quello dei «Sette contro Tebe» era un episodio conosciuto; il risultato è comunque l'alterazione del senso originale latino, che era stato peraltro conservato nei manoscritti.

Esaminiamo ora questo brano:

Cognatis ex coniuge, appositis solventi muneribus, problema proposuit inenodabile fere, cuius occultum cum aperisset blanditiis coniugis, advertit liquido eius opere illud ab affinibus solutum esse

Mss.

Los sus cuñados ya con enbidia y con consejo de la su muger le pusieron y demandaron una question muy grave de responder empero quando el gela declaro con falagos y lisonjas de su muger entendio que por consejo de su muger era fecho y que los sus cuñados con enbidia lo fazian (XVII)

Stampe

Y un dia en un combite con mucho plazer y solaz a treynta omes que ende en el combite estavan les puso una question la qual si le declarassen en siete dias les prometia a cada uno su vestidura o sino que otras tantas le diessen a el quantos ellos heran la qual question propuso desta manera del que come sa-

lio manger y del fuerte salio fortaleza la qual como ellos no sopiessen declarar rogaron a su muger con muchos dones que le dieron que supiesse del la declaracion della por quanto ellos la fallavan ser muy grave de responder y con lisonjas y falagos de su muger el gela declaro e como los cuñados lo quisiessen mal con envidia y la muger dela intencion delos hermanos

López de Ayala fraintende il senso del testo latino: è Sansone, e non i cognati, a proporre la questione. Chi rivede il lavoro corregge, ma forse non perché consulta il testo latino, bensì solo perché si serve della Bibbia o di qualche compilazione enciclopedica, come risulta evidente dalle aggiunte che fa rispetto al testo originale.

Leggiamo adesso questo brano tratto dal capitolo X, *de Theseo rey de Athenas*:

Inde Thebas fortitudine mira compescuit, Creontemque, ob novum superbientem imperium et officia funeralia ducibus argivis ob filium Menesteum cesum prohibentem, feda strage suorum facta, prostravit

Mss.

Otrosi la cibdat de Thebas muy mucho enfortalescio y acrescento el qual con el nuevo imperio y señorio que avia cobrado y ensoberbecido y los oficios como de muertos que a los principes de Grecia solian fazer devedo por el su fijo Menesteo el qual murio en la batalla que lo non fiziessen mas este peleando y matando muy muchas compañías de los suyos torno la cosa como primero era devedo] defendio BN1 BN2 E E1 Thebas] Athenas BN1 BN2 E suyos] enemigos BN1 BN2 E

Stampe

E otrosi honro mucho la cibdat de Athenas ca la enfortalescio de nobles muros y la acrescentaron y assy con el nuevo imperio y señorio que cobro fue muy ensoberbecido ca los sacrificios que a los principes muertos de Grecia solian fazer defendio que non se fiziessen desde que su fijo murio en la batalla ca desta muerte en adelante puso decreto que se non fiziessen y assy este guerreando y matando de sus enemigos torno las cosas en el estado primero habiendo el señorio dellas

Ciò che per primo salta all'occhio è la concordanza di alcune lezioni del testo a stampa con quelle del gruppo BN1 BN2 E. In secondo luogo possiamo supporre che nel codice latino usato dal traduttore non fosse chiaro *Creontemque* (ad esempio per corruzione in *eundemque*) e che di conseguenza si sia tentato di correggere con un *el qual* che non si riferisce a nessun termine precedente e che porta dunque ad una traduzione senza senso. Il revisore tenta di restituire un senso alla frase aggiungendo congiunzioni e togliendo il nome di Menesteo, ben sapendo che non poteva essere figlio di

Teseo. La sua correzione è chiaramente fondata sul *iudicium* e non sulla consultazione del testo latino.

Come osservazione generale, si può affermare che chi revisiona il testo tende sempre ad amplificare il testo dei manoscritti; il suo obiettivo è quello di rendere più chiaramente possibile ciò che sta raccontando⁸. Vediamo alcune parti esemplificative:

<i>Mss.</i>	<i>Stampe</i>
Y Cadmo subio en naos armadas llevando consigo compañeros escogidos a su voluntad los quales concordavan con la su condicion y obedesciendo a los mandamientos de su padre tomo aquel camino y navegando llego en Grecia (VI)	Y Cadmo por complir mandamiento de su padre fizolo assy para el qual camino le aparejaron una muy buena flota de naos y la flota presta y el viento tendiente y prospero para navegar Cadmo con sus compañías subio en una nave y tiro su via con sus compañías muy escogidas para en fecho de armas los quales concordavan con la su condicion y assy navegando llego en Grecia
Otrosi un su fijo el qual avia nombre Egialus despues que Jason alli vino y levo a Medea su hermana tornose loco y llorando fuyendo por el mundo amanzello aun mucho mas la desaventurada vejez de su padre el rey Oetes acerca destos me parecia que vi al rey Minus (VII)	Y con ellos Egialus fue muy mas cruelmente amanzellada su desaventurada vejez que assy embargo la su soledad por el desterramiento de sus fijos que assy lo avian desamparado mas que su fija Medea por la deliberacion della y de Jason que fizieran muy cruel sacrificio de su hermano Egialus al qual matando lo fiziera muy muchos pedaços y sembrandolos por la carrera por donde iva el siguiendolos por los tornar e yo assi oidas las miserables querellas y las piadosas lagrimas deste Oetes paresciome que vi al rey Minus

⁸ Dalla costante esigenza di chiarificazione deriva anche il frequentissimo uso della dittologia, talora sinonimica:

<i>Mss.</i>	<i>Stampe</i>
labravan (IV)	labravan y habitavan
non conocidos (IV)	nuevos y non conocidos
acaescidas (IV)	passadas y acaescidas
vencido (VII)	vencido y desbaratado
desonrado (VII)	lloroso y muy desonrado
atemplar (VIII)	contemplar y moderar
dando sus gemidos (VIII)	llorando y gmiendo
años (II)	tiempo y años
amarlo (III)	amarlo y honrarlo
grandes (IV)	grandes y fuertes
torre (IV)	torre y grande edificio
comarca (V)	comarca y tierra
non otorgo (VIII)	non quiso otorgar nyn consentir

Ca veyendo una criatura que nunca pecara nin fiziera mal nin enojo en el mundo por su alvedrio quiso atemplar el mandamiento cruel del rey su padre y forado los pies a la criatura y pusole un mimbres y colgolo de un arbol y dejolo alli dando sus gemidos por que muriese (VII)

atemplar] complir BN1 BN2 revocar E1

Estando la cosa en este estado otro pastor estraño paso por aquel lugar do el moço estava colgado y fallole los pies muy finchados y acerca ya para morir y tirolo de aquel lugar y levolo en sus brazos y pusole nombre Edipus (VII)

Ca veyendole inocente que nunca pecara nin avia edad para fazer ningun mal en el mundo por su propio alvedrio quiso contemplar y moderar el mandamiento cruel que a el fue fecho por el rey su señor mas forado los pies a la criatura y pusole por las llagas unas mimbres y colgolo de un arbol entre las ramas en manera que se non pudiesse ahogar y partiose dende dejandolo ay estar y el niño infante quedando llorando y gemiendo con la passion de sus pies y de su ternezuelo cuerpo y mas la sed y el hambre que lo aquexavan

E assy las cosas en este estrecho partido venidas truxo la fortuna por donde estava este ynfante otro pastor de estraña tierra quel trabajo y passion del niño oyo andando su camino curando de sus ovejas y fuese para el arbol donde lo oyo y acatandolo con mucha solicitud vidole los pies finchados y foradados y por las llagas traspasada una mimbres y este piadoso pastor sacandogela y descolgandolo del lugar adonde estava muy piadosamente en sus brazos lo tomo dandole de la leche y untandole las llagas de los pies con manteca y assy animosamente remirandolo y falagandolo pusole nombre Edipus

È interessante osservare, come già fatto da Varvaro⁹ a proposito della traduzione delle *Decadi* di Tito Livio, come a distanza di quasi un secolo la traduzione di Pero López de Ayala non sia più ritenuta valida per la pubblicazione e si proceda perciò a una revisione che viene effettuata non soltanto e non esclusivamente nel campo linguistico, quanto in quello dei contenuti, che subiscono una quasi costante amplificazione al probabile scopo di renderne più chiari ed incisivi i valori esemplari.

Mi riservo per un secondo momento quella che giudico essere l'operazione più stimolante, ossia l'analisi della traduzione, poiché per ottenere qualche risultato si deve poter contare su di un testo sicuro; sarà poi necessario esaminare il testo castigliano alla luce di quello latino utilizzato da Pero López de Ayala, affrontando pertanto la spinosa tematica degli errori dovuti alla tradizione manoscritta latina e degli errori di traduzione veri e propri o i fraintendimenti del traduttore.

⁹ Cfr. A. VARVARO, *op. cit.*

Armando Pajalich

L'ALTRO MODERNISMO, DADA E SURREALISTA:
CRITICHE E AFFINITÀ DI ALCUNI INGLESI

1. *Premessa*

Più il Modernismo retrocede nel tempo e più risultano evidenti le sue dialettiche interne fra oggettività *quasi-umanista* e flusso *quasi-anarchico*, Modernismo accademico e sostanzialmente borghese e Modernismo avanguardista e rivoluzionario. Sinora, la storia della letteratura britannica ha privilegiato il volto neoumanista e antiromantico del Modernismo, risalente a Pound, Eliot e l'Imagismo. Di recente si è riscoperto che quel volto ebbe una sua avanguardia nel Vorticismo di Lewis. La critica eliotiana e di Richards hanno contribuito a rassodare la fama di *quel* Modernismo, creando, come avremo modo di vedere, un'atmosfera intellettuale che rifiutava tout court l'altro Modernismo continentale che, derivato dall'Astrattismo e, parzialmente, dal Futurismo, ebbe le sue avanguardie nel Dada e nel Surrealismo.

Eppure, entrambe le facce del Modernismo e ancor più caparbiamente le sue diramazioni avanguardiste erano balzate nel Novecento proponendo una spaccatura violenta con la concezione ottocentesca dell'arte, riformulando sia la posizione dell'Io nei confronti dell'Altro che la posizione dell'Arte nei confronti della Natura. L'Altro attorno a sé non poteva essere più proiezione di un Io. L'Arte non era più specchio di nulla ma, finalmente, se stessa. Per le avanguardie, inoltre, fra arte e vita non vi era più separazione: quella non era mestiere o vocazione, ma modo di vivere.

2. *Dada: puntualizzazioni*

Diversamente da quanto ritennero gli Inglesi negli anni Venti e Trenta, il Dada fu primariamente svizzero e tedesco e *in secondo luogo* francese e americano. Aggregò artisti assai dissimili e suscitò

innumerevoli polemiche e scandali. Zurigo, che durante il primo conflitto mondiale fu asilo di rivoluzionari e pacifisti europei¹, esordì nel 1916 con un Dada pregno di fervore religioso², di cui Hans Arp sarebbe divenuto l'esponente più famoso e Richard Huelsenbeck un abile esteta: il Dada nasceva direttamente dall'Astrattismo³, doveva essere antinaturalista, antiespressionista⁴, antiborghese e «vero»: «deve essere vero (...) qualsiasi imitazione della natura, per quanto nascosta, è un falso»⁵.

Cacciari è arrivato a definire il Dada come «antimoderno», ma il Dada si opponeva solo a una delle facce del primo Modernismo, per disegnare i tratti iniziali dell'altra: rifiutava Espressionismo e Futurismo come poi avrebbero fatto tanti altri Modernisti. D'altra parte, se voleva essere «radicale» è perché il Dada non fu un semplice movimento moderno, ma un'avanguardia...⁶.

Come Huelsenbeck ha ricordato, fu Tzara a far da tramite coi Futuristi che, pur se rifiutati, offesero ai Dada il principio della simultaneità, che Huelsenbeck stesso ha definito come una *sensibilità unificata e violenta*...⁷ Il Cubismo di Picasso suggerì un altro cardine

¹ Cfr. DAVID GASCOYNE, *A Short Survey of Surrealism* (San Francisco: City Lights Books, 1982; ristampa dell'edizione del 1935 con una introduzione nuova), p. 25, dove, fra gli altri esuli, Gascoyne cita anche Lenin, intento a giocare a dama nei caffè... Young ricorda invece come a Zurigo abitasse proprio in quegli anni anche James Joyce che, tuttavia, non mostrò «quasi nessun interesse per le attività dei Dada». Cfr. ALAN YOUNG, *dada and after - extremist modernism and english literature* (Manchester: Manchester University Press, 1983), pp. 83-84.

² Cfr. DOUGALD McMILLAN, *transition - The History of a Literary Era, 1927-1938* (New York: George Braziller, 1976), p. 102.

³ RICHARD HUELSENBECK, «En Avant Dada: A History of Dadaism (1920)», in *The Dada Painters and Poets*, a cura di ROBERT MOTHERWELL (New York: Wittenborn, Schultz, Inc., 1951), p. 24.

⁴ *Ibidem*, p. 35.

⁵ *Ibidem*, p. 24.

⁶ MASSIMO CACCIARI, «Marginalia a Dada», in G. BUONFINO, M. CACCIARI, F. DAL CO, *Avanguardia Dada Weimar* (Venezia: Arsenale, 1978), p. 22.

⁷ «La simultaneità (usata dapprima da Marinetti in tal senso letterario) è un'astrazione, un concetto che si riferisce al verificarsi di eventi diversi contemporaneamente. Presuppone una sensibilità assai elevata al passaggio delle cose del tempo, trasforma la sequenza a=b=c=d in a-b-c-d, e cerca di trasformare il problema dell'orecchio nel problema del viso. La simultaneità è contro quello che è divenuto, e per quello che sta divenendo. Mentre io, per esempio, divento consapevole successivamente del fatto che ieri ho schiaffeggiato una vecchia e che un'ora fa mi sono lavato le mani, lo stridore del freno di un'automobile e il tonfo di un mattone caduto dal tetto della casa accanto mi arrivano all'orecchio simultaneamente e il mio sguardo (esteriore o interiore) si desta ad afferrare, nella simultaneità di questi eventi, un rapido senso della vita. Dagli avvenimenti quotidiani che mi circondano (la grande città, il circo dada, sirene di motori stridenti e tonfanti, facciate di case,

dell'estetica dada, il «nuovo mezzo espressivo», che comportava non tanto, o non solo, un'eterogeneità di materiali, ma anche un'arte non più imitativa⁸.

Per quanto riguarda la letteratura, se la simultaneità conduceva a una strutturazione in qualche modo «discontinua» e a-logica, e quindi alla tecnica del *montaggio*, l'eterogeneità dei materiali comportava il *collage*. Montaggio e collage dovevano ovviamente ricorrere alla molecola poetica per eccellenza, l'immagine; lo fecero in una prospettiva deviata e deviante, tipicamente manierista, come ha osservato Dal Co⁹.

Alla poetica del Dada necessitava ancora un terzo elemento: la sonorità della parola, la sua fisicità che è poi la sua verità indiscutibile e *astratta*. La parola in quanto parola, la sillaba in quanto sillaba¹⁰. Huelsenbeck aveva già identificato i tre principi essenziali:

L'appropriazione da parte del Dada di questi tre principi, il rumorismo, la simultaneità e, in pittura, il nuovo mezzo espressivo, è ovviamente l'«accidente» che ha portato ai fattori psicologici ai quali il vero movimento dada dovette l'esistenza¹¹.

profumo di vitello arrosto), ottengo un impulso che mi spinge a un'azione immediata, diventando il grande X. Divento consapevole, in modo immediato, del fatto di essere vivo, sento la forza formatrice che sta dietro il daffare degli impiegati della *Dresdner Bank* o dietro lo starsene eretto, da semplicione, del poliziotto». R. HUELSENBECK, art. cit., pp. 35-36.

⁸ A proposito di Picasso: «Fu lui che inventò il nuovo mezzo espressivo. Cominciò a incollare sabbia, capelli, moduli postali e pezzi di giornale sui suoi quadri, per dar loro il valore di una realtà immediata, lontana da qualsiasi cosa tradizionale. (...) La prospettiva e il colore che, separato dalla sua naturale efficacia, viene spremuto fuori dai tubetti, sono dei mezzi per imitare la natura. (...) Il nuovo mezzo espressivo, d'altra parte, evidenzia ciò che è assolutamente evidente-di-sé che è alla portata delle nostre mani, il naturale e l'ingenuo, l'azione». *Ibidem*, pp. 36-37.

⁹ «La distorsione semantica viene applicata ai prodotti della riproducibilità tecnica in maniera "positiva"; le forbici di montaggio scelgono le immagini al fine di ricondurre la rappresentazione degli oggetti ad uno stato di essenziale verità. Il linguaggio usato deve risultare massimamente chiaro e comprensibile; deve assicurare il dialogo con il pubblico, deve divenire materiale utilizzabile, perché il pubblico va indotto a una rivolta, deve provare ripugnanza di fronte alle verità mostrate. (...) Il *montaggio* Dada è destrutturante: la disintegrazione dell'oggetto equivale all'esplosione del linguaggio che lo rappresenta; la trasgressione senza meta di Dada comporta la definizione dei limiti che impediscono di mostrarla - di dirla». FRANCESCO DAL CO, «Bierbauchkulturepoche» in G. BUONFINO, M. CACCIARI, F. DAL CO, *op. cit.*, pp. 14 e 12.

¹⁰ «Astrarre la parola dalla sua capacità denotativa equivale a costituirla come reale - e dunque a riaffermare la differenza e il distacco tra questo reale e il flusso dell'evento». M. CACCIARI, art. cit., p. 25.

¹¹ R. HUELSENBECK, art. cit., p. 37.

Il rumorismo veniva fatto risalire ovviamente a Marinetti (le cui serate futuriste avrebbero avuto forti influssi sulle serate dada), ma così come lo intendevano i Dada era soprattutto la trasposizione linguistica dell'astrattismo kandiskiano, la parola e il suono nella loro autonomia.

Partendo dal misticismo della parola e dalla sua plasticità si giungeva a scrivere «poesie senza parole», fatte di suoni, al di fuori da qualsiasi intento imitativo, laddove, invece, i Futuristi cercavano nel rumorismo uno strumento imitativo, ad esempio, di macchine, guerre, voli, etc.

Fra i Dada di Zurigo, fu in particolare Ball a esercitarsi nei «versi senza parole»¹².

Se la versione berlinese del Dada comportò soprattutto la sua politicizzazione, Schwitters, a Hanover, evitò misticismo e politicizzazione e si abbarbicò su questioni tecniche e formali, sui materiali e sulla codificazione definitiva del *collage*: inventore del *Merzbild*, propugnò sin dal 1923 «il *collage* di *found objects* che spesso ricorreva a frammenti di segni o giornali con sillabe sopra». Li descrisse come «consistenti di parti mutualmente incompatibili, fuse assieme nel mondo dell'arte, con l'aiuto di colla, fango, carta, stracci, pezzi di motore, vernici a olio, spago, etc.» L'estetica dada era ormai formulata:

Il mezzo espressivo è irrilevante come lo sono io stesso. Essenziale è solo la forma. Poiché il mezzo espressivo è irrilevante, io uso qualsiasi materiale sia richiesto dal mio quadro. Quando adatto materiali diversi l'uno all'altro, faccio un passo più in là rispetto alla semplice pittura a olio. (...) La riproduzione degli elementi naturali non è essenziale all'opera d'arte. Tuttavia, rappresentazioni della natura, inartistiche in quanto tali, possono divenire elementi di un quadro, se vengono giocate assieme ad altri elementi del quadro.

Dapprima mi occupai di altre forme, la poesia per esempio. Gli elementi costitutivi della poesia sono le lettere, le sillabe, le parole, le frasi. La poesia nasce dall'interazione di questi elementi. Il significato è importante solo se viene impiegato come uno di questi fattori. Io metto il senso in gioco con il nonsenso. Preferisco il nonsenso, ma questa è una faccenda del tutto personale. Il nonsenso mi fa un po' pena, perché sino ad oggi lo si è modellato molto raramente in forme artistiche, ecco perché mi piace il nonsenso¹³.

¹² «Inventai un nuovo tipo di poesia, «poesie senza parole», o poesie sonore, in cui il bilanciamento delle vocali è misurato e distribuito». Citato in ROBERT MOTHERWELL, «Introduction», in *The Dada Painters and Poets*, cit., p. XIX.

¹³ KURT SCHWITTERS, «Merz 1920», in *The Dada Painters and Poets*, cit., pp. 59-60.

Più tardi, la casualità avrebbe messo in grave crisi tale formalismo dei Dada, specie attraverso le idee e l'arte di Picabia e Duchamp, ma negli anni svizzeri, il Dada creò e sviluppò *forme* nuove, quali il montaggio e il collage, come Cacciari ha osservato:

Sono, infine, le maglie del *Montage* che catturano il Nulla di Dada. (...) il *Montage* estrania dalla percezione normale dell'evento e spezza il corso abituale delle azioni. Ciò rende perturbante il familiare, illumina ogni elemento della vita quotidiana così da poter affermare: «l'accadere è trasformabile, è rivoluzionabile non sulle sue vette, attraverso virtù, eroismo, grandi decisioni, ma soltanto nel suo decorso normale e abituale, attraverso (...) ragione ed esercizio – attraverso *disciplina* (...) il rivoluzionario del linguaggio dada sta appunto nella rottura della connessione normale, della sintassi abituale (...) ma ora su questa rottura si impone lo sguardo che critica, che ride, che ordina – che giudica oggetti e proposizioni – che rende perturbante. Uno sguardo di *nuova prospettiva* ¹⁴.

All'inizio degli anni Trenta, rifacendo la propria storia, i Dada furono concordi a ribadire che era stata un'arte non rappresentazionale. Così Arp, nel 1932:

amo la natura ma non il suo sostituto. L'arte illusionista è un sostituto della natura ¹⁵.

E così Huelsenbeck, nel 1936:

Detestavamo qualsiasi forma che si limitasse a imitare la natura e ammiravamo, invece, i Cubisti e Picasso ¹⁶.

Nel 1919, è risaputo, il Dada divenne popolare a Parigi, grazie a Tzara, Breton e Soupault, e già nel 1921 poteva considerarsi defunto. Contemporaneamente si era spostato a New York, facendosi più radicale e ironico, attraverso Duchamp, Picabia, Man Ray, e diluendosi sempre di più sino a divenire un vago «stato d'animo» ¹⁷ e un «genere» artistico per gallerie e salotti borghesi...

Il Dada – come il Surrealismo – è sopravvissuto al Modernismo e al dopoguerra, perseverando nel Postmodernismo e nelle neoavan-

¹⁴ M. CACCIARI, art. cit., pp. 26-27.

¹⁵ HANS ARP, «Notes from a Dada Diary, 1932», in *The Dada Painters and Poets*, cit., p. 222.

¹⁶ R. HUELSENBECK, art. cit., p. 279.

¹⁷ Cfr. ANDRÉ BRETON, GEORGES HUGNET, TRISTAN TZARA, in *Dada*, cit., pp. 204, 125, 251 e *passim*.

guardie: secondo alcuni¹⁸ ciò significherebbe la totale snaturazione sua, assurgendo a forma imitabile e accademizzabile, per altri, invece, che evidentemente credono nel Dada come modo di essere più che movimento estetico, il Dada è estremamente vitale e rinasce in ciascun individuo che faccia proprie quelle antiche ribellioni, in modo più o meno inconsapevole:

Che ogni cosa e ogni nome siano abbracciati dal *mostrarsi* dell'impenetrabile – che l'impenetrabile sia *in* ogni cosa e in ogni nome, ma *non* dicibile – così come la vita è abbracciata dalla morte e la ragione dalla follia – questo è l'*autentico* di Dada, non comunicabile e tantomeno insegnabile. A-filosofia, non «arte». E questa a-filosofia verrà compresa «soltanto da coloro che hanno già pensato per proprio conto le idee che vi sono espresse – o almeno idee simili» (Wittgenstein)¹⁹.

3. *Dada in Gran Bretagna*

Gli anni del Dada «storico» corrispondevano, in Inghilterra, agli anni vorticisti: l'ammirazione per l'astrattismo kandiskiano e per il Cubismo, l'odio-amore per il Futurismo, l'antiborghesismo e la tendenza allo humour sarcastico accomunavano i due movimenti e non ci deve quindi stupire che il dadaista Theo van Doesburg avesse pubblicato nel 1922 sulla rivista dada *Mécano* un estratto da un saggio di Wyndham Lewis già apparso in *The Tyro*²⁰ o che David Gascoyne, nel 1936, avesse paragonato lo humour di Lewis, in *The Wild Body*, a quello del precursore del Dada, Jarry, in *Ubu Roi*²¹. Del resto, Lewis aveva cercato di scrivere un romanzo che fosse il più vicino possibile all'astrattismo, *Tarr*, e con *Enemy of the Stars* produsse un eccezionale esempio di teatro d'avanguardia²². Ma la guerra aveva creato nuove barriere e la Gran Bretagna si era staccata di più dal Continente: in particolare il clima bellico e post-bellico tendeva a porre il silenzio sulle cose germaniche e, anche come conseguenza di ciò, quando il Dada fu preso in considerazione dagli

¹⁸ Cfr. PETER BURGER, *Theory of the Avant-Garde* (University of Minnesota & Manchester University Press: Minnesota & Manchester, 1984), *passim*.

¹⁹ M. CACCIARI, art. cit., p. 29.

²⁰ Cfr. A. YOUNG, *op. cit.*, p. 146.

²¹ D. GASCOYNE, *op. cit.*, p. 17: «lo humour di Jarry non è dissimile da quello mostrato da Wyndham Lewis in *The Wild Body* – uno humour freddo e cerebrale fatto alle spese della macchina umana stupida e goffa. La risata che produce ha la funzione morale di un purgante; mentre contemporaneamente è antisociale e sovversiva».

²² Cfr. ARMANDO PAJALICH, *Wyndham Lewis – L'apprendistato e il vortice* (Brescia: Paideia, 1982), pp. 144-157 e 76-81.

Inglese venne interpretato come fenomeno francese, sottolineandone quindi la fase «ideologica» a scapito di quella «formale».

Huxley fu tra i primi a menzionare il Dada, nel marzo 1920, nella rivista *Chapbook*: in «The Subject-Matter of Poetry», pur mostrando una certa simpatia per Tzara e Breton – che rappresentavano un tentativo di scuotersi dalla generale fiacchezza del dopoguerra –, definiva i Dada noiosi e nichilisti: assai significativamente, Huxley poneva i Dada a fianco dei Sitwell e di *Wheels*, la loro antologia uscita fra il 1916 e 1922, che considerava «falsi» in quanto limitati a una alogica associazione di materiali insignificanti²³. Nell'agosto dello stesso anno, in *Athenaeum*, Huxley ribadì lo stesso concetto, accomunando ancora una volta i Dada e i Sitwell.

Atteggiamento alquanto ambiguo fu quello di Pound che, pur avendo pubblicato varie poesie in riviste dada, non poteva condividere la tabula rasa della tradizione che i Dada intendevano fare: anche Pound comprese che la loro ribellione era preferibile alla stagnazione generale del dopoguerra, ma se *The Little Review* cominciò a pubblicare testi dada dal 1920 non fu grazie a Pound²⁴, bensì come conseguenza della sostituzione di Pound col suo protetto John Rodker e, ancor più, dell'operato dalla baronessa Else von Freytag-Loringhoven (che praticamente sostituì la Anderson): ma negli anni Venti quella rivista si fece nettamente newyorkese, uscendo dall'orbita di Pound e del Modernismo londinese.

Certo non ambigua fu, invece, la posizione di Wyndham Lewis che stigmatizzò la rilassatezza stagnante del dopoguerra senza trovare nei Dada alcuna forma di correttivo ma, anzi, accusando Dada e Surrealismo di corresponsabilità nel percorso sbagliato preso dal Modernismo nel dopoguerra:

Fu allora che Dada si dette daffare. Lo spettacolo etichettato come «superreale» (in cui con gran solennità veniva mostrata al pubblica un'assorteria fracassona di immondizie), sforzo finale del Dada, risultò una sorta di risposta alla preghiera di quel pubblico di venir liberato da tutto il «nonsenso» moderno. Come se il pubblico non ne avesse avuto già abbastanza!

e

Quel che era stato davvero nocivo alla pittura è ciò che dapprima si chiamò «Dada» e poi tutto quel giornalismo irresponsabile del «super-reale» proveniente dal Dada. Mentre la pittura sprofondava, quel fungo cresceva e si espandeva.²⁵

²³ Cfr. A. YOUNG, *op. cit.*, pp. 57-59.

²⁴ Così invece sostiene A. YOUNG, *ibidem*, pp. 84-86.

²⁵ Citato da A. YOUNG, *op. cit.*, pp. 91-92.

Quanto agli esponenti «moderati» del Modernismo – Flint, Aldington ed Eliot –, che tanto avevano contribuito nella decade precedente a divulgare la poesia francese, il loro atteggiamento fu unanime: in un saggio del 1920, in cui Flint si dilungò sui Dada parigini («The Younger French Poets»), apparso in *Chapbook*, questi venivano accusati di avere bruciato i rapporti con la Tradizione, pur riconoscendo che c'era una corrispondenza storica fra il caos post-bellico e il caos dada²⁶. Flint e Aldington esposero le loro idee classicheggianti anche sul *Times Literary Supplement* (nel 1919-1920) che però a partire dal 1920 cominciò, come ha osservato Young, una tradizione di silenzio nei confronti del Modernismo estremista²⁷ che persegue tuttora per quanto riguarda neoavanguardie e altri estremismi letterari...

Quanto a Eliot, fermo assertore, nel dopoguerra, dell'importanza della Tradizione, controparte del talento individuale, condivise le idee di Lewis e degli ex-Imagisti, sottolineando anche come il fenomeno dada fosse squisitamente *francese* (sic!): il letterato francese, per Eliot, era sovraccarico di cultura centralizzata e omogenea:

Se la cultura francese è troppo uniforme e monotona, quella inglese, quando c'è, è troppo stramba e vecchia. Il Dada è una diagnosi di una malattia del pensiero francese; qualsiasi lezione ne ricaveremo non sarà applicabile direttamente a Londra²⁸.

Eliot, così, dava l'avvio a uno dei suoi tanti dogmi pseudo-oggettivi o, come avrebbe detto Lewis, di pseudoista: più tardi Dada e Surrealismo sarebbero stati detti, per almeno vent'anni, troppo francesi, e alieni alle problematiche di Albione...

Comunque, *The Criterion*, col suo neumanesimo di qualità, avrebbe fatto del suo meglio, negli anni Venti, per sminuire o tacere l'importanza di Dada e Surrealisti. Forse, però, il danno maggiore era stato già compiuto nel pubblicizzare il nichilismo anarchicηγiante del Dada senza riservare alcun commento alla sua componente «formale» e alle sue innovazioni tecniche ed estetiche che, del resto, come si è detto, non erano affatto aliene alla cultura inglese, in quanto non troppo dissimili da certi ideali degli intellettuali di *Blast*.

L'atteggiamento pressoché unanimamente negativo della critica inglese nei confronti del Dada comportò un rifiuto più generalizzato

²⁶ Cfr. *Ibidem*, pp. 74-81.

²⁷ *Ibidem*, p. 100.

²⁸ THOMAS STEARNS ELIOT, «The Lesson of Baudelaire» in *The Tyro* (Londra: 1921, I), p. 4.

di tutto ciò che appariva come estremismo modernista nelle lettere: ne fecero le spese anche i tre Sitwell, che in qualche modo si proposero come «ribelli» della poesia del dopoguerra. Erano fenomeni letterari assai diversi, ma comunanze, almeno superficiali, ve ne erano. In particolare, come è stato sostenuto, «le prime esibizioni pubbliche di *Façade* furono, probabilmente, l'avvenimento più simile a una manifestazione dada occorso a Londra agli inizi degli anni Venti»²⁹. In comune vi era soprattutto una marcata tendenza all'Astratto, la preponderanza del significante sul significato. Tuttavia, l'arte dei Sitwell era consapevolissima della Tradizione ed estremamente sofisticata. Gli stessi Modernisti, ormai potenti e influenti, ne erano imbarazzati. Da una parte la criticavano, da un'altra finivano col condividere redazioni di riviste letterarie (come fu il caso di *Arts and Letters*). Furono molto pochi, allora, i sostenitori di *Wheels: The New Age*, confermò la propria politica editoriale non di parte, ma i giornali dell'establishment scelsero i Sitwell come bersaglio preferito per le loro satire pungenti. La Sitwell, tuttavia, ci tenne a distanziarsi energicamente dal Dada, come poi avrebbe fatto anche con il Surrealismo. Nel 1937 avrebbe insistito:

Fu più o meno a quel punto che i miei fratelli ed io cominciammo a scrivere, e l'insensatezza dada (...) venne subito colta come una verga con cui fustigarci. Fu deciso che facevamo la stessa cosa che facevano i Dada, e il fatto che non facessimo niente del genere non importava affatto ai fustigatori. In particolare, le mie poesie vennero etichettate come dada, e ciò avvenne, penso, in quanto scrivevo allora esercizi tecnici di una difficoltà estrema (...) Il fatto che i surrealisti per la maggior parte non abbiano neanche una tecnica rudimentale, (...) che in effetti si vantino di non avere tecnica, non importò a quei critici³⁰.

4. Edith Sitwell: dalla poesia astratta al montaggio

Le sperimentazioni della Sitwell non avevano precedenti britannici. Insoddisfatta dello stato della poesia nel dopoguerra, si prodigò assieme ai fratelli a reinfonderle energia. Le antologie *Wheels* ne sono testimonianza, ma sono in particolare le raccolte *Façade* (1922) e *Bucolic Comedies* (1923) a presentarsi tuttora come esperimenti d'arte pura, fatta di suono strutturato più che di senso parafrasabile. A proposito della prima raccolta la poetessa ebbe ad affermare:

²⁹ A. YOUNG, *op. cit.*, p. 51.

³⁰ EDITH SITWELL, «Three Eras of Modern Poetry», in *Trio: Dissertations on Some Aspects of National Genius* (Londra: Macmillan, 1938), pp. 162-163.

Le poesie di *Façade* sono poesie astratte – ovvero, sono strutture (*patterns*) sonore. (...) I miei esperimenti in *Façade* consistono di indagini sugli effetti che l'uso di rime, assonanze e dissonanze, poste all'inizio e al centro dei versi, così come anche alla fine, e nei più intricati disegni, ha sul ritmo e sulla velocità. Ho anche fatto degli esperimenti sull'effetto che l'uso di sillabe equivalenti ha sulla velocità – sistema che produce grandi variazioni. (...) Ho fatto esperimenti sul tessuto fonetico (*texture*), in merito alle sottili variazioni di grossezza e finezza generate in assonanze dal mutamento di una consonante o labiale tra una parola e l'altra (...) Come ebbe a dire Jean Cocteau di un'altra opera di carattere analogo, il balletto *Parade*, in cui egli collaborò con Picasso e Satie, l'opera è «la poesia dell'infanzia afferrata da un tecnico»³¹.

Altrove ribadì come le sue poesie fossero «schemi astratti, come lo sono a volte certi quadri»³². In realtà, il virtuosismo della Sitwell era forse troppo estetizzante, insistendo su forme metriche ottocentesche, su stanze e altre forme chiuse, su una scelta lessicale salottiera e ironicamente *demodée*, su un gusto musicale che andava a scapito del rigore dell'immagine.

L'astrattismo della Sitwell significava esperimenti ritmici e prosodici, più che lessicali o sintattici. Agiva nell'ambito di una tradizione ancora tardo-ottocentesca (che le avrebbe consentito di riconoscere in Hopkins un precursore), in bilico tra virtuosismo vittoriano e *nonsense*. Lungi sia dal rumorismo imitativo futurista che da quello «geometrico» dada, la sonorità della Sitwell consisteva nello sfruttamento parossistico delle potenzialità del linguaggio poetico tradizionale; tali esperimenti non agivano sul linguaggio e sulla parola (come tentarono di fare Dada e Futuristi) ma sul linguaggio e sulla parola *poetici*. Anziché riconfondere arte e vita, una tale poesia aumentava la distanza fra l'una e l'altra.

L'elemento linguistico più perturbante consisteva in una sovrabbondanza di analogie, spesso sinestetiche, che la Sitwell stessa definì come una «trasfusione di senso (...) dovuta alla concentrazione» o dovuta all'uso della terminologia relativa ad un senso per definire dettagli relativi ad un altro senso la cui terminologia era insufficiente³³. L'analogia privilegiata dalla Sitwell era una sorta di sinestesia ellittica.

Quanto alla forma della sua poesia, questa rimaneva convenzionale: anche quando il dettaglio – l'elemento molecolare – s'avvicina-

³¹ EDITH SITWELL, «Some Notes on My Own Poetry», in *Collected Poems* (Londra: Macmillan, 1957), p. XVI-XVII.

³² EDITH SITWELL, *Taken Care of (an Autobiography)*, tr. it.: *Autobiografia* (Milano: Rizzoli, 1968), p. 116.

³³ EDITH SITWELL, «Some Notes on My Own Poetry», cit., p. XIX.

nava all'astrattismo, la molarità insisteva a proporre un senso e, non riuscendo a fagocitare l'esuberanza linguistica, finiva col decretare esemplificazioni di *nonsense*. Certo la Sitwell riusciva a trasgredire i codici, sino al punto che il lettore priva di simpatia intellettuale queste poesie – così come fa quando affronta il *nonsense* – ma, a differenza del *nonsense*, queste liriche non costruiscono un mondo *altro* o paradossale. Restano al di qua del *nonsense* in quanto più che evocare idee o immagini rimangono suoni e ritmi, come del resto la poetessa voleva. Per essere poesia veramente astratta mancava il balzo nella forma pura, geometrica e non imitativa: restavano canzoni (per vari tipi di musica) o raccontini. Per essere poesia dada mancavano i due principi basilari del «nuovo mezzo espressivo» e della simultaneità, mentre come si è detto la sonorità ossessiva era lontana dal terzo elemento, il rumorismo.

D'altra parte, va ricordato come l'esecuzione pubblica di *Façade*, nel giugno 1923, alla Aeolian Hall, così come quella privata l'anno precedente, somigliò a una serata dada. William Walton aveva musicato la raccolta, ed era stata realizzata una meticolosa e coraggiosa messinscena: il fratello Osbert cominciò, descrivendo scopi e caratteristiche delle poesie, poi queste vennero annunciate, precedute da suoni di fanfara. La Sitwell rimase dietro una tenda su cui era dipinta una sagoma femminile, e recitò attraverso un megafono. Parte del pubblico si sentì oltraggiata. Altri (come ad esempio Virginia Woolf) non ci capirono nulla. Altri ancora nutrirono un interesse effimero: fra questi Lewis, che aveva assistito anche alla messinscena privata e che poi, si dice, nel ritrarre la Sitwell, sarebbe stato l'unico a «prendersi delle libertà» (respinte) con la poetessa...³⁴

Certo il quasi-*nonsense* della Sitwell e la sua lucida ironia possono evocare il senso del nulla e del caos del Dada, ma la Sitwell mancava in quegli anni di un forte impegno politico o filosofico.

La raccolta successiva, *Bucolic Comedies*, forma un tutt'uno con la precedente: se l'influsso della musica d'avanguardia si fa ancora più esplicito, e se le immagini divengono ancora più ironiche, le caratteristiche fondamentali restano le stesse. C'era però un atteggiamento satirico che si imponeva, suggerendo alla poetessa scelte ideologiche più precise. La depressione e il clima politico della fine degli anni Venti avrebbero reso tale strada necessaria: come accadde per molti Modernisti, anche la Sitwell si trovò a prendere posizione,

³⁴ Cfr. VICTORIA GLENDINNING, *Edith Sitwell, A Unicorn Among Lions* (Oxford: O.U.P., 1983), p. 85. Per l'esecuzione di *Façade*, cfr. *Ibidem*, pp. 77-82 e JOHN LEHMAN, *A Nest of Tigers* (London: Macmillan, 1968), pp. 1-2.

disgustata dall'ottusità del capitalismo borghese, presentando l'approssimarsi inevitabile di un'altra guerra. Il ruolo morale e spirituale di quegli anni la spinse a dare veste al disgusto con un *montaggio* di orrori, di stile ipnotico, onirico, ossessivo oppure vuotamente jazzistico e urbano: *Gold Coast Customs* (pubblicato prima nel 1929 e poi, con un'aggiunta, nel 1930) fu il punto d'arrivo della sua poesia sperimentale³⁵.

Pochi anni dopo, nel 1934, avrebbe scritto:

La grande qualità dei maestri moderni è un'energia esplosiva – la separazione delle molecole – l'esplorazione delle possibilità dell'atomo. (...) Questa è contemporaneamente la qualità e il pericolo della poesia pionieristica. Una finalità tecnica dei più abili poeti modernisti sta nella riconciliazione di questa necessità di esplorare le possibilità dell'atomo con il bisogno di un disegno e di una forma logici³⁶.

Il «disegno» e la «forma» la Sitwell li trovò nel *montaggio*.

Applicando (almeno per grandissima parte del componimento) i principi della simultaneità e della giustapposizione, *Gold Coast Customs* si avvale di tre diverse ambientazioni, a volte addirittura sovrapposte: il mondo dei rituali e del cannibalismo degli Ashanti (appreso da un libro e dalle visite al British Museum...) ³⁷, le feste metropolitane di una corrotta Lady Bamburgher, e uno scenario portuale di marinai e prostitute. Tali ambientazioni in realtà variano uno stesso cronotopo che è la proiezione di immagini oniriche della corruzione della civiltà occidentale fra le due guerre mondiali. Nella loro interdipendenza e affinità costituiscono il più evidente impulso molare del poemetto: se alcune «stanze» riguardano uno dei tre livelli soltanto, altre (ad esempio, la 13, la 18 e la 51) si riferiscono a tutti e tre. Altre ancora (36-43) trapassano dall'uno all'altro secondo una logica puramente onirica.

Tuttavia, pur se i tre livelli «sono intessuti assieme grazie a un adattamento poetico delle tecniche cinematografiche del “flashback” e del “montaggio”» ³⁸, la tecnica cambia verso la fine del componimento e, con la stanza 50, il tono e persino la sintassi mutano

³⁵ «I miei esperimenti veri e propri finirono con il condurre al poema *Gold Coast Customs*», E. SITWELL, «Some Notes on My Own Poetry», cit., XXXV.

³⁶ EDITH SITWELL, *Aspects of Modern Poetry* (Londra: Duckworth, 1934), p. 187.

³⁷ Il libro era *The Heart of Africa*, di George Schweinfurth; «alcune immagini del poemetto vennero prese da oggetti visti nella sezione etnografica del British Museum», E. SITWELL, «Some Notes...», cit., p. XXXVIII.

³⁸ J.B. OWER, «Black Oracle: Theme and Motif in Edith Sitwell's “Gold Coast Customs”», in *Cithara*, 12, 1972, pp. 3-25, p. 10.

radicalmente. Le undici stanze presentano un'unità fondamentale di tono e un certo sviluppo interno. La transizione comporta uno sprofondamento nell'orrore e nella quasi-disperazione (stanze 59 e 60) e un catalogo che riassume le immagini e i temi del poemetto (stanza 54), anticipando l'apparizione di un misterioso fuoco (stanze 55-57) che porterà poi la purificazione: a partire dal v. 525, nell'ultima stanza, il fuoco che distrugge Londra acquista connotazioni metafisiche e le parole tratte dallo pseudo-rituale africano («Bahunda, Bangala, Barumbe, Bonge», rimodulazione alquanto parodistica dei prestiti eliotiani dagli *Upanishad* nel *Waste Land*...) siglano la variazione finale della tonica e lì, nell'ultima stanza, il fuoco si fa esplicitamente divino.

Il mutamento di tecnica – assai affine a quello operato da Eliot nella sezione finale del *Waste Land* – tradisce una certa sfiducia della Sitwell nei confronti del montaggio di ascendenza dadaista e, come si vedrà, rielaborazione surrealista: come Eliot era sortito dal suo *collage* attuando un tuffo «a sorpresa» (nella morte per acqua), anche la Sitwell rimedia al disgusto con una svolta metafisica soffusa di speranza. *Gold Coast Customs*, per tali aspetti, si presenta come una rivisitazione del *Waste Land* in chiave di poesia barocca e metafisica ma anche in termini di affinità col Dada e col Surrealismo e con una chiara volontà metapoetica che fa pensare a Cocteau: in più occasioni il verso sfiora la parola pura e la sonorità (che non è rumorismo ma che di questo possiede l'astrattezza) si fa tanto rilevante da ipnotizzare il lettore senza imporgli altro significato che non sia la bellezza del fare poetico.

Il bisogno di forma e disegno, succitato, non condusse la Sitwell ad alcuna forma chiusa o intreccio parafrasabile. Quello che più le premeva ovviamente di trasporre in poesia era un'atmosfera, lo stato delle cose che stava conducendo alla Seconda Guerra Mondiale, in una preveggenza che si accordava perfettamente con il concetto di profezia dei Surrealisti³⁹: un'atmosfera di cupidigia e materialismo in cui i «ricchi» annegano nello sfarzo mentre i «poveri» soffrono la fame. La Sitwell confessò qual fosse stata la genesi del poemetto:

³⁹ Fu soprattutto Breton a non vedere contraddizioni tra l'automatismo profetico (con ovvie diramazioni nell'occulto) e il positivismo freudiano... La Sitwell comunque dichiarò che si trattava di un «una poesia sullo stato delle cose che portò alla Seconda Guerra Mondiale. È una vera e propria profezia di quel che sarebbe derivato da quella situazione – di quello che ne è derivato». E. SITWELL, «Some Notes...», cit., p. XXXV.

L'immagine generatrice di «Gold Coast Customs» fu lo spettacolo di una Marcia della Fame guidata da un tipo dipinto di nero che recitava buffonescamente la parte di uno scheletro o un morto; la poetessa sentì di agire buffonescamente dinanzi a una Danza Macabra moderna, e l'immagine che fondeva assieme Londra e la Costa d'Oro, ad esprimere la depravazione e la disumanizzazione finali dell'uomo, venne a generarsi nella sua mente⁴⁰.

Più che a intrecci, la Sitwell ricorse, oltre che alle immagini, a un tessuto fonetico elaboratissimo, ai limiti dell'astrazione.

Tal tessuto fonetico non ha qui alcuna funzione imitativa: è espressivo in sé, e non come ausilio dei semantemi che veicola:

L'organizzazione del poema, che tratta di questo mondo andato in pezzi, ma dove un qualche movimento febbricitante, d'intrecci continui, strisciante, vana ricerca di entusiasmo, ancora esisteva, ha presentato considerevoli difficoltà. Ho cercato di rendere una sintesi di quel mondo attraverso un movimento che a volte si attorciglia come fanno certi vermi sovrapposti, a volte ha invece una sonorità baldanzosa e metallica, a volte si erge come un'onda di piena precipitosa o si gonfia come un cavallone nero grazie a delle vocali tese in modo violento⁴¹.

Addirittura, a dire della Sitwell, i primi sei versi sono «sonorità astratta»⁴² e molti altri luoghi del poemetto funzionano grazie a insistenti fonemi.

Se la sonorità produce evidente molecolarità, le immagini sono responsabili contemporaneamente di molecolarità – per il loro frantumarsi in isole di messaggio prive di nesso logico o narrativo – e molarità – per il loro confluire in un «disegno» generale prettamente musicale. Il gioco delle iterazioni diventa significativo⁴³: le due ricorrenze più ossessive (*DIE-DEAD-DEATH* e *BONE*) son tipiche di una Danza Macabra, parole eminentemente atmosferiche. Controllandone le associazioni locali ne desumiamo che la voce «narrante» è quella di una morta, mentre il Verme (ovvero «il ricco», ovvero Giuda) è *undying*, immorturo. Persino Iddio, in un dubbio nietzschiano, è dato per morto, così come morta è l'anima, oltre che le ossa degli ubriachi. Nel delirio crescente, le baie sono morte, persino l'erba lo è: l'unica speranza spunta nel finale in cui il mare dovrebbe rivomi-

⁴⁰ JACK LINDSAY, *Meeting with Poets* (Londra: Frederick Müller, 1968), p. 80.

⁴¹ E. SITWELL, «Some Notes...», cit., pp. XXXV-XXXVI.

⁴² *Ibidem*, p. XXXVI.

⁴³ Le ricorrenze permettono di indicare facilmente i termini più ossessivi: *DIE-DEAD-DEATH* (35 presente), *BONE* (31), *BLACK* (28), *HEART* (24), *MUD* (22), *SKIN* (19), *STREET* (17), *WORM* (16), *SLUM*, *ROT* e *LIGHT* (14), *RAT* e *ROLL* (13), *WHITE* e *SOUL* (12), *DRUM* e *CANNIBAL* (11), *PLAGUE*, *DUST*, *MASK*, *HOUSE* e *GOD* (10).

tare i morti in una sorta di giudizio universale cristiano che ricompensi dell'ingiustizia patita. *WORM*, *RAT*, *PLAGUE* diventano immagini polivalenti, complesse e originali⁴⁴. Ossessiva e difficilmente interpretabile è la ricorrenza di *HEART*: nel corso del poemetto il cuore si aggrandisce metafisicamente: le mura del mare diventano mura del cuore, così che persino la voce «narrante» diventa una realtà sovraindividuale (oserebbero dire «sovra-reale»?) che abbraccia tutta una panoramica di città e natura coinvolte nell'assurda tragedia. Mantenendo tali dimensioni di quasi-macrocosmo, il poemetto si conchiude con un riferimento al «cuore del vicolo buio», dove tornerà la giustizia e dove i «ricchi» non potranno più perpetrare i loro assassini. *HEART* regge sin troppi significati e valenze: oltre a proporre una distinzione fra due metà del cuore (una divorata, l'altra sepolta nel fango e quasi inudibile), la poetessa ne fa veicolo per estesi vaghi valori: anziché cesellare il suo simbolo, la Sitwell lo fa vorticare in magiche iterazioni che assumono riferimenti sempre più ampi e complessi. In tal senso la Sitwell si lasciava alle spalle il Simbolismo delle *correspondances* e il Postsimbolismo rigoroso, mallarmeano o eliotianamente neumanista, per abbracciare una «libertà» istintiva che, nonostante le dichiarate antipatie della poetessa, si avvicinava all'irrazionalità surrealista! Del resto il suo

⁴⁴ Il verme viene a identificare il viscidume che maschera una forza che è anche umana (dei «ricchi»), ma assurge alle dimensioni del mondo stesso, e dell'universo: se rappresenta i ricchi che uccidono in vita, indica anche il tempo distruttore che persegue pur dopo la morte. *RAT*, come *WORM*, giunge alla capitalizzazione e alla personificazione: maschera stavolta non il divorante ma il divorato, ossia l'anima dei poveri che abitano negli slum. È associato con anima e Dio, ma anche con la miseria (*WANT* capitalizzato) che distrugge e annienta la speranza, l'amore e il ricordo. Se *RAT* e *WORM* si contrappongono, neanche il secondo comporta speranza e il suo lamento è sprofondato nella terra e nel fango. Anche *PLAGUE* subisce una capitalizzazione personificante: associato con Lady Bambergher, il termine propone una sorta di mascheramento, fatto a chiazze. È lusso esteriore e schifoso, che nasconde il vero volto e lo spirito. È causa di morte speciale in quanto il cuore gli sopravvive a metà, mentre l'altra metà cerca invano di ribellarsi. *CANNIBAL* si riferisce ai tamburi (fatti di pelle umana) e al mercato (dove i negri vengono venduti), al sole (per estensione metafisica: sole malato di peste), alle case (dei ricchi e di Lady Bambergher), alle cucine in cui si fa carta per giornali con anime di negri... Stranamente quel termine non si riferisce ai negri poveri, ma solo ai bianchi ricchi e ai grandi monarchi locali, oltre che, per estensione tragica, al sole. Quanto a *HEART*, se da una parte, metonimicamente, sta per il corpo, esso viene identificato anche come carne da mercato cannibale, venduto e mangiato dal *RAT*. Eppure, parte di quel cuore permane, pur se sepolta a fondo nel fango. *HEART* è anche chi guida il carro della peste e la peste in generale. Cuori vengono chiamati quelli che sono sepolti nella città e sotto gli slum. *HEART* è anche corporeità necessaria alla sopravvivenza dell'anima (vista come sostanza grassa che gli cresce attorno) ...

concetto di forma e disegno *era* istintivo, più che razionale o matematico:

Il poeta esegue il suo disegno istintivamente, ma contemporaneamente con conoscenza (*knowledge*). (...) La differenza fra il poeta e chi poeta non è, pur se quest'ultimo può (senza alcun dubbio) scrivere enormi quantità di versi, sta in parte nel fatto che il poeta ha tale conoscenza istintiva⁴⁵.

Le ossessive iterazioni organizzano molarmente il poemetto in una atmosfera di secchezza e freddezza, nudità e morte. Persino quelle immagini che tradizionalmente sono connotate positivamente (quali acqua, luce, aria, fuoco) diventano grottesche e minacciose, grazie a una aggettivazione o una metaforizzazione che ricordano la tecnica surrealista. Per esempio, il mare ha «pelle di scimma», l'aria è vuota e «ghignante», il fuoco «freddo» e «sporco», l'erba «stridula come avvoltoio»; le foglie hanno «pelle di leopardo» e «puzzo animalesco», mentre il cielo è pure una «pelle di scimmia» e l'inferno ha per vie «strade polari enormi». Grazie alla tecnica della trasfusione del senso, appresa da Rimbaud, la Sitwell si affiancava alla oniricità surrealista ma, lungi dal frenarsi alla materialità dell'esperienza, la poetessa virava nel metafisico, coinvolgendo nella propria allucinata visione anche il mondo astratto e spirituale. Così, la luce è «zebrata in bianco e nero» e «strilla, piagnucola, si lagna», come un ventriloquo o un cane. Il sole, bruno e bianco, indossa un vestito sozzo di pelle di uccello. Il giorno è «mutilante», «ghignante», «senz'occhi». Come Ower ha osservato,

Con un'ironia sinistra appropriata a tal mondo di tenebra spirituale, nelle immagini di *Gold Coast Customs* il sole e la luce vengono impiegati in modo grottesco, così da evidenziare la cecità spirituale e la depravazione morale della società moderna⁴⁶.

Si è già detto come la Sitwell non rimanesse fedele fino in fondo alla simultaneità del montaggio dada: non approdava nemmeno al flusso onirico del montaggio surrealista, bensì, piuttosto, verso la fine del poemetto, tornando a una strutturazione tipica della poesia simbolista, interrompeva la simultaneità facendo che alcune immagini subissero una soluzione della tonica (alla quale sino a quel punto la struttura non aveva affatto predisposto...): così è per il fango (ai vv. 526-527), il sangue, il fuoco. Alla fine del poemetto – e in particolare

⁴⁵ EDITH SITWELL, *A Poet's Notebook* (West Port, Connecticut: Green Wood Press, 1972), p. 190.

⁴⁶ J.B. OWER, art. cit., p. 18.

nelle aggiunte del 1930 – avviene una rigenerazione mediata dall'acqua e dal fuoco, ovvero dal sangue, dal fango e dai fuochi divini, tanto che acqua e fuoco finiscono in una risolvente equivalenza.

La sintesi del poemetto conferma le analogie col Surrealismo: a differenza della scomposizione dada, il Surrealismo (come si vedrà più oltre) aveva esemplificato un *montaggio* più fluido – in qualche modo, anche, meno germanico – ricorrendo da un lato all'irregolarità sintattica già praticata dal Dada e, da un altro lato, da avanguardia meno anarchica e più dogmatica e baroccheggiante, al «cadavere squisito». Così, anche qui, mentre alcuni versi sono tenuti assieme da costruzioni asindetichiche o polisindetichiche – versi spesso brevissimi che formano a volte miseri cataloghi⁴⁷ –, altre parti del poemetto si reggono su frasi nominali sparse qua e là senza alcuna sintassi «logica» coordinante⁴⁸. Frequenti sono pure gli anacoluti⁴⁹ e l'uso di congiunzioni che sono sintatticamente del tutto superflue⁵⁰.

A tale sintassi si accompagna una marcata tendenza al parallelismo fra membri di frasi diverse, che si potrebbero facilmente tabulare: altra caratteristica questa della poesia surrealista e del montaggio, oltre che dell'antica poesia barocca.

Un poemetto sullo stato attuale delle cose comportava necessariamente un'apoteosi del tempo presente (con circa 170 occorrenze), che comunicasse il decadimento e la putrefazione generali. A coadiuvarlo, in un'opera che voleva farsi profezia, vi andava naturalmente il tempo futuro.

Lungo tutta la poesia è principalmente la stasi e la stagnazione che regnano: persino i verbi di azione e di moto, anziché comportare forme progressive, vengono usati in semplici presenti, generando un tipico incantesimo da poesia visionaria⁵¹.

⁴⁷ Cfr. vv. 120-23, 62-65, 90-93, 155-159, 307-310, 375-378, 458-469.

⁴⁸ Cfr. vv. 38-41, 50-53, 100-109, 151-154, etc.

⁴⁹ Cfr. vv. 110-113, 160-165, 361-368 e tutta la stanza 53.

⁵⁰ «Di particolare importanza per la storia della discontinuità in poesia è la prevalenza della congiunzione semplice *and*, in particolare quando è usata all'inizio di una nuova strofa. *And* rappresenta il rapporto minimale fra due immagini o idee: queste si limitano a coesistere. La poesia discontinua (e in particolare il *collage*) segna il trionfo finale di *and*: non sussiste alcuna causalità, solo la congiunzione». ANDREW M. CLEARFIELD, *These Fragments I Have Shored – Collage and Montage in Early Modernist Poetry* (Ann Arbor, Michigan: UMI Research Press, 1984), p. 86.

Si vedano anche, qui, le osservazioni sull'ipotassi surrealista, pp.

⁵¹ Cfr. GEORGE T. WRIGHT, «The lyric present: Simple Present Verbs in English Poems», *P.M.L.A.*, 89, 3, maggio 1974, p. 569: «poiché solo avvenimenti presenti, astratti o mentali, vengono di solito descritti in questo tempo senza i consueti *qualifiers*, l'uso di verbi di azione nello stesso tempo privi di *qualifiers*

Uno dei pochi riferimenti a un preciso passato («*How long, since our Christ was crucified?*») ⁵² ci pone dinanzi un passato che è storico e metafisico contemporaneamente. Di conseguenza, altri occorri-menti di quel tempo si caricano di metafisicità ⁵³.

Da quanto si è detto sui termini e le immagini ricorrenti, deriva anche che la figura retorica più tipica del poemetto è la sinestesia, ma sia le metafore del genitivo che le metafore appositive e composte – che lasciano spazio alla giustapposizione più spericolata e indipendente da qualsiasi controllo da parte di un io narrante – abbondano, esplicitando anche in tal senso stilemi carissimi al Surrealismo ⁵⁴.

In realtà, la Sitwell fu tra i più intelligenti critici dell'avanguardia e del Modernismo *britannici*: aveva riconosciuto il genio di Lewis (nonostante le molte polemiche intercorse tra i due), contribuì al successo del suo epigono, Roy Campbell – pure amante di Rimbaud e affine per certi aspetti al Surrealismo ⁵⁵ – e incoraggiò gli esordi dell'amatissimo Dylan Thomas, che iniziò la sua carriera pubblica come propagatore del Surrealismo. In qualche modo, la poetessa si trovava alla confluenza del Modernismo neoumanista, ponendosi sulla scia di Eliot e ribadendo il genio di Pound, ma incoraggiava i giovani che perseguivano le vie del Modernismo antiborghese e non necessariamente antiromantico. Negli anni a venire, la sua poesia si sarebbe fatta più ortodossa e più religiosa, ma la storia del Modernismo poetico vede in lei – e in *Gold Coast Customs* – un importante complemento alle più famose tendenze pseudo-oggettive:

fornisce una sensazione mentale (o astratta) anche a tali verbi. Le azioni descritte paiono filtrate attraverso l'immagine o la memoria, come se fossero eseguite sotto qualche incantesimo; ciascuna scena si riveste di una qualità visionaria», p. 38.

⁵² Cfr. v. 395.

⁵³ In particolare nelle ultime due stanze intervengono sia un passato metafisico e storico (v. 518: «*I saw the Blind, etc. etc.*») che un altrettanto metafisico e profetico futuro («*Gomorrhah's fires have washed my blood – / But the fires of God shall wash the mud etc. etc.*). Abbondano anche participi presenti e passati: anche questi, però, veicolano stati e non-progressione. Benveniste ha osservato come i tempi che esprimono maggiormente progressione sono, in poesia, il participio presente e l'imperativo (cfr. EMILE BENVENISTE, *Problèmes de Linguistique Générale*, II, Parigi: Gallimard, 1974, pp. 74ff.). Non meraviglia, dunque, che essi abbondino verso la fine del poemetto, allorché la simultaneità ha ceduto alla rigenerazione e alla profezia.

⁵⁴ Cfr. GRAHAM DUNSTAN MARTIN, «A Measure of Distance: The Rhetoric of the Surrealist Adjective», in *Surrealism and Language*, a cura di Ian Higgins (Edinburgo: Scottish Academic Press, 1986), pp. 12-29, *passim*.

⁵⁵ Cfr. ARMANDO PAJALICH, «Vorticism and Surrealism in Roy Campbell's *The Flaming Terrapin*», in *English in Africa*, ottobre 1988, 14, 2.

In tutto il poemetto, ho cercato di produrre, non tanto la registrazione di un mondo quanto l'anima ferita e dolorante di quel mondo, un'evocazione vivente di esso, non la sua storia, vista attraverso gli occhi di un protagonista la cui tragedia personale è riecheggiata in quella tragedia più vasta⁵⁶.

6. Surrealismo in Gran Bretagna

Come si è già detto, le riviste letterarie inglesi degli anni Venti furono sostanzialmente reazionarie: *The Criterion*, *The Adelphi*, *The Calendar*, erano contro le eccessive sperimentazioni. Il *Times Literary Supplement*, fra il 1922 e il 1927, dedicò qualche attenzione solo a un paio di libri surrealisti⁵⁷. Alcune riviste di minore importanza erano più ospitali nei confronti delle nuove sperimentazioni: *Ray*, che però durò soli due numeri, pubblicò nel 1927 poesie rumoriste di scrittori olandesi e tedeschi e un *found poem* inglese, mostrando interesse per il Surrealismo; *Experiment*, a Cambridge (1928-1931), si interessò a esperimenti di giovani inglesi (e di alcuni futuri propagatori del Surrealismo) ma non pubblicò testi dei nuovi movimenti francesi⁵⁸.

Il più esplicito accusatore del Surrealismo fu probabilmente Wyndham Lewis che, nella sua guerra alle poetiche del flusso e della soggettività, coglieva nel movimento francese un bersaglio ottimale: *The Enemy* attaccò ripetutamente Surrealisti, neo-romantici, nichilisti e redattori di *Transition*.

Ezra Pound mostrò ancora una volta la sua generosità nei confronti dei giovani scrittori e, pur senza troppo entusiasmo, riconobbe come il desiderio di rinnovare il linguaggio poetico accomunasse i Surrealisti alle precedenti tendenze del Modernismo⁵⁹.

Atteggiamento diverso ebbero riviste americane (*The Little Review* e *The Transatlantic Review*, parigina, di Ford, che nel 1924 pubblicò vari testi surrealisti in traduzione) e due periodici stampati in lingua inglese a Parigi: *transition* e *This Quarter*.

transition (1927-1938) rappresentò una corrente letteraria di forte ascendenza francese che credeva nell'inconscio e nell'irrazionale. Oltre a far da passerella di lancio per scrittori quali S. Beckett, G. Stein e H. Crane, e a diffondere il Joyce più affine a certe finalità surrealiste, *transition* diffuse in inglese Breton, Soupault, Ernest, Eluard, senza mai cadere nell'errore – che sarebbe stato invece tipico

⁵⁶ E. SITWELL, «Some Notes...», cit., p. XLI.

⁵⁷ A. YOUNG, *op. cit.*, p. 130.

⁵⁸ *Ibidem*, pp. 152-158.

⁵⁹ *Ibidem*, p. 160.

degli intellettuali inglesi – di considerare il Surrealismo una continuazione del gotico inglese... Comunque, il direttore della rivista, Eugen Jolas, rifiutò di fare della rivista un organo ufficiale del Surrealismo e non si allineò al materialismo surrealista: misticheggiante che credeva nell'irrazionale, definì il proprio pensiero come «Pan-romantico»⁶⁰ attirandosi le ire furiose di Wyndham Lewis...

This Quarter (1925-1932) fu più esplicita nella difesa del Surrealismo, grazie soprattutto alla collaborazione di S. Beckett. In particolare, nel 1932, venne dato ampio spazio a opere di Breton, Dalì, Eluard, Ernest, Duchamp, Buñuel.

Quelle riviste, comunque, incidevano assai poco sulla vita letteraria inglese: fu ben diverso quindi l'impatto di *New Verse*, (1933-1939) che partecipò attivamente al dibattito sul Surrealismo.

A parte testi poetici e traduzioni (anche di Gascoyne)⁶¹, due importanti saggi di Charles H. Madge apparvero rispettivamente nel dicembre 1933 («Surrealism for the English») e nell'agosto 1934 («The Meaning of Surrealism»). Il primo sottolineava il ritardo degli Inglesi di un decennio rispetto ai Francesi e, evidenziando la natura dialettica del Movimento, sosteneva che gli Inglesi avrebbero dovuto naturalizzarlo, scoprendo le anticipazioni presenti nell'opera di Blake, Coleridge e, in particolare, Young. Il secondo articolo non faceva più l'errore di cercare radici romantiche e anglosassoni, sostenendo invece le origini nel Dada: «Il Dada fu anti-letterario. Fu un *putsch* impulsivo e disorganizzato rivolto contro la grande barricata della mediocrità. Il Surrealismo si sviluppò dal Dada come un metodo per trattare l'irrazionale senza sacrificare un punto di vista razionale»⁶². Madge riconosceva come certi Surrealisti *simulassero* la pazzia, o adottassero *simultaneamente* punti di vista diversi, o mostrassero un evidente autocompiacimento letterario. Attraverso la filosofia e la psicologia, e grazie agli ausili della tecnica e della scienza, il Surrealismo dava un valore nuovo al Nulla del Dada.

Tuttavia, *New Verse* non fu la rivista delle avanguardie: la stessa Sitwell vi venne attaccata frontalmente⁶³ e quando *A Short Survey*

⁶⁰ Cfr. D. McMILLAN, *op. cit.*, *passim*.

⁶¹ Nel numero di ottobre 1933 apparve «And the Seventh Dream is the Dream of Isis» e una traduzione da Ribemont Dessaignes; in quello del dicembre fu stampata «Morning Dissertation»; nel dicembre 1934 apparvero «Two Poems» e «Sonnet»; nel giugno seguente «Germinal», «Gnu Opaque», «Marrow», «Charity Week» e in dicembre «The Truth Is Blind».

⁶² CHARLES H. MADGE, «The Meaning of Surrealism», *New Verse*, agosto 1934, p. 13.

⁶³ Fu G.E. Griegson, nel dicembre 1934, a inveire contro i Sitwell: la poetessa gli rispose con una furente critica in *Aspects of Modern Poetry* (1934). Da allora

of Surrealism di Gascoyne apparve, l'autore venne criticato per una pretesa difficoltà e il Movimento stesso venne giustamente riconosciuto come alle sue fasi finali e accademiche⁶⁴. Nel numero di aprile-maggio 1936, Hugh Sykes Davies intervenne con un importante saggio, «Sympathies with Surrealism», dove criticava i semplificazioni che facevano propri stilemi surrealisti intendendoli come continuazioni del Romanticismo e del culto dell'immaginazione. Riconosceva come il Surrealismo proponesse una nuova estetica, avvalendosi degli insegnamenti della psicanalisi. In particolare, affermava che l'arte non è frutto semplicemente dell'ispirazione e che le sue *cause* possono venire accertate scientificamente, che essa non ha fini pratici ma assolve alle stesse funzioni del gioco. Aggiungeva che l'arte può essere una mediazione fra il mondo individuale e intimo e quello sociale, così come sono mediazioni la magia e il sogno: l'artista, similmente all'isterico e al pazzo, creerebbe forme che soddisfano i suoi bisogni psichici.

A partire dal numero successivo, però, iniziavano i dubbi sul Surrealismo, che venivano firmati con lo pseudonimo J.B. da Auden stesso: Auden dubitava delle potenzialità dell'automatismo e si chiedeva quale fosse il valore artistico del represso; affermava che i sogni e l'inconscio sono spesso simili e monotoni e che quest'ultimo è altrettanto condizionato e predeterminato dalla borghesia di quanto sia la ragione, per cui dar voce al represso non comporta affatto una critica alla morale borghese ma soltanto una compiacevole autoanalisi. Infine, Auden si chiedeva come potessero i Surrealisti, propugnatori dell'irrazionale, credere nel Marxismo e nella Psicanalisi che sono fondamentalmente razionali. Quello stesso numero annunciava la seconda pubblicazione di *Contemporary Poetry and Prose* (1936-1937), in cui il gruppo pro-surrealista confluiva, lasciando *New Verse* nelle mani prima dei Trentisti, perdendo molta della sua grinta originaria, e poi, nell'ultimo numero di guerra, nel 1939, di Wyndham Lewis...

Fu solo, dunque, a partire dal 1934-1935 che apparvero studi inglesi seri sul Surrealismo. David Gascoyne, dopo un frammento di manifesto in francese pubblicato sui *Cahiers d'Art* nel 1935, dette alle stampe, nel novembre dello stesso anno, quando era ancora diciannovenne, a *A Short History of Surrealism* che, a differenza di quanto sostiene Ray, *non* si limitava affatto a una semplice profes-

sarebbe stato più difficile per D. Gascoyne e D. Thomas simpatizzare con *New Verse*.

⁶⁴ La recensione, di Charles H. Madge, apparve nel dicembre 1935.

sione di fede comunista, a un elogio della libertà di espressione e a un'accettazione incondizionata delle idee di Breton⁶⁵... A parte forse la poca originalità e l'errore di intendere il Dada come un movimento francese, costituiva una monografia seria e ancor oggi interessante: Gascoyne riconosceva gli «antenati» consueti del Surrealismo (Sade, Baudelaire, Rimbaud, Lautréamont) ma anche l'importanza dello humour satirico di Jarry, e le origini nel Dada, inteso come «Negativismo, rivolta, distruzione di ogni valore, (...) violenta protesta contro l'arte, la letteratura, la morale e la società. Sputò in faccia al mondo»⁶⁶. Certo Gascoyne fu cieco agli aspetti «formali» del Dada, e non comprese che la negazione implica l'affermazione, e che negare l'arte attraverso espressioni artistiche non può che significare un rifiuto di *un certo tipo di arte...*, del resto Gascoyne non citò né Huelsenbech né Schwitters e fece risalire il primo manifesto dada al 1916 e a Tristan Tzara⁶⁷. Interpretò gli avvenimenti di Zurigo e di New York come paralleli e contemporanei, erroneamente⁶⁸, ed esagerò il ruolo di Tzara e Breton. Quando definì il Surrealismo, sottolineò che non si trattava di una tecnica o di una ricetta ed evidenziò la matrice dialettica e materialista, individuandone una componente passiva e soggettiva (che avrebbe condotto all'automatismo, alla poesia spontanea o «pura», all'analogia fra poesia e sogno) e una attiva e oggettiva (che comporterebbe la fortuna del *collage* e del *frottage*, l'anonimità e il caso oggettivo)⁶⁹. Ne riconobbe la matrice antiborghese e, quando recentemente ha aggiunto una nuova introduzione al saggio, ha insistito sulla differenza fra «movimenti artistici» coevi e avanguardia surrealista, comprendendo giustamente come scopo primario delle avanguardie di allora fosse «cambiare la vita»⁷⁰.

Quanto gli Inglesi, anche più accorti, avessero frainteso sino ad allora il Surrealismo è evidente persino nell'acutissimo *Aspects of Modern Poetry* della Sitwell, pubblicato nel 1934, in cui in un breve accenno i Surrealisti inglesi venivano considerati solo come una «minaccia» dei tempi: «In aggiunta a queste sfortune, siamo stati afflitti poi dagli striduli schiamazzi dei Surrealisti, incapaci di deporre persino un nuovo marcio»⁷¹.

⁶⁵ PAUL C. RAY, *The Surrealist Movement in England* (Ithaca e Londra: Cornell University Press, 1971), pp. 94-96.

⁶⁶ DAVID GASCOYNE, *A Short Survey of Surrealism*, cit., p. 23.

⁶⁷ *Ibidem*, p. 27.

⁶⁸ *Ibidem*, p. 28.

⁶⁹ *Ibidem*, pp. 134-135.

⁷⁰ *Ibidem*, p. VII.

⁷¹ E. SITWELL, *Aspects of Modern Poetry*, cit., p. 19.

Fu nel 1936 che gli Inglesi furono costretti, anche loro malgrado, ad affrontare con maggiore ampiezza il Surrealismo, ed avvenne come conseguenza della mostra surrealista londinese alle New Burlington Galleries: mai mostra d'arte aveva conseguito un simile successo di pubblico in Inghilterra⁷². Alla mostra si aggiunsero *happenings* e conferenze di tutti i maggiori surrealisti francesi e dei loro epigoni inglesi, e la pubblicazione di un importante Catalogo. Nella Prefazione, Breton, tradotto da Gascoyne, sosteneva tra l'altro:

Affermiamo che l'arte dell'imitazione (di luoghi, scene, oggetti estrinseci) ha fatto la sua storia, e che il problema dell'arte di oggi consiste nell'apportare una sempre maggiore precisione oggettiva alla rappresentazione mentale, attraverso l'esercizio volontario dell'immaginazione e della memoria (essendo bene inteso che l'acquisizione involontaria del materiale su cui la rappresentazione mentale deve attingere è dovuta solo alla percezione del dato esterno). Il maggior beneficio che il surrealismo ha derivato da tale sorta di operazione è stato, sino ad ora, l'aver riconciliato *dialetticamente* questi due termini che sono così violentemente antitetici per le persone adulte: percezione e rappresentazione; e l'aver solcato il fosso che le separa⁷³.

D'altra parte, quello stesso Catalogo conteneva un saggio di Herbert Read che, come avrebbe fatto ancor più esplicitamente più tardi, sottolineava le radici ottocentesche del «Superrealismo», isolando una linea inglese che conduceva alla nuova estetica, attraverso alcuni grandi romantici e preromantici (Coleridge, Young, Blake, i romanzieri gotici) e tardoromantici (Carroll, Lear, i Preraffaelliti), comprendendo del Surrealismo solo la componente irrazionalista e visionaria.

Nonostante il clamore e l'affluenza, la mostra fu criticata aspramente dalla stampa. Gli attacchi non giunsero solo dai conservatori e dagli esteti: il marxista Caudwell, in *Illusion and Reality* (1937), tacciava i Surrealisti di disimpegno (*sic!*), senza capire che a fondamento di tutta l'arte surrealista vi era la volontà di riportare l'arte dentro la vita, di proporre una fusione fra conscio e inconscio, individuo e società, che superasse l'alienazione individuata da Marx. Pochi compresero come alla base del Surrealismo vi fosse tale dialettica di netta ascendenza hegeliana. Fra questi, come ricorda Ray, vi fu il neozelandese W.R.D. Fairban:

Possiamo affermare che l'esperienza estetica dipende da una risoluzione di un'antinomia creata dal simultaneo operare della libido (principio di vita) e delle spinte distruttive (principio di morte). Nella risoluzione di tale antinomia, le richieste della

⁷² P.C. RAY, *op. cit.*, pp. 134-166.

⁷³ *Ibidem*, 142.

libido costituiscono la tesi, mentre le pressioni delle spinte distruttive corrispondono all'antitesi, e la restituzione ne è la sintesi. Quello che costituisce l'esperienza estetica nel campo dell'arte è la capacità dell'opera d'arte di rappresentare tale sintesi per il suo fruitore⁷⁴.

Se gli Inglesi capivano poco del Surrealismo ciò avveniva perché mancavano organi locali di diffusione: quando *Contemporary Poetry and Prose*, diretta da Roger Roughton, si incaricò di far da portavoce ufficiale del Surrealismo inglese, lo fece con mezzi molto modesti, grazie alle fatiche di un altro giovanissimo⁷⁵, ricorrendo a contributi di molti poeti che avevano poco da spartire col Surrealismo (D. Thomas, W. Empson, W. Stevens, E. Cummings), e durò meno di un anno, spegnendosi nel 1937. Dall'aprile di quell'anno, il belga E.L.T. Mesens aveva fondato il *London Bulletin*, che fu organo delle avanguardie in senso lato, e specialmente di quelle visive, e che chiuse nel 1940 in occasione della mostra *Surrealism Today*.

Gli Inglesi furono forse particolarmente perplessi dinanzi alla piega politica presa dal Movimento: se fin dal secondo manifesto (1929) Breton aveva chiarito la sua fede marxista, il manifesto del 1938 («Per un'arte rivoluzionaria indipendente», scritto in collaborazione con Trotsky) incitò alla rivolta da *qualsiasi* tirannia o *qualsiasi* imposizione sull'arte. La politicizzazione non funzionò in Gran Bretagna e il piccolo Movimento che ruotava attorno a Read, Gascoyne, Roughton, Mesens, andò in frantumi. La mostra del 1940 si svolse in clima di smobilitazione, mentre la guerra dava un colpo di scure al Modernismo. Mostre ve ne furono altre (fra cui una, importante, nel 1942), accompagnate da altre scissioni, pur se nel dopoguerra gli Inglesi tentarono di riserrare le fila in occasione della loro partecipazione alla mostra internazionale surrealista di Parigi (1947). Come riassume Ray, gli Inglesi spiegarono il fallimento del Movimento in gran Bretagna ricordando come l'arte inglese avesse da sempre posseduto un suo filone visionario e fantastico, non abbisognando dunque di un Movimento particolare per incanalarlo. Né l'Inghilterra conosceva un monolitismo cattolico da abbattere o un potere politico particolarmente accentrato e antiliberal...⁷⁶ in effetti, i pochi personaggi di rilievo che passarono tra le fila del Surrealismo inglese (Read, Gascoyne, Davies, Jennings) cercarono di farne delle proprie piccole scuole, personalizzando la spinta originale senza proporre

⁷⁴ *Ibidem*, p. 210.

⁷⁵ Nel 1936 Roughton aveva appena diciannove anni.

⁷⁶ P.C. RAY, *op.cit.*, pp. 257-261.

grandi novità. Secondo Read e la Sitwell, poi, il Surrealismo era colpevole di un'eccessiva importanza data all'automatismo.

In definitiva, gli Inglesi lessero nel Surrealismo un rigurgito romantico, senza apprezzarne la dialettica rivoluzionaria né l'estetica non-imitativa. Al massimo giunsero a riconoscerne immagini o automatismi: né è conferma il libro dello stesso Ray che coglie singoli stilemi senza inserirli in una precisa estetica modernista, ed esagerando il rilievo della psicanalisi e delle ossessioni personali (spesso riguardanti la sessualità).

D'altra parte, la fiducia dei Surrealisti inglesi nell'irrazionale era anche un fraintendimento di Freud, a cui non erano arrivati i Surrealisti più scaltri. Il subconscio freudiano non è affatto irrazionale, ma anzi determinato e logico, pur se in parte sconosciuto all'io conscio. Freud era stato un tardo positivista, non un neoromantico. Aveva codificato i principi molarli del sogno (fra i quali, in primo piano, la condensazione) e non ambiva a divenire l'ispiratore di anarchici! Chi nel Surrealismo capiva le regole del fare artistico doveva in qualche modo sottoscrivere l'idea che una logica compositiva ci doveva pur essere. Jung dette man forte a tali Surrealisti (e ai collaboratori di *transition*) suggerendo un compromesso per cui la fonte dell'ispirazione non era nell'irrazionale, bensì nel sovraperonale, ossia nell'inconscio collettivo, e affermando esplicitamente che la poesia sarebbe antiumanistica per sua precisa natura ⁷⁷.

7. Surrealismo: puntualizzazioni

Una trappola insidiosa nella storia del Surrealismo è la posizione centrale che i critici hanno attribuito all'automatismo che, invece, non può assurgere a principio assiale di un'estetica in quanto, di per sé, flusso incontrollato. Breton stesso ebbe ad ammettere che l'abilità

⁷⁷ «Niente sarebbe più erroneo dell'idea che il poeta crea sulla base della tradizione (letteraria). Piuttosto, opera sulla base della esperienza primigenia. (...) L'esperienza primigenia è parola ed è priva d'immagine in quanto è una visione in uno specchio buio (...) Quel che appare nella visione è l'inconscio collettivo, quella curiosa struttura ereditata attraverso le generazioni delle condizioni psichiche preliminari dell'inconscio (...) Ciascuna parola di questi poeti, grandi o piccoli, parla con la voce di migliaia di decine di migliaia di individui, predicando i mutamenti della consapevolezza dei contemporanei». Il saggio, pubblicato nel 1930 in *transition*, ebbe «un impatto enorme sui Surrealisti inglesi e americani», a detta di E.B. Germain. Cfr. EDWARD B. GERMAIN, «Introduction», in *Surrealist Poetry in English* (Londra e Harmondsworth: Penguin, 1978), pp. 27-28.

artistica e le facoltà conscie dovevano intervenire a controllare quel flusso, per cui l'automatismo può semmai corrispondere alla riformulazione surrealista della componente dionisiaca – ovvero, molecolare – della pulsione artistica, sempre controbilanciata dalla componente molare – ovvero, apollinea. Erigere l'automatismo e il caso, come fa Ray e come fecero gli Inglesi, a cardini di un'estetica significa negare in partenza le possibilità stesse di formulare un'estetica...

Se molto si è discusso delle componenti molecolari del Surrealismo, poco si insiste sui cardini della sua molarità, sulle *forme* della sua poesia: possiamo oggi individuarle in una gamma svariata che si situa fra gli estremi del frammento (già distinguibile in analogico o meramente giustappositivo)⁷⁸ e della fantasmagoria o *runaway* (risalente ai *Canti* di Lautréamont ma anche alle parole in libertà futuriste). In quella gamma intermedia è reperibile sia poesia in forme apparentemente chiuse che poesia discontinua⁷⁹; quest'ultima si dirama in due direzioni risalenti al Dada e al Cubismo: il *montaggio* e il *collage*. Se il *collage* è essenzialmente giustappositivo e derivante da una serie più o meno statica e geometrica di frammenti, il montaggio ne costituisce una sequenza o concatenazione ellittica più fluida e meno perentoriamente scolpita. Mentre il montaggio non coinvolge esplicitamente i materiali compositivi, il *collage* si regge sull'eterogeneità di registri, codici, aree semantiche, lingue. Mentre il montaggio riguarda essenzialmente l'asse sintagmatico, ovvero della strutturazione «narrativa», il *collage* coinvolge principalmente l'asse paradigmatico, ovvero della stratificazione semantica, come ha bene osservato Clearfield⁸⁰.

Fondamento essenziale restava comunque l'immagine. Se la novità dei Dada era consistita nella contemplazione dell'immagine

⁷⁸ Potremmo individuare, per la poesia di lingua inglese, due diverse tradizioni per tali diversi tipi di frammento: l'Imagismo (per quello analogico) e il Dada (per quello giustappositivo): il frammento dada rifiuta l'analogia, in quanto rifiuta la logica a priori, giungendo, come non fa il frammento imagista, all'immagine astratta, «libera dalla espressione». Cfr. M. CACCIARI, art. cit., p. 24.

⁷⁹ Così Clearfield ha sintetizzato la «grammatica del testo lungo»: «al fondo troviamo la poesia che è deliberatamente asintagmatica («*word-salad*», «*field poetry*», «*concrete poetry*» e simili). La poesia organizzata spazialmente o sequenzialmente è radicalmente discontinua. La poesia ordinata temporalmente o sequenzialmente può essere estremamente discontinua o solo leggermente paratattica, a seconda dell'unità o della mancanza di unità o agente. La poesia ordinata logicamente può essere al massimo leggermente paratattica; se la logica è causale la consideriamo poesia continua. Il ventesimo secolo ci ha offerto esempi di poesia che rientrano in tutte queste categorie». A.M. CLEARFIELD, *op. cit.*, p. 7.

⁸⁰ *Ibidem*, p. 13.

astratta, l'immagine surrealista introduceva funzioni nuove. Ray le riassume sostenendo che essa doveva disturbare le aspettative della psiche borghese, impedendo una sperimentazione passiva del mondo, che aveva valore euristico in quanto esplorava la natura di un mondo dominato dal caso e non più dalla logica positiva, e che rivelava nuove realtà, associando conscio e inconscio, mondo interiore ed esteriore. Tuttavia, va sempre ricordato che l'immagine surrealista non si poneva a imitazione di nessuna realtà fisica o naturale: le pipe di Magritte non sono pipe ma... immagini pittoriche di pipe. Quando si trattava di immagine onirica, questa non mirava a trascrivere sogni bensì a ricorrere a una tecnica simile a quella della produzione di immagini nell'inconscio, allo scopo di ritrovare una fusione fra mondo onirico e mondo della veglia. Eluard aveva scritto (e Beckett aveva tradotto in inglese):

Le immagini sono, le immagini vivono, e tutto diventa immagine. Per molto tempo furono scambiate per illusioni in quanto venivano limitate, e veniva fatto loro subire il test della realtà, una realtà insensibile e morta, mentre è la realtà che avrebbe dovuto subire il test della sua interdipendenza che la rende viva, e in perpetuo movimento⁸¹.

Nell'immagine surrealista va riconosciuta innanzitutto la sua natura artistica e artificiosa, autonoma della realtà «naturale» e, in tal senso, immagine geometrica. È anche riflessione narcisistica su se stessa e sulla propria artisticità. Il distacco dal Romanticismo è netto: i mondi onirici di certi componimenti romantici o gotici avevano proiettato immagini di un io, avevano imitato un mondo interiore riproducendolo fuori dal sé.

Il postulato iniziale di qualsiasi ipotesi sul Surrealismo è la *cosciente* artificiosità delle sue creazioni: le pipe di Magritte, ma anche il mare del *Bateau Ivre* e l'Africa di *Gold Coast Customs...* Sta lì anche la ragione di tanti manifesti e dichiarazioni di poetica: fra i Movimenti e le Avanguardie, fu uno dei più garruli a definire quello che intendeva fare.

G. Dunstan Martin ha portato un contributo notevole alla definizione della analogia o immagine surrealista, partendo dal Manifesto di Breton del 1924:

L'image est une création pure de l'esprit. Elle ne peut naître d'une comparaison mais du rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées. Plus les rapports

⁸¹ Citato da P.C. RAY, *op. cit.*, p. 49.

des deux réalités rapprochées seront lointaines et *justes*, plus l'image sera forte – plus elle aura de puissance émotive et de *réalité poétique*⁸².

Soffermandosi sull'associazione sostantivo/aggettivo, Dunstan Martin ha misurato la «distanza» e la «giustezza» bretoniane, ricorrendo ad alcune categorie: l'opposizione (simmetrica o asimmetrica), la consonanza o dissonanza, oltre all'arbitrio vero e proprio e alla illogicità sintattica. Nei Surrealisti, secondo i suoi calcoli, aumentarono proprio le associazioni dovute ai due ultimi fattori (pur aumentando anche, in generale, dissonanza e asimmetria). Rifacendosi alle teorie dello stesso Breton sull'*immagine arbitraria* («*la plus forte image surrealiste*»), egli ha rilevato il massimo di contraddizione apparente in un tipo di immagine in cui vengono combinati in modo dissonante un sostantivo e un aggettivo sostantivato (frequente in particolare nella poesia di Eluard)⁸³. Meno originale, ma altrettanto tipica, fu l'immagine composta da due sostantivi legati da preposizioni (quali *a* o *di*).

Se l'immagine è elemento squisitamente molecolare, la sintassi si propone come ovvio fattore di molarità. La sintassi surrealista tocca due estremi opposti: una marcata ipotassi (specie nella forma della subordinazione) – che sarebbe estensione naturale della tendenza analitica e ipotattica del francese⁸⁴ – e una sorta di falsa sintassi, in poesie falsamente ipersintattiche che esemplificano la logica del *cadavre exquis*.

L'impulso molare surrealista è certo difficile da ridurre a formule. Rifacendosi a dichiarazioni di poetica surrealista, e recuperando concetti quali il *creative élan* o, secondo J. Gratton, la *radical continuity*, si è descritto tale impulso come quello che «prospera grazie a momenti critici di deviazione (*deflection*) o persino dislocazione (*dislocation*), eppure libera una spinta che dirige verso il flusso e la non-interruzione (*sheer uninterruptedness*). Tale scontro materiale di forze che altrimenti si oppongono fra loro dà adito al *runaway* o fuga come agente di continuità radicale»⁸⁵.

⁸² G. DUNSTAN MARTIN, art. cit., p. 12, enfasi mia.

⁸³ G. Dunstan Martin offre un utilissimo schema di riferimento per l'analisi dell'immagine surrealista in base a tali categorie: cfr. *ibidem*, pp. 27-29.

⁸⁴ IAN HIGGINS, «Postscript: Pas de Patrie? Language, Freedom and Society in Surrealist Poetic Theory», in *Surrealism and Language*, cit., p. 89.

⁸⁵ Per Gratton, funzione cruciale del processo di *runaway* è un principio autoregolatore: «Che sia dovuto a una coerenza tematica finale, o alla ricorrenza fonetica, o alle virtù d'incastro dell'ipotassi, il momento in cui un elemento si distacca dal suo contesto è anche il momento in cui viene fondata una nuova solidarietà. La logica della poesia surrealista è una sorta di «spezza-e-rappezza» (*breach-and-broach*)». J.

In quanto procedimento autoregolatore e generativo, porta a una dinamica di concatenazione («*interlocking dynamism*»), ad una tendenza a costruire zone di azione («*areas of play*»), ad una propensione a farsi riflessione su se medesimo e, quindi, metalinguaggio.

Tale «procedimento» molare è ben più rilevante della sintassi stessa, in quanto quest'ultima non contribuisce alla *formazione* delle immagini, la cui concatenazione non deriva da una logica sintattica o presintattica, bensì da una consequenzialità dovuta alla reciproca complementarietà. «Di conseguenza – è stato osservato – il linguaggio è predominantemente nominale e aggettivale, non verbale»⁸⁶: proprio come avviene anche in *Gold Coast Customs*. La sintassi privilegiata sarà quella meno argomentativa, ossia quella che si regge sulla subordinazione.

A tal punto, paradossalmente, un procedere sintattico ultraregolare può divenire rilevante: non avendo questo alcun senso nel contesto surrealista, si fa gioco puro, metalinguaggio, ironia linguistica, *cadavere squisito*, stilema neobarocco per eccellenza.

Se quanto sin qui detto chiarisce stilemi e forme surrealiste, per completare la definizione della *funzione* dell'opera d'avanguardia – e di quelle dada e surrealista in particolare – va ricordato come l'artista intendesse colpire il fruitore con un vero e proprio *shock*, rimettendo in discussione l'arte stessa come istituzione borghese. Esso doveva defamiliarizzare, spaesare, anche in campo estetico, attuando una forma di autocritica che l'arte precedente aveva raramente instaurato. Peter Burger ha illustrato definitivamente tale aspetto, che differenzia nettamente avanguardie da movimenti modernisti:

con le avanguardie storiche, il sottosistema sociale che è l'arte entra nella fase dell'autocritica. Il Dada, che fu il movimento radicale fra tutte le avanguardie europee, non critica più le scuole che lo hanno preceduto, ma critica l'arte in quanto istituzione, e il corso che il suo sviluppo ha avuto nella società borghese⁸⁷.

GRATTON, «Runaway: Textual Dynamics in the Surrealist Poetry of André Breton», in *Surrealism and Language*, cit., p. 40.

Come aveva sostenuto Breton, la poesia, l'*élan*, la *continuity*, andavano accettate e seguite sino al momento della loro sparizione, e lì doveva chiudersi inesorabilmente la composizione: sorta di frammento imploso, di intuizione bergsoniana lasciata libera di dilatarsi, elaborazione tematica da risolvere e chiudere al primo attimo di esitazione e conseguente silenzio.

⁸⁶ È fatto per lo più da «sequenze di associazioni legate assieme dalla giustapposizione [e da] apposizioni, anafore, paragoni». DEREK HARRIS, «Spanish Surrealism: The Case of Vicente Aleixandre and Rafael Alberti», in *Surrealism and Language*, cit., pp. 68-69.

⁸⁷ P. BÜRGER, *op. cit.*, p. 22. Cfr. anche p. 49.

Le avanguardie intendevano reintegrare nella vita l'arte (che l'Estetismo aveva provvisoriamente rinchiuso nella mitica torre d'avorio)⁸⁸.

Tenendo presente tale premessa – di scoronizzazione dell'arte borghese – possiamo anche comprendere la funzione del caso che mette in crisi la logica materialistica della produttività. I Dada e i Surrealisti mostrarono una fiducia nel caso come oggettivo e indefinibile: «una volta definito, diverrebbe parte della razionalità dei mezzi e degli scopi (...) Paradossalmente, il caso, che sottomette l'uomo al totalmente eteronomo, può così diventare simbolo di libertà»⁸⁹.

Per Peter Burger, le funzioni dell'arte d'avanguardia erano forme di *sconfessamento*: innanzitutto lo sconfessamento dell'arte organica, che imita la natura, a favore di un'arte geometrica o comunque non organica, poi lo sconfessamento dell'organicità e della completezza aristotelica del testo e dell'artefatto, a favore del frammento e della poesia discontinua, lo sconfessamento dei confini fra arti, a favore di ibridi e reciproche imitazioni, lo sconfessamento della tranquillità borghese, a favore dello *shock* conoscitivo e dello stravolgimento dei valori morali (attualizzato nell'uso peculiare dell'immagine), lo sconfessamento di una netta separazione fra arte e vita (realizzato, in particolare, nelle «serate», gli *happenings*, le *performances*, i *readings* anche non programmati). Se il reperimento di troppi stilistici può suggerirci l'appartenenza di un testo o di uno scrittore al Modernismo, solo un'analisi delle funzioni può assicurarci che testi e scrittori appartengano a un'avanguardia storica.

A questo punto *Gold Coast Customs* e la Sitwell possono venire ridiscussi: nonostante l'isolamento in cui la poetessa visse e scrisse e nonostante i suoi fraintendimenti del Surrealismo, le *funzioni* che si prefiggeva con la sua poesia coincidono in larga misura con quelle rilevate sinora. Nonostante il suo più volte ribadito amore per poeti settecenteschi e ottocenteschi, la Sitwell si proponeva quella serie di

⁸⁸ Se il Postmodernismo e le neoavanguardie hanno separato lo stile dalle funzioni, finendo col privare stili di vecchie funzioni e decretando l'imitabilità di ogni stile, ponendo così in grave crisi uno dei cardini delle estetiche moderniste che volevano che ogni forma corrispondesse per sé a un preciso contenuto, tuttavia, per distinguere fra Modernismo e avanguardie storiche bisognerà commentare le funzioni delle opere all'interno di un determinato contesto storico, sociale ed estetico. La funzione diventa comprensiva dello stile, ma lo situa nel tempo. Si spiega così come il Postmodernismo, confondendo stili e funzioni, abbia dimostrato i limiti della critica formalista...

⁸⁹ *Ibidem.*, p. 60.

sconfessamenti che solo le avanguardie europee avevano perseguito. Che sia giunta a tali finalità autonomamente e, anzi, diffidando delle avanguardie continentali a lei contemporanee, rende la sua opera ancora più interessante e originale. Non va poi dimenticato che la Sitwell, da inglese e, perché no?, da donna, visse le sue idee avanguardistiche con un suo tipico *garbo*: che tale garbo non le impedisse di operare gli *sconfessamenti* e gli shock linguistici, estetici ed etici summenzionati è evidente sin da una prima lettura di *Bucolic Comedies*, *Façade* e *Gold Coast Customs*.

8. David Gascoyne: dai montaggi al collage

Gascoyne pubblicò la sua prima raccolta di versi, *Roman Balcony* (1932) a soli sedici anni. La seconda raccolta, *Man's Life is This Meat* (1936) – giudicata troppo influenzata dalla psicanalisi da *The Criterion*, e troppo «distruttiva» da *The Left Review*⁹⁰ –, i contributi a *New Verse* e in particolare il saggio *A Short Survey of Surrealism* (1935) gli guadagnarono l'etichetta di surrealista... La seguente raccolta, *Poems 1937-1942* (1943), scritta in parte durante la guerra e in parte in occasione di un lungo soggiorno parigino (1937-1939), rivelò già un distacco e una poetica più personale.

L'adesione giovanile all'avanguardia di origini francesi traspare dalla oniricità delle immagini, dalle inversioni sintattiche e i cadaveri squisiti, con cui costruì visioni, allucinazioni, pseudosogni. A volte rasentò la scrittura automatica, liberandosi di ogni schema strofico e giungendo al *déferlement* più spericolato e allo spiazzamento analogico (in particolare nell'accoppiare sostantivi e aggettivi), tendendo principalmente verso il montaggio oppure verso un più contenuto *wit* metafisico. Meditazioni sul tempo e sulla vita, sulla libido e sulle repressioni, sulla poesia e sull'indicibile, formavano i temi più ricorrenti. Più che argomentazioni, comunque, tale poesia presentava flussi di immagini, a volte in sequenze semilibere («The Rites of Hysteria», «The Diabolic Principle»), a volte in montaggi («Unspoken», vicino alla scrittura automatica, «The Truth is Blind», con una «trama» alla Buñuel, «The Cubical Domes»), altre volte in monologhi surreali («Lozanne», «Phenomena»), o in giustapposizioni di immagini a imitazione di quadri di pittori surrealisti («The Last Head», «Charity Week», «Yves Tanguy», «The Very Image»): queste ultime poesie si avvicinavano già a dei *collages*, ma altre ancora

⁹⁰ Cfr. A. YOUNG, *op. cit.*, pp. 161-162.

(«Purified Disgust», «Educative Process», «Antennae») offrivano gli esempi più riusciti e più rappresentativi di tale tecnica compositiva. Altre poesie recuperavano la concettosità metafisica («The Cage», «No Solution», «Light of the Sun») o si dilatavano in pure fantasmagorie, dando corpo al *runaway* surrealista («Phantasmagoria», «And the Seventh Dream») ⁹¹.

Successivamente, sul finire degli anni Trenta – salutati nella famosa «Farewell Chorus» – si fece più impellente il bisogno di arginare il flusso surrealista in forme maggiormente controllate, influenzate ancora da modelli francesi contemporanei (Jouve), dai Metafisici, da Holderlin, dall'Eliot di *Murder in the Cathedral* e dallo Yeats maturo. Se alcuni testi ricorrevano ancora alle tipiche iterazioni surrealiste («Holderlin's Madness»), spesso queste rientravano in strutturazioni più convenzionali («Orpheus in the Underworld»). Prosodicamente Gascoyne diveniva più tradizionale, ricorrendo a stanze (a volte rimate), o forme quali il sonetto e l'elegia, barcollando tra poesie quasi kitsch, forzate e pretenziose, e grandi liriche di statura yeatsiana. Molte poesie ruotavano attorno al tema della morte: alcune erano vere e proprie elegie per amici defunti, altre meditazioni di stile secentesco. Dominava l'impressione di un mondo vuoto («Inferno»), di una idiozia generalizzata a sistema («Ecce Homo»), in cui la poesia e l'artista assumono un senso tutto particolare («The Uncertain Battle»). Alle allucinazioni si alternavano poesie realistiche che ritraevano sfondi parigini alludendo a una vita priva di senso e sprofondata nella sensualità e nella sessualità quasi per stancarsi ed eludere così il pensiero. La guerra ispirava poesie ricche di sensibilità e intelligenza («Snow in Europe») in cui gli anni Trenta erano rivisitati e abbandonati. La stupenda «Spring 1940» – dove l'influsso yeatsiano è ovvio – e la «Wartime Dawn» segnavano l'apice della produzione di Gascoyne che, pur continuando a creare invenzioni linguistiche di tipo surrealista (analogie, composti, aggettivazioni «incoerenti», ecc.), recuperava la grande tradizione autoctona, in una raccolta che per molti costituisce l'opera più interessante di questo poeta ⁹².

⁹¹ L'influsso freudiano è ovvio, ma non pare molto meditato: del resto il poeta dichiarò di avere conosciuto Freud solo indirettamente, tramite i Surrealisti francesi. Cfr. *New Verse*, ottobre 1934, p. 12.

⁹² «Alla fine degli anni trenta e agli inizi degli anni quaranta, Gascoyne produsse la fase maggiore della sua opera; le poesie che scrisse a quel tempo furono raccolte in *Poems 1937-1942*, che resta una delle poche notevoli raccolte di poesia di quel decennio». Così Bernard Bergonzi in *Contemporary Poets* (Londra: St. James Press e New York: St. Martin's Press, 1975), p. 537.

Tra i *collages* giovanili due costituiscono una sorta di *companion pieces*, non solo per il tema amoroso espresso senza alcuna strutturazione narrativa o tradizionalmente lirica, ma anche per la forma, essendo entrambi costituiti da 10 frammenti numerati, per un totale di 56 versi ciascuno.

Più che storia d'amore, «Educative Process» e «Antennae» sono storie di immagini, in cui la sessualità non è repressa (specie nella seconda poesia); scheletri simultanei di azioni, pensieri, dialettiche, incontri, momenti.

Per definizione, il *collage* non possiede la linearità fluida del montaggio:

In merito specificamente alla costruzione, due tendenze generali emergono da tale tumulto di sperimentazioni. Una tendenza mira al ripudio della causalità e a una affermazione della successione pura e semplice, di una cronologia priva di storia parallela. Qui, l'ironia corre a briglia sciolta, la mente umana e l'immaginazione vengono concepite nel loro trionfo sulle barriere imposte dallo spazio e dal tempo, e le realtà fisiche scorrono l'una dentro l'altra. La vita è concepita principalmente come flusso (...) L'altra tendenza consiste nella spazializzazione di tutte le forme, nel rifiuto di ogni successione (e quindi del tempo), a cui sostituisce la giustapposizione pura e semplice. La forma tende a sopprimere il contenuto, e gli aspetti periferici o estranei di un dato elemento divengono più importanti delle sue stesse qualità intrinseche (e tradizionali) in quanto porzioni di un'opera d'arte. (...) Alla fin fine, il concreto e il fisico vengono evidenziati a spese dell'ideale e del mentale, e viene creato un universo totalmente statico, nel quale il creatore esercita solo il diritto di compiere un atto di scelta sempre più arbitrario. (...) Il tempo è assente da un minimondo di movimenti casuali e reciproci, o di geometrica immobilità⁹³.

Pur se è innegabile che la poesia è intrinsecamente costruita sulla progressione e la ripresa lineare, e che tale fondamentale linearità è stata negata solo dalla «poesia» concreta e visiva, nel *collage* si stabiliscono relazioni interne fra versi, frasi e immagini al di fuori o al di sopra della linearità, della causalità e della cronologia, in base a una logica prepotentemente spaziale, come Clearfield ha bene evidenziato⁹⁴.

⁹³ A.M. CLEARFIELD, *op. cit.*, pp. 9-10.

⁹⁴ «Le sequenze possono venire unite in tre modi. Le preposizioni possono essere collegate in ordine logico, temporale o spaziale. L'ordine logico significa causalità, congiunzione, esclusione, inclusione. L'ordine temporale comporta cronologia, il principio organizzativo della memoria, così importante in tanta poesia. L'ordine spaziale (...) significa similarità o antitesi grammaticale o visiva. Una sequenza consiste di un ordinamento di tre o più proposizioni. (...) Il testo è l'unità ultima; può essere frammentario o completo, e può consistere di una o più sequenze». *Ibidem.*, p. 7.

Nel leggere un *collage*, al momento di passare oltre l'impressione iniziale suscitata dalla totalità del brano, entrano in funzione proprio i *collegamenti* interni fra *luoghi* diversi del testo, consistenti in nessi paradigmatici (e non tanto sintagmatici) di analogia, somiglianza, opposizione, eccetera, stabiliti da fattori iconici, semantici, morfologici o fonetici.

9. «*Educative Process*»: *analisi di un collage*

«*Educative Process*» è un *collage* esemplare. I dieci frammenti che lo costituiscono corrispondono a brevi minisequenze rapportate fra loro nel senso spaziale suddetto, al di fuori da qualsiasi narrazione (frammenti 1, 4, 6, 7, 8, 9, 10) o a brevissimi cunei che sporgono violentemente risultando maggiormente *scollati* (frammenti 2, 3, 5). Il primo di questi cunei può essere percepito come ampliamento di una scheggia del fr. 1 (*wasteproducts of love – paraphernalia*), il secondo come un suo complemento (*wasteproducts of love* versus la fisicità, pur scoronizzata, dell'amore), il terzo annuncia la nevrosi dell'amore (*horror – neurosis*). In tal senso, tali cunei sono brevi intuizioni lasciate libere di emergere nello spazio vuoto che separa i frammenti maggiori. Tale eterogeneità di frammentazione contraddistingue il *collage* più genuino, evidenziandone la spazialità:

la spazializzazione (...) è una caratteristica che distingue spesso il *montage* (o «narrazione discontinua») dal *collage* (o «spazio smembrato»). La spazializzazione del *collage* in versi è quella della poesia fisica sul foglio; lo spazio interno della poesia è spezzato – appiattito o fratturato – per metterne in mostra le parti, come un animale pronto per il sezionamento. Il risultato rende il lettore molto più consapevole del linguaggio della poesia, degli espedienti formali che la tengono assieme, delle sue discontinuità e incoerenze, della sua disposizione spaziale sul foglio, del *progresso fisico del lettore attraverso la poesia*⁹⁵.

Il *progresso fisico* pare implicito nel *progresso istruttivo* del titolo stesso!

L'amore si fa tema in modi obliqui, per sue sfaccettature che non sono affatto tessere di un mosaico «narrativo», in quanto nessuna totalità e nessun intreccio ne risulta. Viene denunciata, dell'amore, la pretesa di abolire i confini tra i due esseri umani; viene visto come sentimento che produce anche prodotti di scarto, oltre a istituire una propria parafernalìa. È sentimento che genera angosce di vario tipo.

⁹⁵ *Ibidem.*, p. 61. Enfasi mia.

Probabilmente implica persino «negoziazioni» con l'infinito. Ma il poemetto non contiene alcuna storia d'amore. C'è l'allusione a un incontro (tramite l'iterazione triplice di *meet* nel fr. 3), attorno a cui la poesia si dirama, senza elencare fasi successive (che potrebbero essere anche psicologiche, se non cronologiche)⁹⁶. L'amore diventa tema *non* narrativo, né argomentativo. Forse: *nuovamente* lirico. Gascoyne si rifà chiaramente alla giustapposizione sinuosa, emotiva e non narrativa delle immagini tipica del Surrealismo, carica di oniricità e coraggio iconico. Non ricorre all'audacità violenta, alla verbosità rumorista, all'esaltazione della meccanica, all'iterare ossessivo e vorticante, all'a-sentimentalità del Vorticismo. Né riprende l'ironia fredda e l'agghiacciante senso del Nulla e del caos del Dada. Né sfrutta la rifrazione dell'idea in modi e icone dissimili, come volevano i Cubisti (e come Eliot fece nelle sezioni iniziali del *Waste Land*).

Il *collage*, si è detto, erge a principio la staticità: «Educative Process» è scritto interamente al presente⁹⁷, abbonda di predicati retti dall'ausiliare *be*. I due frammenti periferici (1 e 10) evidenziano tale poetica del presente tramite una pertinente iterazione (*now that...*) a sottolineare che tra l'inizio e la fine del *collage* nulla è avvenuto⁹⁸: il momento in cui i due frammenti accadono è il medesimo, un *ora*. Altre interessanti riprese sottolineano il *collegamento* fra i due frammenti⁹⁹.

Se procediamo in un ideale *progresso fisico* dentro il testo – alla maniera di un direttore d'orchestra dinanzi a una partitura di Cage – altri rinvii e collegamenti emergono: partendo dal fr. 10, constatiamo che *the wind* (iterato lì ben tre volte), riappare al fr. 4, per essere rimodulato in altri termini al fr. 8, così da farsi la ripetizione quantitativamente più rilevante del poemetto. Varie azioni si ricollegano all'azione del vento¹⁰⁰, che è evidente icona di mutabilità, anche paurosa. Grazie all'azione di tale vento, il *collage* si fa paesaggio, non

⁹⁶ Può risultare utile il paragone con «Preludes», di Eliot, anticipatore della tecnica collagista, nonostante residui di tecnica monogante: lì, tuttavia, la sequenza psicologica sembra ordinare ancora i frammenti e le immagini.

⁹⁷ Fa eccezione un trapassato grammaticale che in realtà è pura riflessione sul presente.

⁹⁸ Semmai, il biancore, *whiteness*, si è fatto luce, *daylight*.

⁹⁹ Sia *change* che *forget* modulano il tema del tempo, suggerendo che solo il tempo atmosferico muta e che l'oblio è una forma di negazione (non sempre possibile) del passato nel presente.

¹⁰⁰ Cfr. *playing with boats / shuffling the sand / foliage blown by / crumbling volums*.

imitativo o realistico, bensì surreale, di spiagge, barche e strade percorse e in subbuglio. Tale fattore di molarità si rifrange in molti altri riferimenti a condizioni metereologiche: neve (fr. 1), forse un acquazzone autunnale (fr. 2), vento (fr. 5), lampi (fr. 6), vento (fr. 8), nuvole squarciate (fr. 9), vento (fr. 10). Quella utile icona fa anche da *link* fra il tempo metereologico del poemetto e il suo *mood*, là dove i giardini graffiati da fili spinati contorti (probabilmente a causa del vento) sono esplicitamente giardini di nevrosi.

L'atmosfera emotiva – altro elemento molare – si muove fra orrore (fr. 1), non-cortesìa (fr. 3), nevrosi (fr. 5), veloce algebra d'amore (fr. 6), anatomia di stupore (fr. 7), ammonimenti (fr. 7), agonia (fr. 7), paura (fr. 9) sibillini mercanteggiamenti con l'infinito (fr. 10). Altre immagini si collocano adeguatamente in tale isotopia della paura: oltre a *fear at the clouds carved like skulls* e *horror of snow*, vi rientrano *houses eat the afternoon, wired twisted back, agonized eyes, empy eyes, crescendo of flames, warriors of sleep, carrion, the flowers' voice is evil*. La paradigmaticità del testo si arricchisce di due immagini – contigue a tale isotopia – cinematicamente assai simili fra loro: *lightenings wandering in the fields* e *rockets open the sky like keys*. Da tale ultima immagine un nuovo *link* si offre nel termine *wander*¹⁰¹ che conta ben tre occorrenze: lì si riferisce alle folgori, altrove si fa gesto fisico¹⁰², poi diviene azione simbolica dove spunta il monito¹⁰³ a non allontanarsi troppo nella ricerca della verità. Per altro, anche quei passi (*footsteps*), contigui ad occhi (prima *agonized*, poi *empty*) stabiliscono un ennesimo collegamento fra i fr. 7 e 9.

Simili altri rinvii proliferano lungo tutto il testo, producendo percorsi spaziali e itinerari aperti alla sensibilità del fruitore¹⁰⁴.

Tale reticolo di immagini e parole tiene assieme il *collage*, coadiuvato da riprese enfatizzate dalla posizione ritmica, così da costituire anadiplosi¹⁰⁵, plocce¹⁰⁶, anafore¹⁰⁷. Oppure, riprese fonetiche si intrecciano a riprese lessicali¹⁰⁸.

Come è tipico dell'arte del *collage*, è l'asse paradigmatico a for-

¹⁰¹ *Wander*, foneticamente, si associa anche all'iterazione di *wind* e al *wonder* del fr. 7.

¹⁰² In una *swamp* che però si fa presto *gardens of neurosis*.

¹⁰³ *Warning*, pure associato foneticamente a *wander*.

¹⁰⁴ Si vedano ad esempio le iterazioni di *forget* ed *empty*, e le allusioni al sonno.

¹⁰⁵ VV. 16-17, 32-33, 35-36, 42-43, 51-52.

¹⁰⁶ VV. 6, 7-8, 11-12, 52.

¹⁰⁷ VV. 1-2.

¹⁰⁸ *What though / What though / Now that / Forget / Whiteness; clouds carved like skulls; rockets open the sky like keys, etc.*

nire la frammentazione, e la natura del materiale giustapposto è estrinseca alla natura della tradizione poetica che viene qui messa in questione¹⁰⁹. L'asse paradigmatico frammentato nel poemetto è talmente forte da imporre, almeno in taluni casi, una lettura di parole e icone per sé, astratte da eventuali livelli metaforici, con una loro carica storica e oggettiva di denotazioni e connotazioni isolate. Ne sono esempi cospicui i vv. 23/24 (*wire twisted back bites into the cheek / The gardens of neurosis.*), o il *sun's bicycle racing*, o ancora *on the sidewalks houses eat the afternoon*, dove l'influsso del Surrealismo onirico è evidente. Tale paradigmaticità contribuisce ad arricchire la molecolarità del testo, la sua logica giustappositiva più che compositiva. La giustapposizione regna persino all'interno dei singoli frammenti, o attraverso sequenze sintatticamente sciolte¹¹⁰, o tramite processioni di elementi sintattici simili ma semanticamente lontani e privi di causalità¹¹¹, o con una metaforizzazione talmente ellittica da sfruttare al massimo l'asse paradigmatico¹¹² o, ancora, con paragoni (retti da *like*) violentissimi, o con ellissi che prescindono da qualsiasi riferimento a contesti logici, o con ambiguità sintattiche spericolate: infine è tipico l'uso della congiunzione a inizio di verso (*And, And, For, And, But*) che ha ormai solo un cadavere delle sue funzioni morfologiche¹¹³.

La paratassi rende a volte lo stesso fraseggio ambiguo: certi vocaboli potrebbero essere sostantivi in una sequenza paratattica o verbi (semanticamente anomali) in una sintassi più tradizionale¹¹⁴: stilemi già cari all'Eliot giovanile, di cui restano forse qui fossili di lettura¹¹⁵, vengono portati all'exasperazione da Gascoyne.

Il *collegamento* analogico tocca un apice di astrazione, in cui il significato è ripreso per sé, indipendentemente dal significato, nel

¹⁰⁹ Per distinguere *collage* da montaggio, Clearfield suggerisce: «quale aspetto del testo viene frammentato: quello sintagmatico o quello paradigmatico, e qual è la natura del materiale che viene congiunto: intrinseca o estrinseca?» Per esempio, continua, «*Ulysses* si espande costantemente in direzione di una crescente complessità semantica, alle spese delle sue dimensioni narrative (sintagmatiche) e usa materiale estrinseco alle tradizioni del romanzo per fare questo: *Ulysses* è un romanzo-*collage*». *op. cit.*, p. 13.

¹¹⁰ VV. 44-46.

¹¹¹ VV. 27-30.

¹¹² VV. 9-10, 11-13, etc.

¹¹³ Cfr. sopra, p. 18 e nota 50.

¹¹⁴ Cfr. al v. 22, *streams*, oppure i vv. 9-10 e 24-25, dove il secondo verso può essere inteso come complemento oggetto del primo.

¹¹⁵ Cfr. v. 6 e «Love-Song of J. Alfred Prufrock», v. 27 e, in generale, l'atmosfera di «Preludes».

nesso fra i vv. 16/17 e 32/33, dove l'iterazione è morfologica e ritmica, più che semantica¹¹⁶.

Come a questo punto ci si può attendere, in una poesia di tale sorta la punteggiatura assume un massimo di funzionalità, sino all'utilizzo di parentesi e all'abolizione della punteggiatura stessa così da lasciare trionfante l'ellissi. La spaziatura tipografica, d'altra parte, suggerisce sia nessi che stacchi rilevanti.

In poesie come queste Gascoyne dava espressione poetica raffinata a forme che la poesia inglese non aveva ancora acclimatizzato e che solo negli anni Sessanta, grazie agli influssi americani, sarebbero diventate frequenti: come era accaduto per il Vorticismismo di Lewis, fu ancora una volta la guerra a dare freno timoroso e cautelare alle sperimentazioni surrealiste degli Inglesi.

La Sitwell e Gascoyne, in quanto autori di montaggi e *collage* si propongono dunque come poeti di una particolare e tutto sommato garbata avanguardia inglese, di cui compresero importanti novità estetiche e formali. Come sostiene J. Schulte-Sasse, «il successo di qualsiasi teoria relativa all'avanguardia può essere misurato dalla misura in cui riesce ad ancorare il principio formale avanguardista del *collage* e del montaggio»¹¹⁷: il successo dei due poemetti analizzati pare sufficiente dimostrazione.

Collage e montaggio sono dunque le forme forse più tipiche dell'arte d'avanguardia, così come Burger l'ha definita:

Per gli avanguardisti, il materiale non è altro che materiale. La loro attività consiste inizialmente in nient'altro che l'uccisione della «vita» del materiale, cioè nello strapparne via dal suo contesto funzionale che gli dà vita. Laddove il classicista riconosce e rispetta nel materiale il veicolo di significati, gli avanguardisti vedono solo il segno svuotato, a cui solo loro possono impartire significato. Di conseguenza, il classicista tratta il materiale come cosa integra, mentre l'avanguardista lo strappa via alla totalità vitale, lo isola, e lo trasforma in un frammento. (...) L'opera non è più creata quale unità organica, bensì messa assieme a partire da frammenti¹¹⁸.

Basterebbe quella definizione per delineare le precise demarcazioni che separano la strutturazione libera, ma organica, di certi poemetti romantici (fra cui lo stesso «Kubla Khan», considerato

¹¹⁶ ... *and the first birds / The last birds ... ; ... at the first page / The last page ...*

¹¹⁷ JOCHEN SCHULTE-SASSE, «Theory of Modernism versus Theory of the Avantgarde», in P. BURGER, *op. cit.*, p. XXXIX.

¹¹⁸ P. BURGER, *op. cit.*, p. 70.

spesso un'anticipazione del Surrealismo) e la strutturazione inorganica della poesia surrealista, strutturazione autonoma e non speculare:

L'artista non solo rinuncia a formare un'opera integra, ma dà alla pittura uno status diverso, poiché parti di essa non hanno più il rapporto con la realtà che è caratteristico dell'opera d'arte organica. Non sono più segni che puntano verso la realtà, *sono* realtà¹¹⁹.

¹¹⁹ *Ibidem.*, p. 78.

Teresa M. Rossi

EL TÍTULO DESECHADO EN UNA NOVELA DE J.
FERNÁNDEZ SANTOS (*IN MEMORIA*, 1926-88)

1. *Presentación de la novela*

En 1982 salió, galardonada con el Premio Planeta, *Jaque a la dama*, la novena de las once novelas que con seis colecciones de relatos constituyen el fruto del quehacer narrativo de Jesús Fernández Santos. El título, en su función de marbete de la «materia narrada», sugiere la peripecia de una malograda existencia femenina; efectivamente la vida de Marta resulta ser un enredo de percances sentimentales, que un narrador extrínseco y omnisciente va devanando desde una perspectiva doble, la suya propia, extratextual y la intratextual de la misma protagonista.

La novela se coloca entre las cinco narraciones largas, después de *Extramuros* (1978), *Cabrera* (1981) y antes de *Los jinetes del alba* (1984), *El Griego* (1985), aparecidas en la década 1975-85, tercera y última etapa en la producción de J.F.S.¹, etapa cuya narrativa se caracteriza por la presencia de los avatares históricos en su fabulación. La Historia entra en la «materia narrada» de *Jaque* con los tres acontecimientos de la guerra civil española, la República de Salò y el viraje de la dictadura franquista, los cuales reverberan en la biografía de la protagonista e, incluso, la condicionan, pero sin llegar a constituir una presencia narrativa primaria, o sea, temática. El narrador sólo se sirve de la urdimbre de la maxi-Historia para tejer la trama de una micro-historia o, no queriendo usar metáforas, para anclar su creación fantástica a un contexto referencial, documentado y documentable, sin más trascendencia que un viso de verosimilitud. La novela, por lo tanto, es histórica en cuanto a su componente espacial

¹ Para una sistemación cronológica de su quehacer literario a partir de unos criterios formales y de contenido, cfr. *Dizionario Bompiani degli Autori*, Milán, 1987, s.v. J.F.S. por Teresa M. Rossi.

y temporal (una Segovia a la que llegan antes – 1ª parte – las repercusiones del frente de Madrid, luego – 3ª parte – las de un cauto cambio político y una Venecia a la que van a parar – 2ª parte – unos Ministerios desalojados de Roma), pero en cuanto a su motivación temática, el desaliento existencial, es una novela intimista y, como tal, encaja con una constante que está presente en toda la narrativa de J.F.S.

El título *Jaque a la dama*, sugiriendo la peripecia de una existencia femenina, también indica ese interés propio del quehacer literario y cinematográfico de J.F.S. por las frustraciones vivenciales; sin embargo, a pesar de tanta preñez semántica, sólo es el fruto de una revisión de última hora ya que en el texto mecanografiado corrige el título *En el jardín*, el título inicial desechado, que nos proponemos aclarar a continuación.

2. Lectura analítica de la novela

A diferencia de *Jaque a la dama*, el título primitivo *En el jardín* aparece como enunciado en la «estructura narrante» de la novela; aprovechemos, por lo tanto, esa presencia para perseguir nuestro propósito de aclarar la sustitución de última hora. Procederemos empíricamente con un rastreo de los pasajes donde aparece el lexema *jardín* en el sintagma locativo del título desechado o en otro cualquiera, evidenciando su contextualización con una lectura analítica e interpretativa.

Primera parte

2.1. Vecino a la muralla y a la casa de Marta, desde él [el balcón] se adivinaba su jardín con su estanque y su fuente de dos caras. De haber estado en él como cada mañana hubiera sentido la misma brisa, aquel aroma a jazmín y cipreses de otros jardines escondidos o el rumor de las mismas secretas corrientes que aún recordaba la presencia de viejas aceñas, p. 8.

Desde el comienzo el *jardín* resulta ser de Marta, la protagonista, y se configura como un espacio concreto, lo denota la metonimia del elemento líquido (*estanque y fuente*) y lo connotan las sensaciones del tacto, del olfato y del oído (*brisa, aroma y rumor*), pero a la vez *escondido*, un espacio recoleto que Marta busca, temerosa e incómoda, al otear la ciudad desde una casa prohibida, donde se ha atrevido a entrar con sus amigas Carmen y Sonsoles.

2.2. en uno de aquellos diarios... fueron quedando... largos insomnios y la sombra del padre a su lado, en la misma alcoba o en el jardín, descifrando a sus pies el laberinto de tejados, p. 11.

El espacio concreto del *jardín*, también lo es de la familia; en él coloca Marta a su padre, viudo y huraño (*la sombra del padre... descifrando... el laberinto de tejados*) a la hora de apuntar sus primeras angustias existenciales.

2.3. Los viajes a la capital..., sus ausencias [del padre]..., volvían cada noche como ahora, manteniéndola en pie, frente al jardín sombrío, p. 20.

Las salidas del padre acarrearán la sospecha de que un nuevo, o quizás antiguo, afecto le aleje de la familia, y con la duda viene el desvelo de una Marta asomada al *jardín*, esta vez *sombrío*, o sea, denotando la noche y connotando la amarga soledad de la protagonista.

2.4. Mas el Señor no se decidía y aquella inútil ruina sacada al jardín cada mañana se iba sumando a muros y zarzas en una muerte tranquila, vegetal., p. 21.

El *jardín*, en cuanto espacio de la familia, también lo fue de la enfermedad que consumió día tras día hasta tal punto el cuerpo de la madre que para Marta los dos se fueron apagando en una simbiosis lenta (*ruina humana, muros agrietados y zarzas*).

2.5. Si aquella guerra era cosa de poco, ... le [a Marta] hubiera gustado... borrar para siempre en derredor aquel mundo que, entre la alcoba y el jardín, cada día se le antojaba más tedioso y mezquino, p. 27.

A Marta la guerra civil se le antoja como una oportunidad para rescatarse de la rutina existencial que supone *aquel mundo* cerrado y exiguo del espacio familiar del *jardín*.

2.6. con la punta del pie le [a la botella] hizo dar vuelta. Dentro de la botella dos ojos manchados de sangre, deslizándose, giraron. ... Aquel par de ojos perdidos buscando la luz, arrancados como un trofeo de su nido, eran aquella guerra que acechaba desde la barandilla del jardín, pp. 29-30.

El desengaño, sin embargo, llega pronto con la experiencia llevada a cabo como enfermera en la retaguardia del frente de Madrid, uno de los episodios más cruentos de la guerra; el *jardín* se configura, entonces, para Marta como un espacio acotado (*barandilla*) ante tanta crueldad.

2.7.8 Cuando por fin la [casa] distinguió a lo lejos, tras el jardín, dormido como siempre, sin rastro de destrozos o humo en torno, no fue capaz de contener un amago de lágrimas. ...

Viendo el jardín invicto y la muralla rota un poco más abajo, en sus rudos bastiones, Marta se decía que, con sólo equivocarse un poco, aquel rumor del cielo hubiera puesto fin a una historia... p. 37

La guerra apremia cada vez más y, viniendo de lo alto (*aquel rumor del cielo*)², llega a amenazar el espacio del *jardín* y con él, el espacio de la historia personal de Marta.

2.9 Sólo esperando su diaria visita [de Pablo] fue capaz de mantenerse en pie a pesar de la fiebre, de horas ... pobladas de sueños donde el padre y la madre hacían el amor a escondidas al otro lado de la puerta, lo mismo que en el jardín los gatos. p. 43.

La historia del presente de Marta, de su amor por Pablo, y la del pasado, de su familia, se amalgaman en el subconsciente, pero una asimilación (*lo mismo que*) ancla la pesadilla y el delirio al espacio concreto del *jardín*.

2.10 De pronto parecían descubrirse de niños en el jardín de Marta, acechándose entre hierbas y lirios, p. 47.

Sin embargo, las circunstancias no permiten a Marta imaginar un futuro para su relación; por el contrario, junto con Pablo trata de prolongar aquellos momentos de felicidad precaria refugiándose en el *jardín*, espacio del pasado, en el *jardín* vivo y cuidado (con *hierbas* y *lirios*) de su niñez.

2.11 Tan sólo herida ya, protestó:

– Eso no.

Pero era como en el jardín de sus sueños perdidos, un batallar por algo ya perdido de antemano, sentirlo derramarse bajo su corazón de tibios jaramagos. p. 48.

Por fin, a la hora de despertar Marta a la experiencia sexual, el *jardín*, espacio del pasado (*sueños perdidos*), y Pablo, la encarnación del presente, parecen coincidir en la sensación de una simbiosis líquida (*sentirlo, derramarse*, donde la ambigüedad del sustituto *lo* es desde luego deliberada).

2.12 a la noche, en el último tren de Madrid, llegaban nuevos amigos del hermano, dispuestos como él a sacar a la ciudad de su eterno letargo. Mas seguía aferrada a su jardín amigo, p. 57.

² Para ésta y otras metáforas del bombardeo cfr. T.M. Rossi, «La adquisición de una experiencia en la escritura de J.F.S.», *Museum patavinum*, IV (1986), 375-86.

El *jardín* ya se ha convertido en espacio íntimo (*amigo*); en él, o sea, en sí misma, Marta se encierra frente a la novedad que presuponen los amigos, de «nueva camisa y negras botas», del hermano.

2.13 Un nuevo afán, desconocido antes, parecía bullir en la cabeza del padre.

– ¿Qué le pasa? – preguntó a Marta señalando hacia el jardín.

– Que yo sepa lo de siempre: nada. p. 70.

El padre reacciona igual: ya no abandona su habitación más que para bajar al *jardín*, y Marta, acostumbrada a compartir aquel espacio de silencios mutuos, no se da cuenta del ensimismamiento paterno; el hermano, sin embargo, regresando a casa muy de vez en cuando, repara en la angustia que al padre le provoca su origen judío.

2.14,15 De afuera llegaban rumores del jardín; la brisa acariciando los rosales, la voz cambiante del eterno río. ... [el hermano] preguntó:

– ¿Ya sabes la noticia? ...

– ¿Qué noticia? ...

– Que Pablo se pasó. ... Cerró tras sí [Marta] la puerta, camino de su cuarto. En el jardín ya amanecía. pp. 74-77.

Al *jardín*, espacio concreto de donde proceden sensaciones auditivas (*brisa* y *voz*), después de haber sido testigo de amarguras familiares, ahora le toca serlo del primer percance sentimental de la protagonista: Pablo, ingresando en el bando republicano, sale definitivamente de la vida de Marta; sin embargo, de aquel mismo espacio concreto procede también una sensación visual (*amanecía*) emblemática del ineluctable fluir de la vida.

2.16 La brisa que desde el mar subía arrastraba un aroma especial a jardín escondido sobre la mesa donde los hombres acabaron charlando sobre el destino de la guerra. p. 83.

Cuando Marta se aventura con el nuevo amigo Mario lejos de su *jardín*, aquel espacio *escondido* surge de improviso, evocado por una sensación olfativa (*aroma*), a orillas de un mar desconocido, presagio de otro más lejano, adonde el amigo la llevará una vez acabada la guerra.

2.17 Mario ... parecía resuelto a no volver a casa. ...

– Yo me quedo en Madrid. ...

Marta callaba. Se veía a su vez de nuevo en el jardín; pp. 89-90

Con la caída de Madrid concluirá la vivencia belica de la protagonista, la cual, a diferencia del nuevo amigo Mario, regresa, por lo pronto con el pensamiento, al *jardín*, o sea, al espacio de la familia.

2.18 Volver en cambio a casa ahora, con la guerra concluida, ... suponía algo más que acudir a la sombra de un padre hundido para siempre en el jardín amargo de sus sueños perdidos; p. 92

Regresa, sin embargo, una Marta diferente, que no vuelve sólo para compartir con el padre el *jardín* como espacio del pasado.

2.19 ya había aceptado a Mario en el jardín de su casa. El amor en su alcoba... era distinto de aquel otro en la pensión de Madrid cada vez más insoportable. p. 97.

Regresa para seguir viviendo en el *jardín* como espacio del presente, por eso lo franquea al nuevo amigo, con el que acaba casándose.

Segunda parte

2.20 En la muda balanza de su propio dolor, calculaba cuánto había pesado en su destino aquel viaje a Italia que, alejándola del jardín y de la casa, la llevó hasta Rosa en busca de consuelo y compasión. p. 133.

Otra guerra, la que la resistencia italiana combate contra la República de Salò, vuelve a alejar a la protagonista de su *jardín* y a despojarla del segundo hombre de su vida; es así como Marta, sola y apartada del espacio familiar, se refugia en el cariño de una prima italiana del marido muerto.

2.21 Incluso llegó a soñar que huían las dos, más allá de canales y fronteras cerradas, para vivir en paz en su jardín lejano, p. 152.

Y cuando echa de menos el amparo del *jardín* a causa de otras disposiciones raciales, quisiera estar en él junto con la prima Rosa, cuya presencia ya es parte de su íntimo vivir.

2.22 Prefirió [Rosa] quedarse ... cuando Marta partió camino de su jardín durante tanto tiempo añorado y perdido, p. 160.

Ninguna de las dos mujeres, sin embargo, está dispuesta a abandonar su mundo, y por eso Marta regresa sola al espacio de la familia, llevando a su *jardín* la amargura de otra malograda experiencia existencial.

Tercera parte

2.23,24 Así Marta, de nuevo en su ciudad, se convirtió en «la viuda del jardín», dueña y guardiana de un cerrado paraíso abierto sólo a los pájaros y a los gatos. ... Viuda de un jardín y un nombre, el tiempo se deslizaba lentamente a sus pies, p. 163.

De la segunda familia no le queda más que un epíteto, *viuda*, y de la primera, el *jardín*, espacio del pasado en el cual Marta transcurre solitaria y recoleta los días del presente, y con el cual los demás la identifican.

2.25 Ni siquiera alteró la calma del jardín ... aquella caravana a de autobuses camino de Madrid organizada para protestar... con sus banderas arriadas y sus gargantas rotas, p. 164.

Como antaño la guerra, ahora la política no tiene acceso al *jardín*, cuya monótona tranquilidad Marta trata de salvaguardar (v.s. *dueña* y *guardiana*), celosa de su propia soledad.

2.26 A veces llegaba de Madrid el hermano, ... cada día con una novia diferente a la que era preciso mostrar ... los rincones del jardín y la casa. ... Quizá [él] no recordaba, pero allí estaba todavía de niño ... en el invernadero abandonado, rincón de juegos infantiles con una Marta sometida, p. 172.

Celosa del *jardín*, no quisiera enseñar a las amigas del hermano aquel espacio del pasado, de una niñez compartida, cuyo recuerdo no significa nada par él.

2.27 Él no dejó pasar en vano aquellos años encerrado en un rincón del jardín, había hecho presa en ellos... atento siempre a un porvenir que a buen seguro acabaría con una boda memorable. p. 191.

El hermano no está vinculado ni siquiera mentalmente al *jardín*, ya que por la carrera pronto abandonó el espacio familiar, al que no volvió más que de paso durante la guerra y menos aún en la posguerra, cuando desempeñaba un alto cargo en la capital y lo único que le preocupaba era medrar.

2.28 Con abril el cielo se rompió en un alud de continuos chaparrones deteniendo las obras, convirtiendo el jardín en lago, p. 200.

El «tiempo de los jóvenes», representado por medio del hermano y de la antigua amiga Sonsoles, alcanza la casona de Marta; a pesar suyo y en perjuicio del *jardín* unas obras de adecentamiento transforman el piso bajo en «Casa de cultura».

2.29 – El último tren para Madrid sale a las diez.

– Es que no voy a Madrid.

Las dos quedaron en silencio. Del jardín llegaba el rumor de la fuente. p. 195.

El *jardín*, denotado siempre por una sensación auditiva, casi delatado por el ruido sordo y continuo (*rumor*) del agua, es testigo de otra novedad: la visita inesperada de la hija del amigo Pablo.

2.30 Llegó un vago rumor convertido en lamento apagado...

– ¿Qué tienes? – preguntó [Marta]. – ¿Estás mal?

Sólo la voz del viento en el jardín respondió y el rumor de la fuente de dos caras. p. 209.

La presencia sonora del *jardín* sigue acompañando, como antaño, el desvelo de Marta, pendiente ahora de la muchacha madrileña a la que acaba de hospedar y a la que va tomando cariño.

2.31,32 Toda la infancia de una Marta niña iba quedando arrasada por aquel frenesí que la muchacha veía sorprendida, cubriendo el suelo hasta el mismo jardín.

– Tirar todo esto es una pena, es como suicidarse. ...

Y así, a la noche, la imagen de la muchacha maduraba junto al jardín común, en los ojos de Marta, pp. 210-11.

Desde el *jardín*, espacio del presente y, a la vez, espacio del pasado, al que la muchacha ha tenido acceso (*jardín común*), la dos mujeres asisten a las obras, y la joven, aunque acaba de abandonar su familia para vivir en una comuna, sabe compartir el desarraigo que aquellas obras suponen para Marta.

2.33,34 – Esas piedras son ruedas de molino – respondía bruscamente.

– Podían sacarlas al jardín.

– El jardín no se toca.

– ¿Por qué? ¿No es parte de la casa también?

– Hay rincones – mediaba Marta – que se recuerdan con más cariño que otros. p. 219.

Con la comprensión de la muchacha la dueña está resuelta a defender el *jardín*, a salvar aquel espacio del pasado de cambios profanadores.

2.35 Ella [Marta] también habría sabido guardarlo [al padre] en su jardín tal como pretendía retener a la muchacha ahora, p. 220

Como antaño, al fallecer su madre, Marta se propuso aferrar al padre al *jardín*, ahora quisiera aprehender a la muchacha en ese

mismo espacio de sus afectos íntimos, alejándola de la comunidad de amigos que tiene allá fuera, a orillas del río.

2.36 Luego al día siguiente la amistad renacía y con ella la Sonsoles de siempre explicando [a los obreros], ordenando [las obras], como si aquel revuelto mundo de pasillos, mesas y escaños, una vez ordenado, fuera capaz de alejar a la muchacha más allá del jardín y de Marta. p. 221.

Viendo nacer aquel nuevo cariño, la antigua amiga Sonsoles mal lo tolera y, por eso, se empeña en ultimar las obras con la esperanza de desalojar a la hija de Pablo del *jardín* de Marta, o sea, de su intimidad.

2.37 Había en sus palabras un eco de desdén apuntando a su mujer que Marta intentó atajar llevándolo al jardín con el pretexto de enseñárselo.
– Mira; esto se queda como está.
– Menos mal. p. 223.

El *jardín* y su integridad frente a tanto cambio sirven a Marta de pretexto para mediar en el altercado que tiene lugar entre el matrimonio amigo.

2.38 – No lo olvido – replicó [Sonsoles] con rabia -. A solas no me importaría, pero delante de ésta no lo aguanto.
Sus ojos apuntaban al jardín, donde el marido y la muchacha reanubadan su charla interrumpida. p. 224.

La referencia al *jardín*, aquí puramente funcional, hace constar el desplazamiento de Marta cuando regresa para escuchar las razones de Sonsoles, cuyo marido acaba de alejarse.

2.39 Con la nueva estación, un nuevo tiempo también en ella [Marta] renacía lo mismo que la hiedra en el jardín. El viento estremecía nidos muertos durante el largo invierno, pájaros dormidos, aromas escondidos, p. 224.

La primavera y el cariño por la muchacha despiertan la vitalidad de Marta, cuyo impulso vital viene asimilado por el narrador a la nueva vida vegetal (*hiedra* y *aromas*) y animal (*nidos* y *pájaros*) del *jardín*.

2.40 ¿Adónde iría – se preguntaba Marta – vestida de aquel modo? Tal vez sólo fuera un disfraz, un carnaval particular con el que sorprender a aquellos amigos desconocidos y remotos, quizás ambiguos en sus dos caras como la fuente del jardín. p. 228.

Sigue otra similitud con el *jardín*, ahora desde la perspectiva intratextual: a la fuente enigmática Marta remite las suposiciones a las que se abandona cuando la muchacha se ausenta.

2.41,42 – Tú eres la viuda del jardín. – Y sin apenas darle tiempo a responder –: Por cierto, munuda plantación se podría montar allí.

– ¿Qué plantación?– ¿De qué va a ser? De finas hierbas orientales. ...
Marta apenas veía ante sí aquellos brazos apoyados en el respaldo de la silla, ni su propio jardín convertido en huerto ajeno, p. 233.

Al quedarse sola, Marta vuelve a conocer el tedio, tan temido ahora porque la angustia; para evitarlo, la protagonista se atreve a acompañar a la muchacha durante uno de sus paseos a orillas del río y, al entrar en el mundo de «aquellos amigos desconocidos y remotos», pone en peligro el recato del *jardín*, del espacio concreto e íntimo a la vez.

2.43 Desde el jardín, sobre las camas sin abrir aún, la brisa del río empujaba sus rumores poblados como siempre de llamadas urgentes, de encuentros furtivos. p. 234

Marta regresa de la incauta aventura, y, ya a salvo, el espacio concreto del *jardín* le devuelve a través de sensaciones auditivas aquel mundo de los jóvenes.

2.44 Luego, a la vuelta, la noche primera volvía a repetirse colmando las horas de un lamento constante como en los rincones del jardín los gatos, p. 235.

Cuando, ya de noche, la muchacha también regresa, Marta sigue despierta con el oído atento a ella y al *jardín*, tan turbada como la noche primera [v.s. 2.29).

2.45,46,47 llegaba aquella voz que el vino hacía más oscura aún y la de la muchacha tratando de empujarlo [al amigo del río] hacia el jardín.

– ¿Por qué no sales y te ventilas un rato?

– Antes tengo que hablar con tu amiga de nuestro negocio.

... entonces salió Marta al jardín..., como desafiándolas, se alzó [el amigo del río] sobre el pretil de la muralla...

Ante el gesto intranquilo de la muchacha, Marta sintió que un viento de ira se alzaba en ella... Tal vez, como en su infancia, en aquel mismo jardín, tampoco se trataría de rencor o temor, sino de un vago sentimiento que la llevaba a hacerla desear empujarlo camino del oscuro tajo, p. 236-38.

Con la inauguración de la «Casa de cultura» el amigo del río consigue acercarse al *jardín*, o sea, se introduce desafiante en la

intimidad compartida por Marta y la muchacha, y de las dos es ésta la que reacciona experimentando el impulso de arrojarlo al río desde la muralla a la que se asoma el *jardín*, mientras que Marta callada recuerda circunstancias semejantes y lejanas.

2.48 Al día siguiente, cuando Marta se levantó, la muchacha no estaba en la casa. Tampoco en el jardín, p. 240.

La ausencia de la muchacha en la casa y en el *jardín*, significa ahora su abandono definitivo, un percance más en la vida sentimental de Marta.

2.49,50 – Es preciso luchar, organizar, no resignarse – explicaba tras la comida, en el jardín, ante una Sonsoles atónita. ...
– ¿Yo aburrirme? El tedio ese que dices es lo que más te ayuda a rebelarte, a no quedarte encerrada en tu jardín. pp. 242-43.

En los nuevos días del tedio llega al *jardín*, inesperada y de paso, la prima veneciana que trata de animar a Marta, de sacarla del hastío que se ha apoderado de ella en el espacio íntimo y vacío del *jardín*.

2.51 El mensaje voló hecho pedazos más allá del pretil de la muralla. ... En el jardín el rostro del hombre y el de la mujer seguían mirándose con sus bocas manando cada vez más lejanas. p. 244.

Nada más leer la noticia de que la muchacha se va a casar, Marta arroja la carta fuera del *jardín*, desde el *pretil* pero más acá, en su espacio íntimo, nota que algo va desgarrándose y trata de detenerlo en una carta.

2.52,53 Se apartó del jardín, una vez en su alcoba, comenzó una breve carta...
yo no soy tu familia [de la muchacha], *menos que nada, tan sólo una amistad fugaz*
... *Sin embargo, a pesar de esa boda, seguiré contigo, ... en ese jardín tan tuyo como mío ... ante esa fuente con sus dos eternas caras que murmuran nuestro secreto amor...*
Tomó su carta y, como la anterior, también la hizo pedazos que... a poco navegaban río abajo...
días después... volaba hacia Italia. pp. 245-46.

El intento de detener el pasado no surte efecto, la carta-confesión se la lleva el río, más allá de la muralla, lejos del *jardín*, espacio íntimo y compartido, del que Marta, «días después», resuelve evadirse, ojalá definitivamente, camino de Italia.

3. *El jardín y su referente en la novela*

La mención del *jardín* va jalonando la «materia narrada» con 53 contextualizaciones y determinando una frecuencia notable de reiteraciones en la «estructura narrante» de 246 páginas; esta frecuencia y la distribución, 19 presencias en la primera y 21 en la tercera parte, cuando la «materia narrada», se desarrolla alrededor del *jardín*, y 3 presencias en la segunda parte, cuando el paréntesis italiano desplaza a otro lugar la micro-historia, dan fe de una función narrativa primaria. El cómputo bastaría para indicarnos el *jardín* como motivo temático y, per lo tanto, explicaría suficientemente la función semántica del título «desechado»; el sintagma locativo *En el jardín* aludiría al lugar de la biografía, constituiría la referencia espacial de una larga serie de peripecias existenciales.

Sin embargo, la mención del *jardín* no es sólo eso, ni sólo un motivo temático constante en el ritmo narrativo apremiante, ni la referencia espacial es su única función semántica; los contextos de las 53 menciones del lexema *jardín* dan buena prueba de la metamorfosis de su trascendencia. El referente extralingüístico es un espacio concreto, el cual se configura en seguida como encerrado, asomado a la muralla que da al río y con una fuente que alimenta un estanque, pero a esta valencia semántica de fondo va sobreponiéndose la valencia de un espacio afectivo, el espacio de la vida compartida con la familia, o sea, el lugar de la infancia, y, más tarde, el espacio de la vida compartida con las relaciones hetero y homosexuales, el lugar de la intimidad. Estas dos abstracciones del espacio concreto pertenecen, ni falta haría apuntarlo, al simbolismo del *jardín*: el lugar del crecimiento o de la memoria, y el lugar de la vida interior o de la intimidad.

El título «desechado» *En el jardín* se hubiera demostrado bien insertado tanto en la «estructura narrante» con la frecuencia de su significante, como en la «materia narrada» con la metamorfosis semántica debida a la capacidad simbólica de su significado; pues bien, ¿por qué se descartaría? Por eso, porque se «hubiera demostrado». El lector habría captado esa frecuencia y esa polivalencia semántica *a posteriori*, una vez ultimada la lectura de la novela, mientras que la función semántica del título se prefiere catafórica³ y a ella sí que responde el enuñciado *Jaque a la dama*, cuya metáfora lexicalizada alude *a priori* a los percances de una protagonista, prefigurando la «materia narrada» y propocionando la sugerencia de una clave de lectura.

³ Véase al propósito A. ROTHE, *Der literarische Titel*, Frankfurt, 1986, en particular el cap. IV.

Wanda Rupolo

HISTOIRES SANGLANTES DI P.J. JOUVE: IL REALISMO
DELL'INCONSCIO

«Dans le tuf de notre rêve j'ai voulu seulement ouvrir quelques petits chemins».

Jouve

La prima parola di un testo, il suo vero *incipit*, è il titolo. Questo di Jouve – *Histoires Sanglantes*¹ – merita un'attenzione tutta particolare per la sua pregnanza semantica. Tra i titoli jouviani è forse uno di quelli che più colpisce, appearing emblematico di tutta la sua narrativa. «Sang» è qui assunto come parola-chiave di ognuno dei racconti, da cui promana tutta la forza simbolica del libro.

Il sangue è simbolo di vita e di passione, è confuso di un certo potere magico, che si associa all'idea del profondo mistero dell'esistenza. «Le sang est la matière aimantée, mystérieuse, à laquelle toute pensée revient, la source, la raison de vouloir. Quand le sang presse sur le corps il lui enlève sa mollesse, c'est le désir»².

Come espressione del dinamismo e delle potenzialità della vita il sangue era simboleggiato negli antichi miti da Dioniso rivestito di un mantello scarlatto, ma il rosso del sangue è anche simbolo ambivalente di sacrificio e di richiamo a pulsioni brutali e si apparenta alla

¹ Pubblicate per la prima volta nel 1932 nelle ed. Gallimard, le *Histoires sanglantes* vengono ripubblicate dall'ed. Egloff nel 1948 in un volume che porta lo stesso titolo, ma che comprende *La scène capitale*. Nel 1961 lo stesso insieme di opere viene ripresentato nelle ed. Mercure de France, in un testo rivisto, sotto il titolo *La scène capitale*. L'edizione del 1932 come quella del 1948 comportavano, nella parte finale, un racconto dedicato a Willy Eisenschitz: *Le château*.

Nel 1987, in occasione del centenario della nascita dello scrittore, sono apparsi, nelle ed. Mercure de France, i primi due volumi dell'opera completa di Jouve, a cura di JEAN STAROBINSKI, che ha inoltre scritto un'introduzione, *Le feu de la chair et la blancheur du ciel*. Yves Bonnefoy ha dedicato invece uno studio a *Le problème des premiers livres*. Il secondo volume dell'opera comprende, nella parte finale, alcune pagine dedicate a *Notes et documents. Textes retranchés*.

Per le citazioni delle opere di Pierre Jean Jouve faremo riferimento a quest'ultima edizione: *Oeuvre I, Oeuvre II*, Parigi, Mercure de France, 1987, ricorrendo alle sigle O.I e O.II.

² JOUVE, *Le paradis perdu*, in O.I, pp. 20-21.

paura se non al terrore. Queste storie cupe riflettono gli aspetti diversi di tale tematica.

D'Annunzio ha parlato della capacità che hanno alcuni scrittori di conferire a ogni pensiero «un peso di sangue»: è questa fisicità che caratterizza spesso lo stile di Jouve.

Le undici composizioni, che egli ha raccolte sotto il titolo *Histoires Sanglantes*, non si lasciano delimitare da un'unica dimensione, sono diverse e complementari: vanno da scritti come *Le Rouge* e *Ab bien sombre*, che hanno un andamento descrittivo e appaiono strutturati alla maniera del bozzetto, ad altri, che si presentano in forma di racconti simbolici e raccolgono, in una serie di quadri slegati, materiali di sogni, ad altri ancora, come *La Fiancée* o *Gribouille*, che si distinguono per una narrazione più dispiegata.

Ogni racconto è un microcosmo in sé, segue una linea propria, per ognuno Jouve elabora una soluzione formale e il suo linguaggio si articola in uno stile che tende a rappresentare compiutamente un'idea, un sentimento, a suggerire l'esistenza di una realtà nascosta, ma tutti i racconti, pur in una cornice mutevole, gravitano intorno a un punto relativamente fisso. Il libro, in apparenza privo di una struttura salda e coerente, trova un connettivo nel sottile contrappunto che associa le vicende allo spazio multidimensionale della realtà psichica. Che si tratti di una presa di contatto con il reale, che appare sempre ambiguo e indecifrabile o di un'incursione nel regno dell'onirico, queste prose, che assumono forme diverse, una volta tragica, una volta grottesca, si ricollegano, in ultima analisi, in modo più o meno esplicito, agli oscuri grovigli di una vicenda interiore: Jouve ha vissuto tragicamente la sua opera prima di esprimerla. I soggetti reali, le situazioni fantastiche e il materiale onirico non sono per lo scrittore che semplici pretesti per svolgere alcuni dei motivi che gli stanno più a cuore e muovono da necessità espressive intime e sofferte. Per queste *Histoires Sanglantes* egli ha scelto come tema quello che di più soggettivo, e allo stesso tempo di più universale, possa offrire l'uomo: i propri demoni, le forze anarchiche della passione, le ossessioni crudeli.

Caratterizzati da una linea di sviluppo drammatica, disposti per realizzarsi in simbolo, i componimenti sono svolti secondo un disegno rigido e fermo, un sistema di espressione rigoroso. La durezza lineare della pagina e di una materia perfettamente controllata richiamano l'arte dell'incisore, ma l'abitudine a ingrandire, a deformare e sforzare la realtà, come accade per l'iconografia dei sogni, ricorda in qualche modo la tecnica espressionista.

Gli oggetti concreti, immersi in un'atmosfera immateriale, perdono, nei racconti di Jouve, la loro identità; sono vividi, ma come

nella confusione del sogno, e acquistano la dimensione di simboli freudiani. «Le drame», osserva Radiguet, in *Le bal du duc d'Orgel*, «se complaît souvent autour des objets les moins significatifs». L'ombrello di Gribouille, «noir et odieux», simbolo fallico, diventa nell'economia della storia, motivo implicito della catastrofe. Particolare significato assumono anche i tre guanti «pareils et couleur de sang» nel racconto omonimo, «le revolver»³ in *Le cabinet de toilette tragique*, «le chapeau noir» di Ernest in *Les rois russes* e «les bottes garnies d'un gland d'or» di Joseph in *La Fiancée*.

Le ricerche e le scoperte del metodo psicanalitico⁴ hanno fornito a Jouve elementi di una grande ricchezza per le sue indagini e la possibilità di rinnovarsi in modo non univoco. Lo hanno portato a ricercare, per vie sotterranee, quelle realtà che normalmente ci sfuggono e a tener conto dell'inesauribile potenza del sogno. Sono esperienze filtrate dall'inconscio, realtà che appartengono alla natura dell'uomo, alla parte più oscura del suo essere, quelle che egli traduce nelle sue opere e in particolare in questa che veniamo analizzando⁵. La grandezza di Pierre Jean Jouve, osservò bene Giuseppe Ungaretti, sta proprio in questo: nell'aver voluto testimoniare, attraverso il romanzo e la poesia, «dell'oscuro che non è mai di vocaboli, ma dell'essere e del vivere»⁶.

Tutto nel mondo rappresentato da Jouve è reminiscenza, immagine e maschera del desiderio. La memoria affettiva ordina e riordina

³ L'immagine del «revolver» ritorna in una delle *Proses: Le père et le revolver*. Cfr. O.II p. 1231.

⁴ Gli anni che vanno dal 1922 al 1925 rappresentano per Jouve un momento di profonda crisi e di decisioni fondamentali. Sposatosi in seconde nozze con una dottoressa ginevrina, Blanche Reverchon, interessata alla pratica dell'analisi, Jouve si sente attratto dalle scoperte di Freud.

L'autore ha espresso in modo diretto la sua posizione di fronte alla psicanalisi in un articolo scritto in collaborazione con la moglie: *Moments d'une psychanalyse* (in «Nouvelle Revue Française», 1° marzo 1933, pp. 353-385). Riferiamo un passo che ci è apparso particolarmente significativo: «l'expérience de l'analyse, pratiquée selon la méthode de Freud, nous offre une moisson à peu près inépuisable de faits dans lesquels apparaît avec la solidité d'une "chose" cet inconscient hétérogène à notre conscience; nous ne voyons pas l'inconscient, mais l'inconscient sous des milliers d'aspects révélateurs, une matière psychologique d'une extraordinaire densité, d'une complexité extrême, dont la traduction en langage clair ne paraît même pas toujours possible, est sous nos yeux». Si confronti anche quanto Jouve scrive in *En Miroir*, O.II, pp. 1075-1078. Uno studio di D. Leuwers, *Jouve, Breton et la psychanalyse* («Nouvelle Revue Française», 1° dic. 1979), chiarisce il rapporto di Jouve con il surrealismo e la psicanalisi.

⁵ Si veda in particolare *La Fiancée, Gribouille, Les rois russes*.

⁶ G. UNGARETTI, *Magistero di Jouve*, in «La Fiera Letteraria», 23 marzo 1957, p. 3.

il materiale, le ossessioni e i fantasmi nel loro sorgere spontaneo e irrazionale, ed è già creazione. Ricordi di infanzia, drammi interiori, evocazioni di stati emozionali complessi e vaghi, rimpianti, sogni, con una ricca proliferazione di immagini artificiose, come in un film incoerente, visioni allucinate, che danno l'impressione di incubi, sono le coloriture che più spesso si percepiscono in queste pagine, così aspre e amare da richiamare, come già si è osservato, quel realismo problematico che è comune ad ogni espressionismo.

Nelle varie storie, se si esclude *La Fiancée*, di cui tratteremo a parte, il punto di vista è rappresentato dal protagonista: tutto è filtrato dal suo spitiro, che vive una situazione particolare e unica. Tutto accade all'interno del suo io, viene dagli strati profondi dell'inconscio. I personaggi, una serie di esseri larvali, rappresentano un'umanità sottomessa, votata all'insuccesso. Non ci troviamo di fronte tanto a dei caratteri, quanto a delle «pulsions en état de conflit mortel»⁷. Il racconto di questo contrasto forma il tessuto di queste storie dominate da una vaga inquietudine. «L'anomalie dans l'univers de Kafka n'est pas une anomalie de structure, c'est une anomalie de situation», osservava Starobinski. Ci sembra che la stessa affermazione possa essere applicata al mondo di Jouve.

Germinati da situazioni a circuito chiuso, i racconti sono immersi in un'aura senza tempo.

Costretto dentro aree limitate, il personaggio vive l'incubo della claustrazione: urta contro porte sbarrate, entra in giardini circondati da alte inferriate, osserva imbarcazioni che si dondolano entro bacini chiusi, vede sfilare per la strada gente ammanettata, si trova talora in una prigione. L'esperienza inconscia si rivela attraverso «le décor». Esso ha nel romanzo una duplice importanza: descrittiva e simbolica, crea il clima adeguato allo svilupparsi degli eventi.

Tutto è dilatato nella memoria o nel sogno. Nella foresta che percorre Joseph, per andare incontro alla sua fidanzata, gli alberi sono «immenses», «très élevés» di giorno, semplicemente «grands» nella notte. Marie è «très grande, majestueuse» e «plus grand que nature» le Tambour-Major. L'abitudine ad attribuire una dimensione di particolare grandezza a ciò che si osserva si ritrova in ogni racconto: alberi, viali, giardini, muraglie, persone: tutto si deforma nell'attività onirica. La stessa tendenza a dare all'immagine il senso della dilatazione si riscontra anche nell'*Aurélia* di Gerard de Nerval.

L'uso che dell'aggettivo dimostrativo fa lo scrittore spesso non

⁷ J. ONIMUS, *La mort du poète Pierre Jean Jouve*, «Le Monde», 11-12 genn. 1976, p. 19.

risponde che allo scopo di attualizzare un'impressione o di evocare con immediatezza un'immagine in quello che essa ha di peculiare. Non c'è che da osservare gli inizi di alcuni racconti, dove l'aggettivo dimostrativo serve evidentemente a porre in primo piano un aspetto della realtà, che si intende mettere in luce. «*Ce monsieur à l'individualité d'artiste se trouvait dans une foule*»⁸. «*En marchant par un cruel soleil de mars sur cette rue malheureuse [...]*»⁹. «*Ah bien sombre était le Palais-Royal ce jour-là*»¹⁰. «*J'avais loué un appartement dans cette vieille maison [...]*»¹¹. «*Je me retrouvai cette nuit dans les Allées de mon enfance*»¹². «*M.et Mme Gribiche avaient un fils unique qui se nommait Ernest, mais qui par un certain hasard avait reçu le surnom de Gribouille; cet enfant ne faisait point leur bonheur*»¹³.

Lo spazio urbano è caratterizzato da una profonda solitudine. Il protagonista reagisce all'impressione che questo fatto gli provoca focalizzando il suo interesse su alcune immagini: l'immagine sostituisce la comunicazione. Nel suo peregrinare, dato dominante della sua personalità è lo sguardo, attraverso cui egli crea una distanza, deforma o sfuma la realtà.

La scenografia è quasi spettrale, fantasmatica. Lo stesso cielo non è più, come in alcuni dei romanzi di Jouve, elemento che apre spiragli sull'epifania della trascendenza, ma chiuso a ogni speranza. In *Les rois russes* «le ciel où ils se trouvent (s'il y a encore un ciel): c'est un ciel étranger, humide et hivernal»¹⁴. In *La Fiancée*, dove il nero domina, il cielo si presenta alla fine esso pure «tout noir»¹⁵.

Come Baudelaire Jouve è un poeta della città, della vita segreta della città moderna, con i suoi aspetti allucinatamente labirintici¹⁶ e «tentacolari», che egli evoca mirabilmente con la luce delle stagioni e delle ore. Come Baudelaire egli mostra una predilezione per un dato riquadro della realtà, per i quartieri miserabili, degradati dei bassifondi, per gli angoli desolati dove l'ombra indugia, per i parchi dove i fiori si sfanno, per i lungofiumi solitari, sotto i quali l'acqua rista-

⁸ JOUVE, *Trois gants*, in O.II, p. 844.

⁹ JOUVE, *Sourire*, in O.II, p. 852.

¹⁰ JOUVE, *Ah bien sombre*, in O.II, p. 857.

¹¹ JOUVE, *Le cabinet de toilette tragique*, in O.II, p. 859.

¹² JOUVE, *Les Allées*, in O.II, p. 865.

¹³ JOUVE, *Gribouille*, in O.II, p. 867.

¹⁴ JOUVE, *Les rois russes*, in O.II, pp. 875-876. Questo racconto era già apparso nella «Nouvelle Revue Française», n. 234, 1° marzo 1933.

¹⁵ JOUVE, *La Fiancée*, in O.II, p. 843.

¹⁶ L'immagine del labirinto si riconnette chiaramente a quella del *flâneur*. Cfr. W. BENJAMIN, *Angelus novus*, Torino, Einaudi, 1970, p. 137.

gna, per le strade tortuose con i vecchi muri che si scrostano e che portano il segno di antiche ferite, «maintes traces d'arrachements et de vilaines blessures»¹⁷, dove più di una facciata «est fendue ou éventrée»¹⁸, realtà che egli descrive con un'intensa partecipazione. L'accento è posto sull'elemento di decadenza e di distruzione. «Ernest est à la caserne des Diables Rouges, où le vieil Uber l'a fait transporter. A' travers quel quartier! ce n'était que débris, épluchures, vitres cassées et murs calcinés par l'incendie»¹⁹. In *La Fiancée* le stesse foreste che attraversa Joseph sono «ruinées»²⁰: è un mondo che si identifica nei simboli dell'aridità, della desolazione e della morte.

Il paesaggio urbano, realistico e fantastico insieme, dove si allineano case sporche, senza colore, dove il protagonista, «cherchant on ne sait quoi», si muove accompagnato dalla propria solitudine nel tardo crepuscolo, quando la luce cala e un grigio color cenere vela l'aria, si rivela in pari tempo sordido ed emblematico: ma la degradazione fisica e morale dell'ambiente viene riscattata dal fascino aspro della sua autenticità. «Ce quartier avait un caractère fastueux et dégradé, comme si, dans son opulence, lui fût arrivé un affreux malheur, et cependant la force de sa vérité impressionnait quiconque avait la puissance virile, car une vaste odeur humaine sortait de ces fentes qui étaient celles de ses fenêtres garnies de matelas de la plus grande opacité»²¹.

Al pari dei simbolisti Jouve avverte, come elemento ossessivo dello spirito, la forza misteriosa che promana dall'immensa oscurità della notte. Egli non si preoccupa tanto di offrirci una rappresentazione della città notturna quanto di farci percepire in che misura il buio esercita un'azione sul personaggio. Una volta di più si osserva come la descrizione crea il clima per lo svolgersi dell'azione: l'immagine evocata è sostanziata di inquietudine e di minaccia. «On file sur des rues sans âme. Il y a une perspective du genre Champs-Élysées: déserte, elle contient un malheur aussi grand qu'elle. La Masse humaine vit toujours sur le devant du tableau, mais derrière, tout ce qui est la ville paraît mort» [...]. Quand la nuit tombe, il n'y a plus de lumière nulle part. On aperçoit seulement contre une vague lueur

¹⁷ JOUVE, *Sourire* in O.II, p. 852.

¹⁸ JOUVE, *Les rois russes*, in O.II, p. 876.

¹⁹ JOUVE, *Ibid.* in O.II, pp. 884-885.

²⁰ JOUVE, *La Fiancée*, in O.II, p. 825.

²¹ JOUVE, *Trois Gants*, in O.II, p. 850.

de lune, du côté du port, un pont tournant en fer coupé au milieu»²².

Quanto più la notte si fa profonda e opaca, tanto più l'uomo avverte la propria solitudine interiore e si accresce in lui l'interesse verso lo spettacolo della folla. Non è dubbio che dei ricordi libreschi si siano inseriti nell'immaginazione di Jouve: la vita brulicante della città, che egli descrive con i suoi tratti anche volgari, ricorda Poe o fa pensare a certi quadri parigini di Baudelaire.

In *Les rois russes*, un racconto dall'atmosfera kafkiana, la neve ripropone con il tema della solitudine l'ossessione di un mondo pietrificato. Il racconto è dominato dal senso di un'attesa, il cui oggetto non è conosciuto. Il silenzio che circonda il personaggio, aiuta a creare l'impressione di una fissazione del tempo.

Le stesse figure emergenti dalla notte – masse d'uomini uguali, indistinguibili, tra cui serpeggia tuttavia uno spirito di rivolta – acquistano una strana fissità, appaiono «d'une immobilité frappante»²³. In *La Fiancée* lo stesso villaggio si presenta alla fine «immobile comme si un drap noir eût été mis sur lui»²⁴.

Più spesso lo spettacolo che la folla offre al protagonista assume il carattere di una minaccia: assalto muto di sguardi, urto di corpi, echi di parole. «Vivere in mezzo alla gente è sentirsi foglia sbattuta», scriveva Pavese nel 1949²⁵.

«Le malaise qu'une telle foule, vague et libidineuse, ne peut manquer de susciter, en occupant tous les coins, en se posant sur toutes les surfaces qui permettent de s'asseoir, en bouchant pour ainsi dire l'atmosphère, avec des corps, avec des paroles, et des rires nombreux, ce malaise m'assiégeait et me saisissait positivement l'esprit. Je résolu de sortir de ce monde bouché à n'importe quel prix et je me trouvai dans une rue latérale»²⁶.

La città, «plate et lugubre», rivela ciò che ha di più aggressivo e si trasforma, nell'ambiguità notturna, in una sorta d'inferno, dove i suoi abitanti appaiono in veste di figure diaboliche: la seduzione

²² JOUVE, *Les rois russes*, in O.II, pp. 876-877. Il simbolismo connesso al ponte, come allusione a un passaggio stretto e difficile, dal carattere spesso pericoloso, appare in numerosi miti e rituali religiosi. Tale tema si ritrova di frequente anche nei sogni. In questi racconti onirici di Jouve il ponte non stabilisce mai un passaggio. Cfr. anche O.II, p. 862.

²³ JOUVE, *Ibid.*, in O.II, p. 875.

²⁴ JOUVE, *La Fiancée* in O.II, p. 843.

²⁵ C. PAVESE, *Il mestiere di vivere. (Diario 1935-1950)*, Torino, Einaudi, 1958³, p. 369.

²⁶ Jouve, *Le cabinet de toilette tragique*, in O.II, pp. 860-861.

femminile attira su di sé, con la sua potenza malefica, il desiderio e con esso il peccato.

In alcune di queste composizioni c'è una puntuale ripresa del motivo dell'incontro del «flâneur», figura enigmatica e sonnambula, con la «passante». Questi incontri offerti dal caso sono un motivo che a più riprese si incontra nella letteratura europea contemporanea e che chiaramente si ricollega con una tematica baudelairiana.

È un mondo duro, ostile, quello descritto nelle pagine delle *Histoires Sanglantes*, osservato sotto una luce tagliente e quasi crudele (in *Sourire* lo stesso sole è «cruel» e il sorriso di una prostituta attraversa il personaggio con la forza del «tranchant d'un couteau»), dove risaltano le tonalità erotiche. Colto da un occhio disincantato, ironico e amaro insieme, nei suoi aspetti più autentici e anticonformistici, esso ricorda il mondo di Toulouse-Lautrec e non solo per il suo contenuto figurativo – cortigiane e creature tratte dal mondo equivoco del vizio – ma per la forza espressiva del segno, l'intensità dell'osservazione, la densità plastica e un certo gusto per il grottesco, con quel tratto mordente e perverso che è stato proprio dell'artista, e attraverso cui filtra la verità e insieme la tristezza connessa a un'esistenza «simple, dégoûtante», uguagliata a un deserto.

Il suo interesse per il pittore è attestato da una delle sue «proses». Se Jouve penetra così finemente nell'ordito dell'opera è perché questa gli è congeniale. Quanto egli scrive del mondo di Lautrec può servire di commento alla sua stessa opera. Egli si esprime in termini che tradiscono una sorta di processo di identificazione: nel delineare i tratti distintivi del mondo del pittore egli definisce il proprio.

«C'est un monde. Complètement embarqué, ni pleurs ni regrets. C'est un monde de besoins essentiels, vus du bas, de figures étranges, déformées par l'usage; d'existences monstrueuses, naturelles; de sordides exploitations et de fleurs bleues, d'habitudes; non sans une certaine sagesse et connaissance de l'homme. Mais de ce fumier mental, que n'a-t-il pas fait sortir? que n'a-t-il pas exploité au moyen de sa force acide, pour composer le tableau de lignes et de couleurs propres, éternisant l'objet avec l'époque par la spiritualité du malheur?»²⁷.

Il nome di Lautrec appare curiosamente anche in uno dei racconti, in *Dans une maison*. È come un segnale che Jouve ci invia ad indicarci il senso di un'affinità di gusto. Lo stesso ci sembra di poter dire della figura del «collégien aux cheveux longs et à la figure vorace», presente nello stesso racconto, nella quale ci pare di ricono-

²⁷ JOUVE, *Proses, Lautrec*, in O.II, p. 1259.

scere i tratti di Arthur Rimbaud, come è raffigurato in un quadro di Fantin Latour.

L'attenzione alla pittura di Toulouse-Lautrec e ancor più a quella di Delacroix, in cui l'ansia idealistica si accompagna alla passione per l'orribile – «il verse tour à tour sur ses toiles inspirées le sang, la lumière et les ténèbres»²⁸, ha scritto di lui Baudelaire – hanno in qualche misura aiutato Jouve ad organizzare le proprie meditazioni sul fatto artistico. Come Baudelaire, come Poe, cui si è avvicinato per naturale affinità di spirito, Lautrec e Delacroix sono stati solo il filtro attraverso cui è passato il suo sangue. Se motivi affini ci sono, egli li ha rifiutati nella sua anima, li ha rifatti a propria immagine, ha trasformato quelle note, infondendo loro un timbro che è solo suo, che appartiene alla sua musica.

Una chiara conferma a quanto veniamo dicendo è data dalla lunga novella *La Fiancée*, che tutti i critici si accordano nel definire come la più perfetta.

In questo racconto, che apre la serie delle *Histoires Sanglantes*, Jouve si ispira all'opera di Büchner, *Woyzeck*²⁹, ma il materiale di cui egli si serve è completamente trasformato, prospettato sotto un'angolazione nuova, una visione psicanalitica, per cui ci troviamo di fronte a una versione libera, a una variante estremamente personale. Uno studio comparativo evidenzia chiaramente, al di là degli elementi comuni³⁰, tutto ciò che differenzia le due opere. Il diario di Jouve, *En Miroir*, ci fornisce utili elementi per ricostruire l'*iter* dell'ispirazione, quello che si dice l'antefatto dell'opera. «Mais à propos de *La Fiancée*, qui ouvre la confidence, je remarque mon premier contact avec l'histoire de «Woyzeck». Partant de l'argument d'un programme (j'avais entendu la «Suite de concert» de Berg), j'inventai

²⁸ BAUDELAIRE, *Salon de 1859*, in *Oeuvres Complètes*, Parigi, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1954, p. 784.

²⁹ Il *Woyzeck* di Büchner è stato composto nel 1836 e pubblicato nel 1879 da K.E. FRANZOS. Per più ampie notizie cfr. Georg Büchner, *Woyzeck*, traduction et adaptation Daniel Benoin, Parigi, Actes Sud-Papiers, 1988, pp. 5-13.

³⁰ L'intreccio nei due autori è molto simile in alcune parti essenziali: un soldato uccide la donna che l'ha tradito, dopo di che si suicida. In realtà i due lavori sono profondamente diversi. Nel dramma di Büchner, che prende il nome dal protagonista maschile, Hans Woyzeck, la donna infedele è una prostituta; nel racconto di Jouve, Marie, «la fiancée», non solo è la più bella ragazza del paese, ma rappresenta l'essenza della purezza. Per questo motivo il racconto di Jouve mette in gioco una serie di temi legati a turbamenti interiori della coscienza. Marie è accusata, più che di una «faute» reale, di aver provato una passione sessuale e quindi colpevole per il Tambour-Major. Per un'analisi pertinente de *Le Fiancée*, cfr. S. SANZEMBACH, *Les romans de Pierre Jean Jouve*, Parigi, Vrin, 1972, pp. 91-99.

cette «fiancée» dans laquelle je fixais mon enthousiasme pour le sujet du drame de Büchner, où je voulais encore faire passer comme un écho d'une prodigieuse musique»³¹. Jouve precisa che all'epoca in cui componeva questo racconto egli non conosceva ancora l'opera di Alban Berg, *Wozzeck*; è noto come nel 1964 egli le consacrerà un testo scritto in collaborazione con Michel Fano: *Wozzeck ou le nouvel opéra*, ripubblicato più tardi sotto il titolo: *Le Wozzeck d'Alban Berg*³².

Ne *La Fiancée* si ritrovano tanti materiali tematici presenti in altre sue opere, in particolare lo stretto legame tra amore e morte – i due primordiali poli istintuali che regolano le vicende dell'uomo – ma posti in così intima connessione, come solo nel racconto *La Victime*³³ è dato vedere. In forza di questo mito – il mito della «conoscenza» sessuale – che costituisce il centro attorno al quale è organizzata sia la narrativa che la poesia di Jouve, *La Fiancée* entra nel novero dei cosiddetti drammi fatali: l'idea ossessiva del sangue pervade tutte le sequenze.

I personaggi sono rappresentati con una fedele rispondenza ai loro ruoli. La trama è quanto mai esile. Tutto si svolge in un rapporto triangolare: Marie, Joseph e il Tambour-Major, che è il tentatore e la causa indiretta della morte di Marie. Marie, il cui peccato consiste forse solo nell'aver ballato, in assenza del fidanzato, con un altro uomo, ha travalicato i limiti entro i quali le era dato muoversi e ha così trasgredito alla legge dell'onore: la punizione non tarda a farsi sentire.

Il racconto tende a comporsi secondo una tecnica teatrale, la messa in scena è quella dell'opera: trionfa il discontinuo. I personaggi si stagliano sul fondale descrittivo con il rilievo netto dei personaggi di una moralità: sono esseri inquietanti, che ci appaiono sotto una luce ambigua, malefica, ma anche dolorosa.

L'atmosfera è prodotta con l'ausilio di pochi tratti descrittivi, dove la nitidezza si allea a un'intensità quasi surreale. Il paesaggio è

³¹ JOUVE, *En Miroir*, in O.II, p. 1094.

³² *Wozzeck ou le nouvel opéra* (in collaborazione con Michel Fano), Parigi, Plon, 1953; *Wozzeck d'Alban Berg* (in collaborazione con Michel Fano), con l'aggiunta della traduzione del testo dell'opera, Parigi, Plon, 1964.

«Ce que recherche Jouve, dans les oeuvres, c'est la présence profonde de la mort. Dans ce sens, Alban Berg lui offre un terrain privilégié», ebbe ad osservare giustamente D. LEUWERS (*Hommage à Pierre Jean Jouve*, trasmissione a cura di Radio France Culture del 15 gen. 1976).

³³ Cfr. W. RUPOLO, *Ipotesi per una lettura de La Victime di Pierre Jean Jouve*, «Annali dell'Università Italiana per Stranieri», Le Monnier, Firenze, n. 9, dic. 1987, pp. 113-120.

immagine di una condizione morale e al tempo stesso il personaggio viene in qualche modo assorbito dalla vita circostante.

Lo scenario dei boschi, che Joseph attraversa, dopo l'assassinio di Marie, che egli reputa giusto, è accogliente, protettore, ricco di fiori. Il mondo della natura è idealizzato, reso attraverso una smaltatura calda. «Il y avait des fleurs pour lui de tous les côtés, c'était drôle, bien qu'il fût dans la pleine forêt»³⁴.

Alla fine del racconto, a questo quadro idilliaco si sostituisce una diversa immagine della selva, ostile, minacciosa, nella quale si riflettono le sopraggiunte angosce di Joseph, le sue ossessioni. La foresta acquista nel contesto i contorni di una rappresentazione simbolica. Con la sua vegetazione tentacolare, i suoi sentieri che sboccano sulle rive di un lago apportatore di morte, essa rivela le sue qualità di universo mitico. Il lago, dalle acque nere e tranquille, diventa in questa atmosfera un appuntamento con la morte. C'è un periodo lungo, sinuoso, martellante, che lo descrive. Il lago è quasi assimilato a una dimora abitata da nere sirene, dove si sentono risuonare le campane, come in certi racconti di Andersen, e ogni rintocco è annuncio che il delitto, la fatalità, il peccato originale sono ombre sorelle.

«Noir et lisse entre les branches de sorbiers et de sapins, le lac montait à sa rencontre, immensément plein de cloches, de mouvements de sirènes noires qui ont les seins et les reins noirs, le lac qui ressemble aussi à notre péché originel, car il brille, il est brillant comme un couteau, comme une cuirasse, et les grands sapins du deuil se reflètent confusément dedans, et les cloches annoncent le meurtre, le meurtre veut dire la fatalité, et la fatalité et le meurtre grandissent avec le lac d'amertume et le péché originel qui le rend noir et brillant»³⁵.

Anche in un altro racconto, *Gribouille*, l'acqua, che è inquinata dal fango, «noire comme de l'encre», diventa polo di attrazione, motivo del suicidio, ma il racconto si svolge su una falsariga del tutto diversa e per tecnica e per contenuti.

Gribouille, che per qualche tratto ricorda volutamente il protagonista di un racconto della Comtesse de Ségur, *La soeur de Gribouille*³⁶, ma a cui lo scrittore conferisce un diverso carattere, non è

³⁴ JOUVE, *La Fiancée* in O.II, p. 838.

³⁵ JOUVE, *Ibid.*, in O.II, p. 841.

³⁶ Tale personaggio è così popolare in Francia, che esso appare citato anche in un'opera di HUYSMANS, *En Route*, Parigi, Plon, 1948, p. 156: «L'eau vous épouvante, imitez Gribouille, jetez-vous bravement dedans».

un qualsiasi ragazzo in crisi, ma rappresenta la coscienza della crisi ³⁷. «Il s'agissait de mon enfance [...], avec une augmentation marquée des éléments» ³⁸, confessa lo scrittore.

In questa storia, che è forse una delle più cupe e terribili, pur se il suo inizio ha l'andamento di una fiaba, il protagonista, in preda a un tipico sdoppiamento di personalità, fa la dolorosa prova della propria solitudine, della separazione dai suoi, dell'impossibilità di comunicare. Ci troviamo di fronte ad una specifica accusa nei confronti della famiglia, quasi ad un rinnegamento dell'immagine parentale e, in fondo a tutto, a una dolente denuncia della condizione umana, del male che l'uomo deve affrontare e conoscere per conseguire la maturità: «la cognizione del dolore».

La dualità dissociativa porta il personaggio a concepire il suo essere sotto un duplice aspetto, nel tentativo di trovare i dati autentici della sua personalità. Nella sua meditazione è implicito un ritorno verso quella versione che egli ritiene autentica del proprio io. Il soliloquio si fa dialogo con l'alter ego, al quale egli si sente legato da complessi rapporti. Lo sdoppiamento della voce monologante, la sua oratoria autoriflessiva, assumono caratteri carichi di pathos.

Bisogna saper cogliere una verità nascosta entro questa storia, in cui il tragico si alterna al patetico e al risibile, e che in sintesi è la storia di un ragazzo che ha perso, in un giorno di pioggia, l'ombrello e che, temendo l'ira paterna, decide di annegarsi ³⁹.

C'è un passo, che riveste quasi la forma del sillogismo, che desideriamo sottolineare perché consente di individuare la chiave di tutto il racconto per il suo tono struggente. «On endure encore l'isolement et la tristesse; on n'accepte jamais que sa tendresse véritable soit repoussée» ⁴⁰. Non è un pensiero del protagonista, ma un commento (una confessione?) dell'autore. Jouve non separa in

³⁷ *Gribouille* richiama un racconto di Kafka: *Il Giudizio*. In ambedue i casi i protagonisti muoiono annegati e dietro il suicidio c'è l'ombra di una responsabilità paterna. Questa ipotesi è stata peraltro da me già avanzata durante una giornata jouviana al Centre Pompidou, durante un dibattito pubblico, che ha avuto luogo il 16 novembre 1987.

³⁸ JOUVE, *En Miroir*, in O.II, p. 1094.

³⁹ Durante la sua «flânerie» notturna a un certo punto Gribouille segue il funerale di uno sconosciuto. In *Aurélia* Gerard de Nerval racconta un episodio simile. Si confrontino i due passi: P.J. JOUVE, *Gribouille* in O.II, pp. 871-872; G. DE NERVAL *Aurélia* in *Oeuvres*, Parigi, Garnier, 1958, t.I., p. 793.

Per i rapporti Jouve-Nerval cfr. D. LEUWERS, *Pierre Jean Jouve ou la fascination du génie*, in P.J. JOUVE, *Folie et génie*, Parigi, Fata Morgana 1983, pp. 16-19.

⁴⁰ JOUVE, *Gribouille*, in O.II, pp. 870-871.

maniera netta prese di posizione soggettive e obiettive del racconto; tale posizione si evidenzia nell'alternanza tra la seconda e la terza persona e l'uso di forme impersonali.

Anche nel diario di Cesare Pavese c'è, in un passo assai indicativo, un pensiero simile, pensiero di chi ha già conosciuto il disincanto e sa che per possedere qualcosa o qualcuno occorre non abbandonarglisi: «così finisce la giovinezza, quando si vede che l'ingenuo abbandono nessuno *lo vuole*»⁴¹.

Al *Candide* voltairiano, cui, malgrado le vicissitudini, questo mondo appariva come il migliore dei mondi possibili, si oppone la figura di Gribouille, che avverte l'esistenza come inganno, e morendo ancora si chiede «pourquoi les choses de ce monde se trouvent si mal arrangées»⁴².

Ci siamo limitati a valutare il contenuto di due soli racconti, come i più rappresentativi, l'uno di una fantasia crudele, l'altro di motivi legati ad avvenimenti vissuti, seppur profondamente modificati, per dare maggior spazio all'analisi del lavoro profondo dello scrittore entro lo spazio della realtà psichica quale si rivela attraverso determinate scelte espressive.

Scritti dopo *Vagadu*, questi racconti sono caratterizzati da una profonda attenzione verso un mondo inquietante di simboli e propongono personaggi che altro non sono se non maschere delle forze profonde della psiche.

Se è vero che l'opera romanzesca di Jouve è caratterizzata da un'unità organica voluta – Jouve indica in *En Miroir* che esiste un disegno segreto il quale porta da Paulina ad Hélène – è vero anche che c'è evoluzione. All'immagine della donna «meurtrière» si oppone quella della «victime». Marie, «la fiancée», è la prima immagine di questa versione, idealmente sorella di Dorothée, la protagonista di *La Victime* e di Hélène, immagine poetica della donna materna di *Dans les années profondes*.

Il proprio del romanziere poeta, come ebbe ad osservare lo stesso Jouve, è di costruire il personaggio sul paradosso al fine di renderlo con maggior intensità: «il est créé pour le rôle de type extrême, et c'est son apparente fausseté qui est féconde»⁴³. A chi gli faceva osservare che Catherine, in *Aventure de Catherine Crachat*, era personaggio poco credibile, egli obiettava di non aver inteso proporsi

⁴¹ PAVESE, *Il mestiere di vivere*, cit., p. 75.

⁴² JOUVE, *Gribouille*, in O.II, p. 874.

⁴³ JOUVE, *En Miroir*, in O.II, p. 1089.

come scrittore realista, ma di aver voluto chiudere, in un'espressione «raccourcie et violente», frutto di esperienza personale, quelle che sono le condizioni reali dell'esistenza. Il problema più arduo, per una compiuta interpretazione delle *Histoires sanglantes*, è forse quello di scoprire, all'interno di queste vicende insolite, apparentemente inverosimili, legate spesso al mondo onirico, le verità che provengono dal mondo dell'inconscio.

Michela Rusi

ELEMENTI ESPRESSIONISTICI IN SCIPIO SLATAPER

Se gli aspetti specificamente formali dell'opera di Scipio Slataper hanno ricevuto da parte della critica un'attenzione subordinata rispetto a quelli ideologici e culturali, dopo i fondamentali rilievi compiuti da Carlo Del Corno sulla lingua del *Mio Carso*¹ la cifra stilistica dell'espressionismo è stata per lo più utilizzata per sottolineare il legame sincronico che sotto il segno della violenza verbale e dell'icasticità rappresentativa esiste fra i diversi versanti della scrittura dell'autore triestino.

A seguito della nota distinzione che all'interno della «Voce» Gianfranco Contini ha individuato fra la tensione conoscitiva degli scrittori settentrionali e l'immobilismo figurativo dei toscani², le indagini sull'espressionismo di Slataper hanno perciò evidenziato la deformazione e l'intensificazione semantica della parola che lo accomunano agli altri moralisti vociani, mettendone soprattutto in rilievo la componente di carica eversiva nei confronti della società borghese³.

L'urgere della tensione morale e il vitalismo che, ancora studente, il giovane Slataper già manifesta nei rapporti epistolari con gli amici

¹ Si veda C. DEL CORNO, *Lettura del «Mio Carso» di Scipio Slataper*, in «Lettere italiane», XV, 2, Aprile-Giugno 1963, pp. 165-183.

² *Alcuni fatti della lingua di Giovanni Boine*, apparso in «Lingua Nostra» nel giugno del 1939, si legge ora in *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Torino, Einaudi, 1970, pp. 247-258.

³ Cfr. già A.M. MUTTERLE, *Scipio Slataper*, Milano, Mursia, 1965, che segnala anche il collegamento esistente fra la componente espressionistica de *Il mio Carso* e un settore della produzione minore del triestino: facendo riferimento – ora e in seguito – alla seconda edizione del volume apparsa nel 1973, rimandiamo alle pp. 62-98. Si vedano inoltre le analisi di Abruzzese, apparse fra il 1968 e il 1974 in volume e rivista e raccolte poi in A. ABRUZZESE, *Svevo, Slataper e Michelstaedter: lo stile e il viaggio*, Venezia, Marsilio, 1979, e la monografia di R. LUPERINI, *Scipio Slataper*, Firenze, La Nuova Italia, 1977.

trovano del resto terreno fecondo nell'ambiente della rivista fiorentina, con la sua ansia di rinnovamento che investe insieme la figura dell'intellettuale nei suoi rapporti con la realtà contemporanea e i generi letterari della tradizione⁴.

La violenza impressa alla parola e una struttura sintattica segmentata da frequenti interrogazioni ed esclamazioni costituiscono quindi per Slataper lo strumento di un'indagine, di un'inchiesta e di un'accusa volte senza soluzione di continuità alle analisi di politica e di costume – come nelle *Lettere triestine* – e all'esame di coscienza, come nel *Mio Carso*, in modo conforme all'aspirazione dello scrittore verso il raggiungimento di una completa ed organica personalità.

Se è perciò anche l'affinità stilistica degli scritti di Slataper ad aver contribuito ad una visione complessiva ma inevitabilmente generica del problema⁵, la stessa categoria dell'espressionismo non possiede, all'interno della produzione letteraria italiana, le coordinate sociologiche e generazionali che hanno costituito la specificità del movimento espressionista tedesco, e com'è noto il termine può essere adottato per descrivere sperimentalismi linguistici che percorrono l'intero arco della produzione nazionale, in subordine o a fianco della letteratura codificata⁶.

Le risultanze che emergono dallo studio di Del Corno sulla «costante espressionistica» del *Mio Carso* possono venire ulteriormente approfondite, come vedremo in seguito; ma per una più articolata analisi dell'argomento è opportuno risalire alla sperimentazione dello scrittore anteriore agli anni fiorentini, cioè a quegli scritti che Gian Stuparich ha per lo più escluso dalle raccolte da lui curate.

⁴ Agli studi ricordati alla nota precedente si aggiungano R. LUPERINI, *La misura dell'inquietudine in Scipio Slataper*, in «La Città», 6, 1964, pp. 44-52 (ora in R. LUPERINI, *Letteratura e ideologia nel primo Novecento italiano*, Pisa, Pacini, 1973, pp. 79-93) e U. CARPI, «La Voce». *Letteratura e primato degli intellettuali*, Bari, De Donato, 1977, e relativamente a Slataper soprattutto le pp. 59-83.

⁵ La «baldanzosa durezza» che accomuna gli scritti di Slataper viene rilevata da Mutterle (cfr. *op. cit.*, pp. 30-31) e adottata da M.L. PATRUNO come discrimine interpretativo della produzione del triestino nel suo recente volume *Il «Chiarimento» di Slataper: dalla «Voce» all'«Ibsen»*, Manduria, Lacaita Editore, 1987.

⁶ Come ha proposto G. CONTINI nel *Saggio introduttivo* a C.E. GADDA, *La cognizione del dolore*, Torino, Einaudi, 1963, e si vedano in particolare le pp. 17-28; il *Saggio* è in seguito confluito nel volume *Varianti e altra linguistica*, cit., pp. 601-619. Rimandiamo, dello stesso, alla voce *Espressionismo letterario*, in *Enciclopedia del Novecento*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1977, vol. II, pp. 780-801. Relativamente al movimento espressionista tedesco resta di utile consultazione L. MITTNER, *L'espressionismo*, Bari, Laterza, 1965.

Retrodatare l'indagine consentirà non solo di riconoscere affinità meno generiche rispetto a quello che si può sospettare fra Slataper e gli espressionisti tedeschi, ma anche di adottare la categoria in questione per ripercorrere diacronicamente secondo questa prospettiva l'evolversi della sua scrittura e delle sue scelte culturali.

Gli esordi letterari di Slataper si collocano nel biennio 1907-1909 e toccano diversi registri stilistici, che vanno dal verismo dei bozzetti sociali al dannunzianesimo di riporto di alcune novelle⁷. L'eterogeneità di queste prime prove – in buona parte rimaste inedite, in parte pubblicate nel «Palvese» e nella «Vita trentina»⁸ – non impedisce di individuare i poli d'interesse intorno ai quali si muovono le velleità e le aspirazioni del giovane scrittore, anche in base alle note diaristiche e alle informazioni da lui generosamente concesse agli amici nelle lettere. Si tratta da un lato dell'interesse per il genere drammatico – risale già al 1907, come si ricorderà, il commento scritto per Guido e Marcello a *Quando noi, morti, ci destiamo* di Ibsen⁹ – dall'altro di una concezione edonistico-decadente dell'arte e dell'artista che, se negli anni successivi Slataper riprenderà in altra forma sotto chiave hebbeliana, viene in questa prima fase recuperata direttamente da D'Annunzio.

Riconosciuto come proprio modello solo per un breve periodo e presto liquidato sul piano ideologico per la sua mancanza di umanità¹⁰, il superamento di D'Annunzio sul piano della scrittura avverrà più lentamente ed è registrato da una serie di testi apparsi

⁷ Una descrizione accurata di questi primi lavori di Slataper si legge in G. STUPARICH, *Scipio Slataper*, Milano, Mondadori, 1950, pp. 37-45 (il volume era già stato stampato dalle edizioni de La Voce nel 1922).

⁸ Nel 1907 il «Palvese» pubblicò *Il freno* (25 agosto 1907), *Esseri* (6 ottobre 1907) e *Lo spiritismo del Tasso* (10 novembre 1907); gli ultimi due sono stati ristampati da G. BARONI in *Umberto Saba e dintorni. Appunti per una storia della letteratura giuliana*, Milano, Istituto Propaganda Libreria, 1984, pp. 284-295. Fra il maggio e l'ottobre del 1908 uscirono in «Vita trentina» la ristampa di *Esseri*, e inoltre la novella *La pietra nascosta*, il dramma in un atto *Passato ribelle* e due composizioni in versi, *Il fiume della Vita* e *Congresso di pace*; rinviando, per questa produzione dello scrittore apparsa nella rivista di Cesare Battisti, al nostro *La collaborazione di Scipio Slataper a «Vita trentina»*, di prossima pubblicazione in «Studi novecenteschi».

⁹ Pubblicato da «La Città», cit., pp. 53-56. Per gli inediti di Slataper apparsi nel corso del 1964 nella rivista veneziana diretta da M. Pirro, si veda C. DEL CORNO, *Rassegna di studi su Slataper (1965-1972)*, in «Lettere italiane», XXIV, 4, 1972, pp. 532-548.

¹⁰ Come si legge nel *Diario per Marcello* in un appunto del 30 marzo 1907: cfr. S. SLATAPER, *Appunti e note di diario*, a c. di G. STUPARICH, Milano, Mondadori, pp. 53-54.

fra il 1907 ed il 1908 nelle riviste già ricordate. Si tratta delle due novelle *Esseri* e *La pietra nascosta* e del dramma *Passato ribelle*, che si configurano come una sorta di trilogia per la tematica affrontata e il rapporto di continuità che è possibile individuare fra di esse.

Incentrata sulla figura dell'artista dominatore diviso fra il sensualismo dell'amante e l'aspirazione ad una rinnovata freschezza vitale ed energia creatrice cui egli aspira tramite il possesso di una vergine, nella novella *Esseri* il recupero incondizionato del dannunzianesimo si verifica anche a livello di struttura, in una sintassi elaborata e in un linguaggio di tono alto e ricco di immagini che descrivono il processo di metamorfosi e la reciproca fusione fra l'umano e il naturale¹¹.

Interessano, ai fini del nostro discorso, le modalità attraverso le quali nei due testi successivi lo scrittore articola la propria critica e condanna nei confronti della concezione decadente dell'arte in nome di una più ampia e generosa umanità. Si tratta, in ambedue i testi, di un vero e proprio scontro a livello concettuale e verbale che lo scrittore organizza fra le ambizioni di superiorità dell'artista e le esigenze dell'amore e della vita di cui è portatrice la figura femminile.

Già ne *La pietra nascosta* appare immediato il distacco rispetto alla novella precedente sia per la struttura dialogica del testo che concede poco spazio alle parti descrittive, sia per il tema di fondo, che consiste nella corrosione ironica che la donna – Mara – conduce nei confronti delle aspirazioni superomistiche, mescolate a velleità nichiliste di chiaro influsso nietzschiano, di Silio.

La novella prepara la stesura del dramma per l'impianto già teatrale e risulta di interesse il contrasto che si realizza fra il tono smorzato e colloquiale mantenuto da Mara e le punte di espressionismo verbale di cui sono intessute le battute di Silio, come nell'esempio che segue, dove nella propria volontà di distruggere ogni illusione umana egli si scaglia contro la letteratura e la scienza:

¹¹ Si legga, ad esempio, il seguente passo: «Il tramonto opprimeva il cielo in un rosso infocato come d'ira in cui penetrava corrodendo il nerastro minaccioso d'una nuvola. Un fascino strano teneva gli occhi di Marcella che si sforzavano di fissar la luce con la stanchezza che dà il sonno non ancora svanito. La sua anima per i sensi offesi da vampe straordinarie di colore era avvinta in un abbagliamento arcano. Anche il passerio così allegro di solito al sole cadente, taceva, come se tutte le creature fossero oppresse da un misterioso affanno, da un senso di sbigottimento. Pareva che sotto la tristezza della luce impura, l'anima delle cose covasse desideri infiniti, aneliti profondi, che tendesse tutte le forze in sé latenti a un lavoro sfibrante e vano» (abbiamo citato dal numero del «Palvese» del 25 agosto 1907; le pagine della rivista non sono numerate).

La letteratura la studiavi, mi creda. E l'amai anche. Ma come mi dissero che ella aveva figliato la scienza e conobbi che la madre valeva la figlia nel mascheramento della verità, mi *schifò*. E guardi, appunto in Galileo, come madre e figlia sgonnellavano amorosamente *sabbracciate a istupidimento dei merlotti*. La questione sociale, poi, più delle altre *squaldrinelle infrascate* è noiosa, perché sedurre si imbelletta artisticamente con i prodotti della scienza¹².

Come si può notare, il linguaggio di Silio appare già vicino alla deformazione caricaturale di personaggi e consuetudini borghesi operata da Slataper con volontà moralistiche di condanna nei *Caratteri* e nelle *Delizie indigene* pubblicati dalla «Voce» a partire dal 1909¹³; nella novella, tuttavia, la ricerca espressionistica non si attua solo intensificando la carica semantica della parola, ma anche mediante una sorta di gioco verbale che spezzando l'unità linguistica e scomponendola nei suoi significanti ne annulla il potere comunicativo.

A Mara, che cerca di penetrare nell'animo di Silio, definito metaforicamente come «biancospino», per annullare le resistenze che egli oppone al loro amore, il giovane risponde:

– Il biancospino, dice? Il bianco.....? Bianco! E non sa lei che il bianco è la composizione di tutti i colori che sberleggiano ilari l'uomo, inafferrabili, rifrazioni di luce matta tra la realtà della pioggia? Bianco? Candor di neve sfarfallante per l'aria. Ma me la lasci un po' cadere sul lastrico cittadino; la renda calpestabile, signorina Mara, calpestabile! Nera, nera, allora, come tento che sia la mia anima cara.... Ma spino sì. E mi dica: per uno spino capita a lei mai di insanguinare le sue manine?¹⁴.

Se i controcanti ironici di Mara abbassano la carica enfatica delle battute di Silio e la novella ha un esito idilliaco, nel dramma in un atto *Passato ribelle* le opposte visioni dell'esistenza che dividono i due personaggi vengono fatte scontrare senza alcuna mediazione e il dialogo raggiunge i toni dell'urlo.

Composto nella primavera del 1908¹⁵, il dramma rappresenta la

¹² S. SLATAPER, *La pietra nascosta*, in «Vita trentina», 30 maggio 1908, p. 169. In questa e nelle successive citazioni i corsivi non appartengono, salvo avvertenza contraria, all'originale; nostro è anche l'uso dei puntini posti fra parentesi quadra, che indicano tagli da noi operati per motivi di spazio.

¹³ I *Caratteri* e le *Delizie indigene* sono stati ristampati in S. SLATAPER, *Scritti letterari e critici*, a c. di G. STUPARICH, Milano, Mondadori, 1956 (già edito nel 1920 da La Voce). Per le scelte ed esclusioni operate dal curatore rimandiamo al nostro intervento *Problemi testuali per una moderna edizione degli «Scritti letterari e critici»*, in «Otto/Novecento», XII, 5, settembre-ottobre 1988, pp. 49-67.

¹⁴ S. SLATAPER, *La pietra nascosta*, in «Vita trentina», cit., p. 168.

¹⁵ Rimandiamo, per le informazioni relative alla stesura del dramma, alla ristampa di *Passato ribelle* da noi curata per le edizioni triestine Dedolibri, 1988.

visita inattesa che Consuelo compie all'uomo che aveva spezzato il loro legame amoroso in nome delle esigenze dell'arte e della superiorità intellettuale. L'arrivo della donna, che egli credeva appartenere ad un passato ormai lontano, fa rivivere in Bruno i sentimenti sopiti, mentre Consuelo riesce progressivamente ad affrancarsi dalla dipendenza affettiva che aveva mantenuto nei suoi confronti.

Si è ancora in presenza di una tematica che ruota intorno al contrasto fra arte e vita e rientra quindi in un ambito decadente, ma a livello di struttura e di linguaggio il dramma presenta elementi di assoluta novità che lo innalzano rispetto ai testi precedenti e lo collegano alle contemporanee sperimentazioni dell'espressionismo tedesco.

È significativa in questo senso già la scelta della struttura drammatica, che com'è noto anche negli anni successivi rappresenterà una costante delle aspirazioni letterarie di Slataper dirigendone le letture e le scelte culturali – cioè lo studio dei drammaturchi nordici – e intorno alla quale si concentreranno numerosi abbozzi e progetti¹⁶. Il dramma rappresentava infatti per lo scrittore la forma artistica che più compiutamente poteva esprimere la sua concezione dell'esistenza come lotta, conflitto perenne, che verrà riscontrata a livello teorico nel panmachismo di Hebbel.

Il dramma, scriverà in una lunga nota del 1910, «è l'espressione dei mondi opposti. Non c'è mondi affini. La condizione d'un mondo è d'aver la caratteristica, ciò che lo rende tale, in conflitto con tutte le altre»; e questi mondi sono gli individui, aggiungerà: «*L'intreccio del dramma* non è esistente artisticamente quando esso non sia il cozzo visibile [...] degli individui»¹⁷.

Ciò che emerge da *La pietra nascosta* e in misura più evidente da *Passato ribelle* è proprio questa necessità da parte di Slataper di accostare frontalmente diverse realtà – qui due opposti mondi concettuali – e farle scontrare perché dall'urto emerga la «visione della differenza», il *werden* contrapposto al *sein* del quale è espressione la lirica¹⁸.

L'incomunicabilità fra questi mondi – anticipata in alcuni segmenti della novella – costituisce il motivo centrale di *Passato ribelle* e viene espressa dalla struttura frammentata del dialogo, mediante il

¹⁶ Si veda, in merito, lo studio di S. CAMPAILLA, *L'agnizione tragica. Studi sulla cultura di Slataper*, Bologna, Patron, 1976.

¹⁷ S. SLATAPER, *Appunti e note di diario*, cit., p. 98. Corsivo originale.

¹⁸ *Ibidem*, pp. 98 e 103, ma si legga l'intero frammento, di notevole interesse, compreso nelle pp. 97-108 dell'edizione citata.

quale ciascun personaggio si inserisce interrompendolo nel discorso dell'interlocutore per affermare la propria verità, e dilatandone la reciproca lontananza:

- B. L'esperienza che trasmuta la colombella in falchetto! Oh Consuelo (rapido). Sai perché sei venuta? Per trovare un appoggio nel passato, in me, stanca della tua nuova vita.....
 C. Tu giudichi gli altri secondo te!
 B. E ti sei inacerbata parendoti che io te lo rifiutassi ¹⁹.

Il tono enfatico e la violenza assunti progressivamente dal dialogo scandiscono l'impossibilità di realizzare un'autentica comunicazione, e le scelte lessicali e metaforiche – come *sarcasmo ebbro*, *scroscio stridulo di risa*, *schifo*, *sogghigno*, *strozzare il pianto*, *sforacchiare il cuore* – denotano una realtà umana lacerata e stravolta.

L'emozionalità esasperata degli stati d'animo e la presenza di sintagmi tipicamente espressionistici come *urlo disperato* del sentimento e *urlo dell'animo* non impediscono al dramma di produrre nel complesso un effetto di grottesco, per lo squilibrio che si crea fra le modalità espressive che abbiamo segnalato e una tematica ancora interna al codice decadente-dannunziano, attivo anche linguisticamente come nella seguente battuta di Bruno:

[...] Ah sì. Io sapevo che mi amavi ancora: attendevo il tuo amore ogni giorno, ogni giorno, che cancellasse tutta l'infamia. Grazie, Consuelo. Tu sei buona, tanto buona [...] Tanto hai sofferto! Io sono indegno di te, lo so, ma tu purificami. Ch'io dimentichi tutto, tutto. Tu sei bella: mondami ²⁰.

Se è dunque lo scontro a livello ideologico a far scaturire la violenza verbale dei personaggi, in questa prima fase della sua produzione l'espressionismo di Slataper suona talvolta come una sorta di dannunzianesimo gonfiato, e in una lettera a Marcello del dicembre 1908 egli si chiederà se l'enfasi della sua scrittura non nasconda piuttosto una carenza poetica:

[...] c'è un forte dubbio nella mia anima artistica [...]: se non per caso io non sappia pensar altro che grandiosamente, perché intuisco che mi è necessaria la retorica dello stupefacente per nascondere la povertà della poesia [...] Il metro libero, che io amo, mi dimostra che sono impotente: urlo perché non so cantare ²¹.

¹⁹ S. SLATAPER, *Passato ribelle*, in «Vita trentina», 11 luglio 1908, p. 220.

²⁰ *Ibidem*, 18 luglio 1908, p. 227.

²¹ S. SLATAPER, *Epistolario*, a c. di G. STUPARICH, Milano, Mondadori, 1950, pp. 44-45.

Dagli esempi emerge anche, in ogni caso, la continuità che esiste fra queste prime prove del giovane triestino e la produzione successiva. Seppure sul piano della scrittura privata, ad esempio, non esiste soluzione di continuità fra le battute di *Passato ribelle* e le lettere di Scipio a Gioietta, sia per la sintassi interrotta da frequenti interpunzioni e la tonalità enfatica dominante, sia per la sostanziale impotenza comunicativa che da esse emerge.

Si legga il seguente passo:

[...] Ma io sono un grande idiota di non aver capito già allora. Ah povero bimbo Scipio! Anna, dimmi: tu sapevi? certa? prima di venire? O anche in te era l'incanto di buttarsi in un mare sconosciuto che appena appena intravedevi? Sai che anche allora, io non potevo capire e pensavo che tu mi volessi esser la più buona delle sorelle, e che mi volevi calmare, solo quietare addormentandomi l'urlo nell'anima con la tua voce?²².

L'espressionismo degli esordi, inoltre, fornisce gli immediati antecedenti delle scelte linguistiche che Slataper privilegerà nel *Mio Carso* e negli articoli vociani e raccoglierà anche nell'*Ibsen*, dove il coinvolgimento in prima persona nel discorso critico emerge a livello di scrittura in movenze stilistiche come quella che riportiamo di seguito, relativa all'analisi del *Brand*:

Il suo popolo è una minuscola gentucola, di quei né caldi né freddi che la bocca di Dio sputerà fuori. Un brulicame verminoso nel fango, senza un fulmine, uno schianto, uno spigolo, un nome, un'ebbrezza²³.

Risulta immediata l'analogia con il gusto di deformare espressivisticamente la realtà proprio di alcuni fra i *Caratteri*, come nella sequenza che proponiamo da *L'intruso*:

Ah intruso castratore! E vien alla gola tutto l'acidume della nostra bella discussione troncata: piccolo sforzo di vomito per digestione interrotta. Un dito in gola, e giù dunque! Che! la sua faccia è pulita come uno zendado di seta: non si può deturparla. E il nostro spirito è floscio come un pallone sgonfiato: non può scattare. E ci si impantana in un mollume putrido, sempre più in fondo²⁴.

²² S. SLATAPER, *Alle tre amiche*, a c. di G. STUPARICH, Milano, Mondadori, 1958, p. 44 (con il titolo di *Lettere*, e sempre a cura di Stuparich, il volume era già apparso nel 1931 per le edizioni torinesi dei Fratelli Buratti). Il primo corsivo è originale.

²³ S. SLATAPER, *Ibsen*, Firenze, Sansoni, 1944, p. 93.

²⁴ S. SLATAPER, *Scritti letterari e critici*, cit., p. 23.

Ciò che scompare invece dalla sperimentazione di Slataper dopo il 1908 è la dimensione dello scontro – il «cozzo visibile [...] degli individui» – che costituisce la specificità de *La pietra nascosta* e di *Passato ribelle*, e le tonalità espressionistiche della sua scrittura emergeranno nella torsione della sintassi e nell'intensificazione semantica operata sulla parola.

L'aspirazione mancata alla tragedia deriva quindi dalla piega diversa che la scrittura e gli interessi di Slataper assumeranno dopo l'approdo a Firenze, e gli appunti del 1910 sul dramma che abbiamo citato in precedenza appaiono dalla nostra prospettiva storica come una codificazione *a posteriori* piuttosto che una progettazione aperta verso il futuro.

Nella prima fase della sua produzione Slataper appare quindi, almeno potenzialmente, più aperto a problematiche di tipo europeo rispetto, ad esempio, alla pur violenta deformazione della parola che negli anni successivi rappresenterà una costante della sua scrittura.

Una vicinanza più autentica alla sensibilità espressionista emerge invece dal rapporto di squilibrio e disorientamento che il narratore del *Mio Carso* intrattiene con la realtà, e che risolverà con un atto di volontaristica fiducia solo nelle pagine conclusive²⁵.

La crisi che egli attraversa dopo la morte della donna amata e l'iterazione anaforica delle espressioni *non capire / non sapere* rappresentano il punto culminante di una condizione di estraneità al mondo avvertita fin dall'infanzia, che si esprime in una visione sineddochica del reale:

Lo zio di Vila beveva, radendosi il succo dai mostacchi setolosi con il dorso della mano. Il suo grifo era rosso²⁶,

e in atti di crudeltà nei confronti della natura:

²⁵ Sul contraddittorio sovrapporsi della volontà alla logica del discorso interiore che emerge dall'intera narrazione insiste R. DEDOLA: cfr. *I frammenti e il montaggio: analisi del «Mio Carso»*, in *Il romanzo e la coscienza. Esperimenti narrativi del primo Novecento italiano*, Padova, Liviana, 1981, pp. 141-142.

²⁶ S. SLATAPER, *Il mio Carso*, a c. di G. STUPARICH, Milano, Mondadori, 1958, p. 27. Si noti anche, nel segmento riportato, la deformazione animalizzante dell'uomo, procedimento, questo, che ricorre più volte nel testo. Si veda, ad esempio: «La vecia aveva gli occhietti di un barbagianni di giorno: erano cattivi e fermi. Io li sfuggivo» (*ivi*, p. 29). Rientra in un affine contesto rappresentativo della realtà l'uso della paratassi: sulla struttura sintattica del *Mio Carso* si veda A. LUZI, *Il mio Carso. Struttura, sintassi e simboli*, Roma, Bulzoni, 1972, pp. 34-43.

Ma io sono quieto e maligno. Apro silenziosamente la roncola, e incido la vite sotto terra perché muoia e nessuno saprà perché²⁷.

Alla visione allucinata dello spazio cittadino – «le grandi case rettangolari incombono»²⁸ – corrisponde l'incapacità di comprendere i codici di comportamento dei suoi abitanti:

Io li guardavo meravigliato, e mi cacciavo tra loro, stordito dal trapestio e bisbiglio di quell'andar senza ragione²⁹.

Io passo e lascio passare, e guardo questa ignota vita come un forestiero³⁰.

Se il male invade il mondo – «Tutta la terra lavora in una grande frenesia di dolore che vuol dimenticarsi»³¹ – colpisce in primo luogo chi ad esso si sente estraneo e soffre la paura del primitivo di essere osservato:

M'accorsi che mi guardavano. Allora ebbi ribrezzo di me. Stetti duro, fermo. Ero tutto infetto. Mi pareva che una mia parola avrebbe impestato il mondo³².

Costante lessicale che attraversa l'opera di Slataper da *Passato ribelle* alle lettere, per giungere fino al *Mio Carso*, il «grido terribile, impietrito»³³ del paesaggio carsico rappresenta il punto di massima convergenza dello scrittore con le tematiche dell'espressionismo europeo e ne prepara già il distacco con il mutamento di segno che nelle pagine successive viene operato sul Carso, da luogo di «pietrame e morte» a sede della vita e della patria.

In questo senso, secondo le direzioni indicate, le modalità espressionistiche rilevabili nel *Mio Carso* rappresentano non tanto elementi di scoperta assoluta nella storia della scrittura di Slataper, ma il punto d'approdo di precedenti sperimentazioni, nei confronti delle quali il suo interesse appare ormai esaurito con l'apertura verso gli uomini e la storia dichiarata nelle parole conclusive del poema-romanzo.

²⁷ S. SLATAPER, *Il mio Carso*, cit., p. 34.

²⁸ *Ibidem*, p. 54; cfr. anche R. DEDOLA, *op. cit.*, pp. 125-127.

²⁹ S. SLATAPER, *Il mio Carso*, cit., p. 53.

³⁰ *Ibidem*, p. 100.

³¹ *Ibidem*, p. 102.

³² *Ibidem*, p. 103.

³³ *Ibidem*, p. 113.

Nadia Spagnol

UNA PORTA PER MADAME EDWARDA

La questione fondamentale che i testi narrativi di Bataille suscitano incessantemente può essere così formulata: cosa leggere e come leggere? Proprio per il fatto di essere un breve libro, più di ogni altro testo di Bataille, *Madame Edwarda* stimola questo interrogativo. In effetti, come può un racconto, nello spazio di poche pagine, e seguendo lo scandaloso evolversi di un incontro notturno, rendersi responsabile di una lettura sempre più incerta, sempre più esitante? È anche vero che *Madame Edwarda* si lascia leggere, ma «discorsivamente» e fino ad un certo punto. E «discorsivamente» la lettura può continuare se è aggrappata allo svolgersi degli avvenimenti¹. Ma se la nostra attenzione si sofferma su ciò che è scritto, la lettura registra un brusco punto d'arresto. Le frasi sfuggono alla *maîtrise* della logica, sollecitate dall'uso perverso della sintassi che, dislocando le proposizioni le rende indecidibili, mentre i segni, scivolando gli uni verso gli altri (anagrammatismo, omofonia, omonimia) si contaminano disseminandosi e finiscono per abbandonarsi ad un sommesso mormorio. La lettura diventa insostenibile perché perturbata nei suoi stessi fondamenti. Eppure al di là di questo, il racconto sembra voler affermare qualcosa di essenziale: si tratta perciò di tracciare vari percorsi di lettura per poter individuare cosa leggere e come leggere. È quello che tenteremo di fare in questo studio, considerando dapprima, nelle modalità di lettura, i possibili sviluppi interpretativi che il testo schiude. La nostra attenzione sarà esclusivamente imperniata:

a) sul discorso quale manifestazione linguistica analizzata nelle sue conseguenze filosofiche – di presentazione o costituzione di un «senso» o significato cui fa capo un certo ordine di pensiero. Si

¹ L. FINAS, *La crue*, Paris, Gallimard, 1972, p. 45: «Discursivement, l'histoire continue. Scripturalement, elle s'annule à mesure. Elle s'annule en fortifiant son procès, car il est évident aussi que *sentais* se poursuit en *sexe*, *grandi* en *droit* [...]».

dovrà parlare allora più propriamente di discorso filosofico; b) sull'operazione sintattica, senza la quale il senso non può essere veicolato (interdipendenza fra ordine sintattico e ordine semantico)²: la nostra indagine tenderà ad individuare quelle variazioni che, nell'ordine sintattico, si costituiscono come veri e propri dispositivi eccedenti il senso «dato»³.

In questa prima parte del «saggio» si alterneranno due tipi di indagine: una accentrata sul discorso nei suoi possibili sviluppi interpretativi (l'individuazione di un senso «dato» nel (dal) discorso e il conseguente sistema di opposizioni che lo regge); l'«altra», più perversa, partendo dal discorso stesso, tenderà di individuare quei punti strategici (d'ordine sintattico) e quelle *marques* che resistono all'ordine discorsivo disorganizzandolo.

Nella seconda parte del «saggio», ci avvarremo di un'analisi testuale più sensibile alla poeticità del testo in questione: la nostra attenzione sarà esclusivamente attirata su alcune «figure» nella loro costituzione a livello semantico e nella loro interrelazione a livello analogico.

Premettendo che lo studio in questione non mira ad essere esaustivo ma puramente indicativo, si è tentato qui di «svelare», a livello esegetico, per quali «impossibili» cammini ci ha condotto il testo batailliano...

«J'ai fini.

Du sommeil qui nous laissa, peu de temps, dans le fond du taxi, je me suis éveillé malade, le premier... Le reste est ironie, longue attente de la mort...».

1. Come leggere?

«[Il est décevant, s'il me faut ici me dénuder, de jouer des mots, d'emprunter la lenteur des phrases. Si personne ne réduit à la nudité ce que je dis, retirant le vêtement et la forme, j'écris en vain. (Aussi bien, je le sais déjà, mon effort est désespéré: l'éclair qui m'éblouit – et qui me foudroie – n'aura sans doute rendu aveugles que mes yeux). Cependant Mme Edwarda n'est pas le fantôme d'un rêve, ses sueurs ont trempé mon mouchoir: à ce point où, conduit par elle, je parvins, à mon tour, je voudrais conduire. Ce livre a son secret, je dois le taire: il est plus loin que tous les mots).»⁴.

² Cfr. S. AGOSTI, *Discorso, parola analitica, linguaggio poetico*, in *Cinque analisi*, Milano, Feltrinelli, 1982, pp. 157-183.

³ È ciò che, in modo più appropriato, J. Derrida chiama «excès irréductible du syntaxique sur le sémantique». Cfr. J. DERRIDA, *La double séance*, in *La dissémination*, Paris, Seuil, 1972, p. 261.

⁴ G. BATAILLE, *Madame Edwarda*, Paris, Pauvert, 1956, [1979] p. 12.

Aggrapparsi al senso che questo brano sembra voler affermare, potrebbe metterci al riparo da un certo smarrimento nella fase di lettura. Dire, perciò, che il brano in questione rileva con profonda delusione l'indicibile di un'esperienza e il conseguente disinganno verso il linguaggio impossibilitato a comunicarla, è in verità il senso del discorso. Ma, nel momento in cui abbiamo in vista il senso, non ci rendiamo conto che quanto tentiamo di conservare è, invece, sospeso in un'attiva e conflittuale *débâcle*: ignoriamo che quanto abbiamo scartato in vista del senso, lo eccede di gran lunga...

Si ripresenta sempre, in ogni atto di lettura, l'impronta della dialettica speculativa ovvero il tentativo di superare (*aufheben*) all'interno del discorso quelle eccedenze (di senso) che, attraverso il gioco di forze contraddittorie, si oppongono a qualsiasi tipo di riconciliazione. Nel caso del brano in questione dovremmo dire: sì, è vero, il passaggio sembra voler dire questo: l'impossibilità e la delusione verso l'indicibile «ce qui *reste* toujours à dire lorsque tout serait dit»⁵. Ma non dice solo questo, ovvero ciò che (non) dice – e che il discorso vorrebbe *superare* – coincide con quanto, permanendo attivo all'interno del brano, ne nullifica il senso, per il fatto che, mantenendo insuperato il suo opposto (il *versus*), mantiene sospesa l'affermazione che alla fin fine non afferma nulla, semmai afferma lo scarto – fra il detto e il non-dicibile – ponendosi praticamente all'interno.

Ma veniamo alle fasi che il brano innesca:

«Il est décevant, s'il me faut ici me dénuder, de jouer des mots, d'emprunter la lenteur des phrases».

Quello che il discorso vorrebbe dire è l'oscillazione fra la «mise à nu» dell'esperienza e il *leurre* del linguaggio che la «riveste», che la «impronta».

Le opposizioni generate sarebbero:

nudità	vs	veste
contenuto	vs	forma
esperienza	vs	linguaggio

⁵ M. BLANCHOT, *L'écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980, p. 208. (corsivo nostro).

da cui derivano:

interiorità	vs	esteriorità
pienezza	vs	mancanza

alla prima catena dei termini in opposizione (*nudità*; *contenuto*; *esperienza* e i derivati *interiorità*; *pienezza*) sono riconducibili tutti gli attributi positivi in quanto depositari di un'immediatezza singolare, inattingibile, che preclude ogni possibilità di rappresentazione; alla seconda sono riconducibili gli attributi negativi in quanto universalizzanti, mediati e obbiettivanti; i primi essenziali perché immanenti e quindi portatori di una verità che nulla intacca; i secondi doppi, quindi falsi, perché simulacri, riflessi di un'esperienza degradata in quanto non essenzialmente trasmissibile...⁶

C'è sempre la possibilità di essere presi nella trappola del movimento dialettico che il brano sembra generare (e che genera, ma poi sottrae...). Possibilità di «leggere» – al di là delle difficoltà di rappresentazione – la «mise à nu» quale possibile svelamento di un'essenza singolare che può essere definita tale perché è immanente, piena, anteriore a qualsiasi tentativo di formulazione. Sembra infatti la «mise à nu» di un'intimità, di una soggettività autentica perché si dichiara essere esperita da un «io» fondante situato in un «al di là» del testo. Ma nessun referente è presente in carne ed ossa a fare da garante: la «mise à nu» è tutta testuale...⁷

Ma veniamo a quanto è iscritto.

⁶ A questa prima fase, occorre imporre una pausa riflessiva. In questo primo percorso di lettura non è difficile scorgere, attraverso l'orma lasciata da Platone, il cammino della filosofia verso il suo orizzonte metafisico... In effetti, la denunciata difficoltà di rappresentazione ci porterebbe molto vicino all'argomentazione platonica sulla *mimesis*, e cioè a dedurre che, mancando l'essenzialità, il doppio si rivelerebbe *inadeguato* al suo modello... (Per un approfondimento di questo aspetto, rinviamo a J. DERRIDA, *La double séance*, cit.).

⁷ Non bisogna perdere di vista che *Madame Edwarda*, pur essendo stato scritto alla prima persona singolare, non è un racconto autobiografico. Anche se in più punti il narratore vorrebbe farcelo credere («Cependant Mme Edwarda n'est pas le fantôme d'un rêve, ses sueurs ont trempé mon mouchoir») tentando di assicurare, nella finzione, la realtà esteriore, e in questo modo, autoaffermandosi indirettamente come soggetto reale. Non fosse per *Pierre Angélique* si sarebbe tentati di credere ad un rapporto diretto tra l'«io» della narrazione (soggetto dell'enunciato) e l'autore della produzione narrativa (soggetto dell'enunciazione). Ma l'uso dello pseudonimo indica proprio la difficoltà di un tale rapporto. In effetti, *Pierre Angélique* è un nome senza referente, pura maschera che inaugura lo spazio della finzione. Finzione che rinvia allo spazio della scrittura e scrittura che rinvia a se stessa senza possibilità di «risalita»...

La frase nel suo stesso movimento, produce uno spostamento. La possibilità della «mise à nu» quale svelamento dell'esperienza si disperde nella rete degli effetti del gioco sintattico. Posta, infatti, al centro, la proposizione «s'il me faut ici me dénuder» può essere letta allo stesso tempo come supposizione e causa (*si*: valore ipotetico e causale) e/o come finalità (*si*: valore finale)⁸. La proposizione diventa indecidibile, rimane sospesa tra l'eventualità, la causa e la finalità⁹. Allo stesso modo si deve leggere il sintagma verbale «jouer des mots» nel quale il sincategorema «des» designa sia il mezzo («jouer avec les mots»), sia la causa («jouer à cause des mots»), ma allo stesso tempo inaugura la messa in gioco delle parole quale «coup de dés».

Allora la possibilità di una «mise à nu» che dovrebbe presentarsi in un *qui* ed in un *ora* («s'il me faut ici me dénuder») quale necessità estrema di una «soggettività», si perde. L'«io», che dovrebbe fondare la proprietà del suo dire, rimane spossessato dalla sua stessa «mise à nu», che, essendo sospesa, fluttuante, è perpetuamente differita¹⁰ ad un presente impossibilitato ad attuarsi. Impossibilità? È proprio qui che si cela lo stratagemma: stratagemma del tutto testuale. Inaugurata dal disinganno del linguaggio, l'impossibile «mise à nu» che si produce attraverso il gioco delle parole e la lentezza delle frasi, si fa esperienza, si fa scrittura.

Per questo occorre sorvegliare i due «schacchi»: della «mise à nu» e del linguaggio. Scacco del linguaggio perché impossibilitato a

⁸ «La proposition se lit: S'IL ME FAUT ICI ME DENUDER, (supposition et cause) IL EST DECEVANT DE JOUER DES MOTS, mais aussi: IL EST DECEVANT DE JOUER DES MOTS S'IL ME FAUT ICI ME DENUDER (pour me dénuder)». (Cfr. L. Finas, *op. cit.*, p. 353).

⁹ La causa rimanda ad un passato o ad un passato-presente, la finalità rinvia ad un futuro o ad un presente-futuro. Ma se la centralità del presente, questa «forme-mère» (Derrida) viene ad essere dislocata, il momento della «mise à nu» non si presenta perché il presente non può fissarsi in un punto. Allora, con il presente anche la causalità e la finalità, proprie del passato o passato-presente e del futuro o presente-futuro vengono spiazzate e rimangono per così dire indecidibili: né causalità né finalità, né progetto né attuazione, né desiderio né adempimento...

¹⁰ «Differita». Il termine sottolinea sia il movimento (spazialità) che la temporalità; in una parola *espacement*. Scrive J. Derrida a proposito degli indecidibili: «L'espacement, ce n'est ni l'espace ni le temps» (J. DERRIDA, *Positions*, Paris, Minuit, 1972, p. 59); e ancora: «[...] l'espacement est *temporisation*, détour, délai, par lequel, l'intuition, la perception, la consommation, en un mot le rapport au présent, la référence à une réalité présente, à un *étant*, sont toujours *différés*. Différés en raison même du principe de différence qui veut qu'un élément ne fonctionne et ne signifie, ne prenne et ne donne "sens" qu'en renvoyant à un autre élément passé ou à venir, dans une économie des traces». (*Idem*, p. 40, corsivi dell'Autore).

dire l'indicibile di un'esperienza, e scacco della «mise à nu» perché possibilità sempre sottratta, sempre differita, di un «io», che, nel tentativo di affacciarsi alla propria intimità come alla propria sorgente, non si ritrova mai come «io», come identità, presenza in senso proprio, ma esperisce quest'impossibilità: la «mise à nu» è esperienza dell'impossibile, «expérience-limite»¹¹.

«Si personne ne réduit à la nudité ce que je dis, retirant le vêtement et la forme, j'écris en vain».

Spetterebbe allora al lettore svelare l'impostura verbale: togliere la veste e la forma mettendo a nudo l'essenziale, perché il «soggetto» non può far altro che «rivestire», «improntare» per poter in parte comunicare.

In un certo senso la frase sarebbe di una trasparenza cristallina – logica conseguenza di quello che il discorso avrebbe voluto dire. Alla catena oppositiva esposta nel primo passaggio se ne aggiunge ora un'altra:

narratore («je»)	vs	lettore («il»)
(destinatore)		(destinatario)
impossibilità		possibilità
esperienza		linguaggio
nudità		veste
contenuto		forma
interiorità		esteriorità

L'opposizione viene scandita dalla ripresa dell'ipotetica («si personne...») che, dettando la possibilità ultima, mette in causa il lettore e la sua capacità di «ridurre a nudità» il linguaggio, «retirant le vêtement et la forme».

L'impossibilità per il «soggetto» di mettere a nudo l'esperienza, di «tradurre» al di fuori quell'immediatezza sensibile che si è costituita al di dentro, pone in causa l'altro, quell'interlocutore assente che

¹¹ È in questo modo che M. Blanchot definisce l'esperienza batailliana. Infatti solo impropriamente si può parlare di esperienza: essa non è né esperienza di qualcosa, né esperienza di qualcuno, né empirica né trascendentale: «Expérience qui n'est pas un événement vécu, encore moins un état de nous-mêmes: tout au plus *expérience-limite*, où peut-être les limites tombent et qui ne nous atteint qu'à la limite, quand, tout l'avenir devenu présent, par la résolution du Oui décisif, s'affirme l'emprise sur laquelle il n'y a plus de prise.

Expérience de la non-expérience». (M. BLANCHOT, *L'expérience-limite*, in *L'entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, p. 331).

non potrà mai rispondere. Ma è la possibilità ultima, è l'appello che non trova risposta e che già preannuncia, inversamente, al di qua del testo – da questa parte del testo – l'improvvisa assenza del locutore e il conseguente disperato appello del lettore, la vanità della scrittura («j'écris en vain») e il cammino errabondo di ogni lettura.

Impossibilità, quindi, per la lettura di «risalire» all'esperienza «riducendo a nudità», sgrezzando l'apparato formale, vale a dire, impossibilità di cogliere, nella mediatezza obbiettivante che è il linguaggio, quella singolare immediatezza sensibile che è l'esperienza. Tuttavia la frase allude ad un possibile passaggio: allude cioè alla possibilità di «réduire à la nudité [...] retirant le vêtement et la forme».

Togliere di mezzo la veste e la forma per lasciare che la pienezza del contenuto si manifesti, sia finalmente «svelata»...¹²: è questo a cui la frase allude, ma non solo a questo. Nel gioco allusivo che intesse il senso, un altro senso comincia ad operare rendendo il primo malcerto. Si tratta di trovare il punto, il *luogo* da cui quest'altro senso si muove acquistando forza. Per questo occorre interrogare l'attivo gioco di forze insito nel verbo «retirer». «Retirer» delinea già di per sé due azioni e due modalità che preannunciano due differenti percorsi di lettura: il far apparire ciò che si nasconde «togliendo di mezzo», levando, in questo caso, la veste e la forma; e il «ritirare», ritrarre, tirare a sé, verso di sé la veste e la forma: farne la prova per poi ri-tirarla, ri-lanciarla.

La frase comprende i due movimenti: fingendo la possibilità dello «svelamento» rilancia l'impossibilità, l'irriducibilità della «mise à nu»... e delinea il margine dove gesto svelante e prova mistica copulano: tra eccesso e assenza di senso...

Dalla logica dello «svelamento» come rivelazione (della verità e della verità del senso), si passa alla logica dell'imene¹³. Lo «svelamento» non rivela ma ri-vela; lo «svelamento» è la rivelazione del

¹² Frase che chiama a sé la verità quale svelamento (*aletheia*) di ciò che appare, di ciò che è evidente. Ma l'evidenza di ciò che appare occulta l'essenziale. Scrive Heidegger: «Il non-essere-nascosto dell'ente, la chiarezza accordata ad esso, oscura la luce dell'essere [...]. Mentre produce il non-essere-nascosto dell'ente, essa (*aletheia*) instaura l'esser-nascosto dell'essere». (M. HEIDEGGER, *Holzwege*, Klostermann, Frankfurt A.M., 1950; trad. it., *Sentieri interrotti*, La Nuova Italia, Firenze, 1968, p. 314).

¹³ «L'hymen n'est ni la confusion ni la distinction, ni l'identité ni la différence, ni la consommation ni la virginité, ni le voile ni le dévoilement». (J. DERRIDA, *Positions*, cit., p. 59). Per una migliore comprensione del funzionamento di questo indecidibile, rinviamo a J. DERRIDA, *La double séance*, in *La dissémination*, cit., pp. 249-252.

ri-velamento. È chiaro che questo passaggio pone in causa la verità come procedimento che investe lo stesso linguaggio. Ma lo scoprire ciò che si nasconde (qui «mise à nu» dell'essere nell'esperienza) diventa un *leurre*¹⁴. La verità del discorso presupporrebbe, infatti, la semplice spogliazione, la nudità del contenuto e la «traduzione» del senso: la scrittura di Bataille sfalsa questo rapporto di implicazione: simulando lo «svelamento» («retirer»: il velo è tolto), rilancia il velamento («retirer»: il velo è ri-affermato).

In verità, tutto si giocherebbe tra una certa nudità e la sua veste, tra un certo modello e il suo doppio, tra un certo contenuto e la sua forma. Tra: luogo nel quale la nudità non è mai nuda, il modello mai fondato e il contenuto mai pieno; o – rovesciando il movimento (lettura) – dove la veste non nasconde nessun nudo, il doppio nessun modello e la forma nessun contenuto; o ancora – distorcendo al limite estremo questo movimento – dove la nudità rinvia irriducibilmente alla veste, il modello al doppio, il contenuto alla forma: il senso non è mai nudo.

Seguendo, allora questa logica perversa: «ritirare» la forma mettendo a nudo il linguaggio equivale a ri-tirla, ri-lanciarla e ri-velarla irriducibilmente. All'infinito, da un rinvio all'altro. Questo movimento, portato all'estremo, ridotto alla pura mimica, rivela, sotto le forme, la «mise à mort» del senso. È questo il segreto del libro?

«Ce livre a son secret, je dois le taire: il est plus loin que tous les mots».

Il segreto di questo libro è al di là di tutte le parole, al di là del detto. Avremmo dovuto cercare il segreto in questo continuo flusso di parole, in questa continua dissipazione del senso. Ed è ciò che abbiamo tentato di fare, ripercorrendo e duplicando il movimento di questo brano. Ma questo ci ha riportato al segreto, a questa *parole*

¹⁴ Altra piccola parentesi heideggeriana: «L'essere si sottrae, mentre si rivela, all'ente. In tal modo, l'essere illuminando l'ente, lo svia nello stesso tempo verso l'errore». (M. HEIDEGGER, *op. cit.*, p. 310). Nello specifico rapporto fra *eros* / *thanatos*, Bataille delinea lo stesso movimento: «Così in questa infrattuosità poco accessibile si rivela – ma oscuramente – questo dramma dimenticato da millenni: riappare, ma non esce dall'oscurità. Si svela e si vela nel medesimo istante [...]. Questa verità, senza dubbio non ha mai smesso di esistere purtuttavia continuando ad affermarsi, non cessa di sfuggire. Questa è la singolarità e della morte e dell'erotismo. L'una e l'altro infatti ci sfuggono, ci sfuggono proprio mentre ci si rivelano...» (G. BATAILLE, *Les larmes d'Eros*, Paris, Pauvert, 1971; trad. it., *Le lacrime di Eros*, Roma, Arcana Editrice, 1979, p. 62).

*cryptique*¹⁵. Che cosa nasconde questa parola? NULLA. È il segreto stesso del libro. Ed è attraverso questo nulla che il segreto sfugge, s'illimita, si sottrae, mistero trasparente, si ripete come un'eco: segreto, segreto, segreto...

Lasciamo, allora, questa parola, questo brano e questo libro al silenzio che reclamano.

Ricapitolando: estratto a campione per un'analisi testuale, questo brano centrale ci ha permesso di individuare alcuni punti fondamentali della scrittura batailliana, punti che costituiscono, in ambito generale, i nodi strategici su cui si fonda – a diversi livelli – il pensiero dell'eccesso. Questi sono:

1) (Livello semantico): *la costituzione delle opposizioni* (cf. *supra*, p. 5). In un primo percorso di lettura, le opposizioni che sembravano legate tra loro da un rapporto gerarchico, si sono poi rivelate, nell'analisi più puntuale sulla scrittura, inconciliabili;

2) (Livello sintattico): *l'operazione sintattica* (cfr. *supra*, p. 6). L'attenzione rivolta alla scrittura ed in particolare modo alla sintassi, ci ha condotto, in un secondo percorso di lettura, a rilevare in che modo l'operazione sintattica eccede il senso;

3) *Gli indecidibili*. Gli indecidibili che sono gli effetti dell'operazione sintattica (indecidibile posizionale / sintattico), costituiscono una zona intermedia che non si lascia dialetticamente comprendere. Sul piano filosofico promuovono il paradosso come formula che, pur abitando entro la logica oppositiva, le resiste e la disorganizza.

A questi nodi strategici, interni al testo, per così dire centrali, in quanto muovono dalla processualità stessa del pensiero dell'eccesso che scardina la peculiarità del discorso in sé e del discorso filosofico in particolare, abbiamo appaiato altri punti d'ordine puramente testuale, che si trovano in posizione marginale. Stiamo parlando delle formule liminari, cioè di quelle soglie che, nell'economia del testo, rivestono un carattere secondario e funzionalmente introduttivo. Tratteremo nella seconda parte dello pseudonimo inteso come formula liminare.

In una versione più ampia, anteriore a questo testo, muovendo da una presa di posizione che si è affermata man mano che procedevamo nell'analisi e nel sondaggio sulle possibilità espressive aperte

¹⁵ M. BLANCHOT, *L'écriture du désastre*, cit., p. 53: «L'énigme (le secret), c'est précisément l'absence de question – là où il n'y a même pas la place pour introduire une question – sans que cependant cette absence fasse réponse (la parole cryptique)».

dalla formula pseudonimica, siamo giunti ad una conclusione per ciò che concerne il racconto in questione: che «Pierre Angélique», come formula liminare, può introdurre furtivamente al cuore del testo. Soglia segreta in quanto celata dalla sua stessa funzione referenziale, «Pierre Angélique» poteva aprirsi come labirintico cammino sotterraneo. Ma bisognava individuare il *mot de passe* perché la strada ci fosse aperta. Saggiata la formula nelle sue possibilità (e potenzialità) espressive abbiamo potuto individuare il *mot de passe*...

2. Cosa leggere?

Si direbbe che, con la scelta di *Pierre Angélique*, Bataille avesse ben altro in vista che non la pura e semplice formula funzionale e referenziale. In effetti, prendendo alla *lettera*, dal francese, una locuzione figurata, possiamo affermare che, con questo pseudonimo Bataille ha fatto «d'une pierre deux coups». Attingendo appieno al gioco di forze insito nello pseudonimo, l'autore ha dimostrato per quali sotterranei cammini intratestauli ci può condurre uno pseudonimo¹⁶.

«Pierre Angélique»... Altrove abbiamo scritto che poteva trattarsi di una reminescenza religiosa («Tu es Pierre et sur cette pierre...»), essendo l'utilizzo di *Pierre* sospeso tra il nome proprio e quello comune; allo stesso modo *Angélique* rimane fluttuante tra il cognome e l'aggettivo, anch'esso carico di reminescenze mitico-religiose (*angelos*: messaggero). Soccorsi dalla lettura del saggio *La crue* di Lucette Finas, abbiamo potuto procedere in questo tipo di indagine testuale. Quello che ora proponiamo è il percorso di lettura che ne è scaturito.

In *La crue*, a proposito di *Pierre Angélique*, Lucette Finas scrive: «Bataille inscrit dans le fonctionnement de *Madame Edwarda* son pseudonyme: ange et pierre; dans le titre (de la dame) son nom 'vrai' (Bataille: *war*)»¹⁷.

¹⁶ Gli pseudonimi rivestono un'importanza fondamentale per Bataille, e non solo gli pseudonimi, ma anche i nomi in generale. Lord Auch, Dirty, Dorothea, Chianine, lo stesso Pierre Angélique, non sono stati scelti a caso, ma rientrano nella produzione testuale come dei pezzi in una scacchiera: gli effetti che producono nel rapporto con gli altri elementi in gioco sono innumerevoli, le loro combinazioni sono illimitate, e rendono conto – proprio perché sono nomi propri – del processo stesso a cui è sottoposta la scrittura batailliana. Funzionano da *indici*, cioè da veri e propri indicatori del processo di scrittura. Per esigenze di spazio non ci è possibile approfondire questo importante aspetto della produzione narrativa di Bataille, proponendoci, però, di svilupparlo in altro luogo.

¹⁷ L. FINAS, *op. cit.*, p. 215.

Il testo, infatti, registra i due segni (*ange* e *pierre*) impegnandoli in nuovi effetti di senso; da *Pierre Angélique* a: «*pierre noire*»¹⁸, «*arche de pierre*»¹⁹, «*vol d'anges*»²⁰, «*glissement d'ailes*»²¹ ecc. Ma questi nuovi effetti di senso si ripercuotono anche sullo pseudonimo. È il caso di «*pierre noire*» che diventa allo stesso tempo designazione metaforica di Edwarda²² e denominazione della Pietra sacra (della Kaaba)²³; in quanto Pietra sacra, «*pierre noire*» trova nello pseudonimo una tra le sue possibili definizioni. In effetti, *Pierre Angélique*, fluttuando fra il maschile ed il femminile, il soggetto e la cosa, diventa parafrasi sinonimica della «*pietra nera*» (della Kaaba), definizione metaforica di Edwarda attraverso questi passaggi:

Pierre Angélique
 pietra caduta dal cielo
 pietra portata dall'angelo²⁴
 pietra annunciatrice
 Pietra nera
 (nel testo: «*cette pierre noire*»)
Edwarda

Si può dire allora che, nello pseudonimo, Bataille «nasconde» Edwarda (*Pierre Angélique* – «*cette pierre noire*» – Edwarda) come nel nome e nel titolo «*de la dame*» nasconde il suo vero nome (Edwarda: Ed/*war*/da):

Pierre Angélique : «*cette pierre noire*» = Bataille : Edwarda

«Il ne se souvint pas de Madame Edwarda; elle ne se distinguait plus de lui-même et la perspective de la mort achevait cette confusion, qui était le signe de l'horreur à laquelle il s'était ouvert»²⁵.

Ma la formula «*Pierre Angélique*» sollecita anche considerazioni d'ordine espressivo. In effetti, ciò che essa evidenzia è il rapporto

¹⁸ G. BATAILLE, *Madame Edwarda*, cit., p. 40.

¹⁹ *Idem.*

²⁰ *Ibidem.*, p. 31.

²¹ *Idem.*

²² *Ibidem.*, p. 40: «Je me sentis libéré d'Elle – j'étais seul devant *cette pierre noire*».

²³ Cfr. *Encyclopédie de l'Islam*, éd. Brill, Leiden, 1978, The Netherlands, p. 331 ss.

²⁴ Tra i miti e le leggende sulla Kaaba, si racconta che la Pietra nera fu portata sulla terra all'inizio del mondo, dopo la caduta di Adamo ed Eva, dall'arcangelo Gabriele. (*idem*).

²⁵ G. BATAILLE, *Une suite à Madame Edwarda*, in *Oeuvres complètes III*, Paris, Gallimard, 1971², p. 388.

contraddittorio tra una realtà pesante, opaca (la pietra) e un'altra «realtà» puramente spirituale, sovrannaturale (l'angelo): questo rapporto antinomico compone la figura retorica denominata *ossimoro*:

PIERRE	VS	ANGELIQUE
la terra		il cielo
il basso		l'alto
la materia		lo spirito
l'inorganico		il sovrannaturale
l'immobilità		la mobilità
(può solo cadere)		(il volo)
la pesantezza		la leggerezza
l'opacità		la luminosità

Figura consacrata dalla retorica antica, l'ossimoro è stato ripreso dai poeti romantici che lo hanno votato alla trascrizione dell'ineffabile: «Ainsi l'irrationnelle juxtaposition des contraires est la seule expression satisfaisante que provoque l'expérience du sacré»²⁶.

Pierre Angélique, soglia dell'esperienza del sacro, è l'alleanza di due contrari che logicamente si escludono: ciò che la *coincidentia* instaura è la sfera dell'analogia.

Anche la metafora «cette pierre noire» si costituisce sul piano delle analogie. Ciò che è importante rilevare è che la rete delle analogie istituita dalla metafora arriva a comprendere – in alcuni punti – i tratti analogici istituiti dall'ossimoro. Secondo Henry, «nella metafora, l'intelletto sovrappone i campi semici di due termini appartenenti a campi associativi diversi (e talvolta assai lontani l'uno dall'altro), finge di ignorare che vi è un solo tratto comune (raramente ve ne sono di più), e opera la sostituzione dei termini»²⁷

«Immobile comme moi, Edwarda attendait sous la porte, au milieu de l'arche. Elle était noire, entièrement, simple, angoissante comme un trou: je compris qu'elle ne riait pas et même que, sous le vêtement qui la voilait, elle était maintenant absente. Je sus alors – toute ivresse en moi dissipée – qu'Elle n'avait pas menti, qu'Elle était DIEU. Sa présence avait la simplicité inintelligible d'une pierre; en pleine ville, j'avais le sentiment d'être la nuit dans la montagne, au milieu des solitudes sans vie. [...] Je me sentis libéré d'Elle – j'étais seul devant cette pierre noire»²⁸

²⁶ L. CELLIER, *D'une rhétorique profonde: Baudelaire et l'oxymoron*, «Cahiers internationaux de symbolisme», n. 8, 1956, p. 7. (citato da S. AGOSTI, *Yves Bonnefoy e la grammatica dell'ineffabile*, in *Il testo poetico*, Milano, Rizzoli, 1972, p. 154).

²⁷ A. HENRY, *Metonimia e metafora*, Torino, Einaudi, 1975, p. 88.

²⁸ G. BATAILLE, *Madame Edwarda*, cit., p. 40.

Il brano in questione genera delle coppie oppositive quali: *assenza vs presenza; vuoto vs pieno; buco vs pietra*. Ma queste opposizioni sono allo stesso tempo neutralizzate dal gioco delle analogie. Edwarda, che è immobile come Pierre («immobile comme moi»), sta aspettando sotto la porta nel mezzo dell'arcata («sous la porte au milieu de l'arche»). Posta nel buco (della porta), immobile come una pietra (e come Pierre), Edwarda è una porta nella porta, un buco nel buco.

«Elle était noire, entièrement, simple, angoissante *comme un trou*».

Attraverso la porta, la notte è come un buco. Posta in «questo buco nero», Edwarda vi si confonde: nera nel nero, buco nel buco. La notte è come un buco, ma anche: la notte è come un velo nero che avvolge tutto e Edwarda è in «questo buco» ma anche sotto «questo velo» di tenebre: buco nel buco, velo sotto il velo, Edwarda è vestita di nero, piccola notte nella notte. La veste l'assimila a sé. Assorbita dal nero, è sensibilmente assente:

«Sous le vêtement qui la voilait, elle était maintenant absente».

Interamente assimilata al nero della veste che si perde nell'oscurità della notte, la sua presenza è insensibile, impenetrabile, opaca come la notte, opaca come la pietra:

«Sa présence avait la simplicité inintelligible d'une pierre».

Edwarda è inanimata, senza vita come la pietra, presente come la porta sotto la quale si è posta e, allo stesso tempo, bucata, «scavata», vuota come lei: Edwarda è come una pietra, Edwarda è come la porta.

In questo primo frammento, Bataille passa indifferentemente dall'assenza alla presenza, dal vuoto («trou») al pieno («pierre»). Queste trasposizioni categoriali, che provocano degli slittamenti di senso, sono dei veri e propri spostamenti analogici. Edwarda è indifferentemente assente e presente. Infatti, questa prima opposizione (*assenza vs presenza*) è neutralizzata dal sistema analogico che attraverso la similitudine *presenza ~ pietra*, segna i tratti comuni tra assenza e presenza: Edwarda è presente come la pietra, in quanto come questa è inanimata, opaca, inintelligibile. Ma l'opacità, l'«inintelligibilità» richiamano l'angoscia, il buco, il nero (della veste e della notte), i quali si ordinano attorno ad Edwarda concorrendo a suscitare un

sentimento d'assenza, un senso di morte. Immobile, inerte, Edwarda è simile a tutto ciò che la circonda e tuttavia differente: inanimata e tuttavia viva. In quel deserto di pietre, in quelle «solitudes sans vie», è la sola che possa suscitare il lutto che si riflette in tutto ciò che la circonda – la notte, la città, la porta. Edwarda è una «pietra di paragone», è «cette pierre noire».

Questi spostamenti analogici, che annullano le opposizioni: dalla veste all'assenza (*veste vs nudità*); dal buco alla pietra (*vuoto vs pieno; assenza vs presenza*), sono riuniti nella metafora «cette pierre noire»:

Edwarda =	noire	:	nuit
	trou		porte (arche)
	trou		pierre
Edwarda =	absence	:	présence
Edwarda = «cette pierre noire»			

Edwarda è assente e presente: presente come una pietra e assente, vuota come un buco. Pietra e buco. E ancora, come il buco nero della porta nella notte, Edwarda è nera. Porta aperta sull'ignoto, «cette pierre noire» è lei.

Ma l'espressione metaforica suscita nuove analogie che rinviano ad un *hors-texte*. I frequenti richiami ad un potere divino («Elle n'avait pas menti, Elle était DIEU») concorrono a fare di questa pietra nera («cette pierre noire») la Pietra sacra della Kaaba. E la Pietra sacra richiama anche la Porta sacra dell'Islam, congiunzione del cielo e della terra, soglia divina; ma anche «Pierre Angélique», congiunzione d'estremi, sinonimo della Pietra e soglia di una soglia.

Edwarda, «pierre noire» è l'esperienza sacra («sovrana») di Pierre: egli deve condurla dove essa va; Edwarda «pierre noire» è l'esperienza di scrittura di Bataille: egli la segue nell'«arche-texte» di Pierre e questa gli sfugge; egli la spia avido del suo segreto («avide de son secret») ²⁹ mentre lei non se ne cura («je t'emmerde») ³⁰. Edwarda / scrittura «glisse muette» ³¹, pura traccia ³², pratica l'oblio

²⁹ *Ibidem.*, p. 41.

³⁰ *Ibidem.*, p. 43.

³¹ *Ibidem.*, p. 40: «Elle glisse muette, reculant vers le pilier de gauche».

³² *Ibidem.*, p. 42: «Elle semblait folle, évidemment venue d'un autre monde, et, dans les rues, moins qu'un fantôme, un brouillard atardé».

fino a perdersi³³. Edwarda / scrittura si fa beffe del discorso di Bataille su di lei: egli la sostiene e lei lo eccede sempre. Incurante di tutto, nell'inesauribile messa a morte del senso, lei dispende e si dispende fino al trapasso in un vuoto silenzio³⁴. E questo vuoto segna il testo, lo attraversa, questo vuoto diventa apertura, soglia attraverso la quale la scrittura di Bataille si perde, si dissipa...

... «Seul des hommes à passer le néant de cette arche!»...

³³ *Ibidem.*, p. 42: «Comme si je l'éveillais, elle prononça d'une voix sans vie: – Où suis-je?»

La souveraineté n'a pas d'identité, n'est pas *soi, pour-soi, à soi, auprès de soi*. Pour ne pas commander, c'est-à-dire pour ne pas s'avvertir, *elle ne doit rien se subordonner* (complément direct), c'est-à-dire ne se subordonner à *rien* ni personne (médiation servile du complément indirect): elle doit se dépenser sans réserve, se perdre, perdre connaissance, perdre la mémoire de soi, l'intériorité à soi; contre l'*Erinnerung*, contre l'avarice qui s'assimile le sens, elle doit pratiquer l'oubli, l'active *Vergesslichkeit* dont parle Nietzsche et, ultime subversion de la maîtrise, ne plus chercher à se faire reconnaître». (cfr. J. DERRIDA, *De l'économie restreinte à l'économie générale, un hégélianisme sans réserve* in *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967, p. 389, corsivi dell'Autore).

³⁴ G. BATAILLE, *Madame Edwarda*, cit., p. 40: «En Mme Edwarda le deuil – un deuil sans douleur et sans larmes – avait fait passer un silence vide».

Remo Faccani

IOSIF BRODSKIJ: IL POETA E L'ESILIO *

In Iosif Brodskij / Joseph Brodsky – nato nel 1940 a Leningrado, spedito nel '64 al confino sul Mar Bianco per «fannullaggine» e «parassitismo sociale», espulso nel '72 dall'Unione Sovietica e da allora residente negli Stati Uniti –, ormai da anni convivono felicemente *due scrittori*, se non altro a livello di generi letterari (e solo di generi letterari?): il *poeta* (il maggior poeta russo vivente) e il *saggista*, un saggista forse non meno grande del poeta e, certo, altrettanto vivo, originale. E se i versi del primo nascono, prendono corpo sempre nella materna lingua russa, i capitoli di prosa del secondo sono firmati in prevalenza *Joseph Brodsky*, sono vergati cioè in inglese, o, se si preferisce, in americano. (Ma da tempo Brodskij ha cominciato – «si diverte» – a tradurre in inglese versi propri e di altri lirici russi moderni, e pure, «di quando in quando», a tentar di comporne direttamente in questa lingua adottiva, senza però nessun'«ambizione, – così egli assicura, – di diventare un poeta anglofono»¹, *almeno per adesso*, giacché non avremo affatto di che stupirci se il futuro – un futuro, chissà, non troppo lontano – ci riservasse il perfetto, prodigioso sdoppiamento creativo di un Brodskij/Brodsky che, anche in poesia, ricorre con fluida libertà, secondo l'estro o, magari, secondo i richiami tematici, all'uno o all'altro dei due idiomi entro cui il destino ha voluto immergerlo. Un buon precedente – ammesso che Brodskij abbia bisogno di battistrada, e non sembra davvero il suo caso – è il Vladimir Nabokov autore, oltre che di versi in russo, e in inglese, non comparabili a quelli brodskiani, di testi splendidi, smaglianti di virtuosismo espressivo, quali, ad esempio, le sue traduzioni di poeti russi e il poemetto, presentato maliziosamente come apocrifo, *Pale Fire*).

Il primo consistente nucleo di liriche brodskiane apparse in Italia – col testo russo a fronte di una bella versione di Gigliola Venturi – lo si deve al

* A proposito di: I. BRODSKIJ, *Poesie. 1972-1985*, a cura di G. BUTTAFAVA, Adelphi, Milano 1986, pp. 225; IDEM, *Fuga da Bisanzio*, trad. di G. Forti, Adelphi, Milano 1987, pp. 244; IDEM, *Il canto del pendolo*, trad. di G. Forti, Adelphi, Milano 1987, pp. 295; IDEM, *Dall'esilio*, trad. di G. Forti e G. Buttafava, Adelphi, Milano 1988, pp. 68.

¹ A. GINZBURG, «Ostat'sja samim soboj v situacii neestestvennoj». Iz vystuplenija Iosifa Brodskogo v Parize, «Russkaja mysl'», n. 3749, 4 nov. 1988, p. 10.

volume *Poesia sovietica degli anni 60* curato da Cesare G. De Michelis per «Lo Specchio» di Mondadori (Milano 1971). È qui, ad esempio, che troviamo i versi *Alla memoria di T.S. Eliot*, del gennaio 1965, e, soprattutto, l'*Elegia grande* «per John Donne», del 1963 («È sopito John Donne, e tutto dorme insieme. / Dormono muri, letto, quadri, assiti / e tavoli e lucchetti, tappeti ed uncini...»); e – al di là dell'influsso evidente e riconosciuto, sul poeta Brodskij, dei «metafici» inglesi, delle loro squisite filigrane verbali e concettuali – ricorderemo un significativo particolare di cronaca: tra le poche cose del leggerissimo bagaglio con cui Brodskij fu costretto a espatriare nel giugno del '72, c'era proprio una minuscola edizione inglese di Donne...).

Sotto il titolo di *Fermata nel deserto*, Giovanni Buttafava ha in seguito allestito, ancora per «Lo Specchio» (Mondadori, Milano 1979), un'antologia poetica tutta brodskiana, che sposta in avanti la scelta dei componimenti fin oltre il fatale 1972, e si chiude in pratica su una nutrita sezione – un buon terzo – degli splendidi *Venti sonetti a Maria Stuarda*. Le *Poesie* edite da Adelphi nell'86 – e tradotte anch'esse da Buttafava, con l'abituale gusto inventivo – consentono al lettore di riprendere il cammino, il viaggio attraverso l'opera poetica di Brodskij, più o meno dal punto in cui *Fermata nel deserto* l'aveva interrotto.

L'esule Brodskij, suddito, suo malgrado, prima dell'uno e poi dell'altro «impero», si muove ora in un mondo che non ha quasi frontiere, e che però gli crolla addosso inesorabile: «Sulla pelle / ho sperimentato due oceani e due continenti, / mi sento quasi come il globo: non / c'è più posto dove andare...». Come farebbe il «pazzo», il farnetico protagonista del celebre racconto di Gogol', all'«eroe lirico» brodskiano accade di scriver lettere «da nessun luogo», in un giorno improbabile d'un fantomatico mese di «martembre». E la memoria si affolla, tornando ossessivamente «laggiù», alla «città con le statue che spuntano / sopra le case» e al suo «lungofiume infinito», alle «paludi baltiche» («dove / onde grigie di zinco vengono a due a due; / di qui tutte le rime...»), a un derelitto villaggio russo d'una nordica «provincia tutta boschi», a Kellomäki, la sovietica Komarovo, sul Golfo di Finlandia, *buen retiro* degli artisti leningradesi (dove trascorse l'ultima parte della sua esistenza Anna Achmatova, e dove, «se fai uno starnuto, t'arriva un telegramma dalla Svezia: “salute”»). Un mattino d'America, «azzurronotte in una cornice di brina», fa subito riemergere dal passato «una via con i fanali accesi, sentierini / di ghiaccio, neve a mucchi, crocicchi, e un guardaroba / all'estremo orientale dell'Europa...». E intrecciandosi spesso all'evocazione di quei luoghi, di quegli «sfondi», si dipana – assiduo e struggente – il soliloquio, il «muto dialogo» del poeta con la donna amata e perdutamente lontana della sua giovinezza.

L'unico scampo, alla fine, è ritagliarsi minimi spazi, regredire nell'involucro di anonime, opache stanze, cercar riparo in angoli remoti, su plaghe selvagge («Nella parte settentrionale del mondo ho trovato un rifugio, / nella parte ventosa...»), cercar requie, conforto nell'abbraccio dei «materni» geli («... sono stanco dell'estate. /.../ Venga l'inverno e copra tutto, presto. /.../ Io dormirò vestito, sfoglierò libri a caso...»). Altra possibile, effimera

salvezza è la fuga verso le città dell'Occidente che a Brodskij sono più care, e che gli dettano versi tra i suoi più lievi e splendidi: Roma («gusci di cupole, vertebre di campanili») e Venezia («colombaia d'oro»), testimonianze superbamente precarie di una civiltà e di una storia umana che si sfalda, si estenua, si consuma (e che dunque è *umana* nel senso totale della parola).

Cantore, come lui stesso si definisce, di «idee superflue, linee rotte, assurdità», Iosif Brodskij è più che mai il poeta – sovente distaccato, autoironico, talvolta beffardo – di quella che si è soliti chiamare la «perdita del centro». Nella «terra desolata» di Brodskij, l'uomo porta in giro, senza meta né scopo né futuro, il proprio corpo «fatto d'amore, sogni sporchi, paura della morte, polvere, / tastandosi le ossa fragili, l'inguine vulnerabile...», e guardandosi intorno, scrutandosi dentro con lucidità e disperazione.

Al naufragio delle certezze, allo sgretolarsi del senso della vita («Perciò siamo felici: siamo un niente...») fa riscontro – nella tesa, elaborata, sapiente scrittura di Brodskij, pullulante di intrichi, reminiscenze, «sottotesti» – il continuo mescolarsi dei «registri», l'incrinarsi irrimediabile di quelle forme chiuse a cui rimane tuttora così fedele la poesia russa. Espressioni e modi del parlare quotidiano più ruvido e grezzo si affiancano a voci arcaizzanti; le quartine si sfrangiano, smottano; vertiginosi *enjambements* spezzano il verso all'altezza di una congiunzione o di un prefisso, appendendovi rime scheggiate, monche. Il paesaggio franto e accidentato che si disegna sulla pagina diviene lo specchio e l'equivalente espressivo di uno stravolto, sofferto paesaggio dell'anima...

Se dal Brodskij dei versi passiamo al Brodskij delle prose, ecco allora che con l'uscita del *Canto del pendolo*, che – a mo' di seconda parte di un dittico – è venuto ad aggiungersi a *Fuga da Bisanzio*, diventano accessibili, in un'ottima edizione italiana, tutti i «selected essays» del volume *Less Than One* (1986), – ivi compresa una vasta, ramificatissima *Nota in calce a una poesia*, un'analisi o, meglio, una «costruzione analitica» di abissale, gotica profondità e di minuzia fiamminga, ch'era originariamente apparsa *in limine* alla prima edizione completa (statunitense) dell'opera poetica di Marina Cvetaeva. Un successivo libretto poi – *Dall'esilio* – ospita un paio di interventi brodskiani che risalgono alla fine dell'87 (e figurano tra essi i discorsi pronunciati in occasione del conferimento del Premio Nobel).

I nuovi saggi che ci vengono ora proposti, danno contorni e contenuti diversi ma egualmente nitidi, recisi a quella che per certi aspetti – e in modi talvolta conclamati, espliciti, talvolta indiretti e allusivi – si dispiega, a squarci, come una sorta di novecentesca «confessione d'un figlio – figlio-scrittore, figlio-intellettuale – del secolo» (del nostro secolo livellatore e «totalizzante»), senza nulla, per fortuna, della romantica visceralità e della seduzione affabulatoria che una tale qualifica potrebbe evocare. E questo benché, nel *Canto del pendolo*, si allentino, slittino in secondo piano i legami di Brodskij con le immagini e i nodi esistenziali del suo passato. (Per un attimo, anche se è chiarissimo che la «guerra» di Brodskij, le sue «batta-

glie» di poeta e di intellettuale proseguono vigorosamente, il pensiero riporta a galla una sua lirica del 1972 – *Odisseo a Telemaco* –, che non a caso, mi sembra, apre la breve silloge brodskiana pubblicata in URSS dalla rivista «Novyj mir» del dicembre 1987: «... la guerra di Troia / è finita. Chi ha vinto non ricordo. /.../ Non so dove mi trovo, ho innanzi un'isola / brutta, baracche, arbusti, porci e un parco / trasandato e dei sassi e una regina. / Le isole, se viaggi tanto a lungo, / si somigliano tutte, mio Telemaco /.../ Com'è finita la guerra di Troia / io non so più e non so più la tua età...»).

Non troviamo, nel *Canto del pendolo*, gli abbandoni autobiografici di *Fuga da Bisanzio*, il ricordo bruciante della nativa città-miraggio, Leningrado, anzi *Piter* (come Brodskij, da autentico leningradese, preferisce chiamarla, usando un'abbreviazione popolare, tuttora piuttosto corrente, del nome originario che Pietro il Grande impose alla nuova capitale del suo regno: *Sankt-Piterburch/Piterburg...*), divenuta ormai luogo fantasmatico, del sogno e dell'inconscio. (Ed è, in certo modo, un presentimento di questo trapasso del reale, del concreto nell'irreale e nell'onirico il fatto che la «guida a una città che ha cambiato nome», si chiuda sulla descrizione delle «notte bianche», allorché il «rosa trasparente del cielo» si fa «così tenue che l'acquerello cilestrino del fiume quasi non riesce a rifletterlo. E i ponti si ripiegano, come se le isole del delta smettessero di tenersi per mano e si lasciassero andare adagio alla deriva, entrando nel filo della corrente, verso il Baltico. In notti simili è difficile addormentarsi, perché c'è troppa luce e perché ogni sogno sarà inferiore a questa realtà. Dove un uomo non fa più ombra, come l'acqua»).

Assieme al delta della Nevà, infanzia, adolescenza, prima giovinezza si allontanano dietro un invisibile orizzonte, forse dietro la conradiana «linea d'ombra». Sbiadiscono i volti, i gesti delle persone con le quali, in patria (e in un tempo dalle iridescenze «mitiche», che pare contrapporsi al tempo «storico» del presente, ossia del «dopo *Piter*»), Brodskij ha avuto legami di sangue, d'affetto, d'amicizia (i genitori, Nadežda Mandel'stam...; in quanto al viso, ai gesti della compagna leningradese, che ha dato un figlio a Brodskij, essi baluginano, compaiono e scompaiono solo nelle liriche e come intravisti ai finestrini d'un treno in corsa). Si vela di nebbia la memoria degli anni di tirocinio poetico, delle abbaglianti, decisive «scoperte» letterarie (in *Fuga da Bisanzio*, il saggio *Per compiacere un'ombra*, dedicato a Auden, si riconnette ancora inestricabilmente, ben prima che agli incontri reali, fisici con colui che rimane per Brodskij «la più grande mente del ventesimo secolo», agli incontri giovanili con i suoi versi, letti da Brodskij in traduzioni russe «piuttosto fiacche e sciatte», e poi nel testo inglese, mentre scontava la condanna «in un piccolo villaggio sperduto tra paludi e foreste, vicino al Circolo Polare...»).

Si smussa, infine, la perentoria baldanza di quell'«io scrivente» e discendente abbastanza ipertrofico e, a tratti, non privo d'un'ombra d'esibizionismo, che – lungo il corposo saggio a cui s'intitola *Fuga da Bisanzio* – tende a mettersi in cattedra, a scivolare nell'acrimonioso e nel risentito, ad abbandonarsi a certi sfoggi di erudizione (e incorre perlomeno in un lapsus: alle pagine 155 e 166 la Rus', la «Russia di Kiev», vien fatta «battezzare»,

convertire al Cristianesimo, nel *nono secolo*, mentre proprio nello scorso 1988 si è celebrato il millenario di quell'avvenimento)². Ciò non toglie che parecchie delle riflessioni sulla storia, suggerite a Brodskij da una greve estate levantina, siano brillanti e acute. E tuttavia si è indotti, molto più spesso, ad ammirare il turista d'eccezione che, a Istanbul o ad Atene, si fa «tutt'occhi» e sciorina incantevoli, succose «note di viaggio», magiche, taglienti «osservazioni» (come si legge in un'altra sua lirica del 1972, che ci offre un verso-chiave: «sulle cose lo sguardo lascia un'orma», una traccia, un'impronta; è uno *sguardo* che segna e marchia gli oggetti, scava dentro la loro sostanza, li rapprende e, insieme, li rianima, li «stranifica», per usare un'espressione dei vecchi formalisti)...

Il divario, le differenze che il lettore ha la sensazione di cogliere tra *Fuga da Bisanzio* e *Il canto del pendolo*, sono tanto più singolari, curiose, se si pensa che i saggi raccolti nei due libri sono sostanzialmente coevi, composti nell'arco di un decennio, a partire dal '75: il concentrarsi di tutti quelli del *Canto* – a eccezione di uno – negli anni ottanta, imprime alla loro disposizione una sfasatura cronologica, rispetto agli scritti dell'altro volume, che in sé non appare significativa. Ciò che conta è il montaggio, per niente causale, delle prose brodskiane, le quali risultano enucleate, riordinate – *dall'editore italiano* – in due differenti «costellazioni», a dispetto del tempo *unico* – un tempo eminentemente poetico, «circolare» – che le ha prodotte.

Nel *Canto del pendolo* – che delle due «costellazioni» è senza dubbio la più compatta – Brodskij, da una parte, assume le vesti di un sagace, appassionato interprete di poeti e «lettore» di poesia, critico e storico letterario, «estetologo»; dall'altra, ci viene incontro nei panni di un investigatore, di un anatomista si direbbe, non meno penetrante, sottile, e appassionato fino all'ossessione, di quelli che sono il ruolo, il senso, lo spazio che la nostra epoca e la nostra società concedono – o non concedono – alla poesia e al poeta (ma anche all'uomo e alla dignità umana).

Da lettore-poeta, Brodskij seziona luminosamente testi poetici di Auden e della Cvetaeva. Egli si china sulla vita e sull'opera di Anna Achmatova (i cui versi non potranno non «sopravvivere», «perché il linguaggio è più antico dello Stato e perché la prosodia sopravvive sempre alla storia. Si può anzi dire che non ha bisogno della storia: tutto quello di cui ha bisogno è un poeta...»). Egli si sofferma sul Montale di un'antologia inglese delle sue liriche, su Dostoevskij («ciò che fece di Dostoevskij un grande scrittore non

² Brodskij – e cito, come si vede, le sue affermazioni nel testo originale – parla di «Christianity that was received by Rus from Byzantium in the ninth century» e di «adoption of Eastern Christianity by Rus in the ninth century» (J. BRODSKY, *Less Than One. Selected Essays*, Farrar Straus Giroux, New York 1986, pp. 416, 427).

Naturalmente, sappiamo bene che la penetrazione della «nuova fede» nella Rus' era cominciata assai prima dell'anno 988; ma Brodskij pensava forse all'attività missionaria degli «apostoli degli slavi» Costantino-Cirillo e Metodio e dei loro discepoli nell'Europa Centrale e nei Balcani. Un indizio di ciò potrebb'essere una frase che precede le due menzionate sopra, e nella quale Brodskij (*op. cit.*, p. 416) scrive che, da Bisanzio, «by the ninth century Christianity» era «more than ready to flee to the north», e cioè – sembra di dover supporre – anche (!) a nord delle frontiere balcaniche dell'impero bizantino...

fu il groviglio labirintico della sua materia e neppure l'eccezionale profondità della sua mente o la sua capacità di compassione: fu lo strumento o, piuttosto, la fibra del materiale che usava, vale a dire la lingua russa», su Derek Walcott (poeta nato nelle Indie Occidentali, alla «periferia» linguistica dell'«impero» americano), su Andrej Platonov («scrittore millenarista, se non altro perché aggredisce il veicolo stesso della sensibilità millenaristica presente nella società russa: il linguaggio in sé, – per dirla in maniera più esplicita, l'escatologia rivoluzionaria radicata nel linguaggio»), su Kavafis (a proposito del quale Brodskij osserva a un certo punto, con una battuta che mira soprattutto, parrebbe, a *épater* – e che mi ha ricordato il «lessico familiare» dei giovani poeti, coetanei di Brodskij, che l'autore di questa nota frequentò a Leningrado nel 1965-66 –: «Il novanta per cento della migliore poesia lirica è scritta *post coitum*, e ciò vale anche per quella di Kavafis». Verrebbe allora da chiedere a Brodskij: e Leopardi, e Pascoli? Ma parlando di Kavafis – «più sensuale sulla carta che nella realtà» – egli, con la dizione «poesia lirica», forse intendeva essenzialmente la lirica amorosa...)³.

Alle spalle di questo Brodskij lettore-poeta, c'è però, sempre vigile, il Brodskij intellettuale, la cui voce ora si mescola con la massima naturalezza ai discorsi sulla letteratura (e già, ad esempio, la sua insistenza sul «linguaggio» – lo s'è visto – spezza di continuo il cerchio che si suole assegnare alle «poetiche», aprendo varchi inaspettati, non immuni da una vena di misticismo *sui generis*, verso il folto della storia, della cultura), ora interviene direttamente per garantirci – in margine al commento di un versetto del Vangelo – che «la più sicura difesa contro il Male è un individualismo estremo, l'originalità di pensiero, la bizzarria, perfino – se volete – l'eccentricità» (insomma, «qualcosa che non può essere simulato, falsificato, imitato...»), o per disporre, in una funerea galleria di «replicanti», le facce del Tiranno, «blande, grigie, senza nulla che le distingua», simili una all'altra «come fili d'erba». E può anche succedere che il Tiranno si trovi gratificato della postuma riconoscenza dei sudditi, poiché «con lui la barca non ha avuto molte scosse»: «in parte è merito suo se la mattina, quando apriamo le finestre, l'orizzonte laggiù ancora non è verticale». (Sono righe del 1980, anacronistiche ormai – ci si augura – per la «nuova Russia», e che tuttavia, nel loro quieto sarcasmo, sfuggono al contingente e al transitorio)...

Sullo scorcio dell'87 nel municipio di Stoccolma, avviandosi a concludere il «discorso di accettazione» del Premio Nobel, Brodskij confessò: «Io non sono tanto sicuro che l'uomo prevarrà...; ma sono certo, certissimo, che un uomo che legge poesia si fa sconfiggere meno facilmente di uno che non

³ È possibilissimo, ovviamente, che Brodskij ignori la poesia e la biografia di Pascoli; ma con Leopardi una certa familiarità dovrebbe averla: proprio nell'ultimo periodo della sua vita Anna Achmatova lavorò, col giovane scrittore leningradese Anatolij Najman, alla traduzione – magnifica – di una scelta dei *Canti* leopardiani (Dž. LEOPARDI, *Lirika*, versioni di A. Achmatova e A. Najman, introduzione e note di N. Tomaševskij, Izdatel'stvo «Chudožestvennaja literatura», Moskva 1967).

la legge» (e all'inizio del medesimo discorso – con una *callida iunctura*, con un sagace incastro di *esprit de finesse* e di *esprit de géométrie*, egli racconta: «Sono nato e cresciuto sull'altra sponda del Baltico, in pratica sull'altra pagina di uno stesso giornale grigio e fruscante. A volte, nei giorni limpidi, specialmente in autunno, mentre stavamo su una spiaggia dalle parti di Kellomäki, un amico tendeva il dito... e diceva: "Vedi quella striscia azzurra di terra? È la Svezia". Scherzava, naturalmente: perché una legge dell'ottica dice che l'occhio non può spingersi più in là di una ventina di miglia in spazio aperto. E lo spazio, comunque, non era aperto»). Così, nel volume *Dall'esilio*, la prima persona, l'«io» brodskiano spunta di nuovo, rigoglioso. Ma si tratta d'un «io» portatore di testimonianza, di disincantata saggezza, di autoironia. E rispunta per tessere, in particolare, l'elogio dell'esilio, dell'uscita liberatoria dallo «spazio non aperto», sbarrato, che si stendeva invalicabile dinanzi alla spiaggia e al diafano cielo autunnale di Kellomäki-Komarovo.

Una nota editoriale, sulla «quarta di copertina», paragona *Dall'esilio* a un «moderno *Ex Ponto*». L'accostamento però è fuori luogo, e fuorviante: non solo Brodskij non è l'afflitto poeta esule che implora clemenza dal Principe che l'ha sbalzato ai confini estremi dell'Impero, ma se c'è uno scrittore sovietico emigrato che non tornerà mai in patria (o vi tornerà, tutt'al più, come fugace «ospite»), costui è Iosif Brodskij. Nel rivolgersi ai «confratelli di penna» cui è toccata la sua identica sorte, egli ricorda loro, con immaginosa, sorniona franchezza, che «la vecchia giumenta grigia dell'esilio non è più quella di una volta. Esilio non significa più lasciare la civilissima Roma per la Sarmazia primitiva... No: quello che avviene, di regola, è il passaggio da un angiporto politico ed economico a una società industriale avanzata che può dire l'ultima parola in fatto di libertà individuale» (una «libertà» di cui Brodskij apprezza i vantaggi ma percepisce anche i rischi, le insidie). E rifacendosi, tra citazione e parafrasi, al robusto pentametro giambico «*Pull down thy vanity, I say pull down*» e ai versi limitrofi di un poeta ch'egli non nomina – forse perché non ce n'era bisogno –, e che non dovrebb'essere uno dei suoi prediletti (ossia Pound, il Pound del *Canto LXXXI*), Brodskij esorta i «confratelli» a un'umiltà dura, antica, biblica: «Ammaina la tua vanità, dice l'esilio, non sei che un granello di sabbia nel deserto».

L'esilio (un tema sul quale ci ha consegnato variazioni sublimi la Cvetaeva) si tramuta in una specie di condizione umana allo stato puro, nella condizione per eccellenza dello scrittore: di questo astronauta scaraventato implacabilmente nel cosmo, la cui unica salvezza è la «capsula»-grembo del suo linguaggio. Se quello scrittore è un poeta, egli sa, avverte che «l'esercizio poetico è uno straordinario acceleratore della coscienza, del pensiero, della comprensione dell'universo». Per questo la letteratura può «aiutare una persona a rendere più specifico il tempo della propria esistenza», ad accrescere realmente la propria libertà, a sciogliersi dai vischiosi ceppi dello Stato – di qualsiasi Stato –, buio grumo di provvisorietà e di finitezza; mentre la letteratura, la poesia incarna il permanente e l'infinito: è un «oggi» che cortocircuita con l'«ieri» e si spalanca sul «domani».

Maria Spiridopoulou

ECHOS SURREALISTES DANS L'OEUVRE DE GISÈLE PRASSINOS

Dans le domaine littéraire et artistique assez polymorphe et hétéroclite du surréalisme français des années '20-'30 «l'enfant prodige» du groupe, la «femme-enfant» par excellence, Gisèle Prassinos se situe dans une place singulière et solitaire à la fois.

Née à Constantinople en 1920, d'un père grec, directeur de la revue littéraire «Logos», et d'une mère italienne, Gisèle aura la chance – une fois la famille établie à Paris – d'être présentée au groupe de Breton – par son frère Mario qui le fréquentait – à l'âge de 15 ans, après s'être adonnée à l'écriture automatique. Elle devient donc la muse du mouvement en constituant la preuve vivante que le phénomène de la poésie est commun à tous les hommes¹ et en contribuant sans doute à la consolidation du mythe surréaliste de la femme-enfant².

L'enfance est l'âge magique où la récupération des forces perdues de l'homme se produit magnifiquement en se rapprochant le plus du surnaturel et en résoudant les antinomies classiques de «raison/folie», «veille/sommeil», «vie/mort», «réel/irréel». Breton lui-même affirme que «l'esprit qui plonge dans le Surréalisme revit avec exaltation la meilleure part de son enfance [...] C'est peut-être l'enfance qui approche le plus de la vraie vie»³. En tant que personnification de la femme-enfant, Gisèle Prassinos constitue la synthèse de deux attributs chers au groupe, celui de la femme et celui de l'enfant. En tant qu'enfant, elle a des facultés irréductibles au pouvoir rationnel de l'homme adulte, telle la capacité fabulatrice opérant au dessus du réel et du fantastique, de l'absurde et du logique; en tant que femme, elle a le caractère sacré, mystérieux, vouée comme elle est «à l'amour dont elle attend l'initiation»⁴.

¹ Dans le numéro 6 de *Minotaure* André Breton parle à propos de textes automatiques de Gisèle Prassinos, de «document exceptionnel» qui ôte les doutes concernant l'authenticité des textes des poèmes d'origine automatique que le Surréalisme avait produit jusque là.

² Pour le thème de la femme-enfant voir l'étude de SARANE ALEXANDRIAN, *Les Libérateurs de l'amour*, Paris, Seuil, 1977, et en particulier le chapitre *Les métamorphoses de la femme*, pp. 234-244.

³ ANDRÉ BRETON, *Premier Manifeste du Surréalisme*, Paris, Gallimard, 1979, pp. 54-55.

⁴ GÉRARD DUROZOI et BERNARD LECHERBONNIER, *Le Surréalisme: théories, thèmes techniques*, Paris, Larousse, 1971, p. 174.

Gisèle Prassinos s'affirme par conséquent dans les années qui précèdent la guerre comme «la jeune écolière» qui possède la faculté d'un flux verbal dont l'origine reste mystérieuse⁵ et elle est poussée vers l'âge sans âge de l'innocence.

Elle décide toutefois, à partir de 1938, de transformer l'écriture libre en écriture dirigée, de même que l'imaginaire et l'irréel se trouvent à côté du rationnel sans s'y soumettre et que l'invention suit toujours les voies illogiques et non-construites de l'imagination de l'auteur⁶. Six recueils de poésie et cinq romans, (malgré l'accueil très favorable de la critique), n'ont pu secouer l'indifférence de Breton. En effet le chef du groupe surréaliste, qui avait prophétisé que Prassinos cesserait d'écrire après avoir traversé le seuil de l'âge adulte et dont l'aversion pour le genre romanesque est connue⁷, fait semblant de ne pas la reconnaître quand il la rencontre dans les vernissages⁸. «J'étais en quelque sorte excommuniée comme beaucoup d'autres» affirme Prassinos, qui a su dépasser l'image de l'inculte et de l'innocente petite fille propagée par les Surréalistes et s'élever au-delà de l'étiquette surréaliste en suivant sa propre voie personnelle.

Ce qui caractérise la prose romanesque de Prassinos c'est le surgissement d'images poétiques, le va-et-vient entre le réel et l'irréel, entre la rêve et la réalité. C'est là une prose où le langage dépasse sa fonction référentielle où la distance du roman traditionnel et le sens de l'absurde refusent toute légitimité événementielle à l'histoire narrée. Poésie romanesque, ou si l'on préfère «roman comme poésie»⁹, les cinq romans de Prassinos s'imposent par leur originalité inventive en matière de «roman» tout en révélant certaines résonances de l'univers surréaliste et, surtout, tout en présentant aux yeux d'un lecteur attentif une affinité thématique avec les premiers contes automatiques. En effet, dans le domaine de production post-surréaliste, Gisèle Prassinos reste la voyante qui sait enregistrer les images oniriques situées entre la veille et le sommeil: selon Alain Bosquet «entre André Pieyre de Mandiargues, Julien Gracq et Joyce Mansour elle a sa propre place»¹⁰.

L'univers imaginaire des premiers écrits automatiques de Prassinos est peuplé par des êtres bizarres et ambigus qui ressemblent fort bien à des marionnettes humaines et dont les connotations physiques sont soit terri-

⁵ Il est vraiment inutile de chercher l'origine de ce flux verbal et de rendre rationnel ce qui ne l'est pas. Ce que affirme Gisèle Prassinos dans la préface de *Trouver sans chercher*, Paris, Flammarion, 1976: «Trouver quoi? Enfin la tête qui ne sait pas qu'elle sait, la voix libre et surprenante qui parle sans visage dans la nuit».

⁶ «Au départ j'ai une très petite idée. Elle se développe au fur et à mesure de mon avance. Enfin, je fais le livre en écrivant...», Interview à Gisèle Prassinos de HUBERT JUIN, *Les Lettres françaises*, 22 Août 1962, citée par JOSÉ ENSCH in *A l'écoute de Gisèle Prassinos*, Québec, Ed. Naaman, 1986, p. 42.

⁷ Voir *Premier Manifeste*, op. cit., p. 14-16.

⁸ Voir Entretien avec Gisèle Prassinos dans notre thèse *Echos surréalistes dans l'oeuvre de Gisèle Prassinos*.

⁹ MICHEL BUTOR, *Essais sur le roman*, Paris, Gallimard, 1975, p. 46.

¹⁰ ALAIN BOSQUET, *Le Figaro*, jeudi 16 Oct. 1958.

fiantes soit plaisamment illogiques et inconcevables. Cet univers est hanté par-dessus tout par des êtres cauchemardesques dont la notion de corps est foncièrement troublée et où le mécanisme de l'absurde se concrétise dans les anthropomorphisations au fond énigmatique et dérisoire: des enfants avec un bec de canard en guise de bouche, des êtres carrés qui s'épilent, des petites filles aux yeux vitreux et aux pieds de carton mâché, de minuscules vieilles dames dont le corps est orné d'épingles et dont les jambes sont liées au tronc avec de la ficelle¹¹.

Ces simulacres de l'espèce humaine créent un imaginaire paradoxal qui se fonde surtout sur la perturbation de la notion de corps. Le corps est constitué de parties qui sont des objets appartenant au règne animal et minéral comme les boutons, les vers, etc., et c'est la «logique» de l'assemblage hétéroclite d'éléments inusités pour un corps humain qui domine l'imagination grave et onirique de l'auteur. Ainsi, la notion d'humanité se trouve aussi compromise et dédaignée, et celle de l'identité se révèle presque inexistante et fantomatique. C'est là le cas d'un parallépipède de chair nommé Vicrate, qui aboutit à travers un nombril à une tête humaine laquelle se divise par la suite en deux êtres monstrueux: Vicratun et Vicra-deux.

Dans la série des êtres aux connotations humaines instables s'inscrit aussi le personnage principal du roman *Le Visage effleuré de peine*. Il s'agit là d'un homme-machine rien de moins qu'un automate, dont la tête extérieurement est un casque de cuivre, dont le cerveau est un ramage mécanique et dont le visage n'offre que «deux gammes d'expressions à peine perceptibles» (V.E.P. p. 13). Cet «homme», dont la profession est savant, au cours de la narration changera plusieurs fois de personnalités – une fois deglingué le mécanisme de son cerveau – et deviendra mineur, danseur, mineur de nouveau et ainsi de suite jusqu'au moment où son cerveau artificiel sera réparé ce qui lui fera retrouver sa première personnalité. La compromission de la notion de corps est donc accompagnée par celle de la notion d'identité précise et unique.

Le rapprochement de deux plans de réalité-l'animé et l'inanimé-est toujours une fonction de dissemblance et dans la figure de l'automate, cette fonction est fortifiée par le fait que deux images antithétiques – l'homme, la machine – non seulement ne se rapprochent pas mais au contraire elles s'unissent de façon telle que la dissemblance y est totale.

Ainsi, chez l'homme à la cervelière, la dislocation du réel étant complète et la dichotomie classique entre animé/inanimé, homme/machine ne subsistant pas, on voit bien l'incarnation même du principe de non-contradiction, très cher aux Surréalistes. A propos de résonances surréalistes, il faut rappeler que l'homme artificiel fut un des plus importants mythes du surréalisme et que Breton lui-même, en parlant de la possibilité de construire dans la vie quotidienne les objets qu'on rencontre dans les rêves, cite parmi d'autres les automates absurdes et perfectionnés.

¹¹ Voir *Trouver sans chercher*, op. cit.

Pouvoir de la jeunesse éternelle et du salut de l'humanité, état de transparence absolue où réside l'autre prisme de vision qui obéit à des lois bien différents de celles du despotisme masculin, rêverie active, sensibilité insolite et médiumnique et pouvoir de l'amour unique: voilà les caractéristiques fondamentales de la femme-enfant exaltée par André Breton dans *Arcane 17* et forgée sur l'image donnée par le génie des jeunes filles qui adhéraient au mouvement. «L'apparition soudaine de Prassinos séduit les Surréalistes par le merveilleux de sa poésie et par sa personnalité de femme-enfant»¹².

Loin d'avoir perdu l'anarchie de l'enfance et le don de l'émerveillement, Gisèle, devenue adulte garde la finesse naturelle pour prolonger l'état d'enfance dans l'état d'adulte en créant des personnages qui sont très proches aussi bien à sa propre image qu'au monde fantastique de l'enfance.

Essentielle, qui est la femme du savant à l'intelligence artificielle dans *Le Visage effleuré de peine*, entretient des rapports lâches, «autres», avec le monde rationnel; sa nature rêveuse et son être refractaire à tout lien étroit avec la réalité font jaillir des pensées, dans son esprit, qui sont entraînées par le vent du hasard et par l'imagination. Mais ce qui rapproche carrément ce personnage à la «mythologie personnelle» de l'auteur ce sont ses activités ludiques consistant en associations libres et en jeux de mots, outre le pouvoir de la rêverie active. «Il suffisait qu'un nom inconnu lui rappelât un nom propre, ce nom un visage, pour ouvrir en elle une infinité de petites fenêtres...» (V.E.P. p. 15). Dans l'esprit d'Essentielle a lieu donc le jeu caractérisant l'enfance qui, selon Breton «comme moyen perdu de conciliation entre l'action et la rêverie [...], à commencer par le simple jeu de mot se trouve de la sorte réhabilité et dignifié»¹³.

Son pouvoir de rêver en état de veille lui fait vivre mille histoires absurdes et des voyages fantastiques. En tant qu'être de pulsion, elle s'oppose à l'ordre établi de la connaissance rationnelle et du mariage en présentant de cette façon la thématique du départ et celle de la révolte. La rupture du «status quo» représenté par le savant et son «savoir» artificiel opprimant n'est que «la résistance foncière que l'enfant opposera toujours à ceux qui tendent à le modeler, par suite à le réduire, en limitant plus ou moins arbitrairement son magnifique champ d'expérience»¹⁴. Ce sera après une de ses rêveries qu'Essentielle, retournée à la réalité, décide de se révolter et dérobe «une minuscule pièce» de la cervelière du savant-ce qui détraque l'esprit artificiel-pour pouvoir «se rendre à Paris, sans raison précise, simplement pour aller ailleurs» (V.E.P. p. 143). Le femme-enfant du *Visage effleuré de peine* suit donc ses désirs plus cachés, plus inconscients. Et les questions posées par Breton:

¹² RENÉ PASSERON, *Le dictionnaire général de Surréalisme et de ses environs*, Paris, P.U.F., 1982.

¹³ ANDRÉ BRETON, *Anthologie de l'humour noir*, Paris, Sagittaire, 1953, p. 113.

¹⁴ ANDRÉ BRETON, *op. cit.*, p. 114.

«Qui rendra le sceptre sensible à la femme-enfant? Qui déterminera le processus de ses réactions encore inconnu d'elle-même, de ses volontés sur lesquelles est si hâtivement jeté le voile du caprice?»¹⁵

trouvent la plus belle réponse dans le personnage d'Essentielle.

Essentielle, sous la forme de femme-enfant et avec la fonction de sujet de la quête¹⁶ qui structure le texte nous légitime à penser aux héros médiévaux, prisés par les Surréalistes¹⁷. C'est le cas de Tristan et de Perceval qui, incarnant des mythes proches de la vision et des impératifs surréalistes, ont été adaptés, modifiés et remaniés par conséquent par le groupe. Nous nous référons, par là, au Graal en particulier qui est présenté au sein du surréalisme comme «la recherche humaine du bonheur à travers l'expérience merveilleuse de l'amour»¹⁸ de telle façon que ce mythe est sans doute relié et renforcé par le thème de l'amour absolu chez Tristan. La présentation du Monde comme énigme et comme une suite d'interrogations, sa découverte continuelle, le parcours initiatique de l'homme à travers ce monde parsemé de «signes» et l'aspiration humaine à l'amour inique, tout cela conflue du mythe celtique au nouveau mythe surréaliste. La «mythologie» surréaliste présente donc plusieurs similitudes avec mythe du Graal et dans la prose post-surréaliste de Prassinus nous rencontrons dans le personnage d'Essentielle une des plus rares et des plus belles réalisations narratives du mythe de l'Amour considéré comme bien suprême, qui absorbe peu à peu tous les désirs d'aventure du sujet de la quête. Ainsi, grâce à la quête de l'Amour présenté comme but impossible, hors de toute logique, le sujet devra affronter plusieurs épreuves, devenir plus fort, voyager au bout du monde, errer sans raison et sans espoir et à la fin il se trouvera au bout de sa quête: la conquête de l'amour impossible sera rejointe.

La quête dans *Le Visage effleuré de peine* fait donc penser au Graal du moment que «Essentielle possède le don de l'innocence, le don suprême de l'amour, tandis que celui qu'elle aime, le Savant, représentant de l'esprit de géométrie, de la raison, du mécanisme et de la quantité, ensorcelé, enchanté, c'est-à-dire maudit, sera sauvé par elle qui au premier abord paraît à côté de lui son inférieure et toute petite»¹⁹.

La quête est dictée par le manque d'une identité bien précise du sujet qui pourtant trouvera les caractéristiques de l'homme total dans la recherche de l'amour. Ainsi, cette fonction dans le roman subit une singula-

¹⁵ ANDRÉ BRETON, *Arcane 17*, New York, Brentano's, 1945, pp. 99-100.

¹⁶ La structure narrative du *Visage effleuré de peine* est la quête divisée en trois unités fondamentales, à savoir «le manque», «la réparation du manque», et «l'épreuve» selon la description et la définition de A.J. GREIMAS in *Sémantique structurale*, Paris, Larousse, 1966, pp. 196-221.

¹⁷ Voir le préface de JULIEN GRACQ, *Le Roi Pêcheur*, Paris, José Corti, 1948, à propos de mythes comme histoires «ouvertes» et tentations permanentes.

¹⁸ Cf. de MABILLE, *Le Miroir du Merveilleux*, cité par J.H. MATTHEWS, «Julien Gracq and the theme of the Graal in Surrealism», *The Romantic Review*, n. 2, avril 1967, p. 99.

¹⁹ JOSÉ ENSCH, *op. cit.*, p. 127.

risation très forte: l'axe de quête qui contient un couple d'actants principaux²⁰ se dédouble, puisque la quête elle-même est double. D'un côté, le quêteur fait figure d'un être divisé, agent et patient, à la fois sujet et objet de la quête, et de l'autre, le quêteur à travers la quête de son identité vise surtout à la possession d'un objet qui est distinct de lui-même et qui est l'amour de l'homme au cerveau mécanique. La quête s'amorce avec un départ du sujet et se termine avec un retour. Entre le point initial et le point final, un voyage d'apprentissage, aux multiples errances et déplacements d'un lieu à l'autre, caractérise la quête qui est représentée comme un parcours initiatique dans un univers magique peuplé de personnages singuliers. Chaque déplacement du quêteur est accompagné d'une rencontre mystérieuse et tout à fait due au hasard, de personnages qui racontent leur vie. Ainsi la quête de l'amour fait figure d'un voyage emboîtant plusieurs thèmes autonomes et apparemment disparates qui décrivent les rencontres faites par le sujet tout au long de son itinéraire. La rencontre implique un récit fait par le personnage qu'Essentielle rencontre et ainsi tout le récit principal du *Visage effleuré de peine* contient une série de micro-récits ou récits enchâssés. Or, étant donné l'importance de la «rencontre» pour l'univers surréaliste, les rencontres faites par le Sujet assument la valeur d'«épreuves» et appartiennent à son faire performantiel²¹. La galerie de récits est constituée par des «homme-récits»²², qui, apparemment détachés du récit principal, sont par contre unis à celui-ci à travers un lien profond: cherchant à se parler, les «hommes-récits» sont amenés à définir à leur insu le représentant de l'objet de la quête: l'homme au cerveau mécanique. Le sujet devient ainsi le destinataire d'un message concernant la vraie identité du savant et il doit réunir toutes les pièces du puzzle pour aboutir à la Solution finale. L'énigme de l'ordre de «qui est-il?» se pose et donne l'occasion à Essentielle d'entreprendre des voyages.

L'univers sémantique de la séquence finale, qui est celle de la réparation du manque et de la reconnaissance d'Essentielle de part de l'homme artificiel est diametralement opposé à celui de la séquence initiale. On y trouve le changement positif des sèmes appartenant au «faire» initial et négatif de l'homme artificiel. «Son regard bleu balaya la jolie robe d'Essentielle [...], sans surprise, sans intérêt» se transforme en «despensées émues [...] qui n'ont jamais hanté ces chemins de métal».

L'organisation des principales articulations du *Visage effleuré de peine* donne lieu au suivant schéma:

²⁰ Voir A.J. GREIMAS, *Les Actants, Les Acteurs et les figures*, in *Sémiotique narrative*, Paris, Larousse, 1973, pp. 161-176.

²¹ A.J. GREIMAS, *Sémiotique narrative*, op. cit., p. 164.

²² TZVETAN TODOROV, *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, 1971, pp. 33-76; voir le chapitre: *Les hommes-récits: les Mille et une nuits*.

Manque contrat <i>vs</i> rupture simulée endommagement épreuve 1 épreuve 2 épreuve 3 Réparation de l'endommagement	QUÊTE
contrat <i>vs</i> rupture manque épreuve 4 épreuve 5 réparation du manque	RE-QUÊTE

Nous voyons que le ressort dramatique défini comme «quête» présente plus d'une fois le terme négatif de «manque» et qu'il essaie de le transformer dans son terme positif. Le manque est mis de côté et ainsi le processus de la quête s'oriente vers l'objet recherché. Or, après la réparation de l'endommagement, le manque se présente de nouveau et détermine une deuxième relance de la quête qui a la même structure initiale / contrat *vs* rupture /. Par la suite, le même manque est de nouveau mis de côté et le sujet de la quête rejoint son objet après la quatrième et la cinquième épreuves.

Ce qui était automatisme spontané, constituant une découverte initiale et se développant par la suite en images détachées de toute logique pendant les années de formation de la «jeune écolière», s'est transformé et technique d'écriture dans le roman post-surréaliste. C'est la technique de ressemblance et de similarité qui domine les différentes parties du roman, et qui abolit tout lien de causalité entre les parties elles-mêmes. Au cours de cette écriture libre mais en même temps dirigée, la spontanéité devient procédé et présente un des plus grands paradoxes à l'intérieur d'une œuvre romanesque: l'automatisme dirigé qui reguse la causalité puisque la quête aboutit à sa fin et qu'elle reste toutefois une structure ouverte se présentant déjà deux fois dans le texte. Il ne s'agit là que «du hasard fabriqué par l'homme» selon l'affirmation de Chénieux²³.

²³ JACQUELINE CHENIEUX, *Le surréalisme et le roman*, Lausanne, L'âge d'homme, 1983, p. 38.