

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

ANNO XXXIV, 1-2

1995

Editoriale Programma

## INDICE

### *Articoli*

- 5 GIOVANNI ALBERTI, Discourse as a Domain of Linguistic Description
- 33 SHAUL BASSI, Indian Poetry in English: Some Suggestions on how (not) to Read it
- 59 EUGENIO BERNARDI, Friedrich Dürrenmatt e la “drammaturgia dell’immaginazione”
- 73 MANUELA BRUNETTA, Il tempo dell’essere: Vico e il neo-umanesimo di Pavese
- 97 EUGENIO BURGIO, Ricerche sulla tradizione manoscritta delle vite antico-francesi di Giuda e di Pilato. I. Le redazioni in prosa della vita di Pilato
- 139 ASSUMPTA CAMPS, G. D’Annunzio i el modernisme català
- 151 VALENTINA DI ROSA, Il teatro della scrittura. Su *Der Mitmacher. Ein Komplex* di F. Dürrenmatt
- 171 ALBERTA FABRIS GRUBE, The Unresolved Question of Conflicting Loyalties and Allegiances in the Novels of Kamala Markandaya
- 185 FRANCESCA FAVINO, *Respublica*: una ‘morality’ politica del Cinquecento, attribuita a Nicholas Udall grazie al computer
- 197 RENÉ LENARDUZZI, El operador *anche* del italiano y sus formas equivalentes en español
- 217 SERGIO LEONE, Il destino di Piero della Francesca in Russia
- 231 ANNA MAZZANTI, «Pen and Pencil in Italy»: Edith Wharton e Maxfield Parrish *sentimental travellers* nei giardini italiani
- 283 CRISTINA OSSATO, James Freeman Clarke: a Contribution to the Development of the Oriental Religions in America

INDICE

- 307 ARMANDO PAJALICH, Michael Ondaatje's *The Collected Works of Billy the Kid*: alla ricerca di una poetica del caos
- 331 DOMINIQUE PARAVEL, Aspects de l'interrogation totale en français et en italien
- 351 SARA PIZZITOLA, Caroline Kirkland's Magazine Contributions
- 365 MARCO PRESOTTO, Vestir y desvestir: apuntes sobre la indumentaria en la dramaturgia del primer Lope de Vega
- 385 EDUARD VILELLA, Serenitat, transcendència i alliberament en la poesia de Màrius Torres (a propòsit del poema *Calma*)
- 403 ANDREA ZINATO, Fernán Pérez de Guzmán e le glosse alla traduzione medievale castigliana delle *Epistulae morales ad Lucilium*: un itinerario filologico e filosofico

*Nota*

- 429 ANDREA ZINATO, Per l'edizione critica delle poesie di Macías (s. XIV)

*Recensioni*

- 441 ALESSANDRO GROSSATO, *Navigatori e viaggiatori veneti sulla rotta per l'India. Da Marco Polo ad Angelo Legrenzi*, Firenze 1994 (Alberta Fabris Grube). LINA UNALI, *Stella d'India. Temi imperiali britannici. Modelli di rappresentazione dell'India*, Roma 1993 (Alberta Fabris Grube). EMANUELE KANCEFF, *Polipticon italiano*, Moncalieri 1994 (Franco Meregalli).

Giovanni Alberti

DISCOURSE AS A DOMAIN OF LINGUISTIC DESCRIPTION

*Abstract*

This paper is a revised version of one section of my doctoral dissertation. It takes into account written discourse and presents the analyses of two texts. After an introduction that highlights some relevant issues in today's computational linguistics, the notions of discourse coherence and discourse structure are discussed. It is shown that the familiar notion of genre can be made explicit by resorting to grammatical categories instead of invoking "stylistic" differences between texts. Such categories, notably tense and aspect, are used when linking propositions by means of coherence relations and when trying to find out the structure of a text, i.e. its organization in linguistic units bigger than a sentence.

1. *Introduction*

In this paper I will take into account **discourse**, a linguistic unit which I consider to be a connected series of utterances. Note that *discourse* is a many-sided word: we distinguish between spoken discourse (or **speech**) and written discourse (or **text**), as well as between the roles of the **discourse participants**: speaker/hearer in the case of speech, writer/reader in the case of text. In what follows, written discourse or text will be the object of discussion.

Why study discourse? In other words, why prefer the study of discourse to the study of single sentences? Clearly the answer has something to do with psychological reality: for years, generative linguistics has confined itself to the investigation of single, isolated sentences, leaving out the communicative context in which these sentences could have been used and therefore their communicative function. This is a major fault since whatever language is we use it to communicate. None the less, the emphasis given to such Chomskyan notions as the autonomy of syntax, or compe-



tence as opposed to performance (sometimes disregarding the role of the latter), has contributed towards making the scope of linguistic theory more and more abstract. For this reason, a growing interest in the study of discourse – considered as an instance of language in use – has taken place during the past twenty or fifteen years along with the appearance of the first significant contributions. Of course, I do not intend to deny the role that linguistics at sentence level has played or the importance of the results that have been achieved. More simply, I want to point out the advantages (in terms of psychological reality) that the study of discourse offers to linguistic theory: the consideration of live data, collected by the researcher, instead of *ad hoc*, artificially contrived sentences;<sup>1</sup> the restoring of language in its appropriate communicative context, which is one of the crucial factors in the interpretation of utterance meaning; the retrieval of the communicative function of language (therefore, of the interaction between the discourse participants) as the only sound basis for the explanation of linguistic phenomena.

This said, I have to motivate my second decision, i.e. to deal with written discourse. It is accepted that text and speech cannot be treated in the same way as each has a number of distinctive traits which leads to a line being drawn between two rather distinct linguistic domains. Suppose we are concerned with spoken discourse: then we have to take into account such phenomena as elliptical/ungrammatical sentences, informal style/phrases (e.g. *yeah*, *well*, etc.), self-correction, interruption, repetition, circularity and so on. In other words, features which for the most part do not occur in written discourse and which for this reason linguistics has rarely considered, leaving them to other disciplines such as psychology or psycholinguistics. Another obvious difference between text and speech is the role of such things as pitch, stress and intonation, i.e. prosodics in general, these factors belonging exclusively to the domain of spoken discourse. Moreover, a variety of extralinguistic factors, that in some cases are as important as words, intervenes in speech: gestures, nods, facial expressions, etc. For example, you can answer *yes* by simply nodding, without the actual utterance of any word.

<sup>1</sup> It is to be wished that this is actually the case since artificially contrived discourses exist in the linguistic community as well.

For all these reasons, the study of spoken discourse needs a much more detailed analysis than it may seem at first sight. And as McKeown remarks, «in speech the speaker decides as he is talking what material should go into a sentence», whereas «a writer does not randomly order the sentences in his text, but rather, plans an overall framework or outline, from which the individual sentences are produced».<sup>2</sup> This is the distinction between unplanned and planned discourse.<sup>3</sup> Planned discourse is a mental process of great complexity which requires a considerable amount of reasoning. Being a conscious process, we expect it to be the result of the principles which govern language, i.e. grammatical rules. Through the study of such a process, then, we hope to reach significant generalizations on language. Of course, unplanned discourse (especially speech) is what we use in every-day social interactions; in this respect, it may seem more interesting to study than planned discourse. It is clear that linguistic theory has to deal with both but it is also clear that, on the basis of what has been said above, planned discourse is language as it should be, whereas unplanned discourse is language as it is. For this reason, perhaps, it is better to start from the regularities of the former.

### 1.1. *Interpretation and generation*

The study of planned discourse has been in recent years the theoretical basis which led to the birth of a new discipline within computational linguistics: **text generation**. As McDonald remarks,<sup>4</sup> natural language generation «is not concerned simply with making computers able to print out fluent texts (...). Instead, it looks ahead to the time when machines will think complex thoughts and need to communicate them to their human users in a natural way». The goal of linguistic generation then is to make an old dream come true: the interaction between man and a computer system using natural language, be it text or speech (in the latter

<sup>2</sup> *Text generation*, p. 3.

<sup>3</sup> Given that intermediate forms exist as well, the reader must not identify unplanned discourse with speech and planned discourse with text, though this is so in most cases. Writing a letter, for example, can be an instance of unplanned discourse.

<sup>4</sup> In McDonald D. – Bolc L. (eds.) (1988), Introduction.

case, a system of speech recognition will also need to be developed).

Generation *per se* exists since the 1970s at least, with the systems of question-answering. The problem to face today, however, is the generation of paragraph-length text (even better, multiparagraph-length) instead of single sentences as in the case of question-answering. The trouble is that in order to devise a system of text generation, an adequate theory of text organization is needed first. One such theory on which everybody agrees is still missing, so the systems of text generation that have been developed so far have been based on individual strategies. What a theory of text organization is (that is, what its relevant concepts are) will become clear in the following sections. The reason why it is needed is that we must allow machines to perform those underlying mental operations to produce language that a human can do naturally.

Devising an adequate theory of text organization is the job of natural language understanding; in our context, I will call this task **text interpretation**. Text interpretation, as has been said, comes before text generation and this is the principle that I will follow in the discussion to come. I will deal with text description at various levels. This paper will try to reach some generalizations on the structural properties of discourse and it can be seen as an interface between interpretation and generation: it offers a contribution to the development of a theory of text organization from which generation can draw.

## 2. *Two analyses*

In the preceding section I have motivated the decision to be concerned with written discourse, or text. In this section, two examples of text analysis will be given. The goal of the discussion is to motivate empirically the notion of **genre**: genres are usually defined as different kinds of text, each distinctive with respect to the others as to quality, content, style, etc. Thus, a narrative, a news article, a commentary, a scientific report, a letter, etc., are genres. If different kinds of text exist we are not allowed to treat all written discourse in the same way: it is reasonable to assume that each genre has a set of lexical, semantic, syntactic, pragmatic properties different from any other's, so the analysis must take into account such differences and be adapted depending on cir-

cumstances. In what follows, two genres will be examined. I start with a literary text.

The following is an excerpt from the short story *Grace* by James Joyce:

- (1) 1. Mrs Kernan's puzzled eyes watched the car till it was out of sight. 2. Then she withdrew them, went into the house and emptied her husband's pockets. 3. She was an active, practical woman of middle age. 4. Not long before she had celebrated her silver wedding and renewed her intimacy with her husband by waltzing with him to Mr Power's accompaniment. 5. In her days of courtship, Mr Kernan had seemed to her a not ungallant figure: 6. and she still hurried to the chapel door whenever a wedding was reported and, seeing the bridal pair, recalled with vivid pleasure how she had passed out of the Star of the Sea Church in Sandymount, leaning on the arm of a jovial well-fed man, who was dressed smartly in a frock-coat and lavender trousers and carried a silk hat gracefully balanced upon his other arm. 7. After three weeks she had found a wife's life irksome, and, later on, when she was beginning to find it unbearable, she had become a mother. 8. The part of mother presented to her no insuperable difficulties 9. and for twenty-five years she had kept house shrewdly for her husband. 10. Her two eldest sons were launched. 11. One was in a draper's shop in Glasgow, and the other was clerk to a tea-merchant in Belfast. 12. They were good sons, wrote regularly and sometimes sent home money. 13. The other children were still at school. 14. Mr Kernan sent a letter to his office next day and remained in bed. 15. She made beef-tea for him and scolded him roundly. 16. She accepted his frequent intemperance as part of the climate, healed him dutifully whenever he was sick and always tried to make him eat a breakfast. 17. There were worse husbands. 18. He had never been violent since the boys had grown up, 19. and she knew that he would walk to the end of Thomas Street and back again to book even a small order. 20. Two nights after, his friends came to see him. 21. She brought them up to his bedroom, the air of which was impregnated with a personal odour, and gave them chairs at the fire.

2.1. *Coherence and coherence relations*

The first step of the analysis consists in the evaluation of the **coherence** of the above text.<sup>5</sup> The concept of coherence is explained as follows: we all agree that a discourse is not a casual collection of sentences but a tightly organized linguistic unit. Each sentence relates semantically to the sentence by which it is preceded<sup>6</sup> forming a meaningful continuum; roughly speaking, we say the discourse “hangs together”. Thus, a discourse is coherent if its sentences do stand in some relation to each other.

The logical relations that occur between two sentences are called **coherence relations**.<sup>7</sup> Coherence relations bear such labels as *sequence*, *cause*, *contrast*, etc. For example, in the discourse below:

- (2) 1. John's garden was scattered with leaves. 2. He borrowed a rake from his neighbour.

sentences 1 and 2 stand in a *cause* relation: the state described in S1 causes the event described in S2; in other words, the latter occurs as a result of the former.

Coherence relations are assigned on the basis of lexical, semantic and syntactic information but an inferential component, based on world knowledge, is also needed. For example, no lexical or syntactic clues indicate that sentences 1 and 2 in (2) are related in the way I claimed, i.e. a *cause* relation. In fact, that relation is assigned as we infer that John borrowed a rake because he wanted to clear out the leaves in his garden.

Dahlgren (1988), reviewing a large corpus of literature on discourse, proposes a set of twenty coherence relations that were found in the corpus under some formulation or other. These relations include: **sequence**, **reported event**, **enablement**, **cause**, **goal**, **parallel**, **contrast**, **evidence**, **generalization**, **elaboration**, re-

<sup>5</sup> *coherence* and *cohesion* are terms often found in the literature on discourse: however, they are not synonyms. The former is explained below; the latter has been used by M.A.K. Halliday to refer to a sort of semantic well-formedness. His notion of cohesion cannot be reduced to a footnote, so I refer the reader to Halliday and Hasan (1976).

<sup>6</sup> This is the fundamental claim of my analysis, which stems from the concept of the linear dimension of language, i.e. the fact that language (then, discourse) is processed sequentially left-to-right.

<sup>7</sup> Or *rhetorical predicates*, in Grimes's (1975) terminology.

**statement, qualification, evaluation, description, situation-activity, situation-time, situation-place, import, biased comment, unbiased comment.** I will use this set of relations, and their definitions, as the basis for my analysis. Before starting, note this: coherence relations do not hold between adjacent sentences only, as we have seen in (2), but also between distant sentences as well as clauses in the same sentence.<sup>8</sup> An example of the latter case is below:

- (3) John borrowed a rake to clear out the leaves.

In (3), the main clause and the subordinate clause are linked by a GOAL relation. In the forthcoming analysis, coherence relations will be studied when intervening between adjacent sentences.

### 2.1.1. *Assigning coherence relations*

Let us start from the lexicon as the first level of inquiry: as Cohen (1984) says, in a discourse there are «special words and phrases directly indicating the structure of the argument to the hearer». These words and phrases play the role of discourse markers and are referred to as **clue words**. However, the assignment of coherence relations on the basis of clue words alone is probabilistic: this is so because clue words are often ambiguous, i.e. can have more than one reading, so whenever a clue word is ambiguous we must invoke semantic or syntactic information or even inferences from world knowledge in order to assign the correct relation. An example of such a case follows immediately.

The first clue word in the text is *Then* (S2), which connects the first two sentences. I assign the SEQUENCE relation to these sentences: in symbols, S1 ← S2: SEQUENCE. The direction of the arrow is important: it means that it is S2 which is in a SEQUENCE relation with respect to S1, and not viceversa. Following Dahlgren's definition, such a relation is assigned because the events in S2 follow the event in S1 in time, but are not otherwise causally related. Note that *then* is an ambiguous clue word: it can have a temporal reading or a resumptive reading (e.g. *then it's no use your going*). The temporal reading is chosen because of the semantics of tense, which we may refer to as a **semantic clue**: in

<sup>8</sup> That is, coherence relations function recursively, as Grimes points out.

sentences 1 and 2 the verbs in the main clauses are expressed in the same tense, i.e. the simple past (and in the same aspect as well: the verbs describe events in all four cases, even if there is a difference between accomplishments and achievements). So the reference time (RT), i.e. the temporal location of the story, is the same in the two sentences and the clue word connects a sequence of events.

The remaining relations are assigned as follows:

3 ← 4: ELABORATION. In this case, the clue word is *before* inside the phrase *Not long before* (S4). RT is different in the two sentences because the tenses in the main clauses are different: the narrative is moving backwards now. The ELABORATION relation is assigned because the main topic is continued. In other words, we have a main topic chain.<sup>9</sup> This embodies Dahlgren's informal definition: one clause gives details about or describes a part of a larger event reported in another clause.

4 ← 5: DESCRIPTION. The clue word is *In* at the beginning of S5. RT is the same because the tenses of the two adjacent sentences are the same, so the clue word receives a temporal reading. Note that *in* is ambiguous: it is a preposition of time, space, circumstance, etc. In this case, however, the interpretation 4 ← 5: SEQUENCE is overridden because we have a so-called expected topic shift: the narrative shifts from the description of Mrs Kernan to the description of Mr Kernan, previously introduced into the discourse in sentences 2 and 4. These facts parallel Dahlgren's definition: entities or actions introduced into a discourse may be identified or explained by the speaker. Sometimes this takes the form of a definition.

6 ← 7: SEQUENCE. The clue word is *After* in the phrase *After three weeks* at the beginning of S7. In this case, S7 does not stand in a SEQUENCE relation to the whole of S6 but only to the subordinate clause which is an argument of the verb *recalled*. This is so because in S6 there are two RTs: the first is relative to the main temporal location, the second to a different temporal location (i.e. the flashbacks in Mrs Kernan's mind) that is temporally prior to the first. As the story is moved forward inside this second RT (the events in S7 follow the event in S6 in time), the SEQUENCE relation is assigned.

<sup>9</sup> See Alberti (1992), p. 129ff., for the notion of topic chain and the discussion of various types of such chains.

2 ← 14: SEQUENCE. The clue word is *next* in the phrase *next day*. S14 resumes the RT which was interrupted after S2: since tense and aspect are the same, the story is moved forward.

14 ← 20: SEQUENCE. The clue word is *after* in the phrase *Two nights after*. S20 resumes the RT in S14 so this case is equivalent to the one just considered above.

So far the SEQUENCE relation has been the more frequent. This is only natural because the main feature of a narrative text is the emphasis laid on the temporal sequence of a number of events. Since these events take place during a certain period of time, the writer needs to order them, i.e. to provide them with a temporal structure so temporal clue words are used to indicate the movement in time. Note in addition that all the clues examined so far delimit sentence boundaries. Lots of other clue words occur in the text but these are internal to sentences, i.e. they delimit clause boundaries. Examples of such clue words are *till* (S1), *whenever* (S6, S16), *when* (S7), *since* (S18). As is easy to see, they all introduce time clauses. However, I will not consider them because I am concerned with discourse grammar here.

I now turn to the next level of analysis, syntax, taking account of some syntactic features of sentences that I refer to as **syntactic clues**. Among syntactic clues are the distinction between main and subordinate clauses, gerundives, active and passive voice, copula sentences. However, the influence of the first two is limited to adjacent clauses, which means that the correct interpretation of these clues is accomplished within sentence boundaries and can never overstep them. Such an interpretation then, is relevant only as far as the evaluation of coherence at clause level is concerned.

The distinction between active and passive voice is of more interest, even if only one passive occurs in our text (what's more, in a subordinate clause: see S6). Active and passive forms occur freely in the clauses of a sentence. The sentences of a discourse can hold one voice for a while (usually, the active) and shift to the other with one or more sentences. When a shift occurs, the character of the discourse changes: in a narrative, for example, the main events are usually related in the active voice; the passive is used to describe events in a less direct way, or to stop the action and introduce supportive information. Thus, a discourse can be analyzed sentence-by-sentence to check where a shift from active to passive occurs (or viceversa). Each sentence is then assigned a coherence relation with respect to the preceding one. This can be done, for instance, by checking whether topics are



continued or changed (which tends to introduce ELABORATION or CONTRAST relations, respectively).

So what remains to be said is relative to the case of copula sentences, the second syntactic clues to be effective at discourse level since they allow a sentence-by-sentence analysis. To these, I assign the following relations:

2 ← 3: DESCRIPTION. The main topic, i.e. Mrs Kernan, is continued. As Dahlgren puts it, the individual introduced into the discourse is identified with a definition. This is a sort of unmarked case for copula sentences as syntactic clues, since the copula is always a stative verb and can never introduce SEQUENCE relations.

9 ← 10: CONTRAST. In this case we have a topic shift: new participants in the discourse are introduced who contrast with the preceding ones.

10 ← 11: EVIDENCE. I follow Dahlgren's definition here: the truth of S10 is supported by S11. Note however that I cannot provide grammatical arguments to substantiate that claim; rather, I have to invoke some inferential component which is triggered by S11. See the discussion below on this point.

11 ← 12: EVALUATION. An intensional adjective (*good*) is used in S12: these adjectives represent a personal judgment or an opinion of the speaker and do not describe an objective truth. This parallels Dahlgren's definition: S12 expresses a judgement about the participants introduced into previous discourse. In fact, this holds for the first clause of S12 only, where the adjective is used. The two remaining clauses just provide additional information supporting the validity of the author's opinion.

12 ← 13: CONTRAST. We have a topic shift here and the case is the same as sentences 9 and 10 discussed above. This holds in the case of sentences 16 and 17 as well, so 16 ← 17: CONTRAST.

17 ← 18: EVIDENCE. In this case S17 bears no strict relation to the preceding discourse (from the description of Mrs Kernan we pass to a *there*-construction with a plural subject, *husbands*) but acts as a generalization of the following sentence. In other words, the truth of S17 is supported by S18. To assign the relation, we must rely once more on an inferential component which has not been specified as yet. Thus, it is necessary now to turn to the discussion of this point.

So far coherence relations have been assigned on the basis of lexical, semantic and syntactic features, i.e. grammatically encoded

features. These, however, are not sufficient as we have just seen: another level of analysis is required that takes into account the meaning not directly recoverable from the grammatically encoded structure of a text. I call this level **world knowledge**, i.e. the store of information that each person has about the objects and relations in the world. The way this new module works is best seen by examples. Consider the relation 10  $\leftarrow$  11: EVIDENCE just discussed. Such a relation is assigned because, as I claimed, the truth of S10 is supported by S11. Suppose now to modify S10:

- (4) Her two eldest sons worked far from home.

In this case, it seems more reasonable to assign an ELABORATION relation between the two sentences because S11 now gives details about the event reported in (4), our variant of S10. Some may claim that S11 continues to support the truth of (4) and that the change in the relation is unnecessary. However this is not completely true, in that no one has reasons to doubt about the truth of (4). In other words, what one reads in a narrative is conventionally supposed to be true. So if (4) is read, it is also believed to be true. For this reason, the following sentence does not have to provide arguments which support the already acknowledged truth of (4). S11, as has been said, simply explains (4) in detail so the assignment of the ELABORATION relation is motivated. Now, to return to S10, the fact that S11 provides evidence for it depends on the meaning of *launched*: to begin with, the item is used figuratively, not literally. Mrs Kernan's two eldest sons are said to be launched because they both have a job and because such jobs were probably reputed to be good ones for a young man in the Irish society which the author depicted. By means of S11, the author substantiates his claim in S10: to have a job meant, at least in part, to be launched. This piece of information is not recoverable from the syntactic form of S11 but from the knowledge that a reader has about a particular situation; from this he can draw in order to understand what is entailed by an utterance. It is world knowledge, then, that makes possible such a mental achievement.

Similar arguments can be proposed in the case of the 17  $\leftarrow$  18: EVIDENCE relation discussed above. The statement in S17 receives explanation in the two following sentences (I have not considered S19 in the discussion above because it is not a copula sentence) though the reader must depict a scenario of his own in

order to agree with that statement or reject it. A link must be established between the fact of being a good or a bad husband and Mr Kernan's quality of not being violent plus his willingness to take a long walk to book orders. This, however, cannot be done on a solely grammatical basis (i.e. what I am concerned with here). It is necessary to have access to a level where cognitive relations are exploited so as to retrieve all aspects of meaning.

To conclude this section, then, we rely on grammatical facts to assign coherence relations. These include lexical, semantic and syntactic features. A prediction can be retracted in the case where one of these features is overridden by a different one which provides a better solution. There may be cases where grammatical information is not sufficient to assign a relation so we must resort to an inferential component based on world knowledge to carry out this task.<sup>10</sup>

## *2.2. Structure and discourse segments*

The above analysis is based on the hypothesis that each sentence in a discourse (in our case, a text) relates to the sentence by which it is preceded, that is, that a meaningful link intervenes between two adjacent sentences. Coherence relations are the formal expression of this link and I have used them to show in what the notion of discourse coherence consists. I want now to verify whether a discourse, besides being coherent, has a structure too, that is, whether the sentences of a discourse can be grouped together to form larger units than a sentence on its own, in the same way as phrases and clauses are grouped to form a sentence. If we reconsider the hypothesis mentioned at the beginning of section 2.1, we realize that it is too strong: in fact, the claim that each sentence has a relation with respect to its antecedent is not safe. A link occurs in a large majority of cases, but sometimes we find sentences that have little relation or that openly contrast with their antecedents. In this case, the link has to be found far back, or forward, in the discourse: if a match is found, the coherence of the discourse is preserved. More importantly, if a link occurs between two distant sentences the portion of discourse between

<sup>10</sup> See Delmonte (1992), Chapter VII, for the issue of the automatic assignment of coherence relations. These are computed by an algorithm that interprets three short texts. For some background, see Alberti (1992), Chapter 4.

them will be a coherent unit by itself. I claim that this portion is a **discourse segment**. The succession of discourse segments will reflect the structure of a discourse.

### 2.2.1. *Finding discourse segments*

It is time now to begin the structural analysis of our text: the problem is how to find the discourse segments. I will consider two basic relations intervening between sentences: CONTINUE and CONTRAST. Each sentence is in a CONTINUE or CONTRAST relation with its antecedent according to the tense, mood and aspect of the verb in the main clause.<sup>11</sup> If these parameters are the same in the (verbs of the) two sentences, we have a CONTINUE relation; if not, a CONTRAST. Moreover, by means of the forthcoming analysis, I give an account of the sentence segmentation of the text drawn above. I consider a sentence to be delimited by punctuation marks. In some cases, however (namely, when a change in tense occurs), I introduce a sentence boundary even if punctuation, which is actually missing, does not signal it. Starting with S2, the sentences of the text stand in the following relations:

1 ← 2: CONTINUE. The use of the simple past, which we find in S1, is continued in S2, which has three.

2 ← 3: CONTRAST. Although the tense remains the same, we have a change in aspect, passing from the description of events to the description of a state.

3 ← 4: CONTRAST. S4 is actually made up of two sentences joined by the conjunction *and*. Since the two sentences are identical in tense, I will not consider them separately. The contrast lies in the change in tense, from simple past to past perfect.

4 ← 5: CONTINUE. The past perfect is used again.

5 ← 6: CONTRAST. We have again two sentences joined by *and*. The second sentence is very complex because of its adjuncts

<sup>11</sup> CONTINUE and CONTRAST are not coherence relations: they are relations which refer to the polarity (positive or negative, so to speak) of a sentence. The polarity, as has been said, concerns the semantic system of tense, mood and aspect of the verbs in the main clause of each sentence.

As for aspect, it is loosely understood here as the binary distinction between stative and eventive verbs. I motivate the described procedure by claiming that tense and aspect are possibly the most relevant parameters in a narrative since they provide information about the temporal location (tense) and the static/dynamic features of the story (aspect).

and subordinate clauses. Anyway, the CONTRAST relation is assigned because we pass from the past perfect to the simple past.

6 ← 7: CONTRAST. Again a change in tense, from simple past to past perfect.

7 ← 8: CONTRAST. A change from past perfect to simple past.

8 ← 9: CONTRAST. I assume that *and* introduces a sentence boundary because in what follows we find a change in tense, from simple past to past perfect.

9 ← 10: CONTRAST. Again a change from past perfect to simple past.

10 ← 11, 11 ← 12, 12 ← 13: CONTINUE. The same tense is used in these sentences.<sup>12</sup>

13 ← 14: CONTRAST. The change concerns aspect, as we pass from a stative verb to eventive verbs.

14 ← 15, 15 ← 16: CONTINUE. The same tense is used.

16 ← 17: CONTRAST. Again a change in aspect.

17 ← 18: CONTRAST. In this case aspect is the same but the tenses are different.

18 ← 19: CONTRAST. The change in tense suggests that a sentence boundary intervenes with the conjunction *and*, after the comma.

19 ← 20: CONTRAST. The tense is the same but we have a change in aspect.

Finally, 20 ← 21: CONTINUE, the tenses being the same.

Thus, I have shown how tense, mood and aspect can be used as semantic parameters to find out what kind of logical relation intervenes between two adjacent sentences. In reality, mood has little or no role at all in the text as only the indicative is used. No imperatives or subjunctives are to be found. As for the conditional, there is one in S19 but it occurs in a subordinate clause. Having chosen just two relations, CONTINUE and CONTRAST, it is clear that the role of tense has been greatly emphasized because to every change of tense corresponds a CONTRAST relation. When tenses were the same I looked for a change in aspect in order to underline a further difference between the verbs.

<sup>12</sup> In S12, the verbs are not the same as far as their aspect is concerned. Instead of a further segmentation, I choose to ignore the difference because the three past tenses have the same function. Explanation for this is provided below.

Now that the link between two sentences in terms of CONTINUE and CONTRAST relations has been made explicit, we must build the discourse segments. To do that, world knowledge will be used in addition to the semantics of tense and aspect.

S1-2 are the first discourse segment: as we have seen, the sentences are connected by a CONTINUE relation. S3 cannot be part of this segment because S2 and S3 are in a CONTRAST relation. S2 is now waiting for a match: in other words, we must find a sentence with the same semantic features (i.e. same tense and aspect of the main verb) that may stand in a CONTINUE relation to S2. Such a sentence is S14: the two verbs are in the simple past and describe an event. Then, if S2 and S14 are linked, the portion of text between them is a discourse segment: S3-13 are then the second discourse segment.

Before proceeding, I have to prove that S14 is the first available sentence for a match with S2: since in the text some verbs in the simple past and describing an event occur before S14, I have to explain why they must be ignored. These verbs are *hurried* and *recalled* (S6), *presented* (S8), *wrote* and *sent* (S12). I will consider the twofold function of the simple past in English, which is used to describe a single action in the past or a past habit. In sentences 1 and 2 the simple past describes a single action, whereas the above mentioned verbs all describe a past habit. For this reason, they cannot be matched with S2. In particular, *hurried* is a past habit because the adverb of time (*still*) emphasizes that the action continued even to the past time which the author describes; moreover, the subordinate clause that follows shows the circumstances in which the action occurred, implying that there were several. *recalled* is also a past habit being a logical continuation of the story which S6 describes. *presented* cannot be thought of as a single action because Mrs Kernan's «part of mother» lasted several years along with different sons. Finally, *wrote* and *sent* are past habits because the adverbs of frequency (*regularly* and *sometimes*) point out with what frequency (i.e. more than one time) the action was done. In this case, it is unfortunate that we are dealing with a language such as English: other languages, with a more complex verbal system, would show the difference between the verbs in sentences 1–2 and the above ones resorting to different tenses. For example, comparing the English text with an Italian translation, one can see that the verbs in sentences 1, 2, 14 are rendered with the *passato remoto*, the other verbs with the *imperfetto*. My analysis is then confirmed by this fact.

S14-15 are the third discourse segment: the sentences stand in a CONTINUE relation. Again, I have to explain why S16, which contains three eventive verbs in the simple past, cannot be part of the segment. The reason is the same as before: the three verbs describe past habits instead of single actions (which is done by the verbs in sentences 14 and 15). *accepted* is a habit because Mr Kernan's intemperance is said to be «frequent». The scenario would change if the sentence were *she accepted that intemperance as part of the climate*, etc. *healed* and *tried* are also past habits because a subordinate time clause in one case and an adverb of frequency in the other (*always*), make clear in what circumstances (that is, how many times) the action was done.

S15 is now waiting for a match, which is found in S20. The portion of text between these sentences will be the next discourse segment: S16-19 are then the fourth discourse segment. Finally, since sentences 20 and 21 are in a CONTINUE relation, they are the fifth discourse segment.

The text is then made up of five discourse segments: S1-2, S3-13, S14-15, S16-19, S20-21. I want now to discuss the role that each segment plays in the text. Recall that the text under analysis is a narrative (actually, a limited portion of it), whose main characteristic is the description of a series of facts along with their antecedents and consequences. Two notions have been highlighted in the literature on discourse which are particularly relevant to narrative as a genre: **foreground** and **background**. The foreground is that part of a discourse which provides the main information. In a narrative, the foreground is the temporal sequence of events. Foreground information, then, moves the story forward. The background, on the contrary, provides supportive information such as elaborations, comments, etc., and does not move the story forward. To return to our text, the role of each segment can be easily distinguished: segments S1-2, S14-15 and S20-21 are the foreground; segments S3-13 and S16-19 the background. It is interesting to note that the author himself provides much of the information about foreground and background by the use of indentation: after the first discourse segment, the new paragraph signals a shift to background; the next new paragraph signals a new shift, to foreground; the shift to background which takes place with S16 is not signalled; finally, another shift to background is signalled with the new paragraph after S19. So the text presents itself as an alternate succession of foregrounded and backgrounded parts. Since in a narrative the foreground has the

main importance, we may say that the text is a succession of foregrounded parts with embedded backgrounded parts. It would be interesting to establish whether this is a characteristic of narratives or a universal of natural language. In the latter case, we would expect all types of text to behave like the one we are examining. For the moment, in the absence of data, I leave this question open.

Before concluding this section, I want to discuss briefly the following claim: if the structure of a text is the succession of its discourse segments, it is also true that each segment has a structure. Let us analyze the structure of one of the segments: since three out of the five segments of the text are only two-sentence long, the most fit to be chosen is segment S3-13 which is of some complexity and allows an interesting analysis. The method of inquiry is the same: I will use CONTINUE and CONTRAST relations in order to find the subsegments of the discourse segment S3-13. The first subsegment is S3, which stands in a CONTRAST relation to S4 and therefore cannot be linked to it. S3 is matched with S6: although the main verbs of the two sentences are different in aspect, they are the same as regards the function of their tense, i.e. the description of a habit. S3 could be matched with S10, and the subsegments thus found (S4-9) may require further division. In both cases, the results are the same. Since S7 stands in a CONTRAST relation to S6, S6 is matched with S8. S9 presents again a CONTRAST: S8 is then matched with S10. The remaining sentences stand in a CONTINUE relation to each other and are therefore part of the same subsegment. These matches highlight the other subsegments: S4-5, S7, S9. To summarize, we have seven subsegments: S3, S4-5, S6, S7, S8, S9, S10-13.

The subsegments, too, can be divided into two groups according to their function in the text: the first group, S3, S6, S8, S10-13, makes the reference time of the narrative stand still, providing additional information which does not contribute to the development of the action. The second group, S4-5, S7, S9, also provides information which is not relevant to the unfolding of the story. In this case, however, the reference time of the narrative has been moved backward. The device which made this possible is the use of the past perfect which opens windows, so to speak, on the main story line. These windows are of a narrative nature, that is they share with the definition of foreground the fact that they describe a temporal sequence of events. Recall that the discourse segment under examination has been classified as background. The



conclusion is then that also backgrounded parts can exhibit a narrative structure.

### 2.3. *A journalistic text*

In the preceding sections I have examined the properties of a literary text using a method of analysis devised in order to find its coherence and structure. In this section, I want to repeat the analysis taking into account a text drawn from a newsmagazine. The reason for this second analysis is clear enough: I want to collect some data so that a comparison between the two texts can be made. Recall that at the beginning of section 2 I introduced the notion of genre: it will soon be time to verify the effectiveness of that notion and assess its relevance in the process of discourse understanding.

The following is an excerpt from an article describing the virtues of a cholesterol-free cooking oil. The headline is: *A Card Game? No, Cooking Oil.*<sup>13</sup>

- (5) 1. The American health-food hit parade is a fickle thing. 2. Not long ago, oat bran zoomed to the top of the charts because of its putative ability to lower cholesterol. 3. It quickly fell back when it was found to work no better than other low-fiber grains. 4. Margarine was considered a golden oldie on the basis of its zero cholesterol count until the recent discovery that one of the ingredients in the stick form could increase the risk of heart disease. 5. Now there is a new contender on the playlist: canola oil. 6. Of all the common cooking oils, canola contains the lowest level of saturated fat – the kind that boosts blood cholesterol, the villain in many forms of heart disease. 7. Like other oils, canola boasts a long shelf life, has the ability to remain odorless at high frying temperatures and averages 120 calories per tablespoon. 8. But canola's biggest attraction is its scant, 6% level of saturated fat, in contrast to 14% in olive oil and 51% in palm oil. 9. Canola also contains high levels of monounsaturated fat. 10. For a number of years, consuming that substance was thought to reduce the "bad" type of cholesterol in the blood known as LDL (low-density lipoprotein).

<sup>13</sup> The article was taken from the newsmagazine *Time*.

11. Recent studies suggest, however, that monounsaturated fat has no special power but is valuable as a replacement for damaging saturated fats.

12. On the basis of canola's virtues, American sales have doubled over the past two years, though canola still accounts for only 2.3% of all oils consumed in the U.S. 13. Four years ago, Procter & Gamble converted its Puritan cooking-oil line from a soy-sunflower blend to 100% canola. 14. Earlier this year Dean Foods, a Virginia-based company, rolled out a margarine rich in canola. 15. Next year Frito-Lay plans to introduce SunChips, corn chips fried in canola oil. 16. This surge of interest has caused a boomlet in Kentucky, Tennessee and Indiana, where growers are starting to plant acreage in the 1.5-m, yellow-flowering rapeseed plants from which canola oil is derived.

The first step is finding the coherence relations between the sentences in the text. In contrast with the preceding analysis, I will not consider clue words, syntactic clues and world knowledge sequentially but I will consider these features at the same time conducting the analysis in an informal way.

An interesting thing happens at the beginning of the text. S1 tells us that «the American health-food hit parade is a fickle thing» and the following sentences (until S5) provide examples to substantiate that claim: the rise and fall of oat bran and margarine are described along with the presence of a new entry, canola oil. The truth of S1, then, is supported by sentences 2, 3, 4, 5. This means that sentences 2-5 stand in an EVIDENCE relation to S1: in symbols,  $1 \leftarrow 2-5$ : EVIDENCE. This fact is entirely new: so far we have seen coherence relations holding between two sentences, not linking a group of sentences to a single sentence. If the following discussion confirms this fact, our hypotheses on the properties of the coherence of discourse will have to be slightly changed. We say, then, that coherence does not (or not only) operate at a one-to-one sentence level, but at an  $n$ -to- $n$  sentence level, where  $n$  includes one or more than one sentence. We have to prove now that an EVIDENCE relation actually links sentences 1 and 2-5. The key towards solving this problem is provided by the meaning of *fickle* in S1: since *fickle* means *inconstant, changeable*, S1 asserts that Americans often change their sympathies as regards health-foods. Sentences 2 and 3 inform us that the degree of appreciation granted to oat bran has been high for some time, expiring a little later. This is not sufficient, however, to prove the

truth of S1: what is described by sentences 2 and 3 may have been a misfortune as well so other examples are needed. This is the job of the two following sentences: S4 provides an example similar to the previous, while S5 mentions a newly arrived oil in the playlist, though its fortune has yet to be established. Before approving what S1 asserts, then, we have to read as far as S5; after that, the EVIDENCE relation can be assigned. Note how odd the discourse sounds if we just read sentences 1 and 2 and try to assign a relation: the sentences unveil their real import in the text only when the three following sentences are read.

Continuing the examination of the text, we note that the next four sentences (S6 till S9) all have the same function, i.e. describing the characteristics of canola oil. Since canola oil was introduced into the discourse in S5, we may conclude that sentences 6, 7, 8, 9 stand in a DESCRIPTION relation to S5: 5 ← 6-9: DESCRIPTION.

Sentences 10 and 11, in turn, describe the properties of monounsaturated fat, introduced into the discourse in S9. Therefore, another DESCRIPTION relation occurs: 9 ← 10-11: DESCRIPTION.

Sentence 12 is about the sales of canola oil: canola is successful because of its dietetic characteristics. This fact is explicitly stated at the beginning of the sentence (*on the basis of canola's virtues*, etc.) which therefore relates to the group of sentences 6-9: the increase in sales has been made possible by canola's virtues. For this reason, an ENABLEMENT relation links S12 to sentences 6-9: 6-9 ← 12: ENABLEMENT.

The three following sentences, unfortunately, pose a problem: they form a coherent unit by themselves in which the sentences are linked by SEQUENCE relations (as the lexical clues *four years ago*, *earlier this year* and *next year* show). The problem is to understand the role of these sentences in the text as the move from S12 to sentences 13-15 is a little abrupt. It is plausible, if not wholly satisfying, to assert the following: 12 → 13-15: CAUSE. That is, the fact that canola oil is achieving a big success in terms of sales has led (or will, in the case of S15) some companies to manufacture canola oil or products with canola as an ingredient. This argument, however, meets with at least two problems. First, we need to infer that the companies did so because to launch a product onto the market (the sales of this product having increased) means to increase the profits, which is the goal of business. Without such an inference, the presence of sentences 13-15

remains unexplained. Second, the temporal frame is improper: Procter & Gamble started producing canola oil when sales had not yet doubled (cf. *four years ago* in S13 vs. *over the past two years* in S12). The decision taken by the company seems then unmotivated. We could assign the CAUSE relation taking into account only sentences 14 and 15, but this would break the logical unity formed by the three sentences under discussion. Or, to right the matter, we could ascribe prophetic qualities to Procter & Gamble, but some may raise objections to that. Let us consider instead S16: in this case, the relation which links this sentence to the preceding discourse is ready-made because it is indicated by the lexicon (*has caused*). So, we could say that sentences 13-15 are the cause of the event (i.e. the boomlet) described in S16: 13-15 → 16: CAUSE. To summarize, sentences 13-15 can be related to S12 in the way shown above, or, if this solution is not considered satisfactory, to S16. In the former case, S16 can be added to the group of sentences to form a narrative unit describing the consequences of the commercial success of canola oil. In the latter, we are forced to assume that no apparent relation intervenes between S12 and S13.

With that, the examination of the coherence relations in the text is completed. Before passing to the structure, I want to make an observation about the informal method of analysis used so far. The reader may have noted that world knowledge has played a major role, yet he or she needs not draw the conclusion that lexical and syntactic information has been neglected: the fact is that considering the lexical or syntactic module on its own is in some cases an unreliable procedure which can lead to wrong predictions. For example, consider what happens when a clue word is taken into account regardless of the context in which it is found: S8 is opened by *but*, a conjunction which strongly suggests a contrast. Yet the conclusion that S8 is linked to its antecedent by a CONTRAST relation is wrong. In fact, as remarked above, S8 lies in a group of sentences (6-9) which share the same function, i.e. describing the characteristics of canola oil. As the sentences are about the same thing, a PARALLEL relation which links them is more proper. In this case, information coming from syntax (i.e.: S8 is a copula sentence with the same sentence topic as sentences 6-7) overrides lexical information.

Syntactic structures usually indicate their relation to previous discourse in a clear way but once again, coherence cannot be assigned on their basis alone. Considering again S8 (a copula

sentence, as we have said), we might argue that it stands in a DESCRIPTION relation to its antecedent, as copula sentences usually do so. This is not the case, however: we have seen that S8 explains an entity introduced at an earlier stage (S5) and, in this respect, behaves exactly like S7. For this reason, the sentences are linked by a PARALLEL relation (which is the same conclusion reached above). By means of these examples I have provided further evidence for the claim at the end of section 2.1.1: the coherence of a text is evaluated by taking into account the information coming from clue words, semantic and syntactic clues and world knowledge, but these modules work interactively before providing the final output.

I now turn to the structure of the text, which I consider to be the succession of discourse segments. The first step of the analysis consists in finding the relations (CONTINUE and CONTRAST) between the sentences in the text. However, for the sake of brevity, I leave that to the reader and proceed to the building of the discourse segments. The first of these is S1: sentences 1 and 2 are in a CONTRAST relation and cannot be part of the same segment. S1 is matched with S5 since the verbs are the same as regards their tense, mood and aspect. The portion of text between them (S2-4) is then the second discourse segment, which is confirmed by the fact that these sentences are linked by CONTINUE relations. Returning to S5, we have another chain of CONTINUE relations until S9: S5-9 are then the third discourse segment. Sentences 10, 11 and 12 are the next discourse segments as each of these sentences stands in a CONTRAST relation to its antecedent. S12 is matched with S16; another segment is then found (S13-15). This, however, must be split in two (S13-14 and S15) as sentences 14 and 15 stand in a CONTRAST relation. Finally, S16, which concludes the text, is the last discourse segment.

To summarize, we have nine discourse segments: S1, S2-4, S5-9, S10, S11, S12, S13-14, S15, S16. To tell the truth, such a result is not that satisfactory. For one thing, six segments out of nine are made up of a single sentence: in other words, if we maintain the analysis, we must admit that the structure of the text is fragmentary, a conclusion that I want to avoid. For another, the analysis contradicts some of our intuitions about the function that each sentence, or group of sentences, has in the text. Consider for example sentences 10 and 11: according to the above analysis, they are two distinct segments though it is more reasonable to

regard them as parts of the same unit. This is so because the sentences deal with the same topic (monounsaturated fat). To separate them, therefore, does not seem to be a good move. Consider also S13-14 and S15: the sentences are a tightly connected unit from a temporal point of view so we would like them to be part of the same segment, but this is not what happens in our analysis. Then we may explore some alternatives: if we are to build discourse segments, why not exploit the information provided by coherence relations? As we have seen, there are groups of sentences in the text (as opposed to couples of single sentences) which are related to other sentences: for this reason, we can assume that such groups provide structural information. If we take into account the coherence properties of the text, the segments are already built, these being S1, S2-5, S6-9, S10-11, S12, S13-16.

Roughly the same conclusions are reached if we consider the topics of the three paragraphs<sup>14</sup> which form the text. In other words, we may ask ourselves: "Hey, what's this paragraph about?", and group the sentences accordingly. For example, paragraph 1 is about the American health-food hit parade: let us consider it, then, as the first discourse segment. Paragraph 2 has two topics: canola oil (S6-9) and monounsaturated fat (S10-11). Each group of sentences will be a discourse segment. As for paragraph 3, it is not easy to decide what it is about: to avoid fragmentation, let us say that its topic is the commercial success of canola oil and, as a result of this, the growing interest in it. This will be the fourth discourse segment. The ascertainment of topics is useful for distinguishing the foreground from the background: since the article is about canola oil, we may claim that the foreground is made up of those portions of text directly related to canola oil. Thus, S6-9 and S12 are the foreground; S10-11 and S13-16 the background. The first paragraph, S1-5, has nothing to do with canola oil (though S5 mentions it: the *there*-insertion construction introduces the sentence topic, but the paragraph topic still remains the health-food hit parade): it is then assigned to background. I point out at once that this segmentation of the text is one about which not everyone might want to agree: the reason

<sup>14</sup> I am considering here what we may call paragraph topic. Here, my use of the term *topic* is close to what Grosz (1978) calls *global focus* as opposed to *immediate focus*: immediate focus is the same notion as sentence topic, whereas global focus pertains to the topic of portions of text bigger than a sentence.

for this is the difficulty in establishing unambiguously what constitutes the main points of the discourse and what does not. Consider the organization of the text: it begins with a sort of introduction (the hit parade), then it faces the main subject – what readers want to know about (canola oil), then it passes to the description of related subjects (the growing interest in canola oil). It seems, then, that what is actually the foreground is just sentences 6-9 because this is the only portion of text which deals straightforwardly with the main subject announced in the headline. On the other hand, we cannot think of an article as of something which gives information about one subject only, never digressing from it: in other words, an article is not a list of items and additional information (what I have called related subjects) is welcome for the sake of completeness. We may claim, then, that though there are foregrounded parts in the text, these are of a different importance, or relevance: a foreground will be more important than another depending on its relation to the matter in hand, i.e. the subject of the article. In our case, S6-9 are more important, or relevant, than S12. As for paragraph 1, we can assign a structure to it: S1 will be the foreground, S2-5 the background. Clearly, S1 is the less important foreground in the text.

The notion of the different relevance of foreground allows us to conclude this section: the structure of the text has been found by exploiting the information provided by coherence relations as well as by considering the topics of the text and its foregrounded parts, these being ordered according to an intuitive notion of different relevance. The two analyses have proved to be effective in that we have reached the same results in both cases.

### 3. *Conclusions*

I want now to make a comparison between the texts, trying to highlight similarities and differences. We already suspect that different types of written discourse cannot be accounted for in the same way so the aim of this section is to provide evidence for this belief. In what follows, text A and text B will be, respectively, the first and the second text that we examined.

The first remarks are about coherence: the same set of coherence relations has been used without particular trouble for both texts. Coherence relations, then, have proved to be a tool of effective importance in discourse analysis. One issue that has not

been dealt with yet is whether coherence relations are the result of the speaker's or of the hearer's mental representation. We may suppose that a speaker produces a discourse in a certain intended way: the hearer, while processing that discourse, can recognize the intended structure or misrepresent it, though in an acceptable way (acceptable, at least, for him/her). If the latter case occurs, there may be a communicative failure, that is, the meaning conveyed by the speaker is not recovered by the hearer. This hypothesis is quite realistic because coherence relations are rarely indicated in an explicit way by the lexicon or the syntax (in our analyses, an eligible example is S16 in text B, where the lexicon explicitly points out a CAUSE relation). None the less, they are generally inferred on the basis of one's knowledge/beliefs relative to the objects, relations and situations which are mentioned. Since we are concerned with discourse interpretation, the coherence relations discussed in the preceding sections are relative to the recipient's viewpoint.

Another similarity occurs as regards the succession of foregrounded and backgrounded parts. In both texts we have found parts which provided the main points of the discourse and parts which provided supportive information. These parts are placed alternately so we may conclude that this fact is a universal characteristic of language. Note that a discourse of some length cannot exist without a foreground. Intuitively, we identify the foreground with the sentences directly related to the topic(s) of a discourse, and a discourse cannot be about nothing: in a sense, there is a psychological need for a foreground. On the other hand, the background is also needed: supportive information enriches the cognitive picture which the recipient frames in his/her mind while processing the discourse, augmenting the comprehension of the logical and causal connections in it. Moreover, separating the foregrounded parts, the background does not allow the discourse to provide too much relevant information sequentially. None the less, a major difference exists between the foregrounds of the two texts: the foreground of text A moves the story forward, whereas the foreground of text B does not. This is so because text A is a narrative, i.e. the account of a temporally ordered sequence of events. Text B, on the contrary, has no temporal concerns so there is not a story that can be moved. For this reason, the notion of foreground differs according to the text under examination. In other words, it is a genre-relative notion. Another difference, as we have seen in the preceding section, concerns the foregrounds



of text B that have different degrees of importance according to their relatedness to the subject of the article, whereas in text A the foregrounds all have the same importance because they are equally relevant to the unfolding of the story.

The fact that text A is a narrative, in the sense defined above, and text B is not, is the main reason for the difference in the method used to find the structure of the texts. In text A, I have emphasized the role of tense to see when the reference time changed and the role of aspect to see whether the action stood still or moved forward. This method worked for text A but not for text B where the information coming from the semantics of tense and aspect is far less relevant. This becomes evident as we consider the use of the tenses, the chief difference between the texts. In the main clauses of text A, just two tenses are used: the simple past (27 times) and the past perfect (7 times). These are the only tenses of the indicative mood that can be used in a narrative (in indirect speech, at least). The former is the tense used to describe the events that occurred in a period of time on which the writer focuses and which constitutes the temporal location of the story; the latter is the tense used to describe whatever happened before that period of time. In text B, on the contrary, there is a greater variety of tenses: we find the simple present (10 times), the simple past (6 times) and the present perfect (2 times) but it would be no surprise for us to find other tenses as well. In order to recover the structure of text B, I have resorted to other sources of information than verbs: in particular, to the information provided by coherence relations and discourse topics. The conclusion is that the method to find the structure of a text is also genre-relative, that is, it depends on the grammatical features of the text under examination.

To conclude the discussion let us get back to the beginning of section 2 where I introduced the notion of genre. The pertinence of that notion in the examination of discourse phenomena must be confirmed now because after two analyses we are in a position to see that more differences intervene between our texts than similarities do. Note that these differences have been motivated by grammatical categories rather than resorting to stylistic properties, which is a vague concept. So the above discussion shows that discourse analysis can be carried out on a linguistically based strategy and that if this is the case the result is the effect of an empirical method which can be accepted or falsified after a sound theoretical basis.

*References*

- G. ALBERTI, *Computing Grammatical Cues for Utterance and Text Understanding*, unpublished doctoral dissertation, University of Venice 1992.
- R. COHEN, "A Computational Theory of the Function of Clue Words in Argument Understanding", *Proceedings of COLING84, ACL*, 1984.
- Computational Linguistics 14(2) (1988), special issue on tense and aspect.
- K. DAHLGREN, *Naive Semantics for Natural Language Understanding*, Kluwer Academic Publishers, Boston 1988.
- R. DELMONTE, *Linguistic and Inferential Processes in Text Analysis by Computer*, Unipress, Padova 1992.
- J. GRIMES, *The Thread of Discourse*, Mouton, The Hague 1975.
- B. GROSZ, *Discourse Knowledge*. In D.E. Walker, ed., *Understanding Spoken Language*, Elsevier North-Holland, New York 1978.
- M.A.K. HALLIDAY, R. HASAN, *Cohesion in English*, Longman, London 1976.
- D. McDONALD, L. BOLC, eds., *Natural Language Generation Systems*, Springer-Verlag, New York 1988.
- K. MCKEOWN, *Text generation*, Cambridge University Press 1985.

Shaul Bassi

INDIAN POETRY IN ENGLISH:  
SOME SUGGESTIONS ON HOW (NOT) TO READ IT

Nissim Ezekiel, Kamala Das, A.K.Ramanujan, Keki Daruwalla, Arun Kolatkar, Meena Alexander, Vikram Seth – in the last forty years an ever increasing number of Indian poets have written and published poetry in English. To the newcomer this genre holds out promise of *direct* access to a distant, mysterious, fascinating world through a European language. Or, from a negative perspective, it can represent the sad capitulation of an ancient civilization to occidental modernity.

This essay tries to refute these two commonplaces by suggesting a more complex picture in which Indian poetry in English is a mixed product whose cultural tensions, far from being a drawback, are a rich source of inspiration. The assumption is that post-colonial texts, in spite of their superficial and linguistic resemblance to the Western ones, possess some distinctive features that become comprehensible only after a careful investigation of the conditions in which they were and continue to be written. Accordingly, the reader will not find here a compilation of names and data of Indian poets who write in English, but an analysis of the circumstances in which all of them create their literature.

The essay is divided into six parts: I) a preliminary discussion on the problem of talking of India from a European standpoint; II) the ambivalent role of English literature in India; III) the implications of writing in English in India; IV) the critical debate on Indian literature in English; V) the identity of Indian poets; VI) some tentative conclusions.

I. *India and us*

“Ami l’India?” mi dice un italiano, un uomo nato per essere amico, dolce di dolcezza asiatica. Ma io non so rispondere. In India ho conosciuto una paura prossima alla morte; ho conosciuto la seduzione agevole e impossibile; ho visto gli occhi spalancati e senza pupille, gli dei sull’altalena, ho visto i mostri e i lebbrosi, sfiorato il deposito delle

anime. Tutto fluttua tra follia e rivelazione. Tutto è facile e intoccabile.  
Giorgio Manganelli<sup>1</sup>

[Indian] culture becomes a projective test; it invites one not only to project on to it one's deepest fantasies, but also to reveal, through such self projections the interpreter rather than the interpreted. All interpretations of India are ultimately autobiographical.  
Ashis Nandy<sup>2</sup>

'Once I was there—for seven days. I caught the boat to India from there. It was so strange—it was both East and West, both Europe and Asia. I thought—maybe, in such a place, I could be at home.'

'At home—in Venice?' she screamed, beginning to shake with volcanic laughter.  
Anita Desai<sup>3</sup>

Since the origins of Western civilization there has been a tendency for Europeans, at least since the ancient Greeks, to idealize India.<sup>4</sup> The list of writers and philosophers who have speculated – in any sense – on India would be endless. This investment, common to both “high” and popular cultural, has never been void of profound ideological underpinnings, creating the myth of a territory incapable of ruling itself and therefore “open” to colonization.<sup>5</sup> In the collective imaginary, India is the country of spiritualism to which many dissatisfied Europeans turn when they are sick and tired of “materialism”; the country of extreme poverty, which makes a journey there a psychologically hard task for the accidental tourist; the country of the rope-trick, the rich Maharajas, the faquirs and other fabulous images; the country of uninhibited sexuality and the Kamasutra; also the country of Gandhi – an extraordinary product of the cultural contamination of the colonial era rather than the essence of Indianness.

According to the social scientist Ashis Nandy these images depend upon binary oppositions: the material versus the spiritual,

<sup>1</sup> *Esperimento con l'India*, Adelphi, Milano 1992, pp. 103-4.

<sup>2</sup> *The Intimate Enemy. Loss and Recovery of Self Under Colonialism*, Oxford University Press, Delhi 1983, pp. 79-80.

<sup>3</sup> *Baumgartner's Bombay*, Penguin, New York, 1990, p. 81.

<sup>4</sup> John Drew has traced it back to Greek culture. See Ralph J. Crane, *Inventing India. A History of India in English Language Fiction*, Macmillan, London 1992; John Drew, *India and the Romantic Imagination*, Oxford University Press, Delhi 1987; Rana Kabbani, *Europe's Myths of Orient*, Pandora Press, London 1986; Edward Said, *Orientalism*, Vintage, New York 1979; Sara Suleri, *The Rhetoric of English India*, University of Chicago Press, Chicago 1992.

<sup>5</sup> Nineteenth century canonical English literature, as brilliantly argued by Edward Said in his *Culture and Imperialism*, Vintage, London 1994.

the achieving versus the non-achieving, the sane versus the insane – the former pertaining to the West, the latter to India.<sup>6</sup> These deep-seated prejudices function as beacons which attract and guide our perception of an Indian element, such as a literary text. But there is a further obstacle, formulated by Nandy in our second epigraph, and exemplified by Manganelli's short passage. Manganelli's answer is just a sequence of emotions, a projection of his feelings which says nothing about the "real" India. He belongs to the genealogy of Fielding, the character of Forster's *Passage to India*, whose "capacities for understanding and sympathy fail before India's massive incomprehensibility".<sup>7</sup>

This old chain of misinterpretations makes an "innocent" reading of Indian texts a utopian project. Unless we face and dismantle all preconceptions, on approaching Indian texts we may find ourselves in the situation of those European travellers who, gone East, discovered that

[e]ither the Orient was not 'Oriental' enough, or it was too 'Oriental'. Either the journey to it was disappointing because it was already traversed by Occidental influence, or it was deplorable since it was so removed from all things Occidental so as to seem mere negation and banishment.<sup>8</sup>

Indian poetry in English is intrinsically a mixture of things Occidental and Oriental, but any attempt to polarize items, to sort out elements on a systematic basis would be less a comparative study on influence than a political battle for predominance which accepts the categories of East and West as ontological, fundamental for our comprehension of the world. What we aim at, instead, is a more open and sceptical approach, quick in questioning itself as soon as any interpretation fits too easily in some *idée reçue*.

To replace that imaginary India with the real one, we have to renounce any ultimate all-encompassing interpretation and turn our attention to India's diversity in ethnicities, cultures, religions, languages; to its social, political, and economical variety; to its social structures: the community, the caste system, the family; to the particular role of women; to India's past and recent history, marked by colonization and independence; to the Indian Diaspora (Canada, USA, Great Britain, the Caribbean, South Africa and

<sup>6</sup> Nandy, *op. cit.*, p. 112.

<sup>7</sup> Said, *Culture and Imperialism*, p. 244.

<sup>8</sup> Kabbani, *op. cit.*, p. 137.

East Africa, Singapore, Malaysia and Fiji); to the political map of South Asia in which all the states (India, Bangladesh, Pakistan, Bhutan, Nepal, Sri Lanka) are the very recent fruit of colonization; to India's modernity which is not the juxtaposition of archaic traditions and modern technological elements, but the coexistence, interaction and peculiar development of both.<sup>9</sup> Again Nandy:

[p]robably the uniqueness of Indian culture lies...in the society traditional ability to live with cultural ambiguities and to use them to build psychological and even metaphysical defences against cultural invasions.<sup>10</sup>

India, *pace* Manganelli, is neither "easy" nor "untouchable".

## II. 'The most wonderful reading in the world', *destroyer of freedom: English literature in India*

It is impossible for us, with our limited means, to attempt to educate the body of the people. We must at present do our best to form a class who may be interpreters between us and the millions whom we govern, a class of persons, Indian in blood and colour, but English in taste, in opinions, in morals, and in intellect.

Thomas Babington Macaulay, *Minute on Indian Education*<sup>11</sup>

The place is East Bengal, the time the beginning of the twentieth century, according to the Christian calendar. A child – an upper-caste Brahmin – roams around the house and flattens his child's nose on a glass-fronted cupboard to inspect its content. Among a variety of dolls, caskets, spoons, vases, clothes and silverware there is a shelf given to books:

the most prominent for their size or brightness were the Holy Bible in Bengali, Annandale's *English Dictionary*, Milton's poetical works, Cunningham's *History of the Sikhs*, two volumes of Burke's speeches on the impeachment of Warren Hastings, Shakespeare's *Julius Caesar* and *Othello* – the latter in the American Hudson edition, a few novels by Bankim Chandra Chatterji, and two volumes of the poetical works of the first modern Bengali poet, Michael Madhusudan Dutt.

Two devotional books of sacred and profane songs addressed to Hindu deities are kept at the bedside as breviaries and, unlike most of the others, they are actually read. The child is Nirad

<sup>9</sup> Stephen Graubard (ed.), "Another India". *Daedalus* 118, No.4 (Fall 1989).

<sup>10</sup> Nandy, *op. cit.*, p. 107.

<sup>11</sup> *Cit.* in Elena J. Kalinnikova, *Indian-English Literature. A Perspective*, Vimal Prakashan, Ghaziabad 1982, p. 2.

Chaudhuri, writing some decades later *The Autobiography of an Unknown Indian* (1951).<sup>12</sup>

We begin from a marginal episode of a book of memoirs as a way to express dissatisfaction with traditional histories of Indian writing in English (while acknowledging our obvious debt to them). For complex cultural reasons, such histories apply imported critical paradigms which ignore or underestimate both the particular traits of Indian civilization and the specificity of colonial and post-colonial culture.

Indian poets started writing in English under the influence of British literature, but this intuitive notion may obscure the profound significance and ambivalent status of British literature on Indian soil, or, to put it simply, British literature was not *just* literature there. To understand that, we return to the cupboard and delicately open it.

The different books illustrate the composition of the culture of an educated middle-class Indian family at the beginning of this century.<sup>13</sup> The Bible in Bengali bears witness to the profound influence of Christianity and missionaries on India; Cunningham's *History of the Sikhs* is an example of the erudition of Western Orientalists; Bankim Chatterji was a celebrated novelist in the Bengali language. But we want to give special attention to Dutt, Shakespeare, and Milton.

M. M. Dutt, "the first modern Bengali poet", a Hindu by birth, embraced Christianity as a boy, lived in England and France in semi-starvation, married a European woman, and took to writing in English. After failing to settle down in England, he moved back to India, turned to writing in his mother tongue, sanctioning his step with a moving poem written, in Bengali, at Versailles in 1865:

O Bengal, many-jewelled! All the treasures of your store  
In folly I have ignored; in befuddlement of mind  
Craving foreign riches I roamed abroad, and wore  
The guise of beggar, unhappily self-assigned.  
(...)

<sup>12</sup> Nirad C. Chaudhuri, *The Autobiography of an Unknown Indian*, Addison-Wesley, Reading, Ma, 1989, p. 26.

<sup>13</sup> There is no space here to discuss the "size and brightness" of the volumes, the mark of the materiality of books which is no irrelevant factor in India.

The spirit of your house in a vision called me then:  
'O my child unnumbered treasures are in your mother's hoard:  
Why then as beggar are you wandering abroad?  
Turn back, misguided child, and find your home again.'  
Gladly I obeyed, and so at last with clearer sight  
In my mother's tongue discovered depths of beauty, jewel-bright.<sup>14</sup>

This prototypical example of attraction and repulsion for England and its language will repeat itself in the future.

What about Milton and Shakespeare? Chaudhuri himself gives the answer:

English poetry was to me and to my brother, even before we could understand it fully, the most wonderful reading in the world.<sup>15</sup>

After reading Ariel's song "Full Fathom Five" from *The Tempest*, young Nirad thought:

What a magic country it was where the drowned were transformed into pearl and coral...<sup>16</sup>

The child's ingenuous approach had in fact a correspondence in the whole educational strategy devised by Macaulay, in which literature was to play a major role in the colonisation of the Indian mind.<sup>17</sup> Initially Indians responded passionately to the introduction of English literature in their academic institutions; not only for its literary appeal which did not even later conflict with nationalism, but because it was "the language of power". It served (and it still does) the social aspirations of an elite seeking the patronage of the British power.<sup>18</sup> But it was not always a choice of convenience: Western culture infiltrated gradually, and many Indians, among whom not few committed nationalists, adopted it

<sup>14</sup> *Cit.* in Chirantan Kulshrestha, *Contemporary Indian English Verse. An Evaluation*, Arnold Heinemann, New Delhi 1980, p. 254.

<sup>15</sup> Chaudhuri, *op. cit.*, p. 111.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 112.

<sup>17</sup> See Gauri Viswanathan, *Masks of Conquest. Literary Study and British Rule in India*, Columbia University Press, New York 1989.

<sup>18</sup> A. Dev and S.K. Das (eds.), *Comparative Literature. Theory and Practice*, Indian Institute of Advanced Studies, Shimla 1989, p. 11. Today English literature is still used primarily as a means to learn the language, and it is reluctantly swallowed with the aid of *kunji* (the Indian "Cliff Notes"). See Rajeswari S. Rajan, *The Lie of the Land. English Literary Studies in India*, Oxford University Press, Delhi 1992.



with enthusiasm and eventually used its instruments against the colonizers. Since the XIX century the Indian aristocracy was part of that international circuit of culture which presupposed the grand tour, fluency in several European languages (including Italian), and a vast erudition in European art and literature. Major figures included Raja Ramohan Roy (1772–1833), erudite and polyglot, a champion of Indian “Enlightenment” and Western education in India, a nationalist who mobilized the early campaign for Indian women’s rights; Toru Dutt (1856–77), a woman poet and author of English translations of French and Bengali poetry. Rabindranath Tagore (Thakur) recalls the enthusiasm of reading and discussing English Romantic poetry and philosophy<sup>19</sup>; this did not conflict with his enjoyment, study and, ultimately, creation of Bengali literature. Again Chaudhuri recalls his fervent nationalism:

Our reaction to the Boer War, as to every war in which England was involved, was curiously a mixed one. One-half of us automatically shared in the English triumph, while the other and the patriotic half wanted the enemies of England to win.<sup>20</sup>

But when Indian intellectuals tried to blend their “Indianness” and their Western education, they confronted a colonial society which did not accept because of its ultimately racist ideology, any such contamination. As Kipling put it:

“Oh, East is East, and West is West, and never the twain shall meet...”.<sup>21</sup>

Sudhir Chandra’s penetrating book *The Oppressive Present. Literature and Social Consciousness in Colonial India* reports a statement by Vishnu Krishna Chiplunkar (1850–82), a Maharastrian intellectual, who started the influential journal, *Nibandhamala*. In his farewell article, he wrote (in Marathi): “Crushed by English poetry, our freedom has been destroyed”. Chandra comments:

Using the term ‘English Poetry’ as a shorthand or synecdoche to denote the entire range of western intellectual influences, Chiplunkar’s formulation is far more penetrating than a plain statement such as ‘our freedom has been destroyed’. Occurring with the suddenness and brevity of a revelation, it shows how profoundly the British had succeeded in

<sup>19</sup> Rabindranath Tagore, *Oltre il ricordo*, Sellerio, Palermo 1987.

<sup>20</sup> Chaudhuri, *op. cit.*, p.104.

<sup>21</sup> R.Kipling, “The Ballad of East and West”, in: *Gunga Din and Other Favorite Poems*, Dover Publications, New York 1990, p. 6.

holding not only the physical territory of India but also the minds of those whom they ruled. However, this aspect of British colonial control over the thinking processes of Indians was understood only intermittently and vaguely; Indian intellectuals were aware of it, but only rarely did they comprehend and articulate it clearly. Chiplunkar's comment, which made India's fascination with English poetry a metaphor for British rule, was one such moment of clarity. It was a brilliant and audacious comment, for it inverted the whole significance of 'English poetry' –which was usually viewed as the source of freedom and democracy –and presented it as the hidden instrument of an alien dispensation.<sup>22</sup>

Apparently we are at the antipodes of Chaudhuri's infantile enthusiasm; in reality Chiplunkar and Chaudhuri represent the two faces of the same coin. English literature – poetry in particular –, apparently one of the more neutral elements brought in by the British, was more than an aesthetic object in India. It was the symbol and synecdoche of a world which fascinated, attracted but ultimately refused Indians. English poetry was at the same time "the most wonderful reading of the world" and a "destroyer of freedom". This paradox lies at the core of Indian Poetry in English and has haunted its development through the decades until a post-colonial consciousness could finally overcome it.

### III. *The enemy's language: English in India*

Damn Tagore, we got out three good books (...) and because he thought it more important to see and know English than to be a great poet, he brought out sentimental rubbish and wrecked his reputation. Tagore does not know English. No Indian knows English. Nobody can write with music and style in a language not learned in childhood and ever since the language of his thought.

William Butler Yeats<sup>23</sup>

Est poète celui auquel la difficulté inhérente à son art donne des idées; et ne l'est pas celui auquel elle les retire.

Paul Valéry<sup>24</sup>

The question of language, the stuff poetry is made of. Yeats' damnation is the best known formulation of the issue that has most conditioned Indian poetry in English: its being (apparently)

<sup>22</sup> Sudhir Chandra, *The Oppressive Present. Literature and Social Consciousness in Colonial India*, Oxford University Press, Delhi, p. 18.

<sup>23</sup> Letter to William Rothenstein (1935), *cit.* in N. Chaudhuri, *Thy Hand, Great Anarch!* Addison-Wesley, Reading, Ma 1988, p. 628.

<sup>24</sup> I have failed to trace the source of this dictum, although I have known and treasured it for a long time.

a second language poetry, and, what is more, the language of the colonizer.

As a counterpart of Yeats, others consider it an inestimable privilege. Charles Bernstein has suggested that

Stein, Williams, and Zukofsky – three poets who created a ground for twentieth-century poetry – all learned English as a second language<sup>25</sup>

It can be objected that in the American case the poets moved to the land (and to the language); in India it was the language that was brought to the land and to the people. Secondly, in America English became the everyday speech, virtually spoken by all classes; in India it still is an élite language.

A different approach suggests to complicate the notion of “second language”. Leonard Forster, in his book on multilingual poets, observes that:

people in earlier centuries had a much less developed sense of what linguists have come to call ‘language loyalty’ than most of us have today.<sup>26</sup>

The French general Charles d’Orléans, who spent twenty-five years in an English prison, wrote some delightful poems in English, “...the language of the enemy”.<sup>27</sup> The crucial change came with the “Romantic revival”, whose champions thought that

languages had souls, that each language, nay each dialect, was unique and characteristic; and this discovery [was] utilized by the rising forces of nationalism.<sup>28</sup>

Yeats is contradicted by a varied typology: writers who could easily switch between two or more languages in writing with or without restrictions of genre (Beckett, Nabokov, Pessoa); writers who grew up into a language and then learnt to write in a different one (Conrad, Canetti); writers who abandoned their mother tongue because of some trauma (typically, all those German-speaking writers who escaped Nazism: Fred Uhlman, Eva Hoffmann).

<sup>25</sup> In Ammiel Alcalay, *After Jews and Arabs. Remaking Levantine Culture*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1993, p. 18.

<sup>26</sup> *The Poet’s Tongue. Multilingualism in Literature*, Cambridge University Press, 1970, London, p. 19.

<sup>27</sup> *Ibid.*

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 55.

Good second language writing is not only possible, but it also has some specificities. As the psychoanalysts J. Amati Mehler, S. Argentieri, and J. Canestri have argued:

...se polilingue è per definizione il soggetto che, fin dalla nascita, accede a più lingue che funzionano per lui al livello di "lingua madre", è chiaro che questa precocissima, iniziale "interlingualità" avrà un ruolo specifico nella costituzione dei suoi sistemi rappresentazionali. È ragionevole presumere che questa peculiarità avrà riflessi precisi e profondi sulla memoria, rimozione, e, in genere, sulla soggettività tutta (emphasis mine).<sup>29</sup>

The authors, interestingly enough, quote the Indian writer Amitav Ghosh, who says he uses different languages in different contexts:

I think of food in Bengali, of transportation in Hindi, of school in English. It is as if every language had appropriated a portion of our life.<sup>30</sup>

This should not suggest that Bengali is only a culinary idiom or that English is suitable only for "high" subjects. Yet it is true that, because of a tradition and a personal history, individuals connect languages to certain activities (though the situation is never impermeable).<sup>31</sup> But a permanent multilingual context as India (at least its more urbanized areas), allows for more languages to co-exist in individuals.

Forster and Amati Mehler et al. place their emphasis on Europe. So when they analyze the relationship between multilingualism and trauma, they do not examine the specific traumas linked with the colonial experience, where the second language was imported and imposed, sometimes with violence.<sup>32</sup>

Upon independence, Hindi was recognized as the official language, but English was accepted as indispensable. In 1961 a controversial three-language formula was sanctioned, prescribing the

<sup>29</sup> *La Babele dell'inconscio*, Raffaele Cortina Editore, Milano 1990, p. 363.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 221.

<sup>31</sup> It used to be said of Charles V Asburg that: "S'il voulait parler aux dames, il parleroit italien; s'il voulait parler aux hommes, il parleroit français; s'il voulait parler à son cheval, il parleroit allemand et s'il voulait parler à Dieu, il parleroit espagnol". *Cit.* in Massimo Baldini, *Contro il filosofese*, Laterza, Bari 1991, p. 132.

<sup>32</sup> Frantz Fanon, *Black Skin, White Masks*, Grove Press, New York 1967; Albert Memmi, *The Colonizer and the Colonized*, Beacon Press, Boston 1967; Ngugi Wa Thiongo, *Decolonising the Mind. The Politics of Language in African Literature*, Heinemann Kenya, Nairobi 1986.

study of Hindi, the regional language and English (or any other European language) at school. It is roughly estimated that only a tiny proportion (3-8%, a minimum of 20 million people) can read, write and speak (Indian) English, in a country where 70% of the population is illiterate in any language.<sup>33</sup>

Multilingualism has always been the rule and not an exception in India, also in literature.

Unilinguality seems to have been the aspiration only of certain kinds of canonical scholasticism, whereas mass literary cultures, and even many of the elite formation, remained polyglot well into the nineteenth century, when the insertion of print capitalism, modern forms of unilingual vernacular education, the rise to literary predominance of professional petty-bourgeois strata, and the rise of many regional and religious particularisms speeded up the process of linguistic differentiation and the attendant claims-objectively fabricated and subjectively felt claims-of unilinguality.<sup>34</sup>

Indian poets have constantly been asked, either sympathetically or antagonistically, why they adopted English. Answers have been different according to people and periods, until lately, although nowadays that Indians write in English is taken for granted. Let us choose a few significant answers to the question.

“Why in English” is a silly question. It is like asking us why we do not write in Swahili or Serbo-Croate. English, being the most familiar, we use it. That is all (Kamala Das).<sup>35</sup>

and why did i (sic) of all the crazy sonofbitches want to use english and not any other language. because that language offered more scope to my emotions. because my emotions adjusted themselves, felt more comfortable in it. the question is like asking why do you wear a black coat and why not a red one (Arvind Krishna Mehrotra).<sup>36</sup>

English is not an Indian language, but it has, through historical circumstances, become the cultural and literary language of many Indians. And it certainly entitles them to a larger – and wider – audience. For example, a Punjabi writing in his language will be read only in his own region. But if he writes in English, he will have readers all over India and also in all the English-speaking countries (O.P. Bhagat).<sup>37</sup>

<sup>33</sup> Casual observation of English departments in India suggests that, although academics and students generally belong to relatively privileged classes, they are not narrowly caste-defined. John Oliver Perry, *Absent Authority. Issues in Contemporary Indian English Criticism*, Sterling Publishers, New Delhi 1992, p. 238.

<sup>34</sup> Aijaz Ahmad, *In Theory. Classes, Nations, Literatures*, Verso, London-New York 1991, p. 248.

<sup>35</sup> P. Lal, ed., *Modern Indian Poetry in English. An Anthology & a Credo*, Writers Workshop, Calcutta 1969, p. 102.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 303.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 35.

We can encounter other motivations: Adil Jussawalla writes in English because the language of his community – the Parsee of Bombay – has no literary tradition at all; Meena Alexander speaks but neither reads nor writes her native Malayalam; some adopted it in imitation of Modernist poetry which had a profound impact on India. Another interesting example, which contradicts the commonplace that a poet writes with no particular audience in mind, is that of Jayanta Mahapatra, who has always lived in Orissa, a peripheral area in the geography of Indian cosmopolitanism. When he took to writing in English (at forty!), he had consciously in mind foreign readers, and took for granted his own people's indifference or lack of comprehension. He declared:

When I began, I suppose, I was more carried away by what the English language could do; I was so much obsessed by the feel for words, their sound qualities.<sup>38</sup>

An exceptional statement in its simplicity. The poet starts writing not out of an impulse to expression but out of an intimation for words. Later, Mahapatra recognized:

It was a wrong thing perhaps, this craze for language, and hence my first poems were in a way attempts in which the language left the ideas of the poems behind them, lost in the depths of words...Today I see that the idea behind the poem (or in the poem) is slowly beginning to surface, and my poems are perhaps being more direct ones.<sup>39</sup>

But the most artful response to the question of language is that by Keki Daruwalla who, in a nice poem, has compared his "Indo-English" language to a mistress: a weird and flashy match, morally dubious, socially inconvenient – but passionately loved.<sup>40</sup>

This linguistic map should take into account other elements that we can only mention in passing here: the peculiarities of Indian English(es);<sup>41</sup> the fact that it was taught through literature; the influence of Indian languages on the English syntax and lexicon of certain poets; the usage of British and American English by Indian poets who reside abroad – these are all socio-linguistic

<sup>38</sup> in M. Prasad, *The Poetry of Jayanta Mahapatra. A Critical Study*, Sterling Publishers, New Delhi and Bangalore 1986, p. 38.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>40</sup> "The Mistress" in *Crossing of Rivers and The Keeper of the Dead*, Oxford University Press, Delhi 1991.

<sup>41</sup> See Braj B. Kachru, *The Indianization of English. The English Language in India*, Oxford University Press, Delhi 1983.

issues well worth a study and that should at least induce us to consider, when reading a poet, his or her peculiar linguistic background.

If any generalisation is possible, one could say that Indian poets, because of their multilingualism, their migratory lives, and all the controversies over English have a very high linguistic self-consciousness.

La lingua dimenticata, la lingua proibita, la lingua salvata, la lingua che salva: ecco alcune delle alternative a cui ci ha abituati la clinica e che i poeti, come al solito, hanno esplorato prima di noi.<sup>42</sup>

The picture of Amati Mehler et al. ends up broadened and enriched with subtle nuances. Indian poets have explored that very peculiar condition of being anglophone in India, a difficulty which, following Valéry, has become a source of inspiration, and not necessarily an obstacle. We may then conclude with the words of the writer who, more than anybody else, has left no doubt on whether Indians can write in English: Salman Rushdie.

I hope all of us share the view that we can't simply use the language in the way the British did; that it needs remaking for our own purposes. Those of us who do use English do so in spite of our ambiguity towards it, or perhaps because of that, perhaps because we can find in that linguistic struggle a reflection of other struggles taking place in the real world, struggles between the cultures within ourselves and the influences at work upon our societies. To conquer English may be to complete the process of making ourselves free.<sup>43</sup>

#### IV. *The many histories of Indian poetry in English*

Indian Literature in English has at least one distinguishing characteristic: its right to be a literature at all is insistently and acrimoniously questioned.

B. Rajan<sup>44</sup>

I do not believe in universal or even contemporary aesthetic criteria and standards. Although many critics set these poets in the literary context of British, Commonwealth, or occasionally Third World Anglophone writing and some critics adopt a pan-Indian

<sup>42</sup> *Op. cit.*, p. 264.

<sup>43</sup> *Imaginary Homelands. Essays and Criticism 1981-1991*, Granta, London 1991, p. 17.

<sup>44</sup> In Bruce King (ed.), *Literatures of the World in English*, Routledge & Kegan, London 1974, p. 79.

perspective, none of these approaches can catch the special circumstances for the production of English Poetry in India.

John Oliver Perry<sup>45</sup>

Poetry was never written by a passport,  
Though passports sometimes tell sad stories.

D.J. Enright<sup>46</sup>

Critical debates are usually paid scarce attention outside the academic world. Things are radically different where, as in post-colonial contexts – a culture must be reconstructed anew and reconceptualized: there even literary polemics can be important battlegrounds, and often they effectively interact with the whole social and political space.

Upon independence, Indian literary critics mixed their cultural nationalism with the British aesthetical criteria of T.S. Eliot and F.R. Leavis in order to create a “canon” of Indian fiction and poetry in English.<sup>47</sup> This process took place in-between the condescension of the English “centre” and the resentment of those Indians who called for an unconditioned return to pre-colonial traditions. The result was a dearth of commentary,<sup>48</sup> and a proportional profusion of “evaluation” and “assessment” which entangled many poets in a sort of cultural war.

Whereas some ultra-nationalists denied the very acceptability of an Indian poetry in English, its defenders (critics and poets,

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>46</sup> “Reading and Writing: A Free Verse” in Peter Hyland, ed., *Discharging the Canon. Cross-Cultural Readings in Literature*, Singapore University Press, Singapore 1986.

<sup>47</sup> Bruce King remarks:

In the process of formulating a national tradition, the literary critics of most English-speaking countries have adopted the concepts which influenced British criticism, especially the criticism of Leavis and *Scrutiny*. We think of a national literature written in English as having distinguishing characteristics in the use of language, as revealing distinct cultural preferences, and as representative of, or having its roots in, influential sections of the community. A national literature also requires a canon of major or significant authors forming a main tradition around which one can place minor or supposedly less relevant writing. *Op. cit.*, p. 7

The phenomenon is quite noticeable in India, where the canon of English literature was experimented precisely with the aim of “exporting” English literature to the colonies. Viswanathan, *op. cit.*

<sup>48</sup> “È noto che un commento è una cosa diversa da un apprezzamento valutativo, che mira a distribuire le luci e le ombre. Il commento parte dal presupposto della classicità dei suoi testi e quindi, in qualche modo, da un pregiudizio”. Walter Benjamin *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 1991, p. 139.



often the same people), not confident enough to ignore such disparaging judgements, responded by *using* the poems as sticks to beat the enemies, instead of trying to *understand* them. Hence the disconsolate lack of commentary.

We give a brief account of these “Family Quarrels” (to use F. Jussawalla’s eloquent book title)<sup>49</sup> because they have deeply affected the climate in which poetry has been written. Literary historians, who cannot even agree on the origins of Indian poetry in English for which there seem to be as many proposed starting points as literary histories, fiercely battled over the existence of a tradition, a single line of development connecting XIX century and early XX century writers (M.M. Dutt, T. Dutt, H. Derozio, B. Ghose, R. Tagore, S. Aurobindo) to post-independence poets and novelists. In most literary histories—as in the pioneering *Indian Writing in English* by K.R. Srinivasa Iyengar (1962)<sup>50</sup> – there is a “birth” and “growth”, a “childhood”, a “maturity”, a “tradition” and an “evolution” – the ghostly presence of T.S. Eliot and Matthew Arnold. Another symptom of this dependence was the “analogical anxiety”, the tendency to find in Indian literature equivalents of the movements and authors of English literature. M.M. Dutt, who enriched Bengali poetry by drawing simultaneously upon English and Sanskrit models, is best remembered for his introduction of the sonnet form and blank verse in Bengali and for his epic poem in Miltonic style.

Equal and contrary to this position is that of those critics (notably Bruce King and William Walsh) who tip the critical scale in favour of a generic “modernity”, denying any relevant relationship or influence. This was also the prevailing tendency among poets in the 60s and 70s who wanted to shake off the burdensome heritage of Tagore and his generation. The ideological implication was to sever all ties with the era before independence.

Indian poetry in English criticism has remained generally alien to post-colonial theory.<sup>51</sup>

<sup>49</sup> Feroza F. Jussawalla, *Family Quarrels. Towards a Criticism of Indian Writing in English*, Peter Lang, New York 1985.

<sup>50</sup> Sterling Publishers Private Limited, New Delhi 1985 (4th ed.).

<sup>51</sup> For a survey of post-colonial theory see: Bill Ashcroft et al., *The Empire Writes Back*, Routledge, London & New York 1989; Homi K. Bhabha, *The Location of Culture*, Routledge, London & New York 1994.

William Walsh or Bruce King, authors of the volumes of widest circulation on the subject, treat Indian literature in English primarily as part of the Third World Anglophone canon.

Indian literature in English is the product of the last fifty years

claims William Walsh.<sup>52</sup> The mirage is that such literary “modernity” has taken shape only in the English language. As Aijaz Ahmad has acutely observed, such texts have been often characterized as “giving voice” to a nation, a people, even a continent, as if India had been mute before, and the primary goal of communication were to get a message across to Europe. And this is not only an outsider vision:

[T]here has clearly developed, in all the cosmopolitan cities of the country, an English-based intelligentsia for whom only the literary document produced in English is a national document; all else is regional hence minor and forgettable, so that English emerges in this imagination not as one of the Indian languages, which it undoubtedly is, but as the language of national integration and bourgeois civility.<sup>53</sup>

A corollary of this is that Indian poetry in English is seen as detached from contemporary poetry in other Indian languages. On the contrary, a dialogue between different poetical traditions (both classical and modern) has always existed; a “modern” poetry exists in all the major languages spoken in India; many poets who write in English have published verse and translations into and from Marathi, Tamil, Urdu. English has served not only to convey world poetry across India, but also to bring other Indian literary traditions across frontiers. Indian Poetry in English remains a minority phenomenon in a country of eight-hundred million people even if it is magnified for its easier linguistic circulation.

In absence of a clear and distinct linguistic identity, many scholars – non-Indians in search for the essence of Indian culture, or Indians who aimed at defining some definite “national” standards, elaborated the concept of “Indianness”. Indian poetry in English is not the perfect blending of East and West – a rhetorical artifice that we tried to demystify earlier. The main concern

<sup>52</sup> *Indian Literature in English*, Longman, New York 1990, p. 1.

<sup>53</sup> Ahmad, *op. cit.*, p. 76.

of critics was not the comprehension of the peculiarity of this genre, the responses of poets to such unique conditions, but an anxious search for the differential which could clearly demarcate Indian poets from other world writers in English. Critics have rivalled in sorting out the Indian and the Anglo in each poet, losing sight of the fact that the final product of this blending is what really matters. Frequently Indian writing in English is seen as a collection of Indian themes “tamed” by a Western frame of mind, as if India provided the raw materials (memories, myth, imagery), and the more conscious Western mind processed them – a soft variant of the justification the West endorsed to undertake colonization. Critics are often induced to look for specifically Indian elements (Indian terms, allusions to Indian religion and mythology, etc.). They run the risk of behaving like that French critic who, trying to identify all African differentials in a certain writer, was accused of imitating the conduct of a colonial policeman hunting down African criminals. The metaphor is very effective because it exposes our anxiety of recognition of the distinctive traits of a given culture and the fact that to know is to control. In the post-colonial context where the borders of language, country and identity never coincide, we cannot follow the same strategy. In *Three Indian Poets*, ending the section on Dom Moraes, Bruce King admits:

When writing *Modern Indian Poetry in English* I did not know what to do about Moraes.(...) he had declared himself a British poet, had stopped publishing poetry in India and was not included in anthologies of Indian English poetry in the 1970s and early 1980s.(...) Time would have to solve my problem as to whether Moraes was an Indian poet, and time did. The Penguin India *Collected Poems: 1957–1987* sold extremely well, was soon republished, Moraes began writing some of his best poetry and published it in Indian magazines; after the usual controversy about who is an Indian poet, Moraes was clearly regarded as one once more.<sup>54</sup>

Significantly the national identity of an author depends less on his own choice than on the decision of publishers, and it is for the critic essentially “my problem”.

We have to understand the implications of reading a poem primarily as an Indian text or as a post-colonial text (although an exclusive classification is neither possible nor advisable), because these notions have shaped the ways in which Indian poetry has

<sup>54</sup> Bruce King, *Three Indian Poets. Dom Moraes, Nissim Ezekiel, A.K. Ramanujan*, Oxford University Press, Delhi 1991, p. 19.

been constructed, canonized, and anthologized. For instance, advocates of a national literature have privileged writers who celebrate the local, the traditional, the typical; promoters of post-coloniality have struggled to license only those authors who emphasize multiculturalism, hybridization, displacement, alienation, marginal voices, women and minority discourse.

The unstable identity of this genre was reflected on the shifts in terminology. In the past the term "Anglo-Indian" was indistinctly used for English writing on Indian subjects (Forster, Kipling) and Indian writing in English. To eliminate the ambiguity critics began to use "Indo-Anglian", "Indo-English", and later "Indian English poetry" and "Indian Poetry in English" which are now in currency.<sup>55</sup> These changes in terminology can be observed in the titles of the astounding number of anthologies which have contributed to create the concept itself of a pan-Indian poetry written in English.<sup>56</sup> Such survey may seem purely academic – what's in a name? – but labels count in so far as they impose boundaries, stress elements, are in short an essential part of the process of comprehension, evaluation and canonization of a genre.

Bruce King's *Modern Indian Poetry in English* (1987)<sup>57</sup> is a seminal book for the diffusion of this genre in the West. Published by Oxford University Press, written by the critic who more than anyone has championed this genre, it is a compendium which tries to establish a canon of poetry written from the 1950s onward. The volume offers a work both of accurate, extensive compilation and of close reading. King's otherwise typical literary history (with names, dates, anecdotes and an approximate framework) has two distinctive elements. First, a long examination of India's "Publishing Circles" and literary "Market", which emphasizes the economical effort it takes to make these poets accessible to a large public. Secondly, a chart which tabulates the poets' names, their linguistic, social, religious, professional, educational affiliations – even theirs parents' occupations! This uneasy balance

<sup>55</sup> These terms may already have become obsolete. The literature of the Indian Diaspora and the mobile and transnational life of Indian writers may soon suggest new ones ("World literature in English by Indian writers" or "English writing by authors of Indian background"?).

<sup>56</sup> The phenomenon (which is worth a separate study) is remarkable: at least thirty anthologies have appeared in the last twenty years, signalling their symbolic value.

<sup>57</sup> Oxford University Press, Delhi 1987.

between the stress on individuality and the necessity of a socio-anthropological census reveals the fallacies of traditional literary historiography applied to the post-colonial context.

For a long time Indian poets in English wrote either in isolation or in a very conflictual and polemical atmosphere. As John Oliver Perry has remarked, they were (and still, to some extent, are) heavily conditioned by the following elements: an “absence of authority” in criticism which causes: “instabilities in cultural references, inter-relationships, and allusions...influences or traditions and aesthetic standards”; a “paucity of cultural support and publication possibilities”; 1300 publishing outlets in the US, against “three or four respectable places” in India. Perry suggests that the Indian poet ends up turning his or her attention abroad, often adopting unconsciously the conservative modes of writing of the host country.<sup>58</sup> To these critical conditions they reacted either by emigrating (often unsuccessfully) or by adopting a sort of modernist aloofness which, however, could hardly evade the complications of post-coloniality.

In the 1980s the extraordinary success of writers such as Salman Rushdie, Anita Desai and Vikram Seth, accompanied by the long-standing fame of R.K. Narayan and Raja Rao, turned Indian English fiction into an internationally acclaimed phenomenon. These new writers showed no embarrassment in being culturally hybrid and, on the contrary, contributed to the aesthetic exaltation of this state. Assessment could be left behind to give way to analysis and interpretation. Makarand Paranjape, prefacing his *An Anthology of New Indian English Poetry*, welcomes the fact that new poets (like him):

are more comfortable with themselves, less insecure culturally, and consequently more self-assured artistically. There is no anxiety to conform to any one central idea about their identity or cultural praxis. In this sense, these poets are postmodern: they celebrate not conformity, but difference, whether of language, region, nationality, politics, ethnicity, gender, or sexual preference.<sup>59</sup>

<sup>58</sup> John Oliver Perry in his essay “Working Conditions of Indian English Poets as Compared with those of their American Counterparts”, in R.K. Dhawan et al., *Recent Commonwealth Literature (Vol.II)*, Prestige Books, New Delhi 1989, pp. 34-41.

<sup>59</sup> Rupa & Co., New Delhi 1993, p. iii.

And the young poet and critic, Sudeep Sen, has suggested that

[i]t is time to redraw the literary map of India and Indian poetry (...) the poetic climate amongst fellow younger poets seems to be changing. No longer are the dividing lines between different camps/centres (Delhi, Bombay, Calcutta, Orissa) distinctly demarcated – no longer are the antagonisms or group loyalties as severe.<sup>60</sup>

The same comments may apply to a number of recent works of criticism, whose self-consciousness testifies to a much desired change of sensibility and critical awareness.<sup>61</sup>

### V. *Who is the Indian poet?*

That, he saw, was the glory of poets – that they could distance events and emotions, place them where perspective made it possible to view things clearly and calmly. He realized that he loved poetry not because it made things immediate but because it removed them to a position where they became bearable.

Anita Desai<sup>62</sup>

Protégés will come  
toward a giver  
from all four directions.

It's hard to know  
the true protocol  
of poets,  
but it's easy to give.

Consider this well,  
chieftain, generous giver,

and put aside  
indiscriminate views

regarding poets.

Kapilar, Purananuru 121<sup>63</sup>

Who is the Indian poet who writes in English? As we earlier saw this question has been asked by critics concerned with “In-

<sup>60</sup> “Modern Indian Poetry: The New Generation”, *Poetry Review* 83, No.1 (Spring 1993), p. 46.

<sup>61</sup> Perry, *Absent Authority*, *cit.*, Jussawalla, *cit.*, Rajan, *cit.*; Viswanathan, *cit.*

<sup>62</sup> *In Custody*, William Heinemann, London 1984, p. 54.

<sup>63</sup> “The True Protocol of Poets”, in A.K. Ramanujan (ed.), *Poems of Love and War*, Columbia University Press, New York 1985, p. 133. Kapilar is a classical Tamil poet.

dianness” with a restrictive, classificatory purpose. But it has been asked also by the poets themselves, who have continually dealt with the problem of identity. But unlike their English and American inspirers, they had to do it against a gallery of stereotyped Indians that European writers had created often as mere background for their own speculations. Gayatri Spivak, interviewed by Sneja Gunew on “Questions of Multiculturalism”, remarks:

If one looks at the history of post-Enlightenment theory, the major problem has been the problem of autobiography: how subjective structures can, in fact, give objective truth. During the same centuries, the Native Informant, who was found in these other places, his stuff was unquestioningly treated as the objective evidence for the founding of the so-called sciences like ethnography, ethno-linguistics, comparative religion, and so on. So that, once again, the theoretical problems only relate to the person who knows. The person who knows has all of the problems of selfhood. The person who is known, somehow seems not to have a problematic self.(...) Only the dominant self can be problematic; the self of the Other is authentic without a problem, naturally available to all kinds of complications.<sup>64</sup>

It was against that background that Indian poets had to face the problem of selfhood.

The polarity between text and self and narrative and event cannot hold. In a political culture the self that narrates speaks from a position of having been narrated and edited by others—by political institutions, by concepts of historical causality, and possibly by violence.<sup>65</sup>

To express the self in a context in which this self has already been shaped by the narration of the colonizers, authors have had to *write their way out* of that imaginary and oppressive identity, deconstructing and reconstructing at once, conscious that there is no pre-colonial Eden where to return. This difficult quest is a prominent theme in Indian poetry in English.

What if we consider poets as “national” authors, as bards of India? Nationalism is a two-faced concept, meaning bigotry, racism, exclusionism on the one hand; autonomy, independence, originality on the other. It depends on a by and large imaginary perfect correspondence between land, language and people, a

<sup>64</sup> *The Post-Colonial Critic. Interviews, Strategies, Dialogues*, Routledge, New York 1990, p. 66.

<sup>65</sup> Alan Feldman, *cit.* in Zakiah Cabral, “East Timor: Language and Gender in the Articulations and Representations of the Nationalist Struggle.” *LUCERO* 5 (Spring 1994), p. 27.

romantic myth demystified by many historians.<sup>66</sup> But nationalism can acquire a distinct meaning in former colonies. As Frantz Fanon put it:

A national culture is not a folklore, nor an abstract populism that believes it can discover the people's true nature.(...) A national culture is the whole body of efforts made by a people in the sphere of thought to describe, justify, even praise the action through which that people has created itself and keeps itself in existence.<sup>67</sup>

This definition, written at the crucial moment of anticolonial struggle, presupposes a unity of intention and location of the people, but it remains very useful. The real unity of a nation may consist in its joint effort of liberating itself politically and culturally. Fredric Jameson has claimed:

All third-world texts are to be read...as national allegories.<sup>68</sup>

What would he then make of Vikram Seth, the talented author of *The Golden Gate*, a novel in verse on the life of yuppies in mid80s' California? This exclusive "national allegorical reading", useful though it is, seems a softer version of the racist myth that the native is inextricably bound to the land, while the European can be European everywhere, even if he writes of Asia or Arabia.<sup>69</sup>

National identities and the post-colonial condition are inseparable in India, as in all the ex-colonies. Nationalism is intertwined with the process of decolonization; post-coloniality inscribes itself on the palimpsest of the ancient and multiform civilization of India.

<sup>66</sup> Benedict Anderson, *Imagined Communities*, Verso, London 1983. Homi K. Bhabha (ed.), *Nation and Narration*, Routledge, New York 1990. Ernest Gellner, *Nations and Nationalism*, Basil Blackwell, Oxford 1983; Eric Hobsbawm, *Nations and Nationalism since 1780*, Cambridge University Press, Cambridge 1992.

<sup>67</sup> Frantz Fanon, *The Wretched of the Earth*, Grove Weidenfeld, New York 1991 (1st ed. 1963), p. 233.

<sup>68</sup> "Third World Literature in the Era of Multinational Corporations", *Social Text* 15 (Fall 1986), p. 69.

<sup>69</sup> One can reverse the problem and assert that *all* texts, no matter where they are written, are national allegories because they say – often indirectly – something about their authors' relationship with a country, a culture, etc. See Ahmad's persuasive confutation of Jameson in *In Theory, cit.*



In spite of the scarce fame of Indian poets in Western circuits, *Time magazine* recently published two very different stories on poets from India and Bangladesh. The first one reported the startling success of rap music in India, mentioning

...Prithish Nandy, a poet turned journalist turned rapper, who chortles that 'even a bathroom singer can become a rapper'...has proved it by releasing a mindless single called "Just Blow".

A month later a full article was devoted to Taslima Nasrin, a novelist and poet from Bangladesh, who has become the target of Islamic fundamentalists for her novelette *Lajja* (Shame), the story of a secular Hindu family discriminated in Muslim Bangladesh.<sup>70</sup>

These two stories may be seen as representative of the extremes of the condition of the writer in South-Asia. The first tells us of the familiar post-modern writer, at home in the latest Western fashion, leaping uninhibitedly from "high" literature to popular and commercial music. From it we get the illusory relief of a culture which replicates our own, which can bring us no positive or negative originality, neither innovation nor menace. But right away this illusion is dispelled. Inside the same world the act of writing can still become a matter of life and death, freedom of speech is far from a granted right, literature can still drive angry crowds to the streets, and writers and intellectuals are often on the top of the list of humanitarian organizations as PEN and Amnesty International.

A further effort had to be made by women poets, who had to free themselves from a condition of double oppression. For most of them the act of writing has coincided with courageous existential choices in the male-oriented society of India; one needs only to look at the works of Kamala Das, Meena Alexander, Eunice de Souza, Intiaz Dharker, Suniti Namjoshi, and others.

## VI. Conclusion

The literature of cultural contact on a global scale (...) may appropriately be discussed also on a global scale. In other words, as significant not exclusively within a national literary tradition, but cutting across all boundaries. This would subject it to critical

<sup>70</sup> "But Is This Rap?", *Time*, December 27, 1993; "State of Siege Downtown", *Time*, January 31, 1994. Nasrin's story became known in Italy later in 1994.

exposure not only from the viewpoint of cultures directly implicated but from all others.

Nissim Ezekiel<sup>71</sup>

Texts coming from different cultures can exercise a luring but deceptive fascination over us. In the course of this essay I have tried to expose some complications in the reading of post-colonial texts, taking Indian poetry in English as a case-study. In conclusion I suggest that in order to access these texts it is necessary to engage in a double process of unlearning (inherited stereotypes, an excessive sense of familiarity) and learning (distinct ways of interpreting concepts such as history, literature, influence, language, etc.).

All the categories we may use to interpret Indian poetry in English (Indian literature, post-colonial theory, South Asian culture, etc.) offer useful perspectives, but can never be exhaustive. We should be warned against them lest they become filters between us and the voices of the poems, muffling their complexity, effacing all the tensions which traverse them, in short their multicultural complexity. Categories may be best used not as slots in which to place conveniently our objects to overcome our ethnographic anxiety over "exotic" artefacts, but rather as starting points from which to explore the variety of the individual poetic responses. Let poetry, if anything, raise or reveal problems through its unique expressive modes, rather than resolve them. The result may be a fresh way to understand and enjoy literature and the world.

I began from a book of memoirs and I want to end with another. In *Fault Lines* (1993) Meena Alexander describes her wandering life making palpable the difficulties and pleasures of living across different cultures. Born in India, raised in Sudan where she learned English, married and settled in America, Alexander tells of how, at a moment of a profound identity crisis, she found herself before the Museum of the City of New York (the city where she currently lives).

I looked out at the museum where a banner hung and realized that, for me, poems made real places. They had to. My life was so torn up into bits and pieces of the actual that I depended on the poems, irruptions of the imaginary to make an internal history

<sup>71</sup> In G. Amirthanayagam and S.C. Harrex (eds.), *Only Connect. Literary Perspectives East and West*, CRNLE, Adelaide 1981, p. 141.

## INDIAN POETRY IN ENGLISH

for me. I focused in on the silk banner outside the museum entrance. It had a sign advertising "The Golem in Jewish Art." The mud monster. Wasn't that what the golem was? Mary Shelley's monster came to mind, the creature made with bits and pieces of flesh and stapled together with Frankenstein's miserable magic. I shut my eyes to cut out the ugliness of it, the grotesque joints, the stitches that showed, the split seams.<sup>72</sup>

If the poet is a monster, made of bits and pieces of languages and cultures, of histories and religions, then poetry becomes that magic which can breathe life into it and create some sort of unity. We may then realize, to our deep surprise, that that composition is indeed beautiful.

<sup>72</sup> The Feminist Press at CUNY, New York 1993, p. 125.



Eugenio Bernardi

FRIEDRICH DÜRRENMATT  
E LA "DRAMMATURGIA DELL'IMMAGINAZIONE"\*

Aveva cominciato ben presto a mostrare in che situazioni grottesche vadano a cacciarsi gli uomini quando si sforzano di imprimere alla storia il marchio delle loro idee e ipotizzano un'umanità capace di realizzarle. Debuttando come autore di teatro (uno dei primi che nello sgomento dell'immediato dopoguerra osasse riflettere sul proprio tempo da un palcoscenico di lingua tedesca) Friedrich Dürrenmatt aveva scelto per il suo *Es steht geschrieben* (*Sta scritto*, 1947)<sup>1</sup> la storia di quegli Anabattisti che nel 1534 avevano cercato di realizzare a Münster in Vestfalia la Gerusalemme celeste. Il tentativo, che per le crudeltà compiute da quel manipolo di fanatici aveva contribuito a screditare l'impulso utopistico da cui muoveva, nella commedia di Dürrenmatt veniva ulteriormente ridicolizzato, i suoi protagonisti smascherati come volgari epicurei, ogni episodio edificante ribaltato in parodia. Se l'enfasi verbale poteva far pensare ai modelli dell'espressionismo, ben presto essa scadeva in toni da cabaret e neanche del più elegante. L'"uomo nuovo" proclamato da Georg Kaiser e compagni al tempo della prima guerra mondiale, qui stramazza nel letame, e se ancora gli veniva concesso un barlume di speranza era perché alla fine egli si rendeva conto della propria megalomania e confessava la propria sconfitta davanti ad un cielo solcato da pianeti minacciosi e comunque muto di fronte ad ogni domanda e sofferenza.

\* Le citazioni dalle opere di Friedrich Dürrenmatt si riferiscono alla seguente edizione: F. DÜRRENMATT, *Gesammelte Werke in sieben Bänden* (a cura di F.J. Görtz), Zürich, Diogenes Verlag 1988 (verrà siglato GW). La data che segue la traduzione del titolo indica l'anno della pubblicazione del testo in tedesco. Nel caso di opere teatrali la data è quella della sua prima rappresentazione.

<sup>1</sup> F. DÜRRENMATT, *Es steht geschrieben*, Basel, Schwabe 1947 (ora in GW, vol. I, pp. 9-148).

Gli utopisti, i giustizieri e i riformatori del mondo, i fanatici della disciplina, gli eroi del repulisti universale e tutti gli altri analoghi farneticanti che questo esuberante autore svizzero metterà sulle scene negli anni successivi, non avranno una sorte migliore: ogni volta il corso degli eventi travolgerà i tentativi di imbrigliarlo, la realtà darà ogni volta scaccomatto alla presunzione umana, i conti alla fine risulteranno sempre e comunque sbagliati. Negli eventi degli ultimi anni, dopo la dissoluzione dell'Unione Sovietica e la caduta del Muro di Berlino, Dürrenmatt vedeva una conferma di quella visione del mondo da cui erano nati i suoi drammi e i suoi racconti più famosi, ma non riusciva a scorgere nell'umanità un segno di resipiscenza, un'autentica volontà di modificare una rotta spinta inevitabilmente verso la catastrofe. A chi pochi giorni prima che morisse gli chiedeva cosa pensasse dell'“attuale scenario politico mondiale”<sup>2</sup>, rispondeva che gli sembrava appunto uno spettacolo quanto mai grottesco e sconcertante, con un Gorbačev che da sovrano dell'Impero del Male diventava Premio Nobel per la pace, con un Partito Comunista che si era proposto la rivoluzione mondiale e ora colava a picco per collasso interno, con un'economia degli Stati Uniti dissanguata dalle spese per gli armamenti e quindi in balia delle banche internazionali, con inaffidabili Paesi del Terzo Mondo provvisti di armi nucleari e soprattutto, come aveva sempre ribadito, con una popolazione mondiale in crescita continua. Se in varie sue commedie, ma soprattutto in *Die Physiker* (*I fisici*, 1962)<sup>3</sup> e più recentemente in *Achterloo* (1983)<sup>4</sup> egli aveva rappresentato il mondo come un manicomio in cui la ragione non si distingueva dalla follia, ora il mondo gli sembrava “mettere in scena uno spettacolo ancora più folle”, dove quanto più gli uomini cercano di mettere un freno al micidiale processo di distruzione che hanno avviato, tanto più contribuiscono ad accelerare tale processo. Con quel suo compiaciuto pessimismo, in cui si intravedeva sempre una traccia di speranza, il presagio cioè che nonostante tutto esistesse un limite alla follia e un momento di possibile riscatto, Dürrenmatt in quella stessa intervista pronosticava la rinascita del nazionalismo in una

<sup>2</sup> F. DÜRRENMATT, *Über die Grenzen* (a cura di M.Haller), Zürich, Pendo-Verlag 1990, p. 31 (tr. it. *Oltre i confini*, Lugano, Giampiero Casagrande editore 1992).

<sup>3</sup> F. DÜRRENMATT, *Die Physiker*, ora in *GW*, vol. II, pp. 131-209 (tr. it. *I fisici*, ora in F.D., *Teatro*, Torino, Einaudi 1975).

<sup>4</sup> F. DÜRRENMATT, *Achterloo*, ora in *GW*, vol. III, pp. 335-459.

Germania troppo affrettatamente unificata, preannunciava gli effetti destabilizzanti scatenati dalla crescente diversità di condizioni di vita fra Est e Ovest e la “gigantesca ondata di migrazioni” che ne sarebbe seguita. Si chiedeva che cosa, in queste condizioni, avrebbe potuto accadere quando l'Occidente si fosse trovato ad affrontare la sua prima inevitabile crisi economica. Per giunta anche la Svizzera che per lui, come soleva dire, non aveva mai rappresentato un problema ma solo un gradevole luogo di lavoro (anche se in qualche momento gli era sembrata un modello di possibile convivenza umana moderna) e che in quello scorcio di anno si preparava a festeggiare il settecentesimo anniversario della sua leggendaria fondazione ad opera di Guglielmo Tell, anche la Svizzera lo aveva profondamente deluso. Dopo la scoperta degli archivi segreti in cui la polizia politica conservava i dossier su centinaia di migliaia di cittadini elvetici considerati sospetti (compreso Max Frisch) e dopo l'affare Kopp che aveva visto una parlamentare diventata Ministro della Giustizia passare informazioni segrete al marito implicato in un traffico di denaro sporco, anche la Svizzera che pur si riteneva la più antica democrazia del mondo e un baluardo delle virtù politiche, stava perdendo la faccia e i cittadini la loro identità: “Per la prima volta gli Svizzeri capiscono che anche il loro Stato può far valere il proprio potere usando contro i propri cittadini senza alcun reale motivo. L'aspetto grottesco sta nel fatto che mentre la SED (il partito comunista della Repubblica Democratica Tedesca) era invisibile alla maggioranza della popolazione e aveva quindi motivo di pedinare i cittadini, il rapporto degli Svizzeri con il loro Stato è sempre stato profondamente leale.”

Poche settimane prima di questa intervista, in occasione del conferimento di un premio a Václav Havel, allora fresco Presidente della Cecoslovacchia, Dürrenmatt aveva detto che se Havel aveva scritto delle commedie grottesche sulla vita quotidiana in un paese del socialismo reale, se ne potevano scrivere di simili (e lui, Dürrenmatt, lo aveva fatto) anche sulla vita nella Svizzera democratica ed economicamente florida<sup>5</sup>. Riciclando un tema sfiorato nei primi anni Cinquanta, aveva parlato di una Svizzera neutrale intesa come una prigione in cui gli Svizzeri sostengono di essersi rifugiati per timore di un'aggressione dall'esterno, prigione nella quale però, volendo dimostrare di aver cercato rifugio per propria

<sup>5</sup> F. DÜRRENMATT, *Kants Hoffnung*, Zürich, Diogenes Verlag 1991.

libera scelta, ogni svizzero aveva assunto nello stesso tempo il ruolo di carceriere e di prigioniero.

Che lo spettacolo offerto dal mondo, con le sue paradossalità e le sue prospettive apocalittiche, avesse “di gran lunga superato e battuto” il teatro che lui, Dürrenmatt, poteva allestire su un qualche palcoscenico, non era certo una conclusione a cui egli fosse arrivato soltanto negli ultimi anni. Tutte le sue riflessioni drammaturgiche e poetologiche in genere, esposte in vari saggi e interventi (ma soprattutto in *Theaterprobleme, Questioni di teatro*, 1955)<sup>6</sup> giravano attorno a questo argomento e trovavano in esso il più forte incentivo: se il suo intendeva essere un teatro dell'esperienza, lo era non in una prospettiva formalistica, ma filosofico-morale. Mentre confrontava le proprie idee e esperienze con le impostazioni di Schiller da un lato e di Brecht dall'altro, accostati per la loro comune aspirazione a realizzare un teatro capace di incidere sulla realtà del proprio tempo, in verità Dürrenmatt si poneva ogni volta la questione se un tempo come il nostro, caratterizzato dall'anonimità del potere e dal predominio dell'apparato politico-tecnologico, potesse essere ancora in qualche modo rappresentato, e quale ruolo quindi vi potesse svolgere ancora l'artista.

Ultimo rappresentante di una drammaturgia che nonostante tutto (nonostante i dubbi e i continui fallimenti) si ricollegava agli esempi antichi della tragedia greca e mirava quindi a rappresentare la situazione dell'individuo nello scontro con il mondo che lo circonda, Dürrenmatt aveva ben presto trovato una risposta nella rappresentazione grottesca, nella tendenza cioè a spingere una trovata teatrale alle sue estreme conseguenze, al di là di ogni realismo o psicologismo, come prima di lui avevano fatto Sternheim e Wedekind, Kaiser e gli espressionisti in genere, il Brecht anarchico degli inizi e il Thornton Wilder di *The Skin of Our Teeth*. Il grottesco rappresentava un'ultima possibilità di dare un volto, fosse pure caricaturale, ad un mondo che precipitava verso l'informe, l'anonimato, il silenzio. Spinti inesorabilmente verso una soglia estrema, oltre alla quale si stendeva il nulla o il male o l'imperscrutabile, gli eroi dürrenmattiani tentavano ancora un gesto per quanto ridicolo, cercavano di dare un'ultima volta un senso alle proprie azioni mimando antiche e assurde virtù. In quel loro

<sup>6</sup> F. DÜRRENMATT, *Theaterprobleme*, ora in *GW*, vol. VII, pp. 28-69 (tr. it. *Questioni di teatro* in F.D. *Lo scrittore e il suo tempo*, Torino, Einaudi 1982).



opporsi e resistere, pur nella sproporzione delle forze, essi riacquistavano (anche se solo per un momento e a proprio esclusivo consumo, senza cioè alcuna ambizione di proselitismo) un'antica dignità e quasi un'aureola sulle tavole di un palcoscenico che mai del resto aveva preteso di offrire una rappresentazione della realtà, ma soltanto un'ipotesi su di essa, un "come se". Una trovata bizzarra (per esempio un Romolo Augustolo che senza opporre resistenza cede l'Impero Romano d'Occidente a Odoacre essendo convinto che i misfatti dei suoi predecessori non meritino altro, o un procuratore di Stato che in casi di adulterio intende introdurre la legge mosaica, o una miliardaria che in cambio di denaro induce un paese intero a far fuori il giovanotto che molti anni prima l'aveva sedotta e abbandonata) una trovata del genere veniva dilatata al massimo usando un dialogo concreto e nello stesso tempo paradossale e ricorrendo a continui colpi di scena distribuiti con divertita spietatezza come per saggiare i limiti entro cui una raffigurazione caricaturale del presente poteva essere ancora compresa e accettata. Se non esistevano più storie per scrittori, come si dice nella prefazione a *Die Panne*, (*La panne*, 1956)<sup>7</sup>, e quello che rimane da narrare se lo sono accaparrati il cinema e i rotocalchi, per uno come lui che aborrisce la psicologia e il privato, c'era pur sempre la speranza che lavorando su una di quelle trovate e pensandola fino in fondo (già Georg Kaiser aveva detto che "scrivere un dramma significa pensare un pensiero fino in fondo"), lavorandoci come uno scultore lavora ad un pezzo di marmo, si potesse alla fine ricavare dall'informe una figura. In un mondo, si dice ancora in quella prefazione, dove non c'è più un Dio che minaccia, né una giustizia che giudichi né un fato che incomba come nella Quinta Sinfonia, può sempre succedere che la macchina sempre più perfezionata del nostro tempo incappi in un incidente e che quell'incidente apra degli squarci nella superficie spessa e opaca della vita moderna, sicché nonostante tutto il volto di un uomo può diventare il volto dell'umanità e una semplice sfortuna assurgere a fatto universale.

Teorizzato come fenomeno tipico della modernità e come stile confacente ad un'epoca in cui la salvezza dell'umanità è affidata alla reciproca deterrenza, il grottesco da un lato cancellava ogni facile illusione di pace duratura, dall'altro, proprio perché faceva

<sup>7</sup> F. DÜRRENMATT, *Die Panne*, ora in *GW*, vol. V, pp. 267-326 (tr. it. *La panne*, Torino, Einaudi 1972).

perno sul paradosso, non escludeva la salvezza e la grazia. Del resto una volta, con il nome e il corpo adolescente della fanciulla Kurrubi, la grazia appare effettivamente a Babilonia, anche se poi essa non viene accolta da colui al quale era destinata e di cui avrebbe potuto placare l'orgoglio e la ferocia. Anche in questa commedia intitolata appunto *Ein Engel kommt nach Babylon* (*Un angelo viene a Babilonia*, 1955)<sup>8</sup> una delle commedie più brechtiane di questo autore sempre così attento a mantenere le distanze da Brecht, benché il riscatto e la redenzione vengano rappresentati come impossibili anche nel caso di intervento diretto dall'alto, rimaneva pur sempre la speranza che un'altra volta le cose potessero andare meglio. Il mendicante al quale infine tocca paradossalmente in sorte la fanciulla del cielo, chiude la commedia-favola inneggiando alla bellezza della terra e alle sue infinite possibilità.

Proprio questa polivalenza della rappresentazione grottesca che al di là della sua apparenza annichilante conteneva in sé un elemento di sfida e incitava dunque alla reazione, la distingueva dalla concezione che in quegli stessi anni era alla base del cosiddetto "teatro dell'assurdo". Lo sgomento davanti alla mancanza di senso e speranza nel mondo moderno non era, per Dürrenmatt, "un prodotto di questo mondo: è la risposta che noi gli diamo, e un'altra risposta sarebbe quella di non disperare, ma di risolversi ad affrontare questo mondo nel quale spesso viviamo come Gulliver tra i giganti", come si dice in *Questioni di teatro*. Del resto, non è necessario riferirsi ad esplicite dichiarazioni dell'autore per comprendere come tutta la sua concezione drammatica e poetica in genere si distacchi da quel fenomeno allora molto in voga: il pungolo dell'assoluto che anima questo esuberante moralista, la foga con cui egli affronta il vuoto che si apre là dove prima un Dio o una qualche ideologia dava senso e ragione al mondo, il gusto per la battuta definita e corposa, la predilezione per la trovata stravagante e la formulazione puntuta, l'ambizione di "fare letteratura là dove nessuno se l'aspetta" (come diceva a proposito dei suoi romanzi polizieschi) assicurano a Dürrenmatt una posizione del tutto particolare nell'ambito del teatro del dopoguerra. Questo "teologo al di là delle teologie", come lo ha definito Hans Mayer commemorandolo con un discorso allo Schauspielhaus di Zurigo, non poteva certo accontentarsi di constatare il non-senso del mondo e di mimarlo in giochi verbali. Se la fine del conflitto

<sup>8</sup> F. DÜRRENMATT, *Ein Engel kommt nach Babylon*, ora in *GW*, vol. I, pp. 457-569 (tr. it. *Un angelo viene a Babilonia*, ora in *F.D. Teatro, cit.*).

mondiale non aveva insegnato un radicale sospetto verso le ideologie che anzi nel clima della “guerra fredda” tornavano a dividere l'Europa e il mondo in due poli opposti e sempre più sofisticatamente armati uno contro l'altro, per Dürrenmatt non si trattava soltanto di indicare l'indistricabilità della situazione, ma di tentare di vederci chiaro e di giudicare. Le molte vittime che ad ogni calare di sipario giacevano esanimi sul palcoscenico, reclamavano giustizia. È non c'era testo teatrale e narrativo di Dürrenmatt che in quegli anni non si ponesse questa domanda, non si chiedesse quale fosse il senso del mondo dal punto di vista del bene e del male. Non c'era testo che non si presentasse come un processo ad una peculiare situazione storica che per l'autore era determinata anzitutto dalla presenza della bomba atomica di cui solo il grottesco era la raffigurazione adeguata. In una situazione paradossale in cui i tentativi di evitare la catastrofe nucleare la rendevano sempre più possibile, Dürrenmatt ritrovava il volto moderno di Edipo. Forse proprio la necessità di prendere ancora più nettamente le distanze da alcune malintese affinità con la poetica dell'assurdo fece sì che, pur insistendo su una “drammaturgia del grottesco”, Dürrenmatt andasse via via precisando la sua drammaturgia come una “drammaturgia del caso” o più esplicitamente come una “drammaturgia di tutti i casi possibili”. Certo l'effetto finale non cambiava, se si indicava nell'intervento del caso l'elemento che faceva precipitare nel ridicolo un'ipotesi anche ragionevolissima, ma era un modo di andare al di là dello sgoimento o della risata beffarda: si stimolava una strategia di inseguimento, si incitava l'intelligenza a valutare la molteplicità delle cause e degli effetti in cui come in un intrico si combina un destino.

“La drammaturgia del caso” trovò applicazione nella narrativa più che nel teatro: le prime e fortunatissime opere narrative di Dürrenmatt nascono con l'ambizione (fallita) di scardinare il genere “romanzo poliziesco”, dove “tutto accade come in una partita a scacchi, qui il delinquente, là la vittima, qui il complice e laggiù il profittatore”, sicché, come si legge in *Das Versprechen* (*La promessa*, 1958) “basta che il detective conosca le regole e giochi la partita ed ecco acciuffato il criminale e garantita la vittoria della giustizia”<sup>9</sup>. Il fatto che queste storie (come tutte le storie polizie-

<sup>9</sup> F. DÜRRENMATT, *Das Versprechen*, ora in *GW*, vol. IV, pp. 421-575, p. 430 (tr. it. *La promessa*, Milano, Feltrinelli 1959, ora in *F.D. Romanzi e racconti* (a cura di E. Bernardi), Torino, Einaudi-Gallimard 1993).

sche, del resto) avessero per sfondo un paesaggio verosimigliante che permetteva continue e divertenti allusioni a luoghi e persone realmente esistenti, rendeva più sconcertante la comparsa dell'imprevisto, mentre a teatro, un teatro antinaturalistico come quello a cui appartiene, per esempio, *Die Ehe des Herrn Mississippi*, (*Il matrimonio del signor Mississippi*, 1952)<sup>10</sup>, le sorprese, gli incidenti, i colpi di scena sono all'ordine del giorno. Affrontando il genere poliziesco, Dürrenmatt non si proponeva tanto di giocare con forme narrative consolidate (che infatti nonostante gli attacchi restano tali, per cui alla fine il colpevole viene comunque scoperto). Come avveniva nelle commedie, Dürrenmatt voleva mettere in dubbio la fede in un ordine solido del mondo e in una provvidenza di cui il detective era una specie di moderno mandatario. Poiché la questione riguardava non tanto l'acciuffabilità o meno del criminale, ma la presunzione di chi lo inseguiva, in fondo era sempre il detective ad avere la peggio.

Parlare, se non di cambiamenti di rotta, perlomeno di svolte entro l'itinerario creativo di Dürrenmatt può sembrare arbitrario, se si considera quanto riconoscibile e personale sia sempre questo autore nel suo approccio ai materiali narrativi e drammaturgici, nel vigore dello stile, nella robustezza delle argomentazioni. Anche parlare di una successione fra "drammaturgia del grottesco" e "drammaturgia del caso" è inesatto, se si considera la questione da un punto di vista strettamente cronologico: quando Dürrenmatt definisce più esplicitamente le sue concezioni sulla priorità del grottesco come stile consono all'epoca della guerra fredda e della corsa agli armamenti atomici, ha già pubblicato due romanzi polizieschi collegabili alla "drammaturgia del caso", anch'essa esposta del resto in *Questioni di teatro*. Eppure un'evoluzione esiste, connessa del resto all'atteggiamento sperimentale che al di là di ogni formulazione teorica più o meno tempestiva, contraddistingue questo scrittore, il quale sceglie fin dall'inizio il palcoscenico proprio perché nel confronto tra idee e possibilità di realizzarle concretamente con degli attori, aveva modo di provare la tenuta di quelle idee e trovava quindi lo stimolo per un continuo cambiamento di prospettiva. Negli ultimi anni Dürrenmatt ha ripercorso e ridisegnato il suo itinerario definendolo sempre più insistentemente come un percorso labirintico, dove a contare

<sup>10</sup> F. DÜRRENMATT, *Die Ehe des Herrn Mississippi*, ora in *GW*, vol. I, pp. 351-456 (tr.it. *Il matrimonio del signor Mississippi*, ora in *F.D. Teatro, cit.*).

non sono la direzione e la meta, ma appunto i tentativi, le svolte, le diversioni di rotta. Parlando di questo percorso che è sì bizzarro e imprevedibile, ma visto a posteriori non manca certo di una sua logica interna, egli vi ha scorto i segni di una sempre vigile strategia che egli stesso poi con correzioni di rotta, ossia con rifacimenti, cancellazioni e riprese e soprattutto con il lungo e non concluso racconto autobiografico ha messo ancora di più in rilievo, anche perché con questo racconto egli non mira tanto a tracciare la propria biografia, ma appunto la storia dei propri soggetti letterari, della loro comparsa, sviluppo, abbandono, ripresa.<sup>11</sup>

Ho detto altrove quanto considerevole appaia, ad uno sguardo retrospettivo, la produzione narrativa di questo autore diventato internazionalmente famoso per alcune sue opere teatrali<sup>12</sup>. In quella occasione dimostravo come la drammaturgia del grottesco e poi quella del caso trovassero proprio nella narrativa la loro massima realizzazione. Tuttavia è in una commedia, vale a dire nei *Fisici* e più precisamente nella nota scritta in occasione della sua prima rappresentazione<sup>13</sup> che Dürrenmatt trova lo spunto per superare le contraddizioni insite nella "drammaturgia del caso" approdando così ad un'altra concezione o drammaturgia che diventerà determinante per le opere degli ultimi anni.

Con *I fisici* Dürrenmatt risponde al Brecht della Vita di Galileo: se nella pièce brechtiana (rappresentata per la prima volta nel 1943 allo Schauspielhaus di Zurigo) si esprimeva fiducia nel progresso e nella possibilità di usare la scienza e la tecnologia a vantaggio dell'uomo e della democrazia, la commedia di Dürrenmatt, usando ancora una volta toni grotteschi e caricaturali, proclamava l'inarrestabilità di un progresso tecnologico sfuggito di mano all'uomo apprendista stregone che ormai non può che assistere alla rovina da lui stesso provocata. La speranza che spinge

<sup>11</sup> F. DÜRRENMATT, *Stoffe I-III*, Zürich, Diogenes Verlag 1981, ora in *GW*, vol. VI, pp. 7-357. (La seconda edizione riveduta di questo volume porta il titolo *Labyrinth. Stoffe I-III*, Zürich, Diogenes Verlag 1990). Il secondo volume di questa autobiografia è intitolato *Turmbau. Stoffe IV-IX* e fu pubblicato presso lo stesso editore nel 1990 (tr. it. del primo volume con il titolo *Eclissi di luna*, Milano, Garzanti 1984).

<sup>12</sup> vedi F. DÜRRENMATT, *Romanzi e prose, cit.*, p. IX-LIV.

<sup>13</sup> Si tratta del commento intitolato *21 Punkte zu den Physikern*, compreso nell'edizione F.D. *Die Physiker*, Zürich, Arche Verlag 1962 (tr. it. *Ventun punti sui 'Fisici'* in F.D. *Lo scrittore e il suo tempo, cit.*, p. 77).

il fisico atomico Möbius a farsi rinchiodare in manicomio per impedire così la conoscenza e quindi l'uso delle sue micidiali scoperte ("O ci cancelliamo dalla memoria dell'umanità o sarà l'umanità ad essere cancellata dalla faccia della terra") si rivela assolutamente illusoria: una scoperta, una volta fatta, non la si cancella più. La sapienza di re Salomone che Möbius afferma di vedere in sogno, è diventata sapere tecnologico, inevitabilmente distruttivo: "Ero un re di pace e di giustizia, ma la mia saggezza distrusse il timor di Dio, e quando cessai di temere Dio, la mia saggezza distrusse la mia ricchezza. Ora le città su cui regnavo sono morte, il regno che mi era stato affidato è vuoto, un deserto con riflessi azzurrini, e da qualche parte, intorno ad una piccola stella gialla senza nome, continua insistentemente a ruotare senza alcun senso la terra diventata radioattiva."

Dopo *I fisici* Dürrenmatt non farà più comparire sulle scene un "uomo coraggioso", ossia un individuo capace di dare una qualche risposta al mondo minaccioso e paradossale che lo circonda. Dopo *I fisici* nessuno dei suoi personaggi è più disposto a credere in un'utopia, nemmeno in una mini-utopia, come quella che in un radiodramma Augia espone al figlio: se nemmeno Ercole riesce più a ripulire il mondo dal letame che lo sommerge, l'unica cosa da fare è curare il proprio giardino. Nello scontro con il mondo l'individuo soccombe definitivamente: capita al Doc di *Der Mitmacher (Il complice, 1973)*<sup>14</sup> come al Goldbaum di *Die Frist (La dilazione, 1977)*<sup>15</sup>.

È evidente che non sono motivazioni inerenti alla drammaturgia a determinare questo progressivo venir meno della fiducia nelle capacità dell'uomo di affermare la propria libertà nel mondo o perlomeno la sua possibilità di resistergli e di sopravvivere. La storia di Dürrenmatt fra gli anni Sessanta e Settanta va letta tenendo presente il contesto storico in cui si inserisce, considerando la sua fama crescente ma anche i suoi interventi politici (quello a favore dello Stato di Israele del 1967, quello sulla Cecoslovacchia occupata dalle truppe sovietiche nel 1968), il discorso sulla giustizia e il diritto tenuto nel 1968 agli studenti dell'università di Magonza, la sua (breve) collaborazione con il teatro di Basilea in

<sup>14</sup> F. DÜRRENMATT, *Der Mitmacher*, ora in GW, vol. III, pp. 9-91 (tr. it. *Il complice*, Torino, Einaudi 1977).

<sup>15</sup> F. DÜRRENMATT, *Die Frist*, ora in GW, vol. III, pp. 93-215 (tr. it. *La dilazione*, Torino, Einaudi 1979).

qualità di condirettore e di regista, i suoi viaggi in Unione Sovietica e negli Stati Uniti e i racconti ispirati da questi viaggi (*Sätze aus Amerika, Frasi dall'America*, 1970<sup>16</sup> e *Der Sturz, La caduta*, 1971<sup>17</sup>). Alla sfiducia verso l'“eroe coraggioso” corrisponde un coinvolgimento personale negli avvenimenti storico politici che in Dürrenmatt (a differenza di Frisch) è eccezionale.

Dal punto di vista di una “drammaturgia” dello scrittore Dürrenmatt, cioè di un'analisi del percorso della sua opera complessiva, la svolta, dicevo, è segnata dai *Fisici*: in questa commedia Dürrenmatt non aveva più a che fare con predicatori fanatici, imperatori-giustizieri, riformatori impazziti o con le vittime del miracolo economico, ma con degli scienziati che in una nota alla commedia vengono assimilati agli scrittori. Di questa citatissima nota ai *Fisici* infatti il punto preminente non è tanto quello famoso in cui l'autore dichiara che “una storia è raccontata fino in fondo quando essa abbia preso la peggior piega possibile”, quanto l'altro dove si dice che né gli autori drammatici, né i logici né i fisici” possono evitare il paradosso”, dove cioè speculazione filosofica, indagine scientifica e immaginazione letteraria vengono poste sullo stesso piano per la similarità del loro procedere.

Con questa affermazione Dürrenmatt si svincola dalle contraddizioni della “drammaturgia del caso”, visto che è pur sempre l'autore-demiurgo a manipolare a suo piacimento i personaggi (“L'arte di un autore drammatico consiste nell'inserire in modo quanto più efficace possibile il caso in una azione”, si dice nella stessa nota), smentendo così ogni volta i presupposti di partenza. Da questa contraddizione Dürrenmatt esce formulando negli ultimi anni una “drammaturgia della immaginazione”, dove immaginazione sta per ogni rappresentazione mentale che l'uomo si faccia dell'universo che lo circonda. Non si tratterà più quindi di rivelare, come avveniva nelle commedie e nei romanzi degli inizi, le diverse facce della violenza, né di smascherare mediante figurazioni più o meno caricaturali la smania di giustizia da cui può essere colto un individuo: si tratta di mettere a nudo il meccanismo della mente. Non si tratterà più di fare a pezzi un personaggio “per assaggiarne il nocciolo”, come è detto nel *Matrimonio del signor Mississippi*, ma di esaminare l'impulso che sostiene l'individuo nella sua necessità di fingere e immaginare, intesa come ne-

<sup>16</sup> F. DÜRRENMATT, *Sätze aus Amerika*, ora in *GW*, vol. VI, pp. 698-735.

<sup>17</sup> F. DÜRRENMATT, *Der Sturz*, ora in *GW*, vol. V, pp. 349-404.

cessità biologica, come irrefrenabile aspirazione a formulare ipotesi alternative (scientifiche, filosofiche, letterarie) rispetto a un mondo svuotato della presenza di Dio e in cerca continua di senso. È in forza di questa "drammaturgia dell'immaginazione" che il Dürrenmatt degli ultimi anni dilata un intervento politico fino a farne un lungo e tortuoso saggio in cui il ripensamento teorico s'intreccia all'apologo, la speculazione alla favola, mentre la postfazione di una commedia germina una postfazione alla postfazione e si arricchisce di ulteriori racconti, mentre l'autobiografia si espande sempre più fino a sembrare inesauribile configurandosi già nel titolo, come "labirinto", "torre di Babele" o addirittura "fuga di pensieri"<sup>18</sup>. Se come è detto nei *Fisici*, un pensiero una volta pensato, non può più essere ritrattato, allora anche quello che appare come un coacervo alla fine può trovare una sua logica interna, e un percorso a zigzag presentarsi come un itinerario.

Optare per una "drammaturgia dell'immaginazione" significava compiere un'accanita e insieme divertita ricognizione delle invenzioni, fantasie, miti e ideologie che l'uomo ha creato nel corso della sua storia, ma nello stesso tempo sentire se stessi come una forza propulsiva, inventiva, creativa, in un alternarsi di indagine demitizzante e di attività affabulatoria come avviene nello straordinario racconto ispirato al mito di Edipo e intitolato *Das Sterben der Pythia (La morte della Pizia, 1976)*<sup>19</sup>.

L'impulso trainante della vitalità narrativa e saggistica degli ultimi anni deriva in ultima analisi dall'intuizione che il labirinto in cui si muove l'uomo è essenzialmente il labirinto del cervello, e che la natura umana, come dice il Georg Büchner di *Achterloo* è un "abisso nascosto sotto un intrico di concetti vuoti". In un'epoca in cui ogni fede e ideologia, ma anche ogni speculazione scientifica viene letta sempre più come un racconto, compito dello scrittore (se ancora ne ha uno, oggi che anche i percorsi dell'immaginazione sono tallonati da vicino dalla scienza), è quello di ripensare a fondo i pensieri, le immaginazioni, le ipotesi, le formule e in genere le interpretazioni che continuamente si presentano come realtà obiettiva e invece vanno ogni volta riesaminate, vagliate, scomposte e ricostruite nel laboratorio dello spirito. In-

<sup>18</sup> F. DÜRRENMATT, *Gedankenfuge*, Zürich, Diogenes 1992. Il volume, pubblicato dopo la morte dell'autore, comprende anche il saggio *Drammaturgia della immaginazione*.

<sup>19</sup> F. DÜRRENMATT, *Das Sterben der Pythia*, ora in *GW*, vol. VII, pp. 336-375 (tr. it. *La morte della Pizia*, Milano, Adelphi 1988).



dietro comunque non si torna. La conclusione che nei *Fisici* lo scienziato Möbius trae dalla propria vicenda (“Ciò che una volta si è pensato, non può più essere revocato”) sostiene anche l’esuberenza narrativa-speculativa che caratterizza le opere dell’ultimo periodo di Dürrenmatt: è questo “non poter fare altrimenti” che dà nonostante tutto solidità al labirinto che egli va descrivendo. In questa euforia non vi è soltanto il piacere del gioco, la consapevolezza che è il cervello-io a creare le immagini del mondo, che tutto è nel cervello, pensato dal cervello e niente fuori del cervello. “*Fuga di pensieri*”<sup>20</sup> non è solo un titolo perfetto per quel libro che Dürrenmatt progettava come continuazione degli altri due che nel titolo richiamavano il labirinto e la torre di Babele. Il percorso autobiografico che nell’insistente presenza di alcuni temi nella propria opera riconosce la traccia dei grandi racconti mitologici-religiosi-filosofici dell’umanità, non dimentica mai che la spinta di partenza è lo sgomento di ritrovarsi in uno spazio vuoto. Fra i tanti autori del nostro tempo la cui arte “penetra senza paura in un mondo dove la fede è stata spazzata via”<sup>21</sup>, Dürrenmatt si distingue per l’accanimento di dargli nonostante tutto un senso e una risposta.

<sup>20</sup> Su questo tema si veda soprattutto F. DÜRRENMATT, *Das Hirn* in F.D. *Turmbau Stoffe IV-IX*, Zürich, Diogenes Verlag 1990, pp. 235-266.

<sup>21</sup> F. DÜRRENMATT, *Gedankenfuge*, cit., p. 86.



Manuela Brunetta

IL TEMPO DELL'ESSERE: VICO  
E IL NEO-UMANESIMO DI PAVESE

L'analisi delle letture<sup>1</sup> che Pavese faceva tra la fine degli anni Venti e l'inizio degli anni Trenta ha rivelato come l'interesse pavese per quella dimensione antropologica che consente all'uomo di accedere alla sua componente "immortale", meglio conosciuta come ambito del "selvaggio", fosse presente sin dall'inizio della sua ricerca, e si muovesse in un contesto che sin d'ora può definirsi mitico-antropologico.

Nonostante la mancanza di un orientamento razionale, formalizzato cioè in un percorso di analisi pensato e strutturato – si passa infatti da testi di interesse prettamente letterario come Gozzi, Berni, Dante, D'Azeglio o Manzoni, a testi che presentano una caratterizzazione più marcatamente etnologica, è il caso di Frazer e Levy-Bruhl<sup>2</sup> – esisteva un filo conduttore che legava le letture pavesiane e che consente, ora, un collegamento tra le opere che lo interessarono maggiormente in quel periodo. L'anello di congiunzione è costituito dall'attrazione di Pavese nei confronti di quelle ambientazioni di carattere popolare e contadinesco che l'autore rintracciava all'interno dei libri che leggeva e puntualmente

<sup>1</sup> In questo studio abbiamo cercato di rintracciare gli albori del percorso culturale di Pavese attraverso l'analisi delle tracce di lettura – postille e sottolineature – lasciate dallo scrittore nei libri che leggeva. I testi presi in esame in questa sede, appartenenti alla biblioteca dello scrittore e ora conservati, per lo più, presso il Centro Studi "Guido Gozzano" di Torino (Fondo Sini) – in cui è impossibile accedere per motivi di catalogazione –, sono stati da noi consultati presso il Centro Studi "Cesare Pavese" di S. Stefano Belbo in occasione dell'esposizione dei volumi per una mostra. A S. Stefano Belbo era conservata, prima dell'alluvione del novembre 1994, anche l'opera di Vico, *La Scienza Nuova Seconda*, che occupa la seconda parte del presente saggio.

<sup>2</sup> J.G. FRAZER, *The Golden Bough*, 1890, 12 voll. La prima edizione ridotta dall'autore è del 1922. Cfr. C. PAVESE, *Il Mestiere di vivere. Diario 1935-1950*, Torino, Einaudi, 1952; ed. critica a cura di M. Guglielminetti e L. Nay, ivi 1990, p. 481, nota 26.

LEVY-BRUHL, *La Mythologie primitive; le mond mytique des Australiens et des Papous*, Paris 1935. Cfr. *Il Mestiere...*, cit., p. 439, nota 20.

evidenziava attraverso un nutrito apparato di postille e di sottolineature.

Si tratta di letture che di per sé non presentano uno specifico interesse dal punto di vista della ricerca antropologica in senso stretto, ma consentono di rintracciare, all'interno delle abitudini di Pavese lettore, quei nuclei che rappresentarono gli albori della sua ricerca sull'uomo.

È stato proprio il metodo di studio di Pavese, metodo per altro mai preso in esame prima d'ora<sup>3</sup>, lo strumento che ci ha consentito di condurre questo tipo di analisi. L'abitudine pavesiana di sottolineare e postillare tutti i libri, con una particolare attenzione per quelli che presentavano uno spiccato interesse per il mondo della materialità, e più in particolare per il mondo contadino, costituisce un vera e propria traccia da seguire per ricostruire il suo itinerario culturale. Senza contare che il nutrito bagaglio di informazioni documentarie a cui dà accesso, consente ora di datare l'insorgenza dell'attrazione per l'ambito intorno al quale si è sviluppato il "neo-umanesimo" di Pavese.

In tutte le opere<sup>4</sup> che risalgono al periodo giovanile<sup>5</sup>, un'attenta lettura ha permesso di riconoscere quel filo invisibile che consente il collegamento tra le letture che Pavese operava. In particolar modo, questo è risultato immediatamente percepibile nelle *Opere*

<sup>3</sup> Solo Beccaria e Rusi hanno preso in considerazione le postille pavesiane ai testi. Beccaria affrontando il problema della lingua in Pavese ha studiato le annotazioni dello scrittore al vocabolario del Tommaseo. Michela Rusi, analizzando gli aspetti leopardiani nella poetica di Pavese, ha utilizzato esclusivamente le testimonianze presenti nell'*Epistolario* di Leopardi, pur rilevando l'importanza dell'analisi del metodo di studio di Pavese ai fini di una corretta interpretazione del suo lavoro. Cfr. G.L. BECCARIA, "... ma perché vengo da molto lontano": Cesare Pavese, in *Le forme della lontananza*, Milano, Garzanti, 1989, pp. 68-100; M. RUSI, *Le malvage analisi. Sulla memoria leopardiana di Cesare Pavese*, Ravenna, Longo Editore, 1988, pp. 131-145.

<sup>4</sup> A questo proposito è bene precisare che nonostante l'esiguità del materiale a nostra disposizione – dovuta essenzialmente all'impossibilità di consultare il Centro Studi "Guido Gozzano" di Torino – circoscrivere il campo di indagine ad un campione della biblioteca dello scrittore, non riduce la rilevanza documentaria delle testimonianze rinvenute all'interno dei testi.

<sup>5</sup> Antecedente cioè alla stesura del *Diario* (1935). Per la periodizzazione di questa fase si sono utilizzati vari elementi. Come primo indizio attestante l'arcaicità di una lettura abbiamo considerato la mancanza di una qualche citazione riferita al libro all'interno del *Diario*. In secondo luogo, si sono considerati tutti i dati fornitici dal testo stesso: la firma sul foglio di guardia, l'anno di pubblicazione del libro, i tipi di intervento presenti all'interno, la grafia delle annotazioni.

di Francesco Berni e nelle *Novelle* di Gaspare Gozzi, e in modo diverso, ma ugualmente rilevante, nella *La Vita Nuova. Il Convito. Il Canzoniere* di Dante Alighieri.

Nel foglio di guardia anteriore delle *Novelle* del Gozzi<sup>6</sup> si trova una firma che il Centro Studi "Guido Gozzano" ha attribuito a Pavese; in realtà non può trattarsi della firma di Pavese perché la grafia non è la sua. La firma riportata recita "Pavese E.", e non "Pavese C." come vorrebbe il Centro Studi<sup>7</sup>. Il libro dunque non apparteneva alla biblioteca di Pavese bensì a quella di suo padre, come testimoniano anche le numerose prove di scrittura recitanti "Mesturini Consolina", nome della madre di Pavese<sup>8</sup>, scritte ad inchiostro e disseminate in tutto il libro<sup>9</sup>. Pavese molto probabilmente lo lesse durante gli studi liceali<sup>10</sup>.

Il libro si presenta ricco di sottolineature che mirano a evidenziare metaforici modi di dire popolari, quali ad esempio: "seco

<sup>6</sup> G. GOZZI, *Novelle*, Milano, Guigoni, 1881.

<sup>7</sup> Le citazioni sono state riportate nel modo che segue. Per le citazioni dai testi abbiamo utilizzato le virgolette alte (" "), mentre per le citazioni autografe di Pavese si è preferita la doppia parentesi angolare (« »). Riportando infine le sottolineature di parole o frasi abbiamo mantenuto le sottolineature anche nelle citazioni che compaiono in corsivo.

<sup>8</sup> Il nome della madre è presente anche sul retro della copertina del libro di A. MANZONI, *I Promessi Sposi*, Milano, F.lli Rechiedei, 1880. Anche in questo caso, l'assenza della datazione pavesiana sul foglio di guardia permette di ipotizzare l'appartenenza del libro alla biblioteca paterna. Pavese dimostra di aver letto con interesse questo libro, tanto che all'inizio del capitolo XXIV scrive: «Nessuno forse dei più grandi figli d'Italia lo pareggiano in tale consonanza perfetta tra il pensatore e lo scrittore», e in nota: «L'Aretino, il Berni forse lo superano». Pavese poi, a pagina 278, annota un appunto sulla comicità di Manzoni: «Il Manzoni trae il comico quasi sempre da gente che pensa per sé». Tutte le sottolineature presenti all'interno del libro fanno pensare ad una lettura attenta ma ancora giovanile.

<sup>9</sup> *Novelle*, cit., pp. 27 e 43. È importante precisare che Pavese usava sempre la matita per annotare i libri, mai l'inchiostro, e questo costituisce un elemento che si aggiunge ai dubbi calligrafici e ci induce ad affermare che la firma scritta ad inchiostro sul foglio di guardia non poteva essere la sua.

<sup>10</sup> Di questo libro non si parla mai nel *Diario* e nemmeno nelle lettere. Abbiamo operato l'attribuzione delle annotazioni e delle sottolineature a Pavese sulla base di un attento esame della sua grafia e del suo particolare modo di intervenire sui testi. Esistono alcune caratteristiche che contraddistinguono l'approccio di Pavese ai testi e rendono immediatamente riconoscibile il suo stile. Prima di tutto l'uso della matita e mai della penna (anche nella copia dei *Dialoghi con Leucò*, che portò con sé prima di suicidarsi, utilizzò una matita, viola); l'abitudine di segnare il testo a lato utilizzando una o due stanghette verticali; le postille a lato o in nota a piè di pagina; e infine l'incapacità di astenersi dalla correzione ortografica, e talvolta lessicale, dei testi che leggeva.

*ingrognato*” e “*tanto rifiutò e cercò*”<sup>11</sup>, oppure “*il cervello le va attorno*”<sup>12</sup>, e “*avevano dentro acqua lavorata dalla vescica*”<sup>13</sup> a fianco della quale annota «eufem.» per eufemismo. Anche espressioni come “*penurie*”<sup>14</sup>, o “*spendere largo*”<sup>15</sup> e “*ammollare*”<sup>16</sup> sono rigorosamente sottolineate e ben evidenziate a matita, e dimostrano come l’interesse di Pavese fosse orientato verso l’accezione linguistica che “*deraglia*” dalla lingua ufficiale per individuare meglio i contorni di un linguaggio più propriamente popolare. Lo scrittore sembra seguire un itinerario che in qualche modo prepara al momento più significativo di questa lettura, quello rappresentato da una sottolineatura che nel contesto del libro appare unica e isolata: “*Per la qual cosa arato prima bene il terreno e divisolo in diversi solchi, quivi gettai frumento, colà segala, costà saggina, qui grano d’India, e in questo solco panico, e in quell’altro miglio, e fino vecchia e loglio vi sparsi*”<sup>17</sup>. Considerato all’interno del testo, questo episodio non consente una considerazione particolare perché risulta isolato, non collegabile, se non indirettamente, ad altre testimonianze simili presenti nel libro. Se però lo si legge alla luce di quel filo conduttore-guida che sottende in maniera più o meno evidente a tutte le letture di Pavese, permette di rilevare come la sua attrazione nei confronti del contadinesco non mancasse di esprimersi anche in un contesto, quello colto del Gozzi, in cui il mondo contadino rappresenta soltanto un pretesto letterario.

La situazione si presenta piuttosto simile all’interno dell’opera di Dante, *La Vita Nuova. Il Convito. Il Canzoniere*<sup>18</sup>.

Nel foglio di guardia non è presente alcuna datazione, è probabile si tratti di un libro appartenuto alla biblioteca del padre, dal momento che Pavese aveva l’abitudine di datare tutti i suoi libri. È certo comunque che si tratti di una lettura giovanile perché sul frontespizio della *Vita Nuova* c’è una poesia autografa intitolata *Beata Beatrix* e datata 1925<sup>19</sup>.

<sup>11</sup> *Novelle*, cit., p. 9.

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 10.

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 12.

<sup>14</sup> *Ibidem*, p. 19.

<sup>15</sup> *Ibidem*, p. 22.

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 28.

<sup>17</sup> *Ibidem*, p. 14.

<sup>18</sup> D. ALIGHIERI, *La Vita Nuova. Il Convito. Il Canzoniere*, Milano, Sonzogno, s.d.

<sup>19</sup> *Ibidem*, frontespizio della *Vita Nuova*. La poesia, scritta a matita e ancora inedita, presenta tutte le caratteristiche che contraddistinguono il periodo

L'abbondanza delle sottolineature e la natura delle riflessioni presenti nel testo lasciano intravedere le tracce di uno studio attento e meticoloso, ma ancora legato ad un approccio accademico, non orientato secondo un progetto. Si passa da considerazioni personali di Pavese sull'autore<sup>20</sup>, ad appunti sulla lingua e lo stile che apparentemente sembrano non avere alcun rapporto di continuità tra loro. In realtà, l'analisi di queste testimonianze rivela come l'attenzione nei confronti dell'espressione linguistica si soffermi in modo particolare su parole che presentano un vago sapore di neologismo. Consideriamo le espressioni presenti all'interno della *Prefazione*: "rampolla", "precitate", "leggiadretta", "smaccati" o "serventesse" che Pavese evidenzia secondo uno "schema" che ripete l'esperienza fatta a proposito del Gozzi e fornisce i primi spunti per un'interpretazione delle sue letture alla luce di un'intrinseca coerenza apparentemente non percepibile.

L'opera che consente di formulare ipotesi interpretative più documentate, e capaci di mettere in relazione le altre letture analizzate, è quella di Francesco Berni, *Opere*<sup>21</sup>. Il testo, nonostante si presenti privo della data di edizione, può essere fatto risalire agli inizi del '900 sulla base delle fattezze editoriali. Inoltre, l'assenza di datazione sul foglio di guardia, in virtù delle considerazioni fatte a proposito dell'abitudine pavesiana di datare i propri libri, induce a credere che anche questo volume appartenesse alla biblioteca del padre.

Anche per il Berni ci si muove nel periodo delle letture giovanili; lo testimonia il carattere degli interventi pavesiani nel testo,

delle poesie giovanili di Pavese. A questo proposito cfr. C. PAVESE, *Poesie giovanili (1923-1930)*, a cura di A. Dughera e M. Masoero, Torino, Einaudi, 1989. Per la datazione della lettura si veda anche la lettera che Pavese scrisse all'amico Tullio Pinelli il 12 ottobre 1926, cfr. C. PAVESE, *Lettere 1926-1950*, a cura di L. Mondo, Torino, Einaudi, 1966 (IV rist. 1982), vol. I, p. 14.

<sup>20</sup> È il caso di citare l'appunto riportato su un foglio volante, trovato a pagina 275, in cui Pavese scrive: «La perfezione per Dante consiste nella più larga partecipazione della natura divina. Per me consiste nell'azione assoluta di ciò che ci pare bene». E poi ancora a pagina 300, alla fine del *Canzoniere*, l'annotazione: «Pare che morta Beatrice, la pura, Dante s'attaccasse veramente alla filosofia (la donna della Finestra). "Voi che intendendo...". Nella *Vita Nova* che per definizione non può trattare del secondo amore è appena accennato l'attaccarsi alla filosofia, poi si torna a Beatrice. Si stancò della Filosofia e si diede al bel tempo dicendo... della scienza» (*La Vita Nuova...*, cit.). Appunti questi, che contribuiscono a testimoniare come l'approccio pavesiano ai testi fosse ancora caratterizzato da un'immediatezza tipicamente giovanile, non tesa ad un'indagine scientifica razionalmente impostata e perseguita.

<sup>21</sup> F. BERNI, *Opere*, Milano, Sonzogno, s.d.

a cui si aggiungono le informazioni sull'autore fiorentino presenti nelle lettere<sup>22</sup>.

All'interno del volume sono presenti moltissime sottolineature di parole o frasi che attirarono immediatamente l'attenzione di Pavese. Si tratta, in alcuni casi, di espressioni che fanno derivare la loro connotazione popolaresca dalla storpiatura subita da alcune parole appartenenti alla lingua ufficiale: "immitriato", "scopato", "suggellato"<sup>23</sup>; e molto spesso di parole che Pavese sembra evidenziare sulla base di una ricerca linguistica più ampia<sup>24</sup>, come emerge dalle annotazioni presenti all'interno della sezione intitolata *Del Protestantesimo del Berni*. Accanto alla sottolineatura della parola "coppetta / o ventosa", Pavese appunta: «Vaso in cui si fa il vuoto e applicato alla pelle tira su il sangue»<sup>25</sup>; mentre vicino a quella inerente alla parola "piviali", scrive: «Manti solenni»<sup>26</sup>.

Il momento, però, in cui si cominciano a intravedere i margini di un orientamento più mirato e meno affidato all'entusiasmo della lettura, è costituito dall'appunto pavesiano con cui si apre il *Dialogo contra i poeti*: «La maniera del Berni: due cose altissime (per letterati) con i suoi motivi prosaicissimi: "Mi scocciano, e cantan storie che il mio buon senso non accetta"»<sup>27</sup>. All'interno dello

<sup>22</sup> Cfr. *Lettere 1926-1950*, cit., pp. 11 e 15.

<sup>23</sup> *Dialogo contra poeti*, in *Opere*, cit., p. 56.

<sup>24</sup> È il caso delle espressioni evidenziate all'interno dell'*Introduzione*: "scristianirsi", "rivilicarla", "santimonia" (*ibidem*, p. 8, p. 14, p. 20). Sembra di poter scorgere le prime tracce di quell'espressionismo pavesiano collegabile con lo sperimentalismo linguistico di derivazione americana che caratterizzerà buona parte della produzione degli anni Trenta a partire da *Ciau Masino*, scritto tra il settembre del 1930 e il febbraio del 1932. Per uno studio approfondito sull'utilizzo della lingua in questo racconto, cfr. A.M. MUTTERLE, "Ciau Masino": dal plurilinguismo al monologo interiore, in "Belfagor", n. 5, 1970, pp. 559-591. Sul problema della lingua in Pavese cfr. IDEM, *L'immagine arguta: lingua, stile, retorica di Pavese*, Torino, Einaudi, 1977. Si veda anche il saggio di Pautasso, che nel proprio intervento affronta il problema delle scelte linguistiche e le tecniche di Pavese inserendole in un progetto di ricerca autobiografico; e quello di Beccaria, che invece si ferma sugli studi linguistici compiuti dallo scrittore in gioventù. Cfr. S. PAUTASSO, *Il laboratorio di Pavese*, in "Sigma", nn. 3-4, 1964, pp. 147-164; G.L. BECCARIA, *Il volgare illustre di Cesare Pavese*, in AA.VV., *Il mestiere di scrivere. Cesare Pavese trent'anni dopo*, Atti del Convegno, Santo Stefano Belbo 13 dicembre 1980, Santo Stefano Belbo 1982, pp. 63-74.

<sup>25</sup> *Opere*, cit., p. 27.

<sup>26</sup> *Ibidem*, p. 28. A questo proposito è interessante un confronto con le postille pavesiane all'*Epistolario* leopardiano rilevate da M. RUSI, *Le malvage analisi...*, cit., p. 135.

<sup>27</sup> *Opere*, cit., p. 35.



stesso dialogo, che è una sottile satira contro l'improduttività dell'arte del poetare, Pavese annota: «La maggior parte del comico di questo dialogo è il trattare 500escamente i classici»<sup>28</sup>.

La natura del motivo prosaico di cui parla Pavese, che poi sta alla base della comicità del Berni, assume una connotazione più definita negli appunti che si trovano all'interno del secondo capitolo delle *Rime*, intitolato *Della peste*. Accanto al titolo lo scrittore annota: «Trovo che molto del Berni è nello Shakespeare. Quel materializzare i concetti in figure di vita quotidiana», e sottolinea l'espressione materialissima con cui Berni definisce il suo ragionamento sulla natura del "miglior tempo": "*Una materia astratta, una minestra, / Che non la può capire ogni scodella*", annotandovi a fianco: «Il processo del Berni: Metafisica ad uso del popolo. Meraviglioso!»<sup>29</sup>.

La riflessione pavesiana sulla poesia del Berni si specifica ulteriormente in una definizione successiva in cui Pavese afferma: «Il popolo del '200 aveva dato la sua poesia: assunta poi dallo Stil Novo. Ora che i classici han ricoperto tutto e che i dotti han tolto il meglio di questa poesia il popolo col Berni acquista un'altra luce»<sup>30</sup>. La concezione che emerge da questa riflessione sembra quasi tesa all'identificazione della poesia del Berni con la poesia popolare. Il Berni appare come colui che ha reso possibile la rivalutazione del mondo popolare occultato dall'astrattezza dei poeti contro i quali non manca di scagliarsi all'inizio. In realtà, l'operazione dello scrittore fiorentino non prevede una rivitalizzazione del popolare in quanto tale<sup>31</sup>, ma tende piuttosto all'utilizzazione dell'ambito del popolare per esprimere concetti che di popolare hanno ben poco. Si tratta in definitiva di una dimensione popolaristica più che popolare. Pavese sembra non fare questo tipo di distinzione, ma anzi, si dimostra attratto solo dall'espressione prosaica in quanto manifestazione della materialità del reale<sup>32</sup>.

<sup>28</sup> *Ibidem*, p. 39.

<sup>29</sup> *Ibidem*, p. 78.

<sup>30</sup> *Ibidem*, p. 79.

<sup>31</sup> Processo che Pavese aveva preso in considerazione durante gli studi sullo *slang* americano, anche se, come ha evidenziato Mutterle, per lo scrittore il dialetto diventa lingua viva solo attraverso un'elaborazione colta. Cfr. A.M. MUTTERLE, "*Ciau Masino*": *dal plurilinguismo al monologo interiore*, cit., pp. 583-584.

<sup>32</sup> Sembra di poter cogliere, in nuce, gli estremi di quella tendenza pavesiana all'utilizzo della lingua in termini che Mutterle ha definito impressionisti-

Alla fine del capitolo Berni conclude dicendo che: "(...) 'l tempo della peste è 'l più bel tempo, che sia in tutto l'anno"<sup>33</sup>, e Pavese non manca di sottolineare la frase che sintetizza il pensiero del Berni: "*Essendo adunque ogni cosa sicura, / Quest'è quel secol d'oro, e quel celeste / Stato innocente primo di natura*", e a fianco scrive: «È continua la visione di cose letterarie attraverso la mentalità popolare»<sup>34</sup>. Poi ancora, alla fine del terzo capitolo intitolato *Della peste II*, Pavese conclude annotando: «Gli altri lodavano "madonne" e lui oppone tutte queste materialità»<sup>35</sup>. La visione del Berni, come preteso "autore popolare", si definisce sempre meglio attraverso un crescendo di puntualizzazioni che consentono di rintracciare il motivo-guida intorno al quale si individuano gli albori di un percorso di ricerca che, all'epoca di questa lettura, risulta appena abbozzato.

Alla fine del nono capitolo, intitolato *A Messer Antonio da Bibbiena*, Pavese annota: «Dopo l'unione del Boccaccio il popolo si è tornato a staccar dagli eruditi. Alla fine del '400 si sono riuniti momentaneamente. Poi staccatisi e giunti tutti e due a perfezione Ariosto-Berni»<sup>36</sup>. Una riflessione da cui emerge chiaramente l'inserimento del Berni all'interno di una visione letteraria di cui si vogliono mettere in luce le connotazioni popolari, distinguendole da quelle colte, con una particolare attenzione anche per il ruolo degli intellettuali.

L'interesse per il popolare non poteva trascurare il quattordicesimo capitolo, *In lode dell'orinale*, all'inizio del quale Pavese

ci, cfr. A.M. MUTTERLE, *Un esperimento di prosa d'arte*, in "Comunità", nn. 159-160, 1969, p. 125 e sgg.

<sup>33</sup> In questo componimento, Berni conduce una divertente dissertazione sui vantaggi offerti dalla precarietà che caratterizza il periodo dominato dalla peste. Dopo un lungo preambolo esordisce dicendo: "Prima ella porta via tutti i furfanti, / Gli strugge, e vi fa buche, e squarci drento, (...) / Non si tien conto di chi accatti, o presti: / Accatta, e fa pur debito se sai, / Chè non è creditor, che ti molesti. / (...) Vivesi allor con nuove leggi e patti, / Tutti i piaceri onesti son concessi, / Quasi è lecito agli uomini esser matti. / (...) Vita scelta si fa, chiara e serena; / Il tempo si dispensa allegramente, / Tutto fra 'l desinare e fra la cena. / (...) È salvo allor l'aver e le persone; / Non dubitar, se ti cascassin gli occhi; / Trova ognun le sue cose ove le pone. / (...) Essendo adunque ogni cosa sicura, / Quest'è quel secol d'oro, e quel celeste / Stato innocente di natura. / Or se queste ragion son manifeste, / Se le tocchi con man, se le ti vanno, / Conchiudi, e di, che 'l tempo della peste / È 'l più bel tempo, che sia in tutto l'anno" (*Opere*, cit., pp. 80-82).

<sup>34</sup> *Ibidem*, p. 82.

<sup>35</sup> *Ibidem*, p. 86.

<sup>36</sup> *Ibidem*, p. 101.

annota: «Va a cercare le cose più prosaiche di casa»<sup>37</sup>; e nemmeno il capitolo sedicesimo, *In lode d'Aristotile*, all'interno del quale scrive: «Sempre immagini plebee materialissime»<sup>38</sup>. Pavese manifesta il proprio interesse nei confronti del Berni là dove il Berni cerca la soluzione prosaica, popolare, anche se l'obiettivo di questo autore non è propriamente il popolare bensì l'effetto comico che da esso può derivare. All'interno della sezione di *Rime varie*, a fianco del secondo *Madrigale*, c'è un'annotazione sulla comicità in cui si scorgono i margini dell'ambito intorno al quale Pavese formulerà la propria ricerca antropologica futura: la dimensione "materiale", istintuale, come realtà, e meglio, verità, della vita. Senza un'apparente relazione con il testo scrive: «Il comico di forma antica persistente non si può ottenere dando a questo comico un contenuto più sublime. Bisogna o esagerarne il contenuto stesso o dargli un contenuto più volgare, la realtà della vita. (Quella che in ogni tempo dura sempre)»<sup>39</sup>. Mentre, ne *La vita di Messer Francesco Berni*, in riferimento alla sottolineatura della frase "Sempre, che comandargli il padron volse, / Di non servirlo venne voglia a lui", annota: «Lui e l'Ariosto si lamentavano di quel lavoro. È l'uomo naturale bestiale, primitivo che torna su nel vuoto del Rinascimento?»<sup>40</sup>. Ecco la verità dell'uomo emergere dal suo essere primitivo. Nella naturalità e nella bestialità si manifesta l'essenza dell'individuo<sup>41</sup>.

<sup>37</sup> *Ibidem*, p. 111.

<sup>38</sup> *Ibidem*, p. 116. In questo capitolo Berni esprime la propria ammirazione per Aristotele utilizzando immagini desunte dal quotidiano, e nel farlo si avvale di espressioni linguistiche prosaiche, popolari. Per fare un esempio, parlando di Aristotele dice: "Costui, maestro Piero, è quel ch'insegna, / Quel che può dirsi veramente dotto, / Che di vero saper l'anima impregna; / Che non imbarca altrui senza biscotto, / Non dice le sue cose in aria al vento; / Ma tre e tre fa sei, quattro e quattro otto" (*idem*).

<sup>39</sup> *Ibidem*, p. 207.

<sup>40</sup> *Ibidem*, p. 210.

<sup>41</sup> La naturalità come sede, e meglio, espressione dell'essenza dell'uomo rimanda a D'Annunzio e consente di scorgere in Pavese quella sensibilità per il selvaggio che aveva caratterizzato molta della poetica e della letteratura tra l'800 e il '900. Si colgono così i margini dell'attrazione per autori come Withman o Melville e per la letteratura americana degli anni Trenta. Cfr. M. TONDO, *L'incontro di Pavese con Withman*, in AA.Vv., *Pavese continua*, "Il Ponte", XXV, n. 5, 31 maggio 1969, pp. 708-717; cfr. anche *Il Mestiere...*, cit., p. 334, 10 luglio 1947. Sul dannunzianesimo di Pavese si veda quanto sostiene Simona Costa, che nel proprio saggio mette in evidenza gli spunti pavesiani di derivazione dannunziana. Nel selvaggio s'intravede la carnalità del poeta delle *Laudi*; mentre nella simbologia della collina-mammella c'è un evidente rimando

Alla fine del capitolo Pavese annota alcune considerazioni conclusive sul Berni e la sua funzione all'interno del panorama letterario moderno: «Tutto un ritrarsi dal Mondo per un sonno beato personale, egoistico: ecco finalmente *l'individuo* del Rinascimento italiano! Dal Boccaccio, a Sacchetti, Poliziano, Ariosto, Berni...

Il Petrarca il Tasso, il Metastasio hanno già la preoccupazione data dalla controriforma»<sup>42</sup>.

Nel contesto della ricerca antropologica condotta da Pavese dunque, il Berni rappresenta un'importantissima fonte di informazioni, del tutto sconosciute fino a questo momento, attraverso cui è possibile rintracciare gli albori di un percorso che ha avuto inizio molto tempo prima della scoperta pavesiana del Vico. Ripercorrendo i momenti che hanno caratterizzato la lettura del testo del Berni è stato possibile notare come l'attenzione dello scrittore si fermasse con estrema puntualità su tutte quelle situazioni, o espressioni, che avevano una connotazione spiccatamente materiale, prosaica. Lo studio degli appunti presenti nel testo rivela in modo inequivocabile la presenza di una lettura "orientata" sulla base di un interesse predominante: il popolare quale espressione della realtà della vita. Nella volgarità e nel prosaico trova espressione la "materialità" della vita, ovvero l'essenza della realtà: «quella che in ogni tempo dura sempre»<sup>43</sup>. Quell'attrazione che aveva cominciato a delinarsi nelle letture delle opere di Dante e di Gozzi, si manifesta in maniera prorompente nella lettura delle opere di Berni e offre l'opportunità per iniziare a definire i contorni di un ambito che assumerà una connotazione certa e maggiormente consapevole attraverso la lettura dell'opera di Vico.

Nel maggio del 1933 Pavese scrive la poesia intitolata *Il dio-caprone*<sup>44</sup>, poesia che costituisce la prima testimonianza diretta dell'inizio del suo percorso di ricerca antropologica. L'ambientazione che fa da sfondo a questa poesia è di chiara derivazione mitologica: la campagna fonte di misteri, la promiscuità che caratterizza la natura, la presenza di un animale carico di significati

al *Trionfo della morte*, e nell'eterno ritorno la scansione ritmica della *Laus Vitae*. Cfr. S. COSTA, *Pavese e D'Annunzio*, in AA.VV., *Cesare Pavese oggi*, Atti del Convegno Internazionale, S. Salvatore Monferrato 25-26-27 sett. 1987, S. Salvatore Monferrato 1989, pp. 147-158.

<sup>42</sup> *Opere*, cit., p. 213.

<sup>43</sup> *Ibidem*, postilla di Pavese a p. 207.

<sup>44</sup> C. PAVESE, *Lavorare stanca*, Firenze, Ed. Solaria, 1936; Torino, Einaudi, 1943 (IV rist. 1982), p. 17.

totemico-simbolici come la capra, l'atmosfera satura di sacrificio rituale; sono tutti elementi che ci consentono di ipotizzare come già avvenuta la lettura di un testo che rappresenta il capostipite dei moderni studi di antropologia: si tratta del libro di James G. Frazer, *Il ramo d'oro*<sup>45</sup>.

L'immagine della biscia che fugge in mezzo al grano lasciando le tracce del suo passaggio<sup>46</sup> è facilmente riconducibile al XLVIII capitolo del libro di Frazer, *Lo spirito del grano come animale*, in cui l'antropologo fornisce una svariata gamma di testimonianze sulle celebrazioni rituali legate alla festa della mietitura<sup>47</sup>. Inoltre l'immagine del dio-caprone<sup>48</sup> risente chiaramente dell'influsso del LII capitolo del libro, *L'uccisione dell'animale divino*, in cui si spiega come nell'animale sacrificale si realizzi l'incarnazione del dio, l'animale non è la rappresentazione del dio, ma è il dio stesso<sup>49</sup>.

L'elemento che caratterizza in modo determinante l'atmosfera di questa poesia è il senso di promiscuità che confonde i contorni delle cose e impedisce di distinguere chiaramente l'umano dal ferino. Si realizza una vera e propria identificazione della ragazza con la capra in una compenetrazione che rappresenta il momento in cui trova espressione l'animalità della ragazza stessa: il raggiungimento della dimensione animale si realizza attraverso l'unione tra l'umano e il divino, e questo si esprime attraverso una forma

<sup>45</sup> Grazie ad un appunto nel *Diario* si sa che Pavese aveva letto il libro di Frazer nel '33, cfr. *Il Mestiere...*, cit., p. 319, 21 luglio 1946. Le nostre citazioni si riferiranno a J.G. FRAZER, *Il ramo d'oro*, trad. L. De Bosis, pref. G. Cocchiara, Torino, Boringhieri, 1965, 3 voll.; II ed. 1973, 2 voll. (rist. 1987).

<sup>46</sup> Cfr. *Lavorare stanca*, cit., p. 17.

<sup>47</sup> "Tra i molti animali di cui si suppone che lo spirito del grano abbia preso forma, vi è il lupo, il cane, la lepre, la volpe, il gallo, l'oca, la quaglia, il gatto, la capra, la vacca (il bove e il toro), il maiale e il cavallo. Si crede spesso che lo spirito del grano sia presente nel grano, nell'una o nell'altra di queste forme, e che possa essere preso o ucciso nell'ultimo covone" (*Il ramo d'oro*, cit., p. 707). A pagina 721: "Spesso si crede che lo spirito del grano sotto forma di capra venga ucciso alla mietitura" (*ibidem*).

<sup>48</sup> Cfr. *Lavorare stanca*, cit., p. 17.

<sup>49</sup> "I Tebani e tutti gli Egiziani adoratori del dio tebano Ammone consideravano sacri i capri e non li sacrificavano, ma una volta l'anno, alla festa di Ammone, uccidevano un capro e con la pelle vestivano l'immagine del dio (...). Il capro perciò non era sacrificato ad Ammone, ma veniva ucciso in quanto era il dio, la cui identità con l'animale, risulta chiaramente dall'usanza di vestire l'immagine con la pelle caprina. (...) In Egitto questa spiegazione è sostenuta dall'analogia del dio-toro Api, che non doveva vivere più di un certo numero d'anni" (*Il ramo d'oro*, cit., p. 779).

bestiale<sup>50</sup>. Questa poesia di per sé contiene tutti gli elementi per poter formulare un'ipotesi interpretativa sul lavoro che Pavese stava conducendo<sup>51</sup>, anche attraverso le letture. Tuttavia, la sua presenza all'interno della raccolta di *Lavorare stanca*, se non costituisce un fatto completamente isolato, certamente non è suffragata da un percorso poetico in grado di attestare la formalizzazione della sua linea di ricerca. Pavese non aveva ancora individuato razionalmente i motivi che sottendevano alle sue poesie, cosa che eseguirà solo più tardi<sup>52</sup>.

La rivisitazione delle letture che caratterizzarono il periodo giovanile degli studi pavesiani, non senza considerare la produzione poetica dello scrittore, ha permesso di constatare il progressivo affiorare di un interesse per l'ambiente contadino. La rappresentazione della terra quale ambito più vicino alla vera natura del-

<sup>50</sup> Cfr. *Lavorare stanca*, cit., p. 17.

<sup>51</sup> Sul motivo del "dio-caprone", cioè sull'avvicinamento all'uomo attraverso l'avvicinamento alla terra, si vedano le poesie: *Lavorare stanca*, in C. PAVESE, *Poesie del disamore*, Torino, Einaudi, 1982, p. 37; *Gente che non capisce*, in *Lavorare stanca*, cit., p. 56; *Paesaggio (I)*, *ibidem*, pp. 14-15; *Luna d'agosto*, *ibidem*, p. 22; *Piaceri notturni*, *ibidem*, p. 85; *Mito*, *ibidem*, p. 114. C'è poi una poesia, *Gente che c'è stata* (*ibidem*, p. 23) alla quale è possibile collegare la lettura dell'opera di M. D'AZEGLIO, *I miei ricordi*, Firenze, Barbera, 1881. Il testo non presenta la consueta datazione pavesiana sul foglio di guardia, è probabile quindi che appartenesse alla biblioteca paterna. A pagina 367, in riferimento ad un paragone in cui D'Azeglio utilizza il letame come termine di confronto dall'accezione negativa, Pavese annota: «Ma diciamo *letame* perché abbiamo il naso delicato, se l'avessimo più ottuso ci sembrerebbe odore di rosa. Il letame è pieno di elementi che dà [sic] vita ad una quantità di esseri. È stupido dire che rispetto alla natura il letame è immondo, poiché esso è più utile del D'Azeglio» (*I miei ricordi*, cit.).

<sup>52</sup> Risale infatti al '39 l'annotazione del *Diario* (cfr. *Il Mestiere...*, cit., pp. 162-163, 19 novembre 1939) in cui Pavese chiarisce i termini della propria ricerca poetica basata sulla scoperta dei "nessi" tra le cose, e individua nel simbolo che caratterizza l'immagine-racconto la "verità" del reale. Il simbolo cioè, non esprime, come sostiene Michela Rusi, la necessità pavesiana di mettere a fuoco una realtà attraverso una trasposizione metaforica dovuta all'impossibilità di un rapporto diretto con la stessa, bensì la realtà stessa, certamente non la realtà oggettiva ma quella che "in ogni tempo dura sempre". Ecco che in Pavese l'utilizzo di tecniche quali la metafora o la similitudine, in cui Mutterle rileva la presenza di disturbi della contiguità, non dipende dall'incapacità pavesiana di rapportarsi al reale oggettivo quanto dalla necessità di smascherarne, e quindi di rivelarne, l'intima verità. Cfr. M. RUSI, *Il tempo-dolore. Per una fenomenologia della percezione temporale in Cesare Pavese*, Padova, Francisci Editore, 1985, p. 26 e sgg. e p. 50 e sgg.; A.M. MUTTERLE, *L'immagine arguta...*, cit., p. 22 e sgg.

l'uomo, quella che lo vuole ferino prima che umano, ha consentito a Pavese di avvicinarsi a ciò che costituisce la verità dell'essere umano: la sua matrice selvaggia<sup>53</sup>; e ha creato i presupposti per l'ingresso di Pavese nella dimensione senza tempo del mito. Ecco che la poesia *Mito* esprime il tentativo di realizzare il passaggio da una dimensione naturalisticamente intesa ad una accezione in cui le cose assumono rilevanza perché uniche, accadute in un tempo remoto e una volta per tutte<sup>54</sup>. Una dimensione unica e senza tempo che Pavese formalizzerà in maniera consapevole collegandola al tempo dell'infanzia solo dopo il 1943<sup>55</sup>.

Risale al 1938 la lettura pavesiana dell'opera di Vico<sup>56</sup>, *La Scienza Nuova Seconda*<sup>57</sup>, ma sarà nel '43 che Pavese riscoprirà il filosofo napoletano rintracciando nella sua opera i motivi che da sempre lo avevano spinto a indagare nell'ambito del mondo contadino. Il Vico suddivideva la storia del genere umano in tre periodi fondamentali<sup>58</sup>, e individuava l'origine dei tempi dei "gen-

<sup>53</sup> Anche l'interesse per la letteratura americana, e in particolar modo per la connotazione linguistica legata allo *slang*, sembra muoversi in questa direzione, come emerge dai saggi critici scritti da Pavese all'inizio degli anni Trenta (cfr. *Middle West e Piemonte*, in *Saggi letterari*, Torino, Einaudi, 1951 (IV rist. 1982), pp. 35-49). A questo proposito si veda il saggio di Gorlier che rileva come ne *Il borgo* di Faulkner trovi espressione il "selvaggio", cfr. C. GORLIER, *Tre riscontri sul mestiere di tradurre*, in "Sigma", cit., pp. 72-86. Cfr. anche G.L. BECCARIA, *Il lessico, ovvero la "questione della lingua" in Cesare Pavese*, *ibidem*, pp. 87-94; E. CORSINI, *Orfeo senza Euridice: i "Dialoghi con Leucò" e il classicismo di Pavese*, *ibidem*, pp. 121-146; P. LORENZI DAVITTI, *Pavese e la cultura americana fra mito e razionalità*, Messina-Firenze, G. D'Anna, 1975, p. 200 e sgg.; A. GUIDUCCI, *Il mito Pavese*, Firenze, Vallecchi, 1967, pp. 109-122.

<sup>54</sup> *Lavorare stanca*, cit., p. 114. La poesia è stata scritta nell'ottobre del 1935 a Brancaleone Calabro.

<sup>55</sup> C. PAVESE, *Del mito, del simbolo e d'altro*, in *Feria d'agosto*, Torino, Einaudi, 1946 (IV rist. 1982), p. 140; ripreso anche in *Saggi letterari*, cit., p. 271. Il saggio risale al periodo compreso tra il 1943 e il 1944. Sulla riedizione dei saggi pavesiani nella raccolta *Saggi letterari*, si veda A.M. MUTTERLE, *Un Pavese per le feste*, in "Belfagor", n. 1, 1969, pp. 218-224.

<sup>56</sup> Cfr. *Il Mestiere...*, cit., pp. 115-116, 30 agosto 1938.

<sup>57</sup> G.B. VICO, *La Scienza Nuova Seconda*, a cura di F. Nicolini, Bari, Laterza, 1942. Il volume, appartenente alla biblioteca di Pavese, prima dell'alluvione del novembre del 1994 era conservato presso il Centro Studi "Cesare Pavese" di Santo Stefano Belbo. Nelle citazioni delle sottolineature e delle postille rinvenute all'interno dell'opera, si è riportato il paragrafo affiancandogli, tra parentesi, la pagina corrispondente alla medesima opera nell'edizione G.B. VICO, *La Scienza Nuova*, Roma, Fratelli Melita, 1987.

<sup>58</sup> I tre periodi sono i risaputi: "età degli dei", "età degli eroi" e "età degli uomini".

tili greci” nella nascita della coltivazione dei campi, avvenuta durante quello che rappresenta il primo periodo vissuto dalle genti, ovvero l’ “età degli dei”. Amministrato da governi divini, questo particolare momento storico trovava nei comandamenti desunti dagli oracoli, che si esprimevano solo in versi, le proprie regole comportamentali, e vedeva nei poeti-teologi gli unici interpreti di queste leggi. Era il periodo regolato dalla sapienza poetica, ovvero dalla scienza dei poeti-teologi, che si esprimeva attraverso una lingua che Vico definisce muta, perché segreta, e rappresenta la prima vera sapienza dei “gentili”. In questa prospettiva, ecco che la favola, quale espressione principale della forma poetica, rappresenta il documento fondamentale per l’interpretazione della storia del genere umano perché contiene i segreti delle sue origini. Una storia fatta di un momento iniziale, originario, in cui convivono in un’atmosfera sacrale e carica di mistero una poesia rivelatrice dei segreti della realtà e una realtà vissuta nell’ambito della cruenta vita dei campi, riassume in sé gli aspetti fondamentali dell’arte di Pavese, e consente allo scrittore una prima lettura razionale della verità che sta cercando e che vuole rappresentare.

Il volume del Vico, ricco di sottolineature e di appunti particolarmente importanti per riuscire a seguire l’itinerario di ricerca di Pavese, presenta sul foglio di guardia la consueta datazione apposta con grafia pavesiana: «27 ott. 1943». Una datazione veritiera, anche se priva di firma, se pensiamo alla lunga serie di citazioni dal Vico presenti nel *Diario*, e risalenti all’inizio del novembre 1943<sup>59</sup>, grazie alle quali è possibile seguire con precisione la lettura di Pavese.

Sfogliando *La Scienza Nuova Seconda* le prime tracce di lettura si trovano all’interno del Libro Primo, dove lo scrittore sottolinea un passo in cui Vico esprime alcune considerazioni generali in merito all’espressione poetica, comprendendo il paragrafo considerato tra due X: “(...) *il vero poetico è un vero metafisico, a petto del quale il vero fisico, che non vi si conforma, dee tenersi a luogo di falso*”<sup>60</sup>. L’attenzione si ferma poi poco più avanti su una frase in cui l’autore esprime, sintetizzandoli, i caratteri fondamentali della poesia affermando che: “(...) *i primi uomini, come fanciulli del genere umano, non essendo capaci di formar i generi intelligibili delle cose, ebbero naturale necessità di fingersi i caratteri poetici,*

<sup>59</sup> Cfr. *Il Mestiere...*, cit., pp. 266-269.

<sup>60</sup> *La Scienza Nuova...*, cit., par. 205, (pp. 81-82).



che sono generi o universali fantastici, da ridurvi come a certi modelli, o pure ritratti ideali, tutte le spezie particolari a ciascun suo genere somiglianti”<sup>61</sup>; per arrivare alla definizione dell’origine della poesia in un’espressione che Pavese non manca di evidenziare: “(...) osserviamo nella lingua latina quasi tutto il corpo delle sue voci aver origini selvagge e contadinesche”<sup>62</sup>.

Ma è all’interno del Libro Secondo, *Della sapienza poetica*, che i segni lasciati da Pavese nel testo consentono di rilevare, con maggiore precisione, le tracce del percorso che stava seguendo e che si sovrapponeva a quello condotto dal Vico. A proposito della funzione che la poesia, quella grande, deve avere, Pavese segna in modo molto marcato: “Che sono gli tre lavori che deve fare la poesia grande, cioè di ritruovare favole sublimi confacenti all’intendimento popolare, e che perturbi all’eccesso, per conseguir il fine, ch’ella si ha proposto, d’insegnar il volgo a virtuosamente operare, com’essi l’insegnarono a se medesimi”<sup>63</sup>; per approdare ad una definizione che lo colpisce in modo particolare, tanto da indurlo a citarla, in parte, anche nel *Diario*: “In tal guisa i primi poeti teologi si finsero la prima favola divina, la più grande di quante mai se ne finsero appresso, cioè Giove, re e padre degli uomini e degli dei, ed in atto di fulminante; si popolare, perturbante ed insegnativa”<sup>64</sup>, nel *Diario* infatti, il 2 novembre 1943 Pavese appunta: “«... la prima favola... la più grande di quante mai se ne finsero appresso... sì popolare, perturbante ed insegnativa...» *Scienza Nuova Seconda* L. II. Sez. I. Cap. I.”<sup>65</sup>.

Seguono poi una serie di signature riferite alla natura della poesia: “(...) la di lei propria materia è l’impossibile credibile”<sup>66</sup>, e poi ancora: “(...) cotal primo parlare, che fu de’ poeti teologi, non fu un parlare secondo la natura di esse cose (quale dovet’essere la lingua santa ritruovata da Adamo, a cui iddio concedette la divina onomathesia, ovvero imposizione de’ nomi alle cose secon-

<sup>61</sup> *Ibidem*, par. 209, (p. 82). Nel saggio intitolato *Il Mito*, datato 27-29 gennaio 1950 (cfr. *Saggi letterari*, cit., p. 316), Pavese parla di Vico, come di colui che ha individuato nel mito la rappresentazione della prima forma poetica quale momento espressivo iniziale, riportando proprio i passi che aveva evidenziato durante questa lettura.

<sup>62</sup> *La Scienza Nuova...*, cit., par. 240, (p. 87).

<sup>63</sup> *Ibidem*, par. 376, (p. 128).

<sup>64</sup> *Ibidem*, par. 379, (p. 130).

<sup>65</sup> *Il Mestiere...*, cit., p. 266.

<sup>66</sup> *La Scienza Nuova...*, cit., par. 383, (p. 132).

do la natura di ciascheduna), ma fu un parlare fantastico per sostanze animate, la maggior parte immaginate divine”<sup>67</sup>. Vico poi conclude che, essendo le favole i generi fantastici attraverso cui si esprimevano i primi popoli, le mitologie, quali allegorie delle favole, dovevano essere il vero linguaggio delle favole e per questo avere una “*significazione univoca, comprendente una ragion comune alle loro spezie o individui*”, espressione che Pavese sottolinea annotandovi a fianco: «La tua unicità»<sup>68</sup>, annotazione che assume rilevanza se confrontata con l'appunto del *Diario* del 6 novembre 1943 in cui lo scrittore esaurisce nella scoperta del “mito-unicità”, regolato dalla legge del ritorno, il proprio “bisogno di costruzione”<sup>69</sup>.

Ciò che interessa a Pavese, e che le testimonianze qui riportate contribuiscono ad evidenziare, è come il carattere e la natura stessa della poesia, quale strumento rivelatore della verità del reale, fondi le sue radici nel mondo contadino. Lo studio con cui Vico cerca di dare una lettura all'origine e all'evoluzione del genere umano, analizzandolo nei suoi molteplici aspetti, interessa relativamente a Pavese, che invece è molto più attratto dalla prospettiva vichiana secondo cui la verità dell'uomo è da ricercare all'origine dei tempi, e all'interno delle forme attraverso cui questa verità si esprimeva. La forma poetica, che trova espressione nelle favole e rappresentazione nei miti, diventa l'unico strumento in grado di garantire una simile operazione di rinvenimento, e il mondo contadino costituisce necessariamente l'ambito in cui questa ricerca deve essere compiuta.

Quasi un anno dopo questa lettura scriverà nel *Diario*: “Quel che t'incanta in Vico è l'aggirarsi perpetuo tra il selvaggio e il contadinesco, e i loro sconfinamenti reciproci, e la riduzione di tutta la storia a questo germe”<sup>70</sup>.

<sup>67</sup> *Ibidem*, par. 401, (p. 141).

<sup>68</sup> *Ibidem*, par. 403, (p. 142).

<sup>69</sup> Cfr. *Il Mestiere...*, cit., p. 269.

<sup>70</sup> *Ibidem*, p. 288, 19 agosto 1944; si veda anche l'appunto datato 20 agosto 1944, *idem*. Nel già citato saggio *Il Mito*, Pavese, dissentendo da quanti esaurivano la novità del pensiero vichiano nella scoperta della categoria estetica, rivendica per il filosofo il merito di aver individuato nella fanciullezza, nel momento mitico iniziale dell'infanzia, la condizione necessaria dell'ispirazione poetica (cfr. *Saggi letterari*, cit., pp. 316-318). La scoperta dello “stato aurorale” che sottende e, meglio, che rende possibile l'espressione poetica autentica, impone l'esigenza di una “chiarificazione” dei miti per consentirne l'esplicitazione. Se da un lato l'elaborazione pavesiana sulla produzione poetica lo ha

Il tono delle sottolineature che si susseguono all'interno del libro infatti, rivela un concentrarsi dell'attenzione su tutti quei passi in cui si esprime la relazione tra il contadinesco delle origini e la verità del reale scoperta ed espressa dalla poesia: "(...) *ch'in ogni lingua le voci ch'abbisognano all'arti colte ed alle scienze riposte hanno contadinesche le loro origini*"<sup>71</sup>. E ancora: "(...) l'origine della poesia qui scoperta: che i primi uomini della gentilità essendo stati semplicissimi quanto i fanciulli, che per natura son veritieri, le prime favole non poterono fingere nulla di falso; per lo che dovettero necessariamente essere, quali sopra ci vennero definite, vere narrazioni"<sup>72</sup>. A conferma di quanto esposto, Vico afferma più oltre: "(...) che quanto le lingue sono più ricche di tali parlari eroici accorciati tanto sono più belle, e per ciò più belle perché sono più evidenti, e perché più evidenti sono più veraci e più fide; e, al contrario, quanto sono più affollate di voci di tali nascoste origini sono meno dilettevoli, perché oscure e confuse, e perciò più soggette ad inganni ed errori. Lo che dev'essere delle lingue formate col mescolamento di molte barbare, delle quali non ci è venuta la storia delle loro origini e de' loro trasporti"<sup>73</sup>.

Pavese continua a seguire il discorso di Vico fermandosi in particolare su un passo in cui l'autore stabilisce un principio fondamentale per comprendere l'origine delle forme espressive: "(...) *come dallo stesso tempo cominciarono gli dei, gli eroi e gli uomini*

visto, nell'immediato dopoguerra, al centro di polemiche legate alla ridefinizione della figura dell'intellettuale e all'autonomia dell'arte – si pensi al dibattito nato intorno al "Politecnico" di Vittorini (1945-1947) –, dall'altro, la chiarificazione di cui parla Pavese ha causato parecchi motivi di fraintendimento nella critica, come afferma giustamente Bonifazi, inducendo critici come Cillo e Pappalardo La Rosa a leggere erroneamente "chiarificazione" come "distruzione" (cfr. N. BONIFAZI, *Cesare Pavese e la difesa del neorealismo*, in *L'alibi del realismo*, Firenze, La Nuova Italia, 1972, pp. 163-165; G. CILLO, *La distruzione dei miti: saggio sulla poetica di Cesare Pavese*, Firenze, Vallecchi, 1972; F. PAPPALARDO LA ROSA, *Cesare Pavese e il mito dell'adolescenza*, Milano, Laboratorio delle Arti, 1973). Nella chiarificazione Pavese leggeva invece l'operazione di rinvenimento dei contenuti mitici mediante la razionalizzazione del percorso poetico e non dei contenuti stessi, pena la riduzione della poesia stessa in scienza (cfr. *Poesia è libertà*, in *Saggi letterari*, cit., p. 302).

<sup>71</sup> *La Scienza Nuova...*, cit., par. 404, (p. 143).

<sup>72</sup> *Ibidem*, par. 408, (p. 145). La natura fanciullesca dei primi poeti consente il collegamento con la dimensione che per Pavese rappresenta la sede della verità che la poesia deve svelare, cfr. *Il Mestiere...*, cit., p. 255, 15 giugno 1943.

<sup>73</sup> *La Scienza Nuova...*, cit., par. 445, (p. 166).

(perch'erano pur uomini quelli che fantasticaron gli dei e credevano la loro natura eroica mescolata di quella degli dei e di quella degli uomini) così nello stesso tempo cominciarono tali tre lingue (intendendo sempre andar loro del pari delle lettere)<sup>74</sup>; e ancora: "(...) nello stesso tempo che si formò il carattere divino di Giove, che fu il primo di tutt'i pensieri umani della gentilità, incominciò parimente a formarsi la lingua articolata con l'onomatopea, con la quale tuttavia osserviamo spiegarsi felicemente i fanciulli"<sup>75</sup>. Seguendo poi l'analisi della formazione delle componenti della lingua, in riferimento alle origini della lingua latina, che Vico afferma essere state scoperte per la prima volta nella sua opera, Pavese sottolinea una frase particolarmente significativa in cui se ne sintetizza l'evoluzione: "(...) si novera una gran quantità nati dentro del Lazio, dalla vita d'essi latini selvaggia, per la contadinesca, infìn alla prima civile..."<sup>76</sup>.

Il carattere contadinesco è il presupposto della creazione poetica, come conferma la sottolineatura isolata: "(...) Silesia, provincia quasi tutta di contadini, nascon poeti"<sup>77</sup>; ma anche fondamento dell'integrità morale: "(...) osserviamo i costumi contadineschi), non piaceva se non ciò ch'era lecito, né piaceva se non ciò che giovava (la qual origine eroica han serbato i latini in quell'espressione con cui dicono «invat» per dir «è bello»)"<sup>78</sup>.

L'occasione che favorisce maggiormente la ricerca di Pavese sul contadinesco è fornita dalla sezione quarta del Libro Secondo, *Dell'economica poetica*, in cui Vico conduce una lunga disquisizione in merito all'attività agricola quale momento storico che segna l'origine dei tempi. Sulla pagina iniziale, accanto al titolo, Pavese infatti appunta: «Capitolo delle scoperte»<sup>79</sup>. Questa parte si apre con una lunga introduzione sui primi abitanti della terra, gli aborigeni definiti da Vico "detti quasi «senza origini» ovvero «da sé nati», che furono i giganti; l'attenzione di Pavese cade inizialmente sulla natura di questi primi esseri: "(...) nascono dalla terra, la qual fu detta «madre de' giganti», che sono propriamente della Terra figliuoli"<sup>80</sup>, i quali, continua a segnare lo scrittore: "(...)

<sup>74</sup> *Ibidem*, par. 446, (p. 166).

<sup>75</sup> *Ibidem*, par. 447, (p. 167).

<sup>76</sup> *Ibidem*, par. 452, (p. 169).

<sup>77</sup> *Ibidem*, par. 471, (p. 177).

<sup>78</sup> *Ibidem*, par. 516, (p. 196).

<sup>79</sup> *Ibidem*, pagina iniziale, (p. 200).

<sup>80</sup> *Ibidem*, par. 535, (p. 209).

stando essi eroi fermi dentro circoscritte terre, ed essendo cresciute in numero le loro famiglie, né bastando loro i frutti spontanei della natura, e temendo per averne copia d'uscire da' confini che si avevano essi medesimi circoscritti per quelle catene della religione ond' i giganti erano incatenati per sotto i monti, ed avendo la medesima religione insinuato loro di dar fuoco alle selve per avere prospetto del cielo, onde venissero loro gli auspici, – si diedero con molta, lunga, dura fatica a ridurre le terre a coltura e seminarvi il frumento...”<sup>81</sup>; e ancora, Pavese sottolinea un'espressione riferita al mito tebano relativo alla nascita dell'agricoltura, in cui Cadmo uccide una serpe e ne semina i denti: “(...) (*con bella metafora chiamando «denti della serpe» i legni curvi più duri, co' quali, innanzi di trovarsi l'uso del ferro, si dovette arar la terra*)”<sup>82</sup>.

Pavese dimostra molto interesse per la teoria vichiana sull'origine poetico-agricola dei tempi dei “gentili”, continua infatti a segnare: “Sopra queste prime terre Vesta sacrificava a Giove gli empî dell'infame comunione, i quali violavano *i primi altari (che abbiám sopra detto esser i primi campi del grano (...)) che furono le prime ostie, le prime vittime delle gentilesche religioni (...)) e detti «hostes»*”, e ancora: “(...) *il primo «colere» che nacque nel mondo della gentilità fu il coltivare la terra...*”<sup>83</sup>. Vico conclude poi con una frase che lo scrittore evidenzia: “(...) *l'agricoltura, come ne' tempi barbari primi, de' quali ci accertano essi romani, così ne' secondi fece la prima nobiltà delle nazioni*”<sup>84</sup>.

La dissertazione del Vico continua sulla prima attività commerciale delle genti, di cui Pavese sottolinea: “(...) *la prima mercede fu, come dovet'essere, la più semplice e naturale, qual è de' frutti che si raccolgono dalla terra; la qual mercede, sia o di fadighe o di robe, si costuma tuttavia ne' commerci de' contadini. (...) la prima legge fu quest'agraria...*”<sup>85</sup>, passo che lo colpisce in modo particolare perché lo troviamo in parte anche nel *Diario*: “«... la qual mercede, sia o di fadighe o di robe, si costuma tuttavia nei commerci de' contadini...»”<sup>86</sup>.

<sup>81</sup> *Ibidem*, par. 538, (p. 210).

<sup>82</sup> *Ibidem*, par. 541, (p. 211).

<sup>83</sup> *Ibidem*, par. 549, (p. 216).

<sup>84</sup> *Ibidem*, par. 563, (p. 225).

<sup>85</sup> *Ibidem*, par. 606-607, (p. 249).

<sup>86</sup> *Il Mestiere...*, cit., p. 268, 5 novembre 1943.

Il carattere delle citazioni presenti nel *Diario*, in data 5 novembre 1943, conferma la tendenza che anima la lettura che lo scrittore sta conducendo sul testo di Vico. Nella maggior parte dei casi le frasi o le espressioni registrate non mirano ad una riflessione-approfondimento sui contenuti desunti dal libro, quanto sembrano tendere alla fissazione di tratti caratteristici del mondo contadino considerati in virtù della forte valenza rustica che esprimono. Ne troviamo conferma nell'appunto del *Diario* che apre la lunga serie di citazioni, riportate il 5 novembre del '43, in cui Pavese riporta anche una frase che risulta sottolineata in modo marcato nel testo del Vico: «... conforme anch'oggi i nostri contadini, per dire che l'ammalato vive, dicono ch'«ancor mangia»...»<sup>87</sup>.

L'interesse per l'aspetto popolare, e molto spesso per la connotazione metaforica, è anche il motivo della sottolineatura del passo: «(...) siccome ne' contadi delle nostre più remote provincie si ha, a luogo di quello che sono nelle città le «pozioni gemmate», gli ammalati cibarsi di pan di grano, e si dice «l'inferno si ciba di pan di grano» per significare lui essere nell'ultimo di sua vita»<sup>88</sup>, che puntualmente Pavese riporta nel *Diario*, purgandolo del superfluo: «... siccome ne' contadi delle nostre più remote provincie si ha... gli ammalati cibarsi di pan di grano, e si dice «l'inferno si ciba di pan di grano» per significare lui essere nell'ultimo di sua vita»<sup>89</sup>.

Gli interventi che Pavese conduce nel testo di Vico rivelano tutti una coerenza legata al suo interesse per la vita dei campi, ovvero per un'attività che segnò l'origine dei tempi, e sulla base della quale si iniziò a computare il tempo: «(...) le prime nazioni (le quali furono tutte di contadini) incominciarono a noverare gli anni con le raccolte ch'essi facevano del frumento (ch'è l'unica o almeno la maggior cosa per la quale i contadini travagliano tutto l'anno)...»<sup>90</sup>, passo che Pavese sottolinea e di cui, anche in questo caso, cita nel *Diario* solo la parte che ritiene più significativa: «... del frumento (ch'è l'unica o almeno la maggior cosa per la quale i contadini travagliano tutto l'anno)...»<sup>91</sup>.

<sup>87</sup> *Ibidem*, p. 267, 5 novembre 1943. Tratto da *La Scienza Nuova...*, cit., par. 693, (p. 289).

<sup>88</sup> *Ibidem*, par. 544, (p. 213).

<sup>89</sup> *Il Mestiere...*, cit., p. 268, 5 novembre 1943.

<sup>90</sup> *La Scienza Nuova...*, par. 732, (p. 306).

<sup>91</sup> *Il Mestiere...*, cit., p. 268, 5 novembre 1943.

Pavese si dimostra inoltre molto attratto dalla figura stessa del contadino presentata da Vico, dalla sua naturalità, dalla spontaneità del suo carattere: “(...) onde i contadini e gli uomini della lorda plebe nulla o assai poco s'intendono di bellezza...”<sup>92</sup>; e ancora: “(...) genti eroiche, le quali non curavano che le cose necessarie della vita”<sup>93</sup>, e non raccogliendosi altri frutti che naturali, né intendendo ancora l'utilità del danaio, ed essendo quasi tutti corpo, non potevano conoscere certamente i contratti che oggi dicono compiersi col solo consenso: *ed essendo sommamente rozzi, de' quali è proprio l'essere sospettosi, perché la rozzezza nasce dall'ignoranza ed è proprietà di natura umana che chi non sa sempre dubita*<sup>94</sup>. Pavese si ferma poi su un passo in cui Vico paragona la caparbietà delle genti eroiche delle origini a quella dei contadini, sottolineando solo la parte relativa ai contadini: “(...) siccome tuttodi osserviamo i contadini caparbi, i quali ad ogni motivo di ragion detta loro vi si rimettono; ma, perché son deboli di riflessione, la ragione, che gli aveva rimossi, tosto dalle loro menti sgombrando, si richiamano al lor proposito”<sup>95</sup>. È una parte che si rivela molto importante per Pavese dal momento che la riporta interamente nel *Diario*, concludendo la serie di citazioni dicendo: “E continuamente gli «eroi contadini», i «terrazzani» i «giornalieri»<sup>96</sup>, ecc.”<sup>97</sup>.

La poesia, quella vera, nasce in questo contesto con il fine di svelarne le verità nascoste, ma per farlo deve utilizzare la lingua propria di questo ambito, ovvero la lingua volgare delle genti

<sup>92</sup> *La Scienza Nuova...*, cit., par. 565, (p. 226).

<sup>93</sup> A proposito delle cose necessarie della vita, Pavese evidenzia un'espressione di Vico in cui è sintetizzata l'essenza della vita contadina: “(...) *l'arti del necessario: la villereccia, e prima del pane, dipoi del vino...*” (*ibidem*, par. 686, (p. 286)).

<sup>94</sup> *Ibidem*, par. 570, (p. 229).

<sup>95</sup> *Ibidem*, par. 708, (p. 295).

<sup>96</sup> All'interno dell'opera di Vico, a proposito della nascita dell'organizzazione del lavoro nei campi e della proprietà agricola, Pavese aveva rilevato il tipo di attività a cui erano soggetti gli eroi contadini: “(...) dovettero cominciar i feudi nel mondo, prima i rustici personali, per gli quali tali vassalli debbon esser stati primi «vades», ch'erano obbligati nella persona a seguir i loro eroi, ove gli menassero a coltivare i di loro campi...” e poi: “(...) «moltitudine di giornalieri, che coltivano i campi (come tuttavia fanno) per lo vitto diurno»” (*ibidem*, par. 560, (pp. 222-223)). E poi sul significato della parola “opera”: “Perché «opera», nella sua significazione natia, è la fatica d'un giorno di lavoro d'un contadino, detto quindi da' latini «operarius», che gl'italiani dicono «giornaliere»” (*ibidem*, par. 1058, (p. 424)).

<sup>97</sup> Cfr. *Il Mestiere...*, cit., pp. 267 e 269, 5 novembre 1943.

eroiche. Tutto il Libro Terzo dell'opera del Vico, *Della dicoverta del vero Omero*, vede Pavese impegnato a tracciare il proprio percorso di ricerca sulla verità della poesia che si sovrappone al discorso ben più ampio e articolato che su questa fa Vico.

A proposito dell'arte poetica di Omero, che Vico definisce uguale a quella dei primi popoli della Grecia, prima poeti teologi e poi eroi, Pavese sottolinea: "(...) *volgari costumi della Grecia, a' suoi tempi barbara, perché tali sensi volgari e tai volgari costumi danno le proprie materie a' poeti*"<sup>98</sup>.

Vico intende far luce su un aspetto della figura di Omero da sempre, secondo lui, considerato in modo non opportuno. Si tratta dell'errata considerazione che vede in Omero oltre che un poeta anche un filosofo, ordinatore e ammaestratore del volgo. Nel tessere l'*Iliade*, Vico afferma che Omero è stato ineguagliabile, ma questo nel: "(...) fingere i caratteri poetici... de' quali gli più grandi sono tanto sconvenevoli in questa nostra umana civil natura!" e continua con un'affermazione che Pavese sottolinea: "*Ma eglino sono decorosissimi in rapporto alla natura eroica...*", annotandovi a fianco: «senso storico»<sup>99</sup>.

Vico continua poi con un'affermazione che Pavese evidenzia in modo marcato e di cui sottolinea una frase in particolare: "Né da un animo da alcuna filosofia umanato ed impietosito potrebbe nascer quella *truculenza e fierezza di stile*, con cui descrive tante, sì varie e sanguinose battaglie, tante, sì diverse e tutte in istravaganti guise crudelissime spezie d'ammazzamenti, che particolarmente fanno tutta la sublimità dell'*Iliade*"<sup>100</sup>.

Questa segnatura si presenta particolarmente interessante perché l'autore de *La Scienza Nuova Seconda* sta cercando di mettere in luce come l'arte di Omero in realtà non sia la filosofia ma la poesia, evidenziando come le caratteristiche della vera poesia – ovvero il manifestarsi in forme truculente e brutali come nell'*Iliade*, o gentili e raffinate come nell'*Odissea* – solo in apparenza mal si combinino<sup>101</sup>, e come in realtà risultino rappresentare la totalità della vita di un popolo: "(...) *(nella quale uniformità, convenevole*

<sup>98</sup> *La Scienza Nuova...*, cit., par. 781, (p. 327).

<sup>99</sup> *Ibidem*, par. 783, (p. 329).

<sup>100</sup> *Ibidem*, par. 785, (p. 329).

<sup>101</sup> Parlando dell'*Odissea*, Vico fa infatti un'affermazione che Pavese segna in modo accentuato: "Ma non veggiamo se questi tanti e sì delicati costumi ben si convengono con quanti e quali selvaggi e fieri egli nello stesso tempo narra de' suoi eroi, e particolarmente nell'*Iliade*" (*ibidem*, par. 804, (p. 335)).



*al senso comune di tutta una nazione, consiste unicamente il decoro, o sia la bellezza e leggiadria di una favola)*". E ancora: "(...) 'l sublime poetico debba sempre andar unito al popolare" <sup>102</sup>, affermazione che Pavese evidenzia insieme a quella in cui Vico definisce: "(...) Omero, venuto innanzi alle filosofie ed alle arti poetiche e critiche, fu egli il più sublime di tutti gli più sublimi poeti" <sup>103</sup>, perché: "(...) i di lui caratteri poetici (...) furono generi fantastici", affermazione questa ai margini della quale Pavese annota: «fantasia», all'altezza di caratteri poetici; e «mito», all'altezza di generi fantastici. E continua a sottolineare: "(...) i caratteri poetici (...) essere maniera di pensare d'intieri popoli, (...) e ne' tempi barbari ritornati le dipinture, particolarmente del Padre eterno, di Gesù Cristo, della Vergine Maria, si veggono d'una eccedente grandezza" <sup>104</sup>.

La poesia, come strumento rivelatore della verità del reale, si esprime in modo veritiero nelle favole, ovvero nelle prime forme espressive delle genti eroiche. Vico attraverso il proprio studio cerca: "(...) dai sensi mistici restituir alle favole i loro nati sensi storici" <sup>105</sup>; affermazione che Pavese sottolinea, allo stesso modo in cui evidenzia il passo in cui Vico afferma che anche Erodoto esprimeva le sue storie attraverso le favole perché: "(...) in tempi ch'ancor si parlava buona parte per favole (com'è di favole tinta la di lui vita, ed Erodoto narra in gran parte per favole le sue storie)", e a fianco annota: «= tutti i generi sono nati insieme» <sup>106</sup>, affermazione che riporta anche nel frontespizio dell'Appendice: «tutti i generi c'erano all'inizio» <sup>107</sup>.

Grazie all'analisi delle tracce lasciate da Pavese all'interno del libro del Vico è stato possibile notare come lo scrittore, ripetendo una logica riscontrata negli altri libri appartenenti alla sua biblioteca, sovrapponesse al percorso di analisi impostato dall'autore il proprio specifico itinerario di ricerca. L'obiettivo della sua operazione, in questa fase, è il recupero di momenti di verifica delle conclusioni a cui è giunto attraverso l'instancabile lavoro di ricerca compiuto con gli studi e la produzione poetica e letteraria. Pavese aveva già scoperto in Vico la relazione con la propria

<sup>102</sup> *Ibidem*, par. 809, (p. 337).

<sup>103</sup> *Ibidem*, par. 807, (p. 336).

<sup>104</sup> *Ibidem*, par. 816, (p. 339).

<sup>105</sup> *Ibidem*, par. 846, (p. 346).

<sup>106</sup> *Ibidem*, par. 914, (p. 364).

<sup>107</sup> *Ibidem*, Appendice.

teoria sull'infanzia<sup>108</sup>, ma, proprio in questo particolare momento del suo percorso, Vico gli fornisce l'occasione per fissare certi contenuti<sup>109</sup>, per definire linee di tendenza poetiche ed esistenziali fondate sul ricordo-ritorno<sup>110</sup>, che avevano trovato soluzione appunto nel vagheggiamento dell'infanzia: "(...) Tutto è ripetizione, ripercorso, ritorno. Infatti anche la prima è una «seconda volta». (26 sett. '42. II)"<sup>111</sup>, scriverà nel *Diario* il 6 novembre del '43<sup>112</sup>.

Il 1943 rappresenta un anno di svolta per la poetica e per la vita di Pavese. È il momento in cui risolve in termini vichiani la propria ricerca sul selvaggio nell'uomo, formalizzandola come analisi nell'ambito del mondo contadino perché momento iniziale, originario, in cui tutto accade una volta per tutte e proprio per questo diventa mito<sup>113</sup>. Ed è sulla teoria dell'infanzia come momento iniziale – "... I primi uomini, come fanciulli del genere umano..." – che Pavese formalizza la propria ricerca sul recupero dell'istintività originaria che sta alla base della natura umana. Da un'analisi condotta attraverso l'esperienza della brutalità del mondo contadino quale ambito espressivo dell' "immortale dell'uomo" – ovvero della realtà che "in ogni tempo dura sempre" –, Pavese approda ad una ricerca che si muove nella dimensione contemplativa del ricordo, non già come abbandono al flusso mnemonico, ma come strumento di ricerca di quelle che Proust chiamava le "intermittenze del cuore", ovvero momenti di rivelazione del passato nella realtà del presente<sup>114</sup>.

<sup>108</sup> Cfr. *Il Mestiere...*, cit., p. 255, 3 giugno 1943.

<sup>109</sup> Cfr. F. PAPPALARDO LA ROSA, *Tracce e spunti sul pensiero vichiano nella produzione letteraria di Cesare Pavese*, in *Il mestiere di scrivere. Cesare Pavese trent'anni dopo*, cit., pp. 127-134; N. BOBBIO, *Pavese, lettore di Vico*, in *Il mestiere di scrivere...*, cit., pp. 137-143.

<sup>110</sup> Cfr. G. ISOTTI ROSOWSKY, *Scrittura pavesiana e psicologia del profondo*, in *Cesare Pavese oggi*, cit., pp. 15-21.

<sup>111</sup> *Il Mestiere...*, cit., pp. 269-270.

<sup>112</sup> Nel *Diario* troviamo testimonianza di questo percorso. Si veda *Il Mestiere...*, cit., p. 243, 31 agosto 1942; p. 255, 15 giugno 1943; p. 256, 4 luglio 1943; pp. 256-257, 10 luglio 1943; p. 257, 11 settembre 1943; p. 258, 17 settembre 1943. Non siamo d'accordo con quanto afferma Hosle che nel mito dell'infanzia legge il desiderio pavesiano di una vita semplice e primitiva. Cfr. J. HOSLE, *I miti dell'infanzia*, in "Sigma", cit., pp. 202-216.

<sup>113</sup> Cfr. *Del mito, del simbolo e d'altro*, cit., p. 140.

<sup>114</sup> Cfr. *Stato di grazia*, in *Feria d'agosto*, cit., pp. 145-149; anche in *Saggi letterari*, cit., pp. 277-281; ed inoltre il saggio *L'adolescenza*, in *Feria d'agosto*, cit., 150-153, anche in *Saggi letterari*, cit., pp. 283-286. Scritti entrambi tra il 1943 e il 1944.

Eugenio Burgio

RICERCHE SULLA TRADIZIONE MANOSCRITTA  
DELLE VITE ANTICO-FRANCESI DI GIUDA E DI PILATO  
I. LE REDAZIONI IN PROSA DELLA VITA DI PILATO

*Questioni preliminari*

0.1. Le biografie leggendarie del prefetto di Giudea Ponzio Pilato<sup>1</sup> e dell'apostolo Giuda, conosciute nell'Occidente latino almeno a partire dall'XI secolo<sup>2</sup>, furono l'oggetto di un acuto interesse tra i chierici della Francia del Nord tra XIII e XV secolo:

<sup>1</sup> Sebbene le fonti letterarie antiche gli attribuiscano unanimi la carica di *procurator* della Giudea (e *Le procureur de Judée* è ancora il titolo di un delizioso racconto breve di Anatole France [1902], tradotto da Leonardo Sciascia: *Il procuratore della Giudea*, Palermo, Sellerio 1980), Ponzio Pilato era in realtà un *praefectus*: cfr. FLAVIO GIUSEPPE, *La guerra giudaica*, a cura di Giovanni VITUCCI, Milano, Fondazione Valla-Mondadori 1974, vol. I, pp. 625 nota 1 e 628 nota 8 (al cap. II, 9: opera citata nel corso dell'articolo con la sigla *BJ*). Per un primo inquadramento (e relativa bibliografia) sulla figura storica di Pilato rinvio alle voci: Josef BLINZLER, Johann MICHL, Elisabeth LUCCHESI-PALLI, «Pilatus», in *Lexikon für Theologie und Kirche*, Freiburg/Br., Herder, VIII (1963), coll. 504-6; R.TREVIJANO & U.BROCCOLI, «Pilato», in *Dizionario patristico e di antichità cristiane*, Casale Monferrato, Marietti 1984, II, coll. 2799-802; H. LECLERCQ, «Pilate», in *Dictionnaire de Archéologie Chrétienne et de Liturgie*, Paris, Letouzey & Ané, XIV/1 (1939), coll. 1042-52.

<sup>2</sup> Le due leggende vanno studiate insieme non soltanto perché insieme appaiono in molti dei manoscritti oitanici di cui si occuperà la ricerca che inizia con questo contributo, ma soprattutto perché la loro congiunta narrazione costituisce la sezione più cospicua di un'opera latina che rappresenta a tutt'oggi l'attestazione temporalmente più alta delle due biografie nell'Occidente latino. Si tratta di una cd. «*historia apocrypha*» anonima, databile tra XI e XII secolo, che riunisce in un unico racconto: la *vita Pylati*, la leggenda del velo della Veronica, la storia delle nefandezze di Nerone e della distruzione di Gerusalemme da parte di Vespasiano e di Tito, la biografia di Giuda. A quest'opera attinse in più occasioni Jacopo da Varazze nella stesura della sua *Legenda Aurea*, in particolare per la vicenda dell'apostolo, narrata nel cap. XLV «de Mathya Apostolo», e per la «vita e morte» di Pilato, inserita nel cap. LIII «de passione Domini»: cfr. il fondamentale contributo di Baudouin DE GAIFFIER, «L'«*Historia apocrypha*» dans la *Légende Dorée*», *Analecta Bollandiana* 91 (1973), pp. 265-72 (il testo di Jacopo da Varazze va letto ancora nell'ed. T. GRASSE, *Legenda Aureavulgo Historia Lombardica dicta*, Breslau 1890).

interesse che si concretizzò in un numero notevole di volgarizzamenti in versi e in prosa (tutti traditi da *codices unici*), e che, almeno per quanto riguarda Giuda, si sviluppò parallelamente all'ingresso della biografia leggendaria dell'apostolo nel teatro di materia sacra, nelle *Passions*<sup>3</sup>. La storia di questo capitolo della letteratura agiografica in lingua d'oïl è ancora in buona parte da scrivere: assente un regesto completo della tradizione manoscritta (offrono un quadro parziale gli spogli del *Grundriss* di Gustav Gröber [1902], di Paul Meyer nell'*HLF* [1909], e del monumentale articolo [1916] di BAUM), pochi i testi riesumati da edizioni moderne.

Il presente contributo vuol essere il primo passo di una ricerca che affronti in maniera compiuta e, ci si augura, esaustiva, tutti gli aspetti della storia oitanica di queste leggende: edizione / riedizione di tutti i volgarizzamenti, analisi della tradizione latina (particolarmente nei suoi rapporti con il *corpus* antico-francese), riesame complessivo dei caratteri della tradizione manoscritta in volgare.

L'esistenza e la datazione dell'«Historia» sono merito di Eugen VON DOBSCHÜTZ, *Christusbilder. Untersuchungen zur christlichen Legende*, Leipzig, Hinrichs'sche Buchhandlung 1899, pp. 278\*-9\*, n. 8; non disponiamo ancora di un regesto completo della tradizione manoscritta, né tanto meno di un'edizione critica. La sezione di Pilato può essere letta (oltre che nel testo procurato da Franz J. MONE, «Erzählungen zu den Sagen vom Pilatus und Judas», *Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit* 7 [1838], coll. 526-37 [coll. 526-31]) nella monografia di Doris WERNER, *Pylatus. Untersuchungen zur metrischen lateinischen Pilatuslegende und kritische Ausgabe*, Düsseldorf, Henn 1972, pp. 261-73, e in Joachim KNAPE, «Die *Historia apocrypha* der *Legenda aurea* (dt.)», in J.K. & Karl STROBEL, *Zur Deutung von Geschichte in Antike und Mittelalter*, Bamberg, Bayerische Verlagsanstalt 1985, pp. 113-72 (pp. 146-65); il resto dell'opera fu pubblicata da E. VON STEINMEYER, «Die *Historia apokrypha* der *Legenda Aurea*», *Münchener Museum* 3 (1915-23), pp. 155-66. Al problema delle fonti latine dei volgarizzamenti oitanici (e in particolare ai loro rapporti con la versione dell'«Historia» e con il testo della *Legenda aurea*) dedicherò prossimamente studi specifici; al momento il contributo più completo risulta essere quello di BAUM.

<sup>3</sup> La mia ricerca non intende, almeno nella sua prima fase, affrontare questa parte della storia della fortuna gallo-romanza di Giuda, che ha il suo inizio nel monologo autobiografico ai vv. 431-592 della occitanica *Passion Didot* (ms. Paris, B.N. n.acq.fr. 4332 [metà del XIV sec.], cc. 19-76: vd. l'ed. W.P. SHEPARD, Paris, Champion 1928 [SATF], e la traduzione del monologo per cura di Carlo CORDIÉ in Gianfranco CONTINI [ed.], *Teatro religioso del Medioevo fuori d'Italia*, Milano, Bompiani 1949, pp. 233-7), e i cui sviluppi sono stati sufficientemente disegnati da BAUM, pp. 541 sgg.

0.2.1. Prima fase della ricerca è dunque l'edizione dei volgarizzamenti, dopo la necessaria e preliminare schedatura di tutti i testimoni. Nel regesto che segue, essi risultano organizzati secondo una tipologia molto semplice, fondata sulle caratteristiche materiali della tradizione, che distingue tra *a*) manoscritti che conservano una sola biografia, e *b*) manoscritti nei quali trovano ospitalità ambedue le leggende<sup>4</sup>.

<sup>4</sup> Il mio regesto, che si fonda sulla collazione dei dati offerti dalla letteratura critica con quelli conservati nel *fichier* delle opere elaborato dai ricercatori della Section Romane del parigino Institut de Recherche et d'Histoire des Textes, conta anche tre esclusioni.

*a*) Diversamente da quanto è implicito nelle considerazioni di *Grundriss*, p. 935 (e nel riferimento in *HLF*, p. 360), il poemetto anglo-normanno *De passionne Judas* (conservato nel ms. Oxford, Bodleian Library Laud. Misc. 471 [sec. XIII ex.-XIV in.], cc. 114<sup>r</sup>-8<sup>v</sup>, *inc.*: «Seignurs par Deu ça escutés») non è una redazione della leggenda di Giuda, ma la rielaborazione del racconto evangelico del tradimento e della morte dell'apostolo. (Il testo presenta interessanti problemi prosodici – in quanto tendenzialmente composto in *couplets* d'ottosillabi, con una spiccata propensione all'anisosillabismo e all'utilizzo di altri metri –, che l'edizione di Nancy ISELEY, *North Carolina Studies in the Romance Languages and Literatures* 2 [1941], pp. 29-40, affronta in maniera non sempre soddisfacente).

*b*) Allo stesso modo, la segnalazione del *Grundriss*, p. 987 (Paris, B.N. f.fr. 19525 [anc. 2560, fonds St. Germain 1865], perg., XIV sec. *in.*: cc. 50<sup>r</sup>-61<sup>a</sup>; *inc.*: «Ceo avint al quinzime an que Tyberie Cesar aveit esté enpereor de Rome...»), riguarda non una versione della biografia di Pilato, ma un testimone della cd. redazione A dell'*Evangile de Nicodème* in prosa (ms. A nel regesto dell'ed. Alvin E. FORD, Genève, Droz 1973, p. 21: se ne veda il testo alle pp. 41-58).

*c*) *Grundriss*, p. 935, e R. BOSSUAT, *Manuel bibliographique de la littérature française du Moyen Age*, Melun, Argence 1951, p. 287 (n. 3080: *Légende de Pilate*) segnalano un testo in *couplets* d'ottosillabi conservato nelle cc. 85-144 del ms. 522 della biblioteca arcivescovile di Lambeth Palace, a Londra (prima metà XIV sec.), *inc.*: «En le nun de la Trinité.../...». Come risulta dalla fonte a cui ambedue sommariamente fanno riferimento (Robert REINSCH, «Mittheilungen aus einer französischen Handschrift des Lambert Palace zu London», *Archiv für das Studium der neuren Sprachen und Literaturen* 63 [1880], pp. 51-96 [che pubblica anche più di un centinaio di versi: pp.62 sgg.]), si tratta in realtà di una rielaborazione dei *Gesta Pilati* (cfr. C. TISCHENDORF, *Evangelia Apocrypha*, Leipzig, Mendelssohn 1876, pp. 333-88): il testo completo fu edito da Richard P. WÜLCKER, *Das «Evangelium Nicodemi» in der abendländischen Literatur [...]*, Paderborn, Schöningh 1872. (Ringrazio caldamente l'amico Lino Leonardi, che ha consultato per me il fascicolo dell'*Archiv* presso la Biblioteca della Facoltà di Lettere di Firenze).

Infine, BAUM, p. 535 e nota 14, riferisce (sulla base di una nota di É. Cosquin) di un ms., redatto a Lille nel 1478, contenente una vita di Giuda e all'epoca (1916) di proprietà di un aristocratico di Cracovia: manoscritto del quale non ho trovato traccia alcuna.

0.2.2. VOLGARIZZAMENTI ESTRAVAGANTI

I. *Pilato (in prosa)*

Paris, B.N. f.fr. 1553 (*anc.* 7595), perg., XIII sec. *ex.*: cc. 406<sup>b</sup>-8<sup>c</sup>;  
*inc.*: «<K>iconkes cha en ariere estoit rois... ».

SEGNALAZIONI: *Grundriss*, p. 987; *HLF*, p. 373.

EDIZIONE: DU MÉRIL, pp. 359-68.

Oxford, Bodleian Library Douce 337, perg., seconda metà XV  
sec.: cc. 86<sup>r</sup>-7<sup>r</sup>; *inc.*: «Ung roy fut, nommé Titus...».

SEGNALAZIONI: *fichier I.R.H.T.*

EDIZIONE: inedito.

Lyon, Bibliothèque Municipale 784 (*anc.* 701), cart., XV sec.: cc.  
56<sup>r</sup>-7<sup>v</sup>; *inc.*: «Il fut jadiz ung roy...».

SEGNALAZIONI: *fichier I.R.H.T.*

EDIZIONE: inedito.

II. *Giuda (in prosa)*

Lille, Bibliothèque Municipale 350 (*anc.* 454), cart., XV sec.: c.  
45; *inc.*: «On list que en Jherusalem ot ung homme nommé Ru-  
ben... ».

SEGNALAZIONI: *fichier I.R.H.T.*

EDIZIONE: inedito<sup>5</sup>.

0.2.3. VOLGARIZZAMENTI CONGIUNTI

I. *Volgarizzamenti in versi*

Torino, Biblioteca Universitaria Nazionale L.II.14 (ex Gallic.  
XXXVI, g. II 13), perg., XIV sec. *in.*: a) cc. 579<sup>v</sup>-83<sup>v</sup>: vita di  
Giuda, in 676 ottosillabi a rima baciata (*inc.*: «Dieus qui le scien-

<sup>5</sup> Il *fichier* segnala l'esistenza di un'ulteriore vita irrelata, di Giuda (anch'essa inedita), nel ms. Cambrai, Bibliothèque Municipale 210 (*anc.* 205), cart., XV sec.: c. 133<sup>v</sup> (non si dà l'*incipit*). Ma non c'è corrispondenza tra l'indicazione e la carta del manoscritto, e la vita di Giuda non è presente almeno nelle cc. 132<sup>v</sup>-8<sup>r</sup> (della cui *fiche* microfilmata dispongo attualmente [gennaio 1995]). Mi riservo di offrire spiegazioni più dettagliate in altra sede, dopo aver visto personalmente il volume.

che devinne / ...»); *b*) cc. 577<sup>r</sup>-9<sup>r</sup>: vita di Pilato, in 482 ottosillabi a rima baciata (*inc.*: «N'est pas huiseus, ains fait bone oevre / ...»).

SEGNALAZIONI: *Grundriss*, p. 935; *HLF*, pp. 360, 373; BAUM, pp. 533-5 (limitato a Giuda).

EDIZIONE: *a*) Giuda: Alessandro D'ANCONA, *La leggenda di Vergogna e la leggenda di Giuda*, Bologna, Romagnoli 1869, pp. 75-100; *b*) Pilato: Arturo GRAF, *Roma nella memoria e nell'immaginazione del Medioevo*, Torino, Loescher 1882 (2 voll.), I, pp. 416-28.

## II. Volgarizzamenti in prosa

Paris, B.N. f.fr. 181 (6844, *anc.* 100), perg., XV sec.: cc. 177<sup>a</sup>-81<sup>b</sup> (Giuda; rubrica: «Cy nous dit de la naissance de Judas... »); 181<sup>b</sup>-7<sup>d</sup> (Pilato; rubrica: «Cy nous dit qui furent le pere et la mere de Pilate... »).

SEGNALAZIONI: BAUM, pp. 535-6 (limitata a Giuda).

EDIZIONE: BAUM, pp. 536-41 (vita di Giuda).

Paris, B.N. f.fr. 1370 (*anc.* 7497<sup>3</sup>, Lancelot 129), cart., XV. sec.: cc. 128<sup>r</sup>-30<sup>r</sup> (Pilato; rubr.: «De la vie de Pilate, et comment il se gouverna jusques au temps de la destruction de Jherusalem, et de quelle lignee il yssit»); 130<sup>r</sup>-5<sup>r</sup> (Giuda; rubr.: «Le vie de Judas Scariot, qui trahit et vendit nostre Seigneur Jhesucrist»).

SEGNALAZIONI: *fichier I.R.H.T.*

EDIZIONE: inediti.

Paris, B.N. f.fr. 5036 (*anc.* 9675), cart., XV sec.: cc. 285<sup>v</sup>-8<sup>r</sup> (Giuda; *inc.*: «Selon que raconte une hystoire, il fut un homme... »); 288<sup>r</sup>-90<sup>v</sup> (Pilato; *inc.*: «Une hystoire raconte qu'il fut ung roy... »).

SEGNALAZIONI: *fichier I.R.H.T.*

EDIZIONE: inediti.

0.3. Nel presente articolo si pubblicano le redazioni estravaganti in prosa della vita di Pilato. I criteri adottati per questa edizione valgono, naturalmente, anche per le prossime: descrizione dei manoscritti e della patina linguistica delle redazioni, restituzione critica del testo. L'apparato interpretativo si limiterà alla segnalazione delle lezioni emendate e alla discussione di luoghi testuali significativi, e non affronterà, laddove non sia strettamente necessario, questioni attinenti alle fonti dei volgarizzamenti.

### Introduzione

#### 1. La tradizione manoscritta

1.1.1. Il manoscritto Paris, B.N. f.fr. 1553 (*anc.* 7595), che conserva la redazione «Kiconkes cha en arriere estoit rois... » della vita di Pilato, è un volume pergameneo di 524 carte (di 265 x 185 mm<sup>6</sup>, organizzate in 65 fascicoli, in origine tutti di 8 fogli ciascuno)<sup>7</sup> eseguito in uno *scriptorium* piccardo (come i tratti linguistici presenti in tutti i testi dimostrano), presumibilmente tra il 1285 e il 1290. Redatta da più copisti, all'opera quasi contemporaneamente<sup>8</sup>, in gotica libraria su due colonne per pagina (da 44 a 50 righe mediamente), con lettere capitali istoriate e ornate (ne mancano due: c. 406<sup>v</sup> e 524<sup>v</sup>), piccole lettere alternativamente in rosso e blu e titoli rubricati, la raccolta contiene, oltre al *Roman de Troie* (cc. 2-161<sup>v</sup>) e al *Roman de la Violette* (cc. 288-325<sup>v</sup>), «des pièces d'intérêt hagiographique et didactique, des apocryphes, des lais, des dits et des fabliaux» (LEPAGE, p. 23). Segnalo qui i testi più interessanti<sup>9</sup>:

cc. 2-161<sup>d</sup>: Benoît de Sainte-Maure, *Roman de Troye*  
 cc. 163<sup>a</sup>-97<sup>d</sup>: Gautier de Metz, *Image du monde*

<sup>6</sup> Precedute da un foglio di guardia cartaceo e da tre pergamenei – l'ultimo miniato a piena pagina: Vergine con bambino e monaco inginocchiato –, e seguite da due fogli di guardia pergameneo e da uno cartaceo.

<sup>7</sup> La bibliografia su questo manoscritto è sterminata. La presente descrizione si fonda sul confronto dei dati da me raccolti *in loco* con la voce nel *Catalogue des manuscrits français de la Bibliothèque Impériale*, Paris, Didot 1868, t.I, pp. 248-52, con la notevole descrizione manoscritta conservata presso l'I.R.H.T. di Parigi e con il fondamentale articolo di LEPAGE, al quale rinvio per la discussione dei dati che permettono la datazione del manoscritto, per la descrizione della composizione materiale e per il regesto dettagliato dei testi conservati nella raccolta.

<sup>8</sup> LEPAGE, pp. 25-6, distingue nel ms. quattro grandi sezioni distinte: le prime tre (A, cc. 2-162<sup>v</sup>; B, cc. 163-287<sup>v</sup>; C, cc. 288-383<sup>v</sup>) opera di tre copisti; la quarta (D) suddivisibile in due sezioni, elaborata in tempi più lunghi da più copisti: D1, cc. 384-436<sup>v</sup> e D2, cc. 437-524<sup>v</sup>. Lepage avanza l'ipotesi che D2 sia rimasta a lungo una sezione autonoma, prima di essere legata al resto del manoscritto – il che spiegherebbe la caduta, per usura, di alcune carte alla fine delle due sezioni di D.

<sup>9</sup> Nel manoscritto sono riconoscibili tre distinte numerazioni: la prima del XIII sec., in cifre romane rosse e blu; due moderne in cifre arabe – una più antica in matita, che non tiene conto dei fogli di guardia iniziali, la seconda, in penna, che parte dal terzo foglio di guardia iniziale. I testi sono qui citati secondo quest'ultima numerazione.



- cc. 198<sup>a</sup>-254<sup>c</sup>: Gui de Cambrai, *Barlaam et Josaphat*  
 cc. 255<sup>a</sup>-66<sup>c</sup>: versione in prosa del viaggio di san Brandano  
 cc. 288<sup>a</sup>-325<sup>c</sup>: *Roman de la Violette*  
 cc. 325<sup>d</sup>-38<sup>d</sup>: *Roman de Witasse le moine*  
 cc. 338<sup>d</sup>-67<sup>c</sup>: *Roman de Sept Sages de Rome*  
 cc. 379<sup>a</sup>-93<sup>c</sup>: «De Vaspasien»<sup>10</sup>  
 cc. 393<sup>c</sup>-400<sup>d</sup>: *Vie de saint Alessin* in decasillabi  
 cc. 406<sup>b</sup>-8<sup>c</sup>: leggenda di Pilato  
 cc. 408<sup>c</sup>-9<sup>a</sup>: «Si comme Nero, uns empereres, fist decoler saint Piere et saint Pol et fist ovrir sa mere» [prosa, inedita]  
 cc. 413<sup>b</sup>-9<sup>a</sup>: *Le chevalier au barisel*  
 cc. 485<sup>a</sup>-8<sup>d</sup>: *lai d'Ygnauré*  
 cc. 488<sup>d</sup>-93<sup>b</sup>: *Constant dou Hamel, fabliau*  
 cc. 493<sup>c</sup>-8<sup>b</sup>: Jean Renart, *Lai de l'ombre*  
 cc. 501<sup>c</sup>-4<sup>a</sup>: *Auberee, fabliau*

Il manoscritto, legato in cuoio *fauve* sui piatti e in marocchino rosso sul dorso (con la sigla di Louis-Philippe), proviene dalla biblioteca del Cardinale Mazzarino.

1.1.2. La redazione parigina della leggenda di Pilato presenta una *facies* linguistica dal colorito manifestamente piccardo<sup>11</sup>. Basti qui il nudo regesto delle voci dialettali del testo (si citano esclusivamente le voci a carattere dialettale; il rinvio tra parentesi tonde è ai paragrafi della *Grammaire* di Gossen).

[1.] -ATICU (par. 7): nessuna attestazione della grafia <-aige>: cfr. p.es. *treuage* e *ostage* III,2., *message* VII,2.-3.

[2.] *yod* + -ATA (par. 8): *lignie* I,2.

[3.] DEUS, -(A)EUS (par. 9): *Diu passim*, *cbius* < CAELOS VIII,2.

[4.] esito di *è*] (par. 11): rarissime le grafie in <e>: *après* V,3., *vespree* IX,1.; altrimenti: *castiel* I,1., *viespree* I,1., *apieloit* V,4., *nouwieles* VIII,1., etc.

<sup>10</sup> Si tratta della redazione indicata con la sigla *B* da Walther Suchier nella sua edizione della *Vengeance Nostre Seigneur* in *lasse monorimi d'alessandrini*: cfr. il suo «Ueber das altfranzösische Gedicht von der Zerstörung Jerusalems (La Vengeance nostre seignor)», *Zeitschrift für romanische Philologie* 24 (1900), pp. 161-98 (a p. 166); 25 (1901), pp. 94-109, 256.

<sup>11</sup> La lezione *mienech*, che (vd. nota 8 dell'apparato all'edizione) credo di poter spiegare come incomprendimento di un lessema, *mienge*, sicuramente vallo-ne, potrebbe essere addotta, con un grado relativo di verosimiglianza, come prova per ipotizzare una localizzazione all'estremo Nord-Est della redazione originale di questo volgarizzamento.

[5.] esito di è/é + *l*] (par. 12): sole attestazioni *biauté* I,3., *iaus* < ILLOS IV,2., *biax* V,4., *mesiaus* VIII,3., *chiaux* < ECCE + ILLOS X,1. etc.

[6.] esito di VIDERE (par. 17): cfr. il solo *vir* VIII,3.

[7.] -ILIUS, -ILIS (par. 20): sola attestazione dell'esito piccardo -*ius* è l'agg. *soutius* I,1.

[8.] esito di ò + *l*] (par. 23): cfr. il solo *vult* < VOLUIT III,2. (ma cfr. *volt* V,4.).

[9.] LOCU, FOCU, JOCU (par. 25): cfr. *liu(s)* I,3. e V,2.; *jus* III,1.

[10.] esito di òl (par. 26): è regolare la grafia <eu>; sola eccezione *signor* VIII,3. Per il resto, cfr. *eut passim*, *heure* V,3., *teut* V,1., etc.

[11.] *e* proton. *a*) + *yod* (par. 32): a *otrions* IV,2. si oppone *otroié* V,4.; *b*) + *s* (par. 33): cfr. l'esito piccardo -*i*- in *visines* I,2. e in *connissoit* I,1.; *c*) + *n* / *l* palatali (par. 33): sole attestazioni *signeur* I,3. etc., *signor* VIII,3.

[12.] consonanti gutturali. *a*) /k-/ + /e, i/, /-k-/ + *yod*, CONS. + /t/ + *yod* (par. 38): la grafia è normalmente <ch>: *esperanches* I,2., *chelui* IX,3., *fache* VIII,3., etc.; rarissime altre grafie: *temprence* I,1., *sentense* V,4. e X,1.; *b*) /-k/ e /-t/ + *yod* (par. 39): cfr. *tierch* VIII,2.; *c*) /k-/ + *a* (par. 41): *caloit* I,2., *caïst* VII,3. (ma *charent* VI,3.), *caste* VIII,1.

[13.] anaptissi di *l* (parr. 44, 74): cfr. *averoit* I,2., *rechevera* IV,2., *saveras* VI,2., *saverois* VI,3.

[14.] w- germ. (par. 51): *garis* VI,3. e IX,3. contro *warissoit* VII,1., *waresist* VII,1., *warist* VII,1., *warisse* VII,1.

[15.] anaptissi di *d* / *b* (par. 61): per *b*, sola attestazione è *sanlanche* IX,3., contro *sambloit* IV,1., *s'assamblarent* X,1., *assamblés* X,5; quanto a *d*, cfr. *engenroit* I,2., *engénré* III,1., *venroit* I,2., *vinrent* III,1.

[16.] articolo femminile (par. 63): esclusivamente *le*: cfr., p.es., *le fille* I,3., *le mort* III,2., etc.

[17.] pronomi personali (parr. 64-5): cfr. *jou* VI,2. (ma *je* VI,2.), *mi* in VI,2. e VIII,2.

[18.] aggettivi e pronomi possessivi (parr. 66-9): tranne *son* V,2. e *mon* VIII,3., sono esclusivamente rappresentate le forme piccarde: *mes*, *men ten sen*, *se*, *si*, *no vo nos*, *siue*.

[19.] congiuntivo imperfetto in -*aisse* (par. 71): sola occorrenza, *amenaissent* I,2.

[20.] III P.PL. PERFETTI SIGMATICI (par. 77): *present* I,3. etc., *disent* IV,2.

[21.] I P.PL. PRESENTE / FUTURO (par. 78): sola occorrenza *sommes* VI,2.

Un'ultima osservazione. Il nostro testo rispetta la flessione nominale bicasuale – tanto per i sostantivi che per i pronomi – con un tale rigore da spingermi a pensare che la sua data di stesura sia piuttosto alta, e lontana rispetto a quella di composizione del manoscritto: io propenderei per l'inizio del XIII secolo. Qualche esempio: *c.s.* sing.: *uns rois*, *ki estoit* I,1.; *c.r.* sing.: *sen*

*soutil* I,2., *sen frere le fil* III,1.; *c.s. plur.: si sergant* I,3., *furent corechié* IV,2.; *c.r. plur.: sosome... les uns... les autres* V,1.

1.2.1. Il manoscritto conservato in Oxford presso la Bodleian Library nel fondo di Francis Douce, alla segnatura 337, che conserva la versione «Ung roy fut, nommé Titus [*sic*]...», è in realtà la seconda parte di un volume pergameneo doppio di 105 e 95 carte di 28 x 19,6 cm<sup>12</sup> (che presentano regolarmente 45 righe), redatto in Francia nella seconda metà del XV secolo<sup>13</sup>.

Il volume (mss. 336-7) contiene:

I, cc. 1<sup>r</sup>-6<sup>v</sup>: tavola dei capitoli (organizzata in due sezioni) del successivo *Miroir du Monde*

I, cc. 6<sup>v</sup>-II,42<sup>r</sup>: *Mireur du Monde*<sup>14</sup>

II, cc. 42<sup>v</sup>-85<sup>r</sup>: «Comment Tythe sen alla pour asseger Jehrusalem...»<sup>15</sup>

II, c. 85: «La .V. est une recitation de aulcuns monstres»<sup>16</sup>

II, cc. 86<sup>r</sup>-7<sup>r</sup>: leggenda di Pilato

II, cc. 88<sup>r</sup>-9<sup>v</sup>: «De la priere que saint Gregoire fist a nostre Seigneur pour lempereur Traien»

II, c. 90: «Comment les deulx filz Symeon resusciterent a la mort et passion nostre Seigneur Jhesu Crist»

<sup>12</sup> Le carte in pergamena sono rispettivamente precedute e seguite da quattro fogli cartacei.

<sup>13</sup> Il *Catalogue* indica genericamente il 1400; PÄCHT & ALEXANDER, p. 56, propongono dubitativamente una datazione anteriore al 1463; SAXL & MEIER, p. 362, collocano la composizione del volume intorno al 1470, e la seconda metà del secolo è la data proposta da Falconer MADAN nel suo *Summary Catalogue of Western Manuscripts in the Bodleian Library at Oxford*, Oxford, at the Clarendon Press 1897, vol. IV, pp. 598-9 (nn. 21911-2). Nessuna descrizione indica il numero di mani che hanno lavorato al manoscritto.

<sup>14</sup> «... le liure appelle Le Mireur du Monde...»: si tratterebbe di un'anonima compilazione di storia universale (dalla Genesi alla Passione) della fine del XIII secolo, che niente ha a che fare con l'omonimo trattato morale alla cui edizione attende, per la S.A.T.F., Edith Brayer; si veda il suo articolo «Contenu, structure et combinaison du *Miroir du Monde* et de la *Somme le Roi*», *Romania* 79 (1958), pp. 1-38 e 433-70 e cfr. *GRLMA* VI/2, p. 115.

<sup>15</sup> Esempio della cd. III versione della *Vengeance de Notre-Seigneur* in prosa (cfr. Alexandre MICHA, «Une rédaction en prose de la *Vengeance de Notre Seigneur*», in *Mélanges offerts à Rita Lejeune*, Gembloux, Duculot 1969 [2 voll.], II, pp. 1291-8 [p. 1292]); il ms. Douce non appare per altro nel regesto offerto da FORD, pp. 18-24 (regesto parzialmente coincidente con quello di Micha).

<sup>16</sup> Non avendo controllato di persona il codice, posso, trascrivendo dai cataloghi l'*incipit* di questa sezione («Poge de Florence recite qe en son temps ung nome [*sic*]...»), solo ipotizzare che si tratti di una traduzione francese di

Il volume, legato in marocchino marrone inglese nel XVIII secolo, contiene nella prima parte lettere incipitarie decorate e miniature di scuola francese<sup>17</sup>; come attestano le armi che lo decorano, esso fece parte della biblioteca del *Grand bouteiller de France* e *Grand sénéchal de Normandie* Louis d'Estouteville<sup>18</sup>.

1.2.2. La lingua del testo oxfordiano è scarsamente caratterizzata: i tratti riconducibili a una *koiné* dialettale sono molto rari, quantitativamente poco significativi (spesso attestati in *hápax*), tali insomma da rendere eccessivamente rischioso qualsiasi tentativo di localizzazione. Segnalo l'anaptissi di /e/ in *recouveras* IX,1.-3. (*Grammaire*, par. 74), i perfetti in -UI *eu(l)t* II. etc., *sceut* X,1. (*Grammaire*, par. 72), l'esito di -ATICU(M) *courage* X,1. (ma cfr. *obstage* III,2.), la confusione di <ai> con <oi> in *porteroy* VIII,3., *pouvaient* X,5<sup>19</sup>.

Per il resto, la morfologia verbale presenta alcuni casi di fenomeni presenti nella lingua dal XIII secolo in poi<sup>20</sup>: perfetti deboli al posto delle forme forti in -UI (*voulus* VIII,3., *volut* V,1.) e in -SI (*print* V,1., *reprint* X,1.), inserzione di -s- nei perfetti in -I (*vist* IV,1., *rendist* VIII,3., *vestist* X,1.), 1.p.sg. dell'impf. ind. in -s per

alcuni dei *prodigia* contenuti nelle *Facetiae* di Poggio Bracciolini (1380-1459: *ed.pr.* Venezia, Christophorus Valdarfer 1470); si veda l'edizione Basilea 1538, ristampata fototipicamente nell'*Opera Omnia* in quattro volumi, a cura di Riccardo FUBINI, Torino, Bottega d'Erasmus 1964-69, vol. I, pp. 420-91 (testo utilizzato per la traduzione italiana di M. CICCUTO: P. Bracciolini, *Facezie*, Milano, Rizzoli 1983).

<sup>17</sup> Descrizione dettagliata in SAXL & MEIER, pp. 363-4 (e riproduzione della miniatura alla c. 56<sup>v</sup> - morte di Polissena - nella tav. XXXIV, Abb. 89); due riproduzioni in PÄCHT & ALEXANDER, tav. LV.

<sup>18</sup> «Arms of Estouteville, impaling Paynel» (PÄCHT & ALEXANDER, p. 56). Louis d'Estouteville (*ante* 1403-21.VIII.1464), figlio di Jean de Valmont e sposo dell'ereditiera Jeanne Paynel, militò nell'esercito di Charles VIII, partecipando a molti fatti d'arme della Guerra dei Cento Anni (tra cui la campagna di Normandia tra il 1449 e il 1451): capitano di Mont-St.-Michel dal 1425, fu nominato *Grand bouteiller de France* (come suo padre Jean) il 28 marzo 1443, e *Grand sénéchal de Normandie* nel 1461, all'intronizzazione di Louis XI. Vd. il *Dictionnaire de biographie française*, Paris, Letouzey & Ané, vol. XIII (1975), col. 129, s.v.

<sup>19</sup> Confusione che secondo Philippon - art.cit. nella nota 23, pp. 518-20 - è comune a tutte le parlate orientali. Ma il fenomeno pare abituale per i testi francesi almeno dalla fine del XIII secolo: cfr. BEAULIEUX, I, p. 170.

<sup>20</sup> Cfr. K. NYROP, *Grammaire historique de la langue française*, Copenhague 1924, II vol., par. 197; Pierre FOUCHÉ, *Morphologie historique du français. Le verbe*, Paris, Klincksieck 1967, par. 147.

i verbi non uscenti in *-er* (BEAULIEUX, I, p. 208): *povoys* VIII,3. Quindi, si riconoscono i tratti grafematici più comuni dal XIV secolo in poi (BEAULIEUX, I, pp. 164 sgg.): ricorso alla <y> per la <i>, inserzione, 'etimologica' e no, di <l> (*ceulx deulx* III,1., *eult* V,3., *aultre(s)* V,3., *piteulx* VIII,3., *cruaulté* X,1., *maulvais* X,3., etc.), di <c> (*luicte* III,1., *sancté* IX,1.-3. – accanto a *santé*), inserzione di <b/p> (*devoibt* III,2., *recept* IX,4., *sepvelir* X,5.), <-ng> (*ung passim*, *bening* X,1.), <-fv-> (*griefve* VII,1.), consonanti doppie (*celluy passim*, *seulle* VII,1., etc.).

1.3.1. L'ultimo testo di questa edizione, «Il fut jadiz ung roy, qui avoit nom Tyrus...», è allocato nel manoscritto 784 (*anc.* 701) della Bibliothèque Municipale di Lyon. Si tratta di un volume cartaceo del XV secolo, composto da 164 carte (222 x 151 mm), proveniente dal monastero cittadino dei carmelitani: una miscellanea, redatta da più mani in scrittura bastarda, di testi in prosa e in versi latini e francesi di carattere religioso: preghiere, inni, trattati morali, note di teologia e di diritto canonico, una *Instructio sacerdotis ad docendum penitentes*, un *Liber Lucidarii* [*sic*] (cc. 137<sup>r</sup>-61<sup>r</sup>) e uno *status Terre sancte Jherosolimitane* per i pellegrini<sup>21</sup>.

La leggenda di Pilato copre le cc. 56<sup>r</sup>-7<sup>v</sup>.

1.3.2. Il tratto più interessante della scripta della versione lionese è la presenza di grafie in <gu> *a*) per gli esiti della labiovelare latina /k<sup>w</sup>/ (*aigue* X,3., X,5.), e *b*) per gli esiti del nesso CONS. + /w/: *aguit* < (H)ABUIT II. e V,1. (accanto a forme come *heut* III,2., IX,4., *heu* X,1.), *poguit* < POTUIT X,1.: laddove ci aspetteremmo l'esito /w/ (grafia <u>: *eut*, *peut*, *eaue*)<sup>22</sup>. Secondo la grammatica di Schwan-Behrens, par. 155 R, e gli studi di E. Philippon<sup>23</sup>, tale grafia – e l'esito fonetico corrispondente: la velare sonora /g/

<sup>21</sup> Per il regesto completo, inutile ai fini di questa edizione, rinvio alla descrizione di MOLINIER & DESVERNACY nel *Catalogue général des manuscrits des bibliothèques publiques de France. Départements*, t. XXX, Lyon, Paris, Plon 1900, I<sup>e</sup> partie, pp. 212-4.

<sup>22</sup> Cfr. Pierre FOUCHÉ, *Phonétique historique du français*, III. *Les consonnes*, Paris, Klincksieck 1966, p. 643.

<sup>23</sup> SCHWAN-BEHRENS, *Grammaire de l'ancien français*, tr.fr. par Oscar BLOCH, III ed. (sull'XI tedesca), repr. Bruxelles, Éds. Libro-Sciences s.d.; E. PHILIPPON, «Les parlers du duché de Bourgogne aux XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles», *Romania* 39 (1910), pp. 476-531 (p. 531); 41 (1912), pp. 541-600 (p. 576).

–, almeno per la forma *aigue*, è comune nei dialetti del Sud-Est, tanto nel borgognone come nelle parlate lungo il Rodano, nel lionese e nella Franca Contea<sup>24</sup>. Oltre a ciò, va notata la spiccata propensione per la grafia <aige> rispetto ad <age>: *treuaige* III,2., *ymaige* VIII,3. etc., *saiges* X,1. etc., *outraige* X,5., contro il solo *ostage* III,2. etc. (2 occ.) – grafia ricorrente in tutte le regioni dell'Est<sup>25</sup>.

Questi tratti (oltre all'uso di <y> e della grafia <ung>, l'inserzione di <l> in *veult* IV,2., *voulsisse* VIII,3., *ceulx* X,5., l'<h> etimologica nelle forme di HABERE) portano a pensare che il testo sia l'esito della diretta volgarizzazione di un modello latino, in una zona e in un tempo non molto lontani da quelli proponibili per la stesura del manoscritto: area lionese, tra XIV e XV secolo.

## 2. Analisi dell'intreccio

2.1. A partire dal testo del manoscritto parigino (che, come si spiegherà in 2.2., presenta un episodio in più rispetto alle versioni oxfordiana e lionese) ho suddiviso la narrazione in dieci segmenti (o 'capitoli'), indicati dalle cifre romane: la segmentazione individuale, in forma certo empirica, altrettante unità narrative organizzate intorno a un'azione fondamentale per il proseguimento dell'intrigo. A loro volta, tutti i 'capitoli' (tranne il II.) sono articolati in unità minori – indicati in numeri arabi – che enucleano un elemento diegetico o descrittivo.

I. [1.] Il re Tyrus, conoscitore della «*phyllosophye*», delle leggi di natura, [2.] scopre che se quella notte genererà un figlio, questo diverrà un uomo potente; [3.] poiché si trova lontano dal suo castello e dalla moglie, decide di unirsi con la figlia di un mugnaio, Pyla.

II. La donna cresce per tre anni il figlio generato quella notte, e gli dà un nome formato sul suo e su quello di suo padre, Atus; quindi, secondo i patti, lo invia a Tyrus.

III. [1.] Pilato cresce insieme al figlio di Tyrus, suo coetaneo. Giunti all'«*age de discretion*» il figlio di Tyrus si rivela nettamente migliore di

<sup>24</sup> Cfr. i documenti, nella parte III della grammatica di Schwan & Behrens, XLIII<sup>a</sup> (Doubs, Montferrand 1255), XLIII<sup>c</sup> (Jura, Arbois 1273), XLIX (Saône-et-Loire, Autun 1273).

<sup>25</sup> *Grammaire*, par. 7; e cfr. i dati offerti dalla carta 204 di Anthonij DEES, *Atlas de formes et des construction des chartes françaises du 13<sup>e</sup> siècle*, Tübingen, Niemeyer 1980.

Pilato, che roso dall'invidia lo uccide. [2.] Nonostante il parere contrario del consiglio, Tyrus salva la vita a Pilato, e lo invia come ostaggio ai Romani.

IV. [1.] A Roma Pilato frequenta il figlio del re di Francia, anch'egli ostaggio, e quindi lo uccide perché è migliore di lui. [2.] Anziché condannarlo a morte, i Romani decidono di sfruttare la ferocia di Pilato, e lo inviano come governatore presso l'isola di Ponto, la cui popolazione ha fama d'essere indomabile.

V. [1.] Con il suo talento Pilato sottomette gli abitanti di Ponto, e [2.] si fa amico il re Erode, che lo nomina governatore di Giudea e di Gerusalemme. [3.] All'insaputa del re Pilato invia a Roma una grossa quantità di ricchezze all'imperatore Tiberio, per ottenere il possesso delle terre avute da Erode. [4.] Tempo dopo Pilato condanna a morte Gesù, per ottenere il favore degli Ebrei, e invia a Roma un messo, Adranus, per giustificare presso Tiberio la condanna.

VI. [1.] I venti contrari spingono la nave di Adranus sulla costa della Galizia, governatorato di Vespasiano; la nave viene confiscata e [2.] ad Adranus, che teme per la sua vita, il governatore domanda se è un medico. [3.] Vespasiano soffre infatti di una malattia al naso: Adranus gli spiega che sarà liberato dal male se avrà fede in Gesù. Così succede: [4.] pieno di gioia per la guarigione Vespasiano libera Adranus, e fa voto di chiedere a Tiberio il permesso di vendicare la morte di Cristo, e di punire i suoi carnefici.

VII. [1.] A Roma Tiberio, gravemente ammalato, viene a sapere dei miracoli di Gesù in Palestina. Senza sapere della sua morte, l'imperatore invia il fido Albanus presso Pilato perché conduca Gesù a Roma. [2.] A Gerusalemme, Pilato chiede due settimane per assolvere – sostiene – al desiderio di Tiberio. [3.] Nel frattempo Albanus indaga per conto suo su Gesù: ma nessuno gli viene in aiuto, a causa della cortina di silenzio imposta da Pilato e dai farisei.

VIII. [1.] Infine Albanus conosce una nobile donna, Veronica, amica un tempo del Cristo; [2.] lei gli racconta la verità e, [3.] per alleviare la sua delusione (e il disappunto per non poter soddisfare la volontà del suo signore), gli spiega di possedere un telo in cui un giorno il Cristo imprime i lineamenti del suo volto: Tiberio potrà guarire, se crederà nel potere taumaturgico dell'immagine.

IX. [1.] Albanus conduce Veronica a Roma; [2.] spiega a Tiberio quanto ha scoperto e [3.] conduce davanti a lui la nobile donna. [4.] L'imperatore è immediatamente sanato dalla sua fede, non appena scorge il telo.

X. [1.] Tiberio convoca a Roma Pilato, e lo imprigiona; riunisce il suo consiglio per la sentenza. [2.] Pilato è condannato a morte, ma si uccide prima che la sentenza venga posta in esecuzione. [3.] Il suo corpo viene gettato nel Tevere, legato a una pietra; gli spiriti maligni gli fanno festa, provocando tali perturbazioni aeree e marine [4.] che i Romani decidono di recuperarlo e di gettarlo nelle acque del Rodano,

presso la città di Vienne. [5.] Si ripete il festino dei demoni: una volta per tutte il corpo viene ripescato, e gettato in un pozzo, in una valle circondata da montagne, in modo tale che le perturbazioni demoniache non agitano gli esseri umani.

2.2. Come s'è accennato in 2.1., i testi qui pubblicati si distinguono sotto il profilo dell'intreccio in due gruppi: da una parte il parigino, dall'altra l'oxfordiano e il lionese (indicati con le sigle *P*, *O* e *L*). Il discrimine passa attraverso la presenza / assenza (o il diverso trattamento) di alcuni elementi narrativi, che si discuteranno qui, seguendo l'intreccio secondo l'articolazione del ms. parigino.

a) *Presenza / assenza di tratti narrativi.*

IV,1.: *O* e *L* omettono il nome del re di Francia e di suo figlio;

V,3.: per spiegare l'ostilità tra Erode e Pilato, *O* e *L* introducono un nuovo episodio: la repressione da parte del procuratore del proselitismo fatto in Galilea da un falso Messia (vd. sotto);

VI.: l'incontro tra Adranus e Vespasiano è del tutto taciuto da *O* e *L*, che, conseguentemente, omettono in X,1. il riferimento di *P* all'arrivo a Roma del procuratore di Galizia<sup>26</sup>.

X,1.: la convocazione di Pilato a Roma, al cospetto di Tiberio, si arricchisce in *O* e *L* di un particolare, che genera una sorta di fiabesca triplicazione dell'incontro: Pilato indossa la «robe inconsutile» (camicia senza cuciture: il particolare e la sua spiegazione solo in *O*) di Cristo, che possiede il potere taumaturgico di annullare l'ostilità di Tiberio verso Pilato;

X,4.: la sola redazione *O* presenta per l'etimo del nome Vienne, oltre a quella comune ai tre testi (Vienne = 'via per l'Inferno')<sup>27</sup>, una spiegazione fondata sulla circostanza che Vienne fu conclusa in due anni;

<sup>26</sup> E giustamente osserva DU MÉRIL, p. 368 nota 1, che le parole finali di *P* («Et apriés, quant Vespasianus eut congié de Cesayre de prendre venganche de tous chiaus ki avoient destruit Jhesu par envie, il retorna en Galisce, et assamblés tout son poir, et venga Diu ensi con vous avés oï desus.»), con il loro riferimento al testo «De Vaspasien» contenuto alle cc. 379<sup>a</sup>-93<sup>c</sup>, sono probabile addizione del copista *D1* (o del suo immediato antigrafo).

<sup>27</sup> In *P* la città si chiama *Ingemia*. Secondo DU MÉRIL, p.367 nota 2, il volgarizzatore confonde il fiume 'Vigenna' con la città 'Vienna': confusione, per evidenti ragioni di omofonia dell'esito romanzo, verificatasi in oitanico. E conclude: «Nous ignorons quelle est l'*Ingemia* de la version française; si le ms. n'était pas écrit avec beaucoup de soïn, nous serions tenté de croire que le point est mal placé sur la première lettre et qu'il devrait être effacé de la troisième syllabe.»



X,5.: *O* e *L* concludono la narrazione narrando come Pilato fosse accusato dagli Ebrei davanti a Tiberio di averli, tra l'altro, costretti a collocare nel Tempio delle statue di divinità pagane, e di aver utilizzato il tesoro del Tempio per dotare la sua abitazione di un impianto idraulico. Ambedue i testi adducono come fonte una «istoyre scolastique» (vd. sotto).

*b) Diverso trattamento di tratti narrativi.*

I.-II.: *O* e *L* riducono drasticamente, al limite dei puri elementi atanziali, la sequenza sulle circostanze della nascita e infanzia di Pilato. Sono omesse tutte le informazioni sulla figura del re Tyrus;

V,4.: *O* omette il nome del messo di Pilato presso Tiberio; *L* lo chiama «Alban»;

VII,1.: *O* e *L* danno all'inviato di Tiberio il nome di «Volusian»;

VIII,2.-3., IX.: più conciso il racconto in *O* e *L*.

Le differenze testuali che dividono *P* dalle redazioni *O L* non dipendono dalla volontà dei volgarizzatori, ma dal testo latino che essi prendono a modello. Pure una cursoria collazione dei tre testi con la lezione dell'«*Historia apocrypha*» e con il capitolo LIII della *Legenda aurea* garantisce immediatamente la dipendenza di *P* dalla prima, e di *O L* dalle pagine di Jacopo da Varazze. Non è questa la sede per un'analisi sistematica: siano sufficienti due esempi, tratti dall'elenco di *a*).

[1.] *P* I,1.: «Kiconkes cha en arriere estoit rois, il estoit apris de .VII. liberaus ars. Et avint c'uns rois estoit ki avoit a non Tyrus – et estoit nés de le dyocese de Maginise, d'un castiel c'on apieloit Leich – et estoit es parties de Bauvienberghe.»

*Hist. apocr.* (ed. Knape, p. 146): «Regibus olim liberalibus eruditis in artibus accidit regem nomine Tyrum, Mogonciensem natione, de quodam opido uidelicet appellatione peregrina Berleich nuncupato, in partibus Babenbergensium uenari.»

[2.] *O* X,4.: «[...] et Vienne est ditte comme 'voie de Gehme', car adoncques elle estoit lieu de malediction; ou mieux elle est dite Vienne car, comme l'on dit, elle fut faite en deux ans [...].» [*L*: «[...] car Vienne estoit liue de maleyçon, qui valoit autant a dire comme 'Chemin d'Enfer' [...].»].

*Leg. aur.* LIII (ed. Grässe, p. 234): «Vienna enim dicitur quasi via Gehennae, quia erat tunc locus maledictionis, vel potius dicitur Bienna eo quod, ut dicitur, biennio sit constructa.»

Né questa è la sede per affrontare in modo dettagliato la spinosa questione delle fonti utilizzate da Jacopo da Varazze per redigere i capitoli del suo leggendario. Nel caso della vita e morte di Pilato, è abbastanza chiaro che il testo del cap. LIII è il risultato dell'interpolazione di una redazione dell'«Historia apocrypha» con materiali allotri: capire quali è passaggio necessario per spiegare con maggior precisione due luoghi del testo di *O L*.

[1.] V,3.: «Un altre cause de leur inimité... ». Il testo di Jacopo da Varazze (ed. Grässe, p. 232: «Alia causa inimicitiae assignatur in hystoria scholastica. Quidam enim se filium Dei faciens multos de Galilaeis seduxerat, quos cum in Garizim deduxisset, ubi dixerat se ascensurum in coelum, superveniens Pylatus ipsum cum omnibus occidit timens, ne similiter Judaeos seduceret.») dipende da FLAVIO GIUSEPPE, *Antiquitates Judaicae* XVIII, 85-7 [= *AJ*]: Οὐκ ἀπήλλακτο δὲ θορύβου καὶ τὸ Σαμαρέων ἔθνος· συστρέφει γὰρ αὐτοὺς ἀνὴρ ἐν ὀλίγῳ τὸ ψεῦδος τιθέμενος κάψ' ἡδονῇ τῆς πληθύος τεχνάζων τὰ πάντα, κελεύων ἐπὶ τὸ Γαριζεῖν ὄρος αὐτῷ συνελθεῖν, ὃ ἀγνότατον αὐτοῖς ὄρων ὑπέιληπται, ἰσχυρίζετό τε παραγενομένοις δεῖξιν τὰ ἱερά σκευὴ τῆδε κατορωρυγμένα Μωυσέως τῆδε αὐτῶν ποιησαμένου κατάθεσιν. οἱ δὲ ἐν ὄπλοις τε ἦσαν πιθανὸν ἠγούμενοι τὸν λόγον, καὶ καθίσαντες ἐν τινὶ κώμῃ, Τираθανὰ λέγεται, παρελάμβανον τοὺς ἐπισυλλεγομένους ὡς μεγάλῳ πλήθει τὴν ἀνάβασιν εἰς τὸ ὄρος ποιησόμενοι. φθάνει δὲ Πιλάτος τὴν ἀνοδὸν· αὐτῶν προκαταλαβόμενος ἰππέων τε πομπῇ καὶ ὀπλιτῶν, οἱ συμβαλόντες τοῖς ἐν τῇ κώμῃ προσυνηθοιςμένοις παρατάξεως γενομένης τοὺς μὲν ἔκτειναν, τοὺς δ' εἰς φυγὴν τρέπονται ζαωγρία τε πολλοὺς ἤγον, ὧν τοὺς κορυφαιοτάτους καὶ τοὺς ἐν τοῖς φυγοῦσι δυνατωτάτους ἔκτεινε Πιλάτος, nella riduzione di Pietro Comestore<sup>28</sup> (che utilizzò la traduzione di Cassiodoro, oppure l'epitome dello pseudo-Egesippo, *de excidio urbis Hierosolymitanae*, II,5,1, rr. 9 sgg.: «Ab eo [*Tiberio*] missus Pilatus in Iudaeam, uir inprobus atque in exiguo ponens mendacium, circumuenit Samaritanos, ut montem cui nomen Gadir peterent - erat enim illis sacratus - eo quod uellet eorum mysteria cognoscere. et ascendens populum praeuenit equitatu pedestrique exercitu, strauit adficto crimine, quod a Romanis discedere et conciliabulum sibi quaerere praeparauisset.»)<sup>29</sup>. Comunque

<sup>28</sup> PIETRO COMESTORE, *Historia scholastica, In Evangel. XCIV (PL CXCVIII [1855], col. 1627C): «Quidam [...], dicens se Dei Filium, multos seduxerat de Galilaeis, quos dum duxisset in Garizim, ubi dixerat, se ascensurum coelum coram eis, dum sacrificarent ei, superveniens Pilatus, ipsum cum omnibus occidit, timuit eum ne et Judaeos seduceret.».*

<sup>29</sup> Il Medioevo latino conobbe diverse traduzioni-riduzioni delle opere di Flavio Giuseppe, spesso citate di seconda mano; ricordo qui quelle essenziali per il mio discorso. Cassiodoro, *Institutiones* I,17, riferisce di aver fatto tradur-

sia, ne consegue che le lezioni «Gazarm» O e, soprattutto, «garissans» L rappresentano la deformazione del nome del monte Gerizim, o Gadir.

[2.] X,5.: *le accuse degli Ebrei contro Pilato*. Anche per questo episodio (ricordato anche da A. France, *Il procuratore* cit. in nota 1, pp. 21-2), Jacopo da Varazze si rifà, attraverso Pietro Comestore<sup>30</sup>, a una rielaborazione latina delle opere di Flavio Giuseppe:

a) le *imagines* nel Tempio (BJ II,9,2 [169-70] = AJ XVIII,55-7). Scrive lo pseudo-Egesippo, II,3,3 [PL XV, col. 2140B]: «et quia propositum nobis est aperire causas, quibus populus Iudaeorum a Romano imperio descuerit sibi que exitium accelerauerit, Pilatum prouinciae praesidem initium ruinae dedisse res indicat, quandoquidem Caesaris imagines Hierosolymitanis aedibus inferre primus omnium non dubitauerit. quo motus populus cum resisteret atque ille recipiendas censeret imagines plurimos in mortem coegit.»<sup>31</sup>;

re le AJ; parte del testo greco di AJ fu utilizzato, alla fine del IV secolo, dal cd. pseudo-Egesippo nella riduzione del BJ qui citata. Per l'inquadrimento e la bibliografia sulla fortuna latina di Flavio Giuseppe si consultino la voce «Joseph» in *Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumwissenschaft*, Stuttgart, Metzler, IX/2 (1916), coll. 1934-2000 (col. 1997); F. BRUNHÖLZ, «Josephus im Mittelalter», in *Lexikon des Mittelalters*, München-Zürich, Artemis, V (1991), coll. 634-5; A.A. BELL jr, «Josephus and Pseudo-Hegesippus», in L.H. FELDMAN & G. HATA (eds.), *Josephus, Judaism and Christianity*, Detroit, Wayne St. University Press 1987, pp. 349-61.

Il testo di AJ è citato secondo l'ed. L. FELDMANN, London-Cambridge (Mass.), Heinemann-Harvard U.P. 1965 (vol. IX dell'*Opera*); il *de excidio* secondo l'ed. V. USSANI, *Hegesippi qui dicitur Historiae libri V*, Wien-Leipzig-Prag, Hoelder-Pichler-Tempsky, Akad.Vg. 1932-1960 («C.S.E.L.» LXVI, 2 voll., il secondo a cura di Karl MRAS) – e cfr. l'ed. Migne nella *Patrologia Latina* XV (1887), coll. 2061-310 (il passo in questione alla col. 2142C); non mi è stato possibile reperire la traduzione promossa da Cassiodoro, *The Latin Joseph. I. The Antiquities Books*, ed. J. BLATT, Aarhus 1958.

Flavio Giuseppe è anche la fonte di A. France, *Il procuratore* cit. in nota 1, pp. 15-6 della trad.it. (e vd. le osservazioni di Leonardo Sciascia, *ivi*, pp. 39-40).

<sup>30</sup> JACOPO DA VARAZZE, *Leg. aur.*, ed. Graesse, p. 234: «Nota tamen, quod in hystoria scholastica legitur, quod Pylatus a Judaeis accusatus est apud Tyberium de violentia innocentium interfectione et quia Judaeis reclamantibus imagines gentilium in templo ponebat et quia pecunia repositam in corbanam in suo redigeret usus, inde faciens aquaeductus in domum suam [...].»; PIETRO COMESTORE, *Hist. schol.*, In *Actus apostolorum* LIII (PL cit., col. 1680B-C): «[...] accusatus est [Pilato] in multis apud Tiberium. Accusatus est a Judaeis de violentia innocentium interfectione. Accusatus est etiam, quod Judaeis reclamantibus, ponebat imagine gentilium in templo. Accusatus est etiam, quia pecunia repositam in corbanam redegerat in usus suos, inde faciens aquaeductum in domum suam. Et pre his omnibus deportatus est in exilium Lugduni, unde oriundus erat, ut ibi in opprobrium generis sui moveretur.»

<sup>31</sup> Questo episodio, come il seguente, è citato, *auctore* Flavio Giuseppe, da EUSEBIO, *Historia ecclesiastica* II,6,4 e 6. Cfr. l'ed. K. LAKE, London-Cambridge (Mass.), Heinemann-Harvard U.P. 1965, vol. I.

b) il denaro del tesoro e la costruzione dell'impianto idraulico. Flavio Giuseppe (*BJ* II,9,4 [175-7] = *AJ* XVIII,60) racconta della rivolta provocata dalla decisione di Pilato di utilizzare il tesoro del Tempio per la costruzione di un acquedotto pubblico: μετὰ δὲ ταῦτα ταραχὴν ἑτέραν ἐκίνει τὸν ἱερὸν θησαυρόν, καλεῖται δὲ κορβωνάς, εἰς καταγωγὴν ὑδάτων ἐξανάλισκων· κατήγεν δὲ ἀπὸ τετρακοσίων σταδίων. πρὸς τοῦτο τοῦ πλήθους ἀγανάκτησις ἦν, καὶ τοῦ Πιλάτου παρόντος εἰς Ἱεροσόλυμα περιστάντες τὸ βῆμα κατεβόων. ὁ δὲ, προήδει γὰρ αὐτῶν τὴν ταραχὴν, τῷ πλήθει τοὺς στρατιώτας ἐνόησεν ἐν ἑσθῆσιν ἰδιωτικαῖς κεκαλυμμένους ἐγκαταμίξας καὶ ξίφει μὲν χρῆσασθαι κωλύσας, ξύλοις δὲ παίειν τοὺς καεκραγόντας ἐγκελευσάμενος, σύνθημα δίδωσιν ἀπὸ τοῦ βήματος, τυπτόμενοι δὲ οἱ Ἰουδαῖοι πολλοὶ μὲν ὑπὸ τῶν πληγῶν, πολλοὶ δὲ ὑπὸ σφῶν αὐτῶν ἐν τῇ φυγῇ καταπατηθέντες ἀπώλοντο. πρὸς δὲ τὴν συμφορὰν τῶν ἀνηρημένων καταπλαγὲν τὸ πλῆθος ἐσιώπησεν. L'episodio è taciuto dallo pseudo-Egesippo.

Il dato per noi interessante è l'uso da parte di Flavio del termine *korbanās* / *korbōnās* per indicare il tesoro: calco greco dell'aramaico *qorbānā* o *qūrbānā'*, lessema nelle Scritture, e segnatamente in *Mt* 27:6: «non licet mittere eos [*i trenta denari che Giuda ha restituito*] in corbanan quia pretium sanguinis est»<sup>32</sup>. Pare dunque possibile ricostruire una trafila lessicale, che, dallo snodo 'Scritture → Flavio Giuseppe → Eusebio di Cesarea', passando attraverso più fonti latine, giunge a Jacopo da Varazze e quindi ai lessemi «corbane» *O* e «corbanam» *L*: che, a quanto risulta dalla consultazione dei lessici, sono le sole attestazioni gallo-romanze di questo calco scritturale<sup>33</sup>.

<sup>32</sup> Il lessema è costruito sulla stessa radice di *qorbān*, gr. *korbān*, che nomina i «doni a Dio, che riconfermano l'alleanza» (la sua radice significa l'«approssimarsi, avvicinarsi [a Dio]»): vd. le belle osservazioni di S.P.H. DE VRIES, *Jüdische Riten und Symbole* (1968), tr.ted. Wiesbaden, Fourier Vg. 1981, p. 13 (segnalatomì dall'erudizione di Michele Bertaggia), e la voce di KARL H. RENGSTORF, «*korbān, korbanās*», in *Grande lessico del Nuovo Testamento* (1933), tr.it. Brescia, Paideia 1969, V, coll. 857-74.

<sup>33</sup> Per altre attestazioni mediolatine cfr. C. DU CANGE, *Glossarium mediae et infimae latinitatis*, Niort, Favre 1883, II, pp. 560b (s.v. «corbanum») e 561a (s.v. «corbona»).

La voce non esiste in *AFW* né in *GOD.*, non è attestata in provenzale (almeno stando al *PSW*), né è schedata dal *FEW* (ho controllato anche il vol. XIX, *Orientalia*, e le voci ebraiche nel vol. XX, pp. 24-8). In italiano troviamo «còrbona», «còrbana», «còrban», attestati almeno fino ad Annibale Caro: cfr. il *Grande dizionario della lingua italiana*, Torino, UTET, III (1967), col. 767 s.v.

*Nota ai testi*

La presente edizione è stata approntata seguendo i criteri abituali quanto a interpunzione e uso delle maiuscole, divisione delle parole, distinzione dei grafemi <u>/<v>, <i>/<y> e <j>, ricorso al segno di dieresi e all'accento acuto, utilizzo di parentesi quadre per le atetesi e uncinate per le integrazioni, nonché della '†' per i luoghi non emendabili. Per le ragioni spiegate in 2.1., non ho rispettato la commatizzazione elaborata dai copisti; il testo segnala per altro con un '\*' i segni di paragrafo e/o le lettere capitali presenti nei manoscritti.

I. La redazione conservata nel manoscritto parigino fu pubblicata nel 1847 – per la prima e unica volta – da Édélestand du Méril (DU MÉRIL, pp. 359-68); rispetto a questa, la mia edizione si distingue innanzitutto per una diversa commatizzazione e, in molti casi, per una diversa punteggiatura.

Mi sono inoltre discostato dalla lezione di du Méril nello scioglimento di alcune abbreviazioni:

- *q<sup>nt</sup>* è resa con *quant* (scrizione piena in VII,2. e VIII,3.: e quindi l'abbreviazione *q<sup>a</sup>* è sempre sciolta in *qua*);
- *no* con trattino orizzontale è resa con *non* (scrizione piena in I,1.);
- ho conservato in lettere romane i numerali cardinali, tranne .I., reso con *uns* / *un* – secondo le necessità della flessione, rispettata dal copista, giusta le attestazioni in scrizione piena, p.es., di VI,2. (*un*, obl.sg.), VI,3. (*uns*, sogg.sg.), VII,1. (*uns mires*, sogg.sg.);
- *ml't* è sciolta in *molt* (cfr. la scrizione piena in VI,3. *molt faisoit*, VIII,1. *molt familiare*, VIII,2. *molt amoit*, V,3. *molt grans*, IX,3. *molt bien*);
- *po~* è resa con *por*, forma maggioritaria in scrizione piena rispetto a *pour*;
- ho uniformato in *con* le abbreviazioni 9, *co* con trattino orizzontale soprascritto e *co* con un trattino angolare (vertice a destra) soprascritto, anche quando – in corpo di parola – la consonante seguente è labiale. Al proposito vale la pena di osservare: a) le (isolate) scrizioni piene VIII,3. *ramenbranche* e X,1. *conmanda*; b) il copista tende a distinguere *c'on* da *con* / *com* < CUM: al primo lessema riserva l'abbreviazione con il trat-

- tino angolare (eccezioni: grafia piena in X,1. *c'on feroit*; trattino orizzontale in III,2., X,3., X,4. e X,5.); quanto all'esito di CUM: la grafia piena *com* è maggioritaria su *con* (quattro casi - I,3., II., IV,1., X,4. - contro due - X,3. e X,6.); non è mai attestato il trattino angolare; due casi di 9: III,1. (*con li fils*) e X,4. (*con voie*);
- *Jhrlm* con trattino orizzontale soprascritto è sciolta in *Jerusalem*, secondo la sola forma piena nella seconda rubrica.

Quanto ai casi di lezioni difformi tra il mio testo e quello procurato da du Ménil, segnalo in apparato (seguiti dalla sigla DM) solo i casi realmente rilevanti e significativi, trascurando errori microscopici attribuibili a cattiva lettura dell'esemplare o a sviste del tipografo non corrette in bozze.

II. Le abbreviazioni a cui ricorre il copista del ms. Douce (in misura complessivamente piuttosto ridotta) rientrano nella tipologia abituale nei manoscritti francesi medievali, e non vale la pena di farne un elenco. Segnalo solamente il ricorso a un trattino orizzontale soprascritto per i gruppi grafematici <resen> / <rese> in «*presence*» VIII,3., «*presentee*» IX,4., «*presence*» e «*present*» X,1., nonché per <abi> in «*habitans*» X,5.

III. Anche la scrittura bastarda del ms. di Lyon ricorre a poche, e abituali, abbreviazioni, che sono state tutte sciolte ricorrendo ai casi di scrizione piena presenti nelle carte che sono qui trascritte. Segnalo: l'uso di 9 per <us> in *tous lieus* III,1. e per altri casi di «*tous*»; l'abbreviazione <moß<sup>f</sup>>, sormontata da un trattino orizzontale soprascritto (VIII,1.-2. e 3.), che è stata sciolta in *mon seigneur*, ricorrendo alla scrizione piena fissata in VIII,3. *Et ton seigneur regarde...*; l'abbreviazione <Rndre>, con un trattino trasversale da sinistra a destra a tagliare l'estremità destra della <R> (VII,2.), che ho sciolto in *respondre*; infine, nell'ultima riga della c. 57<sup>v</sup>, l'abbreviazione <7 R> (la <R> tagliata da un trattino identico al caso precedente) che ho sciolto con «*et reliqua*», secondo le indicazioni di A. CAPPELLI, *Dizionario di abbreviature latine ed italiane*, Milano, Hoepli 1967 (ultima ed.), p. 125.

I. «<K>iconkes cha en arriere estoit rois... »: Paris, B.N. f.fr. 1553 (anc. 7595).

[406<sup>b</sup>] *Si comme Pylates fu engenrés en le fille un mannier.*

**I,1.** [406<sup>c</sup>] \*<K>iconkes<sup>1</sup> cha en arriere estoit rois, il estoit apris de .VII. liberaus ars. Et avint c'uns rois estoit ki avoit a non Tyrus, et estoit nés de le dyocese de Maginise, d'un castiel c'on apieloit Leich – et estoit es parties de Bauvenbiêrge. Et estoit cil rois alés cachier; et la viespree, quant il ne pooit aler cachier, il estudioit en phyllosophye, selonc le coustume des rois: et connoissoit l'acordanche u la temprence<sup>2</sup> de l'air, et mesuroit le region del ciel, et regardoit les signes del ciel et le cours des estoiles et les liues<sup>3</sup> et les pooirs et les tans, et estoit molt soutius.

**I,2.** Et aperchut par sen sutil engien et vit que, se il gisoit a femme en cel tans, k'il engenroit lignie ki molt venroit en avant a pluseurs gens, en pluseurs païs et en pluseurs isles, et averoit signorie. Mais pour chou k'il s'estoit en cachant trop eslongiés de se femme, il se hasta molt d'aprocher les visines cités de sen païs et conmanda a se maisnie que, se il pooient trouver femme ki fust digne de jesir avoec lui, k'il li amenaissent: car il amoit miex a jesir ne li caloit a cui, que perdre les esperanches de si grant lignie.

**I,3.** Et si serghant, selonc le comandement de lor signeur, avironnerent la entour les lius et prisent le fille d'un mannier ki avoit non Pyla, et l'amenerent jesir avoec lor signeur. Et le connut li rois cele nuit aussi com il eut se femme connute, et icele conchiut un fil de roial biauté.

1. <K>iconkes]

Manca la lettera capitale ornata (cfr. 1.1.1.). Si riconosce una <k> nella letterina di richiamo.

2. temprence] temprece DM.

È visibile un segno d'abbreviazione (trattino orizzontale) tra la <e> e la <c>. La voce «temprece» non è attestata nei repertori, anche se non pare implausibile una formazione suffissale in -ITIA (a partire dal radicale di TEMPERARE: cfr. FEW XIII, p. 172) col senso di 'qualità (del tempo atmosferico)': si veda il pr. «tempreza», in PSW VIII, p. 124. Ma cfr. in questo testo, X,5., il sintagma «destempranche de l'air».

3. liues] lius DM.

**II.** Quant elle l'eut porté tant qu'ele dut, [et] icele Pyla [ki] ne seut le nom del roi par lequel ele voloit nommer sen fils<sup>4</sup>; et com il deüst avoir le non de son pere, li mere prist sen non Pyla et del non de sen pere <Atus> prist tus, et l'apiela Pylatus. Et quant li enfes eut trois ans, elle l'envoia a Tyro son pere; car Tyrus avoit dit <a> Pyla – entrués qu'ele gisoit avec lui – que, se che fust malles ou femiele, qu'ele li envoiast a nourir; et elle le fist ensi.

**III,1.** Pylatus si fu norris avec un sien frere enfant, lequel li rois avoit engené de le roïne se femme; et estoi[406<sup>d</sup>]ent pres d'un eage entre lui et Pylate. Quant cist vinrent a age<sup>5</sup> de discretion, il luitoient souvent ensamble par grant mautalent et se conbatoient, et jetoient li uns l'autre<sup>6</sup> de fondes. Mais, tout aussi con li fils le roïne estoit plus nobles que Pylates, tout aussi estoit il plus ables et plus apiers en tous les jus de coi il juoient; dont Pylates, courochiés, plains de grant felonnie, ocist tout coiemment sen frere le fil la roïne.

**III,2.** Et quant Tyrus seut chou il eut grant duel; et il, molt corechiés de si grant felonnie, demanda a ses barons c'on en feroit, et li peuples conmencha a crier c'on le devoit tüer et le chief colper. Et li rois se porpensa et ne valt mie metre felonnie, mais il pensa k'il devoit treuage a<s> Romains, et l'envoia illuec en ostage; et ne voloit mie estre coupables de le mort sen fil, ains amoit miex k'il fust delivrés del treuage k'il devoit as Romains.

**IV,1.** Mais que fist encore Pylate? Il s'aconpaigna a Romme a un noble enfant, né de Franche, ki avoit non Paginus, fils Pagini (et estoit illuec aussi envoiés en ostage), et le tua tout coiemment, por chou que il estoit plus plains de bonnes mours et d'onesté, et plus dignes, si com lui sambloit.

**IV,2.** De coi li Romain furent molt corechié, et demanderent entre iaus lequel il feroient, u il le tüeroient, u il le lairoient; et disoient: «Se cil sorvit, ki a tüé sen frere et occis no ostage par se felonnie, par aventure uns tans poroit estre k'il sormonteroit

4. icele Pyla ne]

«Ce passage est assez corrompu pour ne pas être intelligible sans nos corrections.» (DU MÉRIL, p.360 nota 1).

5. a age] a l'age DM.

6. l'autre] li autres DM.



nos anemis; car il ne seroit mie de legier vaincus.» Et eurent conseil et disent: «Com il soit dignes de morir, envoions l'ent, en Pontos l'isle, a cele gent ki ne pueent souffrir nul juge et soit illuecques juges; et s'il leur est ne tant ne quant fel il rechevera chou k'il a deservi, et l'otrions.»

Adont envoierent Pylate en Pontos l'isle, et fu fais juges, par le soutiveté des Romains, de cele gent.

V,1. Pylates, ki bien seut a quels gens il estoit envoiés, se teut et si considera [407<sup>a</sup>] cele sentenche; et garda se vie, et sormist toute cele gent felensse, les uns par promesses, les autres par loiers, les autres par manaches et les autres par torment. Et por chou k'il avoit vaincue sifaite gent fu il apielés, de Ponto l'isle, Pontius Pylatus.

V,2. Apriés Herodes li jones, freres Archaelis, fix de Herode le grant – ki estoit prinches en cel tans de Judée et de Jerusalem –, oï parler de le visiuté et del sens de Pylate, et il estoit si malicieus, enjoi<sup>7</sup> de chou que cil estoit malicieus, car choses samblans font volentiers joie a leur samblans; et li fist prometre dons par messages et li donna en son liu pooir sor Yudee et sor Jerusalem.

V,3. Et en après Pylates abonda en molt grans richoises. Et un jor ke Herodes n'en seut mot il passa la mer et vint a Romme, et donna tant de deniers, qu'a painnes les pooit on conter, a Tyberio l'enperëor de Romme; et fist tant par se boisdie que toute la terre k'il tenoit de Tyberio fu toute siue propre, et le tint en pais.

Et por l'amour de chou Herodes et Pylates furent anemi ensamble jusques a cel jour et a cele eure que nostre Sires fu livrés a Pylate, le quel Pylates vesti de vesture de porpre et l'envoia a Herode, et ensi se voloit garder k'il n'eüst coupes en se mort; et Herodes creï que che fust por s'onneur et por se reverenche, et il le renvoia par amors a Pylate, et furent racordé ensamble Pylates et Herodes en icel jor.

V,4. Et en après Pylates, ki volt servir les Yuïs a gré, lor bailla Jhesum tormenté et degabé[r] et feru es maisielles, et leur otroia crucefiier; et nequedent savoit il bien que li Juïf li avoient livré par envie. Mais il cremi molt a courechier Tyberium Cesaire por chou k'il <l'>avoit laissié crucefiier a tort et l'avoit condemp-

7. enjoi] entoi DM.

Osserva DU MÉRIL, p. 361 nota 2: «Ce mot [«entoi»] est évidemment corrompu; peut-être est-ce 'enjoï', Se réjouit [...].»

né: et apparilla une nef et mist ens molt de biax dons, et prist un de ses sergans ki avoit non Adranus, et les envoia Cesaire por lui escuser de le mort Jhesum; et rouva dire au serghant que por l'onneur de chelui Cesaire et pour [407<sup>b</sup>] garder son droit, par droit jugement et par droite sentense, avoit donné et otroié as Yuís por crucefiier un homme c'on apieloit Jhesum, ki estoit encanteres et si se faisoit roi et contredisoit a Cesaire.

**VI,1.** Cil Adranus se mist a la voie en mer; et eut les vens contraires a lui, et ariva en Galisce, la u li crestiien requierent monsignor saint Jaqueme; et Vaspasiens tenoit adonkes toute cele terre del roi Cesaire. Et estoit coustume illuec que se auchuns essilliés arivoit en cele terre, il et ses choses estoient sougites en serviche au signeur de la terre la u il arivoit.

**VI,2.** Et adonques eut Adranus molt grant peür de perdre le vie; et fu amenés devant Vaspasianus, et dist a Vaspasiano: «Sire, je sai bien que jou et mes choses sommes tien par droit et par loy; mais, Sire, par vo grasce otroiés que je m'en puisse aler sains dou cors, et tous mes avoirs vous demeure.» Vaspasianus li dist: «Ki ies tu et dont viens tu, et u vas tu?» Adranus li respondi: «Je sui de Jerusalem et viens de cele part, et cuidoie aler a Romme se li vent contraire a mi ne m'eüssent chi arivé.» Vaspasianus li dist: «Tu viens d'un país u il a molt de sage gent; tu ses de mienge<sup>8</sup>, et tu ies bons myres: tu me saveras bien garir.»

8. **mienge]** mienech *ms.*

Annota DU MÉRIL, p. 363 nota 1: «Si ce mot n'est pas une corruption par méthatése de 'Mechine', [...], il vient peut-être de l'allemand 'Miene', en vieil-allemand 'Meino', et signifie Physionomie.»

«Miechine» come lezione dell'antigrafo, oscurata da un errore per anticipazione, mi pare soluzione *facilior* rispetto a un'ipotesi emendatoria che mi hanno suggerito le parole di du Ménil. FEW XIII, p. 557 registra che la voce fiamminga «mienje» ha prodotto, nelle parlate valloni della zona di Liegi (p.es. a Dolhain, punto 193 della carta dell'ALF) e in un'epoca piuttosto alta, i lessemi «migne / mègnes», 'teigne, vermine de la volaille'; inoltre, nel più antico ms. del *Régime du corps* (XIII sec.) di Aldobrandino da Siena (Paris, B.N. f.fr. 2021, composto nella zona tra Douai e Lille, in Fiandra) si legge, nel capitolo «De pumes citrines»: «si les garde de mignes» [varr.: minges B, vers A] (secondo l'ed. Louis LANDOUZY & Roger PÉPIN, Paris, Champion 1911, p. 149 r.5: da loro tradotto – glossario, p. 236 s.v. – con 'larves qui rougent les étoffes, teignes'); e nel nostro testo, qualche rigo più sotto, si parla appunto dei «vers» che affliggono Vespasiano. La grafia in <-ch> non mi pare faccia ostacolo: dipende forse dall'assordimento della consonante in posizione finale dopo l'errore del copista (e si tenga comunque conto della concorrenza, in piccardo, delle grafie <che> / <ge>, specie nel congiuntivo presente: vd. *Grammaire*, par. 80).

**VI,3.** Et icil Vaspasiens avoit d'enfanche une maniere de vers es narines c'on apieloit wespes, et de ces wespes estoit il apielés Vespasianus, et par aventure avoit il cele maladie por chou que Dex i ouvrast. Adonc li respondi Adranus: «Voirement vien·ge de terre de sage gent, mais je ne sui mie myres, ne je ne te saveroie mie garir. Nequedent fu il uns hom en no país ki molt faisoit a honorer: et se tu l'eüsses ne tant ne quant connu, che n'est mie doute k'il ne t'eüst sané.» Vespasianus li respondi: «Qui est cil de cui tu paroles tant?» Adranus li respondi: «Jhesus Nazarés, ki fu prophetes poissans en ovre et en paroles devant Diu et devant tout le peule: le quel li Juif condampnerent, a tort, a mort par [407<sup>e</sup>] envie, ne ne trouverent en lui nule cause de mort.» Vaspasianus dist: «Crois tu, se cil vivoit, que il me sanast?» Adranus dist: «Sire, mais plus est: je sai que, se vous le creés, que vous avrés<sup>9</sup> se grasce, et serés garis.» Vespasianus dist: «Je croi bien que cil qui resçusita les mors me pora bien delivrer de ceste maladie, s'il velt.» Et tantost k'il dist chou les wesples<sup>10</sup> chaïrent jus de ses narines, et tout li vier; et rechet maintenant santé.

**VI,4.** Quant il senti chou, il eut molt grant joie et ne fu mie merveillé, et dist: «Je sui certains que che fu li fils Diu ki m'a curé, et certes au plus tost que je porai jou en prendrai congié a Cesaïre, et asssemblerai tous mes chevaliers, et destruirai et occirai tous les trahiteurs ki trahirent Diu.» Et salua Adranus et se li dist: «Et sains et saus, tu et<sup>11</sup> tes choses, t'en reva en ten país.»

9. **avrés]** aver<é>s DM.

Il manoscritto legge «avs», con segno d'abbreviazione (trattino verticale e leggermente curvo, in senso opposto, agli estremi).

10. **wesples]** wesples ([i]sez] wespes) DM.

AFW IV, coll. 761-2 (s.v. «guespe») attesta un altro esempio di grafia <wesples> concorrenziale a <wespes>.

11. **tu et]** et tu ms.

Accolgo l'intervento proposto (con un punto interrogativo) da du Ménil.

*Si comme Cesaire Tyberius envoia en Jerusalem por garison avoir de sen mal.*

**VII,1.** \*Au tans ke Cesaires Tyberius vivoit, fu une renommee c'uns mires estoit en Jerusalem ki warissoit les gens de diverses maladies; et esperoit que cil le waresist de se meselerie, de lequele il estoit tout entrepris, et ne savoit mot que Pylates et li Yuïf l'eüssent ensi condampné. Et dist Cesayres a un sien serghant privé ki avoit a non Albanus: «Va-t-ent tost outre mer et si me salue Pylate, et li di k'il m'envoie cel mie<sup>12</sup> ki warist les gens de diverses maladies, que il me warisse aussi.»

**VII,2.** Albanus s'en ala et passa le mer, et vint a Pylate, et le salua de par Cesayre; et li dist k'il li envoiast Jhesum le grant myre. Quant Pylates oï le message si ot grant peür, et demanda al message respit de respondre dusques a .XIII. jors: car il, ki savoit bien comment il estoit, n'osa respondre au message Cesaire sans le conseil de sage gent.

**VII,3.** Et entrues Albanus, loiaus messages envers sen signeur, conmencha a enquerir de Jhesu. Mais nus ne l'en savoit rendre raison, car li Pharisiiën et li maistre des Yuïs avoient desfendu que nus ne parlast de fais Jhesu, por chou que leur male renommee caïst. Et nequedant cil enqueroit plus argamment se nus [407<sup>d</sup>] savoit nient de Jhesu, et comment [ne] en quel liu il le poroit trouver.

**VIII,1.** Au daerrains seut il nouveles: nule chose n'est si se cree que en la fin ne soit revelee. Une femme, ki avoit esté molt familiere et bien connute a Jhesu, li fu mostree; et avoit a non li femme Veronike, et estoit une noble dame et caste, et de biele conversation.

**VIII,2.** Et cil li demanda molt diligamment de Jhesu: ques hom c'estoit, ne u il le poroit trouver. Et cele conmencha a gemir et a souspirer, et li dist: «C'estoit mes sires et mes Dex chius que tu vels connoistre! Entrues k'il conversoit en terre, fu il maintes fois en mon hostel, et demoroit avoec mi et me confortoit. Mais Pylates, par envie et sans nule raison, le condampna et le comanda a crucefiier as puans Yuïs; et morut en crois et resçusita

12. **mie**] mi<r>e DM.

La grafia <mie> è largamente diffusa, come risulta dallo spoglio in AFW VI, coll. 75-6, s.v. «mire».

au tierch jor de mort a vie, et manga puissemi et but avoec ses disciples que il molt amoit, et après sa mort conversa en terre .XL. jors et .XL. nuis. Al quarantisme jor il monta es chius, et l'i virent monter .C. et .XXIX. gent u plus.»

**VIII,3.** Quant Albanus oï ces paroles, il fu molt corechiés et dist a le femme: «Femme, en ne me dis tu que Jhesu monta es chius? Et Pylates m'a demandé respit de respondre al mandement mon signor dusques a .XIII. jors, et m'avoit promis k'il l'envoieroit a Cesayre mon signor.» Veronique respondi: «Pylates, ki tout cest mal a fait, doute l'ire de Cesaire, et por chou que il ne savoit respondre sans conseil de sage gent demanda il le respit.» Albanus dist: «Je m'en retournerai sans nule esperanche, et ne porterai nul confort a men signeur, ki forment est mesiaus! Il n'avoit en autrui confort de garir de sa maladie.» Veronike li dist: «Ki espoire en Diu il ne sera mie confondus: or ait esperanche en Diu<sup>13</sup>, et il li donra chou que ses cuers desire.» Albanus <dist>: «J'ai trop grant duel de chou que je ne puis nient faire de chou que mes sires mandoit.» Veronique dist: «Mes sires et mes maistres lonc tans anchois k'il morust preecha se passion; et, por chou que je voloie avoir ramenbranche de lui, je pris un drap et le portoie au poigneur por faire poindre le figure de sen viaire, que je me peüsse<sup>14</sup> [408<sup>a</sup>] ens reconforter. Et ensi con je portoie le drap, mes sires Jhesus acourut encontre mi et me demanda que je portoie; et je li dis, et il meisme prist le drap et le<sup>15</sup> toucha a se noble fache et le me rendi ensaignié de sen propre viaire. Dont je sai bien que se tes sires regarde douchement l'ymage, il sera aussi sains que il fu onques.» Albanus dist: «Est l'ymage tele c'on la<sup>16</sup> puist avoir por or ne por arghent?» Veronike dist: «Nenil; mais on l'aroit bien por grant desir.» Albanus dist: «Que ferai je, Veronique?» Veronique li respondi: «Jou irai avoec ti, si tu vels, et porterai vir a Cesaire l'ymage.»

**IX,1.** Albanus eut molt grant joie quant il oï chou, et en rendi grascas a Verone<sup>17</sup>; et apparilla ses nés, et passa mer atout li. Et

13. **esperanche en Diu]** esperanche *DM*.

14. In fondo alla carta il richiamo «ens reconforter».

15. **le]** *DM*, la *ms*.

16. **c'on la]** *DM*, com elle *ms*.

17. **Verone]** Veron<ik>e *DM*.

L'alternanza «Verone»/«Veronike» è così ben attestata da rendere inutile l'integrazione proposta da du Ménil. Cfr., p.es., *Bauduin de Sebourc* XV, v. 358

vinrent en le cité de Romme par une vespree, si con gens se hebergent; et disent k'il atenderoient dusques au matin. Et s'asissent au souper, et puis alerent couchier.

**IX,2.** Albanus au matin laissa Veronique a l'ostel; et vint au lit Cesaire, et li noncha ces choses: et Cesaires, ki molt estoit angois-seus de sa maladie, le salua tot premiers, car il cuidoit k'il amenast Jhesum, et li fist grant joie.

**IX,3.** Adont li raconta Albanus tout ensi k'il avoit erré, et dist: «Chelui Jhesum que tu desiroies a avoir <a> ten myre<sup>18</sup>, homme que Dex amoit, pur et innocent, Pylates et li Yuïf le trahirent par envie, et le tormenterent malement, et le pendirent en le crois; et li metoient sus k'il estoit enchanteres, et le vainkirent par faus tiesmoins.» Cesayres dist: «Que ferai je donc? Je ne serai jamais garis.» Albanus dist: «Si serés, se Diu plaist.» Cesayres dist: «Je sueffre trop de dolours.» Albanus li dist: «Une femme molt vail-lans – Veronique a non – et ki molt fait a honorer et ki fu anciele a chelui Jhesu, est venue avoec mi par mer por ti apoter santé; et a un molt biel linçuel, proprement la sanlanche et l'ymage dou viaire chelui Jhesu, et le t'aport[rent]<sup>19</sup> a regarder: le quel se tu regardes devotement, tu seras maintenant tous sains.»

**IX,4.** Adonc conmanda Cesaires apoter l'ymage nostre Seigneur, et fist espandre parmi le voie ma<n>tiar de porpre. Et lués k'il vit le sainte ymage il fu maintenant tos sains; et Veronique beneï nostre Seigneur de ses dons, et le [408<sup>b</sup>] [et le] clama saint en tous ses evres; et icele Verone fu remenee en sen païs a grant honneur.

**X,1.** Et fu pris Pylates et amenés a Romme, et le conmanda Cesayres metre en buies et en fiers, et jeter en prison, dusques cele eure que sentense fust rendue de quel mort il morroit. Et s'assamblèrent tout li prinche de le cité et tous li peules, et estriverent c'on feroit de lui. Et entremetiers Vespasianus estoit venus prendre congié a Cesaire de destruire toute Yudee et Jerusa-

«Et le saint Vinrounike dedens envolepoit», contro XV, v. 360 «Ch'est le dignes suaires que Vérone poirtoit» (cito dall'ed. L.N. BOCA, *Li Romans de Baudoin de Sebourg*, Valenciennes 1841, 2 voll. [repr. Genève, Slatkine 1972], segnalatami da André MOISAN, *Répertoire des noms propres de personnes et de lieux cités dans les chansons de geste*, Genève, Droz 1986, t. I/2, s.v.).

18. a avoir <a> ten] a voir <por?> ten DM.

Mi sembra verosimile che il copista sia incorso in un'omissione per aplografia. Quanto al costruito «avoir + SOST. + a + PRED.» ('avere qualcuno come'), bastino le risultanze in AFW I, col. 763, rr. 40 sgg.

19. t'aport] DM.

lem et tous chiaus ki la habitoient, et fut apielés au conseil de prinches.

**X,2.** Et <Pylates> fu condampnés de laide mort, et li avala on un coutiel es joës<sup>20</sup>, et l'estrangla on, et colpa la gorge crueusement, et puis le teste toute jus<sup>21</sup>, et fist molt pute fin. Et quant Cesaires vit le mort Pylate, il dist: «Vraiment il est mors de tres laide mort, ne se propre mains ne l'a mie espargnié.» Car il s'estoit aidiés a tüer.

**X,3.** Et fu loiés a une muele li cors, et fu jetés en un flueve c'on apiele Tyberium. Malvais espir et ort, ki eurent joie de si malvais cors, ravirent le cors; et le porterent a le fois<sup>22</sup> parmi cele iaue et faisoient esmouvoir les ondes, con fust li mers, et a le fois le portoient es nues, et adont venoit une tempeste de tonnoiles, de gresil et d'esclistre, si que les gens en avoient grant peür.

**X,4.** Dont li Romain eurent conseil, et l'osterent de cel fleuve, et – aussi com par dirrision – le jeterent en Rodano, un autre fleuve ki n'a point de fons, ains va jusques en Infier (et li lius, la u on le jeta, estoit apielés 'Lius de malëichon', et par droit i devoit on bien jeter les maldis), et couroit encoste une cité c'on apiele Ingemia<sup>23</sup>: et valt autant Ingemia con 'voie d'Ynfier'.

**X,5.** Mais les gens de cele cité ne peurent souffrir le püeur, ne le destempranche de l'air, ne l'abitement des malvais espirs; et prisent le cors de malichon, et l'emporterent ensevelir a Losanne. Et cil autressi ne peurent soffrir les assaus des dyables, ki tos dis estoient entour le cors: et le prisent et le jeterent en un puc molt parfont, tout avironné de grans montaignes. Et encore, si com plüiseur [408<sup>c</sup>] racontent, voit on illueques aparoir tres grans ordures et püeurs que li dyable i font; et cil puis si est voisins a une montaigne c'on apiele Mont-Tranchié, et por chou que c'est uns des plus haus mons.

Et apriés, quant Vespasianus eut congié de Cesayre de prendre venganche de tous chiaus ki avoient destruit Jhesu par envie, il retorna en Galisce, et assamblés tout son pooir, et venga Diu ensi con vous avés oï desus.

20. **joës]** joies *ms.*

Du Ménil segnala con un *sic* la grafia del manoscritto.

21. **jus]** vis *DM.*

22. **fois]** fie *ms.*

Du Ménil segnala con un *sic* la grafia del manoscritto.

23. **Ingemia]**

Cfr. *supra*, 2.2.

II. «Ung roy fut, nommé Titus...»: Oxford, Bodleian Library Douce 337.

I. [86'] \*Ung roy fut, nommé Tirus<sup>1</sup>, lequel congneu quarnellement une pucelle nommee Pyla, fille d'ung monnier nommé Atus; de laquel il engendra ung filz.

II. Et Pyla de son nom et du nom de son pere fist et composa ung nom: et quant l'enfant fut né, elle le appella et lui imposa nom Pylate. \*Et quant Pylate eut troys ans, Pyla l'envoya au roy.

III,1. Celluy roi avoit de la propre femme ung filz, qui sambloit estre d'une mesmes age comme Pylate. Ceulx deulx enfans, quant ilz eurent aage de discretion, souventeffois ilz se jou<o>yent ensamble en joustes, en luictes et en fundes; mayes le legitime filz du roy, comme il estoit plus noble de linage que Pylate, aussy en tous lieux il estoit trouvé plus discret, plus streuvé<sup>2</sup>, et en toute maniere de joustes plus couvenable. Pour ceste cause Pylate, esmeu <de> l'aguillon d'envie et point de douleur amere, occist secretement son frere.

III,2. Laquelle chose le roy oÿant, eut grant douleur; et son conseil assamblé, il enquist quelle chose estoit de faire de son filz homicide. \*Lesquieux d'une voix le<sup>3</sup> jugerent digne de mort; mayes le roy – retourné a soy – ne volant pas doubler l'iniquité de iniquité, l'envoya en ostage aux Romains pour le tribu qui leur devoibt tous les ans: volant estre innocent de la mort de son filz, et desirant aussy d'estre delivré du tribu des Romains.

1. Tirus] Titus *ms.*

2. streuvé]

Il lessema *streuvé* pone un problema, in quanto forma non attestata nei dizionari né in glossari o repertori lessicali. Avanzo qui qualche ipotesi, in ordine di probabilità decrescente: a) forma aferetica di «estrivé», p.pf. di «estriver» (AFW III, coll. 1481-2, GOD. III, pp. 654b-5b), col significato di 'combattivo, aggressivo'; b) esito della cattiva lettura di uno \**strenué*, per «strenueux», aggettivo attestato in medio-francese con il significato di «grave, vaillant, habile» (GOD. VII, p. 577b); c) esito della cattiva lettura di uno \**scremié*, p.pf. aferetico del vb. «escremier», 'fare della scherma' (AFW III, col. 994, GOD. III, p. 438a), con un significato affine a quello proposto da FEW XVIII, pp. 118-20 (s.v. \*SKIRMJAN) per il composto «descremié», «habile à l'escrime» (*bápax* attestato nel XIII sec.).

3. le] la *ms.*



IV,1. En celluy temps le filz du roy de France estoit a Romme, lequel son pere avoit semblablement envoyé pour les tribus. Pylate, acompagné a luy, comme il le vist estre adevancé de luy de meurs et de industrie, meu des aguillons d'envie, l'occist.

IV,2. Mays les Romains, comme ilz enquissent quelle chose seroit de luy fayre, disdrent: «Se<sup>4</sup> cestuy vit, qui a occis son frere et a murt<r>y<sup>5</sup> celluy qui estoit en ostage, il sera tres profitable a la chose publique, et, luy cruel, mestrira les colz de nos ennemis cruelz.» Ilz disdrent doncques: «Puis qu'il est digne de mort, il soyt fait juge en l'isle de Ponthos, a celles gens qui ne seuffrent nul juge: se, par adventure, par sa mauvaystié leur contumacyté soit maistrisee, se nom il soeffre ce qu'il a deservi.»

V,1. Pylate doncques, envoyé a la gent cruelle occiseresse des juges, nom pas ignorant a quelle<sup>6</sup> gens il ait esté envoyé, considerant comment la sentence de sa vie est pendant, volut garder sa vie; et celle gent mauvayse il maystria du tout, par menaces et par promesses, par tourment et par priere. Et pour ce qu'il avoit esté victorien sus telle cruelle gent il print le nom de Ponce Pylate de l'isle de Ponthos.

V,2. \*Et quant Herode ouyt l'industrie de celluy homme, luy malvays, soi ensoïssant<sup>7</sup> en ses mauvaystiés l'apella a luy par messagiers et par dons; et luy bailla l'office et la puissance qu'il avoit sus Judee et sus Jerusalem.

V,3. Lequel Pylate, quant il eult assamblé pecune innumerable, sans le sçavoir de Herode ala a Romme, et donne a Tyberius l'empereur pecune infinie; et impetra par dons de Tyberius ce qu'il tenoit de Herode luy estre donné. Pour ceste cause Pylate et Herode furent ennemis jusques au temps de la passion de Nostre Seygneur, que Pylate ce accorda a luy.

4. **Se]** De *ms.*

5. **murtry]** murty *ms.*

AFW VI, col. 261 (s.v. «mordrir») segnala (e con il punto esclamativo) una sola occorrenza del verbo priva di *r*: *Parise la duchesse*, v. 235 «Ele fist vostre frere mortir et [en]herber» (cito dall. ed. F. GUESSARD & L. LARCHEY, Paris Vieweg 1860, p. 8).

6. **quelle]** quellee *ms.*

7. **esjoïssant]**

Sopra la *i* di *esjoïssant* è ben visibile un trattino orizzontale, forse segno di un'abbreviazione, di cui tuttavia il lessema non abbisogna.

\*Une aultre cause de leur inimité<sup>8</sup> est assignee en l'istoire scolastique. Car ung soy disant estre filz de Dieu avoit seduit plusieurs de Galilee; lesquelz, comme il les eut mené<sup>9</sup> en Gazarm (ou il se disoit devoir monter au ciel), Pylate, survenant, l'occist avec les aultres: doubtant qu'il ne seduist semblablement les Juifz. Pour ceste cause ilz furent faitz ennemis: car Herode presidoit aux Galileens; et l'une et l'autre cause peut estre vraye.

V,4. Et quant Pylate eut baillé Nostre Seigneur aux Juifz pour estre crucifié, doubtant l'empereur Tyberius pour l'offence qu'il avoit faite en davant le sang innocent, il envoya ung de ses familiers par devers l'empereur pour soy excuser.

VII,1. Ce temps pendant, l'empereur estoit malade d'une grievve maladie; et [86<sup>v</sup>] luy fut dit que en Jherusalem avoit ung medecin, lequel par sa seulle parole garissoit toutes maladies. L'empereur, non sachant que Pylate et les Juifz le eussent occis, dist a Volusian, son privé: «Va tost delà les parties de la mer, et diras a Pylate qu'il m'envoye celluy medecin affin qu'il me restitue a premier santé.»

VII,2. Et quant celluy fut venu a Pylate, et luy eut exposé le commandement de l'empereur, Pylate – esbahi – demanda induces de quatorze jours.

VIII,1. Ce temps pendant, Volusian interroga une matrone nomm<sup>e</sup>e Veronique, laquelle avoit esté familiere de Jhesus Crist, ou Jhesus Crist porroit estre trouvé.

VIII,2. Auquel la bonne respondist: «Helas! Celuy estoit mon Seygneur et mon Dieu! Lequel, comme il fut baillé par envie a Pylate, Pylate le condempna et commanda a estre crucifié!»

VIII,3. Adoncques Volusian, moult dolent, dit: «J'ay grant douleur, car je ne puis acomplir ce que mon seigneur me avoit commandé!» Auquel la Veronique respondist: «Comme mon Sey-

8. **inimité]**

*Inimité* pare essere un *hápax*, lessema non attestato nei repertori, che registrano invece *inimi(s)tié* e *imicité*.

9. **eut]** ont *ms.*

L'intervento mi pare richiesto dal senso della frase: gli abitanti della Galilea, che il falso profeta ha condotto *en Gazarm*, sono circondati e uccisi con lui dai soldati di Pilato (e forse dietro *ont* potrebbe esserci stato un *ot*). Il ms. Lyon (V,3.) legge: «... lesquelz il avoit mené en garissans [*sic*] ... ». E cfr. il passo di *Leg. aur.* cit. a p. 112. Quanto a *Gazarm*, cfr. *supra*, 2.2.

gneur environnast le paÿs en preschant, et je a grant paine povoyz estre sans le veoir, voulos que son ymage me fut painte: affin que, quant je seroye privee de sa presence, au mains que la figure de son ymage me donnast soulas. Et comme je portoys ung drap au paintre pour paindre, mon Seigneur me vint au devant et me demanda ou je aloie; auquel comme je eusse dit la cause de ma voye, il me demanda le drap, et me le rendist signé de sa venerable face. Se doncquez ton seigneur regarde devotement le regard de ceste ymage, incontinent il recouvrera sa santé.» Et celluy luy dist: «Ceste maniere de ymage, ne se peut elle acheter d'or ne d'argent?» Auquel elle respondist: «Non! Mays par piteulx desir de devocion doncquez je iray avec toy, et porteroy a l'empereur l'image a veoir et retourneray.»

**IX,1.-3.** Volusian doncques vint a Romme avec la Veronique et dist a Tyberius l'empereur: «Pylate et les Juifz ont livré injustement a mort Jhesus, que tu as long temps desiré, et par envie l'ont afficé a la croix. Mays une matrone est venue avec moy portant l'image de celluy Jhesus: laquelle ymage, se tu la regardes devotement, incontinent tu recouvreras ta santé.»

**IX,4.** L'empereur doncques commanda la voye estre tendue de draps de soye, et l'image lui estre presentee. Lequel, incontinent qu'il la eut veue, receipt incontinent sa sancté premiere.

**X,1.** Et Ponce Pylate, par le commandement de l'empereur, fut pris et fut amené<sup>10</sup> a Romme. L'empereur, oÿant Pilate estre venu, esmeu de grant fureur contre luy le fist amener devant luy. Et Pylate porta avec luy la robe inconsutile, c'est a dire sans cousture, de Nostre Seigneur, laquelle il vestist quant il vint devant l'empereur. Incontinent que l'empereur le eut veu, il osta tout son ire et se leva incontinent a l'encontre de luy; et ne luy sceut dyre aucune mauvaïse parole, et celluy qui en son absence sambloit estre terrible et cruel en sa presence il sambloit estre doux et bening. Et comme il le eut licencié, incontinent il s'eschaufa merueilleusement contre luy, criant soi<sup>11</sup> estre miserable de ce qu'il ne luy avoit nullement monstré la fureur de couraige; et le fist tantost rappeler, jurant et contestant qu'il estoit filz de mort, et que ce n'estoit pas chose juste le lesser vivre sus terre. Lequel

10. amené] *Nel ms. mene con a soprascritta a sinistra della m.*

11. soi] soit *ms.*

quant il l'eut veu incontinent le salua et jetta ariere toute la cruaulté de son couraige. Tous se esmerveilloient, et lui mesmes se esmerveilloit que il ardoit ainsy contre Pylate quant il estoyt absent, et quant il estoyt present il ne luy pouvoit nul mal dire.

En la fin par la voluté divine, ou par l'admonestement d'aucun cristien, il le [87'] fist despoiller de celle robe et reprint contre luy la premiere fureur; et comme l'empereur se esmerveillast moult de ce, il luy fut dit que celle estoyt la robe de Nostre Seigneur Jhesus. Adoncques l'empereur le fist mettre en prison jusques atant qu'il deliberast par le conseil des saiges quelle chose l'on feroit de lui.

**X,2.** Sentence fut donnee contre Pylate qu'il morroit de mort tres villaine. Pylate, oÿant ce, se occist de son propre couteau, et ainsy il finist sa vie de telle mort. L'empereur, oÿant comment il estoit mort, dist: «Vrayment celluy est mort de mort tres villaine, auquel sa main propre n'a pas pardonné!»

**X,3.** Il fut lié a une grosse pierre et fut jetté au Tibre. Et les mauvais et hors esperis, soy esjoïssans du mauvais et vile corps, le ravissent<sup>12</sup> maintenant es eaues, maintenant en l'er; mouvoient merueilleuses inundations es eaues, et engendroient fouldres et tempestes, tonnoires et gresles terriblement en l'er, en telle maniere que chascun avoit grant paour.

**X,4.** Pour laquelle chose les Rommains le tirerent du fleuve de Tibre; et pour cause de derrision le porterent a Vienne et le jetterent dedens le Rosne (et Vienne est ditte comme 'voie de Gehme', car adoncques elle estoyt lieu de malediction; ou mieux elle est dite Vienne car, comme l'on dit, elle fut faite en deux ans): may<s> la les mauvais esperis furent, faysans celles mesmes choses.

**X,5.** Les habitans de Vienne ne pouvaient souffrir si grant infestation et travail des dyables, et osterent celluy vessçau de malediction loing de eulx, et le misrent sepvelir au territoire de Losane. Lesquieux, comme il fussent trop grevés des infestations dyaboliques, ilz osterent ariere et le misrent dedens ung puis, environné de montaignes; auquel puis, par la relation d'auscuns, plusieurs infestations des dyables y sont souvent veuez jucques ycy.

12. **ravissent]** ravissant *ms.*

En une hystoire apocryphe l'on lit ce que dessus est escript: se il est vray je le remetx a la discretion du lisant. Toutefois il est a noter que l'on lit en l'istoyre scolastique que Pylate fut accusé des Juifz envers Tibere de la violente interfection et occision des innocens, et car contre la volonté des Juifz il metoit les ymages des paiens, et car il convertissoit la pecune mise en la corbane<sup>13</sup> en ses propres usages, et car il faisoit co<n>duitz de eaue en sa mayson; et pour toutes ces choses il fut porté en exil a Lyon (dont il estoit né), affin qu'il mourut la en l'opprobre de sa gent. Eusebe et Bede en leurs croniques ne disent pas qu'il fut mis en exil, mays que après plusieurs miserres il se occist de sa propre main.

13. corbane]  
Cfr. *supra*, 2.2.

III. «*Il fut jadiz ung roy, qui avoit non Tyrus... »*. Lyon, B.M. 784 (ex 701).

I. [56'] \*Il fut jadiz ung roy, qui avoit non Tyrus, lequel cognut carnalment une damoiselle, qui avoit non Pyla – fille d'un molinier, qui avoit non Atus –; et d'icelle engendra ung filz.

II. Et de Pyla sa mere, et de son pere [qui avoit non] Athus<sup>1</sup>, composé fut ung non: c'est assavoir Pylatus; lequel non luy fut imposé du commandement du roy. \*Comme Pylatus aguit troy ans d'aage, sa mere le manda au roy.

III,1. Et ledit roy avoit ung enfant de la rayne sa fame, lequel estoit de l'age de Pilate. Et quant ilz furent d'aage, ilz commencerent a luter et faire fait d'armes; mais le filz legitime du roy, ainsi qu'il estoit plus noble, ainsi en tous lieux et en tous faiz d'armes il se trouvoit plus noble et plus espert que Pilate: pour laquelle chose Pilate, par envie et trayson, occist son frere.

III,2. \*Oyant ce, le roy ci heut grant douleur, et appella son conseil. Et comme tous jugassent qu'il fust occiz, le roy retourna a soy et ne vout mye doubler mal sur mal; mais<sup>2</sup> pour le treuaige qu'il devoit chascun an donner aux Romains, il le leur manda en ostage.

IV,1. En iceluy tempz estoit a Rome le filz du roy de France, lequel le roy autrecy avoit mandé pour ostage. Pilate s'accompaigna avec luy; et pour ce qu'il <le> vit plus noble de luy, et faloit qu'il luy fist reverence, il <le> tua par envye.

IV,2. \*Et comme les Romains enquerissent quelle chose ilz feroient de luy, aucuns dirent: «Se cestuy vit plus – puis qu'il a tüé son frere et le filz du roy de France –, il sera moult profitable au bien comun, car il domptera<sup>3</sup> les cruelz ennemiz nostres. Quicunques est coupable de mort on le mande en l'isle de Pons: dont l'y mandons capitaine sur celle gent qui ne veult jamais seigneur, qui seront par aventure subjugiez par la mauvestié

1. **pere]**

Il lessema *pere* (in fine rigo) è seguito da un richiamo, a cui, nel margine sinistro, corrisponde la trascrizione della frase relativa (che espungo parzialmente, per il suo chiaro carattere addizivo).

2. Il lessema *mais* è preceduto da una *x* espunta da una */*.

3. **domptera]** doudera *ms.*

de cestui, et si non, seuffre illec ce qu'il a deservi.»

Pylate fut mandé a celle fiere gent qui tuoit tous ses jugez et gouverneurs.

V,1. \*Pilate savoit bien la chose pour quoy il estoit mandé, si vout garder sa vye; et icelle mauvaise gent – attendu que ungco-rez il estoit plus mauvais – par menassez et tourmens, et aussy par promesses et pardons, du tout en tout les submist a soy. Et pour ce que de si dure et mauvaise gent avoit esté si victorieux, de celle ysle Pons il prist le non, et aguit a non Pons Pilate.

V,2. \*Ouÿant Herodes la maistrise d'iceluy, [56<sup>o</sup>] si fist tant par dons et par prieres qu'il constitua son juge sur le païs de Judee et sur Jherusalem, et luy donna fouison pover.

V,3. Pillate fut melencolieux, et mussa grant aur et grant argent. Et, sanz le sceu d'Erodez, [et] s'en alla a Rome et donna grant tresor a l'empereur de Rome, qui avoit non Tybere; \*et empetra qu'il tenist et gouvernast toute la terre de l'empire laquelle il gouvernoit soubz Herodez. Et pour icelle chose furent faiz ennemiz Herodez et Pilate, jusquez ad ce que Pilate se reconcilia avecquez ledit Herodes ou temps de la Passion de Jhesucrist: pour ce qu'il le luy manda ledit Jhesucrist.

\*Une autre occasion fut de leur innemistance, ausi comme il se raconte es<sup>4</sup> hystoires scolastiques. \*Ung home, qui se fesoit filz de Dieu, avoit deceu plusieurs en Galilee, lesquelz il avoit mené en †Garissans†<sup>5</sup>, la ou il avoit dit qu'il devoit monter ou ciel. Et comme il les eust illecques assemblez, Pilate le tua avecques tous ceulx qui estoient avec luy: doubtant qu'il ne deceust les Juyfz. Et pour ceste raison furent faiz ennemiz Herodez et Pilate: car Herodez estoit seigneur de Galilee. Chascune raison peut estre vraye.

V,4. \*Comme Pilate eust baillié Jhesucrist aux Juÿfz<sup>6</sup> pour crucifier, doubtant l'offence de Tibery Cesar (pour ce qu'il avoit condempné le sanc innocent), manda ung sien familier, qui avoit non Alban pour soy excuser a Cesar.

4. es] es es *ms.* (il primo biffato da un trattino trasversale).

5. Garissans]

Garissans è chiaramente l'esito dell'incomprensione del nome della località di Garizim. Cfr. *supra*, 2.2.

6. Juÿfz pour] juyfz doubtant pour *ms.*

doubtant è cancellato con un rigo orizzontale dal copista.

**VII,1.** Et lors, comme Tibere Cesar fust en griefve maladie posé, il luy fut noncié que<sup>7</sup> en Jherusalem avoit ung mege qui guerissoit toutes maladies de sa parolle; seulement, en ne savoit pas encores que les Juÿfs et Pilate l'eussent occiz. Lors il dist a ung sien privé [Jherusalem], qui avoit non Volusien: «Va appertement: et partirez d'oultremer, et diras a Pilate qu'il me mande cestui mege pour me donner sancté.»

**VII,2.** Et comme Volusien vint a Pilate et luy desclaira le mandement de l'ampereur, Pilate fut espo'nté, et demanda espace de .XIII. jours de respondre.

**VIII,1-2.** Et en celle espace, comme Volusien demandast a une dame, qui fut familiere de Jhesucrist (qui avoit non Veronique), ou Jhesucrist se pourroit trouver, celle respondit: «A! Triste moy, Dieu! Celuy estoit mon Seigneur et mon Dieu, lequel Pilate commanda d'estre crucifié!»

**VIII,3.** \*Lors celuy fut moult dolant, et dist par moult grant douleur: «Car ce que mon signeur m'a commandé je ne puis accomplir!» Auquel dist Veronique «Et comme mon Seigneur<sup>8</sup> Jhesucrist alast sa et la preschant, et je ne vouldisse faillir de sa presence, je pris ung drap et m'en allé<sup>9</sup> [57'] a ung paintre pour faire paindre sa chiere. \*Et comme j'en aloye, il me rencontra en chemin, en me demandant ou j'aloye; et comme je luy deÿsse, il prist le drap de moy et le me rendit figure de sa chere. \*Et ton signeur<sup>10</sup> regarde devotement ceste figure precieuse: tantost il recouvrera santé.» \*A laquelle il dist: «Et ceste ymaige, peut elle estre achatee d'or et d'argent?» Et elle dist: «Non<sup>11</sup>; mais pour la devocion je yray avecques toy et la monstrey a Cesar.»

**IX,1-3.** \*Adont Volusien vint a Rome avecques la Veronique, et dist a l'empereur Tibere: «Jhesus, lequel as longuement désiré, Pilate et les Juÿfz l'ont livré a mort injustement, et par envie l'ont

7. Dopo *que* una *n* cancellata.

8. **mon Seigneur Jhesucrist**] monseigneur alast (*biffato dal copista*) Jhesucrist *ms.*

9. **allé]**

*Allé* è aggiunto fuori dal rigo, sul margine destro della carta.

10. **seigneur]** signeur he (*biffato dal copista*).

11. **Non]**

Seguono lettere cassate, illeggibili (forse *pour*).



crucifié. Toutefois une dame est venue avecques moy, laquelle porte l'imaige d'iceluy Jhesu; et se tu la regardez devotement, tantost auras sancté.»

**IX,4.** \*Lors Cesar fist orner le chemin de draps d'or et de soye, et se fist apporter l'imaige; et tantost qu'il <l'>heut regardee et devotement adree, il fut gariz.

**X,1.** \*Puis incontinant commanda que Pilate fust pris et mené a Rome; et ausi fut fait. \*Oyant Cesar que Pilate estoit venu a Rome, si fut moult courroussié contre luy. \*Pilate estoit vestu de la propre robe de Jhesucrist; \*et quant l'empereur vit Pilate, il se leva<sup>12</sup> a l'encontre de luy, et nulle parolle dure ne luy poguit parler, mais luy parloit paroles moult douces. Et comme il eut licence d'aler, l'empereur commença de crier encontre de luy; et tantost le fist rappeler, en jurant et protestant qu'il seroit moru de male mort. Et tantost comme il vit il salua moult doucement, et tout celuy corroux deffailli en luy: si que tous se esmerveillerent de ceste chose et il mesmes se esmerveilloit moult fort.

\*A la fin, par la divine volenté ou, par aventure, par l'amonestement d'aucun chrestien, il le fist despoullier de celle robe: et tantost fut courroussié contre luy comme devant. \*Comme l'empereur se esmerveillast de ceste chose, sy luy fut dit que la cotte qu'il avoit vestue fut de Jhesucrist. Lors l'empereur commanda Pilate estre mis en prison, jusques ad ce qu'il auroit heu conseil des saiges, qu'il feroit de luy.

**X,2.** Et fut donnee la sentense de tous les saiges que Pilate morust de male mort. Oyant ce Pilate, il se tua de son propre cotel et ausi fina sa vie. \*Quant Cesar entendit la mort dudit Pilate, si dist: «De vilaine mort est mort celui a qui sa propre main ne pardonne.»

**X,3.** Lors le lierent avec une grant pierre, et le getterent ou fleuve qui s'appelle le Timbre. Et adont les diables tormenterent moult iceluy corps, or en l'aigue or en l'air: ausi que en l'aigue se esleverent grans ondes, grans tempestes et grans corruscations en l'air.

**X,4.** Dont les Romains furent moult espouentez; pour laquelle chose il fut tiré hors du fleuve, et le porterent a Vienne – car Vienne estoit liue de maleÿçon, qui valoit autant a dire comme

12. leva]

Segue una lettera cassata, illeggibile.

'Chemin d'Enfer' –; d'ileques ou fleuve du Rosne, qui passe par devant, le getterent: adont les diables commenserent a faire les enuies qu'ilz avoient fait devant.

**X,5.** Et pour ce les homes d'iceluy païs pridrent iceluy en ung veissel, et le porterent ou lac de Losanne, et l'ensevelirent illuecques. Mais ceulx qui demouroient auprès dudit lac ne povoyent souffrir la noise et la [57<sup>e</sup>] tempeste des diables; et pour ce ilz l'osterent et l'ensevelirent en ung puis, lequel est environné de montaignes. Et encores en celuy<sup>13</sup> lieu les dyables font grant noyse et grant tempeste, sicomme dient ceulx du païs.

\*Es histoires scolastiques se list que Pilate fut accusé des Juïfz devant Tibere de l'outraige et de la mort de plusieurs innocens; et que oultre la volenté des Juïfz il avoit mis ou Temple les ymayges des gentilz; et que la monnoye que estoit mise in corbanam<sup>14</sup> pour la reparation du Temple et pour la sustentacion de povres il <l'>avoit appropriee a soy, et de celle monnoye avoit fait ung conduit d'aigue en sa maison; et pour totes ces choses il fut porté a Lyon en exil, la ou il avoit esté nez, ad ce qu'il morust illecques en vitupere de se parens.

\*Ceste ystoire se peut bien accorder avecques celle de dessus; \*car premierement avoit commandé qu'il fust a Lion en exil, avant que Volusien retournast de Jherusalem; et après, quant l'empereur ouÿt comme il avoit occis Jhesucrist, il le fist retourner a Rome: et lors morut et fut enseveliz comme dessus avons dit. Eusebie et Bedie ne dient mie qu'il fust porté en exil, mais que après moult de tribulacions et de meschanses il se tua de sa propre main<sup>15</sup>, et ausi fina sa miserable vye.

13. **en celuy lieu]** en celuy luy (*cassato dal copista*) lieu *ms.*

14. **corbanam]**

Cfr. *supra*, 2.2.

15. **main]** main et reliqua *ms.*

Cfr. la «Nota ai testi», III.

*Bibliografia citata in abbreviazione*

- AFW = Adolf TOBLER & Erhard LOMMATZSCH, *Altfranzösisches Wörterbuch*, Berlin, Weidmann 1915 sgg.
- ALF = Jules GILLIÉRON & Edmond EDMONT, *Atlas linguistique de la France*, Paris, Champion 1902-14.
- BAUM = Paull F. BAUM, «The Mediaeval Legend of Judas Iscariot», *Publications of the Modern Languages Association* 31 (1916), pp. 481-632.
- BEAULIEUX = Charles BEAULIEUX, *Histoire de l'orthographe française*, Paris, Champion 1927, 2 voll.
- Catalogue = *Catalogue of the Printed Books and Manuscripts Bequeathed by Francis Douce, Esq. to the Bodleian Library*, Oxford, at the University Press 1840, pp. 58-9.
- DU MÉRIL = Édélestand du MÉRIL, *Poésies populaires latines du Moyen Age*, Paris 1847 [repr. Bologna, Forni 1969], pp. 315-68 («Légendes de Pilate et de Judas Ischariote»).
- FEW = Walther VON WARTBURG, *Französisches Etymologisches Wörterbuch*, Bonn, Kloppe, 1928 sgg.
- FORD = *La Vengeance de Notre-Seigneur. The Old and the Middle French Prose Versions: The Version of Japheth*, ed. by Alvin E. FORD, Toronto, Pontifical Institute of Mediaeval Studies 1984.
- GOD. = Frédéric GODEFROY, *Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes du XI<sup>e</sup> au XV<sup>e</sup> siècle*, Paris, Vieweg-Bouillon 1881-1902.
- Grammaire = C.T. GOSSEN, *Grammaire de l'ancien picard*, Paris, Klincksieck 1970.
- GRLMA VI/2 = *Grundriss der romanischen Literatures des Mittelalters*, VI, t. 2: *La littérature didactique, allegorique et satirique*, Partie documentaire, Heidelberg, Winter 1970.
- Grundriss = Gustav GRÖBER (hrsg. von), *Grundriss der romanischen Philologie*, Straßburg, Trübner 1902 (3 voll.): II/1.
- HLF = Paul MEYER, «Légendes hagiographiques en français», in *Histoire littéraire de la France*, Paris, Imprimerie Nationale, XXXIII (1909), pp. 328-458.
- LEPAGE = Yvan LEPAGE, «Un recueil français de la fin du XIII<sup>e</sup> siècle», *Scriptorium* 29 (1975), pp. 23-46
- PÄCHT & ALEXANDER = Otto PÄCHT & J.J.G. ALEXANDER, *Illuminated Manuscripts in the Bodleian Library Oxford*, I. *German, Dutch, Flemish, French and Spanish Schools*, Oxford, at the Clarendon Press 1966.
- PSW = Emil LEVY, *Provenzalisches Supplement-Wörterbuch*, Leipzig, Reisland 1924.
- SAXL & MEIER = Fritz SAXL & Hans MEIER, *Verzeichnis astrologischer und mythologischer illustrierter Handschriften des lateinischen Mittelalters*, III. *Handschriften in englischen Bibliotheken*, London, The Warburg Institute-University of London 1953.



Assumpta Camps

## G. D'ANNUNZIO I EL MODERNISME CATALÀ

Aquest estudi<sup>1</sup> tracta de la primera recepció de Gabriele D'Annunzio a Catalunya, la qual abasta, en línies generals, des dels anys 1880 fins després de la I Guerra Mundial. L'objectiu que hem perseguit en tot moment és trobar la clau que explica l'oportunitat de les abundoses referències a Gabriele D'Annunzio que es produeixen a Catalunya en aquests anys, és a dir, la raó de la seva incidència. Aquest deriva, des del meu punt de vista, del moment històric en què es produeix la seva recepció. De la reconstrucció d'aquest moment històric, necessàriament evolutiu, haurà de sorgir l'explicació d'aquesta recepció literària. Ens movem, per tant, en una doble direcció, amb el propòsit d'atènyer el nostre objectiu: ens interessarà mostrar, primer de tot, la incidència de D'Annunzio com autor capaç de determinar, en el panorama cultural català, un canvi significatiu; però ens aturarem, així mateix, en l'anàlisi de l'evolució de la seva imatge literària, així com en l'estudi de la reactualització de solucions primeres (de caràcter temàtic, genèric, lingüístic o simplement com a model existencial), és a dir en l'estudi de la creació, a partir de D'Annunzio, d'un paradigma cultural per als autors catalans, el qual va perviure, "grosso modo", fins i tot passada l'època que és aquí objecte del nostre estudi. Aquest estudi, de caràcter, com es pot deduir, marcadament històric, tot i que incorpora alguns dels postulats i propostes teòriques de H.R. Jauss, es proposa d'analitzar les vies de penetració de D'Annunzio en l'àmbit català, i la successiva evolució, connotada des d'un punt de vista tant històric com social, de la comprensió i valoració de l'autor italià, així com la gènesi de l'abundant producció literària que es deriva, més o menys directament, d'aquesta recepció.

La via d'introducció de D'Annunzio a Catalunya s'ha de considerar, en tot moment, francesa, o més ben dit parisenca, i això

<sup>1</sup> Presentem aquí una versió reduïda de la tesi doctoral que té per títol *Recepció de Gabriele D'Annunzio a Catalunya*, presentada a la Universitat Autònoma de Barcelona el 1991.

malgrat els nombrosos contactes amb Itàlia a l'època, i malgrat el fet que a Catalunya es llegia l'italià amb una certa normalitat entre les classes cultes. Això no obstant, és gràcies al fet que D'Annunzio comença a fer-se un nom als ambients culturals de París, i que es comenten les seves obres a les revistes literàries d'aquesta capital, les quals arribaven a Barcelona amb força puntualitat, i es llegien, pel que sembla, àvidament, i sobretot al fet que es veu instrumentalitzat a finals del segle XIX com a paradigma del renaixement dels pobles de l'Europa meridional, és a dir, dels pobles "llatins", tot conferint, per aquesta via, una nova orientació al decadentisme deliqüescent *fin-de-siècle*, és gràcies a tot això que D'Annunzio adquireix una importància innegable a l'ambient cultural català de finals de segle i començaments del XX.

En aquesta recepció literària, cal destacar tres aspectes per damunt de tot, els quals ens anirem trobant recurrentment tot al llarg d'aquest estudi: 1) l'aspecte ideològic, base per a l'aparició d'un messianisme intel·lectual a Catalunya; 2) l'aspecte lingüístic, que es tradueix, a partir sobretot dels primers anys del segle XX, en un intent de creació d'una llengua culta, tant en l'àmbit de la poesia com de la prosa – prosa poètica –; 3) l'aspecte genèric, que s'observa, principalment, en un retorn del conreu del sonet, en poesia, en la recuperació de la tragèdia clàssica i l'experimentació en l'anomenat teatre poètic, en el camp dramàtic, i en els primers intents d'elaboració d'una prosa poètica en català, la qual podem trobar, per exemple, a les narracions breus del moment, i en el procés de liricització de la novel·la que es duu a terme aleshores.

### *Els inicis*

Des dels inicis de la seva recepció a Catalunya, D'Annunzio adquireix una imatge on ètica i estètica s'entrelliguen estretament. La seva modernitat es contempla, ja en els anys 1880, com una veritable provocació en un doble sentit: per una banda, fa referència a la seva producció literària – primer poètica, després novel·lística i més tard, ja a les darreries del segle passat, dramàtica –, i per l'altra a la seva actitud moral. Les referències que es troben ara i adés a D'Annunzio es tenyeixen constantement d'aquesta doble aurèola de perversió, decadentisme, plagi literari, dandysme, extravagància..., d'immoralitat, en fi, purament i sim-

ple. De mica en mica, sobretot a partir del moment en què es dona a conèixer *La Vergine delle Rocce*, aquesta seva imatge, sens dubte "negra", derivarà fins a la constatació, en la seva obra, d'una defensa *sui generis* dels postulats de Nietzsche, de manera contemporània a l'exploració en la novel·la simbòlica, més rica en qualitats líriques i, per tant, entesa com una via de modernització de la prosa finisecular. A això s'afegeix, a Catalunya, la repercussió del moviment anomenat de la "renaissance latine"<sup>2</sup> i l'intent coetani de recuperació del món clàssic, entès com la tradició primigènia dels pobles llatins. En aquest clima cultural, tingueren una gran rellevància les estrenes teatrals de D'Annunzio a Catalunya. En efecte, aquestes, junt amb els comentaris que meresqueren a la premsa periòdica, van ser indubtablement una via de penetració de D'Annunzio que no podem de cap manera negligir, tal com he posat de manifest en altres ocasions. En aquest sentit, cal destacar l'estrena de *La Ville Morte* a París el 1898, així com els projectes teatrals de D'Annunzio en relació al Llac d'Albano, coneguts a Barcelona des 1897, però sobretot, la vinguda de la Duse a aquesta ciutat per a l'estrena de *La Gioconda*, el novembre de 1900. L'interès per D'Annunzio com a dramaturg anirà en augment a partir dels inicis del segle XX, en presentar-se com un autor d'un teatre de qualitats poètiques que malda per recuperar l'antic sentit tràgic grec, davant de la producció dramàtica imperant en aquells moments, és a dir el teatre més convencional i el *vaudeville*; un teatre, el propòsit del qual serà revitalitzar, alhora, el teatre simbolista de tall maeterlinckià com una nova proposta, de caràcter més meridional i llatí, gràcies a la qual D'Annunzio es fa ressò de les teories nietzschianes pel que fa a la tragèdia i proposa el rol rector de l'intel·lectual en la societat moderna, tot constituint les bases per a aquell messianisme intel·lectual català del que hem parlat més amunt, que florirà especialment en aquesta època.

### *Vitalisme i regeneracionisme*

L'oportunitat històrica de D'Annunzio per al desenvolupament d'aquest corrent messiànic que es nodreix de Nietzsche, tant com

<sup>2</sup> Cfr. DE VOGÜÉ, E.M.: *La renaissance latine. Gabriele D'Annunzio, poèmes et romans*, "Revue des Deux Mondes", París 1-I-1895, pàgs. 187-206.

d'aquest pretès i alhora esperat renaixement llatí, el qual constitueix, de fet, un veritable canvi de signe en el decadentisme *fin-de-siècle*, és el que trobem, sobretot a partir de 1898, en relació de la recepció de l'autor italià a Catalunya. En aquest sentit, una publicació de primer ordre serà la revista "Catalònia" (Barcelona), on es dona a conèixer la primera gran aproximació crítica a l'autor italià<sup>3</sup>, així com nombroses altres referències a la seva obra, incloses algunes traduccions dels seus poemes<sup>4</sup>. Joan Pérez-Jorba, màxim responsable de la revista i d'aquesta tendència, defensarà en tot moment D'Annunzio de les acusacions de les quals l'hem vist objecte anteriorment, però el defensarà, sobretot, com a autor decadentista encara que no pas delinqüent ni degenerat – és a dir, mancat de connotacions morals negatives –, del qual enaltirà, molt especialment, la seva sensualitat meridional i el seu culte per la bellesa. L'interessarà, molt especialment, la revitalització que D'Annunzio endega del món clàssic com a vehicle d'expressió de les pròpies inquietuds modernes, d'una manera que es distancia, des del seu punt de vista, de la freda artificiositat dels parnasians, que també intentaren una aproximació semblant, i que és susceptible d'incorporar la vitalitat del món pagà dels antics. A part del *Trionfo della Morte*, les obres que més interès li mereixen, i això precisament des del punt i hora que enllacen amb el corrent d'un renaixement de la visió pagana de la vida, són, ben curiosament, les paràboles, que va poder llegir publicades a la "Nuova Antologia" (Roma), les quals valorarà molt per damunt de la resta de l'obra de l'autor italià, i sobretot més que no pas la seva producció dramàtica, que tenia tanta acceptació entre els seus coetanis, i en la qual no és capaç de veure cap reacció al decadentisme, cap voluntarisme de tall nietzschian com sí troba, en canvi, a les paràboles. És precisament aquest vitalisme paganitzant, que no desaprofita el decadentisme *fin-de-siècle*, tot i que no cau en l'abúlia ni la degeneració moral, el que hom pretén de difondre des de "Catalònia", en concomitància i suport del cor-

<sup>3</sup> Cfr. PÉREZ-JORBA, Joan: *Gabriele D'Annunzio. Per ...* "Catalònia" (Barcelona), 1a. sèrie (1898), pàgs. 145-151, 171-180, 190-200, 222-228.

<sup>4</sup> Vegeu, en aquest sentit, "Suspira de Profundis", traducció del mateix J. Pérez-Jorba, autor de l'article que hem esmentat en la nota anterior, "Catalònia", 15-V-1898, pàgs. 103 y 106; i "A la dida", traducció d'Emili Guanyabéns del poema "Alla nutrice", "Catalònia", 10-III-1898.



rent regeneracionista que a partir de 1898 pren cos en el moviment nacionalista català per sorgir amb més pujança a començaments del segle XX. En aquest sentit, cal destacar que l'article de Joan Pérez-Jorba tindrà una gran transcendència en el panorama de la recepció de D'Annunzio a Catalunya, no tan sols pel fet de propugnar un neopaganisme messiànic, sinó perquè aporta tota una sèrie de símbols dannunzians carregats de significat i destinats a perdurar en la construcció d'una mitologia nacionalista catalana.

D'acord amb aquesta línia, es troben altres grups d'escriptors i intel·lectuals en general que, tot i que no formen part de l'ambient cultural barceloní, graviten en canvi al voltant de la vida de Barcelona, tot incorporant-se per aquestes dates al nacionalisme català. Parlem, per exemple, de l'anomenat "Grup de Reus", incorporat al modernisme aleshores. Entre els seus membres s'hi observa, així mateix, una forta presència de D'Annunzio, barrejada, és cert, amb un desconeixement de la seva obra, i un alt grau de mistificació i mitificació literàries. El seu interès per l'autor italià no s'atura tant en la valoració estètica de la seva producció com en l'aspecte ideològic, que es presenta com un tret de modernitat indiscutible, i en el renom que ha obtingut a París. Radicalisme polític, heterodòxia en el camp cultural, acriticisme accentuat, mistificació i pretensió de modernitat a qualsevol preu són les característiques que més distingeixen aquest grup. La seva importància literària és del tot negligible, però no en canvi la seva incidència en el món cultural modernista de les darreries de segle.

Tan bon punt comença el segle XX, la presència de D'Annunzio a Catalunya es pot considerar notable, més i tot, abundant: vegem aparèixer múltiples notícies a la premsa cada vegada que publica alguna obra, proliferen les ressenyes sobre ell a les revistes literàries locals, o els comentaris de qualsevol mena, no sempre interessats per l'aspecte literari, és ben cert. Les referències a D'Annunzio són constants en una part de la premsa catalana, especialment receptiva a les novetats estrangeres. Aquestes configuren el perfil, en general, d'un D'Annunzio vitalista i neopagà, que nodreix oportunament el corrent messiànic català. El regeneracionisme cultural i polític d'aquesta línia es fa cada vegada més evident, de tal manera que la invocació a D'Annunzio, tant com a Nietzsche i a Wagner – no cal oblidar, en aquest sentit, que el wagnerianisme a Catalunya pren una gran volada des del 1900 amb la tasca desenvolupada per l' "Associació wagneriana" – adquireix una plena funcionalitat, i no tan sols en el

pla estrictament ideològic, en presentar-se, precisament, com la modernitat del moment per excel·lència. Una publicació de màxima importància, dins d'aquesta tendència, serà la revista "Joventut" (Barcelona), que ocuparà un paper rellevant en el panorama cultural català de 1870 al 1906. En ella les referències a D'Annunzio, i les traduccions d'obres seves, són molt nombroses, tant pel que fa a la poesia com a la narrativa i al drama. D'aquests primerencs anys del segle són, per altra banda, les traduccions, tant al castellà com al català, de les seves narracions breus, i de gran part de les seves novel·les – en castellà –, publicades gràcies a l'excel·lent tasca duta a terme per la casa editorial Maucci de Barcelona.

### *El programa culturalista*

"Joventut" havia promogut, de la mà de la pujança adquirida pel corrent vitalista neopagà, un cert abandó de l'aspecte formal i fins i tot un menyspreu evident pel mateix, en pro d'una major "sinceritat" i "espontaneïtat" artística. Ja en el seu fur intern es genera un debat que enfronta els partidaris d'una estètica espontaneïsta amb els que defineixen, tot remetent al parnassianisme, l'art com a artífici. El seu distanciament anirà en augment i els dos bàndols acabaran sostenint posicions contrastades, no tan sols en estètica, sinó també en política. Aquest és el clima que se genera a partir de 1902 i que comença a dominar el panorama català a partir de 1906. Un clima en el qual les referències a D'Annunzio canvien de signe: si abans es constituïa en un estandard del vitalisme neopagà i espontaneïsta, ara passa a ser el baluard del parnassianisme català, per la seva riquesa lèxica i elaboració formal. Amb la revalorització del treball formal, i la condemna d'actituds espontaneïstes, post-romàntiques, socialment marginals i heterodoxes, es pretén de potenciar una imatge i una funció diferents de l'intellectual, la qual passa per una – més desitjada que real i efectiva – professionalització de l'escriptor i un clar compromís polític; per una reivindicació, al capdavall, de la Cultura davant la natura, tant en el camp artístic com social i existencial, que es palesa com a traducció de postulats filosòfics idealistes, i propugna, alhora, una clara vocació d'intervenció cultural i política en la realitat del país. La seva plataforma d'expressió principal va ser el diari barceloní "El Poble Català", des de posicions més esquerranes, i, més tard, el quotidià "La Veu de

Catalunya", també de Barcelona, des de una posició més conservadora i moderada.

Darrera de la reivindicació de culturalisme en tots els camps que es produeix en aquests anys, hi trobem, de fet, una exigència més o menys explícita de "dignificació": ja sigui de la llengua, de la literatura o de l'art en general, com també de la societat – degradada pels canvis introduïts per la societat industrial – i de la política – envilida com tota la societat –. Aquesta exigència adquireix una certa dimensió de creuada civilista contra la ignorància, el caos social, l'anarquisme polític i també contra l'espontaneisme literari, entès com un eco d'aquesta tendència generalitzada. En aquest moviment, l'intel·lectual aspira a actuar com a redemptor del seu poble, i com a conductor de la multitud. Dins d'aquest context, és del tot comprensible la influència determinant de D'Annunzio, entre d'altres, tant per la seva preocupació pels elements formals de l'obra artística (tal com s'observa en l'ús d'una llengua literària rica en arcaïsmes i neologismes), com per la revitalització de la tradició cultural i literària del món meridional, i no pas en menor mesura, per la seva derivació, espectacular i efectista, sens dubte, cap a un compromís polític. Són diversos els autors que es troben, en major o menor mesura sota la seva influència a Catalunya. Alguns d'ells, com ara Gabriel Alomar – amb *El Futurisme*, 1904, que no hem de confondre en absolut amb el moviment que encapçalà Marinetti –, o fins Diego Ruiz – que, segons sembla, va arribar a conèixer personalment D'Annunzio a Bolònia – es mouen en un terreny, diríem, més ideològic que artístic-literari. D'altres, com ara Manuel de Montoliu, mostren, en determinats moments una claríssima instrumentalització de D'Annunzio, com es dona arran de la seva producció dramàtica pels volts de 1909, sobretot pel fet de ser una nova proposta dramàtica que pot constituir una arma de primera magnitud per a aquesta *élite* intel·lectual catalana pel que fa a la manipulació de les masses, ben especialment arran dels esdeveniments sagnants de la revolta anarquista de la Setmana Tràgica de 1909 de Barcelona. Si no tenim en compte factors d'aquesta índole, se'ns escapa l'abast real del projecte de creació d'una producció teatral en català, així com tot el debat que se genera aleshores a l'entorn del teatre poètic, sorgit del convenciment del fet que la poesia correspon al més alt grau de "dignificació" de la llengua, i la via més eficaç per a la "dignificació" cultural i social que es persegueix. Al voltant de "El poble Català" i pels volts de 1906, sorgeix, de fet, una contel·lació de

poetes – així se'ns presenta a l'època – que treballen en pro d'un mateix objectiu de depuració formal i lingüística, i que en gairebé tots els casos remetent a l'obra de D'Annunzio, la qual coneixien de manera efectiva. Alguns trets els defineixen: messianisme intel·lectual, refinament formal – que es manifesta en el conreu del sonet i d'una prosa poètica –, predilecció per una temàtica de tall paganitzant i parnassià ... Entre ells, destacaríem Geroni Zan-né, un dels màxims exponents del parnassianisme català – i gran wagnerià, per cert –, Pere Prat Gaballí, Martínez i Serinyà, Alfons Maseras, Ramon Vinyes i Ambrosi Carrión – pels seus intents en l'elaboració d'una nova dramaturgia en català –, Vicenç Solé de Sojo i Alexandre Plana – d'una manera més puntual –, i sobretot el gironí Josep Tharrats qui, des de fora de Barcelona, es va mantenir, això no obstant, en contacte amb el grup i mostrà una gran admiració per l'italià durant anys.

#### *Teatre poètic, teatre nacional*

En aquest procés programàtic de “culturalització” o “dignificació” per la via de la cultura que els dannunzians catalans endeguen a principis de segle, destaca la importància concendida en tot moment a dos gèneres literaris: la poesia i el teatre – sobretot el teatre poètic –. D'aquesta apoteosi del que és “poètic” s'arribarà a contagiar fins i tot la prosa, amb el resultat de les primeres mostres de prosa poètica en català, com ho demostra una part important de la producció literària de molts dels membres del grup, que hem esmentat més amunt. Però és en el teatre, i un teatre de tall poètic, marcadament simbolista, on trobem la proposta més compromesa en aquests anys. D'Annunzio, el qual des dels anys 1890 ja s'havia constituït en paradigma de la nova producció dramàtica de la fi de segle dels pobles llatins, comença a adquirir, pels volts de 1908/9, una importància innegable, moment en què es percep, en àmbit català, la necessitat imperiosa, per a un grup, de potenciar en la mesura del possible una producció dramàtica pròpia, moderna i actual, útil per fomentar en la col·lectivitat mites nacionalistes capaços de cohesionar-la en un projecte col·lectiu i nacionalista comú.

Les obres de D'Annunzio que més es van conèixer, i alguna de les que més admiració van rebre, no es van arribar a representar mai a Catalunya o no va ser fins molt més tard, com és el cas, sense anar més lluny, de *La Città Morta*, estrenada a París el

1898, i en francès, que no es va estrenar a Barcelona fins la temporada teatral 1922-23. Fou molt llegida, tot i que mai no es va representar, *La Nave*. D'altres van obtenir un èxit innegable en el moment de l'estrena, encara que les variacions en el gust i la paràbola de la recepció de D'Annunzio a Catalunya van condicionar fortament èxits successius. Així, per exemple, *La Figlia di Iorio* (1907), o *Francesca da Rimini* (1905). En altres casos, l'expectació que es va suscitar obeïa, sens dubte, més a la presència de la Duse a Barcelona que no pas a l'obra per si mateixa (*La Gioconda*, 1900). Sigui com sigui, el cert és que D'Annunzio és el referent literari inel·ludible per a la creació d'un teatre català a l'època que va explorar dues vies diferents: la de la recuperació del llegendari català, i la recuperació del sentit tràgic grec. Dos autors destaquen en aquesta producció, Ramon Vinyes i Ambrosi Carrión, i els dos estan profundament influïts per D'Annunzio. Tan important arriba a ser el fenomen de la recepció de D'Annunzio en aquest camp, que fins dona lloc a una traducció al català de *La Fiaccola sotto il Moggio*, coneguda com *La Llàntia de l'odi*, de Salvador Vilaregut, que es va estrenar per la "Companyia del Teatre Íntim d'Adrià Gual" el 10-1-1908 i aixecà una gran expectativa. Altres traduccions de l'obra dramàtica de l'italià van quedar inèdites, com són les quatre que se'n coneixen de *La Città Morta*: la de Narcís Serradell, amb molta probabilitat de 1898; el projecte de traducció de Miquel Ventura, de finals de 1898; la de Joan Rosselló de Son Forteza, dels voltants de 1906, i la de l'Acte I Escena I de Josep Tharrats, de 1910. L'exemplaritat de D'Annunzio per a aquest grup es demostra, així mateix, en l'intent d'instrumentalització que pateix aleshores un autor tràgic com Àngel Guimerà, presentat des d'alguns àmbits com el D'Annunzio català. Així s'observa en l'homenatge que li dediquen els membres del grup el mes de maig de 1909, en tant que fundador del teatre català modern.

No tot van ser elogis per a D'Annunzio, és clar, en aquests anys. Ja aleshores, en ple apogeu de la seva fama en àmbit català, comencen a aparèixer veus que, darrera del rebuig d'una determinada estètica identificada amb el "Modernisme", reclamen el retorn a un classicisme ortodox, depurat aquest cop de qualsevol veïtat decadentista, parnassiana o neopagana; un retorn que es presentarà com l'última tendència artística, i, per tant, com la modernitat del moment: el Noucentisme. I és així com D'Annunzio, que havia estat i en certa mesura continuaria essent fins als anys '20 un cavall de batalla dels modernistes, passa a ser, per

als noucentistes, un autor caduc, criticat i denostat com un autor propi d'una altra època i d'una altra sensibilitat i, al capdavant, passat de moda.

*La figura d'Eugeni D'Ors: un cas paradigmàtic de la substitució de valors*

El canvi de posició respecte a D'Annunzio que es comença a fer evident a la segona dècada del nostre segle a Catalunya es manifesta ben clarament en un autor com Eugeni D'Ors. Ors, innegable coneixedor de D'Annunzio, tal com ho demostra el *Glosari*, i en gran mesura responsable d'aquest canvi en l'apreciació de l'autor italià per la influència que exercí en el gust literari de l'època, insisteix repetidament en marcar distàncies entre la "modernitat" del nou segle, que es bateja com a Nuocentisme, i els valors, corrents i autors del Modernisme, presentats com una cosa ja caduca. La seva condemna no serà d'ordre estètic principalment, sinó sobretot ètic, ja que entén que darrera el desig de perfecció formal del corrent parnassià, darrera el decadentisme finisecular, s'hi amaguen continguts moralment dissolvents, deliquescències perilloses i llanguideses que no poden encaixar en la vigoria sanitosa dels nous temps.

*Latinisme i conflicte bèl·lic*

Amb la I Guerra Mundial es produeix una notable exacerbació del corrent llatínia com a conseqüència del caràcter alhora racial i cultural que pren el conflicte bèl·lic. En certa manera, podríem dir que la guerra aconsegueix una unitat, per bé que provisional, dels diferents pobles llatins que s'hi troben més o menys involucrats. Espanya, com sabem, no va intervenir en la guerra, però aquesta va afectar en canvi al país, especialment en les capes més cultivades, on la polèmica entrè germanòfils i aliadòfils era certament gran, com també a nivell de la premsa periòdica. En aquest context, l'entrada en guerra d'Itàlia el 1915 adquireix proporcions simbòliques, sobretot pel fet que és Itàlia, i especialment Roma, el bressol de la llatinitat per excel·lència. El protagonisme de D'Annunzio en aquests esdeveniments li dóna, una vegada més, un relleu en els àmbits catalans aliadòfils. Però ara, de cara a promoure el corrent d'un messianisme intel·lectual, interessa més

que no pas la seva obra literària, la seva actuació personal, l'espectacularitat dels seus gestos heroics i, almenys en un primer moment, l'aventura de l'episodi de l'anexió de Fiume i de fundació d'una pseudorepública platònica. La revista "Iberia" (Barcelona), així com "Cultura" (Girona) se'n faran ressò abastament, com també el diari "La Publicidad", plataforma d'expressió dels aliadòfils catalans a l'època. És ben cert que darrera la defensa d'un determinat bàndol en la guerra s'oculta, ben sovint, la presa de posició per certes opcions que transcendeixen l'àmbit estrictament bèl·lic per prendre significat en l'esfera cultural i literària en concret. Així, per exemple, els "modernistes" es manifestaran majoritàriament a favor dels Aliats, mentre que els noucentistes sentiran més afinitat per al món germànic. Tal com era d'esperar, D'Annunzio, en aquest context de passions exaltades, rebrà elogis ferrosos per part dels primers i crítiques indiscriminades per part dels segons. Fos com fos, se'n va parlar, i molt, en aquells moments, i D'Annunzio, ja en el pendent de baixada de la paràbola de la seva recepció a Catalunya, va recuperar una part del seu protagonisme perdut des del moment que, pels volts de 1906, se'l considerava com "el figurí d'última moda". En acabar la guerra, i en gran part a causa de la seva actuació a Fiume, tot i que també, i de manera innegable, per l'evolució que manifesta el panorama cultural català del moment, en el qual els Noucentistes prenen el relleu i dominen gairebé per complet, D'Annunzio perd validesa i exemplaritat, alhora que mor amb ell la proposta estètica que es va nodrir en gran mesura de la seva influència i afavorí la seva recepció.





Valentina Di Rosa

IL TEATRO DELLA SCRITTURA.  
SU DER MITMACHER. EIN KOMPLEX  
DI F. DÜRRENMATT

*Wenn ich schreibe, wer ist  
das Publikum? Ich.*

Nel *Dramaturgischer Rat* premesso alla raccolta di scritti sul teatro compresi tra il 1951 e il 1976<sup>1</sup>, Dürrenmatt si pronuncia contro il tentativo di ritrattare a posteriori le imprese “sbagliate”:

Wer den falschen Zug bestieg  
Mag in ihn zurück rennen  
Er erreicht doch, wohin er  
nicht wollte.

Se l'immagine del treno pare citare la bizzarra disavventura dello studente del *Tunnel*, coinvolto suo malgrado in un viaggio senza ritorno verso il Nulla, il senso della metafora sembra invece alludere alla genesi del “complesso” narrativo *Der Mitmacher*. È noto infatti che all'interno del denso *curriculum* teatrale di Dürrenmatt la commedia dall'omonimo titolo (rappresentata per la prima volta a Zurigo nel 1973 con la regia di Andrzej Wajda) costituisce un clamoroso insuccesso<sup>2</sup>. Tuttavia, la sproporzione nell'economia del volume stampato alcuni anni dopo<sup>3</sup> – da una

<sup>1</sup> F. Dürrenmatt: *Theater. Essays, Gedichte und Reden*. In: *Werkausgabe in dreißig Bänden*, Zürich 1980, vol. 24. (D'ora in poi la raccolta sarà citata con la sigla WA seguita dal numero del volume e, dopo la virgola, da quello della pagina cui si fa riferimento).

<sup>2</sup> Bastino solo i titoli di alcune recensioni dello spettacolo: *Enttäuschte Erwartung*. Dürrenmatts 'Der Mitmacher' im Schauspielhaus uraufgeführt (Dieter Bachmann); *Lauter flüssige Leichen*. Die Komödie 'Der Mitmacher', abermals ein Debakel mit Friedrich Dürrenmatt (Heinz Beckmann); *Dramaturgie ohne Drama*. 'Der Mitmacher' (Hans Mayer); *Debakel mit Dürrenmatt* (Thomas Therry).

<sup>3</sup> Nell'edizione Diogenes 1980 (che fa seguito, con alcune leggere variazioni, alla precedente del 1976) il testo della commedia è corredato, come si sa, da oltre 200 pagine di post-scriptum suddivise nelle voci *Dramaturgie*, *Erfahrungen*, *Berichte*, *Erzählungen*.

parte l'esiguo testo destinato alla messa in scena, dall'altra la prolissa appendice delle postfazioni – non può essere unicamente spiegata come tentativo di riabilitare le proprie ragioni a fronte delle stroncature della critica. Tanto più che a tale scopo era stata già scritta dall'autore un'apposita *Dramaturgie eines Durchfalls* (1976), cronaca della frustrante esperienza di lavoro con Wajda e insieme occasione per un lucido e autoironico bilancio: "Wir arbeiteten zusammen gegeneinander (...) so trat der seltene Fall ein, daß einer an seinem Begräbnis nicht nur passiv, sondern auch aktiv mitmachte." (WA 24, 235).

Le ragioni dell'eccentrica operazione editoriale vanno dunque cercate altrove e cioè, in primo luogo, nella scelta del termine *Komplex*, un genere di per sé tanto inedito nella tradizionale casistica letteraria, quanto vistosamente presente (sia pure con denominazioni variabili) nella scrittura del tardo Dürrenmatt.

La stesura parallela di *Zusammenhänge* – il discorso redatto in occasione del viaggio in Israele (1974) e lievitato, al ritorno in Svizzera, in una "irre Abstraktion ins Ungefähre" – unita all'avvio dell'ambizioso progetto di ricognizione dei propri *Stoffe* (1976) contribuisce peraltro a documentare non solo la spregiudicata contaminazione dei generi intrapresa da Dürrenmatt in questi anni, ma anche l'opera di laborioso scandaglio del fenomeno della scrittura destinato a dominare l'ultimo ventennio della sua produzione<sup>4</sup>.

D'altronde sin dal suo celebre saggio *Theaterprobleme* (1954) lo scrittore, ricorrendo a una formula non esente dal paradosso, aveva definito il proprio lavoro drammaturgico come impegno prevalentemente "retrospettivo" rispetto all'opera compiuta e ai suoi esiti:

"Die Bühne stellt für mich nicht ein Feld für Theorien, Weltanschauungen und Aussagen, sondern ein Instrument dar, dessen Möglichkeiten ich zu kennen versuche, indem ich damit spiele. (...) Die Probleme jedoch, denen ich als Dramatiker gegenüberstehe, sind arbeitspraktische Probleme, die sich mir nicht vor, sondern während der Arbeit

<sup>4</sup> A proposito della predilezione del tardo Dürrenmatt per le 'Mischgattungen' cfr. in particolare H. Göbel, *Annäherung an Friedrich Dürrenmatts "Stoffe I-III"*. In: «Text + Kritik, Friedrich Dürrenmatt II», (1984) 56, pp. 8-29. L'attenzione crescente dedicata da Dürrenmatt ai procedimenti con cui il pensiero creativo si configura in testo è testimoniata inoltre dai titoli assegnati alle prose degli ultimi anni (cfr. *Zusammenhänge/Nachgedanken, Stoffe, Denkanstöße, Versuche, Gedankenfuge*).

stellen, ja, um genau zu sein, meistens nach der Arbeit, aus einer gewissen Neugier heraus, wie ich es denn eigentlich gemacht habe." (WA 24, 32)<sup>5</sup>

Se creazione artistica e riflessione sulla sua genesi si configurano come momenti complementari di un'identica ricerca espressiva, analogamente è possibile leggere l'intricato disegno del *Komplex* come tentativo di costruire (o, appunto, ricostruire) una continuità della scrittura sotto forma di gioco simbiotico tra discorso e metadiscorso.

Cronologicamente la commedia si colloca in una fase di relativa stagnazione per quanto attiene alla produzione teatrale di Dürrenmatt<sup>6</sup>: tra la fine degli anni '60 e l'inizio degli anni '70 la sua attività di drammaturgo tende infatti a privilegiare, rispetto alle invenzioni originali, i riadattamenti di testi di altri autori (Shakespeare, Goethe, Lessing, Büchner) nel ruolo di regista. Non mancano però, anche in questo caso, le consuete e illuminanti postille al proprio lavoro. A proposito della rivisitazione personale del testo shakespeariano *Titus Andronicus*, Dürrenmatt ricorre alla formula dello *Endspiel* di evidente ascendenza beckettiana ("Aus seinem Spiel innerhalb einer veralteten Gesellschaftsordnung ist bei mir ein Endspiel mit einer veralteten Gesellschaft geworden." WA 11, 210)<sup>7</sup>, per poi ribadire più esplicitamente, alcuni anni

<sup>5</sup> Cfr. al riguardo la drastica stroncatura di *Die Ehe des Herrn Mississippi* da parte di Gottfried Benn, in cui proprio tale forma di coinvolgimento dell'autore nella sua opera è denunciata come indebita intrusione: "Ist dies noch ein Stück? Ist dies noch ein Theater? (...) Aber es gibt zwei Welten: Das Leben und die Kunst. Und wie steht es nun mit der Kunst, in unsrem Fall mit der Bühnenkunst? (...) Und da muß man antworten, daß vielfach die Trennung zwischen dem relativierenden und diskutierenden Autor und seinen Figuren nicht ganz vollzogen ist." (G. Benn: *Die Ehe des Herrn Mississippi*. In: *Der unbequeme Dürrenmatt*, a cura di R. Grimm, W. Jäggi und H. Oesch, Basel/Stuttgart 1962, p. 33).

<sup>6</sup> Knapp parla di una vera e propria crisi creativa di Dürrenmatt in coincidenza con la svolta del decennio, che attribuisce al rinnovato impegno pubblico dello scrittore nel contesto politico delle rivolte studentesche. (Cfr. G. Knapp: *Play Dürrenmatt. Ein Beitrag zur kritischen Dramaturgie der spätsechziger Jahre am Beispiel der Strindberg-Adaption*. In: *Facetten. Studien zum 60. Geburtstag Friedrich Dürrenmatts*, a cura di G. Knapp e G. Labrousse, Bern/Frankfurt am Main 1981, pp. 225-241).

<sup>7</sup> È implicita tra le righe anche la critica al carattere 'museale' del teatro classico nell'età moderna già espressa in *Theaterprobleme*: "Was ist nun das heutige Theater? Wenn der Film die moderne Form des Hoftheaters sein soll, was ist es denn noch? Es ist heute weitgehend ein Museum geworden, das

dopo, l'indirizzo della sua nuova ricerca formale in termini di "riduzione":

"Je älter ich werde, desto mehr ist mir das Theatralische, das Rhetorische, sind mir die schönen Sätze und schönen Sentenzen verhaßt. Ich versuche dramaturgisch immer einfacher zu zeigen, immer sparsamer zu werden, immer mehr auszulassen, nur noch auszustatten. Die Spannung zwischen den Sätzen ist mir wichtiger geworden als die Sätze selbst. Meine Dramatik spielt sich zwischen den Sätzen, nicht in den Sätzen ab, vom Schauspieler her gesehen. (...) Nur so scheint mir ein heutiges Theater berechtigt zu sein, als Theater, das sich auf sich selbst reduziert." (WA 12, 197).

Mentre negli anni '50 e '60 la tensione drammaturgica si rivelava ancora concentrata sull'eloquenza dei discorsi ("der Mensch des Dramas ist ein redender Mensch" WA 24, 47), la prassi teatrale degli anni '70 concede maggiore spazio alle innovazioni sperimentali, ora riscoprendo per contrasto le potenzialità del silenzio ("Der Mensch ist mehr als Sprache, sein Schweigen ist mächtiger als sein Reden, sondern wäre er kein Geheimnis" WA 24, 142), ora subordinando i testi alla fase creativa della trasposizione scenica<sup>8</sup>. Così, ad esempio, *Play Strindberg* (1969) opera, nella rinuncia alla qualità letteraria del testo originario (*Danza di morte*), uno spregiudicato azzeramento dello spessore psicologico dei protagonisti Edgar e Alice, proponendo inoltre, a livello scenografico, una provocatoria sintesi del loro conflitto matrimoniale nell'emblematica metafora del ring. E intanto, nella postfazione al pressoché contemporaneo *Porträt eines Planeten* (che reca il programmatico sottotitolo: *Komposition für vier Schauspielerinnen und vier Schauspieler*, o anche semplicemente *Oktett*), Dürrenmatt definisce l'opera teatrale come invenzione che trae origine dallo stesso palcoscenico grazie al determinante contributo degli attori:

"Die Bühne wird bei mir zu einem theatralischen Medium, nicht zu einem literarischen Podium. Noch extremer: Ich schreibe meine Theaterstücke nicht mehr für Schauspieler, ich komponiere sie mit ihnen." (WA 12, 197)

kann nicht verschwiegen werden, in welchem die Kunstschatze alter Theaterepochen gezeigt werden. Es ist dies in unserer rückwärtsgewendeten Zeit, die alles zu besitzen scheint außer einer Gegenwart, nur natürlich." (WA 24, 39).

<sup>8</sup> Sulle eterogenee influenze subite da Dürrenmatt in questa fase (da Artaud a Beckett al Living Theatre) cfr. in particolare R. Usmiani: *Der dramatische Weg nach 1966. Die späten Stücke: Porträt eines Planeten, Der Mitmacher, Die Frist*. In: *Zu Friedrich Dürrenmatt*, a cura di A. Arnold, Stuttgart 1982, pp. 136-159.

La ricerca di una più efficace concisione espressiva unita all'esplorazione di nuove modalità della messa in scena va dunque di pari passo con l'evoluzione di un teatro che, fedele alla vocazione "protestante" del suo autore, non ha smesso di denunciare la *kapitale Katastrophe* della civiltà contemporanea – sia pure nel segno rovesciato del comico<sup>9</sup>.

In *Der Mitmacher* la degenerazione etica del mondo ha ormai assunto, nella diagnosi di Dürrenmatt, i connotati parossistici di un "einziges Watergate": se al singolo non resta altra prospettiva che la rovinosa connivenza con il crimine ("eine Hand wäscht die andere schmutzig"), al drammaturgo spetta il compito di esibire il parallelo svilimento di ogni residuo spiraglio di umanesimo:

"Denn wenn die politischen Bedingungen ins Schiefe geraten und alles ins Rutschen kommt (...) so daß die meisten fatalistisch drauflosleben (...) – dann kann diese gerade noch mögliche Freiheit, die einem noch bleibt, so unbarmherzig werden (...) wie die windige Freiheit, eine Kugel zu bekommen (...). Glauben, Erkenntnis, Intellekt werden sinnlose Akzidentien." (WA 14, 209 e segg.)

Sin dalla prima scena, il monologo del protagonista Doc<sup>10</sup> provvede infatti a delineare il profilo apocalittico della vicenda e nel contempo a ribadire in tono lapidario l'inane sforzo delle parole:

"Man nennt mich Doc. Ich rede. Ich rede, damit mich jemand hört. Ich bin in eine Geschichte verstrickt, die mich nicht zu Worte kommen läßt, in eine heil – und sprachlose Angelegenheit, sprachlos, weil sie im Verschwiegenen spielt, so daß die Beteiligten schweigen, auch wenn sie miteinander reden." (WA 14, 15)<sup>11</sup>

Grazie a uno straniamento della tradizionale semiotica teatrale, se i dialoghi non serviranno a comunicare, i monologhi (da recitarsi tutti, come indica il testo, con lo sguardo rivolto al pubblico) assolveranno a una funzione meramente epico-narrativa, sortendo

<sup>9</sup> Sulla nascita della commedia dallo spirito della catastrofe si rimanda alle riflessioni contenute in *Theaterprobleme* (WA 24, 9-78).

<sup>10</sup> Si noti la studiata concisione monosillabica del suo nome estesa peraltro (e certo non a caso) a tutti gli altri personaggi della commedia: Boss, Cop, Jim, Ann, Bill, Jack, Sam, Joe, Al.

<sup>11</sup> La libera rifunzionalizzazione degli ingredienti drammaturgici può talvolta implicare che i monologhi vadano letti piuttosto come indicazioni di regia. Cfr. il primo *Nachwort*: "Er (= Doc) sprach stockend die ersten vier Sätze, wobei der Satz "Ich bin in eine Geschichte verstrickt, die mich nicht zu Worte kommen läßt, in eine heil- und sprachlose Angelegenheit (...)" eine Anweisung darstellt, wie in diesem Stück der Dialog gesprochen werden soll." (WA 14, 125).

così l'effetto di voci fuori campo estranee allo svolgimento dell'azione<sup>12</sup>. Altrettanto, le peripezie dei vari personaggi, compromessi dal primo all'ultimo nel fatale circuito del *Mit-machen*, si articoleranno come episodi isolati e frammentari – nient'altro che destini accostati accidentalmente e incapaci di interagire tra di loro se non dietro la spinta di un cinismo affaristico e delittuoso:

“[...]wir leben im technischen Zeitalter. Wer ein Auto braucht, muß es nicht herstellen. Er kann es kaufen. Wer einen Mord braucht, muß nicht selber morden. Er kann den Mord bestellen.” (WA 14, 59)

All'assenza di ogni ipotesi di riscatto, all'incombere di una catastrofe già annunciata che lascerà sul palcoscenico solo topi (anch'essi una reminiscenza beckettiana?) e cumuli di bare, fa da riscontro sin dall'inizio la fissità oppressiva delle coordinate spazio-temporali che circoscrivono il contesto dell'azione.

Il sotterraneo, delineato nel suo nudo profilo all'insegna della claustrofobia (“Fünftes Untergeschoß eines alten, vergessenen Lagerhauses. Betonpfeiler. Betondecke” WA 14, 13), è già stilizzazione metaforica del confino psicologico del suo unico abitante Doc, a sua volta una monade senza porte né finestre capace di dividere il proprio tempo solo tra cadaveri e fumetti. La riduzione dello spazio vitale<sup>13</sup> sembra inoltre condizionare all'origine il carattere implosivo dell'azione che si appresta a svolgersi (o piuttosto – in ossequio al sistematico e polemico rifiuto dello *happy*

<sup>12</sup> Cfr. ancora il primo *Nachwort*: “Streng genommen setzt sich das Stück aus fünf Einaktern zusammen, die überschrieben werden könnten: Doc, Ann, Bill, Boss, Cop. Die genauere dramaturgische Funktion des Monologs in diesem Stück besteht aber darin, die Dialoge zu ermöglichen, die ‘Stycho-mythien’. Der Dialog ist nicht aus expressionistischen oder stilistischen Gründen verknappt, sondern aus psychologischen: die Menschen im *Mitmacher* sind gezwungen, sich zu verstellen, ihre Antworten sind ein Ausweichen, ihre Fragen ein Belauern usw. (...) Weil der Monolog im *Mitmacher* auch die Funktion des Chors der griechischen Tragödie ausübt, einen Teil dieser Funktion wenigstens, könnte er ‘außerhalb’ des Stücks gespielt werden.” (WA 14, 123).

<sup>13</sup> Cfr. la prefazione di Dürrenmatt a *Komödie* (1943), una delle sue primissime opere teatrali ancora tributaria di suggestioni espressioniste: “Meine Komödie ist Abschluß und Umkehr. Darin liegt ihre Bedeutung und nur darin. Sie wird dort wahr, wo die Hölle zu denken wäre, in der vierten Dimension, in unsrer Zeit. Und dies war dann Erkenntnis: Daß Leben ohne Raum in nichts endet”. A proposito delle affinità tra questa prima fase creativa e i drastici esiti del *Mitmacher* cfr. H.L. Arnold: *Theater als Abbild der labyrinthischen Welt. Versuch über den Dramatiker Friedrich Dürrenmatt*. In: «Text + Kritik, Friedrich Dürrenmatt I», (1976) 50/51, pp. 19-29.

*end*<sup>14</sup> – a precipitare inesorabilmente verso la sua “schlimmstmögliche Wendung”).

Il tempo, genericamente designato come “Gegenwart”, appare anch’esso una categoria svincolata da ogni contesto: mentre l’uniforme bagliore del neon che domina sulla scena è inteso ad azzerare la percezione del giorno e della notte, lo scorrere dei minuti viene scandito unicamente dagli scrosci d’acqua nel necrodializzatore, l’invisibile strumento di liquidazione dei cadaveri progettato dall’ex-scienziato Doc. Il costante rumore di sottofondo, preludio dell’ecatombe finale di cui tutti resteranno vittima senza esclusione di colpi, contribuisce inoltre ad amplificare gli intervalli di silenzio tra i dialoghi, fungendo da sinistro controcanto all’assenza di comunicazione sulla scena.

Costretta entro questo rigido sistema di ascisse e ordinate, l’azione appare mortificata ulteriormente dal ricorrente intervento narrativo dei monologhi, che creano una peculiare cesura tra esposizione dei fatti e loro svolgimento, fino a proporsi quasi come pause di commento extratestuale<sup>15</sup>.

I dialoghi, improntati quasi sempre (come già anticipato da Doc) a una vile strategia elusiva, sopravvivono nella forma di concise sticotimie prive di qualsiasi inflessione sentimentale – espressione vuota di un’umanità atrofizzata per la quale *Liebe* è divenuta ormai sinonimo di *Pech* e *Hoffnung* di *Lotterie*.

Così l’incontro tra Ann e Doc che prelude all’avventura erotica (“gelegentlicher Beischlaf mit etwas Vivaldi-Musik”), ma anche alla rovina di entrambi, non può che svolgersi come laconico avvicinarsi di domande e risposte casuali, sintomo di un’irrimediabile indifferenza:

“DOC: Warum hast du gerade mich gefragt, ob du mit mir schlafen kannst?

ANN: Zufällig.

DOC: Hättest du auch einen anderen gefragt?

ANN: Auch.

<sup>14</sup> “Ich habe einmal gesagt, das Schlimmste, was ich mir vorstellen kann, ist, daß ich an einer Buchhandlung vorbeigehe und dort im Fenster ein Büchlein sehe mit dem Titel “Troost bei Dürrenmatt”. Dann muß ich sagen: Jetzt bin ich fertig. Literatur kann keinen Troost geben. Troost können andere Dinge geben. Literatur, glaube ich, darf nur beunruhigen”. In: F. Dürrenmatt, *Gespräch mit H.L. Arnold*, Zürich 1976, pp. 64-5.

<sup>15</sup> Esempio-limite in tal senso è il monologo di Jack, il quale si propone al pubblico come personaggio del tutto estraneo all’azione, resuscitato sulla scena dalla condizione di morto al solo scopo di illuminare gli antefatti.

DOC: *kommt mit dem Whisky* Edelnutte oder auf Abentuer aus?  
ANN: Spielt keine Rolle.  
DOC: Willst du immer noch mit mir schlafen?  
ANN: Immer noch.  
DOC: Zahle nichts.  
ANN: Spielt keine Rolle.  
(...)  
ANN: Ich heiße Ann. *Trinkt.*  
DOC: Mich nennt man Doc. *Trinkt. Betrachtet sie nachdenklich.* Warum willst du mit mir schlafen?  
ANN: Das geht dich nichts an. *Trinkt.*  
DOC: Dann zieh dich aus. *Sie reicht ihm ihr Glas Whisky.*  
ANN: Ich zieh mich aus." (WA 14, 38-39)

Non meno privo di coinvolgimento emotivo è il riincontro tra Doc e suo figlio Bill dopo i lunghi anni di clandestinità trascorsi dal padre nel sotterraneo e che, bandito ogni slancio, si converte rapidamente in addio ("Zu allem Überfluß ist noch das ominöse Rauschen hörbar"):

"DOC: [...] Machen wir uns nichts vor. [...] Es war amüsant, dich wiederzusehen. Ich bin zufällig dein Vater, und du bist zufällig mein Sohn, etwas anderes haben wir uns nicht zu sagen. Adieu, Bill." (WA 14, 56)

Tale crescendo di disumanizzazione culmina infine nel II atto, in cui Doc rinnega *post mortem* sia Bill ("COP: Kannten Sie ihn? DOC: Ich verhandelte bloß mit ihm") che Ann, una volta che, per una perversa ironia del destino, se ne ritrova, attonito, il cadavere tra le mani:

*Doc stellt den Plattenspieler ab.*  
DOC: Boss?  
BOSS: Doc?  
DOC: Ich –  
BOSS: Nun?  
DOC: Nichts.  
BOSS: Dann nichts. Ich stelle Sie an, damit Sie Leichen auflösen, und nicht, damit Sie psychologische Studien treiben (...).  
DOC: Ich kannte sie nicht.  
BOSS: Ich weiß, Sie kannten sie nicht. (WA 14, 73-74)

Lo scempio del cadavere di Ann già inscenato tra le righe dal banchetto di Boss ("Danke für den Imbiß. (...) Weiberfleisch bleibt Weiberfleisch. Und nun lösen Sie meine Pflanze auf") rivive nel finale – vera e propria apoteosi del blasfemo – nel saccheggio del cadavere di Bill ad opera di Jim e Sam ("JIM: Feine Manschettenknöpfe (...) Türkise. SAM: Nobel. JIM: Prima Anzug. SAM: Klasse. JIM: Seide. Paßt meinem Sohn.") capostipiti di una



nuova generazione di *Mitmacher* e unici superstiti sulla scena accanto al desolato paesaggio di bare.

Da un punto di vista compositivo, questa “commedia con cadaveri” (Hans Mayer) vive dell’apparente contrasto tra la radicale quanto irriflessa abiura morale di Doc:

“Ich stellte mich dem Unternehmen zur Verfügung. Warum? Weil ich an der Gesellschaft zugrunde ging? Weil ich es der Welt noch einmal zeigen wollte? Weil ich mich selbst verachtete? Aus Haß? Aus Verbitterung? Große Worte. Vielleicht bloß aus Gedankenlosigkeit (...).” (WA 14, 61)

e l’ingenua ricerca di senso di Cop, l’unico personaggio che ancora parrebbe credere alla sopravvivenza di un barlume di giustizia:

“Ich machte mir nie was vor, aber ich glaubte, daß sich hie und da etwas Gerechtigkeit verwirklichen ließ.” (WA 14, 86)

Eppure lo stesso Cop (“der Nicht-Mitmacher, genauer, der Nicht-Mehr-Mitmacher”) non sarà dispensato da una fine grottesca (“Wer heute ein Verbrechen aufdeckt, wird vernichtet, nicht der Verbrecher”), né il suo pentimento, che sfocerà nel suicidio, servirà a redimerlo: la sua ribellione contro il mondo è destinata a vanificarsi nel segno di una patetica, donchisciottesca impotenza: “Cops Komik: Cop sucht sein Recht. Endlich im Besitz aller Trümpfe, nützen ihm diese Trümpfe nichts. Die Welt ist korrupt (...).” (WA 14, 194)

Cop – su cui torneranno a convergere molti fili del discorso contenuto nelle due post-fazioni – suggella in tal senso l’esito più radicale dell’impostazione drammaturgica sinora perseguita da Dürrenmatt: vittima della sordità del mondo è a sua volta colpevole della propria solitudine di cui ha fatto un territorio invalicabile: “(...) dieser selbstmörderische Unfug beweist nichts als seine Subjektivität. Cop ist der absolute Einzelne. Zu ihm führt kein Zugang mehr.” (WA 14, 200). Né la sua buia parabola esistenziale può assurgere alla catartica dignità del tragico: un simile finale di partita non prevede infatti alcuna rivincita: “Jeder setzt sich jederzeit schachmatt, ohne recht zu begreifen, wie nun dieses Pech wieder zustande gekommen ist.” (WA 14, 219)

Se questo *Endspiel* à la Dürrenmatt suggella, nell’inesorabile disfarsi di qualsiasi progettualità, la sconfitta della poetica del *Gegenentwurf* cui erano ispirate le migliori parabole drammaturgiche

del ventennio precedente (basti pensare a *Der Besuch der alten Dame* o a *Die Physiker*), il lungo itinerario delle postfazioni testimonia tuttavia un'immutata vitalità dell'impegno critico dello scrittore.

Anzi, sembrerebbe quasi che dalla studiata "riduzione" del medium teatrale – preludio di quel definitivo *Abschied vom Theater* (1980) che farà seguito alla stesura di *Achterloo* – Dürrenmatt attinga un rinnovato gusto per la narrazione, ovvero per una prosa reinventata come forma aperta e volutamente refrattaria alle scansioni di genere.

Attraverso la macchinosa sequenza delle appendici alla commedia che quasi sembra indulgere al gioco di parole (*Nachwort*, *Vorwort zum Nachwort* e *Nachwort zum Nachwort*) prende corpo via via un proliferare tortuoso di motivi e riflessioni che, pur vincolato al nucleo centrale dell'ispirazione drammaturgica, finisce con lo spaziare in un universo poetologico di ben più ampio respiro.

Vediamo come.

Nel *Vorwort zum Nachwort* Dürrenmatt provvede innanzitutto a screditare l'autonomia del testo di partenza, definendolo una partitura per sua natura incompiuta – necessaria perciò un'integrazione che aiuti a comprenderne il senso recondito:

"Irgend jemand bemerkte einmal, meine Nachworte würden immer länger. Ich habe vor, das längste zu schreiben, das ich je schrieb, nicht etwa, um irgend jemandem recht zu geben, sondern aus der Einsicht heraus, es sei eigentlich unmöglich, eine halbwegs brauchbare Theaterpartitur herzustellen. Das Wesentliche, was ein Theaterstück ausmacht, kann doch nicht aufgezeichnet werden: der Text ist ein Resultat innerer Vorgänge, nicht mehr, der erbärmliche Klavierauszug einer Partitur (...)." (WA 14, 97)

Formulato implicitamente un vero e proprio *requiem* per il suo teatro, Dürrenmatt si accinge ad inscenare, nelle oltre duecento pagine di commento al testo, una simbolica resurrezione della scrittura: il tendenziale esaurimento di una certa vena creativa viene infatti subito rilanciato tra le righe sotto forma di inedita avventura: "Ich bin mir bewußt, daß ich mich damit auf ein Abenteuer einlasse, das noch bedenklicher werden könnte als das Stück selbst." (WA 14, 99). Non un velleitario o risibile tentativo di autodifesa, bensì la volontà di far luce sul "gedanklichen Hintergrund" della commedia: una strada da costruire passo dopo passo e inevitabilmente vincolata alla ricerca di nuove modalità (e finalità) espressive.

Il *Komödienschreiben* finirà infatti per rivelarsi, nella sua stessa genesi, momento episodico di un ben più sofisticato e fluido *komö-*

*diantisches Denken* che chiama direttamente in causa la soggettività dello scrittore alle prese con il lavoro creativo e i propri materiali (“sich über sich selbst klar(zu)werden, mehr nicht”), aprendo la strada a un ripensamento sul fare letteratura in chiave di metadiscorso:

“Literatur über Theater und, insoweit Theater etwas Literarisches ist, Literatur über Literatur (...) Damit wird das Denken über die Kunst zur Spektralanalyse immer ferne-  
rer Sterne.” (WA 14, 99-101)

Messo di fronte all’opera compiuta, l’autore cercherà allora di ridisegnare a posteriori una vera propria *Dramaturgie der Phantasie* allo scopo di enucleare i vari momenti dell’immaginario nel loro labirintico intersecarsi – un’operazione che trova agli occhi di Dürrenmatt la sua legittimità nella stessa trama complessa del *Mitmachen*, elevato d’un sol fiato da contenuto estetico a categoria ontologica dell’esistenza:

“Wir machen alle mit, auch der Schreibende (...) Wir machen mit, weil wir *sind*, verstrickt (...) durch unzählige gesellschaftliche, kulturelle, politische und wirtschaftliche Fäden mit der Welt als Ganzem (...): das Knäuel ist unentwirrbar. (...) Dieses Mitmachen, diese Verstrickung aller Dinge ergibt an sich keine Dialektik, keine Dramatik, ist episch, Stoff zu einem unermesslichen Roman, der jede Darstellbarkeit übersteigt. Kunst muß einschränken, auswählen, Tatsachen außer acht lassen, den Stoff, den sie formen will, aus der Ungeheurlichkeit der angesammelten und durcheinandergewobenen Stoffe sondern. So auch hier.” (WA 14, 105)

Discernimento, dunque, e insieme recupero a monte dei motivi che concorrono all’ispirazione artistica. Ed è proprio a partire da questo materiale ritrovato nella sua essenza originaria – ovvero dall’enucleazione di uno *Stoff* capace, per sua natura, di farsi *incipit* di un romanzo potenzialmente infinito – che prende le mosse una nuova scommessa creativa destinata a rovesciare i rapporti consueti:

“nicht ein Denken über den *Mitmacher*, sondern ein Denken vom *Mitmacher* her, kein Nachwort, sondern eine Fortsetzung.” (WA 14, 225)

Rispetto allo spazio via via crescente concesso alle postfazioni, la commedia tende a regredire sullo sfondo, a sopravvivere in chiave di citazione o più spesso di parafrasi ai margini di un discorso che ne ripropone il senso in figurazioni nuove, mentre, in primo piano, affiorano percorsi collaterali e insondati della scrittura: la prospettiva è capovolta – il testo si fa, letteralmente, pre-testo.

L'ambiziosa impresa prevede che l'autore riattraversi dapprima l'opera già scritta, scomponendola nei suoi vari motivi allo scopo di estrarne e amplificarne le ragioni sottintese – un percorso “a marcia indietro” (“im Rückwärtsgang”) costruito sul filo delle associazioni. Il primo *Nachwort* consiste infatti in una meticolosa indicizzazione dei temi affrontati nel *Mitmacher*, da ciascuno dei quali si diramano a raggiera ulteriori spunti riflessivi concatenati tra di loro dalla logica intuitiva degli *Einfälle*<sup>16</sup>. Così, ad esempio, il capitolo dedicato a Doc comprende una lunga digressione su Faust e Socrate a proposito dell'ironia, sulla responsabilità etica dello scienziato nella civiltà atomica, e, ancora, un richiamo alla figura di Möbius (uno dei tre *Physiker* dell'omonima commedia) che sfocia infine, senza soluzione di continuità, in una reminiscenza autobiografica presentata a sua volta sotto forma di racconto (*Erzählung vom CERN*). Che si tratti di motivi compresenti e, per così dire, intercomunicanti nell'immaginazione dello scrittore è dimostrato, alla fine del lungo *excursus*, dalla ricognizione dei vari elementi del discorso in chiave di simultaneità: la visita al gigantesco impianto di ricerca assume spessore narrativo *solo* nella concomitanza di altre visioni:

“Während wir zum Auto zurückgehen, um Erdwälle herumzukurven, aufgeschüttet, um vor harten Strahlungen zu schützen, denke ich an *Doc*, die Hauptfigur des *Mitmachers*, die ich in Mannheim, ein halbes Jahr vorher, Comics lesen ließ auf Vorschlag des Hauptdarstellers, denke ich an *Möbius* aus den *Physikern*, an meine Inszenierung dieses Stücks in Reinach, denke ich schließlich wieder an *Faust*”. (WA 14, 119)

Assecondando suggestioni estemporanee, la prosa acquista ritmo e forma, gradualmente, attraverso la tematizzazione della sua stessa genesi, diventa *work in progress* messo in scena sulla carta grazie a un periodare incalzante e tutt'altro che rettilineo che infrange le pause, preferisce le virgole ai punti, concatena, associa, accumula e disfa, interpola, digredisce: “Doch verläuft das Schreiben wie jedes geistige Arbeiten selten nach Plan, es gehorcht den Gesetzen des Atmens.<sup>17</sup>”

Nella discontinua giustapposizione di registri che ne deriva (dall'impersonale argomentazione saggistica alla confessione autobiografica, dalla contrazione aforistica al lungo respiro narrativo)

<sup>16</sup> Sullo *Einfälle* come intuizione creativa e insieme principio compositivo si rimanda a *Theaterprobleme*, *op. cit.*

<sup>17</sup> Cfr. l'autointervista *Friedrich Dürrenmatt interviewt F.D.* (WA 25, 166).

la scrittura dei *Nachworte* diviene mimesi dell'ardito percorso intrapreso da Dürrenmatt nei recessi della propria soggettività. L'ispirazione di questo discorso itinerante sembra inoltre garantita *ad infinitum* dagli inesauribili giochi combinatori possibili tra le due istanze-chiave *Ich* e *Stoff*, proposte quali variabili dell'immaginario a loro volta indipendenti. Anche l'identità autoriale è infatti una dimensione intrinsecamente mutevole, oltre che dotata di molteplici prospettive che vanno di volta in volta ridefinite:

“Das Ich wird eine Fiktion, entrückt man es der Zeit. Das Ich, das ein Stück schrieb, und das Ich, das vom Stück her weiterdachte, sind zwar eins, doch was sie trennt, ist nicht die Zeit, wie es scheint, sondern der gedankliche Zwang, sich zweimal zu setzen: als ein Ich, das ein Stück schreibt, und als ein Ich, das über das von ihm geschriebene Stück nachdenkt. Das Ich und der Einzelne existieren nur im Augenblick, gewiß, doch wenn ich diesen Augenblick denke, als Punkt in der Zeitlinie, eliminiere ich das Ich aus der Zeit und mache es zur Fiktion: literaturwürdig.” (WA 14, 230)<sup>18</sup>.

Altrettanto dicasi per la ‘materia prima’ di cui vive la scrittura:

“(…) auch der Stoff, auch er wird in meinem Denken immer wieder ein anderer, weil er vom fingierten Ich abhängig ist und je nachdem, welches Ich fingiert wird, als Stoff neu überdacht und damit ummodelliert, variiert, ja in sein Gegenteil gekehrt werden kann: der Roman des Stoffs wird möglich.” (WA 14, 230)

Nello sforzo di mettere a fuoco la composita genealogia delle proprie storie, l'artista è dunque suo malgrado messo di fronte al proprio stesso vissuto, una sfera di cui va riappropriandosi sempre più consapevolmente intuendovi un deposito pressoché inesauribile di immagini:

“Der Entstehung von Stoffen nachzuspüren, ist nicht einfach. Oft sind es Erinnerungen, die sich im Unbewußten mit einem Einfall verbunden haben, der, taucht er wieder auf,

<sup>18</sup> Senza timore di perdersi in logorroici sofismi Dürrenmatt fa seguire a questo punto un lungo e dettagliato elenco dei tanti distinti *Ich* che hanno presieduto alla stesura del “Komplex” (WA 14, 230-231). Della stessa audace *mise en abîme* dell'identità autoriale partecipa anche il delirio monologico intitolato *Selbstgespräch* (ma si pensi anche alla straniante esplorazione del cervello contenuta in *Das Hirn*). Che si tratti di un motivo prediletto dallo scrittore lo dimostra anche il passo tratto da *Der Auftrag*: “(...) kein Ich (...), besser, nur eine zahllose Kette von aus der Zukunft auftauchenden, in der Gegenwart aufblitzenden und in der Vergangenheit versinkenden Ichs, so daß denn das, was sein Ich nenne, nur ein Sammelname für sämtliche in der Vergangenheit angesammelten Ichs sei, ständig anwachsend und zugedeckt von aus der Zukunft durch die Gegenwart herabfallenden Ichs, eine Ansammlung von Erlebnis- und Erinnerungsfetzen (...). (In: F. Dürrenmatt: *Der Auftrag*, Zürich 1986, p. 28).

scheinbar nichts mit den Erinnerungen zu tun hat. Indem ich die Entwicklung meines Denkens anhand der Geschichte meiner ungeschriebenen und damit, unwillkürlich, auch meiner geschriebenen Stoffe darzustellen versuche, genauer noch: der Beziehung zwischen Erleben, Phantasie und Stoffe nachtaste, um eine Dramaturgie der Phantasie aufzuspüren, läßt sich Autobiographisches nicht vermeiden, damit auch nicht Lappalien, ja Läppisches, allein deshalb, weil auch im Nebensächlichsten oft die Keime zu Stoffen liegen(...).<sup>19</sup>

Così l'intento di risalire al nucleo originario del *Mitmacher* conduce Dürrenmatt in un lungo viaggio a ritroso nella memoria autobiografica fino al punto in cui, sulla presunta falsariga del ricordo, rievocazione e *Einfall* giungono a coincidere indissolubilmente. Con una precisa indicazione di tempo e di luogo che simula l'immediatezza della cronaca diaristica ("Manhattan, Mai 1959"), Dürrenmatt ripropone, o meglio ri-costruisce, in un sofisticato gioco di sovrapposizione temporale tra passato e presente, la sua esperienza nell'afa soffocante tra i grattacieli di New York che diventa tutt'uno con l'intuizione del personaggio di Doc e della novella di Smithy:

"Der Weg ist mir nicht genau erinnerlich, nur schattenhaft, vielleicht verwechsle ich ihn teilweise mit einem anderen Streifzug durch Manhattan, hartnäckig verfolgt mich die Erinnerung an einen Wolkenkratzer, den ich zu erreichen suchte, aber immer wieder verfehlte, um ihn schließlich überhaupt nicht zu erreichen (...) Ich ging und ging (...) Doch alles ist verzittert, unscharf, wie ein Fiebertraum, zwischen mich und Manhattan schob sich, immer mehr die Realität verwischend, die Geschichte Docs. Ich dachte mir diese Geschichte im Gehen aus, im Trotten vielmehr, und was mir geblieben ist nach all den Jahren, ist nicht mehr mein meilenlanger Marsch Manhattan hinunter, schwitzend, müde, stumpfsinnig, mechanisch, sondern die Geschichte, die ich dabei ausheckte, gleichsam aus tausend unbewußten Eindrücken zusammensetzte, die ich als Novelle zu schreiben begann, aus der ich vierzehn Jahre später *Der Mitmacher* herauschälte. Von der Novelle, irgendwo angefangen, irgendwann fallengelassen, sind mir nur wenige Seiten geblieben, in einem Hotelzimmer in New York notiert, ob ich mehr geschrieben habe, weiß ich nicht. Die Novelle begann mit den Schwierigkeiten Docs, oder besser eines Mannes, der Smith hieß, J.G. Smithy, und den man Smithy nannte (...)." (WA 14, 234-235)

Grazie a uno studiato corto-circuito del periodare, il Dürrenmatt che vaga nel labirinto di cemento della metropoli americana pare identificarsi simbolicamente con il Dürrenmatt che tenta di orientarsi negli intricati fili della propria memoria. In questa complessa finzione, la stessa memoria si fa sinonimo di un repertorio virtuale capace di ispirare un'infinita moltitudine di percorsi narrativi: "Ich könnte ja von jedem Drama schreiben, wie es entstan-

<sup>19</sup> In: F.Dürrenmatt: *Stoffe I-III*, Zürich 1981, p. 221.

den ist. Das wäre jedesmal eine andere Geschichte.”<sup>20</sup>. Serbatoio in cui si radicano i meccanismi generativi della scrittura, essa diventa fulcro di un esperimento che, nell’insieme variegato delle sue forme, si rivela non solo capace di infrangere i confini tra generi letterari, ma anche – persino – di rimobilizzare il potenziale latente dei testi non scritti. È la stessa idea di partenza di *Stoffe*:

“Wenn ich trotzdem über mich schreibe, so nicht über die Geschichte meines Lebens, sondern über die Geschichte meiner Stoffe; denn in meinen Stoffen drückt sich, da ich Schriftsteller bin, mein Denken aus, auch wenn ich natürlich nicht nur in Stoffen denke. Aber die Stoffe sind die Resultate, in denen, je nach ihrem Schliff, mein Denken und damit auch mein Leben reflektiert werden. Doch gehören zu diesen Stoffen nicht nur die Stoffe, die ich geschrieben, sondern auch jene, die ich nicht vollendet oder nicht geschrieben habe. Indem ich vor allem diese skizziere, taste ich in der Entwicklung meines Denkens zurück wie einer Spur, der ich folge, und was ich aufscheuche, ist mein Leben.” (*Stoffe I-III*, op.cit., p. 11)

Così l’indagine sulla genesi della commedia dà luogo – sotto forma di itinerario alternativo e insieme complementare – a una novella, che, pur nella contiguità di certe immagini e nella comune derivazione da un identico *Stoff*, rivendica tuttavia la sua natura di testo autonomo:

“Smithy ist nicht Doc – Smithy ist Doc, Boss, Cop in einem und wieder keiner genau von den dreien, alles schwimmt, alles hat etwas von allem, nebelhaft, die Frau erinnert an Ann und doch wieder nicht, der Polizeichef an Cop, wenn auch nur flüchtig, der Mann hinter dem Schreibtisch, dieser Diplomat oder dieser Großindustrielle, in seiner Beziehung zur Frau ist Boss und nicht Boss.” (WA 14, 262)

Nell’ispezionare le connessioni intertestuali dei propri materiali, il *Denken* di Dürrenmatt, riproposto al lettore quale processo *in fieri* e perciò sempre suscettibile di inattese curvature (“das schriftstellerische Unglück dieses Nachworts: wie ein Zug entgleist, entgleiste es nach so vielen Seiten in eine Erzählung” WA 14, 262), viene articolandosi quale rotazione concentrica intorno agli stessi *Leitmotive*, “wie eine Katze, die einmal ihren Schwanz geschnappt hat, sich im Kreise dreht”. La topografia dell’immaginario sembra dunque rivelarsi un circuito chiuso: “In der Phantasie gibt es nichts Neues, alle Strukturen gehen auf Urstrukturen, alle Motive auf Urmotive, alle Bilder auf Urbilder zurück”<sup>21</sup>. E non è un caso che proprio a proposito della novella-Smithy si riaffacci l’antica e prediletta immagine del labirinto:

<sup>20</sup> In: F.Dürrenmatt: *Über die Grenzen*, München 1993, p. 94.

<sup>21</sup> In: F.Dürrenmatt: *Stoffe I-III*, op. cit., p.77.

"(...) indem ich unvermutet, das Stück weiterdenkend, nicht als Stoff, sondern von seinen Aspekten her, ohne es eigentlich zu wollen, zu seinem Ursprung gelangte, komme ich mir vor, als sei ich durch ein Labyrinth gegangen und durch dieselbe Pforte, in die ich eingedrungen war, unvermutet wieder ins Freie geraten, wie Theseus einen Ariadnefaden benutzend: die Erinnerung." (WA 14, 261)

Tuttavia (a rendere il gioco ancora più sofisticato e complesso!) Dürrenmatt non si limita soltanto a fare e disfare la tela di Penelope delle proprie storie, bensì sottopone alla medesima operazione anche materiali altrui – è il caso dell'altra prosa compiuta contenuta nel secondo *Nachwort*: il racconto *Das Sterben der Pythia*.

Nonostante l'inserimento di un testo di ispirazione mitologica possa apparire a prima vista arbitrario, esso si rivela invece, a lettura ultimata, intrinsecamente pertinente al merito del *Komplex*. Già il titolo infatti, assegnando un ruolo di protagonista alla Pizia, preannunzia la differente angolatura da cui l'autore si appresta a rileggere la tragedia di Edipo. In una Delfi ridotta a mera "Kitschlandschaft", l'oracolo si rivela prodotto non già di un'imperscrutabile volontà divina, bensì di un'occasionale disposizione interiore della Pizia che trasforma la vicenda dell'eroe in una paradossale concomitanza di circostanze fortuite: "eine Übersetzung des Ödipus ins 'Zufällige'". Il determinismo della tragedia si dissolve così in una risibile congiura del caso che imparenta Edipo, *tout court*, al Cop del *Mitmacher*, ristabilendo in tal modo un'imprevista continuità con le riflessioni di Dürrenmatt a proposito dell'"ironischer Held" e della propria commedia (WA 14, 314-315).

Il cerchio parrebbe già chiudersi – ma ancora: la moderna improponibilità del tragico (tesi portante, come si sa, della drammaturgia 'classica' di Dürrenmatt) guadagna profilo in questo racconto attraverso un procedimento della scrittura singolarmente analogo a quello dei *Nachworte*, fino al punto che tra microtesto e macrotesto si istituisce un rapporto di similitudine speculare. *Das Sterben der Pythia*, infatti, non è tanto un'altra, ennesima versione della storia di Edipo, quanto piuttosto la scomposizione della sua trama in una miriade di fili ipotetici, ciascuno dei quali si presta virtualmente a suggerire ulteriori e inediti intrecci.

Riraccontare la mitologia in chiave di "illazioni" si rivela nell'epilogo un espediente finalizzato allo stesso obiettivo di fondo, ossia riattingere, oltre la patina stratificata della tradizione, all'energia vitale dello *Stoff*, la sola capace di rimettere in moto nuove invenzioni – sono le parole messe in bocca a Tiresia:



“Der Kampf zwischen uns beiden, Pannychis, wird auf allen Gebieten entbrennen, der Kampf zwischen dem Seher und der Pythia; noch ist unser Kampf emotional und wenig durchdacht, aber schon baut man ein Theater, schon schreibt in Athen ein unbekannter Dichter eine Ödipustragödie. Doch Athen ist Provinz und Sophokles wird vergessen werden, aber Ödipus wird weiterleben, als ein Stoff, der uns Rätsel aufgibt.” (WA 14, 313)

In tal modo il lavoro dell’immaginazione finisce per connotarsi quale sondaggio di ipotesi tutto interno al codice di riferimenti della letteratura – un processo che vive di continui corsi e ricorsi, echi e rimandi, citazioni, montaggi e rimaneggiamenti e che però non indulge alla gratuità, ma anzi partecipa del rigore scientifico di una simulazione sperimentale:

“Die Geschichte des Ödipus (...) ist schon so oft verfälscht worden, daß sie nur noch zur Literatur geeignet ist; zum Experiment geeignet, zur Untersuchung, wie sich denn Literatur und Wirklichkeit zueinander verhalten: Da beide, die Literatur und die Wirklichkeit, hypotetisch sind, ist auch das Experiment möglich, als Experiment *in vitro*, im Glase gleichsam (nicht *in vivo*, im Leben, wie es in der Biologie schon möglich ist).” (WA 14, 314)

Pure, non sfugge a Dürrenmatt che la pratica di una scrittura come sinuosa *Gedankenfuge*, esercizio deliberatamente ludico e autoreferenziale, esige una giustificazione nei confronti del proprio pubblico, soprattutto perché radicalmente divergente dalle ambizioni etiche del precedente teatro d’impegno. Sul finire del *Komplex*, nella sezione intitolata *Ausgang*, lo scrittore, apprestandosi a uscire (teatralmente!) di scena, torna così a interrogarsi sulle finalità della propria poetica – un dialogo figurato da interpretarsi come una vera e propria drammaturgia del lettore:

“Und so komme ich mir vor wie einer, der sein Haus gegen Osten zu verließ und, seine Richtung stur einhaltend, alle nur denkbaren Verkehrsmittel benutzend, sein Haus plötzlich von Westen her kommend wiederfindet(...) Doch fragt mich nun einer, bevor ich schließe, gesetzt, er sei mir bis zu diesem Punkt gefolgt, zu diesem End- und Ausgangspunkt zugleich, wozu denn diese Reise, so antworte ich, des Reisens wegen; und fragt er, was ist dein Standpunkt, so antworte ich, der eines Reisenden (...) so weiß ich denn auch nicht, durch welche Gebiete die Reise führt, außer daß sie immer wieder zurückführt; und sagt er, dann ist es ja sinnlos zu reisen, entgegne ich, deshalb erzähle ich ja Geschichten.” (WA 14, 325)

Con l’incalzare delle domande, lo scrittore si allontana metaforicamente sempre più dal suo interlocutore (“durch eine unendliche Schwärze zwischen sich und mir, zwischen Mensch und Mensch (...), da ich mich, indem ich mich ihm nähere, immer mehr von ihm entferne”), fino a confessare, come sopraffatto dall’insistenza maieutica dell’altro, la parola-chiave del suo tardo credo estetico: “Einleuchten”.

Una resa dunque (ma non incondizionata!) al perimetro concluso e insieme sconfinato della propria soggettività, in cui scrivere non significa enunciare verità assolute (peraltro inesistenti), ma professare le vulnerabili fedi del proprio io, mirando a illuminazioni (o provocazioni) estemporanee e perciò ritrattabili – ma non per questo meno incisive. L'esercizio della finzione coincide infatti, come documenta la stessa impresa del *Komplex*, con un costante e capillare sforzo di vigilanza sui meccanismi che presiedono alla creazione del senso. Ed è in tale contesto che la fantasia – strumento di conoscenza logico-intuitiva della realtà e insieme sguardo ipotetico sulle cose volto a configurare altri possibili orizzonti<sup>22</sup> – riacquista una sua peculiare valenza costruttiva: “Die Welt, wie ich sie erlebe, konfrontiere ich mit einer Gegenwelt, die ich erdenke”.

In questa ingrata fatica di Sisifo, ossessivamente tematizzata dal tardo Dürrenmatt, lo scrittore si scopre solo a lottare contro se stesso. Non a caso, persino nel labirinto tante volte percorso dalla sua immaginazione, il Minotauro e Teseo finiscono col tempo col rivelarsi non più gli antagonisti del mito, ma due volti coesistenti dello stesso io. Se l'obiettivo della prima *Dramaturgie des Labyrinths* (1972) pareva essere ancora guadagnare l'uscita per porre fine all'incubo dell'insondabile, nella successiva stesura contenuta in *Stoffe*, l'incursione in quei meandri archetipici allude a una vicenda ben più intricata – lo sforzo della mente creativa di bandire il caos attraverso la forma:

“Wer den Labyrinth erfindet, weiß alles; doch wer sich hineinbegibt wie ich jetzt, so vielen Jahre nach meinen ersten zaghaften Versuchen, mich dem Eingang zu nähern, weiß nichts – und wäre er auch mit der besten Dramaturgie bewaffnet. Am Ariadnepad seines Denkens beginnt er, nach dem Minotaurus zu suchen, in den verschlungenen Gängen beginnt er zu fragen, zuerst, wer denn Minotaurus überhaupt sei, später ob es ihn überhaupt gebe, endlich beginnt er zu überlegen – wenn er ihn immer noch nicht

<sup>22</sup> Su Dürrenmatt quale *Denkspieler* e *Bilderlogiker* cfr. W. Jens: *Friedrich Dürrenmatt. Reflexion und Poesie*. In: W.J.: *Einspruch. Reden gegen Vorurteile*, München 1992, pp. 153-61. Questo il Dürrenmatt secondo Jens: “Ich erfinde ein Hirn, für das es keine Außenwelt gibt – ein Hirn, das Welten schafft, indem es die Grenze von Denken und Fühlen, dem Kalkül und der Imagination aufhebt – ein Hirn, das vor aller Evolution, noch einmal ganz von vorne anfängt und derart die Region der Wirklichkeit, einen kümmerlichen, durch die Brutalität des “so und nicht anders” bestimmten Landstrichs, ins Riesenreich der Möglichkeiten einmünden läßt, deren Gott nicht aufs teleologische Denken, sondern auf Erfindungsreichtum und Phantasie schwört”.

SU DER MITMACHER. EIN KOMPLEX DI F. DÜRRENMATT

gefunden hat –, warum denn, wenn es den Minotaurus nicht gebe, das Labyrinth überhaupt sei: Vielleicht deshalb, weil Theseus selber den Minotaurus ist und jeder Versuch, diese Welt denkend zu bewältigen – und sei es auch nur mit dem Gleichnis der Schriftsteller –, ein Kampf ist, den man mit sich selber führt. Ich bin mein Feind, du bist der deinige". (*Stoffe I-III*, op. cit., p. 93-94)



Alberta Fabris Grube

THE UNRESOLVED QUESTION OF CONFLICTING  
LOYALTIES AND ALLEGIANCES IN THE NOVELS OF  
KAMALA MARKANDAYA

East and West, tradition and modernity, seem to be the contrasting forces in much Indian writing particularly if the novelist is interested in the destinies of women very often exposed to a kind of double colonialism in the sense that much more than men they are conditioned by living in a society not exactly ready to allow them spaces other than domestic ones. Kamala Markandaya in her long career of about thirty years has dealt with a variety of themes and situations, involving different backgrounds and social classes, but always insisting on the contrast between old and new; but the new, with very few exceptions<sup>1</sup>, is inevitably associated with British influence which, both in colonial and post-colonial times, has impinged on traditional Indian life. Probably such a continuous confrontation was also brought about by her spending most of her life in Great Britain, thus arousing some negative responses in certain Indian critics who feel she is too much of an alienated person who has forgotten what India is really like. An accusation which I find very difficult to accept feeling that, on the contrary, it is also her condition as expatriate, a condition she shares with many other contemporary<sup>2</sup> and not only contemporary writers, which makes her fiction so interesting and significant with its continuous interplay between Eastern and Western points of view. In almost all her novels, in other words, she deals with the problem of the impact of the Empire, an

<sup>1</sup> Generally speaking, with the exception in particular of the splendid *A Handful of Rice*, the *new* is always associated with the British, embodying "the Western concept of progress, inevitable change, materialism, and individualism". (Joan Adkins, "Kamala Markandaya: Indo-Anglian Conflict as Unity", *Journal of South Asian Literature*, 10 (1973), p. 92.

<sup>2</sup> For an interesting comparison between Markandaya and Jhabwala dealing with similar themes see Ramesh Chadha, *Cross Cultural Interaction in Indian English Fiction*, Delhi: National Book Organization, 1988.

impact which is seen from various angles and perspectives, depending on whom she is writing about: a peasant woman, an upper class girl, an Indian prince or, conversely, a British engineer, a political officer. Both sides will be affected by the collusion; the Indian one, however, in a much more dramatic way because of the political, social and economic situation before and even after Independence.

This concern about the impact of the West is already apparent in Markandaya's first novel *Nectar in a Sieve* (1954), the autobiographical story of Rukmani, a peasant, and her family. In her slowly changing world she lives the harsh life of the Indian agricultural labourer with its problems of sheer survival against the background of a benevolent but often cruel nature. Rukmani accepts these facts:

"that sometimes we eat and sometimes we starve. We live by our labours from one harvest to the next, ..., and if bad times are prolonged we know we must see the weak surrender their lives and this fact, too, is within our experience."<sup>3</sup>

She resents the intrusion of the tannery, she dislikes the upside-down world of the city where she is forced to go when their land is sold, but the only surviving son will eventually find satisfactory work in the British hospital set up by Dr. Kenny with whom she herself develops a very interesting relationship, made up of mutual confidence and esteem, in spite of the abysmal differences between their two respective cultures and backgrounds, which can only be abridged by common sense and human sympathy. The English doctor represents almost too obviously European rationalism and pragmatism while Rukmani is the emblem of traditional Indian womanhood, god-fearing and family oriented, but also intelligent and energetic, a splendid symbol "of the tragic dignity of Indian rural life"<sup>4</sup>. Suspended between two worlds she, the traditional Indian peasant, is nevertheless not totally negative about the dramatic changes affecting her life, because she is open minded enough to see the positive side of the 'new'.

More complex, more tormented is the question of conflicting loyalties and allegiances in Markandaya's second book *Some Inner*

<sup>3</sup> Kamala Markandaya, *Nectar in a Sieve*, New York, John Day, pp. 181-82.

<sup>4</sup> Fawzia Afzal-Khan, *Cultural Imperialism and the Indo-English Novel*, University Park, Pennsylvania, The Pennsylvania University Press, 1993, p. 103.

*Fury* (1955) set in fatal 1942 when there were violent attacks against the British. It deals with upper class people, with a special emphasis on two cousins, Mira and Premala. Mira, whose point of view we follow in the story, influenced also by another young woman, the politically involved, emancipated Roshan, "born in one world, educated in another, she entered in both with ease and nonchalance"<sup>5</sup>, leaves the security of her family, moves to the city, works for a newspaper, and starts a love affair with a British officer, her brother's friend. In the city she experiences a great sense of freedom but she also becomes aware of social and political problems, the existence of extended slums, the importance of the movement of Resistance. While her cousin Premala, a traditional girl married to Kit, a totally westernized Indian, hates the city, its glittering social life and opts for a neighbouring village where she helps an English priest in his educational work. Both, in other words, are deeply affected by the urban world, in spite of their different reactions to it. This book is a very bitter, negative novel stating the impossibility, at least in those years, of a possible fruitful relation between two civilizations. As Mira realizes in a very dramatic, tense moment, in front of the British judge, in the trial against her cousin Govind, accused of murder:

I had known love, and fear, and now I knew what it was to hate. The wave surged over me, black, blinding: I felt myself born on those dark lashing waters, helpless but not weak, full of fury, and I wanted to turn on him and shout with all my fury, all my strength, Govind is innocent!<sup>6</sup>

It is the discovery that justice does not exist but is at best something relative, partial, claimed by the two fighting sides, compared to two dogs tearing at a bone. Conflicts are not resolved for anyone; what remains is only a sense of the futility of all human efforts. The main protagonists all meet with a violent death, with the exception of Mira, the heroine, and the fanatical patriot Govind reminding us of Sandip, the repulsive nationalistic character in Tagore's *The Home and the World*, a powerful indictment of a certain brand of narrow-minded selfish nationalism, oblivious of humanistic values. It is Mira in fact who, going back after many years to her ancestral home, recalling her past life, will conclude the story, told through a long flash-back:

<sup>5</sup> Kamala Markandaya, *Some Inner Fury*, London, Putnam, 1955, p. 96.

<sup>6</sup> *Ibid.*, pp. 280.

It is all one, I said to myself. In a hundred years it is all one; and still my heart wept, tearless, desolate, silently to itself. But what matter to universe I said to myself, if now and then a world is born or a star should die; or what matter to the world, if here and there a man should fall, a head or a heart should break. Outside a wind was stirring: the reddish dust of earth, loosened by many feet, came swilling in, and at last I turned to go."<sup>7</sup>

Individuals count more than ideas: as Meenakshi Mukherjee has pointed out the novel is politically neutral, romantic love being its major theme<sup>8</sup>. The fury of the title can be referred both to Mira's passion and the anger of a country fiercely wanting independence; but the last words belong to Mira, words of resignation and acceptance, sublimating her feelings in the haven, albeit a temporary one, of her tradition and culture<sup>9</sup>.

With *Silence of Desire* (1960)<sup>10</sup>, we are back to an all Indian environment; Independence has been achieved, but Western influence is still there. The novel's main point is the contrast between the strong, to some blind faith of a traditional wife Sarojini and her husband, a middle class civil servant, Dandekar, *l'homme moyen sensuel*, happy with his well ordered-life, a satisfactory marriage, three healthy children, relative prosperity. This harmonious atmosphere is suddenly disrupted by some mysterious doings of his wife which gradually bring him to a state of panic. Suspecting her fidelity he follows her only to discover she has "a growth in her womb" she hopes to get cured by a religious man, a *swami*. Gradually all his sense of security, his well-ordered world is cut to pieces, menaced by the absolute refusal on Sarojini's part to see a doctor. Dandekar feels trapped, moving aimlessly around, like a squirrel he had once seen in a cylindrical cage. Diametrically opposed to him there is the *swami*, bluntly consid-

<sup>7</sup> *Ibid.*, pp. 285-86.

<sup>8</sup> Meenakshi Mukherjee, *The Twice Born Fiction*, New Delhi. London, Heinemann, 1971, p. 54.

<sup>9</sup> If the eternal triangle of Western fiction is generally absent in the Indian novel, there is however another kind of emotional triangle, its third side being "the joint family, tradition, orthodoxy" at which Mira looks with a feeling of nostalgia. (Meenakshi Mukherjee, *The Twice Born Fiction*, *cit.*, p. 82).

<sup>10</sup> The title of the book is taken from a sonnet by Longfellow, inspired by Molinos, a Spanish seventeenth century priest, founder of the Quietist movement. According to an Indian critic in the novel there is a very noticeable lack of communication in the married couple, but certainly no silence of desire for the husband. (K. S.Narayana Rao, "Kamala Markandaya. A Silence of Desire.: a Note on the Title", *The Indian P.E.N.*, vol. xxxv, December 1969, no. 12, p. 351).



ered an impostor by two of his more westernized colleagues: interestingly enough, however, Dandekar himself after the holy man's departure will assume a more positive attitude towards this person who has an important role in a society where large masses of derelicts are left to fend for themselves. As the dwarf says: "The *swamy* used to hold them – keep their heads above water."<sup>11</sup> In the long run Dandekar will have his way, with the sudden disappearance of the *swami*, brought about by the new ruling class: Sarojini will go to the hospital, will be successfully operated on and come back to him, because with the true Indian stoic attitude she is strong enough to accept anything: "I formed an attachment, it is broken. That's all. One must accept it."<sup>12</sup> Life goes on, Sarojini is again the loving wife, the disruption is healed: and the critic S.C. Harrex sees in this happy ending a sign of the possible reconciliation between two opposing attitudes towards life's problems<sup>13</sup>. More than a reconciliation I see in this book a splendid example of the strength and resilience of certain types of Indian women who, without forgetting their beliefs, seem to be able to survive much better than those blindly accepting Western concepts. Because Markandaya is mainly interested in the moral plight of Dandekar, leaving Sarojini much in the shadow, although a living presence like the *tulsi* plant in the middle of the courtyard. Or, as A.V. Krishna writes:

"Ultimately, all desires are silenced, whether realised or not: Dandekar desires to win back his wife; but Sarojini's desire to resort to 'faith healing' is silenced by her acceptance of the surgical treatment; and the dwarf's desire to be attached is also finally silenced by the Swamy's characteristic detachment, and his departure."<sup>14</sup>

In the next novel *Possession* (1964) the entire debate West versus East embodied by Lady Caroline and Valmiki is seen through the eyes of a female narrator, Anasuya, a cultivated young woman, script writer and novelist, sufficiently independent to adjust without trauma to the 'raw' materialistic values of the West and sufficiently aloof to understand the power struggle, apparent-

<sup>11</sup> *A Silence of Desire*, London, Putnam, 1960, p. 223.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 217.

<sup>13</sup> S.C. Harrex, "A Sense of Identity: The Novels of Kamala Markandaya", *Journal of Commonwealth Literature* 6 No.1 (1971), p. 69.

<sup>14</sup> A.V. Krishna Rao, "The Novels of Kamala Markandaya: A Study", in *Studies in Contemporary Indian Fiction in English*, ed. by Dr. A.N. Dwivedi, University of Allahbad, Kitab Mahal, 1987, p. 222.

ly played with unequal arms, between the English imperious lady and her protégé. Still, as the title suggests, it is almost too obvious an exposure of the imperial theme, with Europe as the possessing continent, keeping the Asian one in its thrall. Here Markandaya, who is generally so good at drawing interesting characters involved in complex, difficult situations, is merely telling a story where actions provide the necessary conflict. It would be interesting to compare it to the Jamesian *Roderick Hudson*, with the similar portrait of an artist who, taken away from his surroundings, loses his inspiration. The end is quite different, however; instead of committing suicide Valmiki returns to India, to his *swami* and to his cave where he will, at least for the time being, resume his work, but with a new maturity and insight, because his spiritual identity has remained intact. In England he cannot function because he is simply deracinated: the only attachment he forms is with a small monkey, and Ellie, the Jewish waif, the miserable refugee, both sharing

the joint feeling of being without roots, top-heavy saplings struggling to keep a crazy balance in an earth that quivered and shifted, recording every move from isolate nobility to a pervading madness.<sup>15</sup>

Thus Valmiki is seen in direct opposition to well adjusted Anasuya who, as R.S. Singh writes:

knew that a judicious mix of the two cultures alone could ensure meaningful cooperation in the field of art and literature. This seems to be the logical thrust of *Possession*, which was what was being envisaged in the fifties as the future of Free India.<sup>16</sup>

Markandaya's continuous interest in the varied Indian reality, even if she lives abroad, comes out quite strongly in *A Handful of Rice* (1966) where, continuing to a certain extent the theme of her first novel, she chooses to describe what happens when a young village boy, out of sheer despair for the hopeless poverty of the countryside, and a "culture for the breeding of suffering"<sup>17</sup> moves to the city, "the incandescent carrot" which lures agricul-

<sup>15</sup> Kamala Markandaya, *Possession*, Bombay, Jaico, 1984, p. 115.

<sup>16</sup> R.S. Singh, "West meets East: A Study of Kamala Markandaya's *Possession*" in *Image of India in the Indian Novel in English 1960-1985*, ed. by Sudhakat Pandey and R. Raj Rao, London, Sangam Books, 1993, p. 34.

<sup>17</sup> Kamala Markandaya, *A Handful of Rice*, Delhi, Orient Paperbacks, 1985, p. 49.

tural labourers and which his mother deeply feared. But in the city, poised between the free life of petty criminals and the attractions of the responsible life of the householder, the husband and the father, Ravi opts for the second, leaving aside his former friends, "vagrants, seedy failures whom the city had defeated"<sup>18</sup> making a choice which reminds us of Malamud's *The Assistant*. But all his efforts to achieve the decorous though humble position of his father-in-law Apu fail, while he begins to think with nostalgia of life in the village, where nature was kind and people "were never stranded, left gasping like a fish out of water"<sup>19</sup>. What he desperately wants to be is not "the vagrant hulk washed up by society, but the unbroken rebelling outsider who had opted to come out."<sup>20</sup>, but what will happen is actually left open by Markandaya who does not tell us whether Ravi will eventually work for Damodar or will descend lower and lower into the abyss of poverty. More pessimistic than her first proletarian novel, *A Handful of Rice*, although set in the fifties, seems to have been written more in the spirit of the thirties, particularly if we consider the violent hate Ravi feels against society, for the 'others', 'them', who thwart his desire for stability and a decent life. If he is a victim of the particular Indian situation which frustrates his will to react and get out of the trap, his wife's destiny is no better although she is another example of the long suffering Indian wife, finding some consolation in her full acceptance of tradition.

I do not think *The Coffey Dams* (1969) is one of Markandaya's more successful books, being a cumbersome narrative which does not come to life if compared to others by the same author. Set in India, after Independence, it is mainly focussed on the British working there: the technician, pragmatic Clinton, only interested in fulfilling his task, the building of a dam in a remote Indian valley, his sensitive wife Helen, and the lower-middle class couple with its spiteful attitude of old fashioned Sahibs towards the locals. Then there are the Indians, the young engineers in their difficult position as cultivated people less experienced than the European ones but fully aware of the problems caused by the unpredictable natural force of their country, and finally the prim-

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 111.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 112.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 206.

itive tribesmen, the ones most affected by the new technical developments. Here the author is facing the problem of new colonialism, of the conflicting attitudes towards the best way of bringing the advantages of technological advance to India. If the English seem to share, even in the best of cases, attitudes already explored by Conrad ("most of them with rising tides of superiority lined and laced and made heady by fear, a nameless unvoiced fear that to step outside was a hazard whose culmination would be a total, terrifying absorption of identity in an unknown ocean"<sup>21</sup>) some, like Helen in particular, respond sympathetically to the disruption caused to the indigenous population by the sudden impact with the 20th century. On the Indian side the most interesting character is Bashiam, originally a tribesman, but now fascinated by modern technology, and who has become a crane operator. He in fact will not only become Helen's lover, intruding into the British camp, but will at the same time sacrifice himself in order to avoid the sacrilegious burial of two of his fallen workers in the dam. A contradictory figure, suspended between two worlds, Bashiam will pay heavily for his sense of tradition, remaining crippled for life. There is a great sense of the beauty and awe of a primitive landscape, there are some successful ironic portraits of the new Sahibs; still, probably because of the complexity of the themes considered, the book does not fully convince. Quite clear, however, remains the message: European technical possibilities, European involvement and work do not contribute to improving India's living conditions. Moreover, even for Clinton and his wife life will not be the same as they leave to return to England, by now incapable of communicating with each other.

Many books have been written on the Indian diaspora but *The Nowhere Man* (1973) with its emblematic title is certainly one of the best, the only novel by Markandaya dealing with the problem of expatriation and alienation, as we do not have the move from village to town but a much more radical one. Srinivas, the protagonist, having been compelled to migrate to Great Britain for political reasons, eventually bought a house in London, in 1938, an important fact which signifies his definitive renunciation of India; and through the reminiscences of this middle-aged, sensi-

<sup>21</sup> Kamala Markandaya, *The Coffer Dams*, London, Hamish Hamilton, 1969, p. 36.

tive but innocent man, still attached to his religion, his Indian-ness, we follow the major events of his life from the day of exile to his years in Great Britain, during the war and through the fifties where racial troubles started becoming serious. It is the tragedy of a person, apparently integrated (one of his sons died in the war, defending Britain, the other is thoroughly anglicized) who suddenly finds himself in a world which is hostile and alien.

England, he said to himself, incredulous but accepting. As it was now – swept by a blight, the dreadful stains everywhere. You could see the blotches of corruption, eating into all that had once made it great, a greatness composed of tolerance and implicit freedoms which had simply been, a part of being – a part of *his* being which had been woven into consciousness and living without need for overt manifestoes, and now was departing.<sup>22</sup>

Markandaya is excellent in giving the sense of what Great Britain was like in the fifties, the grey, subdued atmosphere of London, the squalid life of lower middle-class English people, good hearted, occasionally nasty, but more often than not simply indifferent. Srinivas is scrupulous, honest although also critical of certain western attitudes, particular as far as religion is concerned, but also ready to admire the positive aspects of British mentality as he

dwelt on the webs of gentleness that still prevailed in the land, could still be found, obstinately clinging, their delicate fabric belying their strength and resisting all efforts of Fred and his henchmen to foul them."<sup>23</sup>

In spite of certain structural failures and melodramatic touches, like Srinivas's leprosy, and possibly his violent death, *The Nowhere Man* is an excellent dramatization of the problems facing Indian immigrants, problems due to effective differences but also to economic factors which push weak, stupid people like Fred to find easy scapegoats for their incapacity 'to find a place in the sun'. Still the novel ends on a note of hope; significantly the last words are those of Mrs Pickering, the humble, lonely woman who had been Srinivas's faithful, devoted companion in the last years of his life:

<sup>22</sup> Kamala Markandaya, *The Nowhere Man*, London: Allan Lane 1972, p.195.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 283.

"You mustn't blame yourself", said Mrs Glass, sweating.  
"Blame myself, said Mrs Pickering. "Why should I? I cared for him."  
And, indeed, that seemed to her to be the core of it."<sup>24</sup>

The weight of the book lies on the interesting, tormented Srinivas, probably making the wrong decisions, in spite of his political involvement and business acumen, loved only by two people, two women: sensible, good natured Mrs Pickering and his loyal, traditional wife Vasantha, both sharing the same concern about others, in spite of their racial and cultural differences.

The rather unfortunate title, *Two Virgins* (1974), should not dissuade one from reading this charming book, dealing with the growing up of two girls in rural India after Independence. Saroja and Lalitha are two sisters who embody two different concepts of life, an 'intelligent' attachment to tradition and the desire of becoming 'modern', citified, westernized. The end is predictable: who will better survive is Saroja who, painfully growing up, acquiring experience, becomes a responsible, clear-headed young woman, while Lalitha will disappear in the labyrinth of the city. Written in a plain, simple fashion, mostly from Saroja's point of view, it is a book of great appeal for readers who like to enquire about the problems facing young girls in a rural society, suddenly exposed to the impact of the West. The contrast between the two sisters may seem too obvious, but it is worked out in such a subtle, convincing way that one remains fascinated by it. Appa, the ineffectual kind father is ready to accept modern ideas but being a mature person, with his position and role, is able to survive quite well while Lalitha, the typical good-looking but superficial young girl will be destroyed by them, helped in her delusion by two westernized characters, the Christian convert Miss Mendoza and the film director Mr Gupta. Instead for Saroja growing up means not only coming to terms with her body, with the problem of sexuality, but also with her family and fascinating, but dangerous new realities. She is an intelligent person, ready to

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 312. Interestingly enough Emmanuel Nelson criticizes the author, for her apolitical stance, and her "reduction of the Indian immigrant experience to a metaphor for the universal human conditions of alienation and dislocation", her book having therefore no value for an actual immigrant. (Emmanuel S. Nelson, "Troubled Journeys: Indian Immigrant Experience in Markandaya and Mukherjee", in *From Commonwealth to Post-Colonial*, ed. by Anna Rutherford, Sydney, Dangaroo Press, 1992, p. 58).

see the complexity of life, the pros and the cons: being young she is more adaptable, willing to learn and not to stick to abstract principles like her father, who still relies on his experience of fighting for Independence, or, like her traditional Aunt Alamelu, completely refusing the new. She is fully aware in fact that "women had no boltholes. There was no escape for them, they had to stand where they were and take it."<sup>25</sup>, but it is also this awareness that enables her to keep the situation under control. Saroja will also be exposed to the city but, horrified by its "chaotic flux", will happily return home where the eye can rest on the fields changing colour with the various seasons, where "you always knew where you were. You knew who you were"<sup>26</sup> and kept your identity in a well defined, familiar surrounding, while in the city you lost your sense of belonging and "drifted, amoebalike, through the baffling streets, wondering where you were, what business you had."<sup>27</sup> Going back to the village meant feeling whole again: "She began to take in things, it was no longer a case of watching a pointless kaleidoscope slide past, the unconnected pieces had meaning after all"<sup>28</sup>. What distinguishes Saroja is her human sympathy, her instinctive caring for others, without however forgetting her need to understand herself, to find an answer to the many questions crowding her eager mind. As Jasbir Jain has pointed out, her values are not reactionary or retrogressive; on the contrary they are "creative, restoring sensitivity to the benumbed human psyche, flaking away 'the icy encrustations', helping it in the resumption of positive attitudes and responses."<sup>29</sup>

How to transform a young Indian boy into a loyal friend of the British Empire or into a supporter of Independence seems to be the theme of that extraordinary novel called *The Golden Honeycomb* (1980), where Markandaya paints a fresco of Indian princely life from the end of the 19th century to the period between the two World Wars. It is a major effort to offer the reader a sensitive, well balanced picture of the complex relationship which characterized some princely states and British officials. And it is a splendid example of the subtleties involving the main

<sup>25</sup> Kamala Markandaya, *Two Virgins*, New Delhi, Vikas, 1977, p.123.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 243.

<sup>27</sup> *Ibid.*, pp. 243-244.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 246.

<sup>29</sup> Jasbir Jain, "The Novels of Kamala Markandaya", *Indian Literature*, 18, No.2 (1975), p. 43.

characters, from Arthur Copeland and his wife, to the wordly astute Dewan and to Rabi, the young child, possibly the heir apparent who is poised between two opposite influences, that of his loyal father Bawajiraj III, fully accepting British protection, and the women surrounding him, starting from his mother down to Janaki the sweeper's daughter, to Jaya the mill hand with whom he has an ardent love affair, and to Ushi, the politically active daughter of the Dewan whom he will eventually marry. Though mainly devoted to the 'growth' of Rabi, from happy childhood to active participation in the running of the the state, it allows ample space for the intricate relations between the persons involved but also for their complicated reactions to various situations, when loyalties and allegiances are put to the test. It is a fluctuating world, which sees many substantial changes and where people have to adapt themselves to new realities without losing their personal integrity. Interestingly enough the 'progressive voices' which have such a determinant role in forging Rabi's character are those of the Indian women around him, although the English Mem Sahibs, Lady Copeland in particular, are also far from stereotyped.

That such an intricate web of relationships is congenial to Markandaya is shown also in her last novel to date, *Shalimar* (1982), a more successful re-elaboration of *The Cofferdams*, where she analyzes the impact of a colossal, luxurious tourist complex on the nearby fishing village, mainly on young Rikki, the fisherman's son, who after his early schooling at the establishment of British missionaries, gets a job in Shalimar and, what is more, becomes the close friend of the British entrepreneur, humane, intelligent, interested Mr. Tully, Sir Arthur Copeland's grandchild. The novel, in fact, can also be seen as a continuation of *The Golden Honeycomb* in the sense that it is a meditation on the theme of British-Indian relationships after Independence. With an open ending, because Tully eventually leaves and Rikki remains, his last action putting some final touches to the mosaic he had been making for his English friend. But the young boy has grown and has developed, learning from his friendship with Tully while the British young man, fully aware that the reason why they colonized India was "to impose our order on what seemed to us your confusion"<sup>30</sup> is also conscious of the value of the Indian

<sup>30</sup> Kamala Markandaya, *Shalimar*, New York, Harper and Row, 1982, p. 79.



experience which had touched him deeply and left, as he says to the Minister, a dent, or as his wife resentfully notices, had wrapped itself round him like a boa constrictor.

Even this necessarily superficial survey of Markandaya's major work makes us see how important is for her the question of different loyalties and allegiances, both politically and socially. All her main characters have somehow to come to terms with contrasting forces, especially Indian women who are more exposed to the uncertainties of a changing society, but also, although to a minor extent, some at least of the British characters who will be affected by the colonial experience. Markandaya belongs to an older generation than Deshpande or Desai and as such is naturally more involved in the political issues of colonialism. But some of the problems debated in her novels are still very relevant today when more and more people face the problem of living in foreign countries and *the nowhere man* must find his *ubi consistam*. While the burning question of West versus East is going to remain with us for a long time, possibly giving rise to a sensible, rational confrontation which should eventually and hopefully enrich all of us. Contacts among different civilizations are always very dramatic and bound to leave deep scars on the people involved, even if they are necessary elements in the history of mankind. What Markandaya seems to suggest is the importance of human values and decency which alone can help us to eventually bridge the gulfs between 'us' and 'them', but also between 'them' and 'us'. Being an expatriate she can see both positive and negative elements in the West and in the East and succeeds in demonstrating that "it is not through domination but through mutual respect, appreciation and understanding that a harmonious union and happy, lasting relationship can be established."<sup>31</sup>

<sup>31</sup> Ramesh Chadha, *Cross Cultural Interaction in Indian English Fiction*, cit., p. 13.



Francesca Favino

RESPUBLICA: UNA 'MORALITY' POLITICA  
DEL CINQUECENTO, ATTRIBUITA A  
NICHOLAS UDALL GRAZIE AL COMPUTER

Il testo originale di *Respublica*, un "allegro interludio composto nel 1553" (come recita il frontespizio), si è conservato fino ai giorni nostri in un unico manoscritto anonimo<sup>1</sup>. L'opera venne con ogni probabilità composta e rappresentata per la regina Mary Tudor durante le festività natalizie a cavallo fra il 1553 e il 1554: a distanza, quindi, di pochi mesi dall'incoronazione della stessa Mary, avvenuta il 30 settembre 1553, in seguito alla morte del fratellastro Edoardo VI, appena sedicenne.

Nel prologo, recitato da un non meglio identificato "poeta", l'autore saluta l'illustre spettatrice e spiega al pubblico le finalità del dramma: dimostrare che "per ogni Stato rovina e distruzione / di quando in quando ci sono state, ci sono e ci saranno, ogni qualvolta / Insolenza, Adulazione, Oppressione / e Avarizia hanno il potere nelle loro mani"<sup>2</sup>. Trattandosi di un'opera di parte cattolica, questi "Vizi" rappresentano ovviamente gli errori del precedente governo protestante. In particolar modo, la critica sembra essere rivolta ai due Lord che si erano avvicendati nella carica di "protettori", o tutori di Edoardo: il Duca di Somerset, zio del re, e il Duca di Northumberland, che alla morte del giovinetto aveva tentato invano di usurparne il trono provocando una vera e propria sommossa popolare a favore della legittima erede, Mary. L'autore rimprovera ai due nobili (adombrati soprattutto nel personaggio di Avarice) di aver utilizzato la loro influenza su un re fantoccio per perseguire non il bene comune, ma il proprio tornaconto.

<sup>1</sup> L'originale fa oggi parte della biblioteca privata di Karl Pforzheimer, a New York. Il testo è stato pubblicato dalla Early English Text Society nel 1905 (a cura di L.A. Magnus) e nel 1952 (a cura di W.W. Greg). Per una edizione in inglese moderno si veda anche E.T. Schell e S.D. Schucter, *English Morality Plays and Moral Interludes*, New York, 1969.

<sup>2</sup> vv. 19-22. La traduzione è mia.

A tal fine essi avrebbero nascosto la loro vera natura di uomini avidi sotto la patina di rispettabilità garantita dall'altissima carica ricoperta.

Allo stesso modo, nel primo atto del dramma *Avarice*, vero perno attorno a cui ruota tutta l'azione, nasconde sotto un mantello le borse di denaro che gli pendono sulla schiena e che potrebbero rivelare la sua vera identità, in modo da dare ad intendere alla ricca vedova *Respublica*, vittima delle sue macchinazioni, di essere in realtà *Policy*, cioè "Buon Governo"<sup>3</sup>.

L'opera è però ben lungi dall'esaurirsi nel mero scopo occasionale o encomiastico: pur essendo fortemente ancorata alle vicende della storia inglese, *Respublica* non è uno strumento di propaganda politica o religiosa. Certo, *Mary Tudor* è identificata con la dea greca *Nemesi* che nell'ultimo atto ristabilisce l'ordine nel paese, e *Oppression*, uno dei *Vizi* al servizio di *Avarice*, per poter più agevolmente derubare la ricca vedova assume il falso nome di *Reformation*; ma se fossero solo queste le principali carte giocate dall'autore, l'opera non potrebbe avere altro, agli occhi di un lettore moderno, che un valore documentario.

Al contrario, *Respublica* è un lavoro drammaticamente riuscito, estremamente godibile anche ai giorni nostri. Ispirandosi agli eventi passati, l'autore costruisce una vivace commedia con una struttura in cinque atti e una valida caratterizzazione dei personaggi: elementi, questi, mutuati dal teatro di *Plauto* e *Terenzio*. Mentre all'influenza di quest'ultimo sembra si debbano ascrivere l'economia drammatica<sup>4</sup> e la mancanza di ogni tipo di eccesso nei toni (caratteristica non comune nelle opere di parte dell'epoca *Tudor*, come quelle del vescovo *Bale*, protagonista della virulenta apologetica protestante), *Plauto* probabilmente ispirò all'autore di *Respublica* la felice riuscita scenica di alcuni personaggi, fra cui spiccano *Avarice*, *People* e, in misura minore, *Adulation*.

<sup>3</sup> La parola *policy* aveva in realtà nel 1500 una doppia accezione: quella positiva suddetta, conservata nell'uso odierno, e il significato negativo di "opportunismo", oggi scomparso. L'ambivalenza, non percepibile da parte di uno spettatore moderno, era però ben presente all'autore, che infatti la utilizza ironicamente in diversi punti dell'opera (cfr., per esempio, i vv. 881 e 1138).

<sup>4</sup> Per quanto riguarda l'influenza della *Comedia Nova* sul teatro inglese resta ancor oggi fondamentale lo studio di *Baldwin Shakespeare's Five-Act Structure*, Urbana, Univ. of Illinois Press, 1947. I risultati di *Baldwin* sono stati recentemente ampliati dal lavoro di *W. Richle, Shakespeare, Plautus and the Humanist Tradition*, Cambridge, D.S. Brewer, 1990.

Presente in varie opere teatrali inglesi del medioevo come personificazione del peggior vizio mandato da Satana a tentare l'uomo, Avarice assume nell'interludio scritto per Mary Tudor uno spessore drammatico dal tutto nuovo. Non più astrazione di un precetto omiletico, né tantomeno, come invece le circostanze potrebbero far pensare, caricatura di potenti politici decaduti, ma rappresentazione dell'avarico *tout court*. Il desiderio di accumulare denaro per i tempi bui della vecchiaia, l'attenzione amorevole per le borse piene di soldi, a cui Avarice si rivolge come se si trattasse dei propri figli, il pensiero trepidante sempre fisso al forziere, il sospetto di chiunque in quanto potenziale ladro, sono tutti aspetti che richiamano alla memoria l'Euclione dell'*Aulularia* plautina. A questi elementi di novità rispetto alla tradizione locale, va aggiunto anche il fatto che egli sia definito "the Vice of the play" nell'elenco dei personaggi: una definizione che si trova qui per la prima volta nella storia del teatro inglese, quasi un riconoscimento esplicito da parte dell'autore del ruolo centrale di questa figura, presente sulla scena per la quasi totalità dell'azione: ora clown, ora faccendiere malvagio, ora addirittura regista di una divertente farsa basata su giochi di parole (Atto I, sc. iv). Una parte, insomma, adatta a un attore dalle qualità istrioniche non comuni, un vero mattatore della scena, più vicino ai famosi *villains* di Shakespeare e Jonson, che alle monocromatiche figure di vizi tentatori dell'uomo presenti nel primo teatro inglese.

*Respublica* si pone quindi come importantissimo spartiacque fra una sensibilità medievale ancora legata ad una concezione teocentrica della vita (e quindi perfettamente rappresentata dai drammi sacri e "moralì"), e la nuova *Weltanschauung* rinascimentale, più interessata alle caratteristiche dal singolo individuo.

Risponde a questa nuova ottica anche il personaggio di People, che, malgrado il generico nome collettivo, risulta molto ben delineato come servo fedele di Respublica. L'intuito tipico della gente semplice (riesce infatti a intravedere la vera natura dei Vizi sotto il loro travestimento da gentiluomini) e il dialetto del sud-ovest dell'Inghilterra<sup>5</sup> conferiscono a People un colore e una credibilità fino ad allora ignoti in un personaggio secondario.

<sup>5</sup> Alcuni tratti caratteristici di questo dialetto sono: il pronome di prima persona singolare, che da *I* diventa *ich* o anche *che*; la sonorizzazione di *f* e *s* in *v* e *z* rispettivamente, il participio passato dei verbi irregolari con la stessa forma dell'infinito, come *bee* invece di *been* o *take* al posto di *taken*; forme arcaiche come *beeth* per il presente plurale, o il participio passato dei verbi

Quando poi si pensi che un dialetto identico a quello di *People* verrà utilizzato da Shakespeare nel *Re Lear* per rendere più credibile il travestimento da "poor Tom" di Edgar, appare ancora più evidente l'importanza di *Respublica* come momento centrale di elaborazione di moduli espressivi e linguistici che troveranno piena attuazione solo mezzo secolo più tardi, nel periodo d'oro del teatro inglese<sup>6</sup>.

Dato il valore dell'opera, è evidente che si sia cercato in ogni modo di rintracciarne l'autore: "non piace a nessuno, faceva notare F.P. Wilson, vedere dei preziosi che restano in giro abbandonati"<sup>7</sup>.

Il nome di Nicholas Udall iniziò molto presto ad essere messo in relazione con *Respublica*: egli è sempre sembrato, infatti, il candidato ideale alla paternità di questa *pièce*, non solo per la sua posizione di drammaturgo di corte, testimoniata dai documenti dell'epoca<sup>8</sup>, ma anche per la caratteristica unione di elementi classici e nativi che accomuna quasi tutte le sue opere e l'interludio del 1553.

Nato professionalmente come insegnante, Udall divenne una celebrità nell'ambiente letterario grazie ad una traduzione dal latino in inglese di alcuni brani tratti da Terenzio<sup>9</sup> e raccolti nel volume *Floures for Latine Spekinge*. Tale e tanta fu la fortuna di questi "Fiori del parlar latino", che Udall venne nominato rettore di Eton ancor prima di aver conseguito la laurea ad Oxford<sup>10</sup>. Già da questa prima opera è possibile vedere la peculiarità del suo

regolari formato con il prefisso *i-*, residuo del *ge-* germanico, rimasto in uso nel tedesco moderno, infine gli strafalcioni e gli storpiamenti di parole latine o inglesi con intento comico o satirico. Cfr. i vv. 616-51.

<sup>6</sup> Uno studio estremamente interessante sugli interludi del periodo Tudor, considerati nella loro valenza di "serbatoi" di idee a cui attinsero gli autori successivi, è quello di R. Mullini, *La scena della memoria*, Bologna, CLUEB, 1988.

<sup>7</sup> Ne *The English Drama. 1485-1585*, Oxford, 1969, p. 42.

<sup>8</sup> La migliore edizione dei *Loseley Manuscripts*, contenenti le note di spesa per le rappresentazioni a corte durante i regni di Edoardo e Maria, rimane a tutt'oggi quella di A. Feuillerat: *Documents Relative to the Revels at Court in the Time of King Edward VI and Queen Mary*. Questo lavoro occupa il vol. XIV di *Materialien zur Kunde des alten englischen Dramas*, Louvain, 1914.

<sup>9</sup> Più precisamente dalle commedie *Andria*, *Eunuchus* ed *Eautontimorumenos*.

<sup>10</sup> Il posto di rettore venne conferito a Udall nel giugno del 1534, solo quattro mesi dopo la pubblicazione del libro. Nel luglio di quello stesso anno Udall conseguì il diploma di Magister Artium a Oxford, e fu dispensato dalle formalità di rito per agevolare il suo insediamento nella nuova carica.

stile: sicurissima padronanza della lingua latina e grande abilità nel rendere persone e situazioni appartenenti a una cultura passata nuovamente vivi e attuali, grazie ad attentissime note esplicative, dove largo spazio viene dato alle espressioni idiomatiche. Sono in fondo così riassumibili i motivi che portarono la Corte inglese ad affidargli altre due grandi traduzioni: gli *Apophthegmes* raccolti da Erasmo nelle opere di vari autori latini<sup>11</sup>, e le *Paraphrases* ai Vangeli<sup>12</sup>, sempre di Erasmo. Quest'ultimo lavoro venne commissionato dalla regina Catherine Parr, e richieste a Udall e ai suoi collaboratori (fra cui anche la futura regina Mary) più di cinque anni per essere completato (dal 1543 al 1549). Nella dedica alla prima edizione, il curatore si dice suddito devoto di Enrico VIII e della sua famiglia. Di Catherine, Udall elogia lo zelo protestante, che ne ha fatto la degna consorte del nuovo capo della chiesa inglese, mentre augura al principe Edoardo di poter continuare degnamente nell'opera di rinnovamento iniziata dal padre.

Proprio questa convinzione nel perorare la causa della Riforma (oltre a queste due opere, di enorme risonanza all'epoca, Udall tradusse anche la *Tractatio de Sacramento Eucharistiae*<sup>13</sup>, che costituì il punto di partenza della differenziazione anglicana dalla dottrina cattolica su questo argomento) ha sempre portato i critici a procedere con estrema cautela nell'attribuire un'opera cattolica come *Respublica* proprio a questo autore. In realtà, l'accusa di apostasia, che in più casi è stata rivolta a Udall<sup>14</sup>, appare infondata quando si considerino più attentamente alcuni aspetti della sua biografia. Nello stesso anno in cui veniva pubblicata la traduzione del discorso di Pietro Vermigli (1550), Udall vedeva riconosciuti i suoi servigi per la divulgazione del pensiero riformista: Edoardo VI gli conferì infatti il privilegio di pubblicare la Bibbia in inglese, nonché altri libri che il letterato "volesse stampare e divulgare per favorire l'istruzione dei giovani d[el] regno nelle scuole elementari e altrove"<sup>15</sup>. Tuttavia Udall non fece mai ricorso

<sup>11</sup> Il libro fu pubblicato nel 1543 sotto il patrocinio di Sir William Parr, fratello di Catherine, sesta ed ultima moglie di Enrico VIII.

<sup>12</sup> Il titolo completo dell'opera è *The firste tome or volume of the Paraphrase of Erasmus upon the newe Testamente*, (1549, 1551, 1552).

<sup>13</sup> Si tratta della trascrizione di una serie di lezioni che Pietro Vermigli aveva tenuto ad Oxford dal 28 maggio al primo giugno 1549.

<sup>14</sup> Cfr. W. Peery, "Udall as Timeserver" in *Notes & Queries*, 19 nov. 1949, pp. 119-121, e W.L. Edgerton, "The Apostasy of Nicholas Udall", in *Notes & Queries*, 27 mag. 1950, pp. 223-6.

<sup>15</sup> *Patent Rolls*, 4. Edward VI, Pt. V. La traduzione è mia.

a questo suo privilegio, ad eccezione del libro di Vermigli, che segna anche il suo ultimo lavoro da discepolo della Riforma. È ragionevole quindi domandarsi come mai l'impegno propagandistico del letterato cessasse proprio nel momento della sua massima fortuna, e ben tre anni prima dell'ascesa al trono della cattolica Mary. Probabilmente Udall fu spaventato dagli eccessi di alcuni riformisti che ammantavano di zelo religioso la loro avidità, ed arrivò alla conclusione che la forza sottesa al depauperamento di molte splendide chiese era il tornaconto personale, e non il bene comune per il quale egli si era battuto per dieci anni. È possibile, inoltre, che Udall risentisse dell'influenza del vescovo cattolico Stephen Gardiner, prigioniero nella Torre di Londra all'epoca in cui lo stesso Udall era stato incaricato dell'istruzione del giovane Edward Courtenay, un pretendente al trono fatto imprigionare da Enrico VIII<sup>16</sup>. Che fra i due si fosse instaurata una solida amicizia sembra essere confermato anche dal fatto che Gardiner inserì Udall nel suo testamento, lasciandogli una discreta somma in eredità. La paternità di *Respublica* spiegherebbe quindi come mai Udall non sfruttasse il suo privilegio di pubblicazione della Bibbia in inglese e di altri "buoni libri": non opera occasionale e prodotta di un voltafaccia repentino, quindi, ma espressione di un profondo ripensamento sulla Riforma durato ben tre anni.

Il primo a mettere in relazione la *pièce* e Udall fu Leonard A. Magnus, curatore dell'edizione del 1905. Egli notò infatti una grande somiglianza tra *Respublica* e la prima commedia "classica" in lingua inglese, *Ralph Roister Doister*. Probabilmente composta nel 1552 per rallegrare una visita di Edoardo VI a Windsor<sup>17</sup>, l'opera narra le vicende della vedova Christian Custance, vittima della corte serrata di un soldato fanfarone (Roister Doister, appunto, ispirato al *miles gloriosus* plautino). Questi approfitta dell'assenza del futuro sposo della donna, Gawin Goodluck, per assillarla con continue profferte: dalla lettera d'amore, che però si trasforma, con dei furbi errori di punteggiatura<sup>18</sup>, in una serie di insulti, all'eroicomico assalto alla casa di Custance, in cui Roister

<sup>16</sup> Courtenay, discendente di Edward IV, venne fatto rinchiudere nella Torre insieme alla sua famiglia e venne liberato solo dopo l'ascesa di Mary. Due note negli *Exchequer Accounts* mostrano che Udall venne pagato per questo incarico in giugno e settembre 1519.

<sup>17</sup> Alla fine del 1551 a Udall venne assegnata una prebenda nel Capitolo di S. Giorgio presso il Castello di Windsor.

<sup>18</sup> Cfr. atto III, sc. vi nell'edizione curata da Farmer (London, Early English Drama Society, 1907, XI).



e il suo "esercito" vengono respinti con ignominia dalle cameriere della donna, armate solo di padelle e ramazze.

La *pièce* fu scritta, come *Respublica*, per essere rappresentata da una compagnia di ragazzi, probabilmente i componenti della *schola cantorum* di Windsor: una tesi, questa, che sembra avvalorata dal fatto che il discorsivo distico della maggior parte dell'opera lascia spesso il posto ai ritmi più agili e veloci di varie canzoni.

Anche *Roister Doister* è giunto fino a noi in un'unica copia anonima, che solo recentemente è stato possibile attribuire a Udall grazie all'omaggio attribuitogli da un suo vecchio discepolo. Infatti, nella terza edizione di *The Art of Rhetorike* (1553), Sir Thomas Wilson, ex studente di Eton, riporta la lettera d'amore di Roister a Custance come un "esempio, tratto da un interludio di Nicholas Udall di quegli scritti ambigui, che possono, grazie alla punteggiatura, avere un doppio senso e cambiare di significato."<sup>19</sup>

La lettura comparata delle due opere portò, come sottolineò lo stesso Magnus, "ad alcuni curiosi risultati". Infatti, non solo *Respublica* è la seconda commedia inglese, dopo *Roister Doister*, il cui autore dimostri chiaramente di avere una precisa cognizione di come l'azione vada suddivisa in atti e scene, corrispondenti ai diversi momenti drammatici; le due *plays* hanno in comune anche i tratti di alcuni personaggi. Fra questi "volti paralleli" vanno senz'altro segnalati quelli delle ricche vedove, senza marito e quindi più vulnerabili agli attacchi dei malintenzionati, siano essi "Vizi" come in *Respublica* o cacciatori di dote come il soldato spaccone Roister e il suo degno compagno Matthew Merrygreek<sup>20</sup>. Molto simili sono anche i personaggi di People nell'interludio cattolico e di Margaret Mumblecrust in *Roister Doister*, che parlano entrambi lo stesso dialetto, anche se quello della donna compare solo in pochi versi ed è molto meno articolato.

Ma, oltre che da questi macroscopici parallelismi<sup>21</sup>, l'attenzione di Magnus fu attratta specialmente dal lessico delle due opere. Parole come *mome* (sciocco), e le dialettali *malkin* ("ragazza") e *zembletee* ("apparenza"), o frasi come *St. George the borowe* ("S.

<sup>19</sup> Cfr. Edgerton, *Nicholas Udall*, New York, 1965, pag. xlvii; la traduzione è mia.

<sup>20</sup> Quest'ultimo sembra inoltre condividere con Avarizia una grande abilità nel tendere tranelli, una caratteristica già presente nel *servus currens* plautino (Cfr. *Pseudolus*).

<sup>21</sup> Si veda l'introduzione all'edizione del 1905, pp. xix-xxi.

Giorgio ti protegga”) e *the armes of Caleys* (“per le insegne di Calais”) sembravano appartenere a un medesimo stile, dal momento che non erano mai state registrate in altri lavori precedenti o contemporanei<sup>22</sup>.

Nel 1952 Sir Walter Greg, incuriosito dalla possibilità suggerita dal suo predecessore, rilesse con attenzione le due *pièces*, riuscendo a trovare ben cinquanta rassomiglianze tra parole e frasi. Il confronto lo convinse a tal punto, che mise come sottotitolo all'edizione di *Respublica* da lui curata “Un dramma per il Natale del 1553, attribuito a N. Udall”.

Sia Magnus che Greg dovettero basarsi, per le loro analisi testuali, solo sulle proprie forze: le affinità che essi riscontrarono tra le due opere vennero probabilmente annotate nel corso della lettura.

Per mettere alla prova l'ipotesi dei due studiosi, e rendere l'attribuzione di *Respublica* il più fondata possibile, si è pensato di utilizzare un moderno computer<sup>23</sup>. Oltre a quelli dell'interludio cattolico e di *Roister Doister*, è stato inserito in memoria il testo integrale di *Floures*, che, in quanto traduzione giovanile di opere teatrali, poteva essere considerato come l'apprendistato drammatico dell'autore. Inoltre questa opera prima di Udall non compare quasi mai fra gli esempi dell'*Oxford English Dictionary*: si è pensato, quindi, che un accurato studio del suo lessico avrebbe potuto essere di grande aiuto nell'identificare più nettamente lo stile del drammaturgo inglese. Sono state poi prese in considerazione anche le altre due traduzioni, a cui invece viene spesso fatto riferimento nell'*OED*: gli *Apophtegmes* e le *Paraphrases* di Erasmo.

Dalla lista di tutte le parole presenti in *Respublica* sono state eliminate le congiunzioni e le preposizioni, nonchè le parole troppo comuni per essere considerate espressione di uno stile personale. Si è poi proceduto a rintracciare quelle più significative anche nelle altre opere di Udall, tramite una funzione di ricerca automatica<sup>24</sup>.

<sup>22</sup> Ci si riferisce qui alle parole registrate nell'*Oxford English Dictionary*, un'opera che grazie a continui aggiornamenti ha ormai raggiunto la monumentale mole di tredici volumi, ma che all'epoca di Magnus era ancora agli inizi. Inoltre, solo recentemente i compilatori hanno iniziato a rivalutare la lingua del primo Cinquecento, i cui esempi sono ancor oggi tutt'altro che esaurienti.

<sup>23</sup> Il software utilizzato è stato Microsoft Word (Word per Windows 3.1).

<sup>24</sup> Si tratta della funzione “Search & replace”, presente anche nei più semplici programmi per videoscrittura.

Il risultato dell'analisi ha confermato l'intuizione di Magnus: è emerso infatti che erano circa duecento le parole o frasi comuni a tutte le opere prese in esame. Farne ora un elenco risulterebbe certo troppo lungo; basterà qui citare qualcuno degli esempi più interessanti, come l'aggettivo *bashfull* ("timido", v. 1818), la cui prima registrazione nell'OED è stata tratta dalle *Paraphrases* al Vangelo di Giovanni XII.12: "These folke beyng very desirous to see Jesus... yet they were bashfull etc.". Sempre tra gli aggettivi, molto interessanti sono apparsi *homlye* ("rude", v. 792) e *froward* ("riluttante", v. 753): il primo è usato in modo avverbiale sia in *Respublica* che in *Roister Doister* I.iv.38 "A nourse talk so homely with one of your worship?" (unico esempio attestato per il XVI secolo), mentre il secondo compare sia nelle *Paraphrases* a Matteo VI,13, "Ye shall be safe againste the frowarde temptoure", che nei *Floures for Latine Spekinge*, dove, a p. 73.b, *Natura prava* è tradotto come "the frowardness of their nature" (con aggiunta del suffisso -ness per formare il sostantivo astratto).

Per i verbi vanno segnalati *tottering*, ("impiccare", v. 1841), che Udall usa anche in *Apophthegmes* 122, "Diogenes... had a grete zele to see them euery one swyngyn and totteryng in halters", e *winke* ("fare un sonnellino", v. 1135, 1164): il primo esempio di questo verbo nell'OED è tratto da *Respublica*, ma la stessa parola è usata come sostantivo negli *Apophthegmes* 316, "not to slepe a winke", che è anch'essa la prima registrazione dell'OED per questo significato.

Tra i sostantivi, spiccano *emendes* (v. 1029, 1173), una forma molto rara, di cui compare un unico esempio nell'OED, tratto dagli *Apophthegmes*, p. 542 ("the losse of one precious stone seemed a sufficient emendes for his felicitie"), e il nome proprio femminile *Iyll* ("Jill", v. 1560), che non compare nell'OED fino al 1650, come un nome di cavalla; esso è usato, tuttavia, in *Roister Doister* III.iv.105, con disprezzo nei confronti della vedova Custance: "a straw for yond Jill". Molto interessante è anche l'esempio di *cost*, al verso 1266 "turn to my cost", una frase la cui prima registrazione risale al 1597 in Shakespeare (*Henry IV*, III.ii.13), ma che è presente anche in *Roist.Doist.* II.iv.334: "... with messages to come in post/ from henceforth, I promise you, shall be to your cost".

Per le esclamazioni, oltre a quella già fatta notare da Greg<sup>25</sup>, c'è da segnalare l'uso dell'aggettivo *precious* nella frase "by his

<sup>25</sup> Cioè "the Arms of Calais", "per le insegne di C.", al v. 783.

precious populorum" (v. 1649): la parola viene utilizzata due volte nell'altra commedia di Udall, negli atti terzo e quarto: "by cocks (God's) precious poststick", che vengono citati nell'*OED* come prima comparsa di questa invettiva in assoluto.

Malgrado la cospicua presenza di proverbi in entrambe le opere drammatiche, Greg lamentava nella sua introduzione<sup>26</sup> di non essere riuscito a rintracciare più di un parallelo, vale a dire "to take flyght ere (before) any grass maie growe on hir (her) hele" (*Resp.* v. 946, *Roist.Doist.*, v. 1513). Dal confronto con le altre opere di Udall sono emerse altre tre corrispondenze: la frase "to have an ore (oar) in everye bodies bote (boat)" (v. 1152), che compare per la prima volta in inglese in *Apophthegmes*, p. 180; il proverbio "to make one believe the moone is a grene chese" (v. 1779) è usato ancora in *Apophthegmes*, p. 170: infine l'espressione "with child to hear" ("ansioso di ascoltare", v. 236), per la quale l'*OED* cita un solo esempio conosciuto, tratto da *Paraphrases* a Luca, XXIII, 8: "The man had long time bene with childe to heare".

Pur ammettendo la non assoluta affidabilità della comparazione come prova di paternità, e riconoscendo che "molte delle somiglianze trovate sarebbero ovviamente del tutto prive di significato se prese per se stesse"<sup>27</sup>, Greg pensava che i risultati del suo studio potessero "indicare con sufficiente chiarezza un singolo autore. così da giustificare la menzione del nome di Udall sulla copertina dell'edizione [del 1952]"<sup>28</sup>.

Dopo Greg, nessuno si è seriamente proposto di provare la validità della sua tesi. I critici possono essere suddivisi in due gruppi per quanto riguarda l'attribuzione di *Respublica*. I primi, tra cui Mary Axton e Robert Potter<sup>29</sup>, hanno dato per scontati i risultati ottenuti da Greg, ascrivendo acriticamente l'opera a Udall. Gli altri hanno espresso la propria discordanza dal punto di vista di Greg: alcuni timidamente<sup>30</sup>, altri con una certa risolutezza<sup>31</sup>. Nessuno, tuttavia, ha creduto opportuno provare le proprie affer-

<sup>26</sup> Greg, *Respublica*, p. xii.

<sup>27</sup> Greg, *cit.*, p. xviii.

<sup>28</sup> *Ibidem*.

<sup>29</sup> Cfr. M. Axton, *Three Tudor Classical Interludes*, London, Brewer, 1982 e R. Potter, *The English Morality Play*, London, 1975.

<sup>30</sup> Come P. Neuss, in "Respublica" in *Atti del IV Colloquio della Société Internationale pour l'Etude du Théâtre Médiéval*, Viterbo, 1984 e T. Bernard in *The Prosody of the Tudor Interlude*, 1939.

<sup>31</sup> Come W.L. Edgerton in *Nicholas Udall*, New York Univ. Press, 1965.

mazioni.

Con la presente analisi si è cercato di passare l'idea di Greg al vaglio. Questi risultati non possono essere certo considerati definitivi. Essi tuttavia danno una ulteriore conferma sulla paternità di *Respublica*.



René Lenarduzzi

## EL OPERADOR *ANCHE* DEL ITALIANO Y SUS FORMAS EQUIVALENTES EN ESPAÑOL

### 1. *Introducción*

Es frecuente que alumnos itálofonos que estudian español asocien el operador *anche* del italiano con el operador *también* (esp.) y formulen así enunciados inaceptables en L.2. En realidad, en algunos contextos, existe simetría entre ambos operadores; pero en otros, el *anche* italiano presenta connotaciones diversas. Una clara y exhaustiva descripción del funcionamiento de estos operadores en el sistema de los dos idiomas puede resultar un instrumento válido para enseñantes y alumnos y contribuir a evitar enunciados errados. Muy a menudo el profesor de idiomas extranjeros ante la pregunta de un alumno sobre el porqué de una determinada estructura responden con un ambiguo: - "Porque en este idioma es así". Respuesta que podría ser aceptable según los criterios de la psicología conductista, pero que resulta inadecuada si tenemos en cuenta las teorías cognitivas sobre el aprendizaje de las lenguas extranjeras. Por otra parte, sabemos que todo idioma responde a un intrincado pero coherente sistema de relaciones fonéticas, morfosintácticas, semánticas y pragmáticas y que nada "es así" por simple casualidad.

Como se puede advertir en el título y en esta breve introducción, nuestro trabajo se sitúa en el campo de la Gramática Contrastiva<sup>1</sup> y, por lo tanto, de la Lingüística Aplicada a la enseñanza de las lenguas extranjeras, más específicamente, del español a itálofonos o viceversa. Los objetivos que nos proponemos son:

<sup>1</sup> A pesar de que el modelo de la Gramática Contrastiva propuesto por Lado y Fries recibió certeras críticas, y de que posteriormente se desarrollaron otros modelos glosodidácticos como el del Análisis de Errores y el de Interlengua, el concepto de interferencia de la L.1 en el aprendizaje de una L.2 no ha perdido vigencia, y es mucho aún lo que queda por investigar en ese ámbito. Un interesante trabajo sobre este tema en Santos Gargallo (1993).

a) determinar cuál o cuáles son los operadores en lengua española que presentan rasgos funcionales equivalentes a los del operador italiano;

b) describir los contextos en que estos operadores de ambos idiomas se equivalen.

Es decir, queremos contribuir a dilucidar simetrías y asimetrías entre las dos lenguas en consideración, para que los docentes de L.2. – español o italiano – puedan prever estrategias de enseñanza que eviten asociaciones apresuradas e incorrectas y puedan también responder a las preguntas de los alumnos con respuestas concretas y adecuadas.

Para ello partiremos del análisis del funcionamiento del operador italiano *anche*, para luego determinar las equivalencias en español y describir los contextos en que éstas se verifican.

## 2. *Principales rasgos funcionales del operador anche en el sistema italiano*

### 2.1. *Anche como categoría gramatical*

Los intentos de clasificar este operador dentro de una de las clases de palabras o categorías gramaticales tradicionales han presentado bastantes dificultades y resultados a veces contrastantes. En efecto, encontramos vacilaciones en los diccionarios y gramáticas italianos cuando analizan este operador y, en general, se han elegido distintas soluciones: incluirlo en algunas de las categorías existentes – y en tal caso ha sido interpretado generalmente como conjunción –; recurrir a una solución conciliatoria que clasificaba *anche* como conjunción y adverbio al mismo tiempo; o crear una nueva categoría o una nueva nomenclatura<sup>2</sup>.

Por cierto, *anche* puede ser considerado desde un punto de vista categorial como adverbio, si bien presenta características específicas que lo diferencian notablemente de otros adverbios

<sup>2</sup> Los diccionarios italianos consultados interpretan *anche*, según el uso moderno, como “conjunción”. También las gramáticas de Serianni (1989, p. 453) Dardano y Trifone (1985, p. 281), Sensini (1990, p. 361); aunque éste último en nota 4 de p. 362, explica que algunas formas, entre las cuales *anche*, “oscillano tra il valore di congiunzione e quello di avverbio”. Por su parte Lonzi (1993, p. 342) incluye el operador en la categoría adverbial.



como *oggi*, *lentamente*, *qui*, *forse*, etc. Por otra parte, de alguna manera, equivale también a una conjunción coordinante, aunque su comportamiento discursivo es distinto, ya que excede del nivel exclusivamente sintáctico que presentan los nexos *e*, *né*, *o*, *ma*, etc. En realidad, como sostienen algunos autores<sup>3</sup>, la función de este “adverbio conjuntivo” rebasa el marco gramatical de la oración y opera también a nivel textual en relación con ciertos aspectos como la coherencia y la cohesión, la pertinencia y las presuposiciones de los enunciados; por lo tanto, consideramos más oportuno para los objetivos de este trabajo dejar de lado el espinoso asunto de la categoría gramatical y describir, en cambio, el funcionamiento particular de *anche* en el sistema lingüístico del italiano.

## 2.2. *Funcionamiento sintáctico, rasgos semánticos y pragmáticos*

Como ya hemos dicho, para analizar el funcionamiento de este operador es necesario superar los límites de la estructura oracional y ubicarse en una unidad jerárquicamente superior, es decir, el texto y todas las características que lo determinan: coherencia, cohesión, intencionalidad, aceptabilidad, informatividad, presuposiciones, etc. Por eso nos moveremos en ámbito no sólo gramatical (morfosintáctico) sino también semántico y pragmático.

Los rasgos distintivos del operador *anche* en italiano son:

2.2.1. Establece una relación entre dos enunciados, uno de los cuales puede estar implícito en el contexto lingüístico o extralingüístico.

Esta particularidad, que el operador comparte en cierta medida con las conjunciones, y que lo distingue en gran parte de los adverbios, ha sido advertida desde siempre por los gramáticos ya que se trata de uno de sus rasgos más pertinentes. Ahora bien, mientras las conjunciones propiamente dichas unen sintácticamente dos o más enunciados, el operador *anche* los pone en relación, especialmente semántica, indicando que dichos enunciados comparten informaciones más o menos análogas. Sintácticamente, el operador *anche* actúa sobre el núcleo verbal, y pone en relación

<sup>3</sup> En italiano, Lonzi (1993, p. 342) En español, un interesante estudio que intenta sistematizar este tipo de operadores es el de Fuentes Rodríguez (1987). Además véase: Porto Dapena (1993); Alvarez Martínez (1992), Hernández Alonso (1974).

todos los constituyentes oracionales, incluso el sujeto, ya que éste forma parte de los argumentos del verbo<sup>4</sup>. Veamos algunos ejemplos:

a) Relación entre dos enunciados explícitos:

(1) Mia madre era una donna molto severa, austera, rigida nelle sue idee tanto sulle piccole che sulle grandi cose. *Anche* mio padre era molto austero e burbero<sup>5</sup>.

En este ejemplo de Italo Calvino el operador *anche* está relacionando dos enunciados contenidos cada uno en una estructura oracional, y cuyos sujetos ( mia madre/ mio padre) comparten un predicado análogo, referido al carácter austero y huraño de ambos.

b) El primer término de la relación está implícito en el contexto extralingüístico:

(2) Adesso lavori *anche* tu, e lavorando impari le cose che volevi imparare

En este ejemplo, en cambio, *anche* relaciona el enunciado “tu lavori” con un elemento no explícito, pero que forma parte del contexto comunicativo en el cual se inserta la oración. Emisor y receptor saben, dan por supuesto, que hay otras personas que trabajan.

<sup>4</sup> Al respecto, véase en 2.2.3 y 2.2.4. los fenómenos relativos a la posición y la focalización.

<sup>5</sup> La mayoría de los ejemplos que presentamos en este trabajo han sido seleccionados de textos periodísticos, o de algunos diccionarios italianos. Hemos preferido trabajar con ejemplos tomados de textos discursivos, preferentemente periodísticos, para movernos en un contexto de lengua estándar. Los autores de los textos son: Italo Calvino (ej. 1), Umberto Eco (ej. 6), Piero Ottone (ej. 2, 5, 10, 21, 22, 23, 26, 27, 42, 47,48), Saverio Bertone (ej. 7) Natalia Aspesi (ej. 51), Orazio La Rocca (ej. 52). Los ejemplos 24 y 35 están tomados del diccionario Zingarelli(1987, p. 82); el ej. 19, del diccionario UTET (1980, p. 445). Los demás ejemplos son nuestros y han sido confrontados con diversos hablantes de lengua italiana. Los ejemplos en español, en su mayoría traducciones del italiano, han sido confrontados con colegas hispanohablantes. A propósito, queremos agradecer la colaboración de Elide Pittarello, Pilar Allué, María C. Bianchini, Giovanna Chiesa, José A. González, Silvia Calosso, Laura Bruggé, Eduard Vilella, Letizia Querenghi y Lucia Barbacetto.

La particularidad de conectar enunciados permite la gramaticalidad en oraciones coordinadas con un elemento elíptico<sup>6</sup>:

- (3) a) Paolo è andato al mercato e suo fratello anche.  
b)\* Paolo è andato al mercato e suo fratello.

Además, por el mismo motivo estos operadores funcionan también como respuesta afirmativa a una pregunta:

- (4) - Tutti sono d'accordo. E tu?  
- *Anche*

2.2.2. Se combina con nexos coordinantes reforzando o matizando<sup>7</sup> el valor semántico de dichos nexos:

A diferencia de los nexos exclusivamente sintácticos<sup>8</sup>, *anche* puede combinarse con otros nexos oracionales reforzando o matizando el rasgo semántico inherente al conector al cual se une. Así, por ejemplo:

- a) refuerza el rasgo aditivo propio de la conjunción *e*:

(5) Il concetto di giuoco ci aiuta ad affrontare il lavoro con distacco. *E anche* questo è importante;

- b) matiza el rasgo adversativo de la conjunción *ma*:

(6) ... su un certo argomento non si hanno solo le opere di Hobbes, *ma anche* le opere su Hobbes.

<sup>6</sup> Para más detalles, véase en Hernanz y Brucart el capítulo sobre "Las categorías vacías" (1987, pp. 105-141), especialmente el punto 4.5.3.

<sup>7</sup> Tomamos los conceptos de refuerzo y matiz de Ofelia Kovacci (1990, pp. 155-157) Según la autora reforzadores y matizadores son conectores de coordinación y comparten el paradigma con los coordinantes y cuasi coordinantes que define sintácticamente según la posición y las posibilidades de coaparición de estos elementos. El refuerzo se manifiesta cuando los conectores acompañan conjunciones coordinantes que presentan valores análogos (*y* y *también* comparten valor copulativo). El matiz, en cambio, cuando coordinante y conector son de valor diferente (*pero* es adversativo y *también* es copulativo).

<sup>8</sup> Nos referimos a las tradicionalmente llamadas "conjunciones coordinantes": *y, e, ni, pero, sino, mas, luego*, etc. Kovacci los llama simplemente "coordinantes" y los define por "tener posición fija entre los núcleos coordinados, y por no poder acumularse" (1990, p. 156).

c) matiza el rasgo disyuntivo de la conjunción *o*:

(7) un giudizio ad effetto che probabilmente gli è uscito dalle labbra per un'urgenza poetica, o metrica, *o anche* per una più che plausibile insofferenza.

2.2.3. Es focalizador<sup>9</sup> de la palabra o sintagma que acompaña:

En su estudio sobre el sintagma adverbial, Lonzi (1993, p. 342) incluye el operador *anche* dentro de los adverbios "focalizantes" poniendo en evidencia esta función como rasgo característico del mismo. En efecto, la posición del operador en el interior de una oración focalizará un elemento u otro señalando cuál es el elemento que se pone en relación con otro precedente:

- (8) a) *Anche* Maria ha mangiato a mezzogiorno.  
 b) Maria ha *anche* mangiato a mezzogiorno.  
 c) Maria ha mangiato *anche* a mezzogiorno.

En el primer ejemplo (8.a) se focaliza el sujeto, es decir, se da a entender que otro sujeto ha comido también a mediodía; en el segundo (8.b) – en cambio – se focaliza el verbo: María, a mediodía, además de comer, ha cumplido otras acciones; por fin, en el tercer ejemplo (8.c) es el circunstancial el elemento focalizado: María ha comido también en otro momento del día.

2.2.4. Existe una serie de reglas de uso que determinan la posición de este operador.

Este aspecto está estrechamente relacionado con lo expuesto en el punto anterior. Ahora bien, la posición del operador *anche* no está determinada sólo por la focalización, sino que el uso ha impuesto determinadas normas que comprometen la aceptabilidad de un enunciado. Se trata de un aspecto complejo y bastante poco estudiado por las gramáticas italianas. Serianni (1989, p. 453) se limita a decir que *anche* va en posición antepuesta, especialmente si está referido a un pronombre o un sustantivo.

<sup>9</sup> El fenómeno de la focalización entra en el ámbito de la pertinencia de los enunciados que, como se sabe, está relacionada con la capacidad de "informar" que es condición indispensable del discurso humano. La focalización "consiste en marcar o señalar explícitamente un constituyente o palabra de una oración para hacer énfasis en ella; de esta manera se consigue corregir o establecer sin lugar a dudas una parte del tema o una parte del rema" (Moreno Cabrera, 1987, p. 85).

- (9) *Anch'* io la penso in questo modo.  
(10) *Anche* la madre, Rose, aveva adottato il motto di famiglia.

Podemos agregar que también cuando focaliza sintagmas adjetivales, adverbiales y preposicionales prefiere la posición a la izquierda.

- (11) mi era sembrata *anche* intelligente quella ragazza.  
(12) È piovuto *anche* qui.  
(13) Si comportava così *anche* a casa sua.

Cuando el elemento que se quiere focalizar es precisamente el verbo y éste está expresado en un tiempo simple, *anche* precede al verbo, aunque ocasionalmente, con particulares efectos expresivos, pueda aparecer detrás:

- (14) Cantava, ballava e *anche* preparava la cena.  
(15) E ti lamenti *anche* !

Como *anche* no modifica sólo al verbo sino a todo el predicado, en predicados con verbos simples se focalizan generalmente los complementos verbales que se añaden como información nueva respecto al enunciado anterior; son éstos, por lo tanto, los que determinan la posición del operador:

- (16) a) *Anche* oggi vado dal medico  
b) Oggi vado *anche* dal medico

En predicados con verbos compuestos ocupa la posición entre el auxiliar y el participio, y en caso de doble auxiliar (voz pasiva) puede ir en posición interauxiliar (18.a) o después del segundo auxiliar (18.b):

- (17) Abbiamo *anche* chiamato i pompieri.  
(18) a) Era *anche* stato visto la settimana scorsa.  
b) Era stato *anche* visto la settimana scorsa.

No aparece al final de oración, a no ser en un registro coloquial y separado por una pausa:

- (19) Ma forse ha un po' di tisi, *anche*.

2.2.5. El operador *anche* se usa tanto cuando los enunciados que relaciona, explícitos o implícitos, son ambos afirmativos, o uno afirmativo y otro negativo; o, incluso, ambos negativos<sup>10</sup>. Ejemp.:

a) Ambos afirmativos:

(20) Certi direttori si vantano *anche*, coi loro articoli, di essere in grado di rovesciare un governo.

(21) Avrei potuto, in seguito, dedicarmi alla politica; ... Ci sono aspetti stimolanti *anche* in questo genere di attività.

(22) Può darsi tuttavia che *anche* gli incontri con i grandi della terra, ..., diventino deludenti

b) Uno afirmativo y otro negativo:

(23) Secondo la statistica, (gli arieti) sono soggetti a cadere e a causare danni venticinque volte più dei sagittari, il segno di gran lunga meno sfortunato. *Anche* i geniali gemelli e gli introversi pesci *non* se la passano troppo bene.

c) ambos negativos:

(24) *Anche* oggi *non* potrò venire.

(25) Ma *anche* questo *non* era un compito facile.

2.2.6. Desde el punto de vista semántico, *anche* posee rasgos de tipo aditivo, opositivo e inclusivo:

La relación entre enunciados que establece este nexo implica un rasgo semántico de adición o suma. En efecto, *anche* indica que de los dos enunciados que relaciona, en el segundo se añade una información nueva, precisamente la que focaliza el operador. De ahí que algunas gramáticas incluyan estos operadores entre las conjunciones copulativas, o que hablen de *anche* como “avverbio aggiuntivo” (Sensini, 1990, p. 360) o “congiunzione con valore aggiuntivo” (Serianni, 1989, p. 453).

<sup>10</sup> Esto se verifica, generalmente, cuando el primero de los enunciados negativos está implícito.

Además, el hecho de que *anche* en italiano sea compatible con un enunciado negativo y otro positivo revela que este operador es apto para conectar relaciones de tipo opositivo. En efecto, ya las gramáticas tradicionales que se basaban en criterios lógicos para el análisis señalaban que la coordinación entre proposiciones negativas y afirmativas se hacían mediante nexos con valores adversativos y concesivos<sup>11</sup>. Por otra parte, unido a otros operadores como el *se* condicional o *quando*, sirve para introducir proposiciones de claro significado concesivo:

(26) La verità è che, *anche se* sono convinti che le loro azioni hanno conseguenze socialmente utili, ne trovano una gratificazione supplementare.

(27) I medici sono contenti se trovano la diagnosi, *anche quando* la diagnosi è mortale

En ciertos contextos, la oposición no se produce a nivel semántico sino pragmático, y subraya un contraste entre las expectativas o suposiciones de los interlocutores y el referente aludido. En el ejemplo siguiente, suponiendo que los interlocutores supieran que Roberto es una persona poco amante de las fiestas, *anche* está señalando un contraste a nivel de las presuposiciones; es decir, un contraste entre lo que se sabe y lo que ese saber permite suponer:

(28) *Anche* Roberto è andato alla festa.

Teniendo en cuenta esa suposición, *anche* en esta oración adquiere el valor de *perfino*, *persino*, *addirittura*.

Este último ejemplo pone de manifiesto también un rasgo inclusivo; es decir: los hablantes saben que algunas personas han ido a una fiesta, pero no suponen, a partir de los datos que disponen sobre el sujeto (Roberto), que éste también ha ido. *Anche*, en este caso, sirve para indicar que Roberto también está incluido dentro de ese grupo de personas que han ido a la fiesta.

<sup>11</sup> "... los elementos simplemente copulados deben ser todos afirmativos o todos negativos. Si esta homogeneidad lógica se altera más o menos, se producen gradaciones de matiz con las cuales se llega a expresar oposición parcial o total entre ellos (coordinación adversativa)" (Gili Gaya 1982, p. 275-276) Las relaciones lógicas y gramaticales entre las adversativas y las concesivas resultan evidentes y nos eximen de toda explicación.

El rasgo inclusivo se manifiesta también cuando en el primer elemento de los correlacionados por *anche* hay un cuantificador universal *tutto* u otros cuantificadores universales como *ovunque*, *ognuno*, etc<sup>12</sup>:

- (29) Tutto mi sembrava buono, *anche* il vino
- (30) Maria ha mangiato tutto, *anche* la minestra.

o existe la idea de conjunto:

- (31) Ne rimasero pochi, *anche* meno di ciò che pensavamo.

Los rasgos semánticos de adición e inclusión son más o menos afines. Toda inclusión significa una adición, aunque no viceversa. La adición implica añadir un elemento más a otros comprendidos en un conjunto; la inclusión, en cambio, señala que un elemento está incorporado, sumado a otros en el interior de un conjunto. Es por ello que, cuando el primer término de los que relaciona *anche* incluye un cuantificador universal como *todo* el rasgo semántico es el de inclusión y no el de adición.

En síntesis podemos señalar que *anche* es un operador que se caracteriza porque: a) relaciona dos elementos o enunciados que b) pueden ser afirmativos o negativos; c) conlleva connotaciones aditivas, opositivas e inclusivas; d) puede encabezar proposiciones concesivas; e) focaliza elementos en el interior del enunciado, según posiciones más o menos establecidas por el uso y f) se puede unir a otros nexos coordinantes matizándolos o reforzándolos.

<sup>12</sup> La cuantificación siempre interviene en los enunciados que incluyen el operador *anche* que, como vimos, contiene valores aditivos. Resultaría interesante un estudio detallado sobre la incidencia de la cuantificación y los diversos tipos de cuantificadores en relación con este operador porque podría revelar otros datos interesantes para la contrastividad lengua española/ lengua italiana. Por una cuestión de espacio tenemos que limitarnos a abordar sólo algunos puntos que resultan relevantes para nuestro trabajo.



### 3. Operadores españoles equivalentes al *anche italiano*

#### 3.1. Términos que exigen polaridad positiva o negativa en español e italiano

Para enfocar adecuadamente nuestro análisis, se hace necesario tener en cuenta que dentro del paradigma de los relacionantes de enunciados se pueden establecer subparadigmas discriminando entre aquellos operadores que relacionan sólo enunciados afirmativos o negativos, y aquellos que, en cambio, permiten relacionar los enunciados afirmativos con los negativos. Los que pertenecen al primer grupo pueden considerarse dentro de esa categoría que la Gramática Generativa ha llamado términos – o partículas – de polaridad<sup>13</sup>; es decir, operadores que sólo pueden aparecer en oraciones afirmativas – llamados términos de polaridad positiva – o en oraciones negativas, o términos de polaridad negativa. De aquí en adelante los indicaremos con las siglas TPP y TPN respectivamente. Ahora bien, el sistema español presenta una serie de TPP y TPN no totalmente simétrico al italiano: la oposición *también/tampoco*, (esp.), por ejemplo, no refleja totalmente la oposición *anche/neanche* (it.); lo mismo se puede decir de las oposiciones *siempre/nunca*, del español y *sempre/mai* del italiano; etc. Paradigmática y sintagmáticamente los sistemas de ambas lenguas se comportan de manera distinta.

##### 3.1.1. *Anche* (it.)/ *también* (esp.):

Precisamente, el operador *anche* que estamos tratando no se comporta exclusivamente como TPP. Ya hemos visto que puede muy bien poner en relación enunciados afirmativos con otros negativos, rasgo que lo diferencia del operador español *también* que, en cambio, sí es un TPP<sup>14</sup>. Sin embargo, el operador *también* presenta muchos rasgos análogos al *anche* italiano. En efecto: une

<sup>13</sup> Refiriéndose a la polaridad Bosque (1980, p. 8) utiliza la palabra “término”; Hernaz y Brucart (1987, p. 134), en cambio, usan “partícula”.

<sup>14</sup> Algunos ejemplos parecen desmentir esta afirmación: “O *no se va o me voy yo también*”, “Yo *no hablaré si no hablas tú también*”, “No *pienso ir yo también*”; sin embargo, en todos estos ejemplos el primer término de la polaridad es afirmativo. Es un interesante problema que hemos advertido en subordinaciones condicionales, en la coordinación disyuntiva y en verbos modales. Para una interpretación desde el punto de vista de la gramática generativa, véase Bosque (1980, p. 140).

dos elementos, conlleva valores aditivos, se une a otros nexos coordinantes, focaliza, según su posición en la oración, uno u otro constituyente de la misma<sup>15</sup>. Así *anche* y *también* resultan equivalentes en oraciones como las de los ejemplos:

(32/*it.*) Mia madre era una donna molto severa, austera, rigida nelle sue idee tanto sulle piccole che sulle grandi cose. *Anche* mio padre era molto austero e burbero.

(32/*esp.*) Mi madre era una mujer muy severa, austera, rígida en sus ideas, tanto en las pequeñas como en las grandes cosas. *También* mi padre era muy austero y huraño.

(33/*it.*) Adesso lavori *anche* tu, e lavorando impari le cose che volevi imparare

(33/*esp.*) Ahora tú *también* trabajas, y trabajando aprendes lo que querías aprender.

(34/*it.*) - Tutti sono d'accordo. E tu?

- *Anche*

(34/*esp.*) - Todos están de acuerdo. ¿ Y tú?

- *También*.

En cambio, no advertimos la misma equivalencia en una oración como:

(35/*it.*) *Anche* oggi *non* potrò venire.

(35/*esp.*)\* *También* hoy *no* podré ir.

(36/*it.*) Ma *anche* questo *non* era un compito facile.

(36/*esp.*)\* Pero *también* ésta *no* era una tarea fácil.

### 3.1.2. *Anche... non* (it.)/ *tampoco* (esp.)

La polaridad positiva indispensable para que *también* sea aceptable en el contexto explica la asimetría respecto al operador ita-

<sup>15</sup> No es simétrico, en cambio, el uso de estos operadores en lo que respecta a la posición que ocupan, de acuerdo con el uso de ambos idiomas. En español, generalmente *también* va a la derecha de los sintagmas nominales focalizados y a la izquierda de los sintagma verbales cuando el verbo está conjugado en tiempos simples; con los tiempos compuestos no admite absolutamente la posición entre el auxiliar y el participio. De todos modos, el español presenta mayor libertad en lo que se refiere a la posición del operador, y la marca de focalización se pone en evidencia a partir del esquema entonativo. En algunos casos la posición de *también* antepuesto a sintagma nominal añade connotaciones pragmáticas al discurso (Matte Bon, 1992, Vol. II, pp. 105-107).

liano *anche* que, como ya dijimos, puede unir enunciados negativos y afirmativos. De la oposición española *también/tampoco* surge un operador, que hasta ahora no hemos tenido en cuenta: *tampoco*, que podría resultar equivalente a *anche* en los contextos que estamos analizando o que, por lo menos, produce enunciados gramaticales:

(37/esp.) *Tampoco* hoy podré ir.

(38/esp.) Pero *tampoco* ésta era una tarea fácil.

*Tampoco* en español es un término de polaridad negativa y, en consecuencia, presenta simetrías con el *neanche* italiano porque éste funciona también como TPN. Esto nos plantea la necesidad de discernir qué diferencias existen en italiano en la oposición *anche...non/ neanche*<sup>16</sup>.

Dado que *anche* no es un término que exige una polaridad afirmativa, entre *anche... non* y *neanche* (que sí es TPN) se advierte un mayor énfasis en el segundo operador. Eso que hemos llamado “énfasis” se explica, a nivel pragmático, como una superación de las expectativas de los interlocutores. *Neanche*, a nivel de las suposiciones, está comunicando que, en una escala de posibilidades que va de lo más probable a lo menos probable, se atribuye al elemento focalizado el punto más alto de probabilidad; por ejemplo, en la oración:

(39/it.) *Neanche* oggi potrò venire

*neanche* comunica que ayer, u otro día pasado, el sujeto no había podido venir (o ir) y, además, que a nivel de las suposiciones, los interlocutores consideraban probable que “hoy” el sujeto pudiera cumplir la acción de “venire”. En cambio en (35/it.), *anche* está sólo comunicando que ayer, u otro día pasado, el sujeto no había podido venir (o ir) y “hoy” tampoco.

### 3.1.3. *Anche... non* (it.)/ *ni siquiera* (esp.):

Ahora bien, los valores que se desprenden del contraste *anche...non/neanche* son, como acabamos de ver, de tipo pragmático, y equivaldrían, en español, a los valores opositivos entre

<sup>16</sup> *Neanche* es TPN y se usa cuando el primer término de la polaridad incluye una negación.

*tampoco/ni siquiera*. En efecto, mientras *tampoco*, como TPN señala sólo relaciones entre dos enunciados negativos; *ni siquiera* funciona a nivel pragmático indicando que las suposiciones implícitas en la comunicación no se han verificado, incluso aquéllas consideradas más probables. Se puede deducir que la forma que traduce la oración del ejemplo con *anche...non* es:

(37/esp.) *Tampoco* hoy podré ir

en cambio, para marcar los rasgos de suposición que están incluidos en el ejemplo con *neanche* es preferible la forma española<sup>17</sup>:

(40/esp.) *Ni siquiera* hoy podré ir.

### 3.2. Términos que no exigen polaridad negativa

#### 3.2.1. *Anche* (it.)// *incluso/ aun/ basta* (esp.):

Hasta aquí hemos buscado posibles equivalentes del operador *anche* moviéndonos en el ámbito de la polaridad, partiendo de la comprobación de que una de las asimetrías que presentaban *anche* y *también* se debía al distinto funcionamiento de los términos de polaridad en español e italiano. Cabe preguntarse ahora si el sistema español no cuenta con operadores relacionantes que permitan correlacionar enunciados afirmativos y negativos. En el punto anterior hemos hipotizado que la capacidad de *anche* para unir enunciados negativos con afirmativos es lo que explica los rasgos semánticos opositivos e inclusivos, además de los aditivos, en este operador; de allí también la equivalencia con *persino*, u otro operador análogo, que los diccionarios le atribuyen en ciertos contextos. En italiano *anche* adquiere valor de *persino* cuando en el contexto de las oraciones con las cuales está en relación hay un elemento cuantificador como *tutto, ovunque, ognuno, troppo*, etc. Además puede activarse también ese valor condicionado por las suposiciones. En todos estos casos, aunque estemos en contextos afirmativos, la simetría con *también* resulta dudosa, cuando no agramatical:

<sup>17</sup> Como nos estamos moviendo en el terreno de las suposiciones o implicaciones pragmáticas, esta afirmación es relativa, ya que el contexto comunicativo que encuadra el enunciado puede proponer distintas interpretaciones que dan preferencia a una u otra forma.

(41/*it.*) Tutto mi sembrava buono, *anche* il vino.  
(41/*esp.*) ? Todo me parecía bueno, el vino *también*<sup>18</sup>.

(42/*it.*) Sto bene ovunque mi trovo, *anche* in prigione.  
(42/*esp.*) ? Estoy bien en todas partes, *también* en la cárcel.

(43/*it.*) A quei tempi, per arrivare da Venezia a Roma si impiegavano *anche* dodici ore.  
(43/*esp.*)\* En esos tiempos para llegar desde Venecia a Roma se ponía *también* doce horas

Resultan, en cambio, más aceptables otros operadores que contienen rasgos inclusivos como *aun*, *incluso*, *hasta*<sup>19</sup>:

(44/*esp.*) Todo me parecía bueno, *incluso/ aun/ hasta* el vino.

(45/*esp.*) Estoy bien en todas partes, *incluso/ aun/ hasta* en la cárcel

(46/*esp.*) En esos tiempos para llegar desde Venecia a Roma se ponía *incluso/ aun/ hasta* doce horas

Además, *incluso* y *aun* admiten encabezar estructuras con *si* condicional y con *cuando* y adquieren, en tal caso, valor concesivo; característica que también hemos señalado en el operador *anche*<sup>20</sup>

(47/*it.*) La verità è che, *anche se* sono convinti che le loro azioni hanno conseguenze socialmente utili, ne trovano una gratificazione supplementare.

(47/*esp.*) La verdad es que *incluso/ aun si/ cuando* están convencidos de que sus acciones tienen consecuencias socialmente útiles, encuentran en ellas una gratificación suplementaria.

<sup>18</sup> Tanto este ejemplo como el siguiente pueden resultar aceptables (de ahí que hayamos preferido el signo de interrogación al asterisco) en un registro de habla oral informal.

<sup>19</sup> Para un análisis detallado de estos operadores desde un punto de vista diacrónico y sincrónico, véase: Cano Aguilar (1982; pp. 211-257).

<sup>20</sup> Además tanto en español como en italiano se obtienen suboraciones concesivas con estos operadores acompañados de un gerundio.

(48/*it.*) I medici sono contenti se trovano la diagnosi, *anche quando* la diagnosi è mortale.

(48/*esp.*) Los médicos están contentos si encuentran un diagnóstico, *incluso/ aun si/cuando* el diagnóstico es mortal.

En definitiva, los operadores *incluso*, *hasta* y *aun* presentan grosso modo notables simetrías con el *anche* italiano: a) relacionan dos elementos o enunciados que b) pueden ser afirmativos o negativos; c) conllevan connotaciones aditivas, opositivas e inclusivas; d) pueden encabezar proposiciones concesivas; e) ocupan posiciones más o menos establecidas que le permiten focalizar elementos en el interior del enunciado y f) se pueden unir a otros nexos coordinantes matizándolos o reforzándolos.

Sin embargo, podemos señalar también algunas restricciones respecto a los operadores *hasta* y *aun* debidas a diversos factores que condicionan su uso. En efecto, *aun*, por contraste con la forma tónica *aún*, puede resultar ambiguo en ciertos contextos y, en otros, por el mismo motivo, su colocación depende de factores de tipo entonativo. Por las mismas razones el uso de *incluso* es mucho más frecuente que el de *aun*, que está quedando relegado sólo a un registro culto (Cano Aguilar, 1982, p. 241). Respecto a *hasta*, se trata de un operador que funciona sea como preposición, sea como con valor adverbial relacionante; por esta característica que acabamos de mencionar resulta incompatible con ciertos contextos (Cano Aguilar, 1982, p. 244). Debido a estas limitaciones, de aquí en adelante continuaremos ocupándonos sólo del operador *incluso*, pero volveremos a ocuparnos de *aun* y *hasta* en las conclusiones.

La diferencia entre *también* e *incluso* consiste, además de lo que quedó explicado respecto a la polaridad, en que el primero relaciona semánticamente dos enunciados, pero no tiene consecuencias a nivel presuposicional, presenta rasgos aditivos solamente; el segundo término, que posee rasgos aditivos, opositivos e inclusivos, sí pone de relieve contenidos presuposicionales. Veamos estos dos ejemplos:

(49/*esp.*) a) *También* Mario escribió un libro.

b) *Incluso* Mario escribió un libro.

la primera (49.a.) comunica que Mario, además de otra persona, ha escrito un libro; la segunda (49.b.) comunica que, además de otra persona, Mario escribió un libro y que no era de esperar, que resulta extraño, que lo haya hecho. Como ha observado

Bosque (1980, p. 118), *incluso* expresa que en una hipotética escala de posibilidades supuesta por los interlocutores el elemento focalizado por *incluso* es el que ocupa una posición “escalarmente superior”, en cuanto menos probable en el ámbito de las suposiciones. Esta interesante descripción se podría representar gráficamente así:



El esquema sirve también para expresar la oposición española *incluso/ ni siquiera* que no implica sólo un contraste afirmativo/negativo sino que, además, a nivel de las suposiciones, el término focalizado por *ni siquiera* ocupa el lugar A de la escala; es decir, expresa que no se ha verificado algo considerado bastante probable; mientras que *incluso* implica exactamente lo contrario:

(50/esp.) *Incluso* me saludó.  
 (50/esp.) *Ni siquiera* me saludó.

### 3.2.2. *Anche perché...*( it.):

Por último, queremos señalar otra estructura particular de la lengua italiana en la que el operador *anche* encabeza suboraciones causales introducidas por el nexa *perché* :

(51/ it.) Si sa di feste in belle ville di provincia dove le signore si spogliano gratuitamente al solo scopo di mostrare la costosa biancheria di seta (...) e in questi casi la festosità è un po' esagerata *anche perché* i corpi, così da vicino non sono mai così marmorei come ormai la finzione fotografica ci ha abituato a pretendere.

(52/it.) Ogni mercoledì, "l'Unità" regala i testi del "Nuovo Testamento" (...) Una rivoluzione. *Anche perché* i testi del *Nuovo Testamento* che "l'Unità" sta diffondendo sono quelli editi dalla Cei, la Conferenza episcopale italiana...

En 51, el *perché* explica la causa de que la “festosità” sea “esagerata”; en 52, por qué resulta una “rivoluzione” que el periódico del ex-partido comunista italiano regale el Evangelio a sus lectores. En estos ejemplos, *anche*, al introducir la suboración causal deja suponer que haya otras causas que, sin embargo, no

están explícitas en el enunciado. Asimismo, pone de relieve esta causa explicitada respecto a las otras, que quedan relegadas en el nivel de las suposiciones a partir de las cuales se estructura la comunicación entre los hablantes. En síntesis, el sintagma italiano *anche perché* contiene las siguientes connotaciones: a) sugiere que, además de la razón, motivo o causa que está encabezando, existen otras no explícitas, pero que los hablantes conocen; b) concede relevancia a la causa que explicita respecto a las tácitas.

Teniendo en cuenta los puntos a) y b), podemos señalar en el sistema español como operadores textuales equivalentes a *anche perché* (it.): según el punto a): *entre otras razones, entre otros motivos* ; y, según el valor referido en el punto b): *principalmente, especialmente, sobre todo*.

(51/esp.) Se sabe de fiestas en hermosas villas de provincia en donde las señoras se desvisten gratuitamente con el sólo objeto de mostrar la costosa lencería de seda (...) y en estos casos el clima festivo es un poco exagerado; *entre otros motivos / especialmente*, porque los cuerpos, vistos de cerca, nunca son tan marmóreos como los que la ficción fotográfica nos ha acostumbrado a pretender.

(52/esp.) Cada miércoles "l'Unità" regala los textos del "Nuevo Testamento". Una revolución. *Entre otros motivos / sobre todo* porque los textos del Nuevo Testamento que "l'Unità" está difundiendo son los editados por la Cei, la Conferencia episcopal italiana.

#### 4. Conclusiones

Hemos encontrado a través de nuestro análisis que reúnen rasgos más o menos análogos a los del operador italiano *anche* los operadores españoles: *también, aun, incluso, tampoco, ni siquiera, aunque, entre otras razones, principalmente*, etc. Las equivalencias no pueden establecerse a nivel exclusivamente paradigmático, sino que se ponen de relieve en contextos bien precisos. En resumen, proponemos que:

- a) *anche* equivale a *también* en contextos sin activadores negativos que, en consecuencia, no manifiestan rasgos opositivos ni inclusivos;



- b) *anche* equivale a *tampoco* cuando introduzca un enunciado negativo y, a nivel pragmático, no se incluyan presuposiciones particulares;
- c) *anche* equivale a *ni siquiera* cuando introduzca enunciados negativos y, a nivel pragmático, posea connotaciones presuposicionales;
- d) *anche* equivale a *incluso* y/o *aun* cuando en el contexto oracional haya activadores negativos, o rasgos cuantificadores universales, o – a nivel pragmático – ciertas presuposiciones que contrastan lo referido. Esta misma equivalencia se verifica, además, en los contextos de subordinaciones concesivas;
- e) *anche* equivale a *hasta* cuando a nivel pragmático existan presuposiciones que contrasten lo referido y siempre que el particular comportamiento de este operador no impida su uso;
- f) *anche*, si acompaña al operador *perché* encabezando una subordinación causal que no encuentra otras análogas en el enunciado precedente, equivale a los operadores textuales: *entre otras razones*, *entre otros motivos*, *principalmente*, *especialmente*, *sobre todo*.
- g) *anche*, por último, cuando va acompañado de los operadores *se* y *quando* equivale a un nexos concesivo como *aunque* u otro similar.

Se puede concluir, entonces, que los operadores españoles equivalentes al italiano *anche* estarán determinados por una serie de condiciones que atañen tanto a aspectos sintácticos (focalización y presencia/ausencia de activadores negativos), semánticos (conurrencia de rasgos aditivos, opositivos e inclusivos; relacionados también, en consecuencia, con la cuantificación) y, por último, rasgos de tipo pragmático (respecto a las presuposiciones de los interlocutores).

Como se desprende de estas conclusiones, el operador *anche* encierra problemas bastante complejos que los estudios actuales de la lingüística no han logrado interpretar aún de modo definitivo. Nos referimos a cuestiones como las de la cuantificación, la negación, el ámbito pragmático de las suposiciones, etc. Creemos, sin embargo, que el propósito que nos hemos prefijado para este trabajo ha sido conseguido. Esperamos que nuestro análisis sirva a los colegas que enseñan el italiano o el español como lenguas extranjeras y los estimule para continuar profundizando estos temas.

*Bibliografía consultada*

- J. ALCINA FRANCH y J.M. BLECUA, (1982): *Gramática española*, Barcelona, Ariel.
- M.A. ALVAREZ MARTINEZ, (1992): *El adverbio*, Madrid, Arco/libros s.a.
- G. BARBERI SQUAROTTI, (a cura di) (1980) *Grande dizionario della lingua italiana*, Torino, UTET.
- I. BOSQUE, (1980): *Sobre la negación*, Madrid, Cátedra.
- I. BOSQUE, (1989): *Las categorías gramaticales*, Madrid, Síntesis.
- R. CANO AGUILAR, (1982): *Sujeto con preposición en español y cuestiones conexas*, "Revista de Filología Española", LXII, pp. 211-258.
- M. DARDANO, y P. TRIFONE, (1985): *La lingua italiana*, Bologna, Zanichelli.
- G. DEVOTO e G. OLI, (1990): *Il dizionario della lingua italiana*, Firenze, Le Monnier.
- C. FUENTES RODRIGUEZ, (1987): *Enlaces extraoracionales*, Sevilla, Alfar.
- A. GARZANTI, (ed.), (1980): *Il grande Garzanti della lingua italiana*, Milano.
- S. GILI GAYA, (1982): *Curso superior de sintaxis española*, Barcelona, Bibliograf.
- C. HERNANDEZ ALONSO, (1974): *El Adverbio*, en "Thesaurus", XXIX, pp. 48-67.
- M.L. HERNANZ y J.M. BRUCART, (1987): *La Sintaxis*, Barcelona, Crítica.
- O. KOVACCI, (1990): *El comentario gramatical*, Madrid, Arco/libros s.a.
- L. LONZI, (1993): *El sintagma adverbial*, en: *Grande Grammatica di Consultazione*, Bologna, Il Mulino.
- F. MATTE BON, (1992): *Gramática comunicativa del español*, Madrid, Difusión.
- M. MOLINER, (1982): *Diccionario de uso del español*, Madrid, Gredos.
- J. MORENO CABRERA, (1987): *Fundamentos de sintaxis general*, Madrid, Síntesis.
- J.A. PORTO DAPENA, (1993): *El complemento circunstancial*, Madrid, Arco/libros s.a.
- I. SANTOS GARGALLO, (1993): *Análisis contrastivo, análisis de errores e interlengua en el marco de la lingüística contrastiva*, Madrid, Síntesis.
- M. SENSINI, (1990): *La grammatica della lingua italiana*, Milano, Mondadori.
- L. SERIANNI, (1988): *Grammatica Italiana*, Torino, UTET.

Sergio Leone

IL DESTINO DI PIERO DELLA FRANCESCA  
IN RUSSIA

Il nome di Piero della Francesca entra a far parte della coscienza culturale russa soltanto agli inizi del Novecento. Prima di allora Piero, in quelle terre, non esisteva, era semplicemente e totalmente sconosciuto.

La cultura russa dell'Ottocento, i vari Puškin e Gogol', Dostoevskij e Tolstoj, Aleksandr Ivanov e Brjullovo, Repin e Surikov, per i quali l'arte del Rinascimento italiano ebbe grandissimo significato e rappresentò il sostrato ideale di molte loro opere, ignoravano questo grande maestro del primo Rinascimento. Essi scrissero di Raffaello, di Michelangelo, di Tiziano. Ma di Piero nulla.

È legittima la domanda: perché? Perché l'arte classica russa, eternamente e impazientemente alla ricerca dell'ideale, non conobbe, non si soffermò sul mondo ideale e classicissimo di Piero della Francesca?

La risposta è abbastanza semplice dal punto di vista esteriore, dal punto di vista dei fatti, che qui elenchiamo, attenendoci alla cronologia indicata dallo Smirnov in un suo articolo. Tra l'altro Piero, sino all'inizio del XX secolo, era poco e mal conosciuto anche in Italia. Nel XVI secolo il suo nome era ricordato il più delle volte in opere di matematici e architetti, che tributavano onore alle sue ricerche teoriche, e non tra gli appassionati dell'arte pittorica. Nel Seicento venne completamente dimenticato, poiché il pacato spirito contemplativo della sua opera, il suo epico carattere impersonale, erano nettamente contrapposti alle posizioni estetiche del barocco. Più tardi gli ideali del classicismo, tanto maestosi e pletorici nell'arte di Poussin o di David, e tanto freddi e inanimati nelle mani dei loro numerosi epigoni, contribuirono poco alla popolarità di Piero, pur poggiandosi su un metodo razionalista di conoscenza della realtà affine a quello dei suoi principi<sup>1</sup>. Inoltre erano andati perduti gli affreschi di Piero nelle stan-

<sup>1</sup> N. SMIRNOV, *Piero della Francesca*, in "Chudožnik", 1, 1973, p. 44.

ze papali del Vaticano; i suoi dipinti erano dispersi in numerose città italiane, che l'artista spesso cambiava alla ricerca di mecenati; lo stupendo ciclo di affreschi delle Storie della Croce nella sperduta, romita Arezzo, era di non facile accesso agli amanti della pittura.

E siamo già agli albori del XX secolo, quando Pavel Muratov, autore del saggio *Obrazy Italii* (Immagini dell'Italia), ricorda lo stupore del custode nell'aprire la porta della cappella del cimitero di Monterchi, per mostrare a quello strano viaggiatore russo, chissà come capitato in quella lontana provincia, gli affreschi d'un conterraneo, neppure a lui troppo conosciuto.

Ma tutto ciò rientra nelle capricciose casualità che spesso, tuttavia, nel creare il destino futuro d'un artista, non possono impedire la realizzazione delle funzioni e delle idealità insite nel suo universo creativo.

E a questo punto si passa dal mondo delle casualità al mondo delle leggi profonde che senza dubbio furono determinanti nel destino di Piero della Francesca in Russia. È davvero parte delle casualità il pellegrinaggio italiano dello scrittore russo Pavel Muratov, che all'inizio del XX secolo vagabonda per le strade d'Italia, sulle orme, dopo quattro secoli e mezzo, di Piero? Ed è davvero casuale il pathos che a volte sfiora l'eccitazione infantile, al limite del balbettio, di cui è attraversato il suo capitolo *Putjami Piero della Francesca* (Sulle orme di Piero della Francesca)? Un caratteristico esempio di percezione diretta, viva, non gravata da inutili teorizzazioni, di Piero da parte della coscienza russa del primissimo Novecento.

Ma Muratov, emotivo ed entusiasta, non è solo. Anche Aleksandr Benois, riservato, speculativo, coltissimo, abituato all'universalismo artistico, non può non dedicare, nella sua *Istorija živopisi vsech vremën i narodov* (Storia della pittura di tutti i tempi e di tutti i popoli), un posto d'onore a Piero della Francesca.

Ma Benois ad uno studioso cavilloso e rigorista può apparire troppo fantasioso e stravagante nelle sue disinvolte associazioni nel campo delle arti figurative. E la sua vicinanza, poi, all'"Art nouveau" rende dubbia agli occhi di un accademico del primo Novecento l'innocenza e l'infallibilità del suo gusto artistico.

Ci rivolgeremo allora al dotto professor Nikolaj Romanov, espressione del classicismo più puro, fautore dell'analisi scrupolosa dello stile dell'opera d'arte, e studioso soltanto di fenomeni incondizionatamente sicuri e sedimentati. E anche Romanov, nel suo corso di lezioni sulla storia dell'arte italiana della prima metà

del XV secolo, pubblicato nel 1909<sup>2</sup>, dedica molte pagine all'analisi del mondo creativo di Piero<sup>3</sup>.

Come si vede, Piero della Francesca, appena tratto dall'oblio in patria, immediatamente entra nella coscienza di rappresentanti della vita spirituale della Russia, diversi per temperamento, stile di pensiero, tradizioni culturali. Il che testimonia che il mondo di Piero si adattava perfettamente ad una vastissima gamma di fenomeni della cultura russa, al pensiero estetico russo e, in senso più lato, alla coscienza russa.

In tal modo le concezioni di questo maestro italiano del XV secolo si vengono organicamente a collegare, a saldare con i profondi processi che si svilupparono, quattro secoli dopo, nella coscienza russa.

Evidentemente l'esperienza artistica di Piero dava risposte determinate a determinate domande russe. Quali sono queste risposte e quali le domande?

Il fatto che il mondo di Piero della Francesca sia troppo ideale, troppo freddo, troppo asettico, è ormai un luogo comune nella scienza della storia dell'arte. Ed è appunto tale asetticità, tale impassibilità, tanto lontana dallo spirito attivo di apertura dell'ideale umanistico, ch'era andato affermandosi nel corso di più secoli nella coscienza europea, a spiegare la lunga permanenza nell'oblio del maestro italiano. Viktor Lazarev rilevò che "l'arte di Piero della Francesca è estranea ad ogni forma di drammatismo e di

<sup>2</sup> N. ROMANOV, *Istorija ital'janskogo iskusstva (Pervaia polovina XV veka)* (Storia dell'arte italiana - Prima metà del XV secolo), Moskva 1909.

<sup>3</sup> Tra l'altro, proprio gli allievi di Romanov, Viktor Lazarev, Michail Alpatov, Boris Vipper, ciascuno a suo modo, trattarono con attenzione e competenza il fenomeno di Piero. Lazarev scrisse su di lui una monografia (*Piero della Francesca*, Moskva 1966); Alpatov gli dedicò un brillante saggio (*Etjudy po istorii zapadno-evropejskogo iskusstva*, Moskva 1963); Vipper un articolo, conciso nella forma, ma assai profondo per contenuto (*Ital'janskii Renessans XIII-XVI veka. Kurs lekcij po istorii izobrazitel'nogo iskusstva i architektury*, vol. I, Moskva 1977). La successiva generazione di studiosi sovietici si rivolse ad aspetti più concreti e specialistici dell'arte di Piero. Così, ad esempio, nei lavori di Irina Danilova, vicedirettrice del Museo "Puškin" di Mosca, si tratta della ricchezza e dell'originalità della pittura monumentale di Piero (*Ital'janskaja monumental'naja živopis'*, Moskva 1970); mentre all'arte del ritratto del pittore italiano dedicò i propri studi Viktor Graščenkov (*Portret v tvorčestve Piero della Francesca*, in *Iskusstvo zapadnoj Evropy i Vizantii*, Moskva 1978). Fu continuata anche la tradizione muratoviana della trasmissione viva e immediata delle opere di Piero, come ad esempio testimoniano le pagine a lui dedicate nel volume di Valerij Prokof'ev, che sono splendide trascrizioni "dal vero" (*Po Italii*, Moskva 1960).

dinamicità”, che essa è “calma”, “impassibile”. O meglio, come scrisse Lazarev, “stoicamente impassibile”<sup>4</sup>, cosa che, tuttavia, non muta la sostanza del concetto. Bene. Accettiamo il fatto che Piero sia “impassibile”. Tanto più che il fenomeno è di per sé evidente, incontrovertibile, se proviamo a confrontare le sue figurazioni con quelle di Masaccio o di Raffaello, senza giungere a quelle di Michelangelo. L’ideale di Piero sta nell’impassibilità, ed è per questo che per secoli interi egli restò fuori della coscienza europea, tutta penetrata d’un rapporto di partecipazione nei confronti del mondo. E tuttavia, cosa può esserci di meno evidente dell’evidenza stessa? Meglio abbandonarsi all’idea che qualcosa permanga sempre immerso in un’aura misteriosa, incomprensibile o sia da essa celato. E quest’aura, ecco, sta nel fatto che l’impassibile, il calmo Piero non riesce ad inserirsi neppure nel mondo alquanto freddo del classicismo europeo, non riesce a conquistare l’Europa come fece, ad esempio, Nicolas Poussin, misuratamente accademico. Perché? Forse l’”impassibilità” di Piero non è tale, quale ci è dato di credere? Ma in tal caso perché mai la sua opera parve in netta dissonanza con tutta la cultura europea fin sulle soglie del XX secolo? O si tratta invece d’una freddezza tutta particolare?

I ritratti di Piero della Francesca. Sono davvero impassibili questi volti?

Innanzitutto li definiremo non volti, ma “sguardi” o, ricorrendo alla terminologia russa, *liki*, cioè il volto che “assume la dignità della sua struttura spirituale a differenza di un mero volto e anche a differenza del ritratto artistico, perché non lo fa in forza di motivi esteriori a se medesimo, come quelli compositivi, architettonici, caratteriologici ecc., e non in una raffigurazione, ma nella propria realtà sostanziale e secondo le leggi profonde del suo essere particolare. Ogni cosa casuale, condizionata da cause esteriori al proprio essere, in genere tutto ciò che nel volto non è il volto stesso, ora è scartato, respinto dalla sorgiva, erompente attraverso la spessa scorza materiale, dell’energia dell’immagine di Dio: il volto è diventato sguardo. Lo sguardo è la somiglianza a Dio resa presente sul volto”<sup>5</sup>. Come l’icona (ad esempio di Andrej Rublëv e Dionisij, più o meno contemporanei di Piero) rappresenta il massimo grado di serena impassibilità, una impassibilità, acquistata a prezzo di un tormentato superamento dell’esistenza

<sup>4</sup> V. LARAZEV, *Piero della Francesca*, Moskva 1966, pp. 5-6.

<sup>5</sup> P. FLORENSKIJ, *Ikonostas*, in “Bogoslovskie trudy”, IX, 1977; trad. italiana: *Le porte regali. Saggio sull’icona*, Milano 1981, p. 44.

intessuta d'emozioni, così le fattezze degli eroi di Piero della Francesca non sono impassibili, ma paiono essere al di là o, forse, più esattamente, al di sopra delle passioni.

I personaggi dei dipinti del maestro italiano sono personaggi dietro la cui riservatezza e misura stanno passioni dominate, sofferenze vissute. È possibile soltanto intuire il tormentoso conflitto che animava quei volti prima che il pennello di Piero li trasformasse per l'eternità in "sguardi".

Essi sono isolati, non li lega alcun rapporto, non si guardano neppure. Non hanno necessità di guardarsi. Né guardano il mondo circostante. Non hanno bisogno di guardarlo. Perché sanno già tutto. Il mondo degli umani, il mondo delle passioni, il mondo terreno è stato da loro superato, trasceso. L'hanno traversato, ed esso è per sempre rimasto nel loro intimo.

I personaggi di Piero hanno raggiunto l'apice della serenità e dell'onniscienza, il punto in cui, per capire e comprendere, è sufficiente soltanto guardare dentro se stessi. E appunto questo essi fanno: guardano dentro di sé.

Un trattato è poco per descrivere questi "sguardi", questi occhi. Occhi che non guardano lo spettatore, occhi che non sono rivolti verso l'esterno, ma occhi che fuggono lo spettatore, occhi che scrutano il proprio intimo. Eppure quale profonda drammaticità, quale passione dietro questi occhi che paiono impassibili e indifferenti.

L'effetto drammatico è ottenuto dall'artista tramite la contrapposizione del volto reattivo, dai tratti scultoreamente rilevati, e degli occhi fissi, disarmati dalle palpebre. Prendiamo, ad esempio, il profilo di fra' Luca Pacioli celato nelle sembianze di Pietro martire nel dipinto *Madonna con il bambino, sei santi, quattro angeli e il duca Federico II da Montefeltro*.

Il rilievo del volto, la bocca stretta, energica, le labbra nettamente delineate, le pieghe che si partono dal naso fino agli angoli delle labbra, il muscolo accentuato della guancia, tutti questi particolari ricordano il cesello d'un medaglione. Ma gli occhi... Occhi schermati dalle palpebre. Occhi, come due tunnel senza fine, rivolti all'interno. Le lotte sono ormai nel passato, resta soltanto la saggezza di chi ha tutto percepito, tutto conosciuto.

È il volto di chi ha raggiunto l'armonia superiore, la serenità perfetta. Un'armonia e una serenità basate non sulla fuga dal mondo, non sull'isolamento, ma, al contrario, sulla conoscenza profonda delle seduzioni del mondo, sul loro superamento, sull'ascesa e sull'innalzamento al di sopra delle cose terrene.

Anche nei profili di Piero, dove la struttura anatomica del volto palesa tratti passionali, a volte addirittura grifagni, sono gli occhi a conferire all'effigie una calma e una solennità non di questo mondo, la pace certa dei sensi. Si pensi ai ritratti del duca di Urbino Federico di Montefeltro e di Sigismondo Malatesta nell'affresco *San Sigismondo e Sigismondo Pandolfo Malatesta*.

Il profilo di Sigismondo Malatesta venne realizzato da Piero sulla base di una medaglia, opera di Matteo de Pasti. È interessante rilevare come Piero riesca ad ottenere nel volto del suo eroe un'espressione di pace sovraterrena, senza sostanzialmente attenuare i tratti da predatore dell'effigie della medaglia, temperando leggermente l'espressione fanatica degli occhi di Sigismondo.

Il superamento del mondo terreno, fatto generante il particolare effetto di "straniamento", segna tutta l'opera di Piero, organizzando le multiformi espressioni stilistiche dei suoi dipinti, dalla struttura compositiva alle soluzioni cromatiche. Il ritratto di Federico di Montefeltro è paradigmatico al proposito.

Leonid Batkin vede l'originalità del rapporto di Piero della Francesca nei confronti del personaggio raffigurato nel fatto che "in una atmosfera misteriosa anche il quotidiano cessa di essere quotidiano", e che il Federico di Piero "nonostante la perfetta tipizzazione e autenticità di rappresentazione è troppo unico per restare vincolato al mondo"<sup>6</sup>.

L'obiettivo di creare un'effigie, attraverso i cui tratti ultraterreni sprigionino i lineamenti forti di un volto assolutamente terreno, trapassa lo stile di tutte le opere di Piero della Francesca. Il profilo duro, quasi rapace del duca di Urbino svanisce per l'azione degli occhi socchiusi, assorti, assume altra dimensione, che non è quella del quotidiano, dell'esistente. La presenza di Federico di Montefeltro occupa quasi tutto lo spazio visivo, eclissando il paesaggio, raffigurato come interpretazione metaforica e insieme concreta della terra. Solo di recente il grande condottiero, nelle sue campagne militari, si perdeva tra queste colline, tra queste strade e fiumi, vi si stemperava. Ora egli è totalmente diverso, staccato e situato al di sopra di essi. È al di sopra del mondo, dopo averlo sottomesso.

Il pathos del superamento da parte dell'eroe delle passioni dell'esistenza è evidente anche nella soluzione cromatica del dipin-

<sup>6</sup> L. BAKTIN, *Duša človečestva. Očerki iz istorii ital'janskogo Vozroždenija*, in "Nauka i religija", 5, 1970, p. 80.



to, nella tonalità, un tempo rosso vivo, testimonianza del ribollire della vita, e adesso smorzata, raddolcita, della veste del Duca. È caratteristica di Piero quella del colore morbido, soffuso. V. Prokof'ev, nella sua analisi del dipinto *Madonna con il bambino, sei santi, quattro angeli e il duca Federico II da Montefeltro*, scrisse, a proposito dei suoi colori, di "soavità musicale"<sup>7</sup>.

Così, al pennello di Piero appartiene il trasformarsi del volto in effigie, in "sguardo", l'affermarsi nell'arte occidentale di una nuova armonia, non incorporata, astratta, ascetica, ma produttivamente ricca, proprio per il carattere profondamente contraddittorio del suo contenuto.

È appunto quest'armonia, o sovrarmonia, a penetrare una delle tendenze più importanti nello sviluppo dell'autocoscienza russa, interpretata da artisti quali Andrej Rublëv, Aleksandr Puškin, Fëdor Dostoevskij, Vladimir Solov'ëv. L'aspirazione al raggiungimento di una tale armonia è una costante delle ricerche della cultura russa, dello spirito russo degli inizi del XX secolo.

La crisi della coscienza umanistica è problema perenne, tormentoso. Un problema che possiamo semplificare nella formula seguente: come vivere da uomini, restando nel contempo uomini. A prima vista, una domanda retorica. Ma non è così. Usando una terminologia religiosa, nell'uomo c'è molto di angelico, ma molto anche di diabolico.

La natura umana è organico intreccio di nobiltà e meschineria, di peccato e innocenza, di vizio e virtù, e d'altra parte l'uomo senza meschineria, senza peccato, senza vizio, non sarebbe più tale. Perderebbe il proprio "io" terreno. Che fare dunque? Ridurre il lato umano, ascetizzarlo. È questa la via proposta da Mitja Karamazov, uno degli eroi dostoevskiani. Spinto dalla percezione di sé, dalla coscienza di sé, Mitja, in sostanza, ripropone quell'antica questione umanistica: "No, vasto davvero è l'uomo, fin troppo vasto". E Mitja risolve tale questione non dal proprio punto di vista, quello d'un essere passionale, carico di vita, ma dal punto di vista di un asceta inaridito, addirittura cannibalesco: "Io lo restringerei..."<sup>8</sup>, restringerebbe, in altre parole, l'uomo vivo o il vivo che è nell'uomo. Certo, Mitja dice queste parole di getto, senza riflessione, nello stato di eccitazione che gli è connaturato.

<sup>7</sup> V. PROKOF'EV, *Po Italii*, Moskva 1960, p. 29.

<sup>8</sup> F. DOSTOEVSKIJ, *Polnoe sobranie sočinenij v 30-ti tomach*, vol. XIV, Moskva 1976, p. 100; trad. italiana: *I fratelli Karamazov*, vol. II, Torino 1981, p. 145.

E non è questo, s'intende, il pensiero di Dostoevskij, che durante tutti i dodici libri dei *Fratelli Karamazov* non riesce a "restringere" Mitja. Egli sa perfettamente che un Mitja "ristretto" non può più essere Mitja, che in tal caso smarrirebbe se stesso, la propria natura. E a Dostoevskij Mitja è caro appunto per questo. Tanto più ch'egli rappresenta un tangibile modello dell'autocoscienza russa, con la tendenza ad essa propria di realizzarsi nell'esibizione più totale delle contraddizioni, nelle manifestazioni limite del proprio "eccedere".

Che fare di Mitja Karamazov, di tutti i Mitja Karamazov? Dostoevskij era pronto a scrivere nuovi capitoli del suo romanzo per risolvere quest'unico problema: come essere angelo, restando uomo, come creare una nuova armonia, non immateriale, non sovrumana, ma viva e fervida.

La morte impedì a Dostoevskij di continuare la propria ricerca, ma all'eterna domanda russa relativa alla nuova armonia, al "secolo d'oro", che doveva realizzarsi nel "paradiso russo", egli diede risposta, poco prima di morire, nel suo discorso su Puškin.

Puškin è recepito da Dostoevskij come un fenomeno della coscienza nazionale, creatore di una sovrarmonia, capace di eliminare la primordiale natura contraddittoria dell'esistenza. E partendo da tale constatazione, Dostoevskij parla della comprensione universale, dell'umanità universale del poeta russo. Questa nuova coscienza non ascetica ma, al contrario, piena di vita, deve fare uscire il mondo dalle tenebre nelle quali esso vagabonda. La nuova armonia, la visione priva di dramma del mondo, dev'essere modellata e formata non da una carenza di forze vitali, ma dal loro eccesso, non da un impoverimento dell'esistenza, ma attraverso il superamento, tramite la sofferenza, della millenaria tragicità del mondo.

Dostoevskij non conosceva Piero della Francesca. Probabilmente non conosceva neppure Andrej Rublëv. In ogni caso mai ne fa menzione. Se l'avesse conosciuto, Dostoevskij avrebbe riconosciuto gli inizi dell'idea, a lui tanto vicina, dell'autocoscienza russa non in Puškin, ma nella *Trinità* di Rublëv, opera eseguita dall'artista russo proprio negli anni della nascita del maestro italiano, nel primo ventennio del XV secolo.

Il mondo di Andrej Rublëv e quello di Piero della Francesca possono essere analizzati comparativamente sotto vari aspetti. Ma se vogliamo concisamente identificare la sostanza del mondo creativo, artistico di Andrej Rublëv, il cui senso recondito lo avvicina, lo rende affine a quello del maestro italiano, certamente la defi-

nizione di "armonia", quale risultato di una sofferenza superata e quindi rasserenante, ci pare la più esatta.

I volti dei personaggi di Piero assurgono alla beatitudine non di questa terra delle effigi delle icone rubleviane, dietro la cui santità s'intuiscono dei volti vivi. Le passioni terrene, la sofferenza terrena rappresentano l'*humus*, di cui si nutre la santità degli angeli della *Trinità angelica*. Gli occhi concentrati, fissi nel proprio interiore, l'amalgama cromatico e la meditazione intensa unificano, concatenano queste tre figure singole, non associate né dallo sguardo, né dalla parola, né dal movimento.

Il distacco dalle cose terrene delle immagini rubleviane non è distacco originato da riduttivo ascetismo ma, al contrario, da esuberanza di vita. La santità degli angeli della *Trinità*, la santità dell'effigie del *Salvatore*, la nuova armonia o sovrarmonia, da essi affermata, raduna e compatta l'intera dimensione delle affannose, tormentate antinomie della coscienza umana "fin troppo vasta", secondo l'espressione di Mitja Karamazov.

In questa serena e rasserenante armonia si realizza totalmente l'essenza, il senso della vita, la sofferenza terrena.

Il mondo figurativo di Andrej Rublëv, come quello del suo contemporaneo italiano, è pieno di un simbolismo vivo, puro, sincero sino all'ingenuità, un simbolismo che non è quello dell'arte del XX secolo, risultato della complessità raffinata e seducente della natura. La saggezza è offerta ai loro personaggi dall'inserimento organico nell'esistenza, non dal possesso di un grande sapere culturale. Nella sua analisi del mondo delle icone russo-antiche Michail Alpatov scrisse: "È impossibile dipingere un'icona come si dipinge un quadro, dicendo che una figura rappresenta qualcosa, un'altra qualcosa ancora, che una parla, un'altra risponde. I personaggi delle icone russo-antiche agiscono spesso in modo contrario a quanto si osserva nella vita... non in base alle necessità esteriori, ma ad una logica interna"<sup>9</sup>.

La compattezza organica, la profonda compiutezza interiore delle opere di Andrej Rublëv e di Piero della Francesca si realizzano non nel contatto comunicativo dei personaggi, condizionato dall'attuazione di un'unica azione reale, ma nella loro fusione ultraterrena, nella convergenza conoscitiva d'una missione simbolica.

Il figurativismo simbolico dei due maestri, pur penetrato della realtà terrena, insieme la purifica, la immette in un ambito total-

<sup>9</sup> S.M. ALPATOV, *Etjudy po vseobščei istorii iskusstv*, Moskva 1979, p. 165.

mente diverso, quello dell'armonia. Il simbolismo si esprime non in un puntuale e rigoroso movimento reale, ma nel gesto totale, carico di semantica polivalente, nella profonda concentrazione, nell'assorbimento in se stessi degli eroi. La sofferenza del mondo terreno è tanto disacerbata, addolcita, rimossa, da non deformare più le fattezze dei personaggi: la morte, i tormenti della morte sono risolti non come uno stato fisico, ma come una funzione spirituale.

L'assassinio del figlio di Cosroe nell'affresco di Piero della Francesca *La battaglia di Eraclio e Cosroe* non è un atto fisico, è un atto profondamente simbolico. Il sangue dell'ucciso non è raccapricciante, non gela le vene dello spettatore. Il colpo inferto dal pugnale non è gesto omicida, ma uno stato mistico. La mano dell'uccisore non è una mano frenetica che serra l'arma, è una mano delicata che impugna uno scettro, simbolo del destino. Il volto dell'omicida è pacato, gli occhi socchiusi. Ma in questo "vedere straniato" è proprio l'essenza delle soluzioni artistiche delle icone russo-antiche, delle opere di Rublëv e Dionisij.

*La crocifissione* di Dionisij del monastero Pavlov-Obnorskij, ad esempio, nella quale non c'è traccia di sangue, di palme forate da chiodi, d'un volto sformato dalla sofferenza, di membra contratte o contorte, ma soltanto una pace, una libertà infinite e, se si vuole, la grazia d'una armonia universale, luminosa e officinale, quella stessa armonia cui pensava Dostoevskij, sognando il "paradiso russo".

Michail Alpatov osservò giustamente che il martirio "nella *Crocifissione* di Dionisij... è situato fuori parentesi"<sup>10</sup>. Il "martirio" è posto fuori parentesi anche nelle opere di Andrej Rublëv.

Ma che cosa rimane dentro le parentesi? In quali manifestazioni stilistiche del maestro italiano del primo Rinascimento e dell'iconografo russo si rivelano i tratti, le peculiarità della nuova autocoscienza, della nuova armonizzazione del mondo?

Certo, il linguaggio artistico del maestro russo e di quello italiano restano profondamente individuali. Ma nonostante tutte le differenze non si possono non identificare alcuni principi stilistici comuni.

In linea generale li abbiamo già intravvisti. Ora cercheremo di raggruppare e completare le nostre osservazioni.

La realizzazione per immagini della nuova concezione ultraterrena, immateriale, avviene nella severa discrezione ed equilibrio

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 180.

delle soluzioni cromatiche, nella polivalenza e nella ricchezza simbolica del gesto, e nella composizione chiusa, ad anello, in grado di inglobare e rapprendere tutta la sfera dell'esistenza terrena (quali esempi citiamo qui *La Madonna del parto*, *Il battesimo di Cristo* e *La Madonna della Misericordia* di Piero). Negli sguardi assorti, metafisici delle figure di Rublëv e del maestro italiano (gli occhi socchiusi, onniscienti del *Salvatore* rubleviano e quelli di *Santa Maria Maddalena* di Piero). Osservando in profondità le immagini dei due pittori, è netta la sensazione che la risposta a questioni recondite, immense e definitive, risiede non nella superficie dei dipinti ma, si direbbe, fuori di essa.

E appunto nelle risposte ai problemi ultimi dell'esistenza terrena l'autocoscienza russa si realizza nel fenomeno Puškin. Puškin è il fenomeno della nuova coscienza sovraumanistica, ultraumanistica. Nell'infinita molteplicità della sua percezione artistica si concretizzano le peculiarità dell'armonia contemplativa dei tempi di Rublëv e Dionisij, smarrita dalla coscienza artistica russa. La nuova armonia non riduce il livello delle contraddizioni e della tragicità dell'esistenza. Essa le rasserena e le trasfigura.

Walsingham, il protagonista del puškiniano *Il festino durante la peste*, dice:

Tutto, tutto quel ch'è minacciato di rovina,  
Al cuor mortale nasconde  
Indicibili piaceri:  
Garanzia, forse, d'immortalità!<sup>11</sup>

In tal modo nella nuova armonia scompare l'essenza più tragica della primaria antinomia dell'esistenza: vita – morte. La morte si armonizza, si trasfigura, si fa beatitudine, immortalità, in altre parole si fa vita.

Ed ecco tornare la domanda, posta all'inizio di queste pagine. Perché il mondo artistico ultraterreno, sovrarmonico di Piero della Francesca si rivelò tanto affine, vicino, addirittura forse necessario alla coscienza russa degli inizi del XX secolo?

Le lezioni di Puškin (a prescindere da Rublëv, quasi ignoto sino al XX secolo) vennero scordate quasi all'indomani della sua scomparsa. Del resto, già negli ultimi anni di vita Puškin fu in

<sup>11</sup> A. PUŠKIN, *Polnoe sobranie sočinenij v desjati tomach*, Leningrad 1978<sup>4</sup>, vol. V, p. 356.

contrasto col proprio tempo. L'arte russa, nella sua tendenza più importante e creativamente produttiva, segue una via completamente diversa, quella dell'appassionata ricerca e dell'affermazione, quasi furiosa, dell'ideale umanitario.

Lev Tolstoj, Repin, Musorgskij non possono (come Rublëv o Puškin) accettare il mondo nella sua realtà, con tutto ciò che lo riempiva. Essi vogliono liberarlo dai principi antiumani di cui è compenetrato: il male, il vizio, il peccato. La loro armonia è un'armonia risultato d'una semplificazione dell'esistenza, d'una compressione del mondo, d'un abbassamento del livello della vita. In nome del paradiso terreno, d'un paradiso per l'uomo, essi vogliono "restringere" l'uomo.

Ma la vecchia tradizione umanistica, sostenuta dagli orientamenti positivisti dell'Ottocento, non riesce più, agli inizi del XX secolo, ad essere produttiva, s'isterilisce, si esaurisce. Il mondo è in via di sfaldamento, di disgregazione. Čechov ammonisce, Aleksandr Blok espone il proprio "mondo terribile". Il razionalismo positivista si rivela impotente. La tradizione umanistica classica, il sistema classico dei valori non riesce più a contenere questo mondo all'improvviso disaggregato, non riesce più a giustificare l'esistenza dell'uomo nel mondo. Inizia l'epoca delle rivalutazioni. Delle rivalutazioni e dei ritorni. Si rilegge e si riscopre Puškin. Contro ogni tradizione sedimentata ecco scaturire nella sua opera contenuti che vanno oltre l'uomo, che lo superano. Il mondo dell'icona antico-russa, sovraterrano, sovraesistenziale, torna alla superficie.

E il mondo artistico di Piero della Francesca è molto vicino alle profonde trasformazioni della coscienza russa degli inizi del Novecento. È vicino nella sostanza. È vicino per la sua interpretazione e percezione della realtà, con l'intensa ricerca d'una armonia superiore, è vicino per il suo simbolismo naturale, spontaneo, è vicino per il suo nuovo "vedere" l'oggetto, il mondo, per le sue trasfigurazioni.

Le ricerche dell'arte russa dei primi anni del XX secolo, nelle sue più svariate manifestazioni, si tratti di primitivismo, simbolismo o neoclassicismo, si tratti di Nesterov, Borisov-Musatov o Rerich, di Larionov o Fomin, sono straordinariamente affini alle ricerche e scoperte spirituali e stilistiche del maestro italiano del primo Rinascimento. Si spiega così, a quattrocento anni dalla morte di Piero della Francesca, il vagabondare per le strade d'Italia di Pavel Muratov, si spiega così l'interesse per Piero da parte del raffinato "modernista" Aleksandr Benois e del classicista Niko-

laj Romanov, si spiega così il posteriore entusiasmo per lui degli allievi "sovietici" di Romanov, Michail Alpatov, Boris Vipper, Viktor Lazarev.

Si spiega così il destino di Piero della Francesca in Russia.

### *Bibliografia*

ALPATOV M., *Etjudy po istorii zapadno-evropejskogo iskusstva* (Studi di storia dell'arte occidentale europea), Moskva 1963.

BATKIN L., *Duša čelovečestva. Očerki iz istorii ital'janskogo Vozroždenija* (L'anima dell'umanità. Saggi di storia del Rinascimento italiano), in "Nauka i religija", 5, 1970, pp. 79-84.

BENOIS A., *Istorija živopisi vsech vremën i narodov* (Storia della pittura di tutti i tempi e di tutti i popoli), fasc. IV, S. Peterburg 1912.

DANILOVA I., *Ital'janskaja monumental'naja živopis'. Rannee Vozroždenie* (La pittura monumentale italiana. Il primo Rinascimento), Moskva 1970.

GRAŠČENKOV V., *Portret v tvorčestve Piero della Francesca*, (Il ritratto nell'opera di Piero della Francesca), in *Iskusstvo Zapadnoj Evropy i Vizantii* (L'arte dell'Europa occidentale e di Bisanzio), Moskva 1978.

LAZAREV V., *Piero della Francesca*, Moskva 1966.

MURATOV P., *Obrazy Italii, III. Ot Tibra k Arno* (Immagini dell'Italia, III. Dal Tevere all'Arno), Leipzig 1924.

PROKOF'EV V., *Po Italii* (Attraverso l'Italia), Moskva 1960.

ROMANOV N., *Istorija Ital'janskogo iskusstva (pervaia polovina XV veka)*, (Storia dell'arte italiana - Prima metà del XV secolo), Moskva 1909.

SMIRNOV N., *Piero della Francesca*, in "Chudožnik", 1, 1973, pp. 44-52.

VIPPER B., *Ital'janskij Renessans XIII-XVI veka* (Il Rinascimento italiano XIII-XVI sec.), vol. I, Moskva 1977.

VYŠESLAVCOV A., *Umbrija i živopisnye školy Severnoj Italii* (L'Umbria e le scuole pittoriche dell'Italia settentrionale), S. Peterburg-Moskva 1885.





Anna Mazzanti

«PEN AND PENCIL IN ITALY»:  
EDITH WHARTON E MAXFIELD PARRISH  
SENTIMENTAL TRAVELLERS NEI GIARDINI ITALIANI\*

Tra l'inverno e la primavera del 1903 un artista e una scrittrice americani, Maxfield Parrish e Edith Wharton, andavano cercando per ville rinascimentali italiane il *garden-magic*<sup>1</sup>. A questo avrebbero dedicato la serie di articoli e di illustrazioni (fig. 1) eseguite per la rivista omonima della casa editrice Century di New York, la quale poi, l'anno successivo, li raccolse in un libro<sup>2</sup>.

I due non si conoscevano e non si incontrarono durante le loro peregrinazioni, che furono tuttavia accompagnate da un fitto scambio di lettere<sup>3</sup>: si trovarono solo quando furono tornati in America, per concertare l'impresa comune.

\* Desidero ricordare per l'incoraggiamento senza il quale forse questo lavoro non sarebbe nato, John Dryfhout, gentile mia guida a The Oaks, Giulia, Michele, Ernest Lepore. La mia riconoscenza va anche a Giovanna De Lorenzi, Carlo Del Bravo, Giovanni Martellucci, a Philip N. Cronenwett, curatore delle Special Collections al Dartmouth College, ed ai proprietari delle ville senesi, miei gentili ospiti per i loro giardini, la Signora Chigi Anselmi e il Dottor Ginanneschi. Sono in fine particolarmente grata a Rosella Mamoli Zorzi.

<sup>1</sup> Con «garden magic» si intende il fascino del giardino all'italiana. Edith Wharton intitolava *Italian Garden Magic* l'introduzione a questo suo libro sui giardini.

<sup>2</sup> Sulla elegante copertina di questo libro centenario è ritratto, a stampe in rilievo che accentuano l'effetto di profondità, uno dei giardini italiani, che colpiscono l'immaginazione e la sensibilità estetica di Maxfield Parrish.

<sup>3</sup> La corrispondenza inviata a Parrish da Edith Wharton e dagli editori della Century è conservata nelle Special Collections della Baker Library, Dartmouth College, Hanover, New Hampshire, Stati Uniti (d'ora in poi indicate con la sigla S.C., D.C.). Purtroppo il carteggio non contiene le risposte dell'artista (solo qualche appunto autografo resta nelle Parrish Papers al Dartmouth College) che, allo stato attuale delle mie ricerche, non sono riuscite ancora a reperire. Tuttavia pare strano che esse siano andate perdute, ma non vi sono lettere di Parrish neppure alla Beinecke Library, Yale University, ove si conserva il più cospicuo fondo di Edith Wharton. Alla luce di tali considerazioni voglio sottolineare come questo saggio proponga un'ipotesi interpretativa offrendo alcune conclusioni colte dal materiale consultato, spesso inedito, ma purtroppo incompleto.

Con le tappe di un insolito tour, essi scoprirono l'«*untranslatable secret, that it cannot be adequately rendered in another landscape and another age*», venerato dai *garden-lovers* che sanno intenderlo nel suo significato di «spirito informatore», e non vogliono vanamente ripeterne certe caratteristiche esteriori. «The inherent beauty of the garden lies in the grouping of its parts», scriveva Edith nell'introduzione del celebre libro, intitolato *Italian Villas and Their Gardens* cioè «in the blending of different elements, the subtle transition from the fixed and formal lines of art to the shifting and irregular lines of nature, and lastly in the essential convenience and livableness of the garden»<sup>4</sup>.

Parrish – lo dicono le sue illustrazioni – comprese per istinto questi aspetti interessanti, senza il filtro dell'esperienza che la scrittrice si era fatta fin dagli anni d'infanzia, trascorsi tra Roma e Firenze<sup>5</sup>. Essa, come Henry James di cui al tempo del nostro libro era ormai grande amica, faceva parte di un mondo di visitatori stranieri appassionati d'ogni aspetto dell'Italia, dalla natura all'arte alla letteratura, i quali tenevano alla loro “coltivata” sensibilità come a un carattere di distinzione, che li rendeva non desiderosi, e forse incapaci, di un accostamento immediato e diretto ai luoghi italiani. Parrish invece, lo immaginiamo come si è ritratto sulla copertina di una rivista americana<sup>6</sup> (fig. 17), nelle vesti di turista curioso, pronto ad ogni scoperta. Nessuna esperienza complessa lo legava all'Italia<sup>7</sup>, i giardini antichi non gli sol-

<sup>4</sup> E. Wharton, *Italian Villas and Their Gardens*, New York: Century 1904, ed. cons. (ristampa dell'originale) New York: Da Capo Press 1993, pp. 8,7. Le citazioni brevi o di singole parole in italiano provengono dalla traduzione a cura di M. Dandolo e G. Uzielli, pubblicata da Passigli, Firenze 1983, consultata nella seconda ed. 1991.

<sup>5</sup> Per la bambina abituata a passeggiare al Pincio, che parlava l'inglese, sua lingua madre, quanto il francese e l'italiano, fu difficile tornare a vivere a New York. I suoi ricordi d'infanzia la legavano all'Europa, ed anche a Firenze, ove aveva imparato l'italiano passeggiando alle Cascine con la tutrice. Là andavano per far correre «Florentine Foxy», il cagnolino che le era stato regalato per sostituire quello lasciato in America. Vedi: E. Wharton, *A Backward Glance*, New York 1933, ed. cons. New York: Scribner's and Sons, 1964; E. Dwight, *The Influence of Italy on Edith Wharton*, (doctoral dissertation, New York University 1984), Michigan: UMI Dissertation Information Service, 1991.

<sup>6</sup> *The Tourist*, copertina a colori, «Collier's» del 10 luglio 1909.

<sup>7</sup> Nell'estate del 1884, all'età di quattordici anni, Parrish raggiunse l'Europa con la sua famiglia. Vi rimase per due anni visitando città famose come Parigi, ove il padre, pittore, poteva studiare l'arte antica. Maxfield spesso lo accompagnava per i musei. Visitarono, ma rapidamente, anche l'Italia settentrionale.

lecitavano nessuna reminescenza colta; si trovava nella condizione ideale per lasciare liberi la fantasia e l'osservazione. E così l'accostamento ai luoghi visitati fu autentico e poetico, sebbene le illustrazioni di questo libro abbiano una loro storia, una cura tecnica e 'ideale'. Dunque avvertiamo che in *Italian Villas and Their Gardens* non sembrano fronteggiarsi solo una «penna» e una «matita».

Edith Wharton tornava in Italia, per conto della Century, nel gennaio 1903, accompagnata dal marito Teddy<sup>8</sup>. Era ancora recente il successo del suo primo romanzo, d'ambientazione italiana, *The Valley of Decision*, che, ricco di riferimenti storici e letterari, la confermava tra i più colti conoscitori americani del nostro paese<sup>9</sup>.

Maxfield Parrish invece in Italia era velocemente passato da bambino<sup>10</sup>, trattenendo due, forse tre, parole della nostra lingua<sup>11</sup>. All'epoca la sua arte, che interpretava con gusto il clima culturale del suo paese, compariva sulle copertine di riviste tra le più diffuse d'America, «Harper's Bazar», «Life», «Collier's»; nel 1895 aveva con fine poesia illustrato *The Golden Age*, i ricordi d'infanzia di Kenneth Grahame, autore nel 1908 del noto *The Wind in the Willows*. Parrish dalla Century aveva già ottenuto una commissione che per due inverni consecutivi, tra il 1901 e il 1902, lo aveva condotto a dipingere nei grandiosi paesaggi dei Canyons in Arizona. Qui Richard Watson Gilder, l'editore, gli scriveva per proporgli una nuova *working vacation*, questa volta in Italia. Lo avrebbe accompagnato sua moglie Lydia come nei Canyons. Ed egli avrebbe dovuto trarre ispirazione dalle ville d'Italia per illustrare gli articoli che la Century richiedeva a Edith Wharton. Così, prima di partire, fu forse lo scrupolo per l'incomodo accostamen-

<sup>8</sup> Questo del 1903 fu il loro ultimo viaggio comune in Italia. Presto si separeranno.

<sup>9</sup> Riguardo all'Italia fittizia, ricomposta nella creazione letteraria più che basata sulla descrizione dell'esperienza personale di *The Valley of Decision* vedi R. MAMOLI ZORZI, *The Representation of Venice vs. the Representation of Places in Central Europe: Cliché vs. Creation?* in corso di pubblicazione in *Images of Central Europe in Travelogues and Fiction by North American Writers*, Atti del Convegno (Vienna 15-18 Aprile, 1994), Università di Vienna. Ringrazio l'autrice per avermi segnalato il suo saggio e avermene permesso la lettura.

<sup>10</sup> Vedi nota 7.

<sup>11</sup> «I know two words in Italian with a possible doubtful third», scriveva all'editore della Century il 24 settembre 1902 (Parrish Papers, S.C., D.C.), «but I hope to collect a few more if we go».

to del suo lavoro a quello dell'esperta conoscitrice che lo indusse a cercare i consigli di due amici che avevano viaggiato a lungo nel nostro paese: l'architetto Charles Platt, autore di *Italian Gardens* (1898), illustrato dalle belle fotografie che lui stesso aveva scattato per un itinerario in parte ripercorso dai nostri due americani, e Ernest Clifford Peixotto, che illustrava le proprie cronache di viaggio e quelle di altri autori, con graziosi schizzi che di lì a poco avrebbero accompagnato anche *Italian Backgrounds*, un'altra raccolta di saggi della Wharton ispirata al viaggio del 1903.

Essi abitavano, come Parrish, a Cornish<sup>12</sup>, nel New England, in case di legno immerse in boschi rigogliosi e incorniciate da giardini all'italiana: una sorta di Umbria d'America, ove sviluppavano una particolare sensibilità per il paesaggio e per le armonie ordinate dei giardini. Qui Parrish, prima di intraprendere quel viaggio che lo avrebbe riportato proprio a Cornish, per dipingere le sue vedute italiane, poteva immaginare una sua Italia di favola, nata forse anche da un vago ricordo d'infanzia.

Nel 1932 in una lettera a Iréné du Pont, egli descrive la sua casa, The Oaks (fig. 2, 3), con queste parole:

through old oak trunks and branches, through them and beyond them, you have a confused sensation that there is something grand going to happen. There is blue distance, infinite distance, seen through this hole and that, a sense of great space and glorious things [...]. Then you come upon the lower terrace, and over the level stone wall you see it all: hills and woodlands, high pastures, and beyond them, more and bluer hills, from New Hampshire on one side and from Vermont on the other<sup>13</sup>.

Sulla terrazza erbosa dinanzi alla loggia della casa, in estate i suoi bambini facevano il bagno nel laghetto artificiale, momenti ricordati da foto di grande poesia e di astratta modernità che ci spiegano tanti dei suoi quadri. Intorno al laghetto crescevano gigli, simbolo di candore e *naïveté*, e queste ambientazioni dovevano suggerire alla mente paesi incantati e allo stesso momento, nel Vermont, reali.

The Oaks, immersa nelle trasformazioni cromatiche, forti e repentine in questa regione. Dai fuochi dell'*Indian Summer*<sup>14</sup>, ai

<sup>12</sup> Era il ricovero estivo di una colonia di artisti e intellettuali newyorkesi e bostoniani, iniziata nel 1885 dallo scultore Augustus Saint Gaudens.

<sup>13</sup> Lettera di Maxfield Parrish a Iréné du Pont, 13 aprile 1932, ricordata in C. Ludwig, *Maxfield Parrish*, New York: Schiffer, 1973, p. 17. Cornish si trova proprio sul confine tra i due verdeggianti stati del New England.

<sup>14</sup> È l'autunno di questa regione.

biancorigli nivali, al verde rigoglioso di primavera che si protrae per tutta l'estate, The Oaks subì alcune trasformazioni dopo il viaggio italiano di Parrish. Il giardino fu ordinato da siepi tagliate, e i vari terrazzamenti, la loggia, il pergolato, conservarono il ricordo di segreti appresi nella visita di luoghi poco noti d'Italia o di punti di vista insoliti<sup>15</sup>, ricordati da Edith Wharton<sup>16</sup>. Dopo aver sfogliato *Italian Villas*, dalla ponderata e discreta disposizione del giardino di The Oaks sale il ricordo del "most perfect small garden near Florence", quello di *Villa Gamberaja* (fig. 4, 5), del quale la Wharton da Firenze scriveva a Parrish, indicandogli per la visita un cicerone d'eccezione, Mr. Bernard Berenson<sup>17</sup>.

Ma anche dai giardini di Cornish si intuisce che per Parrish non valeva la coscienza storica della scrittrice: le impressioni dirette della visita si mescolano al paese immaginato e all'intuizione artistica; tra i muri e i terrazzamenti italiani spicca una forma pura, il cerchio della vasca. E d'altronde qualcosa da The Oaks, come dall'abbagliato Gran Canyon, doveva passare nelle scelte tonali della serie italiana<sup>18</sup>: le dorature della luce e l'ombra rosata sulle cose che accoglieva l'impressione di *rosy-pink* ricevuta tra le colline toscane da una sensibile amica dell'Italia – che avremo modo di ricordare –, hanno infatti come sfondo i colori del Southwest.

Parrish, tuttavia, visitò l'Italia nel momento delle sue più intense possibilità cromatiche. Vi giunse durante un marzo piovoso che, se rendeva difficoltose le escursioni, donava nei momenti di sereno splendori di primavera. Li notò indipendentemente Edith,

<sup>15</sup> «To get away from too familiar view of well known places», con questo proposito Parrish intraprendeva il suo viaggio, e ne scriveva all'editore il 24 settembre 1902 (Parrish Papers, S.C., D.C.).

<sup>16</sup> «The inherent beauty of the garden lies in the grouping of its parts – in the converging lines of its long ilex-walks, the alternation of sunny open spaces with cool woodland shade, the proportion between terrace and bowling-green, or between the height of a wall and the width of a path», il viaggiatore che torna ha inevitabilmente gli occhi pieni di questo *garden-magic*, scrive la Wharton in *Italian Villas* cit., pp. 8, 6. E in America del Nord ci sono cieli di mezza estate ugualmente profondi e fogliame ugualmente folto che in Italia. L'importante è saper riconoscere il segreto dei giardini italiani e non imitarli.

<sup>17</sup> Lettera di Edith Wharton a Parrish, da Firenze, 25 marzo 1903 (Parrish Papers, S.C., D.C.).

<sup>18</sup> «The Tuscan Hills in his Italian series are the Ascutney complex of the world of Cornish», D. Reichert, cat. dell'esposizione al Brandywine River Museum, Chadds Ford, Pennsylvania, 1974. L'Ascutney è la montagna che riempie l'orizzonte dalla collinetta di The Oaks.

in Italia da gennaio: «March is in some respects the most exquisite month of the Italian year». E in *Italian Backgrounds* essa racconta le sensazioni nuove che aveva provato visitando le ville fiorentine e senesi con una compagna d'eccezione, Vernon Lee<sup>19</sup>, in una giornata cristallina, quando avevano goduto di un vantaggio della stagione: vedere il profilo argenteo del paesaggio, non ancora confuso dalle foglie<sup>20</sup>. Anche l'escursione a Caprarola era stata una rivelazione. Aveva potuto raggiungere la villa e il suo giardino con le cariatidi, comodamente seduta in una delle prime automobili presenti a Roma, quella dell'ambasciatore americano. Senza le solite estenuanti diligenze o i treni lentissimi privi di coincidenza, la gita le riservò ogni pregio del Grand Tour con il vantaggio della rapidità moderna<sup>21</sup>. Godette il vento di marzo salendo e scendendo per le terre deserte del viterbese, «with March clouds fleeing overhead, and flinging trails of shadow and showers of silver light across the ondulation of the plain»<sup>22</sup>.

La lettura di *Italian Backgrounds* si accosta alle vedute di Parrish più di quanto faccia *Italian Villas and Their Gardens*, poiché

<sup>19</sup> La scrittrice inglese (che usava questo pseudonimo per il suo vero nome, Violet Paget) viveva a Firenze nella Villa del Palmerino; vi abitava molto isolata e dedita alla cura del fratellastro poeta Eugene Lee-Hamilton, affetto da una malattia nervosa. Vernon Lee era un personaggio singolare e profonda conoscitrice della cultura italiana. Henry James scrisse di lei nel 1893: "She is by foreway the most able mind in Florence", vedi in P. Gunn, *Vernon Lee*, London: Oxford University Press, 1964, p. 2.

<sup>20</sup> Vedi E. Wharton, *Italian Backgrounds*, London: Macmillan and Co., 1905, p. 147. Al mese di marzo Edith ha dedicato un intero capitolo, vedi pp. 127-152.

<sup>21</sup> Il mezzo motorizzato divenne il suo modo di trasporto preferito; tornata in America acquistò subito una macchina per la sua casa di Lenox, The Mount, nel Massachusetts. In Europa ne noleggiava sempre una per le sue gite francesi, o una motoretta per le strade tortuose delle colline toscane. La sua praticità, che affascinava e insieme impauriva Henry James, aveva esultato di quella scoperta che le permetteva di uscire senza difficoltà dai circuiti più noti, e le offriva splendidi luoghi di conversazione, garantendole il senso dell'avventura. Erano gite spesso iniziate alla brezza della prima mattina, temuta dal non più giovane Henry James. Riguardo all'influenza di questo 'nuovo' mezzo di trasporto nell'arte dei due scrittori e nei loro rapporti d'amicizia vedi l'intervento di G. Balestra, *Edith Wharton, Henry James, and «The Proper Vehicle of passion» in Technology and the American Imagination: an Ongoing Challenge*, Atti del 12° Convegno Biennale curato dalla Associazione Italiana di Studi Nord-Americani (Università di Venezia, 28-30 ottobre 1993), Venezia: Supernova, 1994, pp. 595-604.

<sup>22</sup> Edith Wharton, *Italian Backgrounds*. cit., p. 141.

vi si scorge una «segreta sensibilità» per il paesaggio<sup>23</sup>, che in *Italian Villas* va perduta per l'intenzione di scrivere un libro informato, ad uso di studiosi d'architettura. «March clouds fleeing overhead» si rincorrono nel cielo senese di *Villa Gori* (fig. 6), dietro la *Gamberaja*, e i giardini di *Villa Campi* a Firenze. Marzo per la Wharton è il mese delle sorprese, dei trapassi dai rovesci violenti agli sprazzi di sole, quando all'improvviso germogliano le siepi<sup>24</sup>. Ci sono troppe *volte-face* in questa stagione, ma quando marzo gioca ad essere aprile «we decide to take advantage of his mood, and risk the adventure»: il rischio dell'avventura... accresce la disposizione sentimentale già esaltata dalla scoperta di luoghi o di scorci non noti. Così quando benigne influenze allontanano le piogge, il viaggiatore che aveva esitato ad uscire, viene ricompensato per la sua audacia da «golden days» – al loro culmine nei crepuscoli di Parrish. Il vivido colore delle piante si tinge del marrone seppia della terra, le architetture ai riflessi son grige, e il “golden-black of rusty cypresses” ricopre le colline e i giardini. Quei cipressi coronano, come ancora oggi, la marmorea esedra del giardino di Villa Chigi a *Vicobello* (fig. 7). Ed è ancora il loro profilo gugliato ad essere il protagonista incontrastato del teatrino naturale di *Villa Gori* (fig. 8). Questo luogo, nella sua definizione surreale, esaltava la sensibilità e l'immaginazione. Vernon Lee e Edith Wharton l'avevano visitato in quell'ora inclinata del giorno, alla luce dello stesso cielo d'azzurro purissimo, su cui «come un obelisco»<sup>25</sup> «troneggia»<sup>26</sup> il cipresso solitario oltre la quinta dei compagni potati, forse come nelle desolate colline di creta bianca dell'altopiano senese. «Siena the bride of Solitude», a Vernon Lee tornava in mente questo verso di Swinburne. In *The Woods*

<sup>23</sup> Questa disposizione della scrittrice, che lei stessa riconosceva complessa, per l'Italia si era fortificata durante un viaggio tra Firenze e Venezia, quando diciottenne insieme a suo padre si erano lasciati guidare dai «little books» di Ruskin che descriverà come «realms of gold» che «gave a meaning, a sense of organic relation which no other books attainable by me» (E. Wharton, *A Backward* cit., pp. 67, 86-87). Tale inclinazione tuttavia in *Italian Backgrounds* è più immediata, poiché il solito filtro culturale lascia posto all'incontro con una natura comunicativa.

<sup>24</sup> *Ivi*, p. 127.

<sup>25</sup> V. Lee, *The Woods around Siena* in *The Golden Keys and Other Essays of Genius Loci*, Leipzig: Bernhard Tauchnitz, 1925, p. 239. Attilio Brilli ha curato una traduzione italiana di questo saggio in *Viaggiatori stranieri in terra di Siena*, Roma: De Luca, 1986, pp. 309-312.

<sup>26</sup> E. Wharton, *Italian Villas* cit., p. 72.

*Around Siena*, saggio del libro significativamente intitolato *The Golden Keys and Other Essays on the Genius Loci* (1925), la Lee riconduceva alla memoria – quasi rivivendole – le impressioni della passeggiata senese con la romanziera americana, «who has so great a knowledge of Italian gardens»<sup>27</sup>. E a noi l'acutezza di Vernon Lee offre una vera chiave dorata per meditare sui quadri di Parrish: a scorrere le sue pagine che parlano del *rosy-pink* della città e insieme degli affreschi e delle tavole della scuola senese, di Villa Gori con il suo teatrino, e del colore dell'imbrunire a Siena nel cielo eburneo della sera, «identified itself with the colour of, longing for the unattainable, the colour of parting from the too briefly enjoyed»<sup>28</sup>.

Edith Wharton dedicava il suo libro a questa straordinaria compagna, in cui aveva scorto la miglior interprete del *garden-magic*.

Oggi restiamo delusi alla visita del teatrino di Villa Gori, ultima meraviglia di un giardino dalle molte attrattive<sup>29</sup>. Non ci disincantano gli allori che hanno sostituito i cipressi, né le costruzioni moderne che deturpano la purezza dell'orizzonte, poiché siamo consapevoli delle trasformazioni del tempo, ma il luogo è molto più minuto e intimo di come lo ha dipinto l'artista: e ci è più facile seguirvi Edith Wharton nell'evocazione di Armide e Pastor Fidi, o di giovani cacciatori nel boschetto artificiale vicino, che intonano sonetti di Folgore da San Gimignano, piuttosto che ritrovarvi le divagazioni di Parrish. Eppure la sua pittura non prescinde mai dal reale fermato in numerose fotografie che per l'artista sono state sempre la traccia di partenza, come uno schizzo con in più il vantaggio della definizione<sup>30</sup>.

<sup>27</sup> Vedi V. Lee, *The Golden Keys* cit. p. 239.

<sup>28</sup> *Ibidem*.

<sup>29</sup> Dinanzi alla facciata della villa di stile veneto, volta al giardino, partono due gallerie di lecci: l'una conduce al boschetto artificiale per la caccia, l'altra al teatrino. Insolita opera di ingegneria naturale, ma senza eccessi, notava la Wharton, in perfetta armonia con le linee semplici del paesaggio intorno.

<sup>30</sup> «Why not do as much sketching as possible with a camera instead of a pencil and sketch pad?». Per ricordare tutti i dettagli, foglie, oggetti, ombre sugli abiti, «his answer was to use the camera. And this he did the rest of his working life». Sono parole del figlio dell'artista, Maxfield Parrish Jr., che ha scritto un trattato sulla tecnica del padre, *Maxfield Parrish's Techniques*, pubblicato in stralci da C. Ludwig, *op. cit.*, pp. 195-200.



Ci pare interessante adesso soffermarci a considerare l'ingegno tecnico e i procedimenti usati dal nostro artista, poiché essi ci spiegano in parte la stupefacente definizione della sua resa pittorica. Parrish, nelle piccole foto in bianco e nero, poteva così fermare gli effetti dell'inclinazione del sole, che durano pochi momenti<sup>31</sup>, e che invece egli intendeva studiare a lungo. D'altronde quei ritagli di Vero non avrebbero contaminato la sua arte, poiché non era la «realtà» delle cose ad interessarlo. Definendo i chiaroscuri e la profondità, garantivano un sostegno alla memoria, su cui poi la fantasia si sarebbe esibita in piena libertà. Questo era il momento più intenso della creazione, diviso tra ricordo e invenzione. Per questo Parrish preferiva dipingere lontano dal suo soggetto, perché sentiva che le qualità più importanti, il senso di vastità spaziale, il colore, la luce, possono essere ritratte nel modo migliore solo attraverso lo sguardo della memoria<sup>32</sup>. Ricercare questo «stato d'animo» della natura era il suo fine; lo chiamava il *Broad Effect*: «the sense of freedom, pure air and light, the magic of distance, and then saturated beauty of color» e pensava: «if these abstract qualities are not in a painting it is a flat failure»<sup>33</sup>.

Anni dopo, sollecitato da intervistatori ed allievi, ripercorre i motivi del suo accostamento alla natura fin dai tempi delle vedute italiane: «Vorrei fare proprio come quando ho dipinto la serie dei giardini italiani – scrive nel 1919 –, fare molte fotografie e studi sul posto, e dipingere poi a casa il quadro vero. Spesso proprio questa è la via migliore per chi ha un certo temperamento». Era in grado così di evitare la resa letterale dei meri fatti materiali, «e ciò che vive nella mente può affiorare meglio, lo spirito e l'atmosfera del luogo»<sup>34</sup>. Con la stessa consapevolezza di intenti si era espresso poco prima di partire per il viaggio italiano, in una lettera alla Casa Editrice Century: per varie ragioni aveva intenzione di non dipingere *en plein air*, direttamente dinanzi alle siepi tagliate, ai muri di recinzione coperti di verde, o ai riverberi rossi

<sup>31</sup> «For a person interested in depicting the play of light in the morning or afternoon, especially in the late afternoon when, for above five minutes at most, there appears an orange glow over the whole scene, it would be utterly impossible to draw a full tree and show where the shadows fall. [...] This five minutes was the time M.P. treasured most. [...] He could not have done it without the camera» scrive ancora Maxfield Parrish Jr., *ibidem*.

<sup>32</sup> Lettera a Mr. Goodsill, 1934, vedi in C. Ludwig, *op. cit.*, p. 175.

<sup>33</sup> Scriveva a Brown and Bigelow nel 1935, vedi in C. Ludwig, *ibidem*.

<sup>34</sup> Lettera di Maxfield Parrish a Spencer Penrose, 15 settembre 1919, *ibidem*.

della luce sui vasi di terracotta dei giardini italiani: la sua tecnica lentissima glielo avrebbe impedito, e la sua sensibilità sarebbe stata soggiogata dal «realismo delle cose». E proprio nei quadri di Parrish è chiaro che la fantasia vince il reale. Come il protagonista adulto-bambino di *The Golden Age*, il nostro artista evade dal mondo degli «Olimpii» descritti da Kenneth Grahame nel prologo: quegli adulti che non sanno afferrare la vita delle cose, «ciechi a tutto tranne che alle apparenze». *Et in Arcadia ego*: per Parrish come per i piccoli di Grahame «il sole splende luminoso sulle praterie vergini», ove brulicano prodigi di meraviglie nascoste: «gli Olimpii invece passano quasi tutto il loro tempo tappati in casa, non sapendo immaginare cosa nascondono l'abettaia, o il boschetto di noccioli...»<sup>35</sup>.

Tornato a casa, Parrish si sarebbe rinchiuso nel suo studio a lavorare, sulle «impressions, sketches and photographs»<sup>36</sup> dei giardini italiani, che, sparse sul tavolo del suo studio di The Oaks, avrebbero rappresentato soltanto le tracce della sua *working vacation*. Egli era immerso nell'aria silvestre del Vermont, come se le fronde cariche o la curva del Monte Ascutney tendessero un filo di congiunzione coi giardini d'oltreoceano. Anche ad Henry James, un giorno in cerca di una lode per tutto quel rigoglio botanico indiscriminato dei giardini nei dintorni di Roma, venne in mente proprio il New England con la sua «wealth of detail» e «the natural stamp of the land which has the singular privilege of making one love her unsanctified beauty»<sup>37</sup>.

Ma torniamo alla lettera del nostro artista al suo editore:

I rarely work from the thing itself but by becoming as intimate as possible with it, I try to give its impression upon me assisted by such hard facts as are necessary with sketches and photographs.

Le fotografie, scattate da Parrish durante il viaggio, e raccolte in un album ove si conservano, inedite, in una biblioteca americana<sup>38</sup>, confrontate alle illustrazioni del nostro libro, offrono una

<sup>35</sup> K. Grahame, *The Golden Age* (1895), ed. ital. cons. Milano: Adelphi 1984, pp. 13-17.

<sup>36</sup> Lettera alla Century, 24 settembre 1902, Parrish Papers, S.C., D.C.

<sup>37</sup> Cfr. H. James, *Neighbourhood of Rome* in *Italian Hours* (1909), ed. cons. New York-London: Grove Press Inc. 1959, p. 169.

<sup>38</sup> Sono parte del Fondo Maxfield Parrish al Dartmouth College, insieme ad altre bellissime fotografie dei suoi viaggi, della sua famiglia e della sua casa, che spesso hanno ispirato i suoi quadri e che conservano il tono della vita condotta a Cornish dai Parrish.

testimonianza delle teorie dell'artista. Sono stampe a contatto, di piccolo formato, proprio come gli schizzi su un taccuino di viaggio. L'artista le ha scattate con una piccola macchina che portava sempre con sé, la più usata tra le tante che possedette; poteva prendervi delle istantanee, come tirasse fuori di tasca un libriccino per note. La macchina era munita di un obiettivo di grande nitidezza<sup>39</sup>, che riusciva a riprendere ogni dettaglio come i colpi di luce tra le foglie, e da cui i quadri di Parrish traggono effetti di iperrealismo.

Talvolta alla veduta precisa e grandangolare si sostituisce la focalizzazione di qualche particolare, un'edera, una fontana, dei bassorilievi. Lo attraevano ancora i riflessi sull'acqua. Le acque delle fontane di Boboli, del lago artificiale di Villa Falconieri a Roma, delle vasche di Villa Lante, i giochi d'acqua di Villa d'Este a Frascati, restituiscono una realtà sfocata in un giuoco di tremolii. Bastava svitare una parte di quell'obiettivo nitidissimo (fig. 10, 11) che l'effetto sulla lastra, così come gli umori umani e la disposizione dell'animo alle diverse situazioni ambientali, mutava... «Realism should never be the end in view». Erano proprio gli anni in cui la Secessione Americana studiava effetti fotografici affini, che venivano proposti dal 1903 sulle pagine di «Camera Work». E non è improbabile che Parrish, tecnico attento e amatore del mezzo fotografico, restasse colpito dalle soluzioni poetiche presentate da quei celebri fotografi. Alvin Langdon Coburn e Hugo Henneberg, ad esempio, che fotografarono gli stessi scenari italiani dipinti da Parrish, a Venezia come a Villa Falconieri a Roma, guardando incantati all'effetto fotografico dei cipressi ombrosi contrastati dai chiari marmorei delle architetture, che insieme si bagnano confondendosi nelle acque.

Nel nostro libro è il capitolo sulle ville lombarde che è illustrato dai quadri di Parrish forse più vicini a queste atmosfere velate e filtrate; forse vi riconobbe i paesaggi sognati per illustrare le novelle per bambini. Edith Wharton aveva notato che sui laghi le isole leonardesche emergono come schegge dall'acqua<sup>40</sup> e la dispo-

<sup>39</sup> Per una accurata descrizione della tecnica fotografica e pittorica di Maxfield Parrish si veda il capitolo *Technique* nel libro di C. Ludwig, che riporta estesi passi dal trattato del figlio di Parrish. Debbo alla gentile disponibilità di Giovanni Martellucci alcuni chiarimenti sulla tecnica fotografica dell'artista. L'obiettivo usato da Parrish era un Goerz Dagor, con un angolo di campo ampio 55-65 mm.

<sup>40</sup> Cfr. E. Wharton, *Italian Villas* cit., p. 197.

sizione rigorosa nello scopo del suo libro aveva ceduto alla «freshness of the Air», e al «fragrant smell» che si confondono e acuiscono il panorama «in one ever-varying and ever-beautiful lines». Erano i giardini dell'*Isola Bella* (fig. 9) e di *Villa Pliniana*, «Armidia's gardens anchored in a lake of dreams, and they should be compared, not with this or that actual piece of planted ground, but with a page of Ariosto or Boiardo»<sup>41</sup>, che Edith nelle sue lettere all'artista aveva consigliato vivamente di visitare.

Vien da credere che nelle belle illustrazioni di Parrish per il libro di Eugene Field *Poems of Childhood*, pubblicato nello stesso 1904, siano confluite certe suggestioni di questi scenari di favola, tra le ultime tappe del suo viaggio italiano. Ed infatti le ville dei laghi lombardi sembrano ergersi sul nulla come il castello che sorge tra le nuvole nel frontespizio di *Poems of Childhood*. E le evanescenze azzurrine a contrasto dei colpi di luce sulle architetture dell'*Isola Bella*, così come quelle nelle tavole del libro per bambini, paiono opera di chi porta ancora negli occhi il fuoco cromatico dell'Arizona. Ma ormai sappiamo che quei ricordi, affollati di colori, trovavano il filtro necessario nella quiete appartata del New England, ove l'esercizio della memoria si intrecciava a quello della fantasia, esaltandola.

Anche un'altra caratteristica è comune ai due libri: la qualità elevata delle riproduzioni a colori, a quel tempo ai primi risultati soddisfacenti, e di cui Parrish si serviva per la prima volta proprio in *Italian Villas*.

In pittura egli usava vernici trasparenti, che gli permettevano di ottenere colori esaltati e non solo per le opere destinate alla riproduzione. Questo metodo si fonda su un procedimento impegnativo e molto preciso che produce superfici compatte, quasi di gemma, e per questo ci ricorda la cura preraffaellita dei manufatti; ha la pretesa così di accostarsi a tecniche antiche come la velatura<sup>42</sup>. Tuttavia esso consiste in una elaborazione allora d'avanguardia che si avvicina al metodo della diapositiva, poiché i colori raggiungono risultati di estrema luminosità come fossero – così

<sup>41</sup> *Ivi*, pp. 206, 207.

<sup>42</sup> «But by the other method» diceva, «when the green is dry and a rose madder glazed over it you are apt to get what is wanted, and have a richness and glow of one color shining through the other, not to be had by mixing. Imagine a Rembrandt if his magic browns were mixed together instead of glazed. The result would be a kind of chocolate»: da M. Parrish Jr., *Maxfield Parrish's* cit., in C. Ludwig, *op. cit.*, p. 191.

nella diapositiva – attraversati direttamente dalla luce. Eppure Parrish stendeva le sue vernici sul foglio bianco, quindi su un supporto opaco, ma esse, ognuna protetta da uno strato di un'altra vernice neutra che isola le stesure e ne impedisce la fusione, risplendono della loro purezza cromatica e della loro trasparenza penetrate dalla luce. Ancora come nella diapositiva, il cui primo velo porta impresso il blu, questo era il primo colore che Parrish stendeva come colore base del fondo – un blu di favola che tante volte ha destato la curiosità degli studiosi, portati a crederlo, nelle paste spesse e lucide dei suoi quadri, di veri lapislazzuli –, su cui poi col rosso e il giallo egli riproduceva i più minuti cenni di vita. Sembra quasi fosse una sorta di sfida alla tecnica fotografica, che allora iniziava le sue prime sperimentazioni cromatiche, mentre l'arte del Nostro riusciva già in esiti di elevata definizione<sup>43</sup> e luminosità che poteva gareggiare a quel tempo forse solo con la vivacità cromatica delle diffuse vetrofanie<sup>44</sup>, opere di artigianato industriale, dipinte su vetro per la proiezione, cioè per ingrandimenti a colori attraverso la lanterna magica<sup>45</sup>.

Dunque il nostro poeta in immagini era un realizzatore ingegnoso, sensibile ai problemi più sofisticati delle tecniche e ai gusti del suo tempo. Nel suo procedimento pittorico prendono vita vedute come in una sorta di 'realismo magico' – specialmente poi se dai piccoli formati in cui di solito dipingeva immaginiamo le proiezioni alla grandezza di pareti: allora i deserti e i parchi californiani di Parrish diventano scenari perfetti da film americani di anni più recenti. Simili riverberi acidi si riconoscono sui cartelloni pubblicitari a colori della prima industrializzazione americana (e non avevamo mai saputo che fossero di Parrish...), sui coperchi

<sup>43</sup> Se Parrish poteva vincere allora la sua audace competizione con la fotografia riguardo al colore, nel 1952, dinanzi ormai all'evoluzione della tecnica fotografica, egli rivendica autonomia e superiorità, dicendo dei propositi ulteriori suggeriti dalla sua arte: «*Realism* of impression, the mood of the moment, yes, but not the realism of things. The colored photograph can do that better. That's the trouble with so much art today, it is factual, and stops right there»: lettera a Jerome Connolly, 5 maggio, 1952, in C. Ludwig *op. cit.*, p. 185.

<sup>44</sup> Come racconta M. Parrish Jr., suo padre talvolta poggiava sui suoi disegni piccoli vetri (del formato pressappoco delle vetrofanie) su cui stendeva quelle sue vernici trasparenti per provare i toni, e spesso poi per proiettare il tutto con la lanterna magica. Dipinta a mano, la pellicola colorata delle vetrofanie era chiusa tra due spessori per protezione. Ringrazio Giovanni Martellucci per i suggerimenti.

<sup>45</sup> Parrish usò spesso, specialmente per le sue opere di grande formato, una lanterna magica che lui stesso aveva costruito.

delle scatole di cipria, o di quelle delle lampadine elettriche, e più ancora, per l'affine estraniamento fantastica, nei *cartoons*, appena lanciati in America e resi poi famosi da Walt Disney negli anni Venti.

Nelle vedute italiane si nota la stessa potenza espressiva di sfondo, anche se poi predomina un'atmosfera di "alchimia antica", fatta di toni ricchi e meno acidi, che il «viaggiatore sentimentale» deve aver colto proprio come *genius loci*. Da questa si sentì ispirato Richard Butle Glaenzer che a Parrish e al suo libro dedicò una poesia comparsa nel 1907 su «The Century», la rivista che aveva ospitato le ville e i giardini di Parrish e della Wharton:

*To Maxfield Parrish  
In a copy of «Italian Villas and Their Gardens»*

Though like some alchemist of ancient days  
You change all baser substance into gold,  
Yours only are the secrets that unfold  
A sky, which rivals liquid chrysopease;  
Yours only is the veil of magic haze  
Through which allure a garden, wood, or world,  
Enchanted vistas that invite the old  
To tread a new dear unforgotten ways.

But sweeter still to those in cities penned,  
The silent pool, whose cypress sentinel  
Has caught the last red kisses of the West,  
To vesper-music from your steeple's bell:  
O master-understanding thus to blend  
With solemn beauty all the balm of rest!<sup>46</sup>.

C'è forse un incantesimo che volge l'occhio dell'osservatore sui quadri di Parrish, un punto di fuga magnetico e profondo nei suoi paesaggi artificiali<sup>47</sup>. Se questi fossero stati dipinti ai nostri giorni potremmo pensare a certi effetti di composizioni acriliche, ma i novanta anni che ci dividono da queste immagini evocano

<sup>46</sup> Si conserva manoscritta tra le carte di Parrish, poiché Richard Butle Glaenzer (1876-1937), la inviò all'artista come dono per il nuovo anno, il 31 dicembre 1906, avvertendolo che sarebbe stata pubblicata dalla Century. Il poeta racconta che quei versi erano nati seguendo il pennello, dall'atmosfera che scaturisce non da una singola veduta ma dall'insieme. Parrish, l'anno precedente, avrebbe dovuto illustrare un poemetto di Glaenzer, *Baby's Laughter*, ma non fece mai questo lavoro (Parrish Papers, S.C., D.C.).

<sup>47</sup> La profondità è spesso ottenuta con il metodo stereoscopico della fotografia, cioè introducendo un elemento molto ravvicinato, ad esempio il muretto-sedile nel teatrino senese, un nudo al bordo di una vasca di Villa d'Este, o semplicemente il pannello decorativo che riporta i nomi dei luoghi.

un mondo incontaminato, un'Italia trascorsa. A ragione Glaenzer ha visto il cielo senese di *Villa Gori* o di *Vicobello* rivaleggiare con un liquido cristallino, e le sostanze delle cose farsi oro, come la balaustra tra le acque dipinte secondo un effetto già tipografico, e le ombre degli alberi a *Villa d'Este* (fig. 12), o le cariatidi dorate dal sole nel giardino di *Caprarola*, l'unica illustrazione di Parrish per *Italian Villas* ottenuta colorando una fotografia.

Queste vedute ci richiamano alla memoria certe «astrazioni» letterarie di Vernon Lee, la quale sa descrivere con freschezza intuitiva il paesaggio quando lascia l'ossianico intellettualismo dei suoi romanzi e dei suoi racconti, nati in quel giro di colti stranieri in Italia. Così ella parla di una Toscana raccontata «come da un Pinturicchio» – osserva nel 1903 Edith Wharton<sup>48</sup> –, di inverni ricordati attraverso la descrizione del cielo, «only a more luminous and liquid kind [...] of the mysterious silvery substance of the world», in quei giorni rifulgenti che è quasi impossibile descrivere, quando i profili del paesaggio non sono confusi, ma squisitamente precisi e torniti<sup>49</sup>. Vi si riconoscono i tremori all'alto del vento dei cipressi e dei lecci di Parrish. Questa stagione rivela la qualità astratta della regione, come in una «composite photograph, selected and compounded by the repetition of the more general and the exclusion of more individual features»<sup>50</sup>. Non meraviglia che per il libero esercizio della fantasia i fuggevoli effetti dello «spirito del luogo», fermati da scatto a scatto fotografico – in un'ombra più profonda di un'altra, in un riflesso serpeggiante sull'acqua –, talvolta si componessero nello studio oltreoceano di Parrish in un'unica immagine, scrigno del ritmo segreto del paesaggio che Vernon Lee chiamava con il termine tedesco *Bescheerung*<sup>51</sup>. La natura dispensa un'incredibile quantità di doni fino «all'avveramento del desiderabile», poiché Vernon Lee è convinta, come Parrish, che la «vera realtà si incontra nel sogno, nella lontananza»: le cose belle si posseggono interamente solo quando è necessario uno sforzo per evocarle<sup>52</sup>. E questo ci sembra

<sup>48</sup> Riportato in P. Gunn, *Vernon Lee* cit., p. 80.

<sup>49</sup> Questa è una delle descrizioni dell'inverno toscano, non rare nei saggi della Lee. Si trova in *The Art and the Country - Tuscan Notes*, raccolto in *The Spirit of Rome and Laurus Nobilis* (1904), ed. cons. Leipzig: Bernhard Tauchnitz 1910, p. 230.

<sup>50</sup> *Ibidem*.

<sup>51</sup> M. Praz, *Una galleria di eccentrici: Vernon Lee*, in *Il Patto con il serpente*, Milano 1972, p. 273.

<sup>52</sup> *Ibidem*.

il fondamento delle abitudini del nostro artista e dei suoi passaggi da fotografia a quadro.

Chi avverte il segreto immanente – la Lee lo chiama *divinity* – che si nasconde nel profilo delle terre, nelle acque correnti, nelle cupole, nell'aspetto dei palazzi, e sa far sì che i propri pensieri prendano il colore e il respiro dei luoghi – «the colour and the breath of the place» –, costui è in possesso del *genius loci*. Le chiavi d'oro per aprire il suo santuario sono in quel senso di «peace and goodwill»<sup>53</sup>, qualità indispensabili per entrare in sintonia, in vera e propria amicizia con il paesaggio<sup>54</sup>. E tale congiuntura dovettero godere Parrish e sua moglie, durante le loro visite solitarie alle ville italiane, spesso private e poco frequentate in quella stagione piovosa, così scoraggiante; e una simile quiete egli ritrovava nel suo studio tra le colline del Vermont.

È così che si diventa *sentimental traveller*: questa disposizione all'innamoramento talvolta permette di sentire come noti i luoghi prima ancora di averli visitati, solo attraverso uno sfocato ricordo d'infanzia, qualche fotografia, la conversazione con amici esperti, o grazie soltanto ad una fervida fantasia. Così i Colli Berici sullo sfondo di una villa vicentina accompagnano, due anni prima del

<sup>53</sup> V. Lee, *Dedication in The Golden Keys* cit., pp. 5-12, in particolare a p. 11 si legge «the Genius Loci is a little divinity whose delicate and protean manifestations betoken, nay require, the presence of that peace and goodwill. That is why I am glad to have consecrated so much paper and ink and passionate care to his, albeit seemingly frivolous, service». Sono infatti numerosi i saggi che la Lee ha dedicato al particolare rapporto che lega un viaggiatore sensibile al paesaggio, già significativi nei loro titoli. Ricordiamo: *Belcaro* (1881), *Genius Loci* (1898), *The Spirit of Rome* (1904), *The Sentimental Traveller* (1908), *The Golden Keys* (1915, ma pubblicato nel 1925).

<sup>54</sup> Il pellegrino sensibile intreccia con il luogo che visita una sorta di «friendship of the deepest and satisfactory sort» (vedi *Introduction e Enjoy in Genius Loci*, London 1898, pp. 3-9, 203-211), di cui non ci sono indicazioni nelle guide, né ci si imbatte durante viaggi comodi e lussuosi. Piuttosto sono le escursioni dagli itinerari consueti, le «wonderful walks» amate dalla Lee, a suggerire il *genius loci*. Delle «wonderful walks» della piccola Violet, a Roma, sotto il fascino dell'amica di famiglia più votata allo 'spirito dei luoghi', quella Mrs. Sargent pittrice, naturalmente vivace e romantica, che guidava la piccola Paget insieme ai suoi bambini a rintracciare il fantastico *coup d'oeil* su Roma dal Pincio, quando a Violet i suoi parenti le apparivano totalmente sprovvisti di questa sensibilità, resta inevitabile l'eco nelle pagine della adulta Vernon Lee. Vedi *Sentimental Traveller*, Leipzig, 1908, pp. 18-19. Furono quegli inverni romani trascorsi insieme, dai Sargent e dai Paget, a decretare la vena di pittore per John Sargent, e quella della scrittrice per Violet. Vedi P. Gunn, *op. cit.*, pp. 27, 33, 41; V. Lee, *John Singer Sargent. In memoriam*, consultato in E. Charteris, *John Sargent*, London: William Heinemann, 1927.



viaggio italiano di Parrish, una *short story* di Edith Wharton, *The Duchess at Prayer*, uscita su «The Scribner's Magazine» il 2 agosto 1900. È la stessa scrittrice ad offrirci il tono della rivelazione in una lettera di ringraziamento all'artista. Vi confessa di non aver molto sperato, come è nella segreta convinzione di ogni narratore, nella raffigurazione della propria «dreamland, that seems so actual while [the teller] is describing it». Non la rassicurava neppure che il compito fosse stato affidato all'abile illustratore di Grahame. Ma quando aprì la rivista: «suddenly», scrive, «I came on the parties of *my* villa, on *my* old man with his keys, *my* gardens and *my* Vicenza with the Monti Berici in the background and I had the delightful bewildering sensation that, though it isn't in any guide-book, you had actually found your way there, that not only seen it all but seen it with my eyes»<sup>55</sup>.

Parrish ha dipinto, oltre la balaustra del frontespizio di questa novella, un giardino di dalie, siepi, affacciate – in un'altra illustrazione (fig. 16) – sul profilo semplice e perfetto di una vasca circolare identica a quella di *The Oaks*; e in fondo i cipressi «that cut the sunshine like basalt shafts»<sup>56</sup>, gli stessi dei giardini d'Italia. Le conversazioni con Charles Platt e Peixotto dovevano avere anticipato le impressioni di questi luoghi, le quali, una volta realmente veduti, si sarebbero raccolte intorno a un cipresso, ad un'architettura antica semplificata dalla fantasia in volumi geometrici, o a un punto di vista diverso, scoperto in un giardino noto e frequentato come Boboli. Queste focalizzazioni talvolta hanno l'effetto di volgere l'espressione geografica di una località in qualcosa di proprio, che prolunga il ricordo, fuggito via l'attimo dell'incontro<sup>57</sup>. I cipressi ricorrono spesso nella serie italiana del nostro artista, sembrano una di quelle caratteristiche generali scomposte e ricomposte – «repetition of more general and the exclusion of more individual features», si è detto. Non a caso forse sono la specie di alberi più descritta nei racconti dei viaggiatori sentimentali di allora, per i quali diventano richiami simbolici: alla Wharton sembrano enfatizzare l'intimo significato della scena, «with their velvety-textured spires of rusty black» contro

<sup>55</sup> Lettera di Edith Wharton a M. Parrish, da Lenox, 24 luglio, 1900, Parrish Papers, S.C., D.C.

<sup>56</sup> E. Wharton, *The Duchess at Prayer*, «The Scribner's Magazine», 2 agosto 1900, p. 153.

<sup>57</sup> V. Lee, *Genius Loci* cit., p. 6.

l'atmosfera neutra del paesaggio<sup>58</sup>. Charles Platt, nel suo libro sui giardini italiani, li aveva descritti similmente, «with their hard cut edges and sculpturesque forms and great depth of colour, make a wonderful foreground for the infinitely increasing delicacy of the *campagna*»<sup>59</sup>. «Elements of happy remembrance» scrive, infine, Vernon Lee in *Genius Loci*, come quello che si innalza nel giardino di *Villa d'Este* (fig. 13), il cui fusto nodoso e svettante apparse a Richard Glaeuzer nei quadri di Parrish, baciato del rosso di ponente; o le cime ridenti di quegli altri cipressi di *Vicobello*, anch'essi arrossati dal riverbero del *rosy-pink* senese sulle colline circostanti.

Per Parrish furono rivelazioni immediate e personali che riportò con sé in America, con le fotografie. Certo il colpo d'occhio su punti di vista particolari e non comuni poteva venirgli semplicemente dalla sensibilità artistica, mentre i celebri viaggiatori sentimentali d'inizio secolo vi seguivano i richiami della propria disposizione elitaria, nella soddisfazione di riconoscervisi solitari o con pochi altri di gusti affini. Per tutti, comunque, l'incontro con il paesaggio italiano era connotato dai colori del proprio animo. Ed infatti Maxfield Parrish avrebbe voluto completare le sue personalissime interpretazioni con quei «nomi irreali» che purtroppo si sono dispersi tra i carteggi con la casa editrice<sup>60</sup>. Non resta che intuirli, col rammarico di un'occasione perduta, tra le balaustre e i vasi di terracotta in una giornata dai riflessi azzurrini come quella in cui egli visitò Boboli (fig. 14, 15). Dall'«impersonal official look» del giardino granducale, che non piaceva neanche alla Wharton<sup>61</sup>, il Nostro seppe discostarsi e ritagliare un angolo appartato e quieto nel «little upper garden», il giardino segreto destinato a delizie private.

Qualche anno dopo, nel 1906, Henry James avrà un'unica preoccupazione quando Alvin Langdon Coburn, il fotografo chia-

<sup>58</sup> Cfr. E. Wharton, *Italian Backgrounds*, cit., p. 142

<sup>59</sup> Cfr. C. Platt, *Italian Gardens* (1894), ed. cons. Portland, Oregon: Sagapress & Timberpress, 1993. Parrish aveva certamente sfogliato il volume o comunque viste le fotografie di Platt, poiché credo sulla suggestione di quel ricordo scelse, forse senza neanche accorgersi, l'inquadratura del *reservoir* di Villa Falconieri a Frascati identica a quella presa dall'amico architetto.

<sup>60</sup> Un solo cenno resta nella lettera della Century Company a M. Parrish, 22 luglio, 1903 (Parrish Papers, S.C., D.C.), senza per altro che vengano citati i titoli proposti dall'artista.

<sup>61</sup> Cfr. E. Wharton, *Italian Villas* cit., p. 30.

mato ad illustrare l'edizione completa delle sue opere, si recherà a Venezia. Gli chiede di evitare le vedute più caratteristiche<sup>62</sup>. Parrish aveva scritto parole simili ai suoi editori, ma con una diversa inclinazione: ugualmente «to get away from the too familiar views of well known places»<sup>63</sup>, tuttavia nel desiderio di scoprire luoghi per la fantasia, e non per un bisogno di soddisfazione, per quanto sensibile, aristocratico.

Per il frontespizio di *Aspern Papers*, ambientato a Venezia, James e Coburn scelsero uno scorcio ristretto attorno ad un albero esile, sfuggente ad ogni facile connotazione del luogo, come alcune vedute fotografiche di Parrish. Una, più piccola delle altre nell'album, riprende un bassorilievo su un vecchio muro sul quale cadono le ombre di rami spogli che suggeriscono un riparo, quasi un nascondiglio, a questo «relitto dei secoli» abitato dal *genius loci*. Nella stessa pagina la sagoma scura della fontana davanti a Villa Medici si affaccia su Roma. Un'altra foto mostra un anonimo squarcio verticale su un cipresso che svetta contro un muro consunto. Brevi annotazioni si confondono a luoghi noti senza ordine logico, mentre altri visitatori seguivano un disegno studiato e letterario.

Edith Wharton non poteva avere il dono dell'immediatezza disarmata. Aveva educato la propria ammirazione per l'Italia sulle *Sensations d'Italie* di Paul Bourget e sulle opere di Vernon Lee, alla cui brillantezza spirituale – dichiara nell'autobiografia<sup>64</sup> – era debitrice in *Italian Villas*. In quei giorni del 1903 l'amica inglese l'aveva guidata alle ville fiorentine e senesi più appropriate per il suo libro. E aveva finito per darle anche preziosi consigli – «a

<sup>62</sup> «Expecially not choosing the pompous and obvious things that one everywhere sees photos of», lettera di Henry James da Londra a Alvin Langdon Coburn, 6 dicembre 1906, riportata in H. James *Lettere da Palazzo Barbaro* a cura di R. Mamoli Zorzi, Milano: Archinto, 1989, pp. 72-76.

<sup>63</sup> Vedi nota 16.

<sup>64</sup> «Hitherto all my intellectual friendship had been with men, and Vernon Lee was the first highly cultivated and brilliant woman I had ever known» si legge in *A Backward Glance*, a p. 132. E prosegue dicendo che in presenza della sua superiorità intellettuale la più piacevole attitudine era «to sit silent and listen to a conversation which I still think almost the best of its days». Significava «was to be admitted into her propt enjoyment and to feel now vital – as vital as the air – to her were the impressions she gathered, how completely, too», «as an artist», scrive Irene Cooper Willis, l'amica ed esecutrice testamentaria della Lee, nella prefazione ad alcune lettere della scrittrice, che pubblicò in *Vernon Lee's Letters*, London, 1937.

prodigious list of villas», scriverà ad una amica<sup>65</sup> – «from the [Lombard] lakes to the Roman Campagna». Così tutto induce ad immaginare la magra figura di Vernon Lee, nei suoi singolari abiti maschili, da cui spuntava la cravatta bianca fermata ad un cameo, mentre con gli occhi grigi, vivaci, come nel ritratto di Sargent, mostrava quei luoghi all'amica americana<sup>66</sup>. E forse Edith Wharton incontrandosi con Parrish per concertare il loro libro, raccontava di quei momenti al nostro artista, in parte da lui condivisi in parte lontani dal suo mondo.

In questo intreccio di vicende e di impressioni Vernon Lee è comunque un compagno di viaggio immaginario per le «brilliant idealizations of the Italian scene»<sup>67</sup> di Parrish e per questo libro che, si è detto, si apre nella prima pagina con il suo nome<sup>68</sup>.

Il pellegrinaggio italiano dell'artista e quello della scrittrice non si congiunsero mai, l'uno lasciava un luogo poco prima dell'arrivo dell'altro. Le loro mete si sfiorarono, talvolta si invertirono, tuttavia a Parrish non mancarono suggerimenti e informazioni pratiche che puntualmente l'esperta collaboratrice gli inviava, nonostante il complicato corso delle loro lettere. Esse passavano da Parigi ad un indirizzo comune, prima di raggiungere il destinatario in continuo movimento e senza un itinerario sicuro. Dalle carte che arrivavano a Parrish, riempite di indirizzi, di orari d'apertura, di nomi dei proprietari dei giardini, di pensioni, di consigli sui trasporti più agevoli per raggiungere luoghi scomodi ma che valeva la pena visitare, esce un carattere organizzativo di una signora piena di energie, ma anche la vena di chi è abituato a dominare, a volgere gli eventi, grazie ad un'effervescenza innata. Edith aveva la sicurezza di un «Angel of Devastation» alla luce della inimitabile satira jamesiana<sup>69</sup>. Così sempre più frequenti raggiungevano il

<sup>65</sup> Lettera a Sara Norton, da Firenze, 17 marzo 1903, pubblicata in *The Letters of Edith Wharton*, a cura di R.W.B. Lewis e N. Lewis, New York: Charles Scribner's Sons, 1988, p. 80.

<sup>66</sup> Per i rapporti tra Edith Wharton e Vernon Lee, si rimanda al noto doppio ritratto scritto da Percy Lubbock, che conobbe entrambe. Vedi P.Lubbock, *On the Road*, in *Portrait of Edith Wharton*, New York-London: D. Appleton Century, 1947, pp. 113-119. Vedi anche R.W.B. Lewis, *Edith Wharton: a Biography*, New York: Harper & Row, 1975, pp. 72-75.

<sup>67</sup> E. Wharton, *A Backward* cit., p. 138.

<sup>68</sup> La dedica dice: «To Vernon Lee who, better than any one else, has understood and interpreted the Garden Magic of Italy».

<sup>69</sup> Cfr. M. Bell, *Edith Wharton and Henry James*, New York: G. Braziller, 1965, pp. 175-176.

nostro artista le richieste di fotografie da scattare nei luoghi che lei aveva dimenticato, o che il brutto tempo non le aveva permesso di riprendere; e tali preoccupazioni campeggiano sempre più nelle sue lettere, al posto delle ormai tralasciate osservazioni estetiche sui luoghi. Una volta, con la *nonchalance* della donna di mondo, non si cura neanche di ricopiare una lettera, inviata all'artista da Parigi, che distrattamente aveva abbozzato su una lista di abiti estivi<sup>70</sup>.

Vien da credere che per Parrish le mancate occasioni di incontrarla in Italia siano state piuttosto un vantaggio<sup>71</sup>. Anche a pensare all'inquietudine che la praticità programmata della Wharton gli procurò, una volta tornati in America, quando gli chiedeva con insistenza le illustrazioni. Così il pittore parlava di lei confidenzialmente all'amico scrittore Doc Churchill: «working for this lady author can keep one on his toes. I'm painting as fast as I can and dread when I have to face her with a late deadline». Nel suo viaggio egli aveva potuto osservare e ricercare liberamente secondo propri intimi percorsi quelle «peace and goodwill» che la Lee indicava come condizioni principali, le «Golden Keys», per aprire il santuario del *genius loci*.

Quando si incontrarono a Lenox, in Massachusetts, nella dimora semi-italiana di Edith Wharton, The Mount, era ormai estate. Nella spaziosa veranda ombreggiata da una grande tenda, «come un caffè del Mediterraneo»<sup>72</sup>, dinanzi ai terrazzamenti fioriti del giardino doveva salire un'atmosfera incoraggiante l'intesa su quel libro comune. Tuttavia Edith restava del suo proposito, di cui già in aprile aveva parlato in una lettera a Parrish: «her text would be above the 'sentimental gush' previously published on the subject»<sup>73</sup>, poiché il suo scopo era di scrivere «a working manual for architectural students and landscape gardeners»<sup>74</sup>. Questo pro-

<sup>70</sup> Lettera di Edith Wharton da Parigi, 9 maggio 1903 (Parrish Papers, S.C. D.C.).

<sup>71</sup> Un critico, Laurence Alloway, scrive: «without the author so that he would be free to make his own interpretation of the villas», *The Return of Maxfield Parrish*, «Show», maggio 1964, pp. 62-67.

<sup>72</sup> Di The Mount la critica si è occupata estesamente; ci limitiamo a ricordare un saggio ove viene descritta la vita quotidiana in quella casa e il suo aspetto di allora. Oggi la villa accoglie varie iniziative, come rappresentazioni teatrali estive, ed ha perso parte del suo fascino. Vedi G. Kellogg, *The Two Lives of Edith Wharton*, New York: D. Appleton Century, 1965.

<sup>73</sup> Lettera di Edith Wharton, da Milano, 7 aprile, 1903, S.C. D.C.; vedi anche in C. Ludwig, *op. cit.*, p. 70.

<sup>74</sup> Vedi E. Wharton, *A Backward* cit., p. 139.

va che il loro non poteva essere un vero sodalizio. Presto nacque-  
ro quelle discrepanze tra testo e illustrazioni che si osservano nel  
nostro libro, e che furono causa di tensioni con la casa editrice.  
Alla Wharton fu osservato che il testo di accompagnamento alle  
brillanti idealizzazioni di Parrish «was too dry and technical»,  
mentre all'artista si facevano appunti sull'armonia cromatica, per  
altro delicatissima ma troppo poco variata, e che rischiava di dare  
un cattivo risultato nella stampa a colori<sup>75</sup>. Né Parrish né la  
Wharton accettarono di buon grado quei «consigli», così li chia-  
marono gli editori; ma certo il prezzo più alto era richiesto alla  
scrittrice.

La critica del tempo, sulle riviste, registrava il differente tono  
dello scritto e delle illustrazioni, che divise i sostenitori dell'uno o  
dell'altra<sup>76</sup>. La stessa Edith Wharton racconta la vicenda in *A  
Backward Glance*, e il suo rifiuto al «touch of human interest»  
che gli richiedeva Mr. Gilder, l'editore. Non avrebbe mai accon-  
sentito a scrivere una serie di commenti sentimentali e aneddotici  
ai «moonlight and nightingales» del pittore. Nel 1933 il risenti-  
mento non era ancora sedato: «my articles» scrive «were quite out  
of keeping with Parrish pictures, which should have be used to  
illustrate some fanciful tale of Lamotte-Fouqué, or Andersen's  
*Improvvisatore*».

Il generoso apprezzamento nella lettera del 1900 per le vedute  
di *The Duchess at Prayer*, si perdeva in un'eco lontana.

Si è già accennato a quella sorta di galateo del viaggiatore  
sentimentale che, come Henry James, con sottile orgoglio elitario  
è capace di cogliere la voce dei luoghi, senza l'ausilio dei *red-  
books*, il famoso Baedeker, principale attributo del disprezzato  
controcanto all'osservatore intelligente in *Italian Hours*, mentre la  
Wharton stessa lo chiama «mechanical sight-seer».

<sup>75</sup> Queste obiezioni furono mosse per le vedute senesi che la redazione  
voleva particolarmente «belle» perché erano destinate al numero di Natale della  
rivista.

<sup>76</sup> Molti difesero e apprezzarono la poesia raccolta nelle vedute di Parrish.  
Vedi i contributi in: «Nation» 79, 24 novembre 1904; A. Benneson McMahan,  
*Italian Country Houses*, «Dial» 16 dicembre 1904; *Pen and Pencil in Italy*,  
«Critic», febbraio 1905, di un anonimo cronista particolarmente affascinato dal  
«vague enjoyment» prodotto dalle impressioni di Parrish; «International Stu-  
dio», aprile 1905. Questi articoli possono essere facilmente consultati in una  
recente pubblicazione che riunisce le recensioni alle opere della Wharton, com-  
parse su riviste contemporanee, *Edith Wharton the Contemporary Reviews*,  
Cambridge University Press, 1992.

Diversamente *The Tourist* (fig. 17) di Parrish; comparso sulla copertina di «*Collier's*» nel luglio 1909, può essere classificato tra coloro che si lasciavano condurre 'meccanicamente', così assorto sopra il suo *red-book*. Anche se lo si direbbe piuttosto condotto dalla matita divertita di un autore partecipe del clima giovane e speranzoso del suo paese agli inizi del secolo.

Non sappiamo se Ponte Vecchio sia già passato all'attenzione del suo sguardo guidato dal libro ad un'altra meraviglia; sotto i grandi occhiali da sole (forse per un turista sofisticato parodia di cecità spirituale?), ma nascosti fra l'impermeabile da viaggio e il berretto, potremmo indovinare invece i tratti dell'artista, un poco smarrito nelle bellezze d'Italia, in una giornata di marzo che promette acquazzoni e sprazzi di sole. Questo turista, imbarazzato per le sue scarse nozioni e le sue tre parole d'italiano, senza la commissione della Century forse non sarebbe ritornato in Italia. Ma il viaggio colpì la sua sensibilità, tanto che i vasi tondeggianti e le conche di terracotta, i cipressi, i muri bianchi, ricorrono a lungo nella sua pittura.

Nel 1911 raggiungeva il nostro artista nel ritiro di Cornish, una commissione importante ed impegnativa che lo avrebbe occupato per anni. La Casa Editrice Curtis di Filadelfia, nota per riviste come «*Ladies' Home Journal*» e «*Saturday Evening Post*», lo invitava ad ideare la decorazione della Girls' Dining Room, destinata ai momenti di riposo delle numerose signore e signorine dello staff. La sala si trovava all'ultimo piano del nuovo grattacielo della Curtis in Independence Square, opera architettonica d'avanguardia e preziosamente rivestita di marmi<sup>77</sup>. L'anno dopo, prima ancora della conclusione dell'impresa, Edward Bok, direttore di «*Ladies' Home Journal*», informava i suoi lettori dei diciotto pannelli dipinti da Parrish, raffiguranti una *Florentine Fête*, «that will freshen and 'youthen' the spirit and yet will not tire the eye»<sup>78</sup>.

<sup>77</sup> Per il vestibolo, Parrish disegnò un grande giardino chiamato *Dream-garden*, che fu eseguito a mosaico con profusione di oro zecchino, da Tiffany, il quale fino allora non aveva mai lasciato il suo studio di New York per eseguire le sue opere. Questo edificio in tutto il suo insieme dichiara la potenza e il rigoglio della Golden Age americana.

<sup>78</sup> «*Ladies' Home Journal*», maggio 1912; vedi anche in C. Ludwig, *op. cit.*, p. 163, e A. Gilbert, *Maxfield Parrish. The Masterworks*, Berkeley, California, 1992, p. 133.

Parrish dipinse su tele, che furono poi fissate alle pareti, una sorta di mascherata o di festa antica che si svolge sotto una loggia a doppie colonne, di gusto palladiano più che fiorentino (fig. 18). Quasi una fantasiosa riedizione, per la sua disposizione aperta, della *Cena in casa di Levi*. Giovani belli e felici, in abiti antichi, avanzano, con movimenti aggraziati, lungo alti muri coronati dalle anfore dei giardini italiani, si sporgono dalle terrazze, scendono scalinate, o sono ormai giunti all'affollato ritrovo. Nessuno è vecchio o triste. Forse Mr. Bok si aspettava una fonte illustre per una tale ideazione, quando ne chiedeva più volte all'autore, che si decise a rispondergli, insofferente come al solito ai modelli letterari che si sarebbero frapposti alla spontaneità della fantasia: «what is the meaning of it all? It doesn't mean a earthly thing, not even a ghost of an allegory»<sup>79</sup>, solo il desiderio di offrire un'immagine che dia piacere senza stancare l'intelletto, «something beautiful to look upon: a good place to be in. Nothing more!». Non volle nemmeno dare un titolo ai pannelli che ebbero ognuno un nome dalla casa editrice. Disse che forse avrebbe potuto chiamarli *Opus n. 2, n. 3, n. 4...*, come si trattasse di una composizione musicale, oppure *A Pair of Vases, Another Pair, Even two more, ...* «as to the sentimental titles, for Heaven's sake let's not have that»<sup>80</sup>.

E quello che colpisce in questa opera è la disinvoltura degli accostamenti, come in un sogno. La fantasia indugia in una Toscana stilnovistica, bagnata da luci aurorali, le stesse, quasi, di un cartellone pubblicitario. Così in un tempo antico, o piuttosto di favola, i personaggi moderni spiccano per contrasto dialogando con lo spettatore contemporaneo, anche in virtù della definizione fotografica propria della tecnica di Parrish. La stessa tecnica, laboriosa, dei quadri di piccolo formato. Infaticabile e meticoloso l'artista vinse le difficoltà presentate dalla grande estensione della superficie pittorica con l'uso di una lanterna magica, che si era costruito e che proiettava ingranditi i suoi studi a colori<sup>81</sup>.

Così, secondo questo montaggio di reale e irreale, di presente e passato, come nelle divagazioni sull'infanzia di Grahame, anche Parrish, nel pannello chiamato *A Call to Joy*, partecipa in prima

<sup>79</sup> Lettera a Edward Bok, 27 luglio 1911, vedi in C. Ludwig, *ivi*, p. 163.

<sup>80</sup> Lettera a William Walter, 2 maggio, 1914, *ibidem*, p. 166.

<sup>81</sup> Altre difficoltà nacquerò dalle vernici che dovevano asciugarsi completamente prima delle stesure successive. Tra le nevi degli inverni nel New Hampshire i tempi di lavorazione erano molto lunghi su superfici così estese; nell'impazienza, poi, dei committenti.



persona al travestimento prendendo le vesti di un pierrot che invita l'osservatore ad entrare nel suo sogno dipinto. Quasi che il pittore, interprete accorto del libro di Grahame, trovi una sorta di accordo segreto, poiché mai si incontrarono, con lo scrittore. Erano entrambi adulti transfughi per l'affine naturalezza con cui accettavano lo stato di meraviglia, «per la loro prontezza a cogliere un perfetto miracolo a qualsiasi ora del giorno e della notte, cosa più preziosa di qualsiasi laboriosa acquisizione dell'umanità adulta»<sup>82</sup>.

E infatti gli ammiccamenti dei volti e, tra i damaschi antichi, talvolta le sconcertanti esplosioni di fantasie geometriche su stoffe moderne<sup>83</sup>, che precorrono effetti *optical* (fig. 19), funzionano da filtro artificiale dinanzi alle disarmate vedute di *Italian Villas and Their Gardens* o di *Poems of Childhood*. Forse Parrish con la *Festa Fiorentina* di Filadelfia racconta soltanto un suo divertimento spensierato<sup>84</sup>, ma noi, comunque, vi scorgiamo i ricordi e l'effetto del suo viaggio.

La Toscana percepita, anni addietro, nella freschezza delle impressioni paesistiche è risognata in un insolito *Decamerone*: di palazzi dalle forme essenziali e geometriche, come grattacieli, di muri fioriti da un Beato Angelico d'oltreoceano, e botticelliana attraverso le suggestioni dei preraffaelliti. Maxfield Parrish conosceva direttamente le loro opere poiché il cugino Samuel Bancroft<sup>85</sup> ne possedeva una ricca collezione. E forse la tecnica pittorica del Nostro trovava incoraggiamento in quegli artisti poiché

<sup>82</sup> Questo commento all'opera di Grahame si trova riportato, senza indicazione d'autore, nelle colonne della controcopertina dell'edizione consultata. Vedi nota 31.

<sup>83</sup> Era Sue, la sua modella, su disegno e invenzione di Parrish, a cucire quei costumi antichi che poi lei stessa indossava.

<sup>84</sup> In quel tempo l'artista cominciò a vivere nello studio con la sua modella Sue Lewin, lasciando la famiglia nella casa attigua. Una situazione insolita e stravagante, ma che tutti accettarono per amore di quella sua arte che rendeva ogni cosa possibile, come in un sogno. Sue è la figura ripetuta all'ossessione nei pannelli della Curtis (sempre con la fede nuziale). Nel clima di corteggiamento tra i personaggi belli e giovani (mentre in qualcuno si riconosce lo stesso Parrish), sembra avverarsi un desiderio personalissimo dell'artista, di cui si comprende come gli fosse difficile dare spiegazioni a Mr. Bok.

<sup>85</sup> Nel 1908 Parrish scriveva al cugino che abitava a Wilmington, nel Delaware: «How are your Rossetti's [sic] going to like it? It sure is breaking into high society. Indeed I wish I could get down to Wilmington someday. You have no doubt many more pictures since I was last there». Vedi C. Ludwig, *op. cit.*, p. 153. Bancroft ha lasciato la sua collezione alla città di Wilmington.

produceva superfici quasi di smalto simili ai loro manufatti, e che trovavano poi posto spesso entro le stesse cornici dorate di gusto neorinascimentale.

Anche Edith Wharton e Vernon Lee, straniere in Italia, profonde conoscitrici del nostro paese e partecipi della vita veloce e disinvolta delle metropoli – tanto che la Wharton sentiva di non appartenere a nessuna nazione –, colgono impressioni miste. Mentre nel teatrino di Villa Gori, a Siena, immaginano messi in scena Armida e il Pastor Fido, sul sedile di marmo, spettatrice alla rappresentazione, potrebbe trovarsi «a company of *nobil donne* in pearls and satin, with their cavaliers in the black Spanish habit and falling lace collar which Van Dyck has immortalized in his Genoese portraits»<sup>86</sup>. Strani accostamenti di epoche diverse, da amatori moderni di *tableaux vivants*. «Satin e perle» che rivestono Isabella Gardner nel noto quadro di Zorn, l'arte spagnola del Seicento, ammirata nei circoli cosmopoliti da artisti e letterati, e ancora i poemi antichi.

Questa cultura complessa e stratificata induceva a rappresentazioni, letterarie o pittoriche, non basate sulle percezioni dei luoghi, ma, come osserva in un suo saggio Rosella Mamoli Zorzi riferendosi all'interpretazione di Venezia, «on the writer's fabrication of the city based on pre-existing representations», di luoghi che non sono ancora stati visitati o che non lo saranno mai. E proprio di Venezia Henry James diceva: «of all the cities of the world is the easiest to visit without going there»<sup>87</sup>.

Come per *The Duchess at Prayer*, quando Parrish nel 1901 illustrò *The Turquoise Cup*<sup>88</sup> (fig. 20) di Arthur Cosslett Smith, ambientato a Venezia, non aveva ancora intrapreso il suo viaggio italiano.

L'arcivescovo, protagonista della novella, pare ritratto dall'artista con precisa corrispondenza al testo: ci sono persino i piccioni appollaiati sulla balastra del balcone, e il prelato siede «his well kept hands clasped upon his breast, his feet stretched out so straight before him». A guardare lo scorcio veneziano, tuttavia,

<sup>86</sup> E. Wharton, *Italian Villas* cit., p. 75.

<sup>87</sup> Per questa di James (cfr. H. James, *Venice*, in *Italian Hours*) e per la citazione precedente vedi in R. Mamoli Zorzi, *The representation of Venice* cit.

<sup>88</sup> Pubblicato in "Scribner's Magazine", dicembre 1901; l'illustrazione di Parrish si intitola *The Cardinal Archbishop*, frontespizio sia del racconto per la rivista che di una seconda edizione, New York: Scribner's Sons, 1903.

l'atmosfera ha qualcosa di irreal e si scopre un tipico montaggio alla Parrish.

Oltre l'esotica veranda, nelle sue geometrie architettoniche 'metafisiche' *ante litteram*, sale il cielo profondo del Southwest, ove Parrish aveva trascorso l'anno precedente per una convalescenza, e vi aveva dipinto cieli identici a questo: «there is no blue like the sky in Arizona», scrive al suo editore, e gli azzurri sono infiniti quasi come quelli di Tiziano<sup>89</sup>.

Così la distanza e gli accostamenti tra l'Italia immaginata, ora Venezia, e il Vermont continuano a confondersi nel the delle cinque dell'arcivescovo nelle cui sembianze Parrish si è ritratto, seduto nella veranda di The Oaks realmente incorniciata dai leoni di San Marco, scolpiti dall'amico Saint-Gaudens. Forse fu proprio questo simbolo di Venezia a muovere la fantasia di Parrish; ma nel gioco dei richiami e delle coincidenze potremmo continuare all'infinito. E non credo che egli attribuisse al leone veneziano il valore della «formula» del *genius loci*, spiegata, con dovizia di richiami storici, da Vernon Lee in un suo saggio<sup>90</sup>. Neppure i vietati richiami ad acquisti folkloristici di turisti superficiali dovevano rivestire i leoni di Parrish.

«Mind of an artist of imagination» diceva l'editore della Century; non soffriva i vincoli della cultura grazie alla sua fantasia. Dunque se in fine le opere di Parrish scaturiscono dalla fusione di variegata esperienze reali ed immaginate, secondo un procedimento affine a quello degli scrittori ricordati, non accolgono le squisitezze culturali della Wharton e della Lee.

Altre dunque le commistioni della decorazione di Filadelfia nell'idealizzazione del Rinascimento toscano. Al tempo attraeva molti, da Maurice Denis a Hugo von Hofmann, da Piot a Verworner, così entra anche in questa vicenda isolata d'oltreoceano. Essa trova riscontro nel viaggio la cui eco simbolica si racchiude nella teoria di vasi tondeggianti sul sommo del muro, quasi identici a quelli modellati sul frontespizio di *Italian Villas*. Un Rinascimento esotico, ove sembra riverberarsi l'astratta politezza formale degli svettanti monumenti d'America, per uno dei quali, al quarantaquattresimo piano, Parrish progettò questa festa fiorentina, dal suo lontano ritiro di verzura di un New Hampshire semitaliano.

<sup>89</sup> Cfr. A. Gilbert, *op. cit.*, pp. 55-56.

<sup>90</sup> V. Lee, *The Lion of Saint Mark's* in *Genius Loci* cit., p. 109-115.

Tra la giovane folla «fiorentina» si mescolano figure carnevalesche che forse derivano dalla dedizione al Settecento della Wharton. Appassionata di questo secolo<sup>91</sup>, aveva scritto, nel 1903, una nuova *short story* per lo «Scribner's Magazine», *A Venetian Night's Entertainment* (fig. 21), che venne illustrata da Parrish. Quando i due si incontrarono nell'estate del '3 per accordarsi su *Italian Villas*, ma anche dunque sulla *short story* per lo «Scribner's», che sarebbe uscita il dicembre successivo, come si intende dalle lettere all'artista, Edith deve avergli proposto con la sua tipica verve il proprio interesse per quel secolo attraverso un libro prezioso che si vantava di possedere, la prima edizione delle opere di Goldoni, con illustrazioni di Pietro Longhi<sup>92</sup>. Essa spiegava lo *charme* di Longhi tramite la sua «unstudied simplicity and naturalness, which gives to his easel-pictures the value of actual transcripts from life» e all'osservatore una forza immaginativa. Così la «land of dreams» settecentesca che si trova a metà strada tra la realtà e l'illusione, a cui gran spazio dedicano *Italian Backgrounds*, avvinse anche Parrish nonostante la sua insofferenza a lasciarsi guidare, forse perché nelle «exquisite little transcripts of Venetian domestic life» dipinte da Longhi egli trovava una *naïveté* che si intonava alla sua arte.

Per la novella della scrittrice dipinse due vedute di una Venezia notturna, sotto i riflessi della luna, e «many lights twinkling under the arcade» tra le maschere, quelle che si ritrovano poi nei pannelli di Filadelfia.

Parrish da uomo di diversa cultura e altre esperienze negli occhi, avrà comunque guardato «that little world» raffigurato da Longhi, di cui chiedeva fotografie alla Wharton, «which was so essentially a world of [...] fine clothes, gay colours and graceful courtly attitudes». Un mondo che, «mirror of a quietly humorous observation»<sup>93</sup>, rispondeva anche al suo tratto ironico.

Nei quadri veneziani di Parrish quella luna che durante le

<sup>91</sup> Era stata autrice, nel 1897, di *The Decoration of the House*, che aveva entusiasmato gli americani per l'arredamento italiano del XVIII secolo, e che dimostra quanto Edith fosse rimasta colpita dalla profonda conoscenza del Settecento posseduta da Vernon Lee. Essa con il suo erudito saggio giovanile *Studies of the Eighteenth Century in Italy*, London, 1880, fu uno dei precursori nella riscoperta del secolo e una guida per la Wharton.

<sup>92</sup> Lettere di Edith Wharton a Parrish del 30 giugno e del 22 di un mese non specificato, forse luglio 1903, (Parrish Papers, S.C. D.C.).

<sup>93</sup> Per la citazione precedente e per questa vedi: E. Wharton, *Italian Backgrounds*, cit, pp. 213, 204.

serate autunnali risplende come una grande lampada elettrica agli occhi di Edith, «like a thin silver medallion [that] hangs low over San Giorgio. And turns slowly to gold»<sup>94</sup>, si moltiplica in lampade che sembrano soli o appunto una luna piena al primo risplendere dopo il crepuscolo. L'atmosfera incantata e astratta esprime a suo modo «the fathomless mystery of the Venetian night»<sup>95</sup> (fig. 22).

<sup>94</sup> Sono parole di Arthur Symons, autore del saggio *The Waters of Venice*, pubblicato su «Scribner's», aprile 1906, e anch'esso illustrato da Parrish.

<sup>95</sup> E. Wharton, *The Valley of Decision*, London: J. Murray, 1902, p. 405.

ILLUSTRAZIONI

1. Maxfield Parrish, frontespizio di *Italian Villas and Their Gardens*, «The Century», novembre 1903
- 2.-3. *The Oaks*, fotografie Fondo Parrish, Dartmouth College
4. Maxfield Parrish, *Villa Gamberaia*, illustrazione da *Italian Villas and Their Gardens*
5. *The Oaks*, fotografia Fondo Parrish, Dartmouth College
6. Maxfield Parrish, *Villa Gori*, illustrazione da *Italian Villas and Their Gardens*
7. Maxfield Parrish, *Vicobello*, illustrazione da *Italian Villas and Their Gardens*
8. Maxfield Parrish, *Teatrino di Villa Gori*, illustrazione da *Italian Villas and Their Gardens*
9. *L'isola Bella*, illustrazione da *Italian Villas and Their Gardens*
- 10.-11. *Firenze*, fotografie Fondo Parrish, Dartmouth College
12. Maxfield Parrish, *La piscina, Villa D'Este, Tivoli*, illustrazione da *Italian Villas and Their Gardens*
13. Maxfield Parrish, *Villa D'Este, Tivoli*, illustrazione da *Italian Villas and Their Gardens*
14. Maxfield Parrish, *Boboli*, illustrazione da *Italian Villas and Their Gardens*
15. *Boboli*, fotografia Fondo Parrish, Dartmouth College
16. Maxfield Parrish, "They were always together... walking in the garden", frontespizio da E. Wharton, *The Duchess at Prayer*, «Scribner's Magazine», agosto 1900
17. Maxfield Parrish, *The Tourist*, copertina di «Collier's», 10 luglio 1909
18. Maxfield Parrish, *Florentine Fete*, 1919, pannello centrale, Curtis Publishing Building, Filadelfia.
19. Maxfield Parrish, *Buds Below the Roses*, 1919, pannelli laterali, Curtis Publishing Building, Filadelfia
20. Maxfield Parrish, *The Cardinal Archbishop*, frontespizio di Arthur Cosslett Smith, *The Turquoise Cup*, «Scribner's Magazine», numero natalizio, 1901.
21. Maxfield Parrish, *A Venetian Night's Entertainment*, frontespizio del racconto omonimo di E. Wharton, «Scribner's Magazine», dicembre 1903.
22. Maxfield Parrish, *Venice-Twilight*, 1904, frontespizio di Arthur Symon, *The Water of Venice*, «Scribner's Magazine», ottobre 1906



FIG. 1. Maxfield Parrish, frontespizio di *Italian Villas and Their Gardens*, «The Century», novembre 1903.

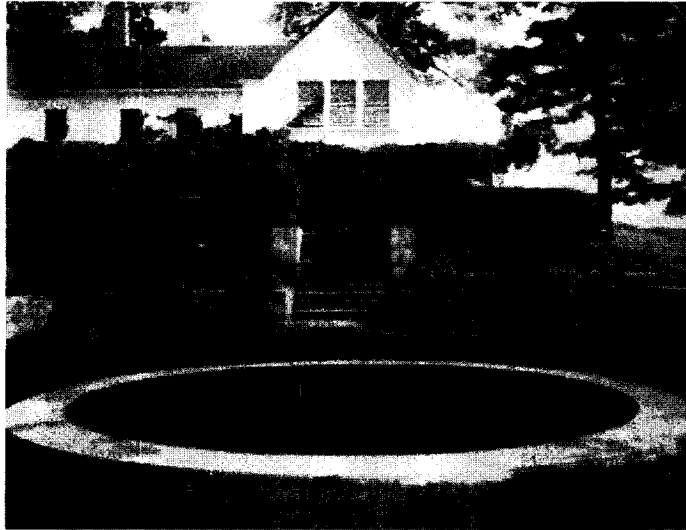


FIG. 2. *The Oaks*, fotografia Fondo Parrish, Dartmouth College.



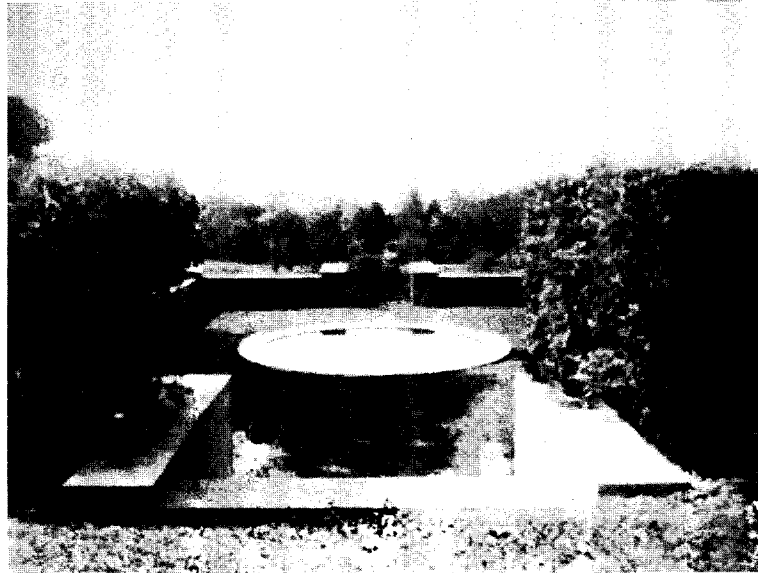


FIG. 3. *The Oaks*, fotografia Fondo Parrish, Dartmouth College.



FIG. 4. Maxfield Parrish, *Villa Gamberaia*, illustrazione da *Italian Villas and Their Gardens*.



FIG. 5. *The Oaks*, fotografia Fondo Parrish, Dartmouth College.



FIG. 6. Maxfield Parrish, *Villa Gori*, illustrazione da *Italian Villas and Their Gardens*.



FIG. 7. Maxfield Parrish, *Vicobello*, illustrazione da *Italian Villas and Their Gardens*.

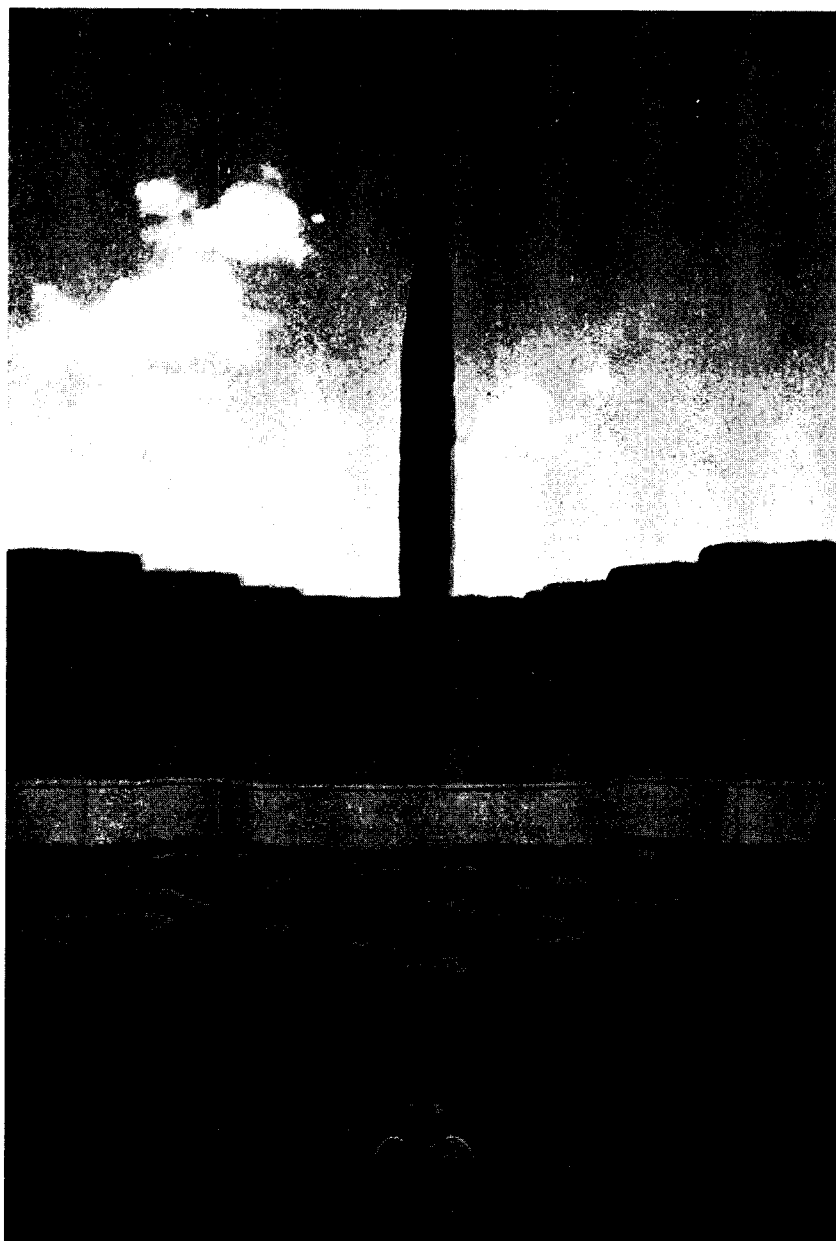


FIG. 8. Maxfield Parrish, *Teatrino di Villa Gori*, illustrazione da *Italian Villas and Their Gardens*.

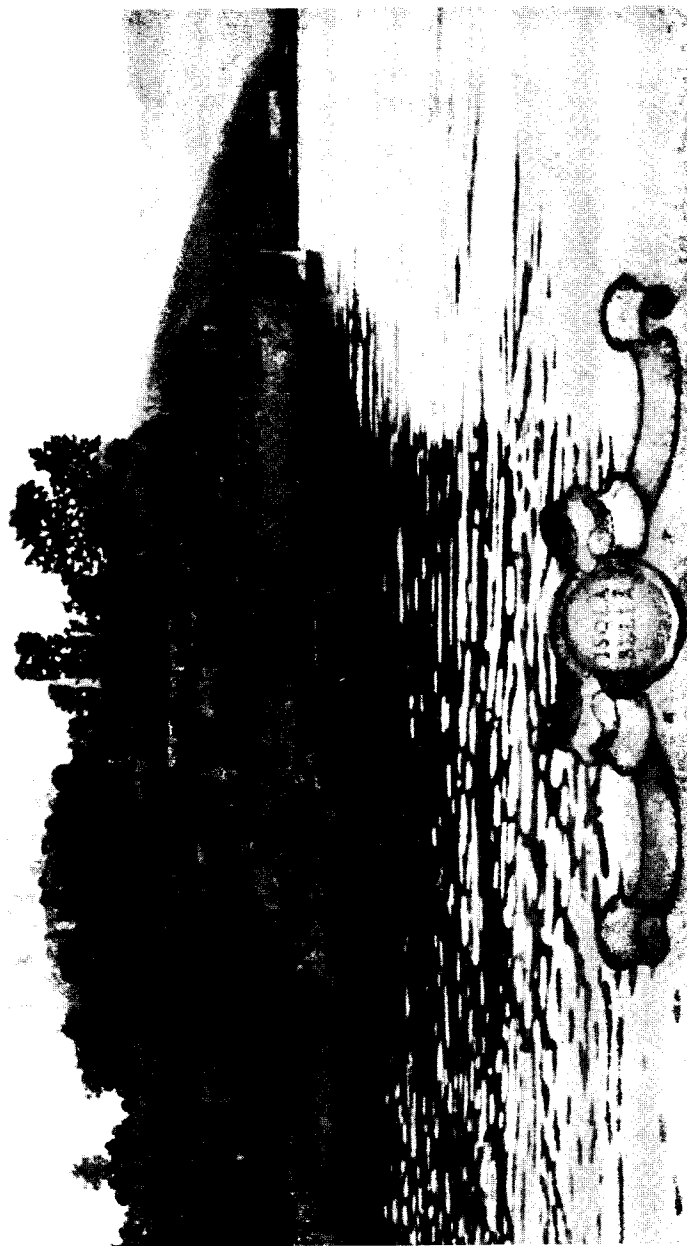


FIG. 9. Maxfield Parrish, *L'isola Bella*, illustrazione da *Italian Villas and Their Gardens*.



FIG. 10. *Firenze*, fotografia Fondo Parrish, Dartmouth College.





FIG. 11. *Firenze*, fotografia Fondo Parrish, Dartmouth College.



FIG. 12. Maxfield Parrish, *La piscina di Villa D'Este, Tivoli*, illustrazione da *Italian Villas and Their Gardens*.

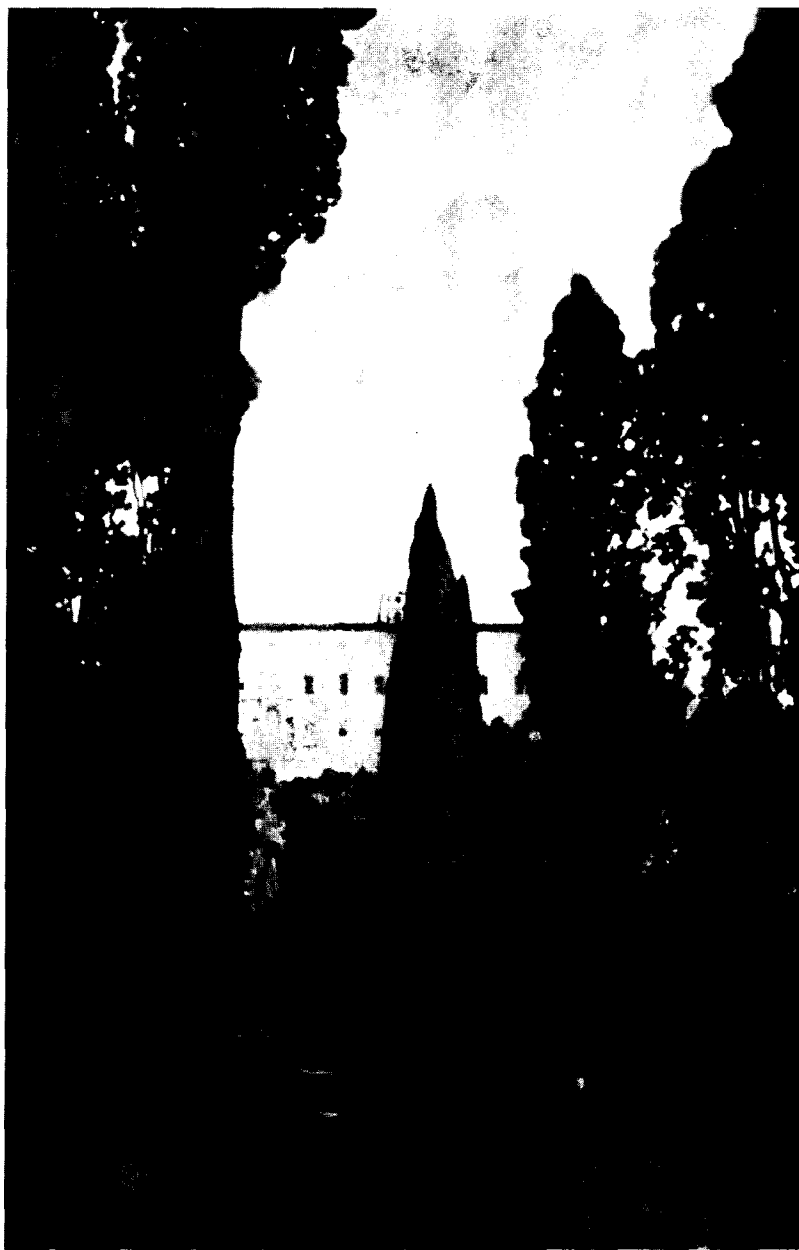


FIG. 13. Maxfield Parrish, *Villa D'Este, Tivoli*, illustrazione da *Italian Villas and Their Gardens*.



FIG. 14. Maxfield Parrish, *Boboli*, illustrazione da *Italian Villas and Their Gardens*.



FIG. 15. *Boboli*, fotografia Fondo Parrish, Dartmouth College.

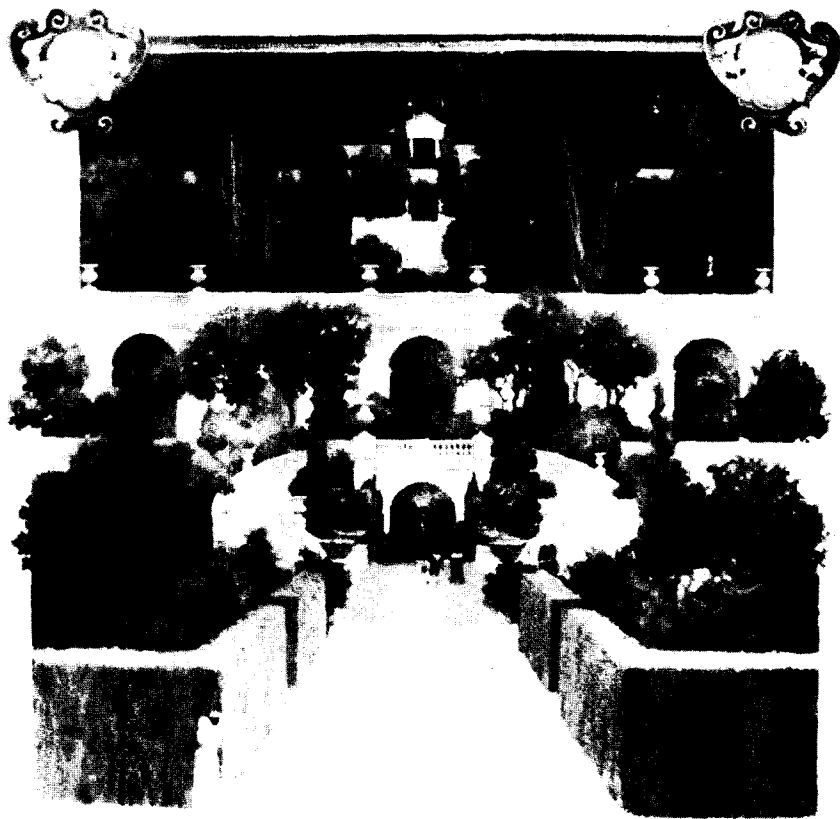


FIG. 16. Maxfield Parrish, *"They were always together....walking in the garden"*, da E. Wharton, *The Duchess at Prayer*, «Scribner's Magazine», agosto 1900.

WHARTON E PARRISH *SENTIMENTAL TRAVELLERS* NEI GIARDINI ITALIANI



FIG. 17. Maxfield Parrish, *The Tourist*, copertina di «Collier's», 10 luglio 1909.

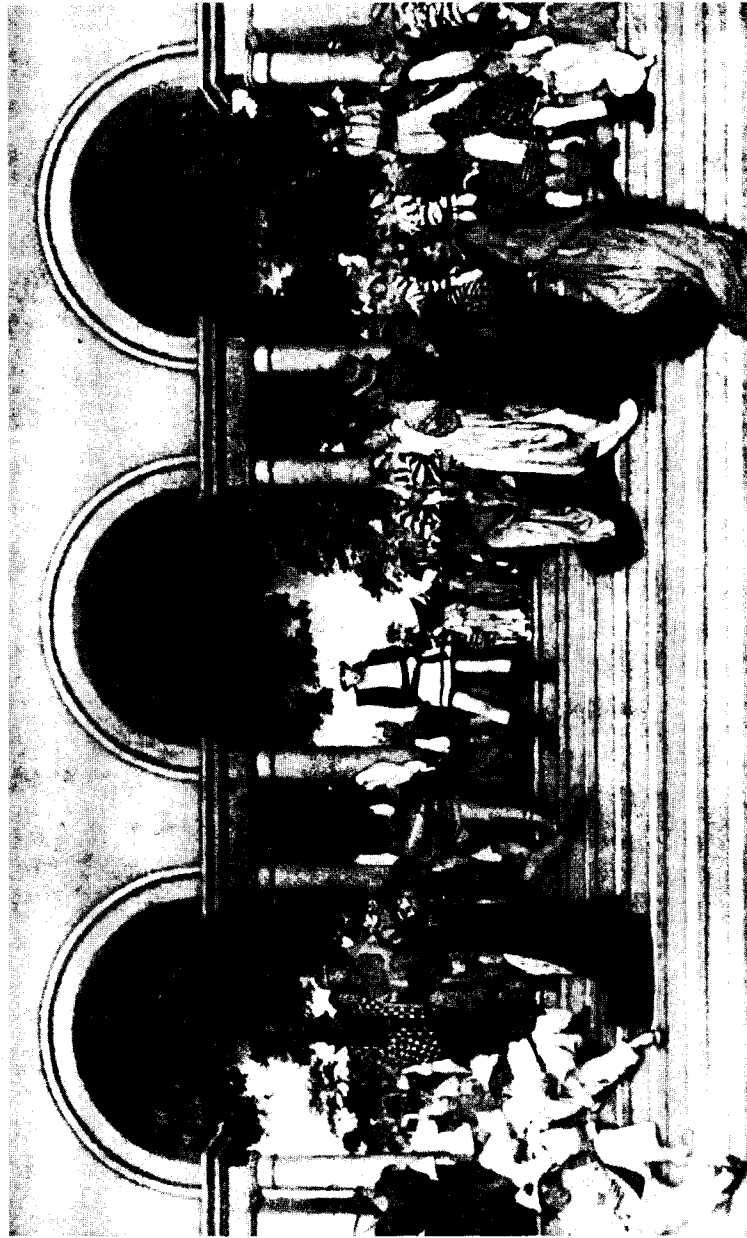


FIG. 18. Maxfield Parrish, *Florentine Fête*, 1919, pannello centrale, Curtis Publishing Building, Filadelfia.





FIG. 19. Maxfield Parrish, *Buds Below the Roses*, 1919, pannello laterale, Curtis Publishing Building, Filadelfia.



FIG. 20. Maxfield Parrish, *The Cardinal Archbishop*, frontespizio di A. Cosslett Smith, *The Turquoise Cup*, «Scribner's Magazine», numero natalizio, 1901.



FIG. 21. Maxfield Parrish, *A Venetian Night's Entertainment*, frontespizio del racconto omonimo di E. Wharton, «Scribner's Magazine», dicembre 1903.



FIG. 22. Maxfield Parrish, *Venice-Twilight*, 1904, frontespizio di A. Symon, *The Water of Venice*, «Scribner's Magazine», ottobre 1906.

Cristina Ossato

JAMES FREEMAN CLARKE: A CONTRIBUTION TO THE  
DEVELOPMENT OF THE ORIENTAL RELIGIONS  
IN AMERICA

Although James Freeman Clarke (1810-1888) cannot be considered an outstanding figure in the American literary scene, he undoubtedly exerted a remarkable influence upon his age.

As a writer, editor, Lyceum speaker, reformer in the battle against slavery, as a Unitarian clergyman, he tried unceasingly to develop his moral and intellectual powers through the practical philosophy which he derived from Goethe's maxim – "Do your present duty!"<sup>1</sup> – and to enhance his spiritual faculties through the embodiment of Christ's message of love, self-denial and self-sacrifice<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> *James Freeman Clarke, Apostle of German Culture to America*, ed. by John Wesley Thomas, Boston: John W. Luce & Co., 1949, p. 22. *Autobiography, Diary and Correspondence*, by James Freeman Clarke, ed. by Edward Everett Hale, New York: Negro University Press, 1968, p. 51.

<sup>2</sup> In his discourse about the character of J.F.C., James Freeman, D.D. Senior Pastor of King's Chapel, Boston, said: "He who looks into the laws of liberty – who submits to no yoke of bondage – who holds on – who perseveres – continues therein, who acts out his principles – makes them a part of his life – weaves them into his character and does his Master's work faithfully, this man shall be happy, successful and blessed in his labors. Such men as this are rare. [...] I have seen one such man, and I heard during the last week, of his departure from this world to his throne by the side of Christ. [...] Of all the blessings which God bestows on us in this world, I consider it the greatest to know a good man. It is the only way in which we can acquire a faith in goodness [...]. Those who believe in Jesus Christ believe in the possibility of perfect goodness, in the reality of unmixed love. When the world with its selfishness presses on them so hard that they begin to doubt whether love exists at all, they can look to Jesus and all their doubts vanish. And thus I feel, that having lived with and known intimately the character of Dr. Freeman, I am fortified against the arguments of wordlings, sceptics and bigots [...]. A life of love, self-denial, of self-sacrifice made all take knowledge of him that he had been with Jesus." "Character of James Freeman Clarke", *Western Messenger*, Louisville: Western Unitarian Association (1835-1841), 1(1835-1836), pp. 476-480.

Self-development as a moral and religious calling, became the object of his life, an idea which he fully shared with Margaret Fuller.<sup>3</sup>

Religious people have often thought it their only business to strain up to heaven, to drop off all their lateral branches and cultivate a monotonous and gloomy piety. But when God made us and put into us so many faculties and powers of body and soul, he thereby commanded us to unfold them. He did not make all men alike; nor did it mean that all men should be ascetic or saints or austere pietists. He meant that we should love him, but love our brother also and our earthly life too. God is pleased with us when we grow up in all things into Christ; not in one thing only. He loves to see men with well-developed bodies, with good perceptive organs; with sharp eyes and keen senses; with active and agile limbs, capable of performance and endurance; with bright intellects, capable of reasoning and judging, of comparing and reflecting. God has given man the sense of beauty and made the earth full of it that this sense might have exercise. He has given us piety and imagination, wit and mirth, and do you suppose he did not mean they should be used? There is nothing profane in the human soul; nothing common or unclear. It is sacrilege to waste or neglect any part of it.<sup>4</sup>

Actually, having attended Harvard College and later the Harvard Divinity School, having become pastor of a Unitarian Church in Louisville, Kentucky (1833-1840) and later founder of the Church of Disciples in Boston in 1841, J.F. Clarke set religion as the pivot around which his life was to turn.

Not only Unitarianism and its precepts became the object of his interest, but also the study of ancient religious creeds, such as Zoroastrism, Buddhism, Brahmanism, Confucianism, and he was so fascinated by them that he wrote an essay in Comparative Theology in two volumes, entitled *Ten Great Religions. An Essay in Comparative Theology*, the first six chapters of which were composed from six articles for the *Atlantic Monthly* and published in that magazine in 1868-1869:<sup>5</sup> “for everything becomes more clear by comparison. We can never understand the nature of a phenomenon when we contemplate it by itself, as well as when we look at it in its relations to other phenomena of the same kind. The work of comparative theology is to do equal jus-

<sup>3</sup> James Freeman Clarke, *Apostle of German Culture to America*, cit., p. 26, pp. 54-55, p. 110. *The Letters of James Freeman Clarke to Margaret Fuller*, ed. by John Wesley Thomas, Hamburg: Cram de Gruyter & Co., 1957.

<sup>4</sup> James Freeman Clarke, *Apostle of German Culture to America*, *ibidem*, p. 111.

<sup>5</sup> *Ten Great Religions. An Essay in Comparative Theology* (1871), by James Freeman Clarke, Boston and New York: Houghton Mifflin & Co., 1897, vol. 1, p. v.

tice to all the religious tendencies of mankind. Its position is that of a judge, not that of an advocate.”<sup>6</sup>

Thanks to works by Max Müller, Bunsen, Burnouf, Dollinger, Hardwicke, St. Hilaire, Duncker, F.C. Baur, Rénan, Creuzer, Maurice, G.W. Cox, Anquetil du Perron, Kleuker, to quote only a few, J.F. Clarke thought that “now, though many important lacunae remain to be filled, we have ample means of ascertaining the essential facts concerning most of these movements of the human soul [...]. The time seems to have come to accomplish something which may have a lasting value.”<sup>7</sup>

That is to say, J.F. Clarke believed that Comparative Theology could be:

- 1) a means to prove that “man is eminently a religious being”<sup>8</sup> since “religion [is] his supreme and engrossing interest on every continent, in every millennium of historic time and in every stage of human civilization;”<sup>9</sup>
- 2) a statement of the principle of unity in the variety of all religions.<sup>10</sup> To emphasize this idea, J.F. Clarke reported Cudworth’s lines referring to “the symphony of all religions:”

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 1, p. 3.

<sup>7</sup> *Ibidem*.

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 489.

<sup>9</sup> *Ibidem*.

<sup>10</sup> J.T. Sunderland in “The Larger Meaning of Unitarianism,” in *Three Stages of Unitarian Theology and Other Essays*, ed. by W.C.B., London: British and Foreign Unitarian Association, 1911, pp. 89-91, wrote: “Unitarianism stands not only for the unity of God and the oneness or brotherhood of humanity, but for the doctrine that all religions of the world in their sense and their deepest principles are ONE.

We believe that there is in man a religious instinct. We think that it is natural for human beings to feel reverence and awe, to aspire, to worship, as it is for them to think or to love. Believing, as ethnology teaches, that man is one, and that all the religions of the world are only varied expressions of a common universal religious sentiment, just as all the styles and varieties and forms of art in the world are varied expressions of the one aesthetic instinct of the race, we call the different religions of the world sisters (because all born out of the deep heart of man). Do not all enlightened nations worship the same God? Yes and all unenlightened nations too, so far as they are capable of conceiving him! All worship the Highest Perfection they can picture to themselves. It is mainly when they come to the prophets and religious teachers that they divide. The one says, I am of Paul; another, I am of Apollos; another, I am of Christ; another, I am of Moses; another, I am of Buddha; another, I am of Confucius, I am of Mohammed. But back of Paul and Apollos and Christ and Buddha and Mohammed, stands God – the same God.”

Are we not formed, as notes of music are,  
For one another, though dissimilar?  
Such difference, without discord, as shall make  
*The sweetest sounds.*<sup>11</sup>

- 3) "a positive science"<sup>12</sup> against "the opinion of the positivist school, that man passes from a theological stage to one of metaphysics, and from that to one of science from which later and higher epoch both theology and philosophy are excluded."<sup>13</sup>

Living in an age of transition, when Comte's positivism was at the peak of its intensity (mid 1860s-mid 1880s), banishing the explanation of natural events in terms of ultimate causes,<sup>14</sup> J.F. Clarke together with most of the Unitarians, advocated religion as a sister to the other sciences,<sup>15</sup> or "at least the unity of friendship and co-operation between religion and science: it says, if religion is God's revelation written in the heart of man, science is his revelation inscribed on the rocks and the flowers and the stars [...]. The attitude of hostility which religion and science have often assumed toward each other is greatly to be lamented and should be changed. They should no longer think of each other as foes, but as friends."<sup>16</sup>

Not only Auguste Comte's philosophy, but also Herbert Spencer's and Charles Darwin's theories of evolution, threatened to undermine irreparably the Christian belief in a Divine Creator, in Divine Guidance and its role in the development of the universe and human life.

Modern scientists then, contending that truth had no divine dimension,<sup>17</sup> illuminated the contradictory age in which they lived:

<sup>11</sup> *Ten Great Religions. An Essay in Comparative Theology*, cit., vol. 1, p. 491.

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 4.

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 489.

<sup>14</sup> *The Transformation of Theology, 1830-1890; Positivism and Protestant Thought in Britain and America*, by Charles D. Cashdollar, Princeton: Princeton University Press, 1989, p. 142.

<sup>15</sup> "Science, philosophy and theology are all advancing together, a noble sisterhood of thought." *Ten Great Religions. An Essay in Comparative Theology*, cit., vol. 1, p. 490.

<sup>16</sup> "The Larger Meaning of Unitarianism," cit., p. 93.

<sup>17</sup> *The Victorian Homefront, American Thought and Culture 1860-1880*, by Louise L. Stevenson, New York: Macmillan Publishing Co., 1991, p. 148.



the clash of old certainties, such as Christian dogmas, Coleridge's emphasis on reason as the organ of divine intuition with the new scientific theories, helped stir the theological debate over man's origins and his constitution, and certainly J.F. Clarke's essay on the ten greatest religions of the world was an effort to defend religion as a connaturate and universal need of man against those theories which wanted to crush it:

They [religions] have all been, and all are, indispensable to the development of mankind. They make a part of the education of the world. We need them all; they have been His property since the world began.<sup>18</sup>

Some people think that science, art, literature and philosophy may take the place of religion. But each of these occupies its own department, each meets a separate need of the human soul. Science can no more take the place of religion than religion can take the place of science. Knowledge belongs to one region of the soul, faith, hope and love to another. Physical science teaches us the facts and laws of the unseen and eternal world [...].

More than this. It is highly probable that man, if deprived of religions, faith, would after a while cease to have any science, art, literature or philanthropy. For, as we have seen, in the course of this work, a deep power which moves this world is faith in another world.

Thus far, history has shown us religion as the root of civilization. And it is so still, whether we are conscious of it or not.

Take away religious hope from man, confine him to the present world and the present life, and deprive him of his faith in a Divine Providence, a guardian care, a progress upward of all being, a heavenly world beyond of purer joys, and nobler love, and he would probably lose his interest even in this life.<sup>19</sup>

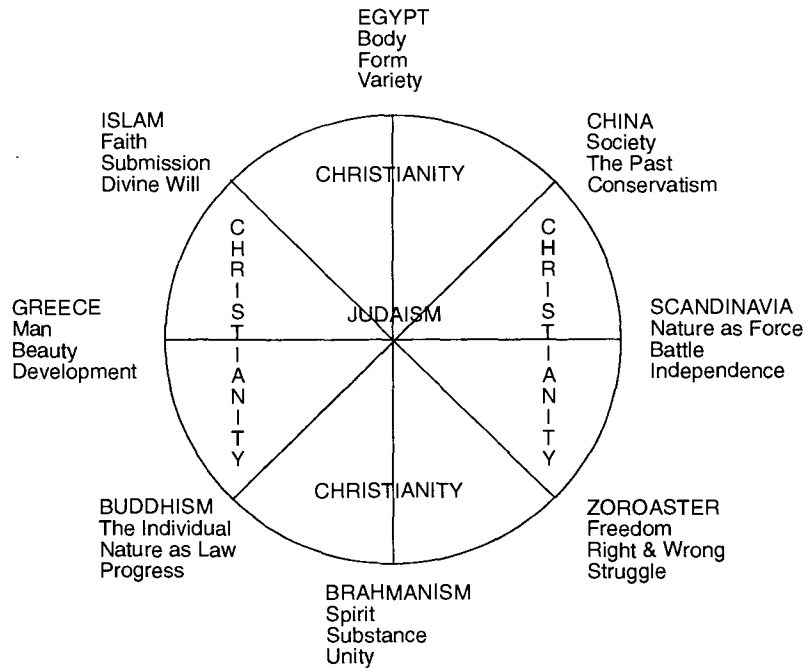
Starting with the distinction between ethnic and catholic religions,<sup>20</sup> J.F. Clarke pointed out that of the ten great religions of the world, five are ethnic and five are catholic: "the religions of Egypt, Greece, Hindostan, Rome and Scandinavia are ethnic; those of Moses, Buddha, Zoroaster, Mohammed and Jesus are catho-

<sup>18</sup> *Ten Great Religions. An Essay in Comparative Theology*, cit., vol. 1, p. 69.

<sup>19</sup> *Ibidem*, pp. 349-350.

<sup>20</sup> "By ethnic religions we mean those religions, each of which has always been confined within the boundaries of a particular race or family of mankind and has never made proselytes or converts, except accidentally, outside of it. By catholic religions we mean those which have shown the desire and power of passing over these limits and becoming the religion of a considerable number of persons belonging to different races." *Ibidem*; p. 15.

lic.”<sup>21</sup> Moreover, he tried to exemplify and highlight the essential features of each religion by supplying the following graph:



At the extreme end of each axis he set those religions which were at odds with each other, such as for example Brahmanism and the religion of Egypt, or Zoroastrism and Islam, and succeeded in bringing together all the peculiarities and characteristics of each religious creed through the idea of fulfilment of Christianity, which in turn, grew out of Judaism:

Christianity has assimilated the essential realities of the religions of Persia, Judea, Egypt, Greece, Rome and Scandinavia [...]. Christianity differs from all other religions (on the side of truth) in this, that it is a pleroma, or fullness of knowledge. It does not differ, by teaching what has never been said or thought before. His [Christ's] work is to fulfill all religions with something higher, broader and deeper than what they have. If this is a fact, then it will appear that Christianity comes, not

<sup>21</sup> *Ibidem*, vol. 2, pp. 28-29.

as an exclusive, but as an inclusive system. It includes anything, it excludes nothing but limitation and deficiency.<sup>22</sup>

Although the device of a geometric figure for the illustration and explanation of the main religions of the world may seem downgrading – given the complexity of both the origins and development of the different religious systems which eludes any oversimplified systemization – it all the same gave a visual support to J.F. Clarke's objective, that is, "a continuous appeal to our sympathies and our beliefs, to admire Christianity more than any other religion."<sup>23</sup>

As far as "the sketches of the various religions" were concerned, "[they were] found to bring together a great deal of rare information [...] new to the general reader."<sup>24</sup> J.F. Clarke, as a matter of fact, "was probably the first university lecturer on comparative religion in the U.S.A. and one of the most influential nineteenth-century American interpreters of Asian religions."<sup>25</sup>

Thus, drawing on his latest research, J.F. Clarke brought forth the following conclusions about the religions he took into consideration:

1) Brahmanism teaches the truth of the reality of spirit, which is one, infinite, absolute and perfect. It is the substance underlying all existence. "The essential value of Brahmanism is its faith in spirit as distinct from matter, eternity as distinct from time, the infinite as opposed to the finite, substance as opposed to form."<sup>26</sup> Since however, it denies reality to this world, to time, space and

<sup>22</sup> *Ibidem*, vol. 1, pp. 492-493.

<sup>23</sup> See the review of *Ten Great Religions. An Essay in Comparative Theology*, which appeared in the *North American Review*, no. CCXXXIII (October 1871), pp. 427-429.

<sup>24</sup> *Ibidem*.

<sup>25</sup> *The American Encounter with Buddhism 1844-1912; Victorian Culture and the Limits of Dissent*, by Thomas A. Tweed, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1992, p. 17. And again: "It was the New England Transcendentalists who spread knowledge of Eastern religions, beginning with James Freeman Clarke's *Ten Great Religions* and Samuel Johnson's *The Religion of Asia*, both written in the 1840s. At the same time Emerson and Thoreau began publishing excerpts from Eastern classics in the periodical they edited, *The Dial*." *American Society in the Buddhist Mirror*, by Joseph B. Tamey, New York and London: Garland Publishing Inc., 1992, p. xii.

<sup>26</sup> *Ten Great Religions. An Essay in Comparative Theology*, cit., vol. 1, p. 494.

matter (māyā = not-being) and "is deficient on the human side,"<sup>27</sup> in that its system of castes is a "denial of human brotherhood and the source of countless forms of inhumanity and oppression,"<sup>28</sup> J.F. Clarke thought it to be "incapable of progress," for "progress takes place in time."<sup>29</sup>

Moreover, since Brahmanism shirks from a definition of God the Father, a personal Supreme Being, and instead propounds a conception of Impersonal Supreme Substance, in which all souls are to be absorbed, not retaining their individuality (J.F. Clarke always referred to Shankara's Vedanta), it could only partially satisfy J.F. Clarke's belief that God is certainly Spirit, but also "a perpetual Providence, a personal Friend and Father."<sup>30</sup>

2) The religion of Egypt stands at the opposite pole of Brahmanism as its antagonist. Instead of Spirit, it accepts Body; instead of Unity, Variety; instead of Substance, Form. Instead of the worship of abstract Deity, it gives the most concrete Divinity, wholly incarnated in space and time. Instead of abstract contemplation, it gives us ceremonial worship. Instead of the absorption of man into God, it gives us transmigration through all bodily forms.<sup>31</sup> "Now, every part of the religion of Egypt shows how

<sup>27</sup> *Ibidem*, vol. 2, p. 361.

<sup>28</sup> *Ibidem*.

<sup>29</sup> *Ibidem*, p. 561.

<sup>30</sup> *Ibidem*, vol. 1, p. 494. In "Brahmanism: According to the Latest Researches," *Atlantic Monthly*, 23 (May 1869), pp. 548-562, J.F. Clarke maintained that by removing personality from the conception of God, Brahmanism led to false pantheism and polytheism.

<sup>31</sup> "The Egyptian doctrine of transmigration differed from that of the Hindus in this respect, that no idea of retribution seems to be connected with it. According to Herodotus (II. 123) the soul must pass through all animals, fishes, insects and birds; in short, it must complete the whole circuit of animated existence, before it again enters the body of a man; and the circuit of the soul 'he adds' is performed in 3,000 years. According to him, it does not begin 'until the body decays.' This may give us one explanation of the system of embalming; for if the circuit of transmigration is limited to 3000 years, then if embalming delays decay for 1000 years, so much is taken off from the journey through animals. That the soul was believed to be kept within the body as long as it was undecayed is also expressly stated by Servius (Comm. on the Aeneid of Virgil): 'The learned Egyptians preserve the corpse from decay in tombs in order that its soul remain with it and not quickly pass into other bodies.'" *Ten Great Religions. An Essay in Comparative Theology*, cit., vol. 1, p. 225.

much they were attracted toward variety, toward nature, toward the outward manifestation of the Divine Spirit.”<sup>32</sup>

3) Buddhism, which was a revolt against the ritualism of Brahmanism, recognizes man, not God, the finite, not the infinite. “Buddhism in Asia like Protestantism in Europe, is a revolt of nature against spirit, of humanity against caste, of individual freedom against the despotism of an order, of salvation by faith against salvation by sacraments..”<sup>33</sup> Buddhism makes morality consist in progress, by obedience to the laws of being as revealed by Buddha.

4) The system of Confucius opposed to that of Buddha, emphasizes society rather than the individual: obedience to the laws and dictates of superiors for the well-being of society, conformity to its proprieties and conventions, reverence for the past and its morality. “Safety, repose, peace these are its blessings [...]. The dark side is the fearful ennui, the moral death which falls on a people among whom there are no such things as hope, expectation or the sense of progress. Hence the habit of suicide among this people indicating their small hold on life.”<sup>34</sup>

5) The system of Zoroaster is the worship of free will in the creator and the created, and its morality consists in the free struggle of right with wrong. The source of the actual ethics of Zoroastrism is in the idea of the two antagonistic powers, Ormuzd and Ahriman: the first is the principle of Good – the perfection of intelligence, beneficence and light; the latter is the principle of Evil – the contriver of misery and death, the king of darkness. Man’s salvation, then, is carried out when in the eternal battle of good against evil, good triumphs, namely when man follows the precepts contained in the Zend-Avesta which could be summed up as follows: “think purely, speak purely, act purely.”<sup>35</sup>

<sup>32</sup> *Ibidem*, p. 229.

<sup>33</sup> “Buddhism or the Protestantism of the East,” by J.F. Clarke, *Atlantic Monthly*, 23 (June 1869), p. 715.

<sup>34</sup> *Ten Great Religions. An Essay in Comparative Theology*, cit., vol. 1, p. 22.

<sup>35</sup> “Zoroaster and the Zend-Avesta,” by J.F. Clarke, *Atlantic Monthly*, 24 (August 1869), p. 163.

6) The opposite to the system of Zoroaster is Islam or Mohammedanism: "it came as a protest against [the] tendency to plurality in the godhead, as a demand for a purely personal God. It is the Unitarianism of the East. It was a new assertion of the simple unity of God, against Polytheism and against idolatry." If it has taught submission, obedience, patience, it has also fostered a wilful individualism. "It is a hard, cool, cruel faith"<sup>36</sup> because it leaves God outside of the world, only above all, instead of through all and in all.

7) The system of Greece sees the Divine manifested not in Nature but in man, having its essence in the beautiful and its morality in natural human development. "The Greek gods were men, human beings, divine men and women living only a little way off, on the summit of Olympus, occupied with human loves and hatreds, feastings, and jests, wars, [...]. They were in no sense supernatural, hardly alarming [...]. Each one represented some human quality carried to its perfection [...]. In this anthropomorphism there is something true. There is a divine element in human nature, there is something godlike in man [...]. This fact of the divine element in humanity, the Greeks saw."<sup>37</sup>

8) The antagonistic system to that of Greece is the Scandinavian religion as contained in the two Eddas: there the divine appears in nature, as force, making life a battle. "The North gave force, the South culture [...]. It is a religion in which truth, justice, self-respect, courage, freedom were the essential elements."<sup>38</sup>

9) Judaism, like Islam, sees God as entirely separate from the world and its morality is obedience to His law, which consists in loving and serving God and man.<sup>39</sup>

10) "The chief superiority of Christianity to other religions [...] is not that it taught what had never been known before; not that it contains only truth, while all the rest contains only error, but that it is all-sided, all-embracing, hospitable to all truth. It is not

<sup>36</sup> "Mohammed and His Place in Universal History," by J.F. Clarke, *Atlantic Monthly*, 24 (November 1869), p. 629.

<sup>37</sup> *Ten Great Religions. An Essay in Comparative Theology*, cit., vol. 2, pp. 65-66.

<sup>38</sup> *Ibidem*, vol. 1, p. 359, pp. 362-363.

<sup>39</sup> *Ibidem*, vol. 2, p. 60.

exclusive, but inclusive."<sup>40</sup> Christian monotheism differs from Jewish and Mohammedan monotheism in recognizing God "in all things" (immanence) as well as "above all things" (transcendence).

Although J.F. Clarke acknowledged Christianity's superiority to the other religions because of its roundness and fullness of message, he never tired of stressing the importance of freedom of thought, as a warrant against "intellectual atomism."<sup>41</sup>

"Where freedom of thought ceases," he said, "religion becomes rigid. It is incapable of development."<sup>42</sup>

But beneath this idea, it is certainly true that J.F. Clarke's contribution to the spreading of the Eastern religions was motivated by the need of his countrymen to find out whether traditional Christianity (theism) could be confirmed in its validity according to the imperatives of the times (industry, corporation, urbanization, scientific technical innovation) or had to be replaced by some new philosophical or religious current, better responding to the changes brought about by the Civil War.<sup>43</sup>

Since theism (the belief in a Personal Creator), individualism (belief in the substantial immortality and autonomy of the self),<sup>44</sup>

<sup>40</sup> *Ibidem*, p. 68.

<sup>41</sup> "Why I am not a Free Religionist," *Nineteenth-Century Questions*, by J.F. Clarke, London: Gay and Bird, 1898, p. 94.

<sup>42</sup> *Ibidem*, p. 93.

<sup>43</sup> *James Freeman Clarke, Disciple to Advancing Truth*, by Arthur S. Bolster jr., Boston: The Beacon Press, 1954, p. 359.

<sup>44</sup> That the main spring of American Unitarianism was individualism, is noticed by George Willis Cooke, in *Unitarianism in America*, Boston: American Unitarian Association, 1902, pp. 1-2: "The sources of American Unitarianism are to be found in the spirit of individualism developed by the Renaissance, the tendency to free enquiry that manifested itself in the Protestant Reformation and the general movement of the English Churches of the 17th century toward toleration and rationalism. The individualism of modern thought and life first found distinct expression in the Renaissance and it was essentially a new creation and not a revival. The Renaissance advanced to a new conception of the worth and the capacity of the individual mind and for the first time in history recognized the full social meaning of personality in man. It sanctioned and authenticated the right of the individual to think for himself and it developed clearly the idea that he may become the transmitter of valid revelations of spiritual truths. [...] A marked tendency of the Reformation which it received from the Renaissance was its acceptance of the free spirit of individualism. The Roman Church had taught that all valid religious truth comes to mankind through its own corporate existence, but the Reformers insisted that truth is the result of individual insight and investigation. The Reformation magnified the worth of personality and made it the central force in all human effort."

optimism and activism (belief in the worth of human nature, man's capability of doing good and his inevitable moral advance) remained an important component of late Victorian culture in America,<sup>45</sup> the religious system which seemed most definitely to shatter these certainties was Buddhism because of its denial of the existence of both God and the soul, and its conception of the self only as a series of fleeting experiences, not an enduring substance.<sup>46</sup>

Although J.F. Clarke tried to emphasize its merits, that is, "its practical character, its abnegation of vulgar gratifications, its benevolence, mildness, sentiment of human equality, austerity of manners, dislike of falsehood and respect for the family,"<sup>47</sup> he could not slur over its defects, that is "want of social power, egoistical aims, ignorance of the ideal good, of the sense of human right and human freedom, skepticism, incurable despair, contempt of life."<sup>48</sup> Indeed, he perceived the Buddhist aim – the search for Nirvana ("escape from time into eternity – or into nothing as you may choose to interpret [it]")<sup>49</sup> as the source of those defects: "its defects arise inevitably from its negative aim – to get rid of sorrow and evil by sinking into apathy, instead of seeking for the triumph of good and the coming of a reign of God here on the earth."<sup>50</sup>

Despite his attempt to harmonize Buddhism with the standard views of religion (noteworthy the parallel between Buddhism and Protestantism, and Brahmanism and Catholicism),<sup>51</sup> he finally felt forced to concede its negativity: "Nihilism arrives sooner or later. God is nothing; man is nothing, life is nothing. Hence the profound sadness of Buddhism."<sup>52</sup>

To J.F. Clarke, freedom did not mean extinction of any psycho-physical activity chaining man to the cycle of rebirth in search

<sup>45</sup> *The American Encounter with Buddhism 1844-1912; Victorian Culture and the Limits of Dissent*, cit., p. 13. See also, *The Victorian Frame of Mind 1830-1870*, by Walter E. Houghton, New Haven: Yale University Press, 1957.

<sup>46</sup> *Buddhism and American Thinkers*, ed. by Kenneth K. Inada and Nolan P. Jacobson, Delhi: Sri Satguru Publications, 1991, p. 52.

<sup>47</sup> "Affinities of Buddhism and Christianity," by J.F. Clarke, in *Nineteenth-Century Questions*, cit., p. 83.

<sup>48</sup> *Ibidem*.

<sup>49</sup> "Buddhism or the Protestantism of the East," cit., p. 728.

<sup>50</sup> "Affinities of Buddhism and Christianity," cit., p. 83.

<sup>51</sup> "Buddhism or the Protestantism of the East," cit., p. 728.

<sup>52</sup> *Ibidem*.



of the undefinable bliss of perpetual stillness of Nirvana; freedom or salvation meant to him the performance of one's duty on this earth in view of a future retribution,<sup>53</sup> mastery of the senses through the wilful and careful obeying of the precepts of the Bible:

*The Land of Freedom*

I saw in my dream two boys, Obedient and Wilful, going toward the land of freedom. Said Obedient to Wilful, "how do you expect to reach this land?"

"By doing whatever I choose" replied Wilful, "this I think will take me there."

"But I" said Obedient, "hope to find it by the help of this book which my mother gave me. She told me to consult it, whenever I was in doubt, and it would tell me how to go, and make me see everything more plainly after reading it. And when I opened it the first words were 'Ye shall know the truth and the truth shall make ye free.' So I think I shall get thus to the land of freedom.

Then I saw in my dream that these two boys were knocking at an iron gate, in a high stone wall. Presently, it was opened by an old, old man, with beard as white as snow.

"Sir" said they, as they entered, "is this the way to the land of freedom?"

"It is" answered he "and it is not."

Here they looked astonished at each other, for his words sounded strange and contradictory, but they passed on without speaking.

Then I saw that the path led them to a beautiful garden, where clumps of trees and fragrant shrubs were pleasantly grouped, where fountains gushed from the rock, and filling marble basins, wound along amid beds of blue and yellow flowers.

Many children were playing together on the smooth grass plants among the flickering shadows. They shouted to the two boys to come and play with them, and Wilful ran forward eagerly.

<sup>53</sup> "Unitarianism leads us to expect nothing from God without ourselves endeavoring to do his Will. It places religion in the careful regulation of the heart and life by spirit and precepts of Christ. It teaches us, most plainly and forcibly, that in the last great day 'every one shall bear his own burden', that we must be rewarded or punished 'according as our morals have been,' and that our situation in a future state of retribution will be exactly proportioned to the character and conduct of the individual, appreciated with the most unerring precision, by him who will judge the world in righteousness, under the guidance of the wisdom of Him who is All-wise. It encourages us to expect all needful aid and direction in the way of duty, in working out our salvation, in attaining the sanctification of the heart, but it presents no encouragement unless we do strive, watch and pray." *On the Beneficial Tendency of the Unitarian Doctrine*, by J.F. Clarke, New Castle: Marshall Printer, 1815, p. 11. And again, in a "Letter to the Unitarian Society in Louisville", (October 1, 1840), J.F. Clarke says: "I have said that we MUST be born again – but I have taught you that there was nothing unnatural, nothing mystical in this change, nothing arbitrary, nothing irresistible in the influence which produces it, that God will not change us without our own consent or against it, that we must co-operate with him and work out our own salvation or we shall never be saved." *Western Messenger*, cit., 8 (May 1840 - April 1841), p. 413.

But Obedient stopped to look at his book. Presently he ran forward and cried to his companion "Take care, friend Wilful, for since I looked in my book, I see little spirits putting chains around the arms and ankles of these children, and fostering them to the flowers. And they have put one or two on your wrist already."

Then Wilful was frightened and with a great effort broke away, and the two boys pursued their course toward the Land of Freedom.

After leaving the garden of Pleasure, they came toward a large and beautiful house like a palace. A colonnade of lofty pillars encircled it, the windows reached to the floor, a flight of marble steps led to the high portal, from which came sounds of music and gaiety. The boys entered, and saw a table covered with fruits and wine and full of company. Servants came forward and politely asked them to seat themselves at the table.

Wilful did so immediately. But Obedient first consulted his book which showed him something strange and fearful.

For he saw that the guests were all strangely influenced by the food and wine. When the ruby cup beckoned to them, they were drawn to it as by force. They bent down their lips to sip, though their faces showed reluctance and disgust.

When Obedient saw this he said, "Come brother Wilful, we shall never get to the Land of Freedom if we stay in this Hall of Appetites."

And Wilful, when he was told of the danger, consented reluctantly to leave the place. Now I saw in my dream, that the two boys were going down a steep and dark path amid rocks and water. Presently they saw a group of fugitives coming hurriedly toward them.

As they approached they shouted, "Fly, fly! A horrible and gigantic figure is pursuing us. We were going toward the Land of Freedom but it has driven us back."

But Obedient immediately opened his book and read "Though I walk through the valley in the shadow of death, I will fear no evil for thou art with me."

Then, looking up, he encouraged Wilful by showing him that the supposed giant was only a torn cloud, driven before the wind. So they passed boldly on.

Then the path wound up through soft meadows, where wide spreading trees made a cool shadow, and the streams trickled with a drowsy sound across the pebbles. Many persons were sleeping upon the turf, and Wilful lay down also to sleep. But Obedient first opened his book and when he had read it, he shook Wilful violently by the shoulder and roused him.

"See here" cried he "these are the Indolent Meadows, and I see spiders weaving their webs over all the sleepers and they are so strong that they cannot break away.

And the spiders are already beginning to weave their webs over you. So wake up and let us go. And Wilful at last was roused, and they went on as before.

As they went forward, I heard loud and angry noises approaching and presently a group of men and women contending together with bitter words and blows.

As soon as they saw the boys they ran toward them and surrounding them began to insult and torment them. Obedient had opened his book and read it "Resist not evil." He stood quietly with a firm a pleasant expression, as one determined not to lose his temper. So the tormentors went to Wilful, whose face glowed with rage, and abused him with such provoking words that at last he ran headlong at one of them, and pursued him, till they both fell over a steep precipice.

Obedient ran, full of sorrow and looked down, but he saw no more of his companion and went sadly on.

Then the road grew steep and tangled with thorns and the poor boy's hands were torn, and he could hardly crawl forward, so tired was he. Sometimes, he slipped and fell, then he had to take hold of a root and draw himself up. As his strength and courage were failing, he took his book and read "be not weary of well doing, for in due season you shall reap, if you faint not."

Then he went forward again, till at last he found himself on the summit of the mountain, and a broad plain spread out before him. But the path had come to an end.

As he stood and looked to find some traces of the road, a figure came toward him dressed in white.

“Sir” said Obedient “can you direct me to the Land of Freedom?”  
“You are now in it” replied the Shining One “and wherever you go will be to you a Land of Freedom. For you have learned to govern yourself and this is the only real freedom. All else is delusion and mockery.  
Wilful would never have found the Land of Freedom, for he was not seeking it.  
But you, who learned to control your love of pleasure, your appetites, your fears, your doubts, your indolence, your passions, and lastly struggled up the path of discipline – you have been worthy of freedom – you are now and forever free.  
Saying this the form smiled with a heavenly expression and I saw no more.”<sup>54</sup>

It is clear then, that the pessimism which derived from the Buddhist denial of life, could not appeal to J.F. Clarke and the Unitarian followers – although at the end of the century and in the mid 1950s it became “a form of therapy” or “an escapist response to the burdens of modernity.”<sup>55</sup>

Much less, could he be drawn to “an ultra, one-sided idealism”<sup>56</sup> – Brahmanism – “which gives rise to [...] unintelligible systems of belief [...], puzzling questions and irreconcilable contradictions.”<sup>57</sup> If on the one hand it recognized Brahma as the first source of things, that is, everything came out of Him, i.e. everything is divine in its essence, a manifestation of the First Principle, on the other hand, by asserting that there is “nothing but Spirit, which neither creates neither is created,”<sup>58</sup> it downplayed the value of the universe in itself, in that, the latter did not have a substantial, autonomous existence, but was instead only the product of the illusory perception of the sense-dependent, unenlightened man.

The worship of the One Supreme Being Brahma, which dwells in the sun, the air, the fire and in the other elements of nature, although He is not the air, the sun, the fire, the earth... consequently led to pantheism, polytheism, and lastly idolatry.<sup>59</sup>

But such a system as this must necessarily lead also to idolatry [...]. They believe in one Being, the absolute Spirit, the supreme and only God – Para Brahm; him, they cannot worship, for he is literally an unknown God. He has no qualities, no attributes, no activity. He is neither the object of hope, fear, love, nor aversion. Since there is nothing in the universe but Spirit and illusive appearances, and they

<sup>54</sup> “The Land of Freedom”, *Western Messenger*, *ibidem*, 5 (1837-1838), pp. 310-312.

<sup>55</sup> *American Society in the Buddhist Mirror*, cit., pp. 164-165.

<sup>56</sup> “Brahmanism: According to the Latest Researches”, cit., p. 551.

<sup>57</sup> *Ibidem*.

<sup>58</sup> *Ibidem*, p. 552.

<sup>59</sup> *Ibidem*.

cannot worship Spirit because it is absolutely unknown, they must worship these appearances.<sup>60</sup>

By going through the *Quarterly Journal of the American Unitarian Association* and the *Monthly Journal of the American Unitarian Association*, the latter of which was edited by J.F. Clarke from 1862 to 1865, it is evident that the fight against the sweeping, mind-corrupting polytheism, together with the fostering of the Unitarian doctrine, became the main object of Unitarian missionaries in Calcutta, such as Rev. Charles T. Brooks and Rev. Mr. Dall.<sup>61</sup>

<sup>60</sup> *Ibidem.*

<sup>61</sup> In his report to J.F. Clarke, editor of the *Monthly Journal of the American Unitarian Association*, Rev. Dall maintained: "My duty is to make you a brief report of facts. On the eve of departure, through England and Egypt, to India, after seven years spent in India, and now seven months at home, I am to state *what is our work in India* done and to be done for God and man and the gospel. Each one here who has read the New Testament must know that its and our aim is the conversion of the world – the binding of every human heart to God. Nothing can hide the fact that Jesus said 'Go, teach all nations, preach my commandments.' This we know, was his dying charge, kept to the death by all his immediate apostles, and by Paul, the missionary to the heathen, the apostle to the neglected world outside of his native land. Charity begins at home, but dies down into selfishness, and ceases to be gospel charity, if it *stay* at home. For our own sakes therefore, we must gospelize humanity. We must Christianize *them*, or they heathenize us. The Gospel is love to man, faith in God, knowledge of the truth and obedience to absolute right. India has blind faith in God, almost to the exclusion of love to man. India excels most nations in that wisdom which Paul said was foolishness with God; and she has yet to find – as how many of us have yet to find! – the true wisdom by obedience. The depth of her present degradation is shown by her idolatry and its lying pollutions [...]. We have done something. Yes. From and after the year 1823 for about *ten* years, and again from 1855 for a term of eight years, we have tried to do something [...]. In 1821, we Christians began to work [...]. From 1821 to 1827, not much seems to have been done in Calcutta besides the distribution of tracts, the collection of a Unitarian library of four hundred volumes for circulation, an occasional lecture or single course of lectures and the publication of a few newspaper articles."

Furthermore, Rev. Dall in his faith in Christ's calling ("to follow him in the regeneration of man") pointed out: "The day is come for us to prove our faith in the unity of God by an evangelical obedience to our Master's faith in the unity of men. The natural brotherhood of men is the great principle, the pivotal idea, upon which our Lord's Church of the UNITY, in England and America, in Europe, India and Australia must revolve [...]. The time is come, when to live and be a church we must make this oneness of all men in Christ our joint-work, our common sacrifice, our proper mission." *Monthly Journal of the American Unitarian Association*, Boston: American Unitarian Association (1860-1865), 4 (May 1863), pp. 212-229; 1 (June 1860), p. 265.

Writing of Madras, Rev. C.T. Brooks said:

I felt that there was something of the moral sublime in this little handful of poor people thus continuing to hold forth, year after year, the light of the simple Gospel, between the native idolatry on the one hand, and the Trinitarian idolatry and Calvinistic superstition (which, while nominally warring with it, are also working with it) on the other.<sup>62</sup>

J.F. Clarke himself, talking about the beneficial tendency of the Unitarian doctrine,<sup>63</sup> praised the efforts of W. Roberts of Madras,<sup>64</sup> and underlined the case both of Rammohun Roy and Joguth Chunder (baptized Philip) Gangooly with the following words:

<sup>62</sup> *Quarterly Journal of the American Unitarian Association*, Boston: American Unitarian Association (1854-1859), 2 (April 1, 1855), p. 323.

<sup>63</sup> *On the Beneficial Tendency of the Unitarian Doctrine*, cit..

<sup>64</sup> "And those of us who have observed the inquiries of Rammohun Roy of Calcutta, and the humbler but highly valued efforts of W. Roberts near Madras, cheer ourselves with the conviction that the day-star of Unitarianism has arisen also in the East." *Ibidem*, p. 23.

About Rev. William Roberts's reports see the *Quarterly Journal of the American Unitarian Association*, cit., 3 (October 1, 1855), p. 260; 4 (April 1, 1857), p. 327.

Again, references to Rev. W. Roberts's life and work are contained in Mr Winkley's report on the Madras Mission in the *Monthly Journal of the American Unitarian Association*, cit., 4 (May, 1863), pp. 221-229: "In the year 1767, there was born in Madras a Hindu, whose name should be held in grateful remembrance by every Unitarian in the world. He worshipped the gods of his people until he was twenty years of age. Then Mahomet revealed to him his error, and unveiled to his astonished spirit the Most Merciful. He forsook his idols and became a Mussulman. Two years afterwards, he went in the service of a returning merchant to England. In the few years he spent in Christendom, one greater than Mahomet led him into the church. As he was baptized into the Father and the Son and the Holy Ghost, he heard, as his own, the name of the negro who stood as his godfather - William Roberts - the only name by which he is known to us. [...] Therefore did he rise above Trinitarian theories, as he had already left behind similar and worse errors of Hinduism and Mahometanism. [...] He returned to Madras. He was mindful of the command, 'Let your light so shine before men, that they may see your good works, and be led to glorify your Father who is in heaven.' He immediately proclaimed the good news he had heard. His countrymen perceived that he had been with Jesus, and learned of him. Thus at Madras, in 1795 at the age of twenty-eight years, did *William Roberts, a native, commence the first Unitarian movement* for the Christianization of India. [...] The Bible was his only creed; no other book having been translated into Tamil, or written in that language: it was his whole parish library. Thus, unaided and alone, he commenced, and heroically continued, his work for eighteen years. And now another step must be taken [...]. A chapel must be built. But how? Mr Roberts [...] added toil to labor, self-denial to economy and, aided by a noble wife, dropped mites into

The remarkable case of the Indian Rammohun Roy strikingly confirms our view of the natural tendency toward Unitarianism when men get their views from the Bible alone. This great man converted himself to Christianity by the study of the Greek and Hebrew Scriptures, but he found there no doctrine of the Trinity. Whether knowing a Unitarian or having seen any other Unitarian book but the Bible, he adopted these opinions.<sup>65</sup>

Those to whom Joguth was consigned by the missionary have done as well as they could by him, and on the whole, have no reason to be dissatisfied with the result. He has been a faithful student, docile and obedient to his guardians and instructors. Those who have had the charge of him have all come to love him and believe in his sincerity. Those who have seen most of him think most highly of him. That he has faults is probable. That some of the old Heathenism is still sticking in him is likely. But it is not by such assaults as are contained in these letters that we can help the half-converted and half-regenerate into more of purity and of righteousness. A little more sympathy with the weak, erring, and sinful, would be more Christian and wise.<sup>66</sup>

a treasury dedicated to God; and so, after years, little by little, out of such earnings, arose a brick chapel that would accommodate seventy-five individuals, dedicated to the worship of the One True God; [...]. *Thus, was built the first Unitarian church in Asia [1813].*"

<sup>65</sup> "History and Results", by J.F. Clarke, *Western Messenger*, cit., 6 (November 1838 - October 1839), p. 147. Further references to R. Roy can be found in the *Monthly Journal of the American Unitarian Association*, cit., 1 (September 1860), pp. 400-403; 2 (January 1861), p. 16; 2 (February 1861), p. 84; 2 (August 1861), p. 377; 4 (May 1863), pp. 211-229.

<sup>66</sup> *Monthly Journal of the American Unitarian Association*, *ibidem*, 1 (August 1860), p. 366.

As to the "assaults" made by one of J.F. Clarke's correspondents against Gangooly, because of the latter's "secret purposes [...] wishing to have an establishment of his own in India," J.F. Clarke coolly dismissed those charges, and admitted the possibility for each one of us, not only for a Brahman convert, to turn out to be a "failure." Consequently, he inserted in the *Monthly Journal of the American Unitarian Association* an address delivered by Gangooly in Boston on June 10, 1860, tracing Gangooly's spiritual and religious awakening, thanks to the efforts of the American Unitarian Association in Calcutta. Later, in a few letters that J.C. Gangooly wrote to J.F. Clarke and which were published in the *Monthly Journal of the American Unitarian Association*, Gangooly himself said: "I have told you, that I desire, with my whole heart, to serve the Association, for the spread of the dear faith we hold. I say now, that I am as strong in my affection for the work as ever. I have pledged myself before God and men to preach God and his Christ here in this land." *Monthly Journal of the American Unitarian Association*, *ibidem*, 1 (September 1860), pp. 397-416; 3 3 (March 1862), pp. 131-135.

It is also worth pointing out that Gangooly's address is a remarkable account concerning the first contacts between "Heathen lands and Heathen people;" it gives evidence to the two different sources of information which the Americans relied on – the missionaries themselves who wrote from the scenes of their work, and the reports of travellers, merchants, "who have lived and trafficked abroad, or have wandered only for curiosity;" and finally it tells of the methods pursued to spread "the divinity of the gospel" as well as the obstacles the Unitarian missionaries often had to cope with.

Therefore if J.F. Clarke's chief criticism on Brahmanism was its idol-worship" [...] pushed to its extreme limits,"<sup>67</sup> causing the worship of variety in itself, wholly detached and independent from the First principle or the Personal God, little hope was left for the recommendation, if not the adoption on the part of Western thinkers, of this system of thought.

As regards Zoroastrism, J.F. Clarke regarded it as an essentially moral religion like that of Buddha.<sup>68</sup> its force lay in the eternal distinction between right and wrong, as the Sacred Book – *Zend-Avesta* – sets forth, and "Christianity has probably received from it, through Judaism, its doctrine of angels and devils, and its tendency to establish evil in the world as the permanent and equal adversary of good."<sup>69</sup>

J.F. Clarke saw in Zoroastrism this moral and religious calling, that is, to fight against evil here on earth, as "the true work of

<sup>67</sup> *Ten Great Religions. An Essay in Comparative Theology*, cit., vol. 2, p. 92.

<sup>68</sup> Moreover he found that the main points of the Scandinavian mythology were very similar to that of Zoroaster: "Each is a dualism, having its good and evil gods, its worlds of light and darkness, in opposition to each other. Each has behind this dualism a dim presence, a vague monotheism, a supreme God, infinite and eternal. In each the evil powers are for the present conquered and bound in some subterreanean prisons, but are hereafter to break out, to battle with the gods and overcome them, but to be destroyed themselves at the same time. Each system speaks of a great conflagration, in which all things will be destroyed: to be followed by the creation of a new earth, more beautiful than the other, to be the abode of peace and joy. The duty of man in each system is war, though this war in the Avesta is viewed rather as moral conflict, while in the Edda it is taken more grossly for physical struggle. The tone of the theology of Zoroaster is throughout higher and more moral than that of the Scandinavians. Its doctrine of creation is not a mere development by a dark, unintelligent process, nor, on the other hand, is it a Hindoo or Gnostic system of emanation. It is neither pure materialism on the one hand nor pantheism on the other, but a true doctrine of creation, for an intelligent and moral purpose, by the conscious and free act of the Creator."  
[...] The essential truth in the Avesta and the Eddas is the same. They both recognize the evil in the world as real, and teach the duty of fighting against it. They avoid the pantheistic indifference of Brahmanism and the absence of enthusiasm in the system of Confucius and the Buddha, by the doctrine of a present conflict between the powers of good and evil, of light and darkness. This gives dignity and moral earnestness to both systems. By fully admitting the freedom of man, they make the sense of responsibility possible and so, purify and feed morality at its roots. The difficulty with both is that they carry this dualistic view of nature too far, leaving it an unreconciled dualism." *Ibidem*, vol. 1, p. 384, p. 496.

<sup>69</sup> "Zoroaster and the Zend-Avesta", cit., p. 166.

man” and “to make a union of those who wish thus to fight for good against evil [...] the true Church of Christ.” This ancient religion had, therefore, to be looked up to, because it reminded man that “God comes here, immortality begins here and heaven lies all about us.”<sup>70</sup>

He found Christianity at fault when talking about its purpose, that is, “only escaping a future hell and arriving at a future heaven:”<sup>71</sup>

The first and chief purpose of Christianity was, not to save the souls of men hereafter, as the Church has often taught, but to found a kingdom of heaven, here on earth and in time. It was not to say “Lo here” or “Lo there” but to say “Now is the accepted time;” “the kingdom of God is among you.” In thus continuing and developing to the highest point the central idea of his rational religion Jesus made himself the true Christ and fulfilled all the prophecies. Perhaps what we need now is to come back to that rational kingdom of heaven here below, and of Jesus the present king.<sup>72</sup>

Words of praise J.F. Clarke bestowed also on Confucianism, whose master, Confucius, “was a teacher of reverence – reverence for God,<sup>73</sup> respect for parents, respect and reverence for the past and its legacies, for the great men and great ideas of former times.”<sup>74</sup> According to J.F. Clarke, this state religion, which was based on Confucius’s moral principles as contained in the *Four Books*, was undoubtedly the engine which set in motion the Chinese Empire:

And certainly the temporal prosperity and external virtues of this nation and their long-continued stability amid the universal changes of the world, are owing in no small degree to the lessons of reverence for the past, of respect for knowledge of peace and order, and especially of filial piety which he [Confucius] inculcated.<sup>75</sup>

But since “it had little to teach of God or immortality,”<sup>76</sup> J.F. Clarke felt it unfulfilled: Confucius did not dare to assert or deny

<sup>70</sup> *Ibidem.*

<sup>71</sup> *Ibidem.*

<sup>72</sup> *Ibidem.*

<sup>73</sup> J.F. Clarke subsequently clarified what the word GOD meant to Confucius: “A personal God was unknown to him, so that his worship was directed not to God, but to antiquity, to ancestors, to propriety and usage, to the state as father and mother of its subjects, to the ruler as in the place of authority.” “Confucius and the Chinese, or the Prose of Asia,” by J.F. Clarke, *Atlantic Monthly*, cit., 24 (September 1869), p. 344.

<sup>74</sup> *Ibidem.*

<sup>75</sup> *Ibidem*, pp. 347-348.

<sup>76</sup> *Ibidem.*



metaphysics; he simply rested content with the moral regulation of human action so that "men [may] live together in peace and brotherhood."<sup>77</sup>

To J.F. Clarke, ethics were to be regarded only as a means by which God – the end of all things – could be perceived and acknowledged: man is a moral being because he possesses a moral sentiment (the sense of right and wrong), moral ideas (the belief that certain acts are right or wrong), and moral power (ability to do what is right or refuse to do it).

In short, through feeling (moral sentiment), thought (moral ideas) and will (moral power) man is able to better or worsen his moral constitution, and if progress in morality consists in the attainment of virtue, while regress in morality consists in the practice of vice, it is obvious that the perfection of human nature is only possible through the recognition of, and obedience to, the spring, the fountain of virtue, namely God, in whom truth (the manly virtue)<sup>78</sup> and love (the womanly virtue)<sup>79</sup> are reconciled.

Stressing this idea, together with his definition of religion as "the worship and service by man of Invisible Powers, believed to be LIKE himself, YET above himself,"<sup>80</sup> J.F. Clarke again asserted the greater completeness of Christianity, in that it "adds a moral enthusiasm, a faith in the spiritual world, a hope of immortal life, a sense of the Fatherly presence of God."<sup>81</sup>

Jesus says to the Chinese philosopher, as he said to the Jewish law, "I have not come to destroy but to fulfill." He fulfills the Confucian reverence for the past by adding hope for the future; he fulfills its stability by progress, its faith in man with faith in God, its interest in this world with the expectation of another, its sense of time with that of eternity.<sup>82</sup>

The evil in his [Confucius's] teaching is the absence of the supernatural element, which deprives the morality of China of enthusiasm, its social system of vitality, its order of any progress and its conservatism of any improvement. It is a system without hope and so has remained frozen in an icy and stiff immobility for 1300 years.<sup>83</sup>

<sup>77</sup> *Ibidem.*

<sup>78</sup> *Ten Great Religions. An Essay in Comparative Theology*, cit., vol. 2, pp. 286-289.

<sup>79</sup> *Ibidem.*

<sup>80</sup> *Ibidem*, p. 15.

<sup>81</sup> "Confucius and the Chinese, or the Prose of Asia", cit., p. 348.

<sup>82</sup> *Ibidem.*

<sup>83</sup> *Ten Great Religions. An Essay in Comparative Theology*, cit., vol. 1, p. 495.

The weak points of Confucianism, however, did not deter J.F. Clarke from admiring and respecting this great civilization, whose history, progress in knowledge and science stood out in the face of the whole world.<sup>84</sup>

As regards Islam, however, J.F. Clarke had many reservations in that:

Mohammedanism is a relapse. It is a going back to a lower level [...]. It makes life barren and empty. It encourages a savage pride and cruelty. It makes men tyrants or slaves, women puppets, religion the submission to an infinite despotism. Time is, that it came to an end. Its work is done.<sup>85</sup>

What he could not tolerate was the lack of balance in the relationship between man and God: God, the Divine One was completely detached from his creature; their relationship could be described as that of master and servant. Since God is withdrawn from the world, ABOVE his creatures, man's nature is underrated and his position is fixed, motionless, his subjugation is a sterile obedience to the precepts of the Koran:

But Christianity, with its living and loving God, Begetter and begotten, spirit and movement, nay more – a Creator made creature, the Maker and the made existing in one: a Divinity communicating itself by uninterrupted gradation or degree, from the most intimate union far off to the faintest irradiation, through all that it has made for

<sup>84</sup> "The Chinese have been long acquainted with the circulation of the blood; they inoculated for small-pox in the 10th century and about the same time they invented printing. Their bronze money was made as early as 1100 B.C. and its form has not been changed since the beginning of the Christian era. The mariner's compass, gunpowder and the art of printing were made known to Europe through stories told by missionaries returning from Asia [...]. Father Huc, in his *Christianity in China*, says that 'the Europeans who penetrated into China were no less struck with the libraries of the Chinese than with their artillery [...]. Many other marvellous productions were noticed, such as silk, porcelain, playing cards, spectacles and other products of art and industry unknown in Europe. They brought back these new ideas to Europe; and 'from that time' says Abel Remusat, 'the West began to hold in due esteem the most beautiful, the most populous and the most ancient civilization of all the four quarters of the world. The arts, the religious faith, and the languages of its people were studied and it was even proposed to establish a professorship for the Tartan language in the University of Paris. The world seemed to open towards the East, geography made immense studies, and ardor for discovery opened a new vent for the adventurous spirit of the Europeans.'" "Confucius and the Chinese, or the Prose of Asia", cit., p. 337.

<sup>85</sup> "Mohammed and His Place in Universal History", cit., 24 (November 1869), p. 629.

love and governs in love; one who calls his creatures not slaves, not servants, but friends – nay sons – nay gods; to sum up, a religion in whose seal and secret ‘God is man and is one with man in God,’ must also be necessarily a religion of vitality, of progress, of advancement.

The contrast between it and Islam is that of movement with fixedness, of participation with sterility, of development with barrenness, of life with petrification.<sup>86</sup>

Believing in One God and Christ as the mediator between man (human nature) and God (divine nature) and asserting their unity of character instead of that of Person,<sup>87</sup> he was confident that man could work out his salvation actively, by reconciling his human nature with his spiritual side, by following the example of Christ.

<sup>86</sup> *Ibidem*, p. 627.

<sup>87</sup> “I believe in One God – the infinite Maker and Father of all things. I believe in one Being, one Person, one Mind, one Spirit. I believe this is the first of all commandments. But I do not believe that 3 and 1 are the same thing [...]. I believe that Jesus Christ [...] is the mediator between God and man. I have taught you that (Jesus) was divine by his office, by his doctrine, by his life, by his character. I have constantly affirmed that God was in Christ reconciling the world unto himself – that all his words were given him by God to speak – all his actions given him by God to do – that his life and character was a revelation of God – that he was the brightness of God’s glory and the express image of his person; and he that has seen him has seen the Father, because the Father was in him and he in the Father. I believe he was a divine man not a human God [...]. His divinity is not of origin, of essence, but of character, of manifestation, of office.” “A Confession of Faith”, by J.F. Clarke, *Western Messenger*, cit., 1 (June 1835 - July 1836), pp. 715-716; “Letter to the Unitarian Society in Louisville”, cit., 8 (May 1840 - April 1841), p. 415. See also *Unitarian Teachers: Their Lead in Thought and Work*, ed. by S.H. Mellone, London: The Lindsay Press, 1923; *Modern Unitarianism, Essays and Sermons*, ed. by J.F. Clarke, Joseph Henry Allen, Samuel R. Calthrop, Brooke Herford, John White Chadwick, Minot J. Savage, Edward Everett Hale, Thomas R. Slicer, Howard W. Brown, Andrew P. Peabody, Robert Collger, Joseph May, Philadelphia: J.B. Lippincott Co., 1886. *Unitarianism: its Origin and History, a Course of Sixteen Lectures Delivered in Channing Hall*, Boston: American Unitarian Association, 1890. *Three Stages of Unitarian Theology and Other Essays*, cit., pp. 82-83, p. 99: “So then let it be clearly confessed and understood that the first and greatest unity for which Unitarianism has always stood, stands today, always must stand, is the Unity of the Divine Nature – the great thought that the Infinite Power and Wisdom and Goodness that is over all and in all and through all, is One God [...]. Finally, Unitarianism stands for the doctrine of an essential unity between this life and the life to come. We believe there is no real break in the history of the human spirit at death. Our thought is that the physical body will then be laid aside, and we all falling asleep as it were to the world of sense, shall simply awake in the world of spirit [...]. Thus we do not think of this life and the coming as two, but as only one life – namely the simple, grand mortal life – which we have already begun to live and expect to go on living for ever.”

By doing so, man could become God (equality, no superiority or detachment) according to the principle of qualitative unity (spiritual awakening), bridging any possible gap between Creator and creature, between this life and the life to come.<sup>88</sup>

Now, going into what has been said so far, we cannot but conclude with Carl T. Jackson that *Ten Great Religions. An Essay in Comparative Theology* "actually presents an apology of Christianity."<sup>89</sup>

But what is more compelling is that by trying to balance the positive and negative features of each religion or philosophical system, "by adopting a more sympathetic view of non-Christian religions,"<sup>90</sup> he succeeded in communicating their basic doctrines to a general American audience, eager to know about "the mysterious East," viewed as a possible answer to the questions, doubts, problems arising from the post-Civil-War American scene.

That this approach to Oriental thought was not as personal or as deep as Emerson's and Thoreau's had been, is a fact that did not prevent J.F. Clarke from broadening and deepening American knowledge of Eastern culture: "He made a serious attempt to read and synthesize the major works of European Orientalists, a task that need[ed] to be done,"<sup>91</sup> and moreover, through the reports of Unitarian missionaries, he succeeded in delivering "one of the most influential American books of the second half of the nineteenth-century;" "*Ten Great Religions* stands out not merely as a pioneer work in historical and comparative religious studies, but as the century's most popular American treatment of Oriental religions."<sup>92</sup>

<sup>88</sup> "A Confession of Faith", *ibidem*, p. 717: "I believe we can work out our salvation if we choose. I believe however, that there are certain conditions to be complied with. That salvation is conditional, and that those conditions are repentance toward God and faith in our Lord Jesus Christ, obedience to his Gospel and love to God and man. Repentance, Faith, Obedience, Love – these are the conditions of salvation."

<sup>89</sup> *The Oriental Religions and American Thought*, by Carl T. Jackson, Westport (Connecticut): Greenwood Press, 1981, p. 127.

<sup>90</sup> *Ibidem*.

<sup>91</sup> *Ibidem*, p. 128.

<sup>92</sup> *Ibidem*, p. 125.

Armando Pajalich

MICHAEL ONDAATJE'S  
*THE COLLECTED WORKS OF BILLY THE KID:*  
ALLA RICERCA DI UNA POETICA DEL CAOS

Sin dalla sua prima pubblicazione nel 1970, Michael Ondaatje's *The Collected Works of Billy the Kid* ha stupito lettori e critici per la sua "estetica della violenza": come si vedrà, pur divergendo anche sostanzialmente nelle interpretazioni del testo, i critici hanno inizialmente tacciato di "amoralità" o successivamente di "astrattezza" (che è poi la stessa cosa!) il giovane poeta, o hanno cercato di ridimensionare tale "violenza" senza mai offrirne una piena motivazione epistemologica che riconduca il "poemetto" nell'ambito di alcune questioni fondamentali del nostro mondo contemporaneo.

Una lettura del testo oggi, a un quarto di secolo di distanza, può avvalersi non solo delle numerose dichiarazioni di poetica rilasciate da Ondaatje nelle sue interviste e del canone (poetico e narrativo) dello scrittore canadese – che evidenzia un itinerario ossessivo e, anche, in certa misura, "involutivo", almeno dalla prospettiva che qui voglio privilegiare – ma anche della possibilità di leggere *The Collected Works of Billy the Kid* come un grande documento letterario di un'epoca che è oramai – purtroppo? – storicizzabile e passata... i "favolosi" anni a cavallo tra Sessanta e Settanta...

\* \* \*

Se andiamo a rileggere alcune delle vecchie interviste rilasciate da Ondaatje, possiamo facilmente cogliervi alcune costanti: la problematica della violenza e dell'anarchia, e l'ossessione per la *continuity*, termine che ovviamente ha una duplice valenza: di continuità e di montaggio cinematografico.

Ad esempio, nel 1971, accomunandosi a bp Nichol, Ondaatje si definiva un "arci-romantico",<sup>1</sup> e nel 1975, a proposito del film

<sup>1</sup> STEPHEN SCOBIE & DOUGLAS BARBOUR, "A Conversation with Michael Ondaatje", *White Pelican*, I, 2, Spring 1971, pp. 6-15, p. 10.

tratto dal nostro volume affermava che trattava “della distruzione della violenza sociale ad opera della violenza degli outsider – cosa per me molto interessante”.<sup>2</sup> Nel 1980 ribadiva come “sia stato detto che la violenza è tanto connaturata ai giorni nostri quanto le buone maniere erano connaturate al mondo creato da Jane Austen. Già, è così. Il problema è raggiungere un equilibrio tra i due mondi – quello violento e quello gentile – ma entrambi esistono.”<sup>3</sup>

In un articolo frammisto a brani di intervista, Kareda ha riportato un'altra affermazione del poeta:

Scrivere vuol dire cercare di far ordine, di comprendere qualcosa di sé. Le situazioni prive di ordine sono per me quelle più interessanti, e tendo a scrivere attorno al ritrovamento dell'ordine.<sup>4</sup>

Dove “to write about the finding out of order” non equivale affatto a “scrivere dell'ordine” o a “fare ordine” ma al tentativo, alla ricerca, dell'ordine stesso.

Da quelle stesse interviste appare chiaro come l'*editing*, la *continuity* si pongano in alternativa a quella “violenza”. Ad esempio: “Ritengo che l'*editing* di un manoscritto sia simile all'*editing* di un film: è lì che si determinano la forma di un'opera, le sue strutture ritmiche, ecc.”<sup>5</sup> Oppure: “Penso che l'*editing* consista non già nel mutare alcune parole ma nel maneggiare la forma di un'intera poesia. (...) con un libro, quello che di solito succede è che vi è un processo di *editing* all'interno di ciascun singolo componimento, e che vi è anche un processo di strutturazione del libro che fa pure parte dell'*editing* (...) Sono del tutto certo che in un libro vi deve essere una struttura organica (...) Si tratta di trovare quella struttura dopo la stesura del libro (...) così che il libro abbia un suo ritmo.”<sup>6</sup> E Ondaatje insisteva come nell'opera di uno scrittore si realizzi una continuità che va bene al di là delle singole opere: “C'è una specie di *continuity* nell'opera di uno scrittore ed è questo che è importante per lo scrittore. Una poesia

<sup>2</sup> SAM SOLECKI, “An Interview with Michael Ondaatje”, *Rune*, 2, Spring 1975, pp. 39-54, p. 46.

<sup>3</sup> JAN PEARCE, “Moving to the Clear”, in JAN PEARCE, *Twelve Voices: Interviews with Canadian Poets*, Borealis Press, Ottawa, 1980, pp. 131-143, p. 136.

<sup>4</sup> URJO KAREDA, “An Immigrant's Song”, *Saturday Night*, XCVIII, December 1983, pp. 44-51, p. 49.

<sup>5</sup> SAM SOLECKI, “An Interview with Michael Ondaatje”, *cit.*, p. 47.

<sup>6</sup> JAN PEARCE, “Moving to the Clear”, *cit.*, p. 133.

costituisce un varco, in tal senso, fra ciò che egli sentiva prima di scriverla e ciò che sente dopo averla scritta.”<sup>7</sup>

È anche significativo che in anni più recenti Ondaatje abbia sottolineato, anziché il fluire o la *continuity*, l’“architettura”, il “disegno” o magari il “contesto”:<sup>8</sup> termini che paiono più rilevanti per una lettura di *Secular Love* che di *The Collected Works of Billy the Kid*. Evidentemente il montage e il flusso appartengono a un’epoca passata nella produzione di Ondaatje, fattosi recentemente (con *Secular Love* e, soprattutto, *In the Skin of a Lion* e *The English Patient*) più postcoloniale che postmoderno, come alcuni critici hanno giustamente osservato. In interviste ancora più recenti, Ondaatje sembra avere modificato il suo linguaggio e, soprattutto, le problematiche che più lo assillano. Ed è tipico, ad esempio, il modo in cui, a proposito di Billy the Kid, non parli più di “caos”, bensì di “pericolo” o di “assurdo”, pretendendo di sminuirne quasi sia l’eccezionalità che la funzione espressiva ed epistemologica:

CB: Pensa di essere particolarmente attratto da figure che corteggiano il rischio, che in qualche modo vivono ai margini? (...)

MO: Forse questo è stato troppo enfatizzato nel mio lavoro. Penso che quegli individui siano più normali di altri. Ognuno vive circondato dal pericolo. Ognuno può inciampare nell’assurdo.<sup>9</sup>

E anche il suo romanticismo sembra essersi stemperato, come pare poter intendersi dall’ultima intervista a cui faremo riferimento:

EW: Ha *mai* visto la sua vita in termini romantici?

MO: Non vedo *la mia* vita in termini romantici, ma voglio vedere *la* vita in termini romantici. C’è una differenza fra l’arte e la vita (...)

EW: Quindi dall’esterno noi possiamo anche vedere lei come romantico, ma dall’interno le cose sono ben diverse.

MO: Proprio così. Io sono la solita creatura abitudinaria.<sup>10</sup>

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 139.

<sup>8</sup> SAM SOLECKI, “An Interview with Michael Ondaatje (1984)”, in SAM SOLECKI, *Spider Blues*, Véhicule Press, Montreal, 1985, pp. 321-332, p. 322.

<sup>9</sup> CATHERINE BUSH, “Michael Ondaatje: An Interview”, *Essays on Canadian Writing* (guest edited by KAREEN E. SMYTHE), 53, Summer 1994, pp. 238-249, p. 241. L’intervista, risalente al 1990, fu dapprima pubblicata in *Conjunctions*, 15.

<sup>10</sup> ELEANOR WACHTEL, “An Interview with Michael Ondaatje”, *Essays on Canadian Writing, ibidem*, pp. 250-261, p. 261. L’intervista, risalente al 1992, fu dapprima pubblicata in ELEANOR WACHTEL, *Writers and Company*, Knopf Canada Ltd., Toronto, 1993.

Nella ricerca di un equilibrio fra caos e continuità, l'Ondaatje giovanile era stato preceduto non tanto dai grandi Modernisti di questo secolo ma piuttosto dalle sperimentazioni delle Avanguardie storiche (dalle quali alcuni Modernisti avevano a loro volta tratto spunto, mitigando e "ordinando" in una prospettiva spesso "reazionaria" o – che è la stessa cosa – "statica"). In particolare, le Avanguardie formularono le poetiche del collage e del montage, generi artistici che permettevano di riflettere il caos e la violenza senza esorcismi eccessivi. Semplificando le caratteristiche dei due generi, è possibile oggi vedere i nessi tra i due e le loro differenze più tipiche: se entrambi si avvalevano di una giustapposizione di frammenti secondo una discontinuità "a-logica", e di "materiali" eterogenei (ovvero del "nuovo mezzo espressivo" di cui si parla sin dai tempi di Picasso e che, in letteratura, equivale a diversi registri – giornalistico, prosaico, poetico, quotidiano, ecc., diversi generi letterari, diverse lingue),<sup>11</sup> il collage è caratterizzato da una apertura "spaziale" o sintagmatica che in teoria lascia libero il fruitore di avvicinarsi all'artefatto da un qualsiasi suo frammento, mentre il montage non abbandonò la sequenzialità (magari a-logica) e, pur privilegiando l'asse paradigmatico, non trascurò quello sintagmatico: anche se la sequenzialità non è "narrativa" in senso canonico, il suo "progress" è fondamentale: anche se nel montage ci può essere un finale "aperto", o più finali, o se alla fine del libro questo si dissolve non tanto sul suo protagonista quanto sul suo autore<sup>12</sup> o lettore, ciò non toglie che il fruitore sia accompagnato in un viaggio anche sintagmatico: la sua libertà è inferiore a quella che può avere nella fruizione di un collage, durante la quale è libero di muoversi senza costrizioni sintagmatiche o pseu-

<sup>11</sup> Per una definizione di collage e montage e per il loro ingresso nella poesia inglese, rinvio a ARMANDO PAJALICH, "L'Altro Modernismo, Dada e Surrealista: Critiche e affinità di alcuni inglesi", *Annali di Ca' Foscari*, XXVIII, 1-2, 1989, pp. 281-319. Studio fondamentale sui due generi letterari e artistici è quello di ANDREW M. CLEARFIELD, *These Fragments I Have Shored – Collage and Montage in Early Modernist Poetry*, UMI Research Press, Ann Arbor, 1984.

<sup>12</sup> "I libri non terminano quanto invece si dissolvono suggestivamente ritornando all'autore (si vedano la fotografia e l'ambiguo "I" di *Billy the Kid*, l'"I" in *Coming Through Slaughter*, il "Last Morning" in *Running in the Family*)." E: "Un altro dei suoi 'trucchi' consiste nel lasciare che sia il lettore a fornire i dettagli, a riempire i vuoti nello sfondo, persino, in certi casi, a scegliere il finale. Un trolo prediletto è quello dell'immagine che guarda in almeno due direzioni." Cfr. SAM SOLECKI, "Michael Ondaatje: A Paper Promiscuous and Out of Forme with Several Inlargements and Untutored Narrative", in SAM SOLECKI, *op. cit.*, pp. 333-343, pp. 338 e 340.



do-narrative. È risaputo come la letteratura, che abbonda di esempi di montaggio (almeno sin dai tempi della Sitwell),<sup>13</sup> non si presti facilmente al collage (pur se ne esistono esempi poetici – almeno sin dagli esperimenti di Gascoyne<sup>14</sup> – e narrativi: in epoca di Neoavanguardie, soprattutto, furono numerosi i “romanzi” che il lettore è invitato a leggere scegliendo egli stesso da quali pagine/capitoli iniziare e con quali finire) e vedremo come, nonostante quanto alcuni critici abbiano affermato, non vi sia nessuna opera di Ondaatje definibile come collage e come, invece, vi sia stata nella sua produzione una fase in cui la poetica del montage è stata attuata in pieno, oltre che in *The Collected Works of Billy the Kid* almeno anche in *Coming Through Slaughter*.

\* \* \*

Quanto ai critici, nel 1972, il primo saggio su *Billy the Kid* – che lo paragonava a un altro poemetto in prosa, sullo stesso personaggio, di bp Nichol – pose un problema che avrebbe ossessionato successivamente gli “interpreti”, ovvero quale fosse – e se ci fosse – un distacco tra autore e protagonista; Solecki propendeva per una parziale osmosi fra i due:<sup>15</sup> il critico avrebbe ribadito le sue posizioni anche successivamente,<sup>16</sup> e sarebbe stato seguito in questa lettura da Douglas Barbour.<sup>17</sup> Di per sé, una diversa interpretazione potrebbe non stupire, considerata la struttura aperta (come si dirà) del poemetto. Il vero problema, però, è che non tenendo in considerazione il distacco autoriale, e la cri-

<sup>13</sup> Cfr. ARMANDO PAJALICH, *art. cit.*, pp. 289-299.

<sup>14</sup> *Ibidem*, pp. 311-319.

<sup>15</sup> “Ovviamente, la personalità poetica di Billy non è del tutto distinta da quella di Ondaatje.” Cfr. SAM SOLECKI, “Two Authors in Search of a Character: bp Nichol and Michael Ondaatje”, *Canadian Literature*, 54, Autumn 1972, pp. 37-55; qui cito da SAM SOLECKI, *op. cit.*, p. 193.

<sup>16</sup> Il saggio, ripubblicato in *ibidem*, pp. 185-210, contiene un “Postscript” datato 1984 che insiste su tale interpretazione, confutandone alcune successive a cui si accennerà più avanti in questo saggio. In sostanza, per Solecki, la critica avrebbe mostrato una tendenza “anti-Billy, nel senso che vede il libro di Ondaatje come profondamente critico e persino ostile al suo protagonista” (p. 207).

<sup>17</sup> Anche Barbour, infatti, nella sua stimolante monografia, avrebbe riconosciuto in molti personaggi giovanili di Ondaatje (Peter, Billy the Kid, Buddy Bolden e il padre biografico) raffigurazioni romantiche dell’artista auto-distruttivo e fuorilegge. Cfr. DOUGLAS BARBOUR, *Michael Ondaatje*, Twayne - Maxwell Macmillan, New York - Toronto, 1993, pp. 8, 32, 37, 67, 76, 85.

tica che implica, ne risulta che anche l'autore, come il protagonista, tenderebbe a *fissare* la realtà,<sup>18</sup> mentre secondo l'interpretazione prevalente, e qui accolta, Ondaatje rielabora la forma del montaggio proprio per contrastare alla visione immobilizzante di Billy una percezione della realtà in continuo fluire.

Un altro saggio su *The Collected Works of Billy the Kid* giunse a sfiorare il vero problema:

La deliberata artificialità del poema – sia l'ovvia esteticizzazione della violenza da parte di Billy che l'uso intrusivo della tecnica da parte dello stesso poeta – ci mostra come figure quali Billy non debbano esistere in un mondo morale, come non debbano essere né esaltate né vilipesse. Sono essenzialmente artificiali. Laddove il Billy mitico è artificiale, il Billy poetico è molto reale. Alla fine il poeta giustifica nei nostri confronti il poema, non grazie alla moralità che può insegnare, bensì offrendoci l'unica cosa concreta che possiamo mai avere di Billy – una registrazione di quel “fare, rifare ed esplodere” il mito di Billy the Kid.<sup>19</sup>

L'errore grossolano della Sarkar non sta tanto nel suo approccio moralista, nel timore che il poemetto offra “insegnamenti” dannosi (che meriterebbero una discussione non ovvia e non bigotta), quanto nel non cogliere della violenza che il suo aspetto superficiale, senza intravederne un importantissimo episteme su cui dovremo soffermarci più avanti.

A quell'episteme si è avvicinato Kertzer nell'introdurre un termine fondamentale per la nostra prospettiva – il flusso; a suo dire, il “problema” di Billy

è come stabilire una identità fissa in mezzo a così tanto flusso (...) Fare una foto di Billy consentirebbe almeno di catturare una sua immagine fissa, ma la prima fotografia è vuota (...) la sua identità è troppo elusiva da catturare tranne che nel “sonno di giungla” fantastico della leggenda (...) Billy non sta mai fermo abbastanza dinanzi all'occhio della macchina fotografica o del lettore (...) *The Collected Works of Billy the Kid* è un ritratto di un giovane artista-pistolero mancino. Questa è la sua autoanalisi più estesa, eppure tutto quello che sa fare è un catalogo degli aspetti e impulsi divergenti che in qualche modo si uniscono a foggiare una singola persona; violenza e tenerezza;

<sup>18</sup> “Il libro di Ondaatje *fissa* una certa visione del Kid in una immagine intensa e pienamente compiuta”, SAM SOLECKI, “Two Athors...”, *cit.*, p. 191 (l'enfasi è sua). Di conseguenza, anche l'interpretazione di Garrett appare strana: Solecki lo ritiene un elemento di ordine e di caos contemporaneamente: “Il personaggio di Garrett presenta pertanto un interessante paradosso: è lui stesso una incarnazione dell'ordine e del controllo; eppure a contatto con Billy diventa la ‘mossa alterata’ che produce caos.” (p. 204).

<sup>19</sup> EILEEN SARKAR, “Michael Ondaatje's *Billy the Kid*: The Esthetics of Violence”, *World Literature Written in English*, XII, November 1973, pp. 230-239, p. 239.

azione e introspezione; la mano dell'artista-amante-assassino; e infine la vitalità e la mortalità. Come la fotografia sfocata, anche la sua documentazione di sé si rivela inadeguata e crolla. (...) Le leggende sono narrazioni primitive, sogni "di giungla", che si sostanziano di fotografie sfocate, di resoconti dubbi e conflittuali di una persona.<sup>20</sup>

Ancora una volta, l'episteme è sfiorato ed eluso: il flusso non è una prerogativa di Billy ma una caratteristica del vivere, e del vivere tardo-novecentesco in particolare; la fissità, lungi dal rendere il ritratto veritiero, è un modo per falsificare il reale del flusso. Il grande fascino di *The Collected Works of Billy the Kid* sta proprio nel tentativo di rendere libro il flusso, senza deformarlo staticamente. Ciò che Kertzer definisce come caratteristico delle "primitive fictions" ("blurred photography", "dubious and conflicting accounts of a person") è in realtà ambizione di molti grandi testi Moderni e Post-Moderni (almeno sin dalle sperimentazioni di Henry James).

In modo simile, la Blott, pur soffermandosi in modi sottili ed acuti su movimento e fissità, lungi dal trarne deduzioni epistemologiche, ne individua solo fini di caratterizzazione o semmai di poetica e di riflessione sulla memoria, intendendo anche lei la frammentazione e il flusso come ostacoli verso la Realtà! Secondo lei, "pistola, macchina fotografica e matita"<sup>21</sup> sono strumenti di frammentazione del flusso, di fissità equiparata a pazzia o ipnosi, a forme di morte: la macchina fotografica "cancella la fonte della luce e della vita",<sup>22</sup> la mente di Billy

gioca consapevolmente con metafore finali, fissando e de-fissando la realtà sino a quando il cervello si dissolve nel caos. (...) Billy esplora la difficoltà di afferrare il reale dai frammenti di memoria e di percezione incompleta.<sup>23</sup>

Ciò che la Blott ritiene strumento di falsificazione – "pistola, macchina fotografica e matita" – è in realtà rivisitato *dal* testo, più che *nel* testo: la macchina fotografica è quella di Huffman – che cercò di visualizzare il movimento –, la penna è quella di Ondaatje – che trasforma frammenti in montage –, la violenza armata di Billy è una sorta di "frusta al rallentatore" che rende

<sup>20</sup> J.M. KERTZER, "On Death and Dying: *The Collected Works of Billy the Kid*", *English Studies in Canada*, 1, Spring 1975, pp. 86-96, pp. 94-95.

<sup>21</sup> ANNE BLOTT, "Stories to Finish: *The Collected Works of Billy the Kid*", *Studies in Canadian Literature*, 2, Summer 1977, pp. 188-202, p. 188.

<sup>22</sup> *Ibidem*, p. 189.

<sup>23</sup> *Ibidem*, p. 194.

visibile ciò che di solito l'occhio nudo non vede, cioè il suo disegno in movimento... Ma ancora una volta un termine nuovo è introdotto nel dibattito critico smarrendolo appena scoperto: "il cervello si dissolve nel *caos*". Se diamo a *caos* il senso epistemico che ormai ha assunto nella filosofia contemporanea ci troviamo di fronte non a pazzia e colpevole incompletezza, bensì a un principio scientifico e gnoseologico fondamentale, la cui ammissione è basilare proprio per non falsificare il reale.

Nello stesso anno, un importante saggio di Sam Solecki insegna la problematica della dualità *Caos/Ordine* nella produzione poetica giovanile di Ondaatje: il merito di Solecki è nell'aver indicato la *continuità* di tale ossessione e nell'aver accennato al suo valore epistemologico:

Il senso totale della sua visione è diretto a obbligare il lettore a ripercipire la realtà, ad assumere un insolito angolo di visione dal quale la realtà appare surreale, assurda, rudimentale, dinamica e, soprattutto, ambigua (...) a farlo entrare in una realtà materiale o psicologica che si è rivelata essere in modi quasi sovrachianti anarchica o caotica (...) la preoccupazione centrale, formale e tematica, della sua opera è stata la descrizione della realtà interna ed esterna come dinamica, caotica e ambigua. (...) Ondaatje ha mostrato una consapevolezza crescente delle difficoltà epistemologiche insite nel rapporto fra le "reti" della mente, che percepisce e ricrea, e il "caos" della vita. (...) Ondaatje si è rivelato più interessato alla possibilità che la poesia possa non riuscire a rendere giustizia alla complessità esistenziale del reale a causa della inevitabile tendenza della mente a scorgere disegni e chiarezza laddove la vita offre solo flusso e ambiguità. (...) Nel suo insieme, l'opera di Ondaatje può essere descritta come un tentativo di renderci consapevoli di aspetti della realtà - surreali, onirici, dinamici, caotici - che noi normalmente "non vediamo" o che forse non vogliamo vedere.<sup>24</sup>

Nell'accenno al nostro poemetto, Solecki rilevò la natura ambivalente e paradossale dei protagonisti e la problematica ricezione del testo da parte del lettore,<sup>25</sup> ma non si occupò in effetti dei

<sup>24</sup> SAM SOLECKI, "Nets and Chaos: The Poetry of Michael Ondaatje", *Studies in Canadian Literature*, 2, Winter 1977, pp. 36-48. Qui cito dalla ristampa in SAM SOLECKI, *op. cit.*, pp. 93-110, 93-94. Cfr. anche pp. 104-105 e 109: "Se una poesia è mediazione fra mente ed esperienza, allora la poesia definitiva per Ondaatje è quella che trasforma la realtà in poesia senza 'crocefiggerla' (...) La sua preoccupazione è nel fatto che la poesia descriva 'il traballamento incerto' fatto da 'una cosa formata e bella' percepita 'nel momento sbagliato' (...) Tuttavia (...) la poesia deve trattare del movimento, del flusso e dell'informe entro i confini della forma poetica."

<sup>25</sup> *Ibidem*, p. 99: "Nel mondo di *The Collected Works of Billy the Kid*, pace e violenza, sanità e insanità, ordine e caos, e tenebra e luce sono quasi inestricabilmente confusi. È come se i personaggi chiave avessero tutti fatto 'la vera mossa alterata' per staccarsi dalle aspettative normali e dai giudizi morali che il lettore dà per scontati."

modi in cui l'autore manipola il racconto intervenendo sul flusso rappresentato dai suoi personaggi per *non* annullarlo, come l'arte tende solitamente a fare; la lettura di Solecki è particolarmente abile per quanto riguarda componimenti brevi, ma non contribuì di molto a chiarire il senso del libro qui discusso, se non contestualizzandolo in una produzione poetica ossessivamente dedicata alla problematica summenzionata: la forma del montaggio e del libro aperto conteneva delle potenzialità eccezionali che eclissavano quelle dei componimenti minori (costretti ad agire solo tramite ossimori e paradossi, giochi sintattici e fonetici e altre convenzioni a cui il lettore è oramai abituato da almeno un secolo).

Secondo la postulazione di Deleuze e Guattari, un libro

non è un'immagine del mondo secondo una credenza radicata. Fa rizoma con il mondo, c'è evoluzione aparallela del libro e del mondo, il libro assicura la deterritorializzazione del mondo, ma il mondo opera una riterritorializzazione del libro, che si deterritorializza a sua volta in se stesso e nel mondo (se ne è capace e se può farlo). Il mimetismo è un pessimo concetto, che dipende da una logica binaria, per fenomeni di tutt'altra natura. (...) Seguire le piante: si comincerà col fissare i limiti di una prima linea in base ai cerchi di convergenza attorno a singolarità successive; poi si vedrà se, all'interno di questa linea, si stabiliscono nuovi cerchi di convergenza con nuovi punti situati fuori dai limiti e in altre direzioni. Scrivere, fare rizoma, accrescere la linea di fuga fino al punto in cui essa copre tutto il piano di consistenza in una macchina astratta (...) Fare la carta e non il calco. (...) La carta non riproduce un inconscio chiuso in se stesso, essa lo costruisce. Concorre alla connessione dei campi, allo sblocco dei corpi senza organi, alla loro massima apertura su un piano di consistenza. Fa essa stessa parte del rizoma. La carta è aperta, è connettibile in tutte le sue dimensioni, smontabile, reversibile, suscettibile di ricevere costantemente modificazioni. Può essere strappata, rovesciata, adattarsi a *montaggi* di ogni natura, essere messa in cantiere da un individuo, un gruppo, una formazione sociale. (...) Forse uno dei caratteri più importanti del rizoma consiste nell'essere sempre a *molteplici entrate*; (...) Se è vero che la carta o il rizoma hanno essenzialmente entrate molteplici, si considererà anche che ci si può entrare per il cammino dei calchi o la via degli alberi-radice, tenuto conto delle precauzioni necessarie. (...) Per esempio, si sarà spesso forzati a girare per vicoli ciechi, a passare per poteri significanti e affezioni soggettive, ad appoggiarsi su formazioni edipiche, paranoiche o peggio ancora, come su territorialità indurite che rendono possibili altre operazioni trasformazionali. (...) Al contrario, in altri casi, ci si appoggerà direttamente su una linea di fuga che permetta di far esplodere gli strati, di rompere le radici e di operare le nuove connessioni.<sup>26</sup>

Tale genere di "libro" sarà quello più consono a delineare una nozione tardo-novecentesca di identità come flusso continuo, mai definibile con esattezza statica, fundamentalmente aperta anche nel

<sup>26</sup> GILLES DELEUZE & FÉLIX GUATTARI, *Mille Plateaux. Capitalisme et Schizophrénie*, Les Editions du Minuit, Paris, 1980; la cit. è da: *Mille Piani. Capitalismo e Schizofrenia* (tr. it. di Giorgio Passerone), Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, 1987, pp. 15-20. (Enfasi mie.)

suo confronto con l'“altro” che non è mai interamente fuori di essa, né mai interamente schiacciante.

Tale condizione esistenziale ha i suoi riflessi sia nella forma letteraria che nell'estetica. Quanto alla forma, se la “carta”, la “mappa”, il montaggio sono aperti, ciò è anche per un episteme tipico di questi anni di fine secolo, in cui il caos è oramai accettato quale elemento positivo e integrale del vivere, come sostiene N. Katherine Hayles:

Il nesso tematico è un'alterazione nel modo di percepire il caos; il mutamento cruciale avviene allorché il caso è concepito non come assenza o vuoto ma come forza positiva in sé. (...) Più un sistema è caotico e maggiore è l'informazione che esso produce. Tale percezione è alla radice della transvalutazione del caos, poiché fa sì che il caos stesso venga concepito come un oceano inesauribile di informazioni anziché come vuoto che significhi assenza.<sup>27</sup>

<sup>27</sup> N. KATHERINE HAYLES, *Chaos Bound*, Cornell U. P., Ithaca & London, 1990, pp. 3-8.

Per la Hayles il problema nacque con l'ossessione scientifica per l'entropia, e la dispersione delle energie, che avrebbero condotto alla morte del pianeta (sin dal 1850) (p. 38): agli inizi del Novecento venne vista l'entropia come una misura della caoticità o disordine dei sistemi chiusi (p. 40). Recentemente, all'entropia si è accompagnato il principio dell'informazione; anziché dissipazione, l'entropia porta a un incremento di informazioni. (p. 46): “Appena la casualità venne compresa come informazione massima, fu possibile intendere il caos (...) come origine di tutto quanto di nuovo c'è al mondo (...) i campi denotativi e quelli connotativi si frappongono; nel caso dell'informazione, la connotazione che si era ‘intrufolata’ nel campo denotativo del caos era stata la complessità. Laddove tradizionalmente il caos significa soltanto disordine, la complessità implicava un miscuglio di simmetria e asimmetria, di periodicità prevedibile e variante imprevedibile. Come abbiamo visto, i sistemi caotici o complessi sono disordinati nel senso che sono imprevedibili, ma sono ordinati nel senso che possiedono simmetrie ricorrenti che quasi, ma non sempre, si riproducono nel tempo. L'unirsi metaforico di entropia e informazione fu strumentale nel condurre a tali sviluppi, poiché permise alla complessità di venire concepita come ricca di informazione piuttosto che mancante di ordine.” (p. 51).

L'autrice parte esaminando *The Education of Henry Adams* (1907) quale esempio di accettazione del caos come sé. Un altro capitolo analizza opere di Stanislaw Lem in cui la scrittura si trova ad occupare uno spazio dialettico fra l'ordine e il caos, in una circolarità per cui l'uno insegue l'altro: in tal caso i dubbi degli scienziati si risolvono momentaneamente in scrittura.

Anche all'interno del caos esistono simmetrie profonde, attrazioni misteriose sinora inspiegate, per cui ciò che sembra informe ripete al suo interno tracciati e diagrammi iterati (*patterns*).

Evidentemente certe “anomalie” erano sempre state osservate, ma mai si era tentato di trarne una scienza: se ciò si sta facendo è perché c'è una cultura disponibile a riceverle e accettarle: “I paradigmi newtoniani mettono a fuoco

Il libro che accetta tale caos dovrà per prima cosa liberarsi di ogni vecchio concetto di linearità e di consequenzialità fra causa ed effetto:

possiamo identificare varie caratteristiche comuni ai sistemi caotici (...) Forse la più diffusa è la *non-linearità*. Nelle equazioni lineari, in genere, la grandezza della causa e dell'effetto si corrispondono. Cause minori danno luogo ad effetti minori, cause maggiori ad effetti maggiori. (...) Le funzioni non-lineari, invece, connotano un'incongruità spesso sorprendente tra causa ed effetto, così che una causa minore può dare luogo a un effetto maggiore. (...) sarebbe un errore pensare che la teoria del caos non abbia conseguenze rilevanti per le discipline umanistiche. Ad un livello profondo, dà corpo a cognizioni che mettono in dubbio presupposti che sono stati alla base delle concettualizzazioni scientifiche dei tre secoli scorsi. Tra le sfide che lancia vi sono almeno il dubbio sulla proporzionalità fra causa ed effetto, sul modo in cui una variante nella scala produca mutamenti nei fatti, su cosa comporti per un modello in scala un sistema fisico, e sullo scenario cosmologico di cui facciamo parte. Tramite il suo interesse per le condizioni che rendono possibile il passaggio dal locale al globale essa mette a nudo i presupposti dei vecchi paradigmi che sembravano rendere assiomatiche le universalizzazioni. In tal senso affermare che la teoria del caos ha ridefinito il significato della scienza è molto limitativo. A mutare non sono solo le procedure e i criteri delle discipline della scienza tradizionale ma l'episteme stesso su cui si basa la scienza e una gran parte della cultura contemporanea.<sup>28</sup>

Tornando al nostro poemetto, se il dibattito critico prendeva via poetiche e originali nel volume di Dennis Lee<sup>29</sup> o retrocedeva

particelle o unità individuali. L'ipotesi è che se si inseguono queste unità nel tempo, le loro azioni collettive ammonteranno al comportamento del sistema tutto? L'enfasi è allora sull'isolamento dell'unità appropriata e sulla comprensione dei meccanismi che legano assieme le unità in gruppi più vasti. Si tratta di un approccio fondazionalista, infuso di ipotesi circa l'integrità e l'autonomia dell'individuo. Per contrasto, invece, le ipotesi fondamentali della teoria del caos è che l'unità individuale non conta. Quelle che contano sono le simmetrie ricorrenti tra i diversi livelli del sistema. La teoria del caos cerca fattori di scala e segue il comportamento del sistema mano a mano che le formule iterative mutano progressivamente. Le regolarità del sistema emergono non dalla conoscenza delle unità individuali ma dalla comprensione delle corrispondenze tra scale di diversa altezza. Si tratta di un approccio sistemico, che enfatizza le simmetrie di fondo e le complesse interazioni tra livelli di microscala e macroscala. Da tale prospettiva, una spiegazione opportuna si ha quando questa riesce a modellare alterazioni di larga scala attraverso l'evoluzione progressiva di alcune equazioni iterative." (p. 170).

La rivalutazione del caos "definisce l'episteme contemporaneo e lo differenzia dall'era modernista". (p. 177).

<sup>28</sup> *Ibidem*, p. 16.

<sup>29</sup> Si tratta di un lavoro critico stimolante e "creativo" che tuttavia ingarbuglia i problemi in una terminologia troppo esterna al lavoro di Ondaatje (e troppo legata alla poetica di Lee); comunque, il poeta-critico ritrovava nel poemetto il conflitto tra ordine e caos che ribattezzava conflitto tra civiltà e

nel saggio di Lynette Hunter (che legge in Billy the Kid l'artista che cerca e trova – sic! – l'equilibrio)<sup>30</sup> anche la Hutcheon si limitò, nel suo primo accenno a *Billy the Kid*, a rilevare nella fotografia “un'arte che blocca il movimento, che fissa ciò che è vivo, che alla fin fine uccide. L'otturatore della macchina fotografica annulla la fonte di luce. La macchina fotografica, come la pistola, scatta per uccidere. (...) Raccogliere, fotografare, uccidere.”<sup>31</sup> Pur se riprendendo, quasi a volte parola per parola, il saggio della Blott, la Hutcheon riconosce almeno, però, come *il libro* finisca con una sfida alla stasi, nel tentativo richiesto anche al lettore:

istinto: “*Billy the Kid* acquista particolare significato quale ritratto del conflitto fra civiltà e istinto. Tale conflitto è talmente totaleggiante che è ragionevole generalizzare i due attanti come ‘mondo’ e ‘terra.’” In sostanza Lee, da bravo postmoderno, riscontrava nel poemetto il caos dei tempi in cui viviamo e lo definiva a modo suo: “Mano a mano che veniamo catapultati nell'era tecnologica, tutto si trova a essere mutato – a partire dalla condizione fisica del pianeta che chiamiamo ‘terra’ fino ai più sottili recessi dello spazio familiare o dei sentimenti privati. È difficile assimilare tale fatto, al di là delle diffuse meditazioni da retorica finemondista. Ma il pianeta che abitiamo, con tutta la sua sofisticata e intercorrelata ecologia della materia, della vita e della coscienza, che si è andata sviluppando nel corso di millenni, è stato trasformato in qualcosa di diverso dall'avvento della capacità degli uomini di impadronirsi tecnologicamente, e dalla visione del mondo che produsse tale abilità. Si tratta di una entità nuova, e deve essere immaginata e capita come tale. Perché i mutamenti introdotti dalla tecnologia non sono soltanto discrete alterazioni all'interno di una struttura permanente. Alla fin fine, nel loro impatto cumulativo, il pianeta si trova a essere strutturato in un modo in cui non lo era prima.” Cfr. DENNIS LEE, *Savage Fields: An Essays in Literature and Cosmology*, House of Anansi, Toronto, 1977; qui cito da SAM SOLECKI, *op. cit.*, pp. 177 e 184. Lee si avvicinava, a maniera sua, a una Poetica del Caos.

<sup>30</sup> LYNETTE HUNTER, “Form and Energy in the Poetry of Michael Ondaatje”, *Journal of Canadian Poetry*, I, 1, 1978, pp. 49-70. Nello stesso anno uscì anche il saggio di STEPHEN SCOBIE, “His Legend a Jungle Sleep: Michael Ondaatje and Henri Rousseau”, *Canadian Literature*, 76, Spring 1978, pp. 6-21, in cui, per quanto riguarda la nostra analisi, si confermava un fraintendimento del poemetto come finalizzato “a fissare l'immagine di Billy, un personaggio costantemente in moto sia letteralmente (...) che ontologicamente” (qui cito dalla ristampa in SAM SOLECKI, *op. cit.*, p. 54). Secondo la mia lettura accade esattamente il contrario: Ondaatje è intento a rendere la paura di movimento di Billy in termini di flusso e instabilità...

<sup>31</sup> LINDA HUTCHEON, “‘Snow Storm of Paper’: The Art of Reading in Self-Reflexive Canadian Verse”, *Dalhousie Review*, 59, Spring 1979, pp. 114-128, p. 116.



la foto in bianco e nero diventa un analogo per la pagina di poesia stampata in bianco e nero, ed entrambe sono potenzialmente immagini di stasi, di fissità, posta sempre in contrasto con immagini di chinesi o del flusso del tempo (e del gesto temporale che è la lettura).<sup>32</sup>

In tal senso si apriva il campo a intendere *The Collected Works* come opera aperta – o *parzialmente* aperta, come si addice a un tipico montage.<sup>33</sup>

Tom Marshall è tornato sulla morale implicita negli eroi giovanili di Ondaatje, e Billy in particolare, evidenziando almeno due aspetti di utilità per noi. Da una parte il critico ha sottolineato la “visione nichilista”<sup>34</sup> dell’Ondaatje giovanile che, nelle sue parabole, cercava “di rivelare una tenebra, una violenza, un caos, un flusso e un mistero estremi”<sup>35</sup> che però non riguardava solo i suoi eroi:

sotto tutto il decorum civilizzato c’è una ferocia incurante. Implicitamente, al lettore è chiesto di preferire la micidialità “naturale” (ovvero, animale, persino cosmica) di Billy all’assassinio efficiente del quasi-meccanicista “sano assassino” Pat Garrett, ma ad ogni caso il mondo appare insano o per lo meno dagli equilibri molto delicati (...) un inferno di caldo e siccità letterali, di violenza e di pazzia alleviati solo da brevi momenti di humour o di pace e bellezza.<sup>36</sup>

<sup>32</sup> *Ibidem*, p. 118.

<sup>33</sup> Solecki avrebbe giustamente rilevato, nel 1980, l’apertura nei confronti del lettore e la caratteristica del montage fin nella prima opera di Ondaatje: “A partire da questo libro, Ondaatje si rivolge ad una variante di quello che Barthes definisce come testo ‘*scriptible*’ (contrapposto a ‘*lisible*’), un testo che richiede la partecipazione attiva del lettore quale interprete di una realtà che è spesso non solo ambigua ma anche caotica.” E: “La *continuity* è implicita piuttosto che esplicita, e le poesie terse, quasi imagistiche, sono relazionate attraverso vari tipi di montage (tonale, intellettuale, etc.) o dalla giustapposizione come pure attraverso il riecheggiare di immagini da una poesia all’altra. (...) Le rivelazioni in *the man with seven toes* giungono in flash brevi ed enigmatici che scompaiono e sono quindi sostituiti da altri flash; l’effetto è alquanto simile a quello di un film in cui il regista taglia velocemente e dinamicamente di scena in scena permettendo a diversi tipi di montage di creare il significato.” Cfr. SAM SOLECKI, “Point Blank: Narrative in *the man with seven toes*”, *Canadian Poetry*, 6, Spring-Summer 1980, pp. 14-20. Qui cito da SAM SOLECKI, *op. cit.*, pp. 136, 138 e 140.

Dalle interviste risulta come Barthes sia uno dei pochi “critici” che Ondaatje ha amato leggere.

<sup>34</sup> TOM MARSHALL, “Deeper Darkness, after Choreography - Michael Ondaatje”, in TOM MARSHALL, *Harsh and Lovely Land*, University of British Columbia Press, Vancouver, 1979, pp. 144-149, p. 144.

<sup>35</sup> *Ibidem*, p. 149.

<sup>36</sup> *Ibidem*, p. 146.

D'altra parte, Marshall comincia a distinguere nettamente Billy dall'autore anche a tale proposito: l'autore "sa cavalcare il caos, pur se non lo sanno fare i suoi eroi."<sup>37</sup>

Nel 1980, Nodelman ha messo a punto il duplice simbolismo della macchina fotografica nel nostro testo, notando ciò che in precedenza era stato frainteso, ovvero la funzione positiva di *un certo tipo* di fotografia (e non poteva essere altrimenti, considerando la passione di Ondaatje per quell'arte...), che necessita di distanza e di ammissione (e non paura) del mutamento. Fermo restando che anche il pistolero ha bisogno di distanza per uccidere, Billy e l'autore – sembra concludere il critico – sono "fotografi" assai diversi. Se Billy teme "il dolore del mutamento" e se ha paura della gente attorno a sé (che potrebbe cercarlo per ucciderlo) alla fine Billy sembra ambire alla stasi:

Essere consapevoli significa essere consapevoli del mutamento, e certo mutamento è doloroso. La calma fotografica di Billy esplode in movimento, la sua falsità è resa manifesta. Billy ammazza i topi per fermarne il movimento e recuperare la propria pace. Paradossalmente, ricorre alla violenza per frenare la violenza. Se qualcuno desidera raggiungere un mondo perfetto e immutabile, quel qualcuno deve usare la pistola o la macchina fotografica per "eliminare molto".<sup>38</sup>

Billy decide di eliminare molto non solo degli altri ma anche di sé (gli odori, la sessualità, gli animali, ecc.) finendo col risultare "meno che umano" e meccanico. Billy non è diverso in ciò da tanti "sani assassini":

<sup>37</sup> *Ibidem*, p. 148. Una conferma alla funzione del personaggio-Billy viene da altri protagonisti di poesie di Ondaatje, come nel 1979 affermava anche Barbour: "una delle principali ossessioni letterarie di Ondaatje è stata quella riguardante figure che hanno affrontato in modo violento e spesso auto-distruttivo il caotico mondo dei sensi, dal muto scultore Peter passando per il suicida Heron Rex fino agli eroi che scelgono di implodere nel silenzio come le stelle buie della poesia che le onora." DOUGLAS BARBOUR, "All That Poetry Should Be: A Review of *There's A Trick With A Knife I'm Learning To Do*", *The Canadian Forum*, 690, June-July 1979, p. 34; qui cito da SAM SOLECKI, *op. cit.*, pp. 122-123. L'anno successivo anche Solecki ribadiva tale aspetto nella sua analisi del primo volume di Ondaatje: "Si ha la sensazione che in queste liriche giovanili la realtà materiale e psicologica sia fundamentalmente casuale o in stato di flusso, e che la poesia debba comunicare tale particolare qualità della realtà senza per altro soccombere al formalismo o all'informe." Cfr. SAM SOLECKI, "Point Blank", *cit.*, pp. 135-136.

<sup>38</sup> PERRY M. NODELMAN, "The Collected Photographs of Billy the Kid", *Canadian Literature*, 87, Winter 1980, pp. 68-79, p. 76.

i veri pazzi sono quelli che credono che la sanità consista nel controllo totale e nella totale mancanza di emozioni. (...) Se l'uomo che uccide Billy è una sua immagine speculare, Billy è effettivamente distrutto dalla sua stessa visione della vita.

In tale senso Billy assomiglia a certi artisti del passato (o, perché no?, a certi esteti del frammento o della oggettività imagista...) e l'autore sembra volere esorcizzare proprio tale atteggiamento anche artistico.<sup>39</sup> Ma non è di certo l'atteggiamento che Ondaatje – ammiratore della *continuity* e dell'*editing* – insegue: l'autore non teme le foto sfumate e quelle che ambiscono a ritrarre proprio il movimento, e qui sta finalmente una differenza:

le buone fotografie, e le buone poesie, dovrebbero essere sfumate. Se lo sono, la sterilità della permanenza non avrà distrutto il movimento della vita. In effetti, e paradossalmente, il procedere goffo della vita è ciò che il poeta cerca di catturare e di rendere permanente. Non è privo di significato che il momento di maggiore felicità in *The Collected Works*, quando Billy gioisce di "cavalcare nudo", è presentato in una foto che non è chiara – che Billy definisce "sfumata".<sup>40</sup>

Il poeta rivela le debolezze del suo "eroe", non tanto in singole immagini, ma nel movimento intero del volume. Il critico definisce Billy una "stupenda cosa bella afferrata nell'istante sbagliato"<sup>41</sup> – e pare parodiare la definizione poundiana dell'immagine!

Da tutto ciò vi è una conclusione di grande importanza: Ondaatje – diversamente da Billy – è contrario all'arte del distacco oggettivo finalizzato alla stasi nel tempo: è lontano non solo da ideali rinascimentali ma anche da precetti modernisti. Non teme la pazzia né il caos, sfida la morale meccanicista (borghese?) diversamente dal suo eroe, che tutto sommato, nei suoi eccessi sfrenati, non fa che ricalcarla e incarnarla. Billy, del resto, appartenne alla fine dell'Ottocento, Ondaatje all'epoca post-nucleare e post-moderna.

Sulla stessa linea si muove il saggio di Judith Owens che identifica un Billy ossessionato dal bisogno di ordine, immutevole ed

<sup>39</sup> Del resto, attorno al 1983 il poeta ribadì la sua sfiducia nell'immagine isolata e raggelata e, discutendo di cinema – da lui sempre amato – che per definizione è fatto di immagini raggelate alternate a immagini fluide riconobbe come "L'immagine raggelata è simile alla punteggiatura, o al modo in cui io uso lo spazio bianco; una pausa, o qualcosa del genere." Cfr. JOHN OUGHTON, "Sane Assassin", *Books in Canada*, June/july 1983, pp. 7-10 e in particolare p. 9.

<sup>40</sup> *Ibidem*, pp. 77-78.

<sup>41</sup> *Ibidem*, p. 78.

eterno, forse proprio perché ha un grande disordine interno (anche nei confronti della natura e della sessualità) e perché teme la morte.

Billy affronta un mondo sembra più conturbante che lo assale con le sue energie caotiche e incontrollate. Fiori "sovraccarichi", che fanno esplodere la loro "goccia liquida bianca", esplodono nell'entropia, anticipando l'esplosione di "stelle grandiose" che Billy alla fine ritiene inevitabile.<sup>42</sup>

Proprio la paura dell'entropia<sup>43</sup> è un segno dell'ignoranza del povero Billy che Ondaatje non può condividere: è un altro corollario dell'episteme che cerchiamo di indagare; il caos e la sua scienza nacquero proprio dal riconoscimento scientifico dell'entropia: tale ammissione e accettazione scientifica e gnoseologica è il primo passo in un'estetica del caos.

Nel 1985, Alice Van Wart (analizzando, oltre al nostro testo, *the man with seven toes* e *Coming Through Slaughter*) continuò a esaminare il problema della violenza e dell'ordine, senza alterare sostanzialmente le letture finora esaminate: "Billy è il fuorilegge qui consumato dalla violenza" la quale è per lui un "segno di vitalità", mentre "Garrett (...) è un uomo cerebrale che si è educato ad essere un 'sano assassino' calcolatore, un 'assassino accademico' che 'incarna l'ordine e il controllo'".<sup>44</sup> Ancora una volta, per i critici il caos e la violenza sono problematiche individuali – di outsider e fuorilegge:

I personaggi di Billy the Kid e Buddy Bolden, e le difficoltà che essi incontrano a controllare le proprie vite, metaforicamente funzionano rivelando le difficoltà di Ondaatje nel trovare un metodo e una forma capaci di accomodare la casualità e il caos delle loro vite individuali.<sup>45</sup>

Ma, secondo la nostra lettura, la violenza e il caos sono tutt'altro che individuali, e quei personaggi risultano "simpatici" e "attraenti" proprio perché riflettono – al di là delle loro vicende biografiche "reali" – una situazione esistenziale contemporanea.<sup>46</sup>

<sup>42</sup> JUDITH OWENS, "I send you a picture": Ondaatje's Portrait of Billy the Kid", *Studies in Canadian Literature*, VIII, Summer 1983, pp. 117-139, p. 134.

<sup>43</sup> Cfr. supra nota 27.

<sup>44</sup> ALICE VAN WART, "The Evolution of Form in Michael Ondaatje's *The Collected Works of Billy the Kid* and *Coming Through Slaughter*", *Canadian Poetry*, 17, Fall/Winter 1985, pp. 1-28, in particolare, pp. 4, 9 e 8.

<sup>45</sup> *Ibidem*, p. 13.

<sup>46</sup> Sempre nel 1985, George Bowering attribuiva l'interesse per il caos all'atmosfera intellettuale creatasi attorno alla Coach House Press: "Diversamente

non ci interessa, infatti, riconoscere alcun realismo nel metodo di Ondaatje, bensì apprezzare proprio la metafora; quanto alle difficoltà del poeta, sembra proprio che queste siano state risolte differenziandosi dai suoi personaggi per la sua personale accettazione del caos, non da nichilista ma da uomo sensibile allo "spirito dei tempi": anziché lasciar loro semplicemente voce lirica, sono il libro "aperto" e il montaggio a risolvere il problema.

In quell'anno uscì anche la preziosa antologia critica curata da Sam Solecki, *Spider Blues*, che includeva, fra l'altro, un notevole contributo originale di Dennis Cooley. Cooley insiste nel vedere in Billy un rappresentante del mondo esterno (e non un suo efficace e vero antagonista)<sup>47</sup> che ha bisogno, per la propria sopravvivenza, di fissare e raggelare quel mondo esterno.<sup>48</sup> Il poemetto, invece, nel suo procedere, gli sfugge di mano e attua, più che una tecnica fotografica "tradizionale" (ovvero di foto realistiche, né colorate né sfumate), una figurazione simile a quella del cinema.<sup>49</sup> In altre parole, secondo quel critico, Billy resta padrone nell'asse sintagmatico del poemetto (nelle immagini che lo definiscono) ma crolla di fronte a Garrett che gli contrappone un asse paradigmatico di movimento e fluire e, in qualche modo, di *plot* narrativo,<sup>50</sup>

dai poeti di Vancouver con la loro professione di forme processuali e dal finale aperto, Ondaatje emerse dalla scuola che ritiene che la poesia sia un artefatto, qualcosa di ben fatto e così salvato dal caos del mondo e del pensiero contemporanei." GEORGE BOWERING, "Ondaatje Learning To Do", in SAM SOLECKI, *op. cit.*, pp. 61-69, pp. 61-62.

<sup>47</sup> "La violenza minacciosa che Billy trova nel calore e nella luce accecanti minaccia costantemente di esplodere dentro di lui e di farlo saltare per aria." Cfr. DENNIS COOLEY, "I Am Here On the Edge: Modern Hero \ Postmodern Poetics in *The Collected Works of Billy the Kid*", in SAM SOLECKI, *op. cit.*, pp. 211-239, p. 213.

<sup>48</sup> "Billy vuole disperatamente, più di qualsiasi altra cosa, col suo sguardo privo di esitazioni, raggelare l'azione in una serie di istantanee, o una serie di fotografie simili all'istantanea." D'altra parte: "Le istantanee di Billy non offrono mai una presa sufficiente; nel migliore dei casi esse gli forniscono una pausa temporanea e tenue." (*ibidem*, pp. 217 e 223) "Sopra ogni altra cosa, nel suo atteggiamento mentale, Billy non vuole vedere le cose alterate o deformate perché quando accade ciò i suoi occhi cominciano 'a bruciare a causa del dolore provocato dal mutamento'" (p. 220). Billy è a favore delle macchine, come un bravo Modernista.

<sup>49</sup> Cooley allude a tecniche simili a quelle di una sceneggiatura, con dialoghi, didascalie, montaggio a ritroso, ecc., e in tali fasi della struttura del poemetto Billy non è più il perno o il punto di vista centrale dell'azione. Cfr. *ibidem*, pp. 224, 226, 227.

<sup>50</sup> *Ibidem*, p. 231.

pur se resta lui stesso freddo, calcolatore e, quindi, cieco al Reale. Quel Reale, per Cooley, non è comprensibile secondo un'ottica modernista, perché si tratta del Reale postmoderno:

*The Collected Works of Billy the Kid* ci invita a capire che il mondo è divenuto postmoderno – fluido, imprevedibile, e alla fin fine incontrollabile (Livingstone è divorato dalle sue contorte creazioni) o controllato in modi erronei (Garrett ottiene il potere divenendo il maggior disastro nell'intero libro). Il libro ci presenta anche Garrett e Livingstone come esempi indimenticabili di reazioni eccessivamente moderniste alla vita – di certezza che il mondo, essendo caotico, necessita del nostro ordinamento, di una sovrastruttura. Billy è afferrato tra quelle due posizioni, desiderando sopra ogni altra cosa di essere un modernista, ma essendo alla fine incapace di esserlo poiché il mondo che Ondaatje rivela è essenzialmente postmoderno.<sup>51</sup>

E vede proprio nel giusto Cooley quando conclude affermando che

La poesia modernista, con il suo ritirarsi agorafobico dalla vita, con i suoi autori che pretendono dall'arte supremo distacco e certezza (...) tagliò fuori e isolò dalla vita senza confini. Arte che Ondaatje detesta, odiando le nozioni che comportano la manipolazione del materiale o del fruitore, preferendo lasciarci entrare e uscire dal suo mondo. Nelle parole di Billy ci è offerto l'invito: "Scopri l'inizio, la chiave d'argento che lo schiude, che lo porta alla luce. Questo quindi non è che un labirinto da cui cominciare, entra-  
ci."<sup>52</sup>

Nel 1988, Arun Mukherjee lanciò il primo autorevole attacco nei confronti della poesia di Ondaatje, a causa della sua mancanza di realismo e specificità nel descrivere la sua "alterità" e nel trattare argomenti storicizzati privilegiando una concezione "astratta dell'uomo":

lo spaventapasseri metafisico del "caos" ha tagliato fuori il poeta dai suoi simili della vita quotidiana (...) il poeta non scorge i conflitti e le contraddizioni che dividono gli uomini ma canta dell'uomo in astratto come se la sua vita ammontasse a questo singolo gesto di confronto con quello che lui chiama il caos. In ciò non vi sono determinanti storiche e culturali. L'uomo, ovunque si trovi, è lo stesso dappertutto. Così, Ondaatje se ne va in giro per il mondo a caccia dei suoi protagonisti. Billy the Kid, Buddy Bolden, Mrs Fraser e il suo stesso padre sono tutti "connoisseurs del caos" e non esseri umani contestualizzati che operarono in un certo spazio e in determinate condizioni storiche.<sup>53</sup>

<sup>51</sup> *Ibidem*, p. 232.

<sup>52</sup> *Ibidem*, pp. 235-236: il gioco di parole e di lettere tipografiche ("begin, be in") appare intraducibile, purtroppo. Quanto alla poesia modernista, il suo rappresentante potrebbe essere Stevens: nonostante citazioni e dediche (particolarmente in *Secular Love*), Ondaatje pare non averne letto che poche poesie e non averlo particolarmente apprezzato...

<sup>53</sup> ARUN MUKHERJEE, "The Poetry of Michael Ondaatje and Cyril Dabydeen: Two Responses to Otherness", in ARUN MUKHERJEE, *Towards an Aesthetic of*

Secondo un'ottica *angustamente* post-coloniale, Mukherjee parrebbe non avere del tutto torto, eppure quel critico trascura alcuni aspetti importanti di quel genere di scrittura: se è vero che essa deve trattare "storia, politica, razza, e classe", ha diverse possibilità di farlo, e non ha solo il metodo realistico e mimetico a cui ricorrere. Esiste anche la necessità di porsi in relazione con la storia letteraria e culturale e di riarticolarla, togliendola alla egemonia dell'Impero e delle totalità falsanti. Riarticolare il concetto di identità non è meno importante che controbattere la storia collettiva. Esiste inoltre un particolare territorio della postcolonialità, la *mimicry* o la *parody* (come direbbero rispettivamente Homi Bhabha<sup>54</sup> o la Linda Hutcheon<sup>55</sup>), che prevede proprio come suo progetto primario il ribaltamento non solo delle convenzioni dell'Imperium ma anche (come direbbe Walcott) il liberamento del colonizzato da un ruolo di polarità binarie che si vorrebbe storicizzate in perpetuo: perché avvenga tale liberamento è necessario proprio sottrarsi alle rigide compartimentalizzazioni, non solo ideologiche e storiche, ma soprattutto estetiche, perché solo ricostruendo (e non solo decostruendo) un'estetica *ibrida* è possibile agire negli interspazi del cross-culturalismo. Nel caso di Ondaatje, l'estetica prevalente sembra essere il risultato di uno sconvolgimento delle forme e dei generi, da una parte, e una messa in discussione dell'Io e della Causalità dall'altra: in tal senso quella di Ondaatje (o, almeno, di quello giovanile) è una estetica del Caos, che presuppone un mondo in continuo flusso interno e in continua alterazione, dominato da una violenza che non è semplicemente ribellione individuale o sociale bensì espressione di adesione dell'individuo alla legge che regola il Reale; pertanto tutte le sue storie (o almeno: quelle giovanili) sono storie allegoriche, che

*Opposition*, Williams-Wallace Publishers, Stratford (Ontario), 1988, pp. 32-51, pp. 37-38.

<sup>54</sup> Cfr. HOMI BHABHA, *The Location of Culture*, Routledge, London & New York, 1994, pp. 38-39, 85-92 e *passim*.

<sup>55</sup> Cfr. LINDA HUTCHEON, *Narcissistic Narrative*, Oxford University Press, Toronto, *passim*, e *The Canadian Postmodern*, Oxford University Press, Toronto, 1988; in questo volume, in particolare, la Hutcheon individua una dialettica nel postmodernismo canadese tra fotografia e oralità: la prima tende a fissare, la seconda a muovere: ne risulterebbe una statica dinamica. In Ondaatje, entrambe le componenti sono fondamentali e si integrano a vicenda (basti considerare le allusioni ai fotografi e le foto inserite nei libri, da una parte, e le canzoni e il racconto riportato - interviste, memorie, racconti in macchina, ecc. - dall'altra).

rinunciano a mimesi di persone e contesti (come l'autore ha ripetutamente confermato), per esaminare e lasciar agire il problema centrale, e vederlo drammaticamente e poliedricamente. Quei critici postcoloniali che denunciano l'universalismo di Ondaatje assomigliano a molti altri (che hanno detratto, per citare alcuni esempi africani, Okigbo, Soyinka o Marechera) che fanno il madornale errore di credere che l'unica via possibile alla letteratura sia il realismo didattico e "storico", proprio quel metodo che (come Edward Saïd ha dimostrato)<sup>56</sup> è maggiormente responsabile dell'esportazione della cultura egemone occidentale e che sembra meno connaturato alle culture colonizzate ed ex-colonizzate (ovunque esse siano). Il problema è un altro: quello di verificare quali ideologemi prevalgano o privilegiarne alcuni per sondarli e percorrerli nella produzione di uno scrittore, nella sua personale e artistica *continuity*.

Quanto a tali accuse di universalismo, il critico dimostra egli stesso che Ondaatje prende posizioni (altrimenti Mukherjee non lo criticerebbe!) e sono posizioni non certo rivoluzionarie; per una lettura "politica" di Ondaatje non basta sottolineare l'assenza della storia, ma bisogna dare un senso a quella ossessione per il Caos e riconoscerne la validità intellettuale e quindi anche politica: nonostante quanto Ondaatje ha più volte affermato (e quanto sostiene il critico), anche la poesia di Ondaatje è politica! Così com'era politica l'arte delle Avanguardie anche quando non ritraeva mimeticamente la storia.

Critici successivi hanno ribadito le affinità tra l'arte di Ondaatje e le "arti dinamiche": Heighton la definisce un ammutinamento alle leggi della stasi e quindi della morte,<sup>57</sup> e paragona certe caratteristiche del poemetto all'uso del *cutting*, del *fade-out* o dei

<sup>56</sup> Mi riferisco in particolare a EDWARD SAÏD, *Culture and Imperialism*, Vintage, London, 1993, *passim*.

<sup>57</sup> STEVEN HEIGHTON, "Approaching 'That Perfect Edge': Kinetic Techniques in the Poetry and Fiction of Michael Ondaatje", *Studies in Canadian Literature*, 13, 2, 1988, pp. 223-243. Cfr. p. 237: "Ondaatje considera la chinesica creativa delle arti dinamiche una sfida alla 'immobilità finale' dell'artefatto o della morte; come Linda Hutcheon ha affermato, il movimento significa per Ondaatje un rifiuto della 'stasi rappresentata alla fin fine dalla morte.' E dato che la stasi alla fine risulta inevitabile, l'ammutinamento creativo è una affermazione vitale che appartiene alla tradizione esistenzialista, nella tradizione dell'ottimista tragico."



*credits* nel cinema,<sup>58</sup> mentre la Godard ha evidenziato l'uso di accelerazioni e rallentamenti ("cinematografici") nel libro.<sup>59</sup>

Nel 1989, l'analogia con il collage è stata suggerita da Manina Jones: "*The Collected Works of Billy the Kid* (...) è un'opera di collage-documentario (...) una sorta di 'docudrama,' un dramma di documenti, un gioco di testi", e la Jones contribuisce quindi a definire cosa sia divenuto il collage – o, meglio, come sosteniamo noi in questo caso: il montage – in epoca postmoderna e postcoloniale:

Aniché ignorare la natura testuale di "fonti" indiscusse (...) il collage-documentario ci impone di impegnarci in una ri-lettura consapevole dei documenti del passato nel contesto del presente. Essendo sia documentario (realisticamente o rappresentazionalmente) e documentario (in modi auto-riflessivi), esso partecipa del processo per cui, come afferma la Hutcheon, "la rappresentazione della storia diviene anche la storia della rappresentazione"<sup>60</sup>

In sostanza: quelli che erano i *found objects* culturali del vecchio montage (si pensi, per fare l'esempio più noto, al *Waste Land* eliotiano) e del vecchio collage non sono più solo un elemento dato, intatto, estratto, reincollato, ma pongono anche il problema ontologico della realtà e della sua rappresentazione: sono utili per mettere in discussione la storia non tanto dell'uomo in astratto (come vorrebbe Mukherjee) quanto delle sue rappresentazioni del "Reale". Inoltre, come Chamberlin aveva osservato sin

<sup>58</sup> *Ibidem*, pp. 237, 240, 241.

<sup>59</sup> BARBARA GODARD, "Stretching the Story: the Canadian Story Cycle", *Open Letter*, 7 : 6, Fall 1989, pp. 27-71, p. 44.

<sup>60</sup> MANINA JONES, "*The Collected Works of Billy the Kid* - Scripting the Docudrama", *Canadian Literature*, 122-123, Autumn-Winter 1989, pp. 26-37, p. 28. La Jones afferma anche: "Il 'metodo documentario' delle *Collected Works* (...) assicura che Billy the Kid rimanga 'soltanto un criminale di fiction legale' riesaminando le prove senza emettere alcun verdetto. Come nel documentario descritto dalla Godard, l'evidenza testuale diviene una sorta di strada verso la fiction; il documento, come il *found poem*, è un 'ritrovamento' ma non un ritrovamento conclusivo." (p. 31.) Quel critico fa alcune importanti osservazioni sull'uso del pronome di prima persona singolare che non definisce alcuna identità conclusiva ma che anzi "oscilla tra le contraddizioni" e diviene un "field of play", un campo di giochi (pp. 34-35) che in realtà recupera l'uso del deittico in certa poesia modernista (si pensi al giovane T.S. Eliot di *Prufrock and Other Observations*, in cui i pronomi personali sono stati definiti "zones of consciousness"); in tal senso l'opera più significativa di Ondaatje è però *the man with seven toes*, in cui il gioco dei pronomi personali è scoperto ed estremamente suggestivo.

dal 1982,<sup>61</sup> i *found objects* di Ondaatje non sono mai certi e rassicuranti, perché a quelli genuini sono mescolati *pseudo-found objects*, artificialmente e scherzosamente costruiti dal poeta, mettendo così in discussione la rappresentazione che c'è stata e quella che avrebbe potuto esserci!

Nel 1993, Barbour ha fornito una monografia che copre l'intero opus, sinora pubblicato, di Ondaatje:<sup>62</sup> quanto al nostro testo, il critico sintetizza varie letture precedenti, optando per un protagonista come rifrazione, almeno parziale, del suo autore e ribadendo la natura di collage:

anziché fare che noi o il testo si parta in un viaggio lineare verso una conclusione data, lo spazio vuoto e la citazione ricollocata aprono il primo a una serie di gap che dobbiamo riempire a modo nostro. Non si tratta di una mappa sulla quale seguire una narrativa congegnata con cura ma piuttosto di uno spesso collage in cui scorgere prima una cosa e poi un'altra che scivolano in primo piano e poi scompaiono. È un labirinto (...) Il libro è un testo cimiteriale, ingarbugliato, che non segue alcun sentiero definito, e che spesso torna alla stessa pietra tombale, alla stessa iscrizione, per vederla da una diversa angolatura (...) Affermando il gioco dei significanti, l'insicurezza del flusso, il rifiuto di ogni chiusura, il testo-collage rimane aperto, irrompendo dalla cornice dell'istantanea sino a confluire in una confusione di gesti che non riescono a venire ricomposti.<sup>63</sup>

Barbour certo interpreta con cura molti episodi complessi del nostro testo, e riconosce definitivamente come "Billy sia un sito di flusso continuo e un corpo di impressioni sensoriali",<sup>64</sup> ma ribadisce un fraintendimento della differenza fra collage e montage – che, come si spera di avere chiarito, è essenziale per capire il senso del poemetto – e non fa nulla per inserire *The Collected Works* all'interno di quella produzione contemporanea che ha fatto suo l'episteme di cui abbiamo cercato di rintracciare la presenza nel capolavoro giovanile di Ondaatje.

Fra i saggi pubblicati nel numero monografico di *Essays on Canadian Writing*, è assai sintomatico come vi appaia una sorta di

<sup>61</sup> J.E. CHAMBERLIN, "Let There Be Commerce Between Us: The Poetry of Michael Ondaatje", *Descant*, 42, Fall 1982, pp. 89-98, qui cito dalla ristampa in SAM SOLECKI, *op. cit.*, pp. 31-41. Cfr. in particolare p. 37. Il critico nota come nelle poesie di Ondaatje sia presente una sorta di "tonal collage" (p. 36): tali alternanze sono però comuni a tantissima poesia non necessariamente simile al collage.

<sup>62</sup> Cfr. qui supra nota 17. L'aveva in tal senso preceduto, fermandosi a *Running in the Family*, LESLIE MUNDWEILER, *Michael Ondaatje: Word, Image, Imagination*, Vancouver, Talonbooks, 1984.

<sup>63</sup> DOUGLAS BARBOUR, *op. cit.*, pp. 44 e 63.

<sup>64</sup> *Ibidem*, p. 60.

“nuovo” Ondaatje, oramai lontano dagli anni Sessanta e Settanta: ovviamente, la rivista dedica maggiore spazio al più recente Ondaatje romanziere, e ad alcuni aspetti poco conosciuti della sua attività (e, in particolare, al suo lavoro per il cinema), oltre che a problematiche relative al “genere” anche nel nostro montage.<sup>65</sup> L’Ondaatje “del caos” vi è quasi dimenticato: forse che “l’epoca del caos” sia finita e che i nostri tempi si stiano avvicinando a nuovi meno liberi epistemi? O non sarà che invecchiare fa più paura che affrontare, da giovani artisti, con la consolazione dell’ordine estetico (magari neo-avanguardista), quel caos? E che intanto un nuovo “accecante” Imperium si stabilizza?

<sup>65</sup> Cfr. DENNIS DENISOFF, “Homosocial Desire and the Artificial Man in Michael Ondaatje’s *The Collected Works of Billy the Kid*” e LORRAINE M. YORK, “Whirling Blindfolded in the House of Woman: Gender Politics in the Poetry and Fiction of Michael Ondaatje”, in *Essays on Canadian Writing*, 53, Summer 1994, rispettivamente pp. 51-70 e 71-91.



Dominique Paravel

## ASPECTS DE L'INTERROGATION TOTALE EN FRANÇAIS ET EN ITALIEN

Dès lors que l'énonciateur se sert de la langue pour influencer en quelque manière le comportement de l'allocutaire, il dispose à cette fin d'un appareil de fonctions. C'est, d'abord, l'interrogation, qui est une énonciation construite pour susciter une «réponse» (...).<sup>1</sup>

L'interrogation occupe une place fondamentale dans la communication, dont l'enjeu dépend d'une dynamique capable de modifier la situation elle-même. Benveniste situe d'ailleurs l'interrogation avant l'intimation et l'assertion. Dans l'acquisition du langage par les enfants, l'interrogation est là aussi la première structure qui semble être intégrée, puisque le langage est avant tout exploration du monde et de l'autre. De la même façon, les méthodes de langue commencent toutes par des séries de dialogues où alternent questions et réponses. Si nous reprenons les termes employés ici par Benveniste, nous remarquons l'importance des expressions «influencer le comportement de l'allocutaire» et «construite pour susciter une réponse». Or la structure interrogative en français est particulièrement épineuse. Les apprenants italienophones, de quelque niveau qu'ils soient, se heurtent à d'énormes problèmes dus aux différentes possibilités de cette structure en français, ainsi qu'à la difficulté du choix à opérer entre ces structures au moment de l'énonciation, que ce soit dans la communication orale ou dans le cadre d'une traduction.

Les méthodes pour débutants sont parfois incohérentes dans le processus d'apprentissage de la forme interrogative. Nous donnerons quelques exemples empruntés à des méthodes récentes et couramment utilisées.

La méthode *Espace* (Hachette FLE, Paris 1990) intitule les douze dossiers qui constituent le niveau débutant: *Qui êtes-vous? Qui sont-ils? Où est-ce? Où vont-ils? Que voulez-vous? Qu'est-ce qu'ils font? De quoi avez-vous besoin? Ça se passe comment?*

<sup>1</sup> Emile BENVENISTE, *Problèmes de linguistique générale II*, TEL Gallimard, Paris 1974, p. 84.

*Qu'avez-vous fait? Laquelle préférez-vous? Il faut que ça change! Ça se passait quand?*

La forme «*où est-ce?*», avec une inversion rarissime à l'oral est présentée dès le dossier 3, de même que la forme «*où vont-ils?*», au dossier 4, alors que la forme uniquement marquée par l'intonation, qui est la plus courante à l'oral, n'apparaît qu'au dossier 8 («*Ça se passe comment?*»). L'inversion avec pronom inanimé COD, «*Que voulez-vous?*», est présentée au dossier 5, alors que cette forme n'est jamais employée à l'oral et pose plus de problèmes que la forme «*Qu'est-ce qu'ils font?*», qui est beaucoup plus courante mais n'apparaît qu'au dossier suivant.

Dans la méthode Trampoline (CLE International, Paris 1991) pour enfants débutants, on trouve le dialogue suivant, inséré dans une bande dessinée, page 10:

- Bonjour, comment tu t'appelles?
- Je m'appelle Marc, et toi?
- Moi je m'appelle Julie.
- Qui est-ce?
- C'est Marc.

Évidemment l'authenticité du dialogue dans une méthode est souvent une gageure, mais ici on est particulièrement frappé par l'aspect peu naturel de la question «*Qui est-ce?*», car il est vraiment très rare, pour ne pas dire impossible, d'entendre un enfant français de six ans s'exprimer de la sorte. La forme spontanément choisie sera «*Qui c'est?*» ou «*C'est qui?*».

En général, les méthodes de langues ne tiennent pas vraiment compte du «français tel qu'on le parle», mais proposent souvent un français, sinon littéraire, du moins «écrit». L'apprenant se trouve donc confronté à des choix qui ne sont pas toujours clairement explicités, et que l'enseignant, dans le cadre de la classe de langue (il faut prendre au sens propre le terme «cadre», car il s'agit bien d'un encadrement, d'une situation factice) ne parvient pas toujours à justifier. En effet, lui aussi a fréquemment recours, pendant la leçon, à des formes peu employées à l'oral. L'enseignement de la forme interrogative obéit à des contraintes inconscientes qui règlent l'esprit des Français en matière d'interrogation. Il semble que pour un Français, la forme la plus «interrogative» et la plus correcte soit l'inversion. On a vu les traces que laisse cet inconscient dans les méthodes. Le professeur de FLE utilise oralement des inversions et des *est-ce que* pendant la classe, qu'il n'utiliserait probablement jamais à l'oral avec ses compatriotes.

Or, il convient de remarquer que le choix d'une structure dans une situation de communication réelle met en jeu autre chose que l'aspect «correct» de la formulation. Le locuteur adapte ce choix à ses propres besoins expressifs et aux circonstances mêmes de la communication.

On ne parle pas pour appliquer ou illustrer des règles de grammaire (...). On parle pour transmettre du sens. (...) les règles de construction des énoncés ne sont pas indépendantes du sens qu'ils expriment, ni des choix qui organisent l'information.<sup>2</sup>

Pour un apprenant italianophone, la différence existant entre la structure interrogative en italien et en français est source de grandes difficultés. En effet l'italien présente des structures plus «économiques» que le français. Nous allons donc mettre en parallèle certains aspects des deux langues et proposer une méthode d'analyse permettant de faire face aux problèmes qui peuvent se poser pour un italianophone, particulièrement dans le cas d'une traduction.

Rappelons tout d'abord qu'on distingue, en français comme en italien, deux formes d'interrogations; l'interrogation totale, portant sur l'ensemble de la phrase, à laquelle la réponse apportera l'élément de vérité qui manque: *oui, non, je ne sais pas, peut-être* etc..., et l'interrogation partielle, dont la réponse est un élément extralinguistique, qui est posé dans la phrase interrogative sous forme d'un adverbe, d'un pronom ou d'un adjectif interrogatif. Dans un cas comme dans l'autre, le français offre des possibilités syntaxiques plus étendues que l'italien. Nous n'examinerons ici que les problèmes posés par l'interrogation totale.

En italien la phrase reste dans le même ordre que la phrase assertive, c'est-à-dire sujet + verbe. Si le sujet est un pronom personnel, il n'est généralement pas exprimé. (*Vieni? Andiamo al cinema?*). Quand le sujet est un substantif, on peut trouver une inversion, c'est-à-dire verbe + sujet, mais cette structure n'est pas propre à l'interrogation, puisqu'on la trouve aussi dans des phrases assertives. L'intention qui préside au choix d'une structure plutôt que d'une autre relève en général du désir de mettre en valeur soit le syntagme nominal, soit le syntagme verbal. Il est difficile d'évaluer exactement la position qui exprime le plus clairement cette mise en valeur. Tantôt le syntagme considéré comme le plus important est posé dès le début, tantôt il est réservé pour

<sup>2</sup> Claude HAGÈGE, *L'homme de paroles*, Fayard, Paris 1985, p. 213.

la fin, le locuteur créant ainsi une sorte d'attente, de suspens. Claude Hagège cite comme exemple une scène du film «La strada», où Gelsomina est chargée d'annoncer au village l'arrivée de Zampano, et se fait violemment critiquer par ledit Zampano, parce qu'elle a crié «Zampano è arrivato» au lieu de «È arrivato Zampano», annulant ainsi l'effet d'attente que le nom vient combler.

(...) il arrive que ce soit le prédicat qui corresponde au thème, conçu comme l'élément peu informatif par lequel est posé un décor, tandis que le rhème, information plus nouvelle, coïncide avec le sujet. (...) la seconde partie de la phrase apporte plus d'informations que la première.<sup>3</sup>

En italien, l'inversion, en phrase interrogative comme en phrase assertive, répond donc à une nécessité psychologique du locuteur mais n'est jamais une contrainte syntaxique. L'interrogation totale ne présente donc aucune différence formelle avec l'assertion. En outre la structure sans inversion ou avec inversion ne signale aucune différence entre langage écrit et langage oral. Une seule forme d'inversion semble être réservée exclusivement au langage écrit, quand on trouve le sujet inséré entre un verbe semi-auxiliaire et un verbe à l'infinitif.

Poteva Giovanni azzardare una battuta vergognosa? (Corrado Augias, *Quel treno di Vienna*).

Dans tous les autres cas, seuls le point d'interrogation et l'intonation indiquent de façon nette la différence entre assertion et interrogation totale.

Pour l'interrogation totale affirmative, le français peut en revanche faire appel à trois structures: l'intonation simple, l'inversion du sujet et l'emploi d'une particule spécifique *est-ce que*. Ces trois possibilités sont celles que toutes les langues ont à leur disposition pour signaler l'interrogation, mais chaque langue peut ne posséder qu'une ou deux de ces trois structures. On a vu que l'italien n'avait que l'intonation comme marque d'interrogation. Le français, lui, cumule les trois possibilités, et chacune d'elles correspond à une situation de communication qu'il n'est pas toujours aisé de définir avec précision. Pour les italianophones, la difficulté est tout d'abord de maîtriser le fonctionnement de ces trois structures, en particulier de l'inversion qui présente des problèmes

<sup>3</sup> Claude HAGÈGE, *op. cit.*, p. 210.



notoires, puis de les utiliser à bon escient dans les contextes requis.

Chacune de ces structures possède des traits distinctifs que nous allons rapidement définir.

La plus simple est celle qu'on appelle l'«intonation», où l'ordre des mots reste le même que dans la phrase assertive, c'est-à-dire sujet + verbe + complément éventuel. Cette structure n'exige aucune manipulation formelle, elle est comparable à la structure interrogative italienne. Le rythme prosodique est lui aussi fort simple: la voix monte sur le dernier élément de la phrase. Cette forme est fréquemment présentée dans les grammaires comme la plus «orale» et réservée à un type de communication «bas». Elle est souvent associée à un autre phénomène typique de l'oral, l'emphase («*Il a téléphoné, Pierre?*»).

L'inversion est d'un emploi délicat pour des non-francophones et parfois même pour des francophones. C'est une structure qui requiert des transformations importantes par rapport à la phrase assertive. Elle n'est pas comparable, d'un point de vue sémantique, à l'inversion en italien, car elle ne marque aucun choix de mise en relief du groupe nominal ou du groupe verbal. D'un point de vue formel, c'est la structure qui est la plus marquée comme interrogation, du fait de son aspect «contre-nature»: l'ordre de la phrase est bouleversé et crée une sorte d'attente, d'incomplétude. Cet aspect est si prégnant qu'il conditionne l'emploi du mode dans les complétives. En effet les grammaires hésitent souvent sur le mode à employer dans une complétive dépendant d'un verbe d'opinion à la forme interrogative. Elles suggèrent d'évaluer l'importance du doute pour déterminer l'emploi de l'indicatif ou du subjonctif. Or on peut relever que, si la structure interrogative est l'inversion, on trouve le plus souvent le subjonctif.

Est-ce que ça vaut la peine? Crois-tu que j'aie du talent? (Nathalie Sarraute, *Le planétarium*, Folio Gallimard, p. 117).

- Est-ce vrai que vous soyez réellement devenu fou, Ferdinand? (Céline, *Voyage au bout de la nuit*, Folio Gallimard, p. 87).

Si au contraire la structure interrogative est la simple intonation ou, dans une moindre mesure, *est-ce que*, on emploie plutôt l'indicatif.

Alors tu crois vraiment qu'Alain est incapable de ça? (Nathalie Sarraute, *op. cit.*, p. 208).

Vous croyez que le monde peut changer? (*Marie-Claire*, n. 487).

L'inversion semble donc contenir plus fortement que l'intonation l'idée de question, donc de doute. La transformation formelle de la phrase peut rendre facultative l'intonation montante sur la dernière syllabe. De fait, les courbes intonatives sont variables, parfois elles montent parfois elles descendent sur le dernier mot.

La troisième structure présente l'avantage d'être d'une manipulation assez simple, de se situer à mi-chemin entre l'aspect «relâché» que pourrait avoir la seule intonation, et le côté «sophistiqué» de l'inversion. Les grammaires la présentent souvent comme une forme passe-partout, valable aussi bien pour l'oral que pour l'écrit. Elle pourrait toutefois avoir l'inconvénient de ses avantages, et ne convenir vraiment ni à l'un ni à l'autre. Notons simplement que la particule *est-ce que* se place en tête de la phrase interrogative et que, étant déjà par elle-même une inversion de *c'est que*, elle ne requiert aucune autre forme d'inversion. Quant à l'intonation, elle est libre, comme pour l'inversion.

Quelle est la fréquence d'emploi et la valeur effective de ces trois structures dans les différentes situations de communication? Il convient de faire immédiatement une distinction entre l'oral et l'écrit. En effet le français opère des choix très nets dans ce domaine, surtout en ce qui concerne la forme interrogative. Pour ce qui est de l'oral, il est désormais évident que l'intonation simple est la structure privilégiée.

L'inversion du sujet est quasiment exclue de la langue orale, et même le «est-ce que» s'y fait rare, dans la conversation courante du moins (on le rencontre en revanche plus souvent dans certains types d'échanges comme l'interview, ou le dialogue didactique).<sup>4</sup>

Nous avons choisi d'analyser des extraits de dialogues de films, dans la mesure où ce sont les seuls textes écrits disponibles qui fixent de manière véridique ce que peut être un dialogue oral, même si dans certains cas le dialogue authentique peut faire place à un dialogue plus littéraire.

*Laurence*: Il a des frères et des soeurs?

*Mancheron*: Non, il est fils unique.

*Laurence*: Et votre femme, elle travaille?

(Bertrand Tavernier, *Une semaine de vacances*, Avant-scène n. 253).

Les deux questions sont posées avec la simple intonation; nous sommes ici dans une situation de communication typiquement

<sup>4</sup> C. KERBRAT-ORECCHIONI, *La question*, PUL, Lyon, 1991. p. 89.

orale, comme en témoigne l'emphase qui reprend le sujet «femme» par un pronom personnel.

*Le peintre:* Vous habitez dans le quartier?

*Louise:* Euh... non... oui (...)

*Le peintre:* Vous vivez seule?

*Louise:* Non, j'ai un ami.

(Eric Rohmer, *Les nuits de la pleine lune*, Avant-scène n. 385)

Dans ce cas également l'intonation est la seule marque de l'interrogation. Mais elle n'est pas moins fortement interrogative que la structure avec inversion. En effet le locuteur (le peintre) ne sait absolument rien de l'allocutaire (Louise). Le choix de l'intonation dépend uniquement de la situation de communication orale.

L'interview est une situation communicative orale, mais qui dans un deuxième temps est retranscrite pour être lue. En outre il s'agit d'une situation où l'allocutaire est préparé à la question, qui représente tout l'enjeu de la communication. La question, c'est-à-dire la mise en demeure de répondre, est donc fréquemment annoncée dès le début de la phrase, par l'intermédiaire de *est-ce que*. Mais on trouve des variantes que nous allons voir.

- Quand on vous dit que vous êtes une petite bourgeoise technocrate, énarque et parisienne, ça vous énerve? (*Globe*, n. 37)
- Vous aimez les acteurs? (*Magazine Littéraire*, n. 312)
- Vous étiez une petite fille heureuse? (*Marie-Claire*, n. 487)

Les questions ici posées le sont toutes sur un ton relativement familier, qui pourrait être celui de la conversation courante, et concernent des sujets personnels, parfois à la limite de l'indiscrétion. La réponse attendue semble être une réponse «du tac au tac». La structure avec l'intonation simple se justifie donc.

- Le titre de votre livre «Fragments d'Europe» fait allusion à la nostalgie d'une unité primordiale perdue. Celle-ci a-t-elle réellement existé? (*Globe*, n. 37)
- On a l'impression que l'idée européenne est en recul. Est-ce que vous comprenez les réticences de l'opinion? (*Globe*, n. 37)
- Dans votre «Exobiographie», vous dites avoir été très croyant lorsque vous alliez au catéchisme. Est-ce que vous l'êtes toujours? (*Magazine Littéraire*, n. 312)

L'inversion et la forme *est-ce que* apparaissent lorsque la question devient plus problématique, comme pour laisser le temps à l'allocutaire de réfléchir à une réponse plus élaborée. Il semble que ces deux structures créent comme un espace de silence entre la question et la réponse.

Le théâtre est un genre littéraire un peu particulier, car si l'on peut lire le texte d'une pièce comme on le ferait de n'importe quel autre texte littéraire, ce texte est toutefois destiné à être joué sur une scène et par conséquent doit être dit et entendu. De plus la scène de théâtre est un espace sacré où la représentation et la diction obéissent à des codes particuliers. Les dialogues de théâtre ne reproduisent donc pas l'échange oral comme le font les dialogues de cinéma. C'est pourquoi on y trouve une alternance d'inversions propres à l'écrit, d'intonations propres à l'oral et parfois, pour souligner fortement la question, l'emploi de *est-ce que*.

«Bonjour, Madame. Le professeur est à la maison?» (Ionesco, *La leçon*, Folio Gallimard, p. 87)

Ici l'élève pose une question simple et s'exprime sur le ton de la conversation courante; en outre elle a rendez-vous avec le professeur et s'attend à le trouver. L'intonation s'impose donc.

«Voulez-vous me permettre, Mademoiselle, si vous n'y voyez pas d'inconvénients, de m'asseoir à côté de vous?» (Ionesco, *op. cit.*, p. 95)

Le personnage du professeur, cauteleux et fourbe, requiert un style ampoulé et soutenu, qui justifie l'emploi de l'inversion.

*1er patricien*: J'étais là aussi et je lui ai demandé ce qu'il avait.

*2ème patricien*: A-t-il répondu? (Camus, *Caligula*, Folio Gallimard, p. 16)

*La mère*: Est-ce cela, Martha, qui te fait rêver? (Camus, *Le malentendu*, Folio Gallimard, p. 165).

Le style de Camus est plus soutenu que celui de Ionesco, et ses pièces abordent le plus souvent des sujets apparentés à la tragédie, où l'inversion du sujet trouve idéalement sa place.

Nous abordons maintenant l'écrit proprement dit, c'est-à-dire la narration et l'essai. L'essai ne fournit guère d'indications, car le style est toujours d'un niveau très soutenu, et l'inversion est pratiquement la seule structure qui y soit employée. Le roman, lui, pose des problèmes nombreux. Le dialogue se situe sur un territoire ambigu, car le romancier semble tenir compte de plusieurs facteurs stylistiques. Voici quelques exemples pris dans des romans de style différent, pour mieux cerner le choix opéré par l'auteur en matière de structure interrogative:

«- Tu es parti comme ça sans rien dire à personne? dit-elle. Tu n'as pas donné ton nom, tu ne connais pas celui du type? Tu n'as même pas dit où tu l'as trouvé, est-ce que tu te rends compte?» (Gérard Manchette, *Trois hommes à abattre*, Carré Noir Gallimard, p. 26)

Dans ce néo-polar, le style est très oral, les personnages parlent comme ils sont censés le faire dans la vie courante. Il faut remarquer qu'à côté des intonations simples, on trouve la forme *est-ce que*, qui résume les interrogations précédentes, et donne un poids que l'intonation n'aurait pas. Ce morphème étire la question, comme pour mieux la graver dans la tête de l'allocutaire.

«– Vous aviez appris son aventure par les journaux?  
– Les journaux l'ont mentionnée?» (Léo Malet, *Brouillard au Pont de Tolbiac*, UGE 10/18, p. 49).

«J'ai un coup d'oeil à jeter sur les journaux de la période 36-37. Est-ce que vous pourriez me sortir cette période des archives?» (Léo Malet, *op. cit.*, p. 187).

On trouve à nouveau, dans ce roman policier, l'intonation comme structure courante; le conditionnel de politesse qui modalise la troisième question entraîne l'emploi de *es-ce que*, qui, dans cette phrase, permet immédiatement au locuteur d'annoncer sa requête.

«...Oue vont-ils penser? est-ce bête? n'est-ce pas un peu vulgaire? immoral? grossier? quelqu'un n'a-t-il pas été blessé?» (N. Sarraute, *op. cit.*, p. 23)

«Alors qu'est-ce qu'on fait pour cette porte? On la remporte?» (N. Sarraute, *op. cit.*, p. 16)

«Est-ce que vous avez bien travaillé?  
– Eh bien non, je n'ai pas fait grand-chose ces derniers temps...» Au son de sa propre voix comme cela lui arrivait quand l'examineur venait de lui poser sa question et que, la tête vide, ne sachant que dire, il s'entendait répondre – (...) il se sent sûr de lui tout à coup (...). (N. Sarraute, *op. cit.*, p. 82)

«Est-ce que vous pouvez vous plaindre de quelque chose, ta mère et toi?» (N. Sarraute, *op. cit.*, p. 101)

– (...) Est-ce que tu te rends compte de sa situation? Est-ce que tu vois où il en est? (N. Sarraute, *op. cit.* p. 221)

Dans ces exemples empruntés à Nathalie Sarraute, on trouve différents exemples de structures interrogatives, dont le choix semble étroitement lié à la situation communicative. Dans le premier cas, il s'agit d'un monologue intérieur, le sujet se pose des questions d'ordre éthique, dont la réponse exige une longue réflexion. L'inversion semble donc plus appropriée. Dans le deuxième cas, ce sont des ouvriers qui parlent, d'un sujet banal, et ils emploient forcément l'intonation. Dans le troisième cas, l'emploi de *est-ce que* rappelle très exactement l'interrogation didactique

évoquée par C. Orecchioni, que nous avons citée précédemment, interrogation qui est axée sur une situation de communication où l'allocutaire est placé face à la question par un morphème qui ancre dès le début la phrase dans l'interrogation. Dans les deux derniers cas, on retrouve la valeur d'insistance de *est-ce que*; si la question était posée avec l'inversion ou l'intonation, elle perdrait de sa force.

Dans l'immense corpus que représente l'oeuvre de Proust, avec ses personnages variés appartenant à des milieux sociaux différents, nous avons choisi un représentant de la bourgeoisie, Mme Verdurin, et un représentant de la noblesse, la duchesse de Guermantes:

«Vous aimez beaucoup ça, vous, les gens qui ne se lavent jamais?» (Proust, *Sodome et Gomorrhe*, Folio Gallimard, p. 383)

La duchesse parlait au poète du temps qu'il faisait. On passait à table. «Aimez-vous cette façon de faire les oeufs?» demandait-elle au poète. (Proust, *Le côté de Guermantes*, I, Folio Gallimard, p. 249).

Le sujet des deux conversations est très prosaïque, mais n'a aucune incidence sur le langage lui-même. En revanche on peut voir que Mme Verdurin s'exprime en utilisant des tours propres à l'oral: emphase, emploi de «ça» qui anticipe un complément animé, et bien sûr l'intonation simple pour la structure interrogative.

Quant à la duchesse, elle ne peut qu'employer l'inversion du sujet, par une sorte de convention qui impose à un personnage plus raffiné la tournure la plus difficile.

Dans les exemples suivants, en revanche, les deux personnages appartiennent à la même classe sociale:

«- Vous êtes blessé?  
- Comme vous voyez.» (Marguerite Yourcenar, *L'oeuvre au noir*, Folio Gallimard, p. 136)  
«Vivrai-je jusqu'au bout au pays de Canaan? répondit amèrement l'orpheline.» (M. Yourcenar, *op. cit.*, p. 132)

Le choix de deux structures interrogatives différentes tient au fait que dans le premier cas, la question s'apparente à une question rhétorique: l'allocutaire est effectivement blessé et cela ne fait aucun doute; l'intonation simple implique ici un doute moindre, pour ne pas dire inexistant. Dans le deuxième cas, le personnage

se pose une question qui pourrait être là aussi une question rhétorique, mais cette question a une résonance existentielle, elle est du domaine de l'auto-interrogation, comme nous l'avons vu pour l'exemple de Nathalie Sarraute, et met en jeu quelque chose de grave; la réponse à une telle question ne semble pas assurée.

Un dialogue de Balzac, entre Mme de Nucingen et Rastignac, apporte des informations précieuses sur le choix d'une structure plutôt que d'une autre:

«- Vous m'aimez bien? dit-elle.

- Oui, répondit-il.

(...)

- Etes-vous disposé à m'obéir?

- Aveuglément.

- Etes-vous quelquefois allé au jeu?

- Jamais.

- Ah! Je respire.»

(Balzac, *Le père Goriot*, Le livre de poche classique, p. 170-171)

La première question posée est pratiquement la demande d'une confirmation: Mme de Nucingen ne doute pas de la réponse, d'où l'emploi de l'intonation simple qui exprime le mieux cette situation. La seconde question contient une part de doute majeure, ce qui amène l'inversion. Quant à la dernière, il est évident que Mme de Nucingen doute fortement de la réponse, puisqu'elle s'exclame «*je respire*» après l'avoir obtenue; il ne pouvait par conséquent y avoir d'autre choix que l'inversion.

Les exemples choisis courent toujours le risque d'être arbitraires, mais l'analyse montre que le choix d'une structure interrogative dans un dialogue de roman n'est jamais le fait du hasard. En principe, on peut dire que l'intonation simple est employée dans deux cas: si la question n'est que la simple demande de confirmation d'une chose que le locuteur suppose déjà, ou si l'auteur désire marquer stylistiquement la question, comme émanant d'un personnage dont le langage se situe à un niveau très oral. L'inversion en revanche exprime un doute important quant à la réponse qui sera donnée, ou bien marque stylistiquement un personnage de catégorie élevée. Quant à la particule *est-ce que*, elle semble dans tous les cas indiquer une certaine insistance, soit pour donner plus de poids à la question, la graver plus fortement dans l'esprit de l'allocutaire, soit pour annoncer dès le début de la communication que nous sommes bien dans le registre de l'interrogation, et mettre immédiatement l'allocutaire dans une situation de réflexion.

Les remarques d'ordre sémantique faites à propos du rôle joué par le doute dans le choix de l'intonation ou de l'inversion nous amènent à faire quelques réflexions sur ce qu'on appelle la question orientée, qui n'est presque jamais abordée dans les grammaires et qui pose aussi pour un italianophone des problèmes au moment de la traduction. L'orientation de la question est très fréquemment dévolue à la forme interro-négative. Or le choix de la structure interro-négative adéquate soulève de nouveaux problèmes pour l'apprenant italianophone. Nous partirons d'un phénomène auquel le professeur de FLE se trouve souvent confronté. En italien la forme interro-négative en interrogation totale se présente de manière assez simple. On fait précéder le verbe de *non*, et on place le sujet quand il est exprimé, avant ou après le verbe: *Non viene Paolo? Paolo, non viene?* L'apprenant italianophone, après avoir intégré les diverses possibilités de la forme interrogative totale en français, formulera les interro-négatives suivantes:

*Pierre ne vient pas?*

*Pierre ne vient-il pas?*

*Est-ce que Pierre ne vient pas?*

Il apparaît immédiatement que la première et la deuxième formulation sont correctes mais que la troisième est suspecte. On ressent le besoin de la contextualiser, ou de lui donner une autre formulation, comme «*Est-ce que Pierre n'avait pas dit qu'il venait?*». L'interro-négative avec *est-ce que* est rare, aussi bien à l'oral qu'à l'écrit. Afin de déterminer plus précisément sa valeur, nous présenterons quelques exemples empruntés à la littérature et à la presse, en gardant à l'esprit la définition de la question donnée par Benveniste: «une énonciation construite pour susciter une réponse».

- Hé bien, lui dit aigrement madame Vauquer (...) est-ce que vous ne trouvez pas le pain bon?

- Au contraire, madame, répondit-il. (Balzac, *op. cit.*, p. 63)

«Est-ce que ce n'est pas Mme de Guermantes dont vous avez le portrait sur la table?

- Mais si, c'est ma bonne tante.» (Proust, *Le côté de Guermantes I*, Folio Gallimard, p. 119)

Il m'est venu deux de Saint-Révérien, un aveugle conduit par une jeune femme.

- Mais, lui dis-je, est-ce que votre femme ne pourrait pas travailler au lieu de vous promener comme ça toute la journée?

- Oh! Monsieur le Maire, ça nous rapporterait moins. (Jules Renard, *Journal*, Bouquins Laffont, p. 231)



Ces quelques exemples laissent entrevoir une possibilité d'explication: il semble en effet que l'interro-négative avec *est-ce que* soit utilisée lorsque le locuteur s'attend à une réponse et qu'il oriente donc sa question en vue d'influencer l'allocutaire. La réponse souhaitée semble «oui», ou plus précisément «si». Dans l'exemple de Jules Renard, la question n'obtient pas la réponse attendue, mais cela n'ôte rien à sa valeur de question orientée.

Nous distinguerons donc deux types d'interro-négatives: la question neutre, où le locuteur ne s'attend à aucune réponse particulière, et la question orientée, où le locuteur intègre déjà dans la question la réponse qu'il voudrait obtenir.

Nous pouvons donc avancer que l'interro-négative avec *est-ce que* se révèle impossible en question neutre. En effet la question proposée «*Est-ce que Pierre ne vient pas?*», est impossible hors de tout contexte. Il faut lui donner une part d'orientation, comme «*Est-ce qu'il n'avait pas dit qu'il venait?*», où le locuteur se réfère à un contexte antérieur qui lui permet d'orienter sa question vers une réponse positive.

Quant aux deux autres structures interro-négatives, leur valeur de question orientée ou de question neutre reste à définir. Nous ferons appel à d'autres exemples pour tenter de le déterminer.

«Notre pacte n'était-il pas de nous confier l'un à l'autre sans réserve... quoi qu'il arrive?» (Bresson, *Les dames du bois de Boulogne*, Avant-scène n. 196)

«Quand elle leur tendra les bras: ne me reconnaissez-vous pas? je suis votre maman, voyons (...).» (Nathalie Sarraute, *op. cit.*, p. 47)

«Venez voir, ma tante, n'est-ce pas beau, cette rue et ces vieux toits, là-bas, au fond?» (N. Sarraute, *op. cit.*, p. 87)

«Mais n'étiez-vous pas sorti de votre hôtel pour cela: dîner?  
– Oui, mais ensuite j'ai oublié de le faire». (Marguerite Duras, *Le square*, Gallimard, p. 64)

«La source de votre imaginaire ne se trouve-t-elle pas essentiellement dans votre légende familiale?» (*Magazine Littéraire*, n.312)

«Les femmes ne sont-elles pas les grandes absentes de votre "exobiographie"?» (*Magazine Littéraire*, 312)

«– Le désespoir n'est-il pas vital puisqu'il pousse à lutter pour être encore plus vivant?  
– Oui, bien sûr.» (*Marie-Claire*, n. 487)

Réfléchis donc avant de parler! la reprenait aussitôt son mari, que ces sensibleries trouvaient, lui, prêt et résolu. Ne faut-il pas que la France soit défendue? (Céline, *op. cit.*, p. 137)

Toutes ces interro-négatives sont formulées avec la structure de l'inversion; mais l'inversion n'est plus une marque stylistique comme elle l'était pour l'interrogation positive. En effet, dans l'exemple de Céline, le locuteur est un boutiquier, pour lequel l'inversion ne se justifierait pas. Mais l'orientation de la question est très marquée. Il semble que, dans tous les cas, la réponse attendue par le locuteur soit une réponse positive. La valeur très forte d'interrogation contenue dans cette structure justifie pleinement le fait qu'elle ne puisse pas être neutre. On peut rapprocher cette valeur de celle du morphème *n'es-ce pas?*, qui est une inversion et invite l'allocutaire à approuver ce que le locuteur vient d'énoncer. Dans tous les exemples cités, on pourrait remplacer l'inversion par *est-ce que*, qui oriente également vers une réponse positive, mais difficilement par l'intonation simple, car le dialogue perdrait une partie de son sens. D'ailleurs l'étude d'interrogations marquées par l'intonation simple apportent de nouveaux éléments à l'appui de ce que nous venons d'affirmer.

«- Le camarade Dubois n'est pas là?

- Non, répondit quelqu'un.» (Léo Malet, *op. cit.*, p. 70)

«- Vous ne sentez pas la domination des hommes, une tentative de domination?

- Non, j'ai plutôt peur pour eux.» (*Marie-Claire*, n. 487)

«- Elle ne s'est pas excusée de sa froideur d'hier?

- Non, ça aurait été stupide.» (Proust, *Albertine disparue*, Folio Gallimard, p. 271)

«-Tu ne vois rien devant nous? Moi je ne vois rien du tout.» (Céline, *op. cit.*, p. 42)

La simple intonation, en interro-négative, qui est plus délicate à définir, paraît orienter surtout vers une réponse négative, peut-être parce qu'elle est essentiellement structurée comme une phrase assertive et contient déjà une négation. Mais cette valeur n'est pas absolument définie. En effet, dans les exemples cités, le locuteur peut aussi bien ne s'attendre à aucune réponse particulière, et la question est alors neutre.

Dans les exemples que nous avons analysés, nous voyons que *est-ce que* et l'inversion orientent vers une réponse positive, et l'intonation simple éventuellement vers une réponse négative. En revanche si la question est neutre, la seule structure possible semble être l'intonation.

L'interro-négative en italien n'a pas d'orientation spécifique. Elle peut être neutre aussi bien qu'orientée vers une réponse positive ou une réponse négative. Ce sont le contexte et l'intonation.

tion qui permettent de définir sa valeur, ainsi que certains morphèmes d'orientation.

Les trois structures de l'interrogation en français ont donc des valeurs complètement différentes selon que l'interrogation est négative ou positive. Nous avons donné un bref aperçu de cette complexité, afin d'aborder les difficultés inhérentes à la traduction.

«La traduction consiste à produire dans la langue d'arrivée l'équivalent naturel le plus proche de la langue de départ, d'abord quant à la signification, puis quant au style.»<sup>5</sup>

Etant donné les difficultés que nous venons d'analyser, la traduction d'un texte italien en français se révèle, en ce qui concerne la structure interrogative, particulièrement complexe. En effet il est nécessaire d'évaluer tout le non-dit de la question en italien, ce qui ne transparait pas au niveau de la syntaxe, afin de le rendre au mieux dans une langue où interviennent constamment des éléments de finesse exprimant le double fond de la pensée.

Nous proposerons maintenant une traduction commentée de quelques extraits de textes italiens, choisis dans des corpus différents.

Questa notte ho dormito? Ho vegliato? Io      *Cette nuit ai-je dormi? Ai-je veillé? Je ne*  
non so dirlo. (D'Annunzio, *Il piacere*,      *saurais te dire.*  
Oscar Mondadori, p. 225).

L'emploi de *est-ce que* serait ici justifié, puisque la question est fortement marquée; toutefois la répétition du morphème risquerait d'alourdir considérablement le texte. Nous pensons donc qu'une traduction avec inversion est préférable, d'autant plus que ce texte est très marqué stylistiquement, par la recherche d'effets de préciosité.

Roberto esitò prima di affrontare l'ultimo      *Roberto hésita avant d'aborder le dernier*  
argomento. Poi mormorò abbassando la      *sujet. Puis il murmura en baissant la voix:*  
voce:      *- Alors... alors il ne nous reste plus qu'à*  
- Allora... allora non resta che confessar-      *tout lui avouer.*  
le ogni cosa...      *Une contraction nerveuse parcourut la mère*  
La madre s'irrigidì in una contrazione      *(...). Et elle répondit d'une voix assourdie,*  
nervosa (...). E rispose con voce sorda,      *en baissant la tête:*  
chinando il capo:      *- Elle sait tout!... Elle soupçonne tout!...*

<sup>5</sup> NIDA, cité par G. MOUNIN, in *Problèmes théoriques de la traduction*, TEL Gallimard, Paris 1963, p. 278.

- Lo sa! ... Lo sospetta!...
- E nondimeno?... - riprese Danei dopo un breve silenzio.
- Ne sarebbe morta. Le ho fatto credere che s'ingannava.
- E lo ha creduto?
- Oh! esclamò la contessa con un triste sorriso. L'amore è credulo... Lo ha creduto!
- E voi? - chiese Roberto con un tremito che non poteva dissimulare nella voce.
- Io ho già sacrificato tutto a mia figlia. Poi gli tese la mano e soggiunse:
- Sentite com'è calma?
- Siete certa che sarà sempre così calma?
- Ella rispose:
- Sempre.
- E sentì freddo nella nuca, alla radice dei capelli. (Giovanni Verga, *Dramma intimo*, Oscar Mondadori, p. 225)
- *Et alors?... - reprit Danei après un court silence.*
- *Elle en serait morte. Je lui ai fait croire qu'elle se trompait.*
- *Et elle l'a cru?*
- *Oh! - s'exclama la comtesse avec un sourire triste - L'amour est crédule. Elle l'a cru!*
- *Et vous? demanda Roberto, avec dans la voix un frémissement qu'il ne pouvait dissimuler.*
- *Moi, j'ai déjà tout sacrifié à ma fille. Puis elle lui tendit la main, et ajouta:*
- *Sentez-vous comme elle est calme?*
- *Etes-vous bien sûre qu'elle sera toujours aussi calme?*
- Elle répondit:*
- *J'en suis sûre!*
- Et elle eut un frisson dans la nuque, à la racine des cheveux.*

Nous avons choisi l'intonation simple pour la question de Danei «*E lo ha creduto?*», car elle est marquée par une sorte d'élan de la part du locuteur, elle ne procède pas d'une réflexion, elle suit le mouvement du dialogue, et marque chez le locuteur l'impatience d'obtenir une réponse. En revanche la question de la comtesse «*Sentite com'è calma?*» intervient à un moment du dialogue où cette dernière fait un effort pour se dominer, où elle est pleine d'une tristesse résignée et calme, comme elle l'indique elle-même; nous pouvons donc supposer qu'elle utilise un langage qui est habituellement le sien, recherché et raffiné, c'est pourquoi nous avons préféré l'inversion du sujet. Quant à l'interrogation posée par Danei «*Siete certa che sarà sempre così calma?*», nous aurions pu la traduire en utilisant le morphème *est-ce que*, car il y a une certaine insistance et la comtesse pourrait avoir besoin d'un moment de réflexion avant de répondre. Mais nous avons opté pour l'inversion, pour conserver l'unité stylistique que le mouvement de la phrase requiert.

Clelia mi guardava con calma, come se la sera prima non fosse stata sul punto di morire (...). Ora riescivo a capire che quell'incidente orribile capitato a Flora era destinato a lei? E di andarmene, me la sentivo? me la sentivo di scrivere a mio padre e di lasciarla lì, in quella casa, lo avrei fatto? (Antonio Tabucchi, *Gli incanti*, Universale Economica Feltrinelli, p. 54)

*Clelia me regardait calmement, comme si la veille au soir elle n'avait pas failli mourir (...). Est-ce que maintenant j'arrivais à comprendre que cet horrible accident qui était arrivé à Clelia, c'était à elle qu'il était destiné? Est-ce que je me sentais le courage de partir, d'écrire à mon père et de la laisser là, dans cette maison? Est-ce que vraiment j'allais le faire?*

Dans ce texte contemporain, les questions présentent une particularité, dans la mesure où elles sont formulées à la première personne, mais c'est Clelia qui s'exprime par la bouche du narrateur. Ces questions sont empreintes de colère, d'insistance fortement marquée. Nous avons par conséquent choisi *est-ce que*, qui indique plus que l'intonation simple ce phénomène d'insistance. Pour éviter toutefois d'alourdir le texte, nous avons réuni deux questions en une seule.

«La notte il bambino dorme filato» dice la sorellina di Aurora. (...)  
 «Portalo sulla strada» dice Adele.  
 (...) E Musetta, che ha la lingua sciolta (...) non manca l'occasione di dimostrare di avere più giudizio. Risponde:  
 «Credi che sia un balocco?»  
 «Un poco d'aria non gli farà mica male».  
 «Da oggi abbiamo deciso di portarlo ai Giardini. Che vuoi, c'è abituato! Aurora lo portava tutti i giorni!»  
 «Non vi ha nemmeno scritto una riga? È stata proprio una cattiva!» esclama Adele. (Vasco Pratolini, *Cronache di poveri amanti*, Oscar Mondadori, p. 163).

«La nuit, le petit dort tout d'une traite» dit la petite soeur d'Aurora. (...)  
 «Emmène-le dans la rue» dit Adele.  
 Et Musetta, qui n'a pas la langue dans sa poche (...) ne perd pas l'occasion de lui montrer qu'elle est plus sensée qu'elle.  
 «Tu crois peut-être que c'est un jouet?»  
 «Un peu d'air ne lui fera pas de mal».  
 «À partir d'aujourd'hui, nous avons décidé de l'emmener aux Jardins. Qu'est-ce que tu veux, il en a l'habitude! Aurora l'y emmenait tous les jours.»  
 «Elle ne vous a même pas écrit une ligne? C'est vraiment méchant de sa part!» s'exclame Adele.

Le texte de Pratolini met en scène des personnages d'un milieu défavorisé, dont le langage plein de verveur s'apparente à celui qu'on utilise communément à l'oral. C'est pourquoi nous avons traduit «*Credi che sia un balocco?*» par l'intonation simple, ce qui a amené l'emploi de l'indicatif dans la complétive. De plus, cette question est quasi rhétorique, puisque Musetta ne peut effectivement pas supposer qu'on lui répondra que l'enfant est un jouet. L'interro-négative posée par Adele doit être traduite par l'intonation simple, puisqu'il s'agit d'une question orientée: la réponse est évidemment «non». Une interro-négative avec l'inversion ou avec *est-ce que* serait impossible.

Ella guardavasi attorno, un poco esitante.  
 – Avete dimenticato nulla? chiese Andrea.  
 Ella guardò i fiori. Ma rispose:  
 – Ah sì, il portafoglio.  
 (D'Annunzio, *op cit.*, p. 36).

Elle regardait autour d'elle, un peu hésitante.  
 – N'avez-vous rien oublié? demanda Andrea  
 Elle regarda les fleurs, mais répondit:  
 – Ah sì, le portefeuille.

L'interro-négative est posée avec une intention évidente: elle a oublié quelque chose et Andrea le sait. La question est donc

orientée vers une réponse positive. Puisqu'il s'agit d'un texte de D'Annunzio, il est préférable d'utiliser l'inversion plutôt que *est-ce que*.

– Beh, e allora che fai, Arturo? – egli domandò. – Non ti alzi? Non vieni ad accompagnarmi come al solito in carrozza al porto?

– No, gli risposi.  
– Non vuoi? egli domandò.  
– No! gli ripetei.

(Elsa Morante, *L'isola di Arturo*, Gli Struzzi Einaudi, p. 348).

– *Eh bien, alors, Arturo, qu'est-ce que tu fais? – demanda-t-il. – Tu ne te lèves pas? Tu ne m'accompagnes pas comme d'habitude jusqu'au port en voiture?*

– *Non, répondis-je.*  
– *Tu ne veux pas? demanda-t-il.*  
– *Non, répétais-je.*

Nous avons ici un cas particulier de question orientée. Le père est conscient que son fils est encore au lit: l'interro-négative est plus une constatation qu'une question. La réponse attendue est «non». En aucun cas on ne pourrait avoir ici le morphème *est-ce que*, qui oriente vers «oui».

Ma lei era sempre stanca. Stanca perché poi? Forse che lui non era stanco, non facevano le stesse ore d'ufficio?

(Tabucchi, *Il rancore e le nuvole*, Universale Economica Einaudi, p. 84)

*Mais elle était toujours fatiguée. Fatiguée pourquoi, d'ailleurs? Il n'était peut-être pas fatigué, lui? Est-ce qu'ils ne faisaient pas les mêmes heures de bureau?*

Les deux questions sont ici orientées vers une réponse positive. Le morphème *est-ce que* rend parfaitement cette idée, nous l'avons donc utilisé pour la deuxième interrogation. Mais du fait de sa lourdeur, il était difficile de l'employer deux fois. Nous avons alors choisi l'intonation simple pour la première question, qui toute seule n'est pas orientée vers une réponse positive, mais le devient, une fois accompagnée du modalisateur «peut-être».

– Vieni a vedere il film da me stasera? OK, ti aspetto.

– Tutto bene? Fa freddo? Il film è sul cinque. È la prima volta che lo vedi? (...) Oggi è venuta a trovarmi Clarissa. (...) Tu l'hai conosciuta Clarissa, no? Lo sai cosa ha fatto stamattina la mamma? ... ha raccolto per caso il bucato della vicina...(Il grande Lupo Alberto, Illustrati BUR, p. 155)

– *Tu viens voir le film chez moi ce soir? D'accord, je t'attends.*

– *Tu es bien? Tu n'as pas froid? Le film est sur la cinq. C'est la première fois que tu le vois? (...) Aujourd'hui Clarissa est venue me voir. (...) Tu la connais Clarissa, n'est-ce pas? Tu sais pas ce que ma mère a fait ce matin? Elle a ramassé le linge de la voisine au lieu du sien...*

– Marta... sei pronta? Hmm, che serata! Non senti anche tu avvicinarsi la primavera?

– Fa ancora fresco, però.

– *Marta... tu es prête? Humm, qu'est-ce qu'on est bien! Ça sent le printemps, tu ne trouves pas?*

– *Il fait quand même un peu frisquet.*

- |  |  |
|--|--|
| - Hai sentito?... Ci sediamo qui?          | - Tu n'as rien entendu?... On s'assoit ici?                            |
| - Là è più riparato.                       | - Là-bas c'est plus abrité.  |
| - È come se qualcuno ci seguisse.          | - On dirait que quelqu'un nous suit.                                   |
| - Sarà mica uno di quei guardoni?          | - Et si c'était un voyeur?   |
| - Spostiamoci più in là... Insomma, chi è? | - On va se mettre un peu plus loin... Mais bon sang! Il y a quelqu'un? |
- (*Il grande Lupo Alberto*, Illustrati BUR, p. 152)

Ce dialogue de bande dessinée est un bon exemple de langage oral italien, qu'il est intéressant de traduire, car il pose des problèmes sensiblement différents de ceux que l'on peut rencontrer dans une traduction littéraire. Ici les personnages ont tous le même niveau de langue. Les questions obéissent à des règles dont la codification est moins claire que dans d'autres textes, mais qui sont tout aussi impératives. La traduction exige de se demander ce qu'un Français, dans une situation semblable, dirait le plus spontanément possible. Nous avons bien sûr éliminé l'inversion, ainsi que *est-ce que*, dont l'emploi ici ne se justifiait pas. Remarquons que des questions qui sont à la forme interrogative positive en italien passent à la forme interro-négative en français: «*Fa freddo?*» «*Lo sai cosa ha fatto la mamma?*» «*Hai sentito?*». Dans le premier cas, pour un Français, cette question est l'équivalent de «*J'espère que tu n'as pas froid*». Dans le deuxième cas, l'interrogation est négative car l'allocutaire évidemment «ne sait pas» ce que la mère a fait. Quant au troisième cas, il est plus problématique. On pourrait bien sûr poser la question comme en italien «*Tu as entendu?*», mais il nous semble qu'ici un Français aurait plutôt recours à l'interro-négative avec intonation, car elle contient à la fois une part de neutralité, et une part d'orientation vers «non», qui se justifie par la crainte qu'éprouve le locuteur de voir confirmer ses soupçons.

En revanche, là où l'italien emploie la forme interro-négative, le français choisit la forme positive. «*Sarà mica uno di quei guardoni?*». Traduire littéralement en français par une interro-négative n'aurait aucun sens. L'italien attribue à cette interrogation la valeur de «*Spero che non sia un guardone*», que l'on pourrait transposer telle quelle en français. Mais il nous a semblé que la question posée en pareille circonstance serait plus proche d'une supposition, qui indique la crainte, comme la structure interro-négative en italien.

La phrase «*Non senti anche tu avvicinarsi la primavera?*» pose des problèmes lexicaux qui entraînent des problèmes syntaxiques.

Le verbe «sentire» ne peut être traduit par «sentir» conjugué à la forme personnelle, et nous avons déplacé son contenu sémantique dans l'expression courante en français «Ça sent...», qui ne peut toutefois pas être mise à la forme négative. L'orientation contenue dans la forme interro-négative en italien a été exprimée par le modalisateur «Tu ne trouves pas?», qui a la même valeur.

Notre analyse n'a pas pu rendre compte de tous les cas et de toutes les subtilités de l'interrogation totale en français et des problèmes que peut poser une traduction. Nous espérons cependant que les quelques indications qui ont été données permettront d'aborder de manière plus affinée l'apprentissage et l'emploi de cette structure, en tenant compte de divers facteurs qui sont parfois négligés, mais dont l'importance nous semble de première importance, comme la situation communicative, la distinction entre écrit et oral, le statut des personnages dans les différents types de textes, et l'intention qui guide l'orientation de la question.



Sara Pizzitola

## CAROLINE KIRKLAND'S MAGAZINE CONTRIBUTIONS

Caroline Stansbury Kirkland (1801-1864) wrote a number of sketches and essays appearing in the major American magazines from 1845 to 1853.<sup>1</sup> In her contributions Kirkland proves to be the perfect columnist, who deals with the issues that are “in the air” and reflects the opinion of the largest number of readers; her works convey the view of traditional mid-nineteenth-century America, and their value lies precisely in their representative quality.

Kirkland's residence on the Michigan frontier from 1835 to 1843 provided the impulse for her literary career and throughout her life was an important source of inspiration.<sup>2</sup>

It is interesting to notice the evolution of Kirkland's attitude toward the West, as she always found it difficult to reconcile her regard for good breeding and polished manners with her democratic theories and her desire to find real values in the raw frontier.

In *A New Home* and *Forest Life*<sup>3</sup> we can often perceive the upper-class lady's fastidiousness about the improprieties of the uncouth wilderness inhabitants. Eventually, however, Kirkland realized the folly of her feeling of superiority and understood that the value of human beings could not be estimated only according to notions of propriety, since moral qualities were more important. Already at the close of *A New Home* the writer had a glimpse of the error of her attitude:

...although many [of the] remarks and requisitions of our unpolished neighbors are unreasonable and absurd enough, yet some of them commend themselves to our better

<sup>1</sup> William S. OSBORNE, *Caroline M. Kirkland*, TUSAS 207, New York, Twayne Publ., 1972; ch. 1.

<sup>2</sup> *Ibid.*, ch. 1.

<sup>3</sup> These are Kirkland's two book-length narratives about the West. *A New Home. Who'll Follow? or, Glimpses of Western Life* appeared in 1839; *Forest Life* was published in 1842.

feelings; [...] after the barriers of pride and prejudice are once broken, we discover a certain satisfaction in this homely fellowship with our kind.<sup>4</sup>

And in *Forest Life* Kirkland introduced the subject which was to be central in her later sketches of western location: she explained that in the country

we are brought sooner and more certainly to a sense of the *dignity of human nature* – independent of all the accessories on which so much stress is laid in society, – than we could ever be amid the forms and barriers of more polished life.<sup>5</sup>

In all of Kirkland's western sketches the oppositions artificiality vs. naturalness and sophistication vs. simplicity are emphasized with a definite didactic purpose: since Kirkland had gradually realized that refined urban life was actually hypocritical and hollow<sup>6</sup>, she wanted to make city dwellers understand how far they had gone from the true American life-style, consisting in simplicity and consideration for others.

The writer's method is manifest: the western customs and modes of behavior she approvingly describes are continually set in implicit or explicit contrast with eastern city standards; as a result, the West becomes the repository of man's best qualities – the place where simple people live according to their spontaneous impulses, in close contact with nature, unspoilt by the withering influence of the so-called civilization.

True hospitality is one of the main western features which Kirkland chooses to underline. Both in "Spring in the Woodlands"<sup>7</sup> and in "A Chapter on Hospitality"<sup>8</sup> she refers to "very

<sup>4</sup> [Caroline Kirkland], *A New Home. Who'll Follow? or, Glimpses of Western Life, By Mrs. Mary Clavers, An Actual Settler*, 1839. Reprint ed. by William Osborne, New College and University Press, 1965; p. 229.

<sup>5</sup> [Caroline Kirkland], *Forest Life, By the Author of 'A New Home'*, 2 vols., New York, Francis & Co., 1842; II:159.

<sup>6</sup> One of the many instances of Kirkland's opinions about eastern city life can be found in an essay on visiting customs: "...they [the city inhabitants] have somehow allowed their notions of social intercourse to become sophisticated, so that visiting has ceased with them to be even a symbol of friendly feeling, and they look upon it as merely a mode of exhibiting wealth, style, and desirable acquaintances; an assertion, as it were, of social position." ("The Mystery of Visiting", *Sartain's Union Magazine*, VI (May 1850); 319).

<sup>7</sup> "Spring in the Woodlands", *Godey's Magazine and Lady's Book*, XXXI (July 1845); 22-4.

<sup>8</sup> "A Chapter on Hospitality", *Godey's Magazine and Lady's Book*, XXXII (May 1846); 222-5.

indigent" but generous families who, despite scanty means, had shared their houses and food for many days with other families who had newly emigrated to the West. The author remarks that in cities the artificial social codes cripple the spontaneous outpourings of feeling: "The forms of society are in a high degree inimical to true hospitality. Pride has crushed genuine social feeling out of too many hearts, and the consequence is a cold sterility of intercourse"<sup>9</sup>.

"The Country Funeral"<sup>10</sup> portrays western solicitude and delicacy in case of illness or death:

For all that touches health or life [...] there is an ever-ready, warm, overflowing and active sympathy, which education and refinement could hardly improve, even if education and refinement were always free from certain haunting influences which sometimes mar their beneficence.<sup>11</sup>

Kirkland here states that "education and refinement" are irrelevant – and sometimes even detrimental – to any manifestation of disinterested feeling. The word "instinct" is crucial: Kirkland seems to believe that man has an instinctive predisposition to goodness, which has to be preserved from the warping effects of formality accompanying a more advanced state of society.

In "The Log Schoolhouse"<sup>12</sup>, which treats the topics of education and worship in the West, Kirkland one more time finds the occasion to berate the attitude of the more refined part of America, which, she says, gives priority to outward show and neglects essentials.

In the first passages the eastern "colleges of brick and stone" are contrasted to "the log schoolhouse in the deep woods" (LSH, 251). Easterners, the author laments, seem more concerned with building stately and over-embellished colleges than with supplying them with good teachers. The western schoolhouse, on the contrary, in the rawness and bareness of its construction, is exempt of any trace of "pride and vanity" and is the true embodiment of the noblest ideas of humankind – intellectual and moral advancement: "A log schoolhouse is the veritable temple of learning and

<sup>9</sup> *Ibid.*, 224.

<sup>10</sup> "The Country Funeral", *Union Magazine*, I (October 1847); 179-81.

<sup>11</sup> *Ibid.*, 179.

<sup>12</sup> "The Log Schoolhouse", *Sartain's Union Magazine*, VI (April 1850); 251-6 (hereafter cited as LSH in the text).

religion, without the remotest idea of paltry ornament; devoted in naked *simplicity*, to an idea which is its consecration and its beauty" (LSH, 251, my emphasis).

Kirkland's intellectual honesty, however, could not tolerate unconditioned eulogy: while dealing with the subject of western children's education she admits to the many difficulties which made the result "distant, at least, if not uncertain" (LSH, 235). And in "Forest Literature" Kirkland openly disapproves of the westerners' disregard of aesthetics, their scarce interest in school education, their marked tendency to utilitarianism.<sup>13</sup> Kirkland knew that emphasis on the physical side of life was unavoidable in a newly settled country, but she feared that the steady material and economic advance of the West might not be attended by an equivalent intellectual and cultural progress.

The second half of "The Log Schoolhouse" is dedicated to western worship customs and religious feeling. On Sundays the whole village gathers in the rustic building to perform their religious rite; Kirkland writes that the gravity doubtless appropriate on such occasions is relieved by an atmosphere of "familiarity": both believers and preacher behave with naturalness and unceremoniousness, in contrast with the stiff and formal demeanor one can see in city churches (LSH, 253).

In "Bush-Life"<sup>14</sup> the writer makes her most comprehensive assessment of life in the West. The most prominent element of its charm, she says, is its extreme naturalness and unconventionality. Once more Kirkland sets in contrast the artificial code of behavior which rules city life and the unrestrained quality of country life; the preference of the author goes to the latter, since it reveals what is truly important, it enhances people's humaneness, and gives an exhilarating sensation of freedom:

<sup>13</sup> Cfr.: "That spontaneous western question — 'Where's the use?' always has the narrowest utilitarian drift, and it is invariably in use when any refinement is proposed. The very shadow of aesthetics frightens the hardy citizen of the new country." ("Forest Literature", *Union Magazine*, II (May 1848); 211-2).

<sup>14</sup> "Bush-Life", *Sartain's Union Magazine*, VI (January 1850); 70-4 (hereafter cited as BL in the text).

CAROLINE KIRKLAND'S MAGAZINE CONTRIBUTIONS

Dress, and ceremony, and formal behaviour seem necessary in the city – *seem*, not are, – for humanity is more truly dignified than convention, and more effective in every way; – but in the wood we can follow nature – dress to be warm or to be easy, or to be picturesque, if we like, without shocking anybody. We have in town perhaps all the essentials of liberty; [...] – but in the country we have the *sense* of liberty... (BL, 72).

Everything, says Kirkland, inspires a feeling of freedom: the wide and untamed landscape; one's caring for "the common matters of daily life" – something forgotten in the city; the flexibility of the time devoted to one's activities. The sense of liberty, the author concludes, "is certainly the chief source of fascination of a wild western life" (BL, 72).

But "the secret charm of a life far removed from pride and formality" consists in something deeper and stronger: "the feeling of brotherhood" (BL, 74). Indeed the sense of fraternity is what makes the difference, for it cannot exist "where men are crowded together in large cities, or subjected to the friction of keen and pitiless competition" (BL, 74). In cities, Kirkland continues, people inevitably are the victims of "individualism and selfishness", as the profit of one is somewhat dependent on the loss of all the others. In the West, on the contrary, all circumstances tend to fostering a feeling of brotherhood and solidarity: individual action always adds to the general welfare; people directly draw their sustenance from mother nature; above all, there is a condition of *interdependence* for which everyone must rely on his neighbor as to help, services, information, or advice, and intercourse necessarily becomes unceremonious (BL, 74). The following statement sums up Kirkland's vision of western life:

– all the bonds of life are drawn closer; the heart is obliged to act, and the tone of manners becomes freer and more genial; less polite perhaps but more humane; and after some little experience of this, a return to the cold polish of city intercourse seems indeed a plunging into 'frigid impertinences', – a descent from the free mountain air which braces every nerve to health and pleasure, to the calmer but more stagnant atmosphere of the plain (BL, 74).

Therefore, according to Kirkland, life in the West is highly preferable to eastern city life, as the advantages it offers are inestimable: a feeling of freedom, of naturalness, of brotherhood; compared to those things, deficiencies in refinement and manners are negligible drawbacks.

Many years after leaving the wilderness and returning to "civilized" New York City Kirkland realized that not only was frontier life the most consonant to human nature but it was also the most consistent with the American social order, since in the West

the foundations of the American republic – freedom, equality, and brotherhood – were really carried out into practice.<sup>15</sup>

Kirkland's journeys across Europe – in 1848, 1850, and 1854 – made her more keenly aware of the injustice and oppression existing in the European countries (especially in England), and confirmed to her the rightness of the American political institutions. In a few essays she contributed to the *Sartain's Union Magazine* Kirkland joined her voice to the vast chorus of writers<sup>16</sup> who extolled the American form of government and the exemplary role of the U.S. for the other nations of the world.

In particular, in her “English and American Manners”<sup>17</sup>, Kirkland develops an important point: since in every country manners are the fruit of the political and social forms of that country, when Americans ape the English behavior, not only are they ridiculous but they betray the ideals upon which their nation has been built. Throughout the article the features of the American and English national characters are continually counterpointed, so as to show that Americans are “good-natured and brotherly people”, whereas the English are “self-inclosed, haughty, and overbearing” (EAM, 402). The reason for that, Kirkland writes, lies in the different notions with which the two peoples are imbued – notions which in turn result from the two different political systems:

People bred to aristocratic ideas may without inconsistency indulge in a hauteur which comes natural to them – for aristocracy being accepted, there is no class above the lowest which may not claim for its privileges over somebody. But the same in an American, whose greatest boast is that he has done away with all aristocracy but that of merit, is simply ridiculous (EAM, 401).

Kirkland is enthusiastic about her country's democratic choice. She stresses that in the U.S. power is held by the people: the principles on which the American constitution is founded were adopted “by the concurrence of the whole national mind” (EAM, 401); moreover, “they derive their origin and their sanction from Christianity” (EAM, 402). Those principles are “equality and

<sup>15</sup> See Daniel G. RIORDAN, *The Concept of Simplicity in the Works of Caroline M. Kirkland*, Ph.D. Diss., University of North Carolina, 1973; ch. 2.

<sup>16</sup> As a matter of fact, the issue of the American democracy as contrasted with the English aristocracy was a most debated one at mid-century.

<sup>17</sup> “English and American Manners”, *Sartain's Union Magazine*, IV (June 1849); 401-4 (hereafter cited as EAM in the text).

brotherhood": their influence, the author assures, will soon pervade the whole of the U.S., including the slave-holder South (in her articles, Kirkland always mentions the issue of the blacks' slavery in passing; other women writers of the period, such as Harriet Beecher Stowe and Lydia Maria Child, were on the contrary extremely determined in their censures)<sup>18</sup>. At any rate, the writer continues, the effects of democracy are already remarkable: "For the first time since the creation, is exhibited the spectacle of an equality almost Christian" (EAM, 402). And, Kirkland concludes, the democratic form of government has moulded the peculiar American character, whose features are "simplicity, truth, kindness, and a strict regard to the rights and feelings of others" (EAM, 403). Therefore, as it is linked to man's best inner qualities, democracy proves to be the best political system possible, unique in the world and worthy to be copied by the other nations.

Unfortunately not all the Americans, Kirkland laments, realize the extraordinariness of their situation: particularly the newly rich, in order to underline their sense of self-importance, try to imitate the aristocratic manners of the English<sup>19</sup>.

If Americans remain faithful to their life-maxims, Kirkland asserts, they will certainly be, as a nation, "happier and more respectable" (EAM, 404). Prospects will be grand and boundless for them if they give up imitation: "The whole range of cultivation lies before us [American people]; we can inform and refine our minds to any extent, and spend our fortunes according to the tastes so imbibed" (EAM, 404). While never forsaking the precepts of simplicity, Americans will be able to enjoy the most refined pleasures of life – "live liberally and even elegantly", "become the patrons of Art", "exercise hospitality in the true spirit"

<sup>18</sup> As to Kirkland, in the later part of her life she became increasingly concerned in slavery (see Audrey J. ROBERTS, *The Letters of Caroline M. Kirkland*, Ph.D. Diss., Univ. of Wisconsin, 1976).

<sup>19</sup> Already in "Detached Thoughts About England" and in "English Characteristics" Kirkland had remarked the first signs of a tendency to affectation and display of wealth as a way of compensating for lack of good breeding and education. She had put down this attitude to the American *nouveau riches'* disregard of democratic principles in favor of European aristocratic ways of life. (See "Detached Thoughts About England", *Sartain's Union Magazine*, IV (February 1849), 127-32, and "English Characteristics", *Sartain's Union Magazine*, IV (May 1849), 295-8).

(EAM, 404) – because they have grown aware of the intrinsic worth of those aspects of life, not because they fear to fall behind the English or the French.

Otherwise, if Americans insist on aping the manners and fashions of the European peoples, only trouble may be expected; imitation, Kirkland warns, is extremely dangerous, for it may bring about, in the long run, a modification of national ideas and principles<sup>20</sup> – those “grand and simple ideas to which our country owes her position among the nations of the earth” (EAM, 404).

Another widely debated issue of the time was the “woman question”<sup>21</sup>: in myriads books, pamphlets, sermons, and magazine articles, social advisers tried to define woman’s nature and role. The dominant concept of the century, either supported or denied, was that of separate “spheres” of action and duty for men and women: woman’s prescribed sphere revolved round the home and encompassed various specific tasks, from household management to moral guidance for husband and children.

Kirkland’s own attitude, as she expressed it in her magazine essays, was conciliatory: she was aware of some of the disparities and injustices against which early feminists protested; yet she decidedly distinguished herself from feminism, as she believed that women *were* distinct from men, and that their primary care should be to fulfill the obligations of their appointed sphere.

The most complete expression of Kirkland’s opinions about the “woman question” is contained in her 1853 essay “The American Ideal Woman”<sup>22</sup>.

Kirkland begins her article by refuting the ideal of woman furthered by the Cult of True Womanhood: “a being born destitute of will, desire, or aim of her own” (AIW, 527); delicate in

<sup>20</sup> Cfr.: “Can Americans adopt such sentiments and copy such manners without belying their parentage and renouncing the principles which made them what they are?” (EAM, 403).

<sup>21</sup> The following statements are based on the Introduction to HELSINGER, SHEETS, VEEDER, *The Woman Question: Literary Issues*, vol. 3 of: *The Woman Question: Society and Literature in Britain and America, 1837-1883*, New York, Garland Publishing, 1983, and on Nancy COTT, *The Bonds of Womanhood: Woman’s Sphere in New England, 1780-1835*, New Haven, Yale Univ. Press, 1977. See also Mary KELLEY, *Private Woman, Public Stage. Literary Domesticity in Nineteenth-century America*, New York and Oxford, Oxford Univ. Press, 1984.

<sup>22</sup> “The American Ideal Woman”, *Putnam’s Monthly Magazine*, II (November 1853); 527-31 (hereafter cited as AIW in the text).



her physique, self-denying in her disposition, rejoicing only in housework and in a total dedication to her husband:

...she was born to be the humble contributor to man; to bear with his tempers, follow his fortunes, humor his whims, cater for his wants, watch over his illnesses, bring up his children, economize his means, promote his enjoyments – be wholly lost and swallowed up in him... (AIW, 527).<sup>23</sup>

The author sees through the pretence of rhetoric and unveils its underlying logic: “It was so nice to think that so convenient a class had been created for the good of the higher; and if gentlemen were pleased, why the ladies must be, or they could not claim to be ideal women” (AIW, 527). In other words, it was a kind of moral blackmail: if a woman showed no propensity to self-abnegation she was regarded with suspicion and denied the title of true woman.

As the essay proceeds, Kirkland's standpoint becomes clearer: the writer is *not* advocating a revolution of female life roles; on the contrary, she confirms the importance and value of woman's domestic vocation.

When Kirkland proposes her own model of American woman, her intent to give a safely traditional framework to a view which had strong non-traditional implications appears evident:

...we insist that the Ideal American woman of our day must be with *every* faculty cultivated, every power in use. This may seem so obvious to deserve the name of a truism or platitude, but earnest, practical acceptance would cause a revolution – not a bloody, but a happy one (AIW, 528).

Throughout the essay we can perceive the author's trust that women, once granted new opportunities, would forever apply their new faculties and abilities within their domestic sphere only. Fearing that a more radical “revolution” might have ruinous effects on

<sup>23</sup> Submission was perhaps the most feminine virtue expected of women by the code of True Womanhood. As God seemed to have endowed the female sex with the enduring virtues, women were naturally fitted to obey and suffer in silence – any display of self-assertion was tantamount to a threat to the cosmic order. Besides, according to many advice writings, a woman's whole interest should be focused on her husband. The consciousness of fulfilling duties of the highest order was to be sufficient reward; moreover, this brought evidence of woman's usefulness and value within both family and society. (See Barbara WELTER, “The Cult of True Womanhood: 1820-1860”, *American Quarterly*, 18 (Summer 1966), 158-62 and 169-70; Mary KELLEY, *op. cit.*, pp. 268-270).

society, Kirkland suggested a solution which could secure the maximum development of woman's being without displeasing the male counterpart or endangering the organization of society.

In a long passage Kirkland explores in detail her view of the "American Ideal Woman".

The first element she emphasizes is a "hearty, intelligent, habitual pursuit of knowledge, not pedantic, nor finical, nor sectarian, nor showy, nor by any means sought only in books" (AIW, 529). The reader who was acquainted with Kirkland's precedent articles on female education<sup>24</sup> already knew what she meant by this. In the present essay Kirkland deals with the *product* of a well-rounded instruction: a talented, competent, many-sided woman, who could feel at ease in any situation: "Our Ideal Women must be 'globed' [...]; mind and body cultivated and accomplished, until no duty is too high or too low, no society barren or foreign, no solitude dreary, no crowd dissipating" (AIW, 529). Thus the author forwards the idea of a harmonious development of woman's entire being, physical, intellectual, and, implicitly, moral as well.

Neither the indolent lady of fashion, nor the debased servant in her own house, the American woman must combine her decorative and useful functions in a perfect synthesis. For instance, she should be able to cook and serve a meal, besides being the "light and warmth" of her dinner table – always bearing in mind the high dignity of her housewifely occupations. More important, she ought to reconcile intellectual and domestic pursuits, finding the time for both in her daily routine: "She may read Shakespeare and rock the cradle, and baby be no whit the worse be cared for" (AIW, 529).<sup>25</sup>

<sup>24</sup> One of the central points of the nineteenth-century debate on the "woman question" regarded the extension and quality of woman's education. (See Frances B. COGAN, *All-American Girl, The Ideal of Real Womanhood in Mid-Nineteenth-Century America*, Athens, The Univ. of Georgia Press, 1989; p. 68). In two correlated essays dated 1849 Kirkland endorses the notion of a fully developed female instruction which, however, should remain within the framework of woman's traditional role and in conformity with society's expectations. Kirkland never mentions vocational equality: apparently she did not realize the absurdity of cultural pursuits completely disjoined from prospectives of personal fulfillment in the world of professions. ("Thoughts on Education. Addressed to Young Women Who Are 'Finishing'", *Sartain's Union Magazine*, V (July 1849), 40-3; and V (October 1849), 236-9).

<sup>25</sup> Kirkland's attempted reconciliation between intellect and domesticity is expounded in "Literary Women": there she tries to dispel the widespread prejudices against the cultivation of the female mind – as it was feared that

Kirkland's ideal of an all-round woman who dedicates part of the day to cultural activities, while thoroughly fulfilling the obligations of her sex-role, is summed up in these words:

Why should accomplishments throw into shade the useful arts? and why should household skills, the Art of the Home, oh, blessedest and finest of all arts! scorn the aid of the acquired powers and graces which dignify and cheer harassing occupations, soothe and elevate the mind, and afford innocent amusement for thoughts and hands, protecting virtue by leaving no vacant, weary hours for vicious wishes? (AIW, 529).

The fundamental element implicit in Kirkland's statements is that she asserts the primacy of woman's domestic, marital, and maternal duties: she advocates, it is true, enlarged educational opportunities, increased faculties, a wider scope of thought and action, – but always from the traditional viewpoint about woman's specific vocation.

Kirkland's "conservative" attitude can be further traced when she suggests that American women should "carry with them into their married homes, habits which demand the exercise of talent, taste and perseverance, with the single object of pleasing those with whom they live, and making the home the centre and natural theatre of their best graces" (AIW, 530). On this occasion Kirkland's words bear a close resemblance to those used by the Cult of True Womanhood advisers: the home should be a place of joy and comfort for the family members, and the woman should be its animating soul and pleasure-giving ornament.<sup>26</sup>

In the final part of the essay Kirkland harshly criticizes the women who refuse to engage in domestic work – which they regard as degrading – and who depute everything to servants: "We contend that *domesticity is the glory and honor of a woman*, whatever her fortune and abilities; and that when she performs all its duties by means of hirelings, she is untrue to herself and her

intellectual interests might draw women out of their sphere, induce them to reject their duties, and render them masculine and unattractive. Yet in the essay Kirkland handles the subject from the male perspective —she is more preoccupied with replying to men's objections than with stating women's exigencies. ("Literary Women", *Sartain's Union Magazine*, VI (February 1850); 150-4).

<sup>26</sup> Barbara WELTER, *art. cit.*, 166-7.

birthright" (AIW, 530, my emphasis). The author could not have more explicitly stated her ideas on woman's proper role and station.<sup>27</sup>

While concluding her argument, Kirkland sums up her conception of the "ideal woman" – a bold but fragile synthesis of woman's rights of the mind and duties to the sphere: "There is time for the highest cultivation and the highest usefulness; those who doubt it accuse Providence, as if powers were meant to run to waste" (AIW, 531).

When compared to other contemporary female commentators, in particular to someone like Margaret Fuller<sup>28</sup>, Kirkland's ideas appear extremely conservative. If we think that Fuller's feminist essay "The Great Lawsuit"<sup>29</sup> appeared in 1843 and that Kirkland's articles about woman date from 1849 to 1853 we can have a glimpse of Kirkland's backwardness. It must be also remembered that Kirkland's articles appeared abundantly after the birth of the woman's rights movement during the 1848 Seneca Falls Convention.<sup>30</sup>

Kirkland's position was in fact a compromise position: she realized that the contemporary definition of the female sphere was too confining and limiting, but she sensed that to stay within that sphere secured woman's authority in the moral and even in the cultural fields. Either she lacked the courage to assume a bolder

<sup>27</sup> Kirkland had elsewhere insisted upon the prestige deriving from the performance of domestic tasks: "We cannot help feeling a pity not wholly untinged with contempt, when we hear young ladies publishing their total ignorance of household minutiae. They seem to us shorn of one of the modest glories of womanhood." ("The Household", *Sartain's Union Magazine*, VII (July 1850); 45).

<sup>28</sup> Margaret Fuller Ossoli (1810-1850) was a member of the circle of the Transcendentalists and the most famous American female intellectual of her time: she was a teacher, editor, reviewer, writer, and journalist. (See Rosella MAMOLI ZORZI's Introduction to Fuller's *Un'Americana a Roma, 1847-1849*, Pordenone, Edizioni Studio Tesi, 1986; pp. VII-XXXIV).

<sup>29</sup> "The Great Lawsuit: Man vs. Men, Woman vs. Women", *The Dial*, IV, no.1, (July 1843); 1-47. Two years after its publication, Fuller expounded it into a book, *Woman in the Nineteenth Century*, the first full-length feminist work in the U.S.

<sup>30</sup> On that occasion the assembled women adopted a *Declaration of Sentiments and Resolutions* in order to protest against the limitations placed on their lives and to plead for equal rights and opportunities for both sexes. (See Miriam GURKO, *The Ladies of Seneca Falls. The Birth of the Woman's Rights Movement*, New York, Schocken Books, 1976).

CAROLINE KIRKLAND'S MAGAZINE CONTRIBUTIONS

stance, or, more likely, she believed in good faith that woman's condition could be improved by accepting and then extending the concept of woman's mission – from the rigid standpoint that distinctness of roles for men and women was the *sine qua non* for the good functioning of society.



Marco Presotto

VESTIR Y DESVESTIR:  
APUNTES SOBRE LA INDUMENTARIA  
EN LA DRAMATURGIA DEL PRIMER LOPE DE VEGA

0. *Premisa*

En la génesis de la comedia barroca es evidente el papel que le corresponde a Lope de Vega ya desde sus primeros ensayos: esta temprana producción presenta a nivel experimental recursos innovativos, fórmulas dramáticas, soluciones escénicas que llegarán a afirmarse definitivamente en el Lope maduro o quedarán abandonadas para siempre. Se trata, como es sabido, de piezas menores, a veces mal estructuradas, pero que documentan un momento fundamental de evolución en la dramaturgia hispánica. Lamentablemente este laboratorio lopiano no ha sido bien valorado por la crítica. Después de los primeros intentos de sistematización, debidos principalmente a Frida Weber de Kurlat<sup>1</sup>, y a pesar del estudio más reciente de Juan Oleza<sup>2</sup>, verdadera “aguja de navegar” en este vasto *corpus* dramático, pocas veces la atención de los especialistas se ha dedicado detenidamente a la primera época de Lope para intentar examinar los diferentes aspectos del proceso creador<sup>3</sup>. Falta sobre todo un estudio ecdótico completo, y varias

<sup>1</sup> FRIDA WEBER DE KURLAT, «Lope-Lope y Lope-prelope. Formación del subcódigo de la comedia de Lope de Vega y su época» en *Segismundo*, XII, 1-2 (1976); pp. 111-31.

<sup>2</sup> JUAN OLEZA, «La propuesta teatral del primer Lope», en *Cuadernos de filología*, (Valencia), III, 1-2 (1981); pp. 153-223.

<sup>3</sup> Entre los pocos ensayos de conjunto cfr. RICHARD F. GLENN, «The evolution of a dramatic style: Lope de Vega's first urban plays», en *AION*, 2 (1980), pp. 397-410; LAVONNE C. POTEET-BUSSARD, «Algunas perspectivas sobre la primera época del teatro de Lope de Vega» en *Lope de Vega y los orígenes del Teatro español. Actas del I congreso internacional sobre Lope de Vega*, Madrid, EDI-6, 1981, pp. 341-54; JOSÉ LARA GARRIDO, «Teatro y espacio escénico en Lope de Vega (la primera comedia, 1579-1597)» en AURORA EGIDO (ed.), *La Escenografía del Teatro barroco*, Salamanca, Univ. de Salamanca, 1989, pp. 91-126; MILAGROS TORRES, «Algunos aspectos del erotismo en el primer

comedias resultan consultables en ediciones no fiables<sup>4</sup>, elemento que cualquier perspectiva metodológica debe tener en cuenta.

En su valioso ensayo sobre la génesis de la comedia barroca, Juan Oleza<sup>5</sup> defendía la importancia de considerar el hecho teatral en su totalidad de práctica escénica, no sólo literaria, y proponía una mirada necesariamente «más teatral» del texto dramático. Hace ya algunos años se ha vuelto a reivindicar la importancia del elemento visual en el teatro lopiano<sup>6</sup>, que se había considerado siempre como secundario junto a todos los elementos no verbales. Dejando a un lado las diferentes perspectivas críticas que han creado el debate sobre la esencia del texto dramático del Siglo de Oro, lo que es cierto es que el sistema comunicativo teatral «es el continuo e incesante intercambio de funciones entre signos que pertenecen a órdenes distintos»<sup>7</sup>. El texto-espectáculo vive una verdadera conexión entre el texto escrito, lenguaje, palabra, y signos escénicos: no asistimos por lo tanto al predominio de la palabra, sino más bien de lo que se ha llamado la «ostensión», todo lo que el espectador ve directamente en el escenario o resulta mostrado o modificado también a través de las palabras pronunciadas por el actor.<sup>8</sup> La propuesta metodológica de José María Díez Borque, que crea la dicotomía irreal pero útil: *texto a* (texto

teatro de Lope», en *Edad de Oro*, IX (1990), pp. 232-33; JESÚS CAÑAS MURILLO, «Tipología de los personajes en el primer Lope de Vega: las comedias del destierro», en: *Anuario de estudios filológicos*, XIV (1991), pp. 75-95.

<sup>4</sup> Cfr. MARIA GRAZIA PROFETI, «Comedias representadas / textos literarios: los problemas ecdóticos», en LOPE DE VEGA, *Los donaires de Matico*, ed. crítica por MARCO PRESOTTO, Kassel, Reichenberger, 1994, pp. IX-XVII. Alberto Blecha y el grupo de investigación *Prolope* de la Universidad Autónoma de Barcelona han empezado el ambicioso proyecto de edición crítica de toda la producción dramática de Lope de Vega, que se publicará en tomos correspondientes a las *Partes* de comedias que aparecieron en el siglo XVII.

<sup>5</sup> J. OLEZA, «Hipótesis sobre la génesis de la comedia barroca y la historia teatral del XVI», en AA.VV.: *Teatros y prácticas escénicas. I. El Quinientos valenciano*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 1984; pp. 9-41.

<sup>6</sup> Cfr. VICTOR D. DIXON, «La Comedia de corral de Lope como género visual», en *Edad de Oro*, V (1986), pp. 35-58. Cfr. además JOSÉ MARÍA RUANO DE LA HAZA, «Actores, decorados y accesorios escénicos en los teatros comerciales del Siglo de Oro», en JOSÉ MARÍA DÍEZ BORQUE, *Actor y técnica de representación del teatro clásico español*, London, Tamesis, 1989, pp. 77-97.

<sup>7</sup> J.M. DÍEZ BORQUE, *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*, Barcelona, Bosch, 1978, p. 213.

<sup>8</sup> «La ostensión, en el teatro como en la vida raramente existe en estado puro: se acompaña por la palabra, la música, el gesto... Jamás hay ostensión completa. La ostensión es una noción relativa y que se manifiesta en relación



de la obra - literatura dramática) y *texto b* (texto escénico - especificidad teatral), mantiene que el teatro del Siglo de Oro necesita la palabra para situar, por lo tanto «el *texto a* y el *texto b* intercambian sus funciones: el signo lingüístico como signo escénico. Esta intercambiabilidad (...) es característica básica del hecho teatral»<sup>9</sup>.

Con esta perspectiva me he propuesto examinar la producción temprana de Lope en la tentativa de aislar *in fieri* recursos escénicos que caracterizarán el teatro posterior. He empezado así acercándome a un aspecto, la utilización de la indumentaria, que como es sabido asume una importante función simbólica en la más madura dramaturgia posterior, en la que el vestido constituye un elemento escénico esencial para el desarrollo de la temática del disfraz casi omnipresente con el famoso recurso de la “mujer vestida de hombre”<sup>10</sup>. El resultado es interesante: en algunas piezas resulta evidente como la evocación del vestuario se convierte en información fundamental, llegando a constituirse como elemento central en el desarrollo del texto-espectáculo. Eso es: la *evocación*, más que la referencia a las características materiales del vestido de escena, se impone a menudo como eje simbólico del proceso de ocultamiento de la identidad típico de las comedias palatinas. El “poeta” proporciona generalmente informaciones reducidas sobre la indumentaria ya que es el “autor de comedias”

a elementos no mostrados o menos mostrados» PATRICE PAVIS, *Diccionario del Teatro. Dramaturgia, estética, semiótica*, Barcelona, 1983, pp. 341-2. Cfr. además J. LARA GARRIDO, *ob. cit.*, pp. 94-5.

<sup>9</sup> J. M. DÍEZ BORQUE, *Sociedad y teatro, cit.*, p. 212.

<sup>10</sup> Cfr. CARMEN BRAVO VILLASANTE, *La mujer vestida de hombre en el teatro español* (1968), Madrid, Mayo de Oro, 1988; cfr. además MELVEENA MCKENDRICK, *Women and society in the Spanish drama of Golden Age*, Cambridge University Press, 1974. ANA ISABEL LOBATO YANES se ha ocupado del rebajamiento visual como motor de comicidad, debido en gran parte a la indumentaria utilizada; en ID. «La comicidad lograda por signos escénicos no verbales según las preceptivas dramáticas del siglo XVII», *Segismundo*, 43-44 (1986), pp. 37-61; p. 56. Además varios estudios sobre comedias maduras de Lope subrayan el consciente y articulado uso escénico-dramático del traje; cfr. entre otros el ensayo de MARIA TERESA CATTANEO, «Mettere in scena la conquista: “los guanches de Tenerife y conquista de Canarias”», in *Africa America Asia Australia*, 15, pp. 223-30. De gran interés queda el estudio preliminar de M.G. PROFETI a su edición de *El Caballero de Olmedo*, Madrid, Alhambra, 1981; «III. Hacia una interpretación de la estructura», pp. 23-38. JOHN VAREY se ha ocupado de este aspecto en el teatro de Calderón: «La indumentaria en el Teatro de Calderón», en ID.: *Cosmovisión y escenografía: el Teatro español en el Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 1987, pp. 263-72.

(el director-empresario de la compañía) quien escoge el vestuario según criterios propios<sup>11</sup>; en cambio, muchas referencias al traje aparecen en el texto recitado. Como ha subrayado Juan Oleza, con un escenario relativamente pobre como el de las primeras comedias de Lope, al vestuario se le remite una gran concentración de significaciones. José Lara Garrido ya ha señalado en esta producción «el intenso papel de configuración topológica que juega el vestuario en su dramaturgia y que resulta tan determinante al menos como sus funciones de categorización estamental»<sup>12</sup>.

### 1. Corpus *analizado*

La gran cantidad de obras dramáticas del primer Lope<sup>13</sup> me ha llevado obligatoriamente a hacer una selección para el presente estudio: las obras se han escogido según criterios cronológicos y de “género” con el fin de obtener un *corpus* relativamente homogéneo.

He tomado en consideración las comedias que pertenecen a la así llamada época “del destierro” (1588-1595): estos años son fundamentales para el joven Lope, desterrado de la corte por los famosos libelos contra la familia Velázquez<sup>14</sup>, en los que experimenta su creatividad no sólo dramática, entrando además en con-

<sup>11</sup> Es conocida la importancia que tenía la indumentaria para las compañías teatrales de la época, cuyo poder contractual se definía sobre todo por la cantidad y calidad de vestidos de los que podían disponer; cfr. VICENTA ESQUERDO, «Indumentaria con la que los cómicos representaban en el siglo XVII» en *BRAE*, LVIII, 215 (1978), pp. 447-544.

<sup>12</sup> J. LARA GARRIDO, *ob. cit.*, p. 119.

<sup>13</sup> Considero como del ‘primer Lope’ las 51 obras comprendidas entre 1579-97, período que la crítica ha aceptado casi unánimemente como primera fase de la producción lopiana por presentar características comunes (cfr. J. LARA GARRIDO, *ob. cit.*, p. 93; L.C. POTEET BUSSARD, *ob. cit.*, p. 342-3). La fecha de 1579 corresponde a la más temprana propuesta de datación para una comedia de Lope, *Los hechos de Garcilaso* (cfr. S. GRISWOLD MORLEY y COURTNEY BRUERTON, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 1968, p. 590). El término *ad quem* representa el comienzo de un paréntesis histórico en el espectáculo teatral (desde noviembre de 1597 hasta abril de 1599 no se representaron comedias públicas en España) que produjo posiblemente un cambio en la producción dramática del Fénix, dadas las circunstancias histórico-sociales en las que se verificó (cfr. L.C. POTEET BUSSARD, *ob. cit.*, p. 343).

<sup>14</sup> Cfr. HUGO A. RENNERT y AMÉRICO CASTRO, *Vida de Lope de Vega*, Salamanca, Anaya, 1968, cap. II, «Amores con Filis y proceso por injurias a la familia de Velázquez», pp. 31-44.

tacto con el ambiente valenciano pasando luego al servicio del duque Antonio de Alba en Alba de Tormes, donde escribirá gran parte de esta producción.<sup>15</sup>

Mayor atención han merecido las comedias palatinas y urbanas<sup>16</sup>, con respecto a las mitológicas, pastoriles y los dramas, donde queda menos elaborada y digna de interés la utilización del traje en su función dramática. Es en las comedias palatinas y urbanas donde se produce, como señala Oleza:

(...) el trasvase de una parte importantísima de la significación del espectáculo al vestuario, que vehiculará significaciones escenográficas, temporales, psicológicas, sociales, eróticas, que reflejan la evolución y el cambio de suerte de los personajes, que se constituye en máscara para proceder después a espectaculares desenmascaramientos. Las operaciones de vestirse y desvestirse son actos simbólicos, además de eróticos, de primerísima importancia.<sup>17</sup>

Procediendo con estos criterios selectivos he aislado unas comedias donde con frecuencia aparece la evocación del vestuario que interesa aquí analizar<sup>18</sup>. La selección del *corpus* examinado no tiene ninguna pretensión de exhaustividad y representa tan sólo la tentativa de constituir un núcleo significativo para obtener resultados confrontables con producciones sucesivas.

<sup>15</sup> Cfr. J. CAÑAS MURILLO, *ob. cit.*; sobre esta época del Fénix cfr. H. A. RENNERT y A. CASTRO, *ob. cit.*, cap. IV, «Casamiento de Lope y su estancia en Valencia. La Armada invencible. Los romances», pp. 59-83 y cap. V, «Lope comienza a escribir para la escena. Entra al servicio del duque de Alba. Estancia de Lope en Alba de Tormes. Muerte de Doña Isabel de Urbina», pp. 85-111. Para el período valenciano cfr. además RINALDO FROLDI, *Lope de Vega y la formación de la Comedia*, Salamanca, Anaya, 1968.

<sup>16</sup> Sobre el concepto de comedia palatina cfr. F. WEBER DE KURLAT, «Hacia una sistematización de los tipos de comedia de Lope de Vega», en *Actas del V congreso internacional de hispanistas*, Bordeaux, Univ. de Bordeaux, 1977, pp. 867-71; ID., «El Perro del Hortelano, comedia palatina» en *NRFH*, XXIV, 2 (1975), pp. 339-63; MARC VITSE, *Elements pour une théorie du théâtre espagnol du XVII siècle*, Toulouse, Univ. de Toulouse Le Mirail, 1988, pp. 324-33; en relación con el período aquí tratado cfr. en particular J. OLEZA, *La propuesta...*, *cit.*; STEFANO ARATA, *Miguel Sánchez il "Divino" e la nascita della "Comedia nueva"*, Salamanca, Univ. de Salamanca, 1989, pp. 49-85. Sobre las comedias urbanas cfr. R.F. GLENN, *ob. cit.*

<sup>17</sup> J. OLEZA, *La propuesta...*, *cit.*, p. 198.

<sup>18</sup> No he tomado en consideración, entre otras, *Las ferias de Madrid*, cuyo texto presenta detenidas referencias al vestuario pero que no adquieren una concreta función simbólica.

Me remitiré a las obras siguientes (se da entre paréntesis la fecha propuesta por Morley y Bruerton<sup>19</sup>; siguen las ediciones consultadas<sup>20</sup>):

- Las burlas de amor* (1587-95). *Acad. N. I.*  
*El dómine Lucas* (1591-95). *Acad. N. XII.*  
*Los donaires de Matico* (antes de 1596). *Reichenberger.*  
*El ganso de oro* (1588-95). *Turner II.*  
*El hijo de Reduán* (1588?-95). *Turner II.*  
*Laura perseguida* (1594). *Acad. N. VII.*  
*Los locos de Valencia* (1585-95?). *Turner III.*  
*El molino* (1585-95). *Turner II.*  
*El mesón de la corte* (1588-95). *Turner II.*  
*El nacimiento de Ursón y Valentín* (1588-95). *Turner III.*

## 2. *La evocación del traje en el texto dramático: hacia una clasificación*

La función más evidente del vestuario como elemento comunicativo no verbal es la de situar la historia narrada en un contexto espacio-temporal concreto. Son muchas las indicaciones («vestido de pieles», «de galán», «vestidos de noche» etc.) sobre este aspecto, pero en su gran mayoría estas informaciones se proporcionan a nivel de interliminares (acotaciones) y es posible aislar las siguientes funciones principales<sup>21</sup>:

- definición externa y genérica del personaje («galán», «viejo», «labrador» etc.)

<sup>19</sup> S. G. MORLEY y C. BRUERTON, *ob. cit.*

<sup>20</sup> Utilizo las siguientes abreviaturas: *Acad.* = *Obras de Lope de Vega*, ed. de MARCELINO MENÉNDEZ Y PELAYO, Madrid, RAE, 1890-1913, 15 voll. *Acad. N.* = *Obras de Lope de Vega* (Nueva edición), ed. de EMILIO COTARELO Y MORI, ÁNGEL GONZÁLEZ PALENCIA, FEDERICO RUIZ MORCUENDE, JUSTO GARCÍA SORIANO, Madrid, RAE, 1916-30, 13 voll. *Reichenberger* = *Los donaires de Matico*, ed. crítica por MARCO PRESOTTO, *cit. Turner* = *Obras completas de Lope de Vega. Comedias*, ed. MANUEL ARROYO STEPHENS; VI voll.; voll. II y III ed. por PALOMA CUENCA y JESÚS GÓMEZ, Madrid, Biblioteca Castro - Turner, 1993.

<sup>21</sup> Resulta muy interesante sobre este aspecto el reciente estudio de MARÍA TERESA JULIO GIMÉNEZ, *La recepción dramática. Aplicación al Teatro de Rojas Zorrilla*, Tesis de Doctorado, Departamento de Filología Española, Universidad de Barcelona, año acad. 1992/93.

- transformación del personaje («de galán», «de pastor rústico» etc.);
- desplazamientos espaciales («de camino», «con botas y espuelas» etc.);
- ocultación de la identidad («embozados», «con un velo en el rostro» etc.).

Se trata de datos genéricos de carácter visual, externo; en el texto recitado, en cambio, la referencia al traje tiende a profundizar la identificación tipológica de los personajes y a definir relaciones internas entre ellos, en primer lugar para la mayor definición de los diferentes niveles estamentales, reales o fingidos (disfraz). *El Mesón de la corte* presenta un ejemplo evidente: nos encontramos en el primer acto en un mesón donde Rodrigo, estudiante de Salamanca disfrazado de criado por amor, se enfrenta con el soldado Lisardo, cliente del mesón. El diálogo entre los dos se centrará en las botas y espuelas de Lisardo, que de elemento escénico evocador del desplazamiento se transformará en símbolo de la relación de dependencia *criado/soldado*. El proceso de *desvestir* implica aquí un consciente sometimiento del criado: Rodrigo intentará quitarle las espuelas a Lisardo para asegurarse así la validez de su disfraz de servidor: «¿Aún estáis con espuelas? / Dadme los pies, quitarélas, / que merecéis ser servido» (MC, p. 7)<sup>22</sup>; Lisardo por su parte evocará las botas tan sólo para humillar a Rodrigo delante de la dama: «Hola, descálzame aquí.» (MC, p. 10). El valor connotativo del calzado se confirma más adelante con la llegada al mesón de Julio, criado del disfrazado Rodrigo, que representa el único contacto de éste con su *status* precedente: Rodrigo querrá quitarle las espuelas a Julio, que naturalmente se opondrá, siendo esta una operación inaceptable. El lector-espectador, conociendo ya la verdadera identidad del estudiante salmantino (cfr. la agnición a pp. 5-6), sabrá de esta manera la relación estamental entre los dos; al pedirle Rodrigo: «¿Cómo los brazos me niegas?», su criado le contestará: «Los pies sí; los brazos, no.» (MC, p. 17).

<sup>22</sup> En las citas utilizo aquí e *infra* las siguientes siglas: BA = *Las burlas de amor*; DL = *El dómine Lucas*; DM = *Los donaires de Matico*; GO = *El ganso de oro*; HR = *El hijo de Reduán*; LP = *Laura perseguida*; LV = *Los locos de Valencia*; M = *El Molino*; MC = *El mesón de la corte*; UV = *El nacimiento de Ursón y Valentín*.

Pero la evocación del traje no se limita a subrayar la condición social o estamental: a menudo llega a contribuir a la definición de actitudes del personaje, facilitando informaciones funcionales al desarrollo del texto-espectáculo. Este aspecto es muy frecuente en el *corpus* analizado. El caso más evidente es el del vestido-disfraz que resulta ser símbolo del amor hacia una dama: Rodrigo evoca en *El mesón de la corte* su traje de servidor como prueba evidente del cambio de actitud que le ha llevado a dejar su condición de estudiante para convertirse en enamorado<sup>23</sup>:

Dejé al momento el camino  
de Salamanca, y tomé  
*este vestido*, que fue  
cifra de mi desatino,  
que, habiendo de aprender leyes,  
vine a aprender las de Amor,  
que es de ellas un gran doctor,  
y sabe más que los reyes. (MC, p. 5)

Será siempre el traje, símbolo del servicio amoroso, al que se referirá el criado Julio para convencer a Rodrigo de la inutilidad de su intento, ya que Juana, la hija del mesonero, no parece interesarse por el pobre pretendiente:

¿Qué grado amor te promete  
que puedes ya, de rompido,  
*de los billos del vestido*  
*hacer borlas al bonete?* (MC, p. 17).

La destrucción del traje puede por lo tanto representar el fin de una relación entre dos amantes, como ocurre en *El mesón de la corte*: Pedro, mujer vestida de hombre, se encuentra en el mesón disfrazada de criado a causa de la acabada relación con su amante, un soldado que la raptó y luego desapareció prometiendo volver; también aquí la información se proporciona con el uso simbólico del vestuario (*rasgué el bizarro vestido / de aquel mi amante soldado*, MC, p. 12).

El traje llega así a definirse como prueba de fidelidad amorosa, y pueden encontrarse varios ejemplos. En *Los donaires de Matico* esta utilización simbólica acaba por estructurar la pieza entera, como en parte ya he señalado<sup>24</sup>. Allí encontramos a Matico/Juana,

<sup>23</sup> Las cursivas son mías, aquí e *infra*.

<sup>24</sup> *Reichenberger*, pp. 12-14. La función del traje en *Los donaires de Matico* ya había sido subrayada por M.G. PROFETI, «Ambiguitá e comicitá, *Los donai-*

princesa de León vestida de pastor rústico por amor de Sancho/Rugero, príncipe de Navarra también disfrazado de pastor; el impedimento a casarse, causado por el conflicto armado entre los respectivos reinos, les lleva al desplazamiento: la huida y el consiguiente disfraz, símbolo de la identidad ocultada y prueba además de la nueva condición de amantes. El aparente proceso de degradación representado por el traje rústico tiene su explicación precisamente por ser la prueba del amor entre los dos:

*Un vestido de pobreza,  
esta abarca y esta piel,  
que, por vestirme tú dél,  
lo tuve a suma riqueza. (DM, vv. 754-757)*

La evocación del vestido se convierte en verdadero eje estructural en la temática del ocultamiento de la identidad, que a su vez remonta a la fundamental oposición apariencia *vs.* realidad. El disfraz más utilizado, como es sabido, es el del personaje noble en traje de pastor rústico, a menudo mujer vestida de hombre o, raras veces, viceversa<sup>25</sup>. La apariencia rústica oculta de tal manera la verdadera identidad, el alma noble, que sin embargo difícilmente consigue esconderse por completo.

La oposición puede desarrollarse por lo tanto en varios sentidos: si el disfraz encela un empeño amoroso, será la connotada *librea del alma*:

*¿A fe, Rujero, estoy fea?  
Temo que quieres dezillo.  
No os riáys del vestidillo,  
que es del alma la librea. (DM, vv. 1387-90)*

En otros casos el disfraz asume significados diferentes, y el personaje debe a menudo defenderse del desprecio que causa su condición ficticia. En *El hijo de Reduán* Gomel, que se descubrirá luego ser príncipe de Granada, se presenta en traje rústico delante del Rey. Al ser maltratado por las damas de corte, el joven defiende así el valor que se encierra detrás del humilde vestido:

*res di Lope», en Atti del convegno internazionale sul teatro spagnolo e italiano del Cinquecento, Volterra, 30 maggio-2 giugno 1991, en prensa. Sobre la interesante caracterización de Matico cfr. además: Juan Oleza, «Alternativas al gracioso: la dama donaire», en *Criticóm*, 60 (1994), pp. 35-48.*

<sup>25</sup> Cfr. C. BRAVO VILLASANTE, *ob.cit.*; cfr. además JEAN CANAVAGGIO, «Los disfrazados de mujer en la comedia» en *La mujer en el teatro y la novela del siglo XVII*, Toulouse, G.E.S.T.E., 1978, pp. 135-45.

Lo que es vestido no es alma,  
*ni al alma adorna el vestido;*  
 que si a ella va la palma,  
 un alma soy que ha tenido  
 un cuerpo desnudo en calma (HR, p. 826)

Se produce así la defensa de la verdadera identidad, aunque de forma ambigua y sin producir agnición. En *El dómine Lucas* Florencio, estudiante salmantino que consigue entrar en la casa de la amada fingiéndose su tutor, defiende en un modo oculto su alta alcurnia, proponiendo una variante posible del conocido juego de "engañar con la verdad", basado como es sabido sobre la omnisciencia del lector-espectador, que tuvo tanto éxito en el teatro de la época<sup>26</sup>:

Tengo en esta ropa pobre  
*un alma de oro tan rica,*  
 que lo que la vuestra aplica  
 puedo convertir en cobre. (DL, p. 86b)

La oposición *traje pobre / alma noble* es fundamental en las comedias palatinas, y su evocación transmite continuamente al espectador alusiones sobre la real identidad del disfrazado rústico. En *Los donaires de Matico* el desenmascaramiento se produce desde el comienzo, con la acción noble del pastor Sancho/Rugero que salva la vida al conde de Barcelona demostrando fuerza y coraje que desdicen su aparente rusticidad. El Conde no puede explicarse tanto valor y expresa dudas sobre su identidad: «Ese rostro me espanta y maravilla / ¿Eres vasallo mío, o de otra tierra?» (DM, vv. 67-8). De manera parecida, en *Las burlas de amor* la belleza de la pastora Jacinta será el elemento que contradice la apariencia rústica de su traje: «¿Posible es que aquese traje / mereció tanta hermosura?» (BA, p. 44b).<sup>27</sup>

<sup>26</sup> Son conocidas las ideas que Lope expresa al respecto: «Siempre el hablar equívoco ha tenido, / y aquella incertidumbre anfibológica, / gran lugar en el vulgo, porque piensa / que él sólo entiende lo que el otro dice.» en *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, vv. 319-326, ed. de M.G. PROFETI, Padova, Liviana, 1980; la producción dramática de Miguel Sánchez ha sido estudiada por S. ARATA, *ob. cit.*

<sup>27</sup> Naturalmente los elementos descubridores del galán son las acciones nobles que demuestran valor y coraje, mientras la dama se define por elementos estáticos y exteriores como la hermosura. Características similares han sido señaladas por M.G. PROFETI con respecto a la estructura de *El caballero de Olmedo*, en el «Estudio preliminar...» de su edición de la comedia, *ob. cit.*, pp. 22-38.



El desenmascaramiento actúa a menudo de manera inconsciente. Los mismos personajes pueden no tener conocimiento de su verdadera identidad, pero demuestran igualmente por el propio comportamiento, o simplemente por la hermosura, un origen noble que contrasta con la apariencia del vestido. En *Las burlas de amor* Ricardo comenta así el primer encuentro con Jacinta:

Hízome Amor conocella  
en el traje en que venía.  
Mas, *quién no adivinaría*  
*mirando cosa tan bella?* (BA, p. 45b).

*El hijo de Reduán* presenta otros ejemplos evidentes. Gomel, no conociendo su verdadera condición de príncipe de Granada, se comporta igualmente como hijo de rey ya desde niño, jugando con los elementos rústicos según su “natural” inclinación:

(...)  
haciendo de un bastón insignias reales  
y de *pellejos púrpura preciosa*,  
caballero en humildes animales,  
me hacía rey, y a la canalla ociosa,  
que en hombros me llevase algunas veces. (HR, p. 888)

La imaginada transformación de objetos típicos del campo en elementos propios de la corte presenta al lector-espectador la evocación de un *vestirse* simbólico que adquiere importantes significaciones: la degradación social a la que ha sido sometido Gomel, representada en escena por el vestido, no ha podido mudar su alma noble aunque sea a nivel inconsciente.

### 2.1. *El cambio de vestido*

Los aspectos arriba señalados pueden confirmarse y ampliarse con el análisis de las posibles connotaciones adquiridas por el cambio de vestido.

La función más evidente de tal operación, referida o directamente efectuada en escena, es la de proporcionar informaciones sobre los cambios espaciales o temporales. Así, por ejemplo, en *El hijo de Reduán* el desplazamiento *cerrado* (II Jornada) → *abierto* (III Jornada) queda marcado por el cambio de traje. El rey de Granada, Baudeles, concluye la II Jornada ordenando: «Denme la marlota verde; / que quiero salir galán.» (HR, p. 876). El mismo Rey y su vasallo Reduán aparecerán en la Jornada siguiente «ves-

tidos de noche» para urdir sus tramas debajo de las ventanas de la Reina (HR, p. 878)<sup>28</sup>.

Además, las acciones de *vestirse* y *desvestirse* implican casi siempre, como ya he señalado, la evidente modificación ficticia de categoría estamental, a menudo inaceptable. *El molino* presenta una intrincada serie de nobles disfrazados de criados para acercarse a Celia, la bella dueña del molino. El Conde, fingido criado, encuentra al Príncipe, que obviamente no le reconoce, y quiere a su vez disfrazarse de servidor. El Conde corre así el riesgo de ser descubierto y esto le obliga a reflexionar sobre su condición de enamorado disfrazado:

¡Ah, tiempo: a ti que toca el desengaño  
de cuanto encubre la mentira fiera,  
el fuego de la fénix presto imita,  
y aquesta vida muerta resucita!  
Salga, que es justo, de villano traje  
quien no nació de sangre de villanos;  
reciba nuevo lustre mi linaje  
tocando a Celia sus divinas manos (M, p. 332).

El disfraz, en definitiva, resulta ser el símbolo visual de la nueva condición, frecuentemente evocado en el texto recitado para desarrollar agniciones, juegos eróticos, etc. Consideramos por ejemplo *El ganso de oro*, una de las varias comedias en que aparece la pareja Belardo-Belisa, de conocido ambiente autobiográfico. Al descubrir la pasada condición de Belardo, el cazador Tiberio declara:

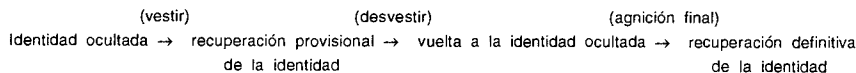
(...) Ha tenido  
otro nombre diferente,  
*otro traje, otro vestido*  
y ha nacido humildemente (GO, p. 800)

El traje pues representa una condición social estable, real o fingida, que se delimita en un espacio identificado: cualquier cambio social o espacial deberá comportar una modificación del aspecto exterior del personaje-actor, que procederá, por lo tanto, a un mejoramiento o empeoramiento de su *status*.<sup>29</sup> Tales conside-

<sup>28</sup> El hábito de noche es muy frecuente ya en esta producción temprana de Lope como traje que presencia el contacto entre el espacio abierto del galán y el espacio cerrado de la dama.

<sup>29</sup> He dejado a un lado el aspecto paralelo de la utilización dramática del cambio de vestido en comedias "de magia", donde el vestirse adquiere signifi-

razones pueden confirmarse en *Los donaires de Matico*, donde el ennoblecimiento del pastor Sancho/Rugero al entrar en el palacio del Conde está simbolizado en escena por su *vestirse* de galán (DM, vv. 477-80, vv. 622-33). De manera parecida en *Las burlas de amor* Jacinta, en traje de pastora, llega al palacio de la Reina y su ingreso queda marcado por el cambio de vestido (BA, p. 51b). En estas dos comedias se presenta además de manera parecida un sucesivo *desvestirse* que lleva a la situación inicial, para resolverse todo con la agnición final. Con respecto a esto, ya he propuesto en otro lugar la siguiente formalización:<sup>30</sup>



También *El hijo de Reduán* presenta varias situaciones interesantes bajo este aspecto. El noble Reduán, padre natural (fingido como se descubrirá luego) de Gomel, rústico criado “entre las fieras”, considera necesario vestirlo al uso de la corte antes de presentarlo al Rey; pero éste quiere verlo en traje rústico, así que Reduán comentará:

*Más galán fuera más justo;*  
pero pues gustas de vello,  
así he mandado traello,  
pastor, villano y robusto. (HR, p. 821)

El abrazo entre el Rey y el villano, vestido «con un alquicel de alarde, y un bonete colorado, y unas abarcas de pellejos» (HR, p. 824), es inaceptable por la evidente diferencia de *status*, cuyo claro indicio es el traje; Reduán se sentirá así obligado otra vez a excusarse con el Rey: «y aunque ese traje le encoge, / agradecido os está, / pues tal brazo el suyo escoge.» (HR, p. 825). La Reina y las damas querrán ver a Gomel vestido: «porque veamos si el traje / en tan mal cuerpo alma pone» (HR, p. 832); lo cierto es que el joven en palacio sólo puede aceptarse con un traje de

caciones fantásticas; pienso por ejemplo en la experiencia mágica de Belardo en la cueva en *El ganso de oro*, de la que saldrá vestido «con una espada y ropas, y una cabeza de sierpe», declamando: «De todo me he vestido, / que así fui del espíritu advertido» (GO, p. 786).

<sup>30</sup> *Reichenberger*, p. 14.

galán: «Cortesano es, ¡por Alá! / ¿Qué sirve andar por ramas? / Ea, ponte aquesta toca » (HR, p. 832). Pero Gomel tomará una espada y acometerá a los nobles que quieren vestirlo, demostrando de esa manera un valor que desdice el traje rústico. Otra vez el vestido acaba siendo el elemento encubridor de la verdadera noble identidad. Las dos damas Zelora y Lizara, reconocido el linaje, piden a Gomel que escoja entre las dos su esposa, que será la que le labrará el vestido, símbolo de su nueva condición (HR, p. 838). Pero también aquí el protagonista se resiste, manteniendo el traje-*status* rústico. Tan sólo la presencia del Rey causa el cambio de vestido: Gomel se pondrá marlota y capellar, acabando por ceñirse la espada, símbolo oculto de su futura condición de rey, ya que: «¿Qué principio más noble que la espada / puede tener un rey, casa o linaje?» (HR, p. 890).

Es interesante señalar en *El hijo de Reduán*, *Los donaires de Matico* y *El nacimiento de Ursón y Valentín* una parecida utilización metafórica del vestido. *Los donaires...* presenta este aspecto de manera más evidente: el Capitán, refiriéndose al disfrazado Matico/Juana, llega a estructurar la metáfora así: «Aunque es de plomo el *engaste*, / a fe que *es muy rica piedra*.» (DM, vv. 700-1). Más adelante la relación volverá a definirse (DM, vv. 1395-406) llegando a la siguiente correspondencia simbólica:

Matico	→	diamante
traje	→	engaste
(traje rústico	→	plomo)
(traje noble	→	oro)

En *El hijo de Reduán* la dama Lizara descubre la verdadera identidad de Gomel con una comparación que se acerca mucho a la relación metafórica arriba señalada:

Como el oro entre la mina  
y el diamante por labrar;  
como el coral en el mar  
y en concha la perla fina;  
así como en tosco traje  
desta montaña o desierto,  
tienes, Gomel, encubierto  
*el valor de tu linaje* (HR, p. 837)<sup>31</sup>

<sup>31</sup> Enmiendo aquí por conjetura la lección en *Turner*, II: «el tosco traje»; me parece más correcta «en tosco traje» por la relación con «tienes, Gomel encubierto».

*El nacimiento de Ursón y Valentín* vuelve a presentar esta correspondencia simbólica: al producirse la agnición final, el Rey, enterándose de la inocencia de su mujer y descubriéndola en hábito de labradora, evocará naturalmente el traje: la reina Margarita será entonces la “piedra preciosa” engastada en “tosco plomo”, el traje rústico:

*Piedra preciosa, bendita,  
piedra del minero santo,  
piedra mártir ya gastada  
deste trabajo y destierro,  
con hambre, cansancio y hierro  
en tosco plomo engastada.* (UV, p. 254).

Los cambios de vestido en *El nacimiento de Ursón y Valentín* son varios y definen los principales momentos de la historia representada, marcando movimientos espaciales y ocultamientos de identidad. De manera similar a *Los donaires...*, esta comedia presenta un empeoramiento inicial representado por el cambio de vestido. El rey de Francia, creyendo a su pérfido gobernador Uberto que le confiesa ser la Reina adúltera, decide echarla de su tierra, y la obliga a *desvestirse* de su noble traje para *vestirse* de villana; la pobre inocente así aceptará la pureza de su nueva condición:

*Ropa bienaventurada,  
quírote besar mil veces  
pues aunque rota, me ofreces  
limpia, pura y no manchada,  
la gloria en que resplandeces* (UV, p. 196)

El vestido rústico impide por convención el reconocimiento de la dama y así el buen Luciano, encargado de llevarla a algún lugar lejos de la corte, dirá: « (...) y el vestido / es tal, que no la he podido / acabar de conocer.» (UV, p. 197). El cambio de *status* de la Reina, que volverá a presentarse en las escenas posteriores (con un salto temporal de veinte años) en hábito de labradora, se transmite al hijo Valentín, legítimo heredero del Rey. El joven, al enterarse tan sólo de una parte de la triste historia, no tiene conocimiento de su verdadera identidad, pero sabe de las maldades del gobernador. Al decidirse a partir hacia la corte para servir a algún caballero y poder así encontrar y matar al pérfido vasallo, Valentín centrará en el traje el símbolo de su voluntario desplazamiento: «desde hoy, *vestido prevengo*; / deste dinero que tengo / *quiero comprarle, aunque viejo.*» (UV, p. 214).

El traje se confirma elemento esencial para definir el paso de la aldea al *vestirse* de la corte.

También en *Los locos de Valencia*, que se desarrolla en un hospital de locos, ambiente completamente distinto e inusual, los cambios de vestido adquieren profundas connotaciones. Asistimos al principio al *desvestir* de la protagonista Erífila, despojada de todo por su criado-amante que descubre ser ladrón tras haber huido con él; la pobre queda así sola y desamparada «en un juboncillo y un manteo». El evidente empeoramiento de su condición no implica sin embargo una íntima pérdida de la honra, ya que el “alma” queda pura («Pero gran consuelo ha sido / *robarme sólo el vestido, / que el alma no me robó.*», LV, p. 842). La protagonista se encuentra exteriormente sin identidad ni *status*, y por eso conducida al hospital de locos, a pesar de las reiteradas explicaciones que se basarán siempre en disculpar su inaceptable condición, la desnudez:

Quiero dar voces diciendo  
que me robaron aquí  
porque me duelan de mí  
los que me fueren oyendo;  
porque así disculparé  
esta desnudez villana  
y en la piedad valenciana  
algún remedio hallaré. (LV, pp. 845-6)

En el hospital se encuentra además Floriano, estudiante asesino por amor, que decide refugiarse allí para evitar la condena. Su traje es el *sayo*, varias veces evocado, que representa una referencia visual al espacio cerrado del hospital de locos pero sobre todo la nueva condición del joven recluso:

Fui estudiante de desdichas,  
y aprendí tantas, que dichas,  
no hay hombre más desdichado;  
aunque aqueste sayo ha dado  
*nuevo principio a mis dichas.* (LV, p. 851)

Los dos protagonistas se enamoran, pero el *status* (y el traje) será restaurado tan sólo hacia el final: Floriano, al cambiar su condición con el simulado casamiento, saldrá al escenario «vestido de desposado lo más gracioso que pueda» (LV, p. 914).

Es evidente que también en *Los locos de Valencia* el espectador mantiene a lo largo de toda la obra una constante referencia no sólo visiva al vestido, frecuentemente evocado con sus varias con-

notaciones; pero es cierto que en *Los donaires...* los procesos de *vestir* y *desvestir* permiten reconocer significaciones aun más complejas. El cambio de vestido de Sancho/Rugero en la I Jornada, ordenado por el Conde nada más llegar a palacio («y aora, aunque se resista, / hazle que mis ropas vista», DM, vv. 491-492), no representa solamente un cambio de *status* sino también una aceptación completa de la nueva condición de galán, que implica el rechazo de la precedente actitud. Matico/Juana al contrario se resistirá hasta el final a dejar su piel de león, no obstante las reiteradas tentativas de quitársela y los consejos del preceptor («Señor, ¿por qué no mudáys / esse traje que tenéys, / ... / Mirad que parecéys mal / en palacio dessa suerte.», DM, vv. 1271-1276). El cambio del traje adquiere para Matico/Juana el grave significado de traición, más allá de la simple definición de cambios espaciales o temporales. La piel de león, como ya he señalado, es el *vestido del alma*, y Sancho/Rugero en un primer momento parece reconocerlo, demostrando su fidelidad con un *desvestirse* fuertemente connotado:

¡Afuera, vestido loco!  
*Desnúdase.*  
 Que no cabemos los dos;  
 que aunque soy rico, ¡por vos  
 soy pobre y tenido en poco!  
 ¡Venga mi piel, que es exemplo  
 de un hombre noble y leal,  
 hasta que al fin de mi mal  
 la pueda colgar de un templo! (DM, vv. 798-805)

La oposición traje/alma es una constante en *Los donaires...*, y permite a Lope desarrollar al máximo juegos anfibológicos de cierta complejidad. Véase por ejemplo la respuesta de Matico/Juana a las reiteradas peticiones del Conde para que deje su rústica piel con ocasión de la boda entre su hija y Sancho/Rugero:

Lloro porque me quitáys  
 lo que mejor me vestí.  
 Al alma pegada está,  
 a gusto y a mi contento;  
 pero tan buen casamiento  
 por fuerza la romperá. (DM, vv. 1702-1707)

### 3. Conclusiones

Como se ha podido observar, Lope experimenta con interés las posibilidades ofrecidas por la utilización simbólica del traje, que de simple indicio escénico de cambios espaciales o temporales llega a ser un más complejo elemento identificador del personaje. Las informaciones más evidentes que puede proporcionar al respecto se refieren al ocultamiento de la identidad que implica casi siempre un cambio provisional de *status* (empeoramiento y mejoramiento). Pero el traje puede transformarse también en símbolo de una relación amorosa, llegando en algunas obras a estructurar el texto entero, basado en la ocultación inicial de la identidad, con procesos de *vestir* y *desvestir* que se convierten en momentos fundamentales en la secuencia típica de la comedia palatina (*Las burlas de amor*, *Los donaires...*, *El nacimiento de Ursón y Valentín*). En otras piezas el *vestirse* no aparece directamente pero el traje mantiene una importante función simbólica, metáfora del comportamiento del personaje. Se trata a veces de casos aislados, pero que demuestran una continua referencia a las posibilidades escénico-dramáticas del vestido. En *Laura perseguida*, por ejemplo, la utilización del vestuario queda limitada a la definición externa del personaje, pero no faltan precisas connotaciones:

Vuelve a tomar tu vestido  
y el que legítimo usaste,  
que creo que en él dejaste  
la más parte del sentido. (LP, p. 116)

Recursos parecidos se utilizan ampliamente en la producción lopiana más madura, como resulta evidente en *El caballero de Olmedo*, donde prendas, listones, disfraces, etc., adquieren una importantísima función simbólica<sup>32</sup>.

<sup>32</sup> Cfr. M.G. PROFETI, «Estudio preliminar...», *cit.* Agradezco aquí a Fausta Antonucci por haberme señalado algunas comedias de Lope, de época posterior a las analizadas en el presente ensayo, en las que puede reconocerse un uso connotado de la indumentaria: véase entre otras *Los prados de León*, *El hombre por su palabra*, y las de atribución dudosa *El premio riguroso* y *la amistad bien pagada*, *Lo que está determinado* (para la autoría cfr. S.G. MORLEY Y C. BRUERTON, *ob. cit.*, «Tabla III. Comedias de dudosa o incierta autenticidad», pp. 407-585).



Como es sabido, Lope de Vega en su escrito teórico sobre el arte dramático, el *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (1609), nos ha dejado una censura de la falta de verosimilitud del traje en escena, (refiriéndose sobre todo a los dramas históricos):

Los traxes nos dixera Julio Póllux  
si fuera necesario, que en España  
es de las cosas bárbaras que tiene  
sacar un turco un cuello de cristiano,  
y calzas atacadas un romano.<sup>33</sup>

Pero aquí el dramaturgo se refiere al *Autor de comedias*, es decir el empresario-director de la compañía, responsable de tal realización, no al *ingenio*, al *poeta*, cuyo interés debe centrarse más bien en desarrollar las posibles funciones simbólicas del traje, elemento escénico de primerísima importancia. No me he ocupado en el presente ensayo de las posibles connotaciones de objetos relacionados con la indumentaria, ya que he centrado la atención en el vestido considerado como conjunto; me propongo por lo tanto ampliar en otro lugar las consideraciones aquí propuestas, donde tan sólo he intentado profundizar un aspecto del proceso creador del dramaturgo: los ejemplos que se han aislado prueban sin duda una reiterada atención de Lope hacia el vestido y los varios procesos que a ello remiten, experimentación que llega a explicarse con el constante enfrentamiento *realidad vs. apariencia* que constituye el verdadero eje temático del teatro de Lope y de mucha literatura dramática del Siglo de Oro.

<sup>33</sup> LOPE DE VEGA, *Arte nuevo...*, *cit.*, vv. 356-61.



Eduard Vilella

SERENITAT, TRANSCENDÈNCIA I ALLIBERAMENT  
EN LA POESIA DE MÀRIUS TORRES  
(A PROPÒSIT DEL POEMA *CALMA*)

A Jordi Morató,  
en "*la tenebra clara de més enllà del gual*".

Una constant del món poètic de Màrius Torres és estar impregnat d'un aire lluny de tot desassossec. Es tracta d'una actitud subjacent en la majoria dels seus versos, una perspectiva a partir de la qual es desenvolupa tota la seva poesia. Ara bé, en cap altre lloc deu aparèixer aquest fet amb tanta evidència com en l'emblemàtic poema 65 del recull donat per l'autor per a publicar, en la brevetat del qual es manifesten algunes de les línies fonamentals del poeta, articulades sota l'influx explícit de la "*Calma*" que li dóna títol. Es tracta d'una composició de gran interès que val la pena transcriure completament:<sup>1</sup>

CALMA

El cel, tan prop, apaga dintre meu, un moment,  
l'aspra set de la terra que pesa en el meu cos.  
Ara, morir seria com ser emportat pel vent...  
Tots els camins de Déu són en el meu repòs.

Hi destaca, d'entrada, la posició ben poc angoixada del poeta davant la mort, descrita en termes de lleugeresa aèria i confiança en la divinitat. Destaca sobretot, perquè ens situa de ple en un dels terrenys d'aquest autor que més reflexió ha provocat. Una de les frases més o menys recurrents en la crítica literària que s'ha ocupat de Màrius Torres és la que lamenta que en parlar-ne es tendeixi a donar un pes excessiu a la temàtica de la mort i a tergiversar la manera amb què l'autor la va tractar, ben diferent

<sup>1</sup> Se citarà sempre a partir de l'edició M. TORRES, *Poesies*, Barcelona, Ariel, 1977<sup>5</sup>. No m'ha estat possible encara utilitzar l'edició de M. Prats recentment apareguda ni valorar els comentaris que ha suscitat.

a la que descriuriem (“grisa i tènica”) “antologies i històries de la literatura”.<sup>2</sup> La mateixa freqüència d’aquest lament indica fins a quin punt és arrelada aquesta inclinació, tot i que més aviat sota l’aparença més d’una temptació encoberta difícil de resistir que no pas d’una realitat explícita. Com si l’atracció d’aquell “més val que sigui ara” amb què s’obre un dels seus poemes més famosos fós massa forta, i calgués remarcar sempre que, contra una opinió suposadament general, no hi ha en el poeta una obsessió de tipus morbós per la mort. La qüestió és que, deixant a part indicis dispersos i comentaris més o menys genèrics, en conjunt mesurats d’altra banda, es faria difícil trobar cap treball que s’ocupi en concret de l’obra de Màrius Torres i caigui de manera estrident en aquest presumpte abús. La insistència a citar-lo com a perill delatari doncs, més aviat, la presència en el públic d’un tic de recepció ben concret, deutor d’una impressió superficial massa condicionada pel coneixement de la biografia de l’autor, que operaria més o menys encobertament. En aquest sentit, és exemplar la comunió espontània que es dona, en el canon imaginari de la Història de la Literatura Catalana, entre Màrius Torres i altres poetes, amb qui comparteix una biografia molt semblant i quasi contemporània: Salvat-Papasseit, Folguera, Rosselló-Pòrcel. Hi ha en tots ells la silueta vaporosa del símbol: una brillant literatura plena d’entusiasme juvenil, segada prematurament per la mort – a la llum de la qual apareix d’una puresa diamantina, intacta a evolucions posteriors. Tres d’ells, per exemple, són aplegats en un mateix volum de la col·lecció “Les cent millors obres de la literatura catalana”,<sup>3</sup> fent gairebé l’efecte que la fascinació quasi arquetípica que sembla acompanyar la imatge de la mort en la joventut sigui talment poderosa per a transfigurar-se i operar a la manera de criteri historiogràfic (a part la gran altura poètica de tots tres i tots els factors, obvis, que en fan possible l’agrupament). La mort, Màrius Torres ho sabia, té un poderós impacte “estètic”: “La mort est une grande artiste; elle embellit, elle ennoblit tout”, deia.<sup>4</sup>

<sup>2</sup> Cf. sobretot M. BOIXAREU, *Vida i obra de Màrius Torres*, Barcelona, Selecta, 1968 (pp. 159-166; 206-207); A. SARGATAL, *El tema de la mort en la poesia de Màrius Torres*, “Quaderns de Ponent” 3/4, 1983, pp. 9-26.

<sup>3</sup> J. SALVAT-PAPASSETT, B. ROSSELLO-PÒRCEL, M. TORRES, *Poesia*, Barcelona, Edicions 62 i La Caixa, 1994<sup>7</sup>.

<sup>4</sup> La frase és d’una carta a Joan Sales del 25 de novembre de 1939. Cf. TORRES, *op. cit.* p. 215.

Cal parlar també, però, d'altres circumstàncies biogràfiques per a fer justícia al capteniment serè del poeta, tan concisament expressat, quant a la mort, en els versos del poema "Calma". La conjunció d'aquests fets, afegida a la grandesa de la seva poesia, ha acabat conformant l'evident aire mític que envolta l'obra de Màrius Torres. Són tots ells prou coneguts: l'extrema dificultat de l'època que li va tocar viure, el sofriment extraordinari que li va comportar – jove metge malalt incapaç de treballar, ciutadà i poeta isolat en moments difícils, espectador impotent de la catàstrofe dels seus ideals (i els del seu cercle més íntim), exiliat intern en un país d'on la majoria de coneguts seus havia hagut d'exiliar-se realment... per no mencionar la possibilitat de la certesa (com a metge que era) de la proximitat de la pròpia mort.<sup>5</sup> La circumstància particularment dura de Màrius Torres emergeix veladament però insistent en les lectures de la seva obra. No cal ser ingenu i negar que les circumstàncies vitals d'un poeta condicionen la seva poesia, pretendre que aquesta funciona de manera asèptica en relació amb la vida; però sí anar amb compte i no deixar que interfereixin de manera excessiva en la lectura. Un llibre de voluntat biogràfica com el de Margarida Prats no pot estalviar-se de deixar implícit que, per molt que conèixer l'home pugui significar "entendre millor el poeta", per molt que certes circumstàncies històriques ben documentades i admirablement interpretades puguin fer-nos entendre més bé l'evolució poètica de Torres, una lectura atenta de la seva obra ens confirma una uniformitat d'estil i temàtica de data molt anterior a la manifestació de la malaltia o el desencadenament de la catàstrofe civil que tant havien de marcar-la.<sup>6</sup> Podríem concloure amb Gimferrer que la tan detestada "clau biogràfica" és útil per a explicar una accentuació a l'aïllament i la "intemporalitat" de la poesia de Màrius Torres, a part el fet d'actuar com un estímul motor de la vocació poètica – tenint ben present, però, que en l'obra, hi ha molt més que això.<sup>7</sup> L'obra roman intacta, apartada de l'anècdota personal (i sabem que el poeta va triar per a ser publicats precisament els

<sup>5</sup> Utilíssim per a fer-ne una valoració l'estudi biogràfic de M. PRATS, *Màrius Torres, l'home i el poeta*, Barcelona, Ed. del Mall, 1986.

<sup>6</sup> M. PRATS, *op. cit.*, pp. 10, 51-55. Cosa que no vol dir que aquesta situació no n'afectés el desenvolupament: el motiu pel qual s'hi fa referència és només la voluntat d'insistir en l'extrema complexitat del problema vida-obra.

<sup>7</sup> Cf. P. GIMFERRER, *Pròleg*, in TORRES, *op. cit.*, pp. 9-24.

poemes que responien a aquesta característica):<sup>8</sup> qualsevol lectura palesa que una de les grandeses d'aquesta obra és la dignitat amb què es viu una circumstància extremadament dolorosa, davant de la qual la reacció òbvia, si es pot parlar en aquests termes, seria més aviat patètica.<sup>9</sup> A les conclusions del seu llibre, Prats ha de fer notar, explícitament, que malgrat el dolor que va tocar viure al biografiat, la seva poesia no sembla respondre de manera immediata a un dolor. Segons ella, cal cercar amb tota probabilitat en l'entorn d'un ideari religiós concret com el de la seva família, "la clau de volta per entendre la serenitat i l'esperança que plana en la seva obra"<sup>10</sup>. Que la biografia necessiti una explicació per a aquest fet, indica ja, deixant a part si és encertada o no, el contrast fonamental que els versos del poeta ostenten desafiants. El seu cas és espectacular, però no singular. Ja Heidegger havia deixat clar que en el gran art l'artista és "quelcom d'indiferent", desapareix: s'anulla perquè emergeixi l'obra, perquè tingui lloc el *desvelament* que li es propi. També Gadamer, en la construcció

<sup>8</sup> Cf. BOIXAREU, *op. cit.* pp. 58 sq.; 203-204.

<sup>9</sup> "Ben cert, no hi havia cap motiu d'esperança, ni en el passat ja perdut, ni en el futur, arraconat en un carreró aparentment sense sortida de la història contemporània. Tot i tot, brollà aquesta cançó extraordinària, cloenda de la poesia més serena, joiosa i esperançada, potser, de tota la nostra literatura. ¿Qui va ser, doncs, què va viure Màrius Torres per a poder cantar en circumstàncies que en qualsevol altre farien, si més no, excusable el suïcidi?" A. PASCUAL, *Torres altíssim* in AA.VV. *Màrius Torres en el record*, Barcelona, Abadia de Montserrat, 1993, pp.149-155 (aquí 150). Un llistat gairebé asèptic com el de J. PAMIAS, *Temes principals en la poesia de Màrius Torres*, "Reduccions" 16, 1982, pp. 71-90 (menys concret en aquest tema que l'estudi de BOIXAREU *op. cit.*, al qual ens hem ja referit), permet observar que la poesia de Màrius Torres té unes connotacions ben diferents del que caldria esperar si la seva obra fós només un "producte d'unes circumstàncies ben determinades, en l'índole personal i ambiental" com s'afirma a E. BOU, *Màrius Torres*, in RIQUER-COMAS-MOLAS, *Història de la Literatura Catalana. Vol. X*, Barcelona, Ariel, 1987, pp. 327-333. El fet que aquest treball no desenvolupi una crítica d'acord amb aquesta afirmació que l'encapçala, és un exemple de l'ambigüitat de base que l'obra suscita. Cf. també, en un àmbit més genèric, l'article de M. BADIA, *El llenguatge poètic de Màrius Torres*, "Revista de Catalunya" 78, 1993, pp. 113-119.

<sup>10</sup> PRATS, *op. cit.* p. 157. És ben significatiu que les paraules d'aquesta autora a l'hora de concloure el seu llibre s'apartin de la dificultat vital com a explicació: "Pel que fa als elements biogràfics que poden aportar pistes clarificadoras a l'hora d'enfrontar-nos a la singularitat de l'obra poètica de Màrius Torres, remarcaria la seva formació cultural, les seves preferències artístiques, el seu ideari religiós i les experiències de relació amb el més enllà que va viure d'infant." (*ibidem*)

teòrica arrelada en l'hermenèutica heideggeriana amb què va sistematitzar el discurs sobre el fet hermenèutic, abordant el tema des d'una perspectiva més tècnica, arriba a conclusions semblants: l'obra d'art s'articula fonamentalment, i abans que res, de manera històrica, per les interaccions permanents entre autor, obra, públic i història, però *l'ocasionalitat* no l'esgota, el sentit n'és vehiculat més enllà de la concreció de la circumstància personal – circumstància que es veu depassada per la potencialitat, molt més extensa, de tota obra d'art.<sup>11</sup> De la mateixa manera, no podem parlar solament de la poesia de Màrius Torres pensant en la seva condició de poeta mort en joventut, després de les dificultats d'una època dramàtica, perquè és astorador el contrast entre l'elegància i serenitat dels seus versos i la situació que els va veure néixer. És per això que, pel que fa a la complexa relació obra-autor, potser el que cal fer és reconduir la pregunta per Màrius Torres a la llum d'aquests fets: entendre la grandesa de l'home que reacciona fent una poesia com la seva en les seves circumstàncies i no cercar-hi la imatge d'un derrotat per la vida (de fet hi trobarem sempre, per la maduresa i alçada espiritual que va demostrar, la d'un vencedor).<sup>12</sup> És la dignitat que aquest contrast comporta

<sup>11</sup> M. HEIDEGGER, *L'origen de l'obra d'art*, in *Fites*, Barcelona, Laia, 1989, p. 197-279 (aquí p. 225). *L'ocasionalitat*, per la *representació*, en l'obra d'art sofreix aquell procés que Gadamer anomena “increment òntic”: l'ocasió, com el model en el retrat, s'integra en el sentit de l'obra, en la *representació* de la qual es veu superada. Per això, tot i estar fosa tan íntimament, profunda i substancial, amb l'obra, cal anar amb compte en la seva anàlisi: “La interpretación de un poema a partir de las vivencias o de las fuentes que le subyacen, tarea tan habitual en la investigación literaria, biográfica o de fuentes, no hace muchas veces más que lo que haría la investigación del arte si ésta examinase las obras de un pintor por referencia a quienes le sirvieron de modelo” H.G. GADAMER, *Verdad y Método*. Salamanca, Sígueme, 1991<sup>4</sup> pp. 193 sq. (aquí 195). Fer-ho seria pretendre, com Schleiermacher “endevinar” la gènesi de la idea (*ibidem*. 238 sq.).

<sup>12</sup> Cf. les abrandades paraules de PASCUAL, *op. cit.*: “Només així, des d'una radical, exclusiva i progressiva interioritat, es pot explicar aquest cim de l'esperit que és la poesia de Màrius Torres: una obra que brolla tota ella d'aquell “instant” que “transfigura” en llum i sentit la fosca més absoluta, l'absurd més descoratjador”. Això el porta a considerar Torres com la cloenda de la Renaixença iniciada per Verdager (“com a constitució d'un idioma i d'un esperit, com a manifestació de la intimitat de l'Ésser”): “En aquest poeta, la Renaixença s'endinsa en una profunditat d'abisme quan tot just semblava que havia mort en el més sorollós fracàs.” p. 152.

la que va fer de la seva poesia, d'ell mateix, mite i símbol d'un poble per a molta gent.<sup>13</sup>

Però tornem als textos. El poema "Calma" no fa sinó concretar una idea present de manera constant en el poeta. La serenitat, des del primer poema, apareix insistent: el clavecí sona, "les mans rellisquen, serenes," al seu damunt. La bellesa del món, ja en el poema 6, és associada a la pau:

MAIG

Els murs dels jardins sobreixen de roses,  
els murs de l'espai sobreixen de blau.  
La llum sobre totes les coses  
ve tèbia com una pau.

Per parlar dels dos àmbits generals que Gimferrer considera més importants en el poeta: efectivament, la indagació del seu poemari, segons aquest autor, troba el seu correlat objectiu preferentment en la música i la bellesa del món, que aviat exclouen gairebé qualsevol altre tema. El mateix observariem, però, si repasséssim un per un la resta de temes proposats per Boixareu i Pamias.<sup>14</sup> Un cop d'ull general ens permetria observar-ho. La definició progressiva d'un espai poètic fet de tons tebis, lluny de tota estridència, de melangia i de tebior (7), es clou en el famós poema 11 (per citar la composició responsable en gran part de la imatge del poeta com a home obsedit per la mort i que ell mateix volia eliminar del recull):<sup>15</sup> l'"àngel de la mort" que hi apareix pot ser terrible, però és "dolç", morir "deu ser bell". No veiem aquí una mort terrible, sinó l'actitud del poeta semblant no solament a la de la vetusta pedra "serenament acordada al seu fat" prota-

<sup>13</sup> Cf. J. FUSTER, *Literatura catalana contemporània*, Barcelona, Curial, 1972, p. 345. La idea es concreta en l'admirable poema "La ciutat llunyana" (datat per altra part el dia de la caiguda de Barcelona). També Albert Manent parla del "mite Torres", per la significació que va tenir, en el context dels primers anys de l'exili, la primera edició a càrrec de Sales; en la seva opinió, la importància d'aquesta edició és equiparable a la del *Nabí* de Carner i la de les *Elegies* de Riba. Cf. A. MANENT, *La Literatura catalana a l'exili*, Barcelona, Curial, 1989<sup>2</sup>, pp. 96-98.

<sup>14</sup> Cal dir que aquests dos autors, els que, junt amb Gimferrer, s'han ocupat d'elaborar una perspectiva general de la poesia de Màrius Torres (amb la voluntat de desglossar-ne la temàtica), tot i parlar de "Pau", no li donen una importància "vertebradora". Cf. BOIXAREU, *op. cit.*; PAMIAS, *op. cit.*

<sup>15</sup> Cf. PASQUAL, *op. cit.*, p. 154.



gonista del poema 32, sinó amb una manca d'estridència en els moments més angoixats. Així es desenvoluparan tots els seus poemes; així es condensa, per exemple, en els sublims versos finals del poema dedicat a l'arbre de la mort (54) que creix dins de cada persona, convertit en una imatge de depurada bellesa on conflueix la transcendència i la pau:

Arbre, en la primavera que tu trauràs de mi,  
estreny, amb les arrels, el meu cos fibra a fibra.  
Faran les teves fulles una ombra de repòs,  
i un aspre perfum d'ànima vindrà a les teves flors.

Semblantment, la mort en altres llocs, vencent la carn, és signe de pau "calmo amb dits de repòs, la seva última alarma" diu al poema 38; ella, com aquell "invencible infinit" que el poeta voldria sentir quan "s'enduu les meves àncores un riu de claredats" (58). La Nit, en un aire crepuscular, baudelairià (no per casualitat un dels moments preferits és el capaltard, el "vespre, rei dels perfums serens"(94)) a part recordar l'espai místic per excel·lència,<sup>16</sup> ens col·loca en l'actitud constant de contemplació davant la natura. S'hi condensen, sempre interconnectades, la música, la bellesa del món, la nit, la pau. Es pot veure en el to de qualsevol de les descripcions que omplen els poemes. Per exemple, a "Abendlied" (19), Schumann, la música, acompanyen un món eteri on

Una boira poc densa flota, vaga  
i violeta en un fondal humit.  
Un toc de campana, eixamplant-se, naufraga  
a les riberes de la nit.

"La tarda pren una ànima de violoncel", i

Les flors mig adormides i anònimes perfumen  
el capvespre i la música de Schumann.

També la referència femenina d'aquella Mahalta-símbol es concreta en imatges de pau. La mirada de Mahalta (17) és així com una aigua tranquil·la, element líquid ric de connotacions:<sup>17</sup>

<sup>16</sup> Cf. BOIXAREU, *op. cit.*, pp. 86 i 183-186.

<sup>17</sup> Cf. GIMFERRER, *op. cit.* p. 18.

Com una aigua tranquil·la reflecteix, cap al tard,  
els núvols, els cignes i els saules,  
jo veig passar pel llac profund del teu esguard  
l'ombra de les teves paraules.

Prèviament, la vida de Mahalta havia estat ja descrita com un riu que forma meandres “grocs de lliris, verds de pau” (14). No es tracta d'un atribut exclusiu del nom de Mahalta: un personatge femení innominat uneix explícitament la reiterada presència de la pau al poema 90 “Vora la nit, com vora d'ella / el misteri i la pau semblen germans”; o al 95, on “ella” és com una “pau que creix cada cop que somriu”. També la tristesa té connotacions de repòs: tristesa, pau i serenitat, són efectivament reflectides en “l'aigua secreta” d’“Un altre abril”(34), de correspondències còsmiques:

Les llunyanies d'or saben secrets de pau,  
i el capaltard arriba amb un bleix tan suau  
que fóra cada llàgrima la imatge d'una estrella  
en una aigua secreta (...)

Reflectides perquè el poeta parla de la seva tristesa com d'aquesta aigua tranquil·la en què el torb només “faria buida i orba la seva pregonesa”. L'eteri, l'intangible, la ingravidesa: com una “làmina silenciosa i pulcra”, com l'aigua, la tristesa és mirall “per on el món rellisca amb menys pes que una ombra”. Tristesa i pau es veuen unides de manera més immediata en altres llocs (“l'aire és clar, d'una tristesa/ tèbia com una pau” diu a “Gener” (88)), fins i tot formant un conjunt amb la música, quan el poeta demana que, pel record de la música,

la tristesa se'm fongui en melangia,  
la melangia en pau. (78)

Tornant al poema 65 amb què hem començat, aquesta serenitat es fon íntimament amb una precisa idea de caràcter molt més global. La contraposició de l'àmbit celest i terrenal, diví i humà en el fons, és evident: el cel “apaga” l'agitació, el pes de “l'aspra set” del món.<sup>18</sup> Deslliurant-se'n, el poeta sent la mort en termes

<sup>18</sup> Sembla útil recordar la lectura de les tankes del poeta feta recentment per M. BOIXAREU, *Lectures de Carles Riba i Màrius Torres*, Barcelona, Abadia de Montserrat, 1993, en termes de contraposició (cf. sobretot pp. 90-91) en Màrius Torres de dos àmbits de gran abast simbòlic: L'Ençà versus el Més-enllà – “entre la terra i els núvols”, per usar el seu títol.

més aviat plàcids, i, sobretot, de comunió amb la divinitat. Unir repòs, divinitat i mort és una associació recurrent, sobretot en la tradició judeo-cristiana. El repòs que Màrius Torres tant tractarà, però, és utilitzat sistemàticament, no pas com a resultat o fi, sinó com a condició a partir de la qual s'obre la dimensió transcendent, de la mateixa manera que en la "Calma" profundament viscuda sorgeix l'afirmació "tots els camins de Déu són en el meu repòs". La constant recurrència d'imatges de pau, silenci, repòs i serenitat en la poesia de Màrius Torres (posades en relleu pel contrast amb la circumstància en què neix) sembla indicar així un posicionament personal ben determinat que emergeix en gairebé cada un dels seus versos, que ens desplaça cap a una dimensió místico-panteista, atemporal, que fan pensar menys en els condicionaments històrics que en una actitud profundament religiosa.<sup>19</sup> En resultaria una constant preocupació per l'absolut i el misteri, vertebrada per imatges de pau. Altra cosa, més difícil, seria establir si aquesta preocupació religiosa, té o no res a veure amb la metempsicosi que havia assimilat de la seva família, amb el cristianisme al qual es convertí segons Sales o amb qualsevol altre fe religiosa o "neguit filosòfic".<sup>20</sup> Hi és freqüent la referència a la divinitat. Un absolut intangible que es complementa amb la visió d'un Déu relacionat amb la nit, la mort, el repòs, el silenci i la pau (79):

<sup>19</sup> Pel que fa al misticisme de la poesia de Màrius Torres, en un marc religiós cristià, cf. sobretot J. TREMOLEDA, *Poesia transcendent de Màrius Torres*, "Criterion" 21, 1964, pp. 99-113; BOIXAREU, *Vida i. cit.* pp. 183 sq.; J. LLIMONA, *Màrius Torres, del silenci de Déu a la paraula inacabada* in AAVV *Màrius Torres en el record*, Barcelona, Abadia de Montserrat, 1993, pp. 105-111.

<sup>20</sup> Sobre la polèmica adscripció religiosa, cf. les fonamentals observacions de PRATS, *op. cit.* pp. 84-93, 117-124. D'entre la constant referència a la "set d'absolut" de Torres, potser és útil recordar la reflexió de Fuster: "Es tracta d'un neguit "filosòfic", que en alguns punts pren el caràcter d'autèntica "religiositat", la qual (...) aconsegueix una tensió febril, impressionant" FUSTER *op. cit.*, p. 344. L'evidència emergeix en el prudent i caut escepticisme de l'autor. Sembla evident que, més que de cap neguit "filosòfic", podem parlar d'un neguit pròpiament religiós, utilitzant el terme de la manera més vaga i genèrica. Aquesta realitat havia estat subratllada magistralment per Cardó en el seu prefaci (Cf. C. CARDO, *Prefaci*, in TORRES, *Poesies*, Barcelona, Ariel, 1964<sup>4</sup>, pp. 73-79), i de manera menys sistemàtica i molt més dispersa per Sales (Cf. J. SALES, *Notícia bibliogràfica*, *Ibidem* pp. 7-71). Segons Manent (MANENT, *op. cit.* p. 97) és amb aquests autors que Fuster vol polemitzar en les pàgines citades.

La Nit és un palau a la teva mesura,  
ànima en vetlla, vasta com cap arquitectura.  
Tota distància cap al teu interior  
– llunyanies de pau –, llunyanies d'amor.

...  
Tanca també tu els ulls i adorm-te en la pau clara,  
ànima en vetlla, ànima en servitud encara;  
i escolta bategar, com en somnis, dins teu,  
el repòs de la mort, el silenci de Déu.

Déu (aquest és el nom que se li dóna, tot i que el mateix poeta era conscient de la imperfecció dels noms per a referir-s'hi: "...Senyor ¿quin mot podria/ empresonar el teu infinit en el seu punt?" (35)) és "silenci immens" (35) i repòs absolut (ho veiem en els àngels que llegeixen en "l'absolut silenci que fa el repòs de Déu" 85; en l'afable imatge divina que transmet la situació de diàleg "el repòs del teu somriure" 68); "silenci etern" del qual l'himne dels homes és eco (55). Podem dir, tornant a Gimferrer, que aquest món poètic té com a fonament últim la recerca de l'absolut – si observem la constant referència a la imatgeria de l'infinit, l'eternitat i la divinitat, que vertebren un món poètic abocat a la indagació de la realitat última de l'home:

...l'obra de Màrius Torres ens mostra la recerca del sentit de l'existència humana en una tasca poètica que aspira a descobrir-ne la dimensió transcendent, és a dir, a retrobar allò que l'època moderna ha perdut: el fonament de la individualitat personal dins la vasta roda còsmica.<sup>21</sup>

La poesia, aquest "vehicle místic", esdevé l'escenari boirós, el lloc on es materialitza la seva religió, on es diu allò que "només d'aquesta manera – mitjançant la creació del poema – es pot dir". Gimferrer destria en el seu estudi, segurament el més profund i complet que s'ha escrit sobre Torres, els elements bàsics del món poètic de l'autor: l'adscripció estètica al simbolisme ("una obra densa i dramàtica segons les propostes més ortodoxes del simbolisme" se n'ha dit)<sup>22</sup> el recinte clos de la imatgeria dels poemes, la precisa tria lèxica de tot el vocabulari com a "veu de retorn a

<sup>21</sup> P. GIMFERRER, *Pròleg*, in TORRES, *op. cit.*, pp. 9-24, aquí 24.

<sup>22</sup> Cf. C.A., *Els autors* in SALVAT-PAPASSEIT, ROSSELLO-PORCEL, TORRES, *op. cit.* pp. 7-13, aquí p. 7; la relació de la poètica simbolista amb l'absolut, i en especial amb una "hipersensible consciència de la mort", és un tret prou conegut i fonamental d'aquest moviment, cf. A. BALAKIAN, *El movimiento simbolista*, Madrid, Guadarrama, 1969 (sobretot p. 146).

la fidelitat terral, al fonament immutable de la identitat col·lectiva"...<sup>23</sup> Sobretot, però, el fet de ser vehicle d'indagació i transcendència. Una transcendència que veiem lligada a la serenitat. La "Calma" del món hi duu. Per això la preferència per l'estat contemplatiu en Màrius Torres (la preferència pel moment estàtic de la descripció n'és un senyal clar), que permet aquesta conjunció d'elements a través de la qual es possibilita trobar el lloc de les coses en el cosmos. El món reposa per obrir-se a l'home, per desvelar-se: talment com en la *Gelassenheit* de Heidegger.<sup>24</sup>

De tota manera, no cal negar que la filiació de tot el conjunt és clarament simbolista. Set del transcendent, de l'absolut, vehiculada a partir de recursos propis del simbolisme, aquesta pot ser una definició global de l'obra poètica de Màrius Torres: la música, el món sensorial, les imatges de l'aigua, el cel, la nit, les roses, l'art com a indagació vers el transcendent (tota aquesta munió d'elements que l'omplen de dalt a baix, "xarxa vivent d'imatges en constant intercomunicació").<sup>25</sup> La constel·lació d'elements d'aquesta poesia s'articula – em sembla lícit afirmar-ho – a partir d'una perspectiva molt concreta que hem vist traduïda en alguns exemples d'entre els més paradigmàtics, que però s'hi pot trobar arreu d'una forma constant, gairebé permanent. L'estat que més bé descriuria aquesta perspectiva és, ho hem dit també, el contemplatiu. La precisa tria poètica de Màrius Torres va més enllà d'un anacrònic repetir la font: per la presència d'aquesta Serenitat que hem volgut veure subjacent a gairebé cada un dels seus versos, i el desviament cap al llenguatge místic que comporta – a través de la interconnexió de pau, repòs, nit, mort, absolut – sorgeix la imatge diàfana que es concentrava en el nostre poema: la "Calma", la ingravidesa de l'ésser, la mort, Déu. La serenitat porta a l'alliberament de la pesantor, a la lleugeresa salvífica, a la "sortida del món". La persona, gairebé anul·lada (apagats els seus neguits de l'Ençà per la proximitat del Més-enllà), assisteix a l'espectacle còsmic, i n'aprofundeix, deslligant-se del contingent, la coneixença – la revelació que la divinitat pot ser entrevista pròpiament en aquest repòs que dona peu a la reflexió. El rerefons místic és evident – i és segurament un gran mèrit el fet que el treball de Boixareu, en certs moments irregular, ho hagi subra-

<sup>23</sup> GIMFERRER, *op. cit.* p. 22.

<sup>24</sup> M. HEIDEGGER, *Gelassenheit*, Pfullingen, Neske, 1959.

<sup>25</sup> GIMFERRER, *op. cit.* p. 24.

tllat i hi hagi insistit, relacionant-lo explícitament amb la tradició dels grans poetes místics.<sup>26</sup> Fet que podem observar sigui en les ànsies d'absolut, en la preferència per l'espai místic per excel·lència, la Nit, per la insistència en el repòs i la pau... per tot allò que porta directament a veure en l'autor un desig de "fusió còsmica",<sup>27</sup> com molt encertadament havia definit Vallverdú certs passatges de Torres.

El poeta mostra en diversos llocs un clar desig de transcendir aquest món contingent. Un exemple ben clar és la seva preocupació pel temps, per la substància de l'eternitat. L'home es troba en el fluir del temps com davant un corrent d'aigua: només una gota (imatge, d'altra part, que es prestaria a llargs comentaris interculturals) pot ser aferrada eternament, la del present (31):

¿Un moment que flueix, gota d'un riu obscur,  
podrà ser, solament, la meva eterna presa?"

Eternament, perquè és en aquest present on es concreta el secret de l'eternitat, és en l'instant que es condensa l'enigma de l'etern: "L'eternitat és sols un present que s'eixampla" diu en el segon tercet. Més concretat, la voluntat de transcendència mística evident, de defugir el temps en aquest instant que s'expandeix:

Potser l'arrel divina que és soterrada en mi  
¿és sols aquest afany, tan difícil de dir,  
de viure en un present una mica més ample?

També l'espai es presta (també amb la imatge de la gota – ¿casualment?) a la superació per la paradoxa. L'infinit contingut en una gota, l'espai diví incompreensible (42):

Si cap, en una gota d'aigua límpida i blava,  
el vertigen de llum dels espais sense fi  
on tu comences, on la meva ànima acaba!

Aspectes que també expressa en relació amb el moment de la

<sup>26</sup> Cf. BOIXAREU, *Vida i...*, cit. sobretot pp. 183-186 i 209. La descripció que en fa és interessant: "... és important de fer notar que la religiositat i el procés místic d'aquests versos arrenquen de la pròpia vida i d'un sentiment còsmic. El desig d'eternitat i atansament vers Déu no es produeix per un deseiximent del món, sinó mitjançant allò bell i pur que l'envolta..." (p. 209).

<sup>27</sup> Cf. J. VALLVERDÚ, *Màrius Torres, sempre*, in *De Morera i Galícia a Guillem Viladot*, Lleida, Dilagro, 1980, pp. 39-54, on es parla d'aquest particular misticisme.

nit (i la música) (22):

Cada flor té un perfum, i cada ànima pesa  
en el fons del meu cor on l'etern és present.

la qual es converteix en vehicle del trànsit (25): la música s'hi enlaira "(...) Talment en l'alta nit / puja fins als estels el perfum de les roses" i en el cor "petit" del poeta "fa cabre l'infinit (...)", emportant-se'l, duent-lo cap a l'absolut, a l'alliberament:

"Ella, divina música!, en el meu cor petit  
fa cabre l'infinit, trencades les rescloses,  
i se m'emporta lluny dels Nombres i de les Coses,  
més enllà del desig, quasi fins a l'oblit"

En l'àmbit de la Nit opera doncs aquesta música que permet transcendir a través d'aquest àmbit extàtic:

Com les algues que avancen en el pit de les ones  
entre el bleix de les aigües rítmiques i pregones,  
jo vaig música endins, voluptuosament.

en una dissolució – com les algues foses en l'aigua, la "fusió" amb l'infinit. Cal tenir ben present que la música és en altres moments utilitzada com a imatge comprensiva de la vida:<sup>28</sup> al poema (73) – "Potser la nostra vida sigui un mal instrument, / però és música, viure" o al (66) on la vida és descrita com un fluir simfònic:

Com una música molt lenta  
flueix miraculosament, d'un acord sol  
i, rítmica, s'eleva, s'orienta,  
i viu, i a cada temps que guanya duu l'estol  
dels silencis i els ecos d'abans en el seu vol  
...  
cap a un final fet d'ella, perfet com un acord

Perquè, de fet, la comunió amb la música s'ha descrit de manera ben íntima i profunda al poema (41): "O música, germana / de tot allò que en mi valgui més que l'oblit", on apareix rela-

<sup>28</sup> Només de pas, recordem els versos finals del tan lloat "Lorelei" (amb epígraf d'Annabel Lee, poema on es barreja la passió de l'amor amb la mort i el macabre), en què la música presenta una certa idea de transsubstanciació: "Mories a poc a poc, i et tornaves, cantant, / una ombra que tenia la forma del teu cant" – i on ressona el Mallarmé de "l'ombre que tu devins".

cionada amb elements ben propers (amb l'afegit del poder suggestiu del foc) als del poema "Calma":

Però tota la cendra que la música deixa  
crema en la flama de la música mateixa;  
de mi, és sols la meva ànima que pot endur-se el vent!

Però no és només en la música que hi ha el poder d'èxtasi. En un moment interessantíssim Màrius Torres arriba a explicitar un desig de fusió amb el món, descrit precisament en "Calma"; talment l'abraçada dels amants. En el moment estimat de la tarda i el vespre (84), els caps es tornen a reunir en un mateix instant:

El silenci es deposa com un fluid massa dens;  
l'ombra neix als fondals, amorosida;  
...  
calma de l'espai, majestuosa i viva!  
si jo pogués estrènyer't com una amant captiva!"

Cosa que s'interrelaciona gairebé necessàriament amb aquest poder de la música: com si automàticament Calma-trànsit-música s'impliquessin:

Oh, música invisible, seguint la teva crida,  
qui pogués sublimar-se al gresol del teu cant!

No ha de semblar estrany, doncs, que la mort sigui lleugera ("com lliscar sense esforç / en una nau sense timó, ni rem, ni vela", havia dit a "Dolç àngel de la mort"): morir és lleugeresa (57) de l'ésser:<sup>29</sup>

Ah, qui pogués morir, sense agonia, lleu,  
cara a la sola llum, a l'esplendor aeri,  
alegre, lliure, net com el vol d'un ocell,

La mort és vista així com un element transcendent, qualificada bàsicament en termes d'ingravedesa i eternitat, concentrades en el repòs. En aquests termes, l'eternitat del moment de silenci previ a la música, donarà peu a un dels moments més majestuosos de

<sup>29</sup> Per això s'ha pogut parlar de "voluptuositat" davant la mort; cf. V. PANYELLA, *Joaquim Folguera i Màrius Torres. La malaltia, el dolor, la soledat i la mort com a motivació i experiència poètiques*, in AA.VV., *Màrius Torres en el record*, cit. pp. 139-148.



la poesia de Torres (70):

Això és la joia – ser un ocell, creuar  
un cel on la tempesta deixà una pau intensa.

I això és la mort – tancar els ulls, escoltar  
el silenci de quan la música comença.

En conclusió, veiem doncs com la ingravidesa del “ser emportat pel vent”, l’abandó del pes de l’”aspra set de la terra”, la tendència vers el cel, vers el diví, concretats en el poema Calma, poden ser glossats amb molts d’altres versos del poeta. La clau de volta n’és la Serenitat. Una pau que converteix la mort en gairebé una aspiració, un desig de fondre’s amb el món – com l’acompliment final d’un acord on ressona tota una vida, com un vagar volant com orenetes i núvols xops de blau emmirallats en aigües fluents i tranquil·les. Torres, sembla, formula una aspiració, la de l’alliberament total, i ho fa a través de la poesia. La *Gelassenheit* porta a tenyir tots els versos d’aquest llenguatge pròxim al misticisme, d’aquesta set de trànsit, d’aquesta voluntat quasi-xamànica que impregna la poesia de Màrius Torres i que, sense negar la seva conjuntura històrica, la supera. Poesia extàtica en una munió de temes menors, resumits en la música i la bellesa del món de la manera més encertada. No es tracta de fer oblidar el patiment del poeta, ni els seus ideals, sinó de fer notar que la seva forma de superar tant de dolor incideix en la profunditat més absoluta, la de l’alliberament de l’*ésser*, de les ganes de *ser*. I hauria volgut dir de la *voluntat de ser*. Les paraules delaten. I si trobem en aquest vocabulari frases pensades per a parlar de Torres que ens fan pensar massa en, per exemple, el buddhisme, no és casual. Recordem només aquella aspiració seva: “més enllà del desig, quasi fins l’oblí”. Ja Coomaraswamy, tan sols per citar un nom insigne, havia avisat que tot allò que ell definia com a *buddhista* es podia trobar arreu del món.<sup>30</sup> La transcendència per la serenitat més radical no és patrimoni de l’Orient, com demostra l’interessant i

<sup>30</sup> “En verdad, el estudio comprobará que casi todo pensamiento expresado en la literatura budista e hindú también lo está en el mundo occidental; y no podría ser de otra manera, pues el valor de las ideas es universal y por lo tanto no son en mayor medida orientales que occidentales. El Este sólo ha avanzado más que el Oeste en su aceptación más amplia y completa de ellas.” A. COOMARASWAMY, *Buddha y el evangelio del Buddhismo*, Barcelona, Paidós, 1989, p. 182.

extens treball d'Elemire Zolla,<sup>31</sup> on conviuen Eliade, els buddhistes, els xamans, els místics islàmics, etc. amb Nietzsche, Heidegger, la realitat virtual, els últims experiments de cibernetica destinats a robar l'ànima a l'home. L'alliberament implica l'èxtasi, abandonar tota pressió contingent, la dissolució última per a confluïr en l'ésser. La pau que tan present és en Màrius Torres no n'és gaire lluny.<sup>32</sup> Una pau on hem volgut trobar el fil que encadenés – i des-encadenés – el nostre raonament, però que no és més que un aspecte indestriable, tot i que bàsic, d'un pensament molt determinat. En l'actitud modèlica davant l'adversitat, la presència d'ànim, la serenitat d'esperit, la tensió vers el transcendent – fins en la circumstància més dramàtica – que porta a l'absolut amb el ritme de la música dels versos, es concreta aquell lloc que va descriure un dels seus primers lectors, l'amic Joan Sales, en un poema del 1947 (“A en Màrius”): “Un aire lliure on Temps i Espai s'aturen”.<sup>33</sup>

Potser és el cas de recordar que el seu mateix pare (i el fet és

<sup>31</sup> E. ZOLLA, *Uscite dal Mondo*, Milano, Adelphi, 1992.

<sup>32</sup> Que l'actitud mística pròpiament dita ha de ser plena de serenitat, condició indispensable per a deixar que la divinitat es manifesti a l'home, el qual ha d'ésser anul·lat per tal de no destorbar l'epifania, és un pensament comú, en el rebuig de la raó i la necessitat d'un estat d'ànim quasi no conscient. Cal deixar clar que en parlar de M. Torres parlem d'un misticisme que caldria estudiar més a fons. És més un suggeriment que no pas una certesa: la seva actitud extàtica no es correspon a la típica dels místics catòlics, sens dubte. S'hi troben en canvi elements d'altres àmbits. Cf. O. STEGGINK, *Quietude in Dictionnaire de Spiritualité Ascétique et Mystique*, vol. XII, Paris, Beauchesne, 1986, pp. 2842-2850; cf. també en un altre volum l'extens i interessant article (amb contribucions de diversos autors) sobre l'èxtasi [a.a.v.v.] *Extase in Dictionnaire de Spiritualité Ascétique et Mystique*, Vol. IV, Paris, Beauchesne, 1960, pp. 2045-2189. Cf. també COOMARASWAMY, *op. cit.*; H. CORBIN, *La imaginación creadora en el sufismo de Ibn' Arabí*, Barcelona, Destino, 1993 (per exemple, a p. 274: “...es lo mismo que meditar ante una flor, una montaña o una constelación para descubrir no qué fuerza oscura e inconsciente actúa en ellas, sino qué pensamiento divino del mundo de los Espíritus se epifaniza y ‘trabaja’ en ellas”). Afegim-hi encara un autor d'àmbit català en un treball que condensa la relació que hem volgut comentar, R. PANIKKAR, “*Gedankenfreie Meditation oder Seins erfüllt Gelassenheit?*” in STACHEL (ed.), *Ungegenständliche Meditation. Festschrift Enomiya-Lassalle*, Mainz, Mathias-Grünwald, 1978 pp. 309-316. Amb tota aquesta varietat l'únic que es busca és deixar clar que no estem postulant un misticisme adscrit a una doctrina concreta per a Torres, i que caldria en tot cas estudiar a fons el problema.

<sup>33</sup> La frase pertany al poema 57 de *Viatge d'un moribund*, inclòs a J. SALES, *Cartes a Màrius Torres*, Barcelona, Club Editor, 1976, p. 597.

prou eloqüent de quin ambient plural, religiosament parlant, havia viscut el poeta per tal de no anar massa depressa en la la polèmica adscripció religiosa, o millor doctrinal, d'aquests versos) havia afegit un comentari al poema 65 que deia "aquí has trobat l'essència del Nirvana".<sup>34</sup> L'anorreament total, la fusió absoluta, la transcendència completa: el Nirvana. No sabem si Màrius Torres ho havia pensat així. Tanmateix, que se'n pugui parlar d'aquesta manera, i que ho fes una persona tan pròxima a ell, confirma en certa manera aquest vague, inconcret, món religiós expressat pel poeta: el d'un misticisme particular, el d'un desig d'alliberament, el d'una actitud vital que hem volgut veure condensada en la Serenitat.

<sup>34</sup> Apud VALLVERDÚ, *op. cit.* p. 50.



Andrea Zinato

FERNÁN PÉREZ DE GUZMÁN E LE GLOSSE ALLA  
TRADUZIONE MEDIEVALE CASTIGLIANA DELLE  
*EPISTULAE MORALES AD LUCILIUM*:  
UN ITINERARIO FILOLOGICO E FILOSOFICO

*Aquel Seneca espiró  
a quien yo era Lucilio  
la facunda y alto estilo  
de España con el murió<sup>1</sup>*

La traduzione castigliana medievale delle *Epistulae morales ad Lucilium* di L.A. Seneca incaricata da Fernán Pérez de Guzmán (1376/79?-1460?) presenta 75 delle 124 lettere che costituiscono nel testo latino il *corpus* dell'opera senecana. La maggior parte delle lettere nella traduzione castigliana è accompagnata da glosse marginali e da annotazioni di lettura<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> *Coplas que hizo Hernan Perez de Guzman a la muerte del obispo de Burgos, don Alonso de Cartagena*, ed. R. Foulché-Delbosch, in: *Cancionero Castellano del siglo XV*, t.I, Madrid, 1912, pagg. 676-677. Intervengo seppur minimamente su punteggiatura e accentuazione.

<sup>2</sup> Avvertenza: tutte le citazioni tratte dalle prime dieci epistole della traduzione di Pérez de Guzmán provengono dall'edizione critica, oggetto della mia tesi di laurea, depositata presso la Biblioteca dell'Università Ca' Foscari di Venezia. Le altre glosse provengono dal manoscritto 9443 della Biblioteca Nazionale di Madrid che ho confrontato con i testimoni menzionati *infra* n.30 e che non offrono varianti significative. Gli interventi critici nel testo delle glosse si limitano all'accentuazione e alla punteggiatura che seguono le regole attuali, conformi inoltre ai criteri dell'edizione critica. Nella trascrizione si interviene limitatamente alla regolarizzazione di **u** vocalico, **b** e **v** consonantici, si mantengono **z**, **c**, **s** come nel manoscritto, mentre trascivo **y** vocalico tonico con **í** e mantengo le agglutinazioni. Gli interventi testuali si inseriscono tra parentesi quadre; le parentesi uncinatate indicano lezioni non sanabili *ope codicum aut ingenii*. La cartolazione si riferisce al manoscritto BN 9443 (epistole XI-LXXXVII). Le citazioni dal testo latino provengono dall'edizione critica di L.R. Reynolds, citata *infra* n.14, mentre le citazioni da *Los cinco libros de Seneca* di Alonso de Cartagena sono tratte dal manoscritto 201 della Biblioteca Universitaria di Salamanca, che trascivo attenendomi ai criteri già menzionati. Nelle citazioni da altri testi si mantengono i criteri ortografici utilizzati dai singoli editori a meno di diversa indicazione.

In studi precedenti, ai quali rimando<sup>3</sup>, ho già analizzato la storia testuale di questa traduzione indiretta, realizzata nei primi decenni del XV secolo e che venne impostata rimaneggiando la traduzione fiorentina del 1313 di Riccardo Petri, a sua volta basata sulla prima e più antica traduzione francese del 1308.

Pérez de Guzmán fu un ammiratore "militante" di Seneca, di cui lesse le opere all'epoca disponibili: degli *amonestamientos* e della dottrina del filosofo sono ricche le sue opere letterarie<sup>4</sup>, ma come opportunamente sottolinea Blüher:

«cierra los ojos por completo a la estilística de los escritos de Séneca y ve en ellos una obra "llana", es decir, sin arte y carente de finura retórica (...) Pérez de Guzmán probablemente no leyó a Séneca más que en las traducciones, faltas de calidad artística, que nosotros conocemos».

Se le opere letterarie del nostro autore testimoniano l'adesione allo stoicismo eclettico medievale, le glosse alla traduzione delle *Epistulae* possono assurgere ad esempio dei vincoli e dei modi ermeneutici che vigevano sui testi allora conosciuti, autentici e apocrifi, del filosofo cordovese<sup>6</sup>.

<sup>3</sup> A. Zinato, «Volgarizzamenti delle *Epistulae morales* di L.A. Seneca e loro diffusione nella penisola iberica», in *Annali di Ca' Foscari*, XXXI, 1-2, 1992; —, «Le traduzioni catalane di opere di Seneca e loro influsso sulle traduzioni castigliane», Atti del Congresso «La cultura catalana tra Umanesimo e Barocco», Padova, 1994; —, «La vulgarización al catalán de las *Epistulae morales ad Lucilium* de L.A.Seneca», *Annali di Ca' Foscari*, XXXII, 1-2, 1993. Si veda anche: T. Martínez Romero, «Una aproximació a les traduccions peninsulars de les *Epistulae ad Lucilium*, La doble traducció catalana», in *Llengua & Literatura*, I, 1986, pagg. 111-147.

<sup>4</sup> I tributi a Seneca, filosofo morale, sono evidenti in opere come *Loores de los claros varones de España, Coronación de las quatro virtudes cardinales e Tratado (Coplas) de vicios y virtudes*. Si veda il fondamentale studio di K. Blüher, *Séneca en España, Investigaciones sobre la recepción de Séneca en España desde el siglo XIII hasta el siglo XVII*, Madrid, 1983, pagg. 165-186. Per i componimenti poetici di Pérez de Guzmán presenti nel *Cancionero de Baena*, si veda l'edizione di B.Dutton, J.González Cuenca, Madrid, 1993, pagg. 417-434. Si veda anche: R. Folché-Delbosc, «Etude bibliographique sur Fernán Pérez de Guzmán», in *Revue Hispanique*, XVI, 1097, pagg. 26-55.

<sup>5</sup> K. Blüher, *op. cit.*, pag. 173.

<sup>6</sup> M. Schiff nel suo *La bibliothèque du Marquis de Santillane*, Paris, 1905, così attribuisce le traduzioni: a) Alonso de Cartagena (1384-1456): *De la vida bienaventurada; Libro primero de la providencia divina; Libro segundo; Libro primero de la clemencia; Libro segundo; Libro de las siete artes liberales* (in realtà è la *Epistula ad Lucilium* LXXXVIII); *Libro de amonestamientos e doctrinas; Libro de remedios contra adversa fortuna; Libro de las quatro virtudes cardinales; De la providencia de Dios; De la clemencia*. b) Pero Díaz de Toledo

Pérez de Guzmán fu un lettore competente dell'opera senecana, fruita ovviamente nella tradizione testuale a lui conosciuta: ricorre ai mezzi culturali della sua epoca persuaso nei rapporti con la tradizione latina da una spiccata e consapevole visione ispano-centrica che si manifesta ampiamente, come vedremo in seguito, nella sua produzione letteraria.

La filosofia stoica gli interessava in quanto filosofia morale (etica) e non come scienza, superiore alla filosofia *natural* (fisica), come enunciato nel *Tratado de vicios e de las virtudes*<sup>7</sup>, il suo scritto maggiormente filosofico:

La moral filosofía,  
o porque es asy verdat,  
o porque a mi voluntad  
agrada su compañía,  
yo más útil la diría  
quanto a esta vida mortal,  
que non es la natural  
con su grant sabiduría

Pérez de Guzmán concorda con i suoi coetanei peninsulari nella difesa motivata e accorta della fruizione dei testi soprattutto filosofici, entro gli schemi imposti dalla scolastica, in funzione di una morale pratica che avversi il solo teorizzare, come ancora una volta ci segnala il *Tratado*<sup>8</sup>:

El saber que está ençerrado  
syn jamás frutificar  
podemos lo comparar  
al thesoro soterrado

(siglo XV) *Proverbios*; *De moribus*. Le due opere che Pero Díaz de Toledo tradusse sono apocrife; c) Fernán Pérez de Guzmán: *Epístulas a Luçillo*. Vanno aggiunte le due traduzioni del XV secolo delle *Tragediae Senecae*: la prima presumibilmente perduta fu incaricata dal Marchese di Santillana, la seconda si conserva in vari manoscritti e deriva da quella catalana. Ulteriori informazioni su tutte queste opere si trovano in K. Blüher, *Seneca en...*, *passim*. L'autore, pur con qualche errore dovuto alla straordinaria quantità di manoscritti consultata, ricostruisce le singole tradizioni manoscritte.

<sup>7</sup> Cito da *Cancionero de Juan Fernández de Ixar*, estudio y edición crítica por José María Azáceta, Madrid, 1956, 2 voll., in seguito abbreviato IXAR, indicando pagina e, quando possibile, numero dei versi (numerazione non presente nell'appendice ove l'editore sana le lacune di alcuni testi proposti). Rivedo la punteggiatura e l'accentuazione. Qui IXAR, 85, 2595-2602. L'opera viene denominata anche *Coblas fechas por Fernán Pérez de Guzmán de vicios y virtudes*; nel presente saggio uso per brevità *Tratado*.

<sup>8</sup> IXAR, 871.

el seso no praticado  
 theorica syn obrar  
 sy non yerra mi pensar  
 cuerpo syn alma es llamado

Era dunque possibile e necessario chiarire lo sviluppo del pensiero filosofico, quando risultava ostico o difficile, dubbioso o pericoloso, per mezzo di glosse, vale a dire ricorrendo alla tradizione esegetica consolidata.

Non era infatti maturata la consapevolezza che il confronto tra eventuali testimoni manoscritti, oltre all'acquisizione della correttezza filologica, potesse apportare nuovi criteri ermeneutici innovativi rispetto alla scolastica: Pérez de Guzmán condivide con Alonso de Cartagena molte delle perplessità che gli eruditi castigliani dell'epoca nutrivano nei confronti delle scelte metodologiche degli umanisti italiani<sup>9</sup>.

In ciò consiste la contrapposizione: sul metodo e non sulla validità delle intuizioni degli umanisti italiani.

Non era maturato nel nostro autore il problema della approssimazione testuale di una traduzione indiretta -d'altronde da lui incaricata- giacché disponeva dei mezzi interpretativi, alquanto soddisfacenti per un erudito del suo livello, e delle reminiscenze culturali necessarie per adattare il testo ai suoi fini di lettore.

Per Pérez de Guzmán Seneca rappresenta la memoria latina della cultura spagnola, della *Hispania* e dei suoi autori latino/spagnoli, in opposizione al primato di quella "italiana".

Anche per tali motivi consegue che il suo interesse ideologico per il sistema filosofico dello stoicismo si assesti su modi tradizionali, accentuando l'eredità e la continuità culturale della *Hispania*

<sup>9</sup> «Lo que Alonso de Cartagena objetaba a la traducción de la *Ética* hecha por Bruni era que en ella el característico acento que el humanismo ponía en la elocuencia y la retórica- en el estilo- daba lugar a una deformación del pensamiento de Aristóteles. Ponía así en duda la validez filosófica del texto(...); era igual, decía, que hubiera en ellas puntos oscuros; para explicarlos estaban los glosadores y comentaristas.» Peter E. Russell y Francisco Rico, «Caminos del Humanismo», en *Historia y crítica de la literatura española*, tomo primero, Alan Deyermond *Edad Media*, Barcelona, 1980, pág. 444. Si veda inoltre a tale proposito per ciò che si riferisce a questa nota *querelle* traduttoria, A. Birkenmajer, «Der Streit des Alonso de Cartagena mit Leonardo Bruni Aretino» in *Vermischte Untersuchungen zur Geschichte der mittelalterlichen Philosophie*, Münster i. W., 1922, pagg. 129-237. Ringrazio Monica von Wunster che mi ha procurato e tradotto questo prezioso testo.



*latina*, in parte in funzione anti-italiana<sup>10</sup>, o l'esemplarità morale, *ergo* proverbiale, di Seneca:

De filósofos e auctores  
 uno fue Séneca ispano  
 non desdeñan a Lucano  
 poetas e istoriadores.  
 Es entre los oradores  
 insigne Quintiliano  
 España nunca da flores,  
*mas fruto util e sano.*  
 (...)  
 Mas acuérdome que leo  
 en el tratado presente,  
 Séneca Lucio Anneo  
 de vida muy continente,  
 entre la muy santa gente  
*dixo él [san Jerónimo] non lo pusiera*  
 si las letras non leyera  
*dél a Paulo estando absente*<sup>11</sup>.

Pérez de Guzmán non tradusse personalmente le *Epistulae*<sup>12</sup>, ma ne incaricó la versione al castigliano<sup>13</sup>: a tutt'oggi non si co-

<sup>10</sup> K. Blüher, *Séneca...*, pagg. 165-186.

<sup>11</sup> Cito l'abusato esempio dall'edizione del *Cancionero castellano del siglo XV*, I, pagg. 706a-752b e pagg. 711a-712b. Per il carteggio apocrifo Seneca-san Paolo rimando a: A. Momigliano, «Note sulla leggenda del cristianesimo di Seneca», in *Contributo alla storia degli studi classici*, Roma, 1955, págs. 13-32.; si vedano inoltre tra i numerosi studi dedicati a questo tema: J.N. Sevenster, *Paul and Seneca*, Leiden, 1961; L. Bocciolini Palagi, *Il carteggio apocrifo di Seneca e San Paolo*, Firenze 1978; P. Mastrandea, *Lettori cristiani di Seneca filosofo*, Brescia, 1988. Non si dimentichi che gli iniziatori della leggenda del cristianesimo di Seneca furono gli umanisti italiani Giovanni Colonna e Siccio Polenton. Nel libro XVII *Scriptorium illustrium* (ed. B.L. Ullmann, Roma, 1928) di questi si legge (pág. 488, 13): *Seneca [...] qui iam ritu gentilicio posito Christianum tenebat cultum, vehementissime contristatus epistolam ad Paulum apostulum [...] plenam moesticiae et consolationis scripsit. Neque multum defuit quin etiam Seneca necaretur.* Pérez de Guzmán non accetta la leggenda del Cristianesimo di Seneca.

<sup>12</sup> Una valutazione della traduzione e della sua importanza si trova nella *Carta del señor Marqués de Santilla al señor Pedro de Mendoza, señor de Al-maçán*: «Preguntásteme qué era lo que me parescía de la trasladaçión de una epístola de Séneca (...). De la materia no cale fablar, y baste que sea obra de Séneca; la forma de traduzir me paresció buena y asaz conforme al seso e letra latina; a dezir vos verdad, quanto a moralidad, dexando las cosas de Sacra Escritura, ciertamente vos non podedes estudiar ninguna mejor cosa nin de mayor utilidad a la vida presente». *Op. cit., infra*, nota 55, [pag. 458].

<sup>13</sup> Va ricordato che spesso i codici di opere latine maneggiati dagli eruditi castigliani presentavano corruetele determinanti che ne condizionavano la frui-

nosce il nome del traduttore materiale, né sono emersi nuovi elementi che confortino l'attribuzione della traduzione a Pero Díaz de Toledo<sup>14</sup>.

A mio parere risulterebbe quanto meno strana la realizzazione della traduzione da parte di quest'ultimo facendo ricorso ad un precedente italiano, data la disponibilità di codici latini<sup>15</sup> delle *Epistulae* e la riconosciuta competenza di Pero Díaz come volgarizzatore.

Pérez de Guzmán segue le orme del suo *magister* Alonso de Cartagena, dal quale apprende l'*accessus* al filosofo e alla tradizione latina, che il vescovo di Burgos aveva teorizzato, tra altro, nella contesa con il Bruni<sup>16</sup>, ove non rifiutava la modernità dell'impostazione dell'aretino, ma se ne avversava la preclusione verso la scolastica e soprattutto il cammino verso la storicizzazione dell'antichità latina, per risalire cioè «mediante la disamina linguistica alla conoscenza degli autori quali essi furono, oltre agli schemi della tradizione medievale.<sup>17</sup>»

zione e che originavano inevitabili errori di interpretazione filosofica negli ignari lettori o uditori. Tale limite risulta ancor più evidente nella traduzione indiretta delle *Epistulae* di Pérez de Guzmán. Questi era persuaso che la traduzione italiana derivasse direttamente da quella latina. Si veda: M. Eusebi, «La più antica traduzione francese delle *Lettere Morali* di Seneca e i suoi derivati», in *Romania*, 361, Paris, 1970. In effetti la tradizione medievale latina delle *Epistulae* risulta divisa in due gruppi distinti di lettere, vale a dire, 1-88 y 89-124, (denominati *delta* il gruppo 1-88 e *phi* il gruppo 89-124). Abbiamo preso in considerazione ai fini del presente lavoro i mss. lat.VI. 2596 cod. CX e lat.VI 2556 cod. CXI della Biblioteca Marciana di Venezia, ambedue risalgono al XV secolo e trasmettono il testo delle epistole conforme alla *vulgata* (unione di *delta* e *phi*).

<sup>14</sup> Per la tradizione latina delle lettere di Seneca si veda L.B. Reynolds, *The medieval traditions of Seneca's Letters*, Oxford, 1965 e L. *Annaei Senecae ad Lucilium Epistulae morales, recognovit et adnotatione critica instruxit L.D. Reynolds*, Oxford, 1966. Per la problematica generale della trasmissione dei classici si veda L.B. Reynolds, N. G. Wilson, *Copisti e filologi. La tradizione dei classici dall'antichità ai tempi moderni*, Padova, 1987.

<sup>15</sup> Si veda Blüher, *op. cit.*, pagg. 57-155.

<sup>16</sup> Si veda oltre a A. Birkenmajer, *op. cit.*, R. Fubini, «Tra Umanesimo e Concili» in *Studi medievali*, VII, 1966, T.I, pagg. 321-370; e E. Franceschini, «Leonardo Bruni ed il "vetus interpres" dell'Etica a Nicomaco» in *Medioevo e Rinascimento. Studi in onore di Bruno Nardi*, Firenze 1955, pagg. 297-319.

<sup>17</sup> Fubini, *op. cit.*, pag. 337. Franceschini, *op. cit.*, pag. 305. È ormai dimostrato che Alonso de Cartagena non tradusse in castigliano l'*Etica a Nicomaco* nella versione del Bruni, *cf.* M. Morràs, «Repertorio de obras, Mss y documentos de Alfonso de Cartagena (ca.1384-1456)», en *Cuadernos Bibliográficos*, 5, 1991, pag. 226.

E ancora, come ben sostiene il Fubini<sup>18</sup>, Alonso de Cartagena temendo «*la dissoluzione delle norme oggettive dell'etica nella retorica (...) giunge ad individuare la radice stessa del suo dissenso con l'umanista italiano [Bruni].*»

Tale difesa della tradizione scolastica è ben presente nella sua dedica a Juan II di Castiglia della traduzione del *De Providentia*<sup>19</sup>:

[c.55r] ...Lo que notar vos pluguiere. E por quanto algunos lugares estavan oscuros por tañer estorias antiguas que no son conoçidas, señalélo en los márgenes contando brevemente quanto bastava a la declaración de la letra. E así mismo donde sentí, perdóneme Séneca, alguna conclusión que contradixies[e] a los sanctos doctores, contradíxela luego, porque no le dexemos con ella pasar e el que lo oyese no fuese engañado. Ca en tanto es de dar favor a las escripturas de los gentiles, en quanto de la Cathólica verdad no desvían. E çerca desto por çierto dize Çiçerón: que nunca deve onbre ser aficionado tanto a otro, que aunque muchas cosas buenas dixo, que le açéptelo que dixo mal, ni tanto deve aborresçer a quien las malas cosas dixo que no açéptelo que dixo bien. Por ende para açéptar lo bueno e rehusar lo malo e fortificar la virtud que sepa fuertemente vençer el rigor de la fortuna quando conbatir nos quisiere: inclinemos la oreja e escuchemos a Séneca.

Le glosse<sup>20</sup> risultano indispensabili per appianare *conclusiones* contraddicenti *los santos doctores* e per la *declaración de la letra*, fino a giungere alla perfezione della glossa dogmatica, che aiuta a *escuchar* Seneca, benché per darne una definizione Alonso de Cartagena utilizzi un'altra *auctoritas* a lui cara e citi direttamente Cicerone.

Sussistono molte analogie tra il concettualismo moraleggiante del *Tratado*, de *Los loores de los claros varones de Castilla* e l'impostazione delle glosse delle *Epistulae*: la competenza, l'erudizione, l'interesse pragmatico per l'etica stoica in queste opere coincidono.

Ancora da chiarire risultano i rapporti intertestuali tra la versione castigliana delle *Epistulae* e gli apocrifi *Proverbia Senecae*<sup>21</sup>

<sup>18</sup> *Op. cit.*, pagg. 338-339.

<sup>19</sup> Cito dall'incunabolo 661, s.XV, della Biblioteca Nacional de Madrid: Traducciones de Alonso de Cartagena. Cinco libros de Senecal. Primero libro de la vida bienaventurada. Segundo de las siete artes liberales. Terçero de amonestamientos e doctrinal. Quarto e el primero de providençia de dios. Quinto el segundo libro de providençia de dios.

<sup>20</sup> Lo stesso termine *glos(s)a* era invisibile agli Umanisti italiani, si veda S. Rizzo, *Il lessico filologico degli Umanisti*, Roma, 1973, pagg. 97-98.

<sup>21</sup> In un esemplare del 1669 (Venetiis) della conosciuta edizione di Justus Lipsius dell'*opera omnia* di Seneca vengono posti alla fine del testo, in appendice alcune *excerpta e libris Senecae*, analoghe alla glosse della traduzione ca-

opera di Pero Díaz de Toledo e dallo stesso ampiamente glossati<sup>22</sup>.

Furono tanto diffusi all'epoca<sup>23</sup> che non c'è da stupirsi se il loro apparato esegetico presenta più di una coincidenza e una stretta dipendenza con le glosse alle *Epístolas*: è dunque probabile, se le consideriamo opera di Díaz de Toledo, che da Pérez de Guzmán dipendesse comunque la scelta del loro utilizzo o del loro rimaneggiamento.

Sarebbe così giustificabile la versificazione delle stesse nel *Tra-tado*, benché una pretesa di *autoria* mal s'opporrebbe ad un plagio così evidente operato da Pérez de Guzmán, peraltro consapevole dei limiti della sua *poetria: mas gruesamente la escrivo:/ entre labradores bivo, non tengo otra escusaçion*<sup>24</sup>.

Il linguaggio poetico è comunque funzionale alla poesia didascalica e moraleggiante rivendicando la supremazia dell'*obra llana* sulle *dulçuras* della *virgiliana Eneyda*:

En lengua materna e e llana,  
non muy hornada de flores  
metáforas nin colores  
de eloquencia tulyana<sup>25</sup>...

Ved aquí la ynvençion mía  
nin sutil nin elevada<sup>26</sup>...

stigliana delle *Epistulae*. L'editore mette in guardia il lettore segnalando che *Haec excerpta libenter omissem. Senecae enim non esse, vel caeco perspicuum est. Sed veritus sum, nequis ea, cuiusmodi sunt, sublata quereretur. Et in eis tamen multa ex vetere libro emendavimus.*

<sup>22</sup> J. D. Rodríguez Velasco, in un articolo di cui non possiedo riferimento alcuno, consegnatomi dal prof. P.M. Cátedra dell'Universidad de Salamanca, sostiene che non solo la traduzione delle *Epistulae*, ma anche le glosse sono opera di Pedro Díaz de Toledo, data l'analogia con quelle degli apocrifi *Proverbios*.

<sup>23</sup> La diffusione dei proverbi senecani anche in latino persistette per molto tempo. In un manoscritto della Biblioteca Marciana di Venezia (lat.cl.XIV, 335, 10704) del XV secolo, miscellaneo (trasmette opere di Cicerone, Seneca, ecc...) ci sono due gruppi di *Proverbia Senecae* ordinati alfabeticamente [c.120r-131v]. Cito in seguito da questo manoscritto classificandolo VM 335.

<sup>24</sup> IXAR, p. 256, 54-56.

<sup>25</sup> IXAR, p. 149, 473-480.

<sup>26</sup> IXAR, *ibidem*, 481-482.

Si de discretos fauores  
 es desnuda e enxuta,  
 árboles ay que dan fruta  
 a menos de levar flores;  
 mas frutificó en las mores  
 Séneca con obra llana,  
 que non la virgiliana  
 Eneyda, con sus dulçores<sup>27</sup>...

La tradizione dei *Proverbia* apocriefi e la messe di glosse con cui Díaz de Toledo commenta gli stessi sono un altro chiaro indizio dei modi fruitivi dello stoicismo eclettico basato sulla continuità con l'accesso caratteristico del Medioevo: quello di Seneca *morale*.

Ne conseguiva la facilità estrema con cui il pensiero del filosofo stoico poteva essere schematizzato per creare centoni apocriefi pedantemente moraleggianti, tra i quali è ben difficile stabilire priorità o interazioni con altre opere contemporanee.

Dagli esempi che seguono si evince come assai facilmente si potesse volgarizzare e divulgare questo testo apocrifo, in cui per la sua configurazione di *oráculo manual* la dottrina stoica assurge a valori etico-universali assoluti:

VM 335:

[c.122v] Fortuna cum blanditur captat venenum  
 [*ibidem*] Fortuna citius invenies quam retineas  
 [c.124v] Male vivit qui se semper vivere putant  
 [*ibidem*] Mulier cum sola stat malum cogitat  
 [c.125r] Nichil petas quod negaturus es  
 [*ibidem*] Nichil nagabis quod petiturus eris  
 [c.125v] Pecunia si uti scias ancilla, si nescis domina  
 [c.126v] Tantum audac[i]ter cum amico loquere ut tecum  
 [c.128v] Divitie raro veniunt cum virtute.

L'importanza di Seneca, *hispano* e filosofo autorevole, la sapienza "lecita" del suo stoicismo, il rapporto con il testo agevolato dalle glosse e la persistenza della tradizione senecana apocriфа confluiscono nell'impostazione interpretativa delle *Epistulae morales* così come si deduce dalle glosse marginali.

<sup>27</sup> IXAR, *ibidem*, 489-496.

La preminenza di Seneca morale, all'interno di rigidi schemi interpretativi scolastici, rimase radicata nella cultura castigliana per molto tempo e perdurò fino al decisivo intervento critico di Juan Luis Vives, che introdusse in Spagna i risultati dell'indagine testuale e storica di Erasmo<sup>28</sup>, al fine di giungere alla secolarizzazione e alla storicizzazione del deterioro stoicismo imperante nella Spagna del Quattrocento.

### *Le glosse alle Epístolas*

Glosse e 'chiose sono presenti nella maggior parte dei numerosi manoscritti che trasmettono la traduzione indiretta castigliana delle *Epistulae* senecane: le glosse, è bene ricordarlo, non figurano nella fonte italiana, né nel testo francese capostipite, risultando pertanto un itinerario di lettura autonomo peninsulare<sup>29</sup>.

Tra i testimoni glossati<sup>30</sup> risulta estremamente interessante il ms.9443 della Biblioteca Nacional di Madrid dato che il suo apparato di glosse è costituito sia da note al testo tradizionali, vale a dire singole parole o intere frasi commentate in margine, sia da annotazioni e chiose per così dire extra-testuali, non direttamente collegate a luoghi delle lettere.

In esse sono contenute osservazioni e suggerimenti di lettura di diversa natura dei quali sono privi gli altri testimoni.

Oltre ad aggiornare il testo senecano, le glosse diventano spesso formule scolastiche, e dunque accessibili, per ogni utilizzazione etica del testo, giungendo così a negare qualunque continuità con la filosofia gentile che non sia morale, come ben evidenziano le glosse seguenti<sup>31</sup>:

<sup>28</sup> «Vives aceptó los resultados de la crítica textual de Erasmo y, como éste, puso en duda la autenticidad de las cartas Séneca-paulinas, rechazó la tesis del cristianismo de Séneca y repitió, en parte, las objeciones de aquél contra el estilo de éste.» K. Blüher, *Séneca...*, pag. 262.

<sup>29</sup> Per l'analisi della traduzione si veda *supra* n.3.

<sup>30</sup> Questo l'elenco dei manoscritti collazionati: Biblioteca Nacional Madrid: ms.8368, XV s.; ms. 9215 XV s.; ms.9443, XV s.; ms. 10806, XV s.; Biblioteca del Monasterio, San Lorenzo de El Escorial ms. S.II.6, XV s.; ms. S.II.9, XV s.; ms.T.I.10, XV s.; ms. T.III.8, XV s.; Biblioteca de Palacio de Madrid ms. II-2906, s.XV. Alcune precisazioni: si tralascia il manoscritto II-2906 che trasmette le epistole I-X prive di glosse.

<sup>31</sup> Come segnalato *supra*, nota 2, tutte le citazioni delle lettere I-X provengono dalla edizione critica della traduzione castigliana delle *Epistulae morales* proposta nella mia *tesi di laurea*. Le rimanenti glosse provengono dal manoscritto BN 9443, che ho confrontato con gli altri testimoni. La *collatio* non ha

[ep.V] ca a menos de tales cosas son los filosofos aborrescidos del pueblo

“Los filósofos segun la honesta e temprada manera de su vevir. Así eran en aquel tiempo como agora son los buenos e devotos religiosos de observançia e porque reprehendian e acusavan a los que mal e desonestamente vivían e aun porque las costumbres de los buenos e vertuosos siempre desplazan a los viçiosos. Dize aquí Séneca que eran aborrescidos del pueblo e por esto en las religiones se deve tener modo e temprança en su vevir, porque por la demasiada estrechura e aspereza non la puedan sufrir e más vale que vayan muchos al purgatorio que muy pocos derechos al paraíso.

[ep.XXXVIII, c.109v] ellos así prometen de lo sufrir aunque les pesa, mas filosofía quiere que tú lo sufras *de buena voluntad* e de buen grado

La vida honesta e virtuosa semblança tiene a la religión de observançia, la qual está por la mayor parte en renunçiar su propia voluntad que es muy difiçil e muy grave, e así la justa e honesta vida ha de dexar e renunçiarlos e de la traç<...> que son contrarias a la virtud pero muy amigable a la voluntad.

Aiuta ancor di più a comprendere questa continuità esclusiva ed escludente una annotazione molto breve posta a margine della *epístola* XLIII<sup>32</sup> della traduzione castigliana, in cui si tratta della maniera con la quale si apprende e si conosce per mezzo della filosofia: il paragrafo formula un concetto che avrebbe potuto diventare pericoloso, vale a dire la supremazia della filosofia (o di una qualche filosofia) sulla religione, come avverte lo scoliasta:

[c.117v] Capítulo XLIII: que filosofía non es cosa que se puede dar por maneras de beneficio, e del primero siglo que fue de oro e del presente siglo que tanto es luxurioso e soberbio, e disputa contra Posydonio que dize que las artes mecánicas fueron falladas por la filosofía *quis dubitet mi lucili*

¿Quién puede dubdar, Luçillo mío, que este no sea don de dios, convien[e] a saber la vida, e así mesmo quel bien vevir no sea don de filosofía? Así tanto somos más obligados a la filosofía que a dios, quanto mejor es la buena vida que la vida, e syn dubdar aún le sería onbre más obligado sy ella mesma no fuese donde dios. La sçiençia la qual él ha dado a algunos la facultad e poder de la aver dio a todos: porque sy dios oviese fecho común a todos así quel omne nasçiese sabio, la filosofía abría aprendido el mayor bien que ella ha en sí.

[*nota*] Todo omne a quien dios dio discreçión e libre arbitrio puede ser virtuoso e bueno, que se entiende aquí por filósofo.

evidenziato varianti (nel testo e nelle glosse) che richiedano un apparato critico specifico.

<sup>32</sup> Nel testo latino la lettera è la numero 90 (xiv.2), paragrafi 1-2: *Quis dubitare, mi Lucili, potest quin deorum immortalium munus sit quod vivimus, philosophiae quod bene vivimus? Itaque tanto plus huic nos debere quam dis quanto maius beneficium est bona vita quam vita pro certo haberetur, nisi ipsam philosophiam di tribuissent; cuius scientiam nulli dederunt, facultatem omnibus: Nam si hanc quoque bonum vulgare fecissent et prudentes nasceremur, sapientia quod in se optimum habet perdidisset, inter fortuita non esse.*

Puntuale risulta l'annotazione, estremamente essenziale, ma che va posta indubbiamente in relazione con il *Tratado* ove Pérez de Guzmán si sofferma ugualmente sulla definizione di libero arbitrio:

Ixar, 882: la gracia de dios previene/ ved aquí el creer mío/ pero de libre albedrío/ reçebida ser conviene/ el señor que nos mantiene/plázale que merescamos/ porque meresciendo ayamos/ parte en los gozos qu'él tiene

Il modello di filosofo, affinché la filosofia non sopravanzi la religione o la vera fede, dato che una *opinión* (filosofia), qualunque essa sia, non è mai vera fede (*opinión mas non fe*, si legge in una annotazione dell'epistola LVIII), si deve attenere all'ontologia e all'etica cristiane: *omne* che con *discreción e libre albedrío* possa essere *virtuoso e bueno*, ovvero:

[ep.XLII, c.116v] ¿quál es este corazón? por çierto aquel que non es fermoso nin resplandesçe por otro ningund bien salvo por *el suyo proprio*.

Es por las virtudes que es proprio bien del omne, ca los otros bienes de fortuna son.

[ep.XLII, c.117r] ningund omne se debe loar nin gloriar sy non *de su proprio bien*

Los propios bienes del omne son las virtudes que sólo dios las da e que ninguno ge las puede tyrar: ca ¿cómo puede el omne llamar suyo lo que otro le puede tomar?

L'esegesi si riferisce esplicitamente ad alcuni aspetti dell'etica del cristianesimo: l'uomo deve essere virtuoso all'interno della religione e per mezzo della religione, dato che, oltre tutto, il libero arbitrio non può esimersi dall'agire per il raggiungimento della bontà e della virtù, termini intesi nella loro accezione più nobile ed elevata.

I rapporti tra libero arbitrio e *gracia de dios* interpretano all'interno della teologia il determinismo, l'immanentismo e il monismo stoico: ancora una volta il *Tratado* ci aiuta a comprendere la struttura teoretica:

que la gracia anteçeda  
al arbitrio es cosa çierta  
non sólo que lo preçeda,  
mas que le mueva e despierta;  
mas dexe la puerta abierta  
al arbitrio que podrá  
esleyr mas querrá  
o vía dubdosa o çierta<sup>33</sup>

<sup>33</sup> Ixar, p. 882.



Per sancire la presenza di analogie tra l'etica stoica e l'etica cristiana si utilizza la formula *dize Séneca* trasferendo in ambito cristiano concetti della filosofia stoica che spesso nella sua etica coincideva con la teologia.

Già Tertulliano «*sicut et Seneca saepe noster*»<sup>34</sup> e Lattanzio «*qui volet scire omnia, Senecae libros in manum sumat, qui morum vitiorumque publicorum et descriptor verissimus et insectator acerrimus fuit*»<sup>35</sup> e «*quid verius dici potuit ab eo qui Deum nosset quam dictum est ab homine verae religionis ignaro?... potuit esse verus Dei cultor, si quis illi monstrasset, et contempsisset profecto Zenonem at magistrum suum Sotionem si verae sapientiae ducem nactus esset*»<sup>36</sup> avevano sottolineato e interpretato le numerose analogie tra lo stoicismo di Seneca e il cristianesimo; anche Pérez de Guzmán riceve e condivide questa appartenenza sostanziale di Seneca al proprio dominio culturale, tant'è ch'egli stesso lo considera ispano scrivendo *nuestro Seneca mora*<sup>37</sup>.

Analogie e appartenenza indubbiamente si ampliarono, come è ben noto, per mezzo della nota valutazione del filosofo che san Gerolamo riporta nel *De viris illustribus*<sup>38</sup>, pur non mancando di rilevare gli elementi di epicureismo presenti nell'opera senecana<sup>39</sup>.

Il concetto della virtù come bene supremo è determinante per un'esistenza *bienaventurada*, la *bienaventurança* è impossibile al di fuori di questa virtù che coincide con la dottrina cristiana: per tali motivi vengono giustificate le numerose citazioni di Epicuro, il cui sistema filosofico in quest'epoca non differisce di molto dallo stoicismo presente nelle *Epistulae*.

<sup>34</sup> *De Anima* 20.1.

<sup>35</sup> *Institutiones* 5.9.19.

<sup>36</sup> *ibidem*, 6.24. 13-14. Si noti la frase *potuit esse verus DEi cultor, si quis illi monstrasset* che separa nettamente lo stoicismo senecano dal Cristianesimo.

<sup>37</sup> IXAR, 59 (1699).

<sup>38</sup> «(Seneca) *continentissime vitae fuit, quem non ponerem in catalogo sanctorum, nisi me illae Epistolae provocarent, quae leguntur a plurimis, Pauli ad Senecam, et Senecae ad Paulum, in quibus, cum esset Neronis magister et illius temporis potentissimus, optare se dicit eius esse loci apud suos cuius sit Paulus apud Christianos.*» (Patr. Lat. XXXIII.629). Va notato che san Gerolamo menziona Seneca come uomo *continentissimae vitae* e non come cristiano.

<sup>39</sup> Un intervento censorio di Gerolamo si riferisce al verso 397 del secondo coro delle *Troades*: *Post mortem nihil est, ipsaque mors nihil*. Si veda, P. Mastrandea, *Lettori cristiani di Seneca filosofo*, Brescia, 1988, pagg. 51-58.

[ep. XVIII c.53r]: Epicuro el qual se llamava *maestro de los deleytes* porque dixo que el soberano bien era en los deleytes.<sup>40</sup>

Porque Séneca en estas sus epístolas enviadas a Luçillo en mucho lugares alega a este filósofo Epicuro e aquí lo llama maestro de los deleytes, es de notar que algunos dixeron que porque él dezía que el soberano bien era en los deleytes e non dezía por los deleytes corporales. Pero Séneca interpreta e declara este su dezir a muy mejor e más sana parte: ca el entiende que lo dixo por el deleyte que él sentía en la virtud el qual sobra e vençe a todos los otros deleytes, ca en usar de virtud ay grant delectaçión; e paresçe que Séneca la interpetra bien porque este filósofo Epicuro fue muy abstinent e comía muy pobremente e por esto paresçe que él non lo desia por deleytaçión de gula sy non de virtudes.

Si ripete l'adattamento di Epicuro e dell'epicureismo, tramite l'interpretazione senecana, alla disciplina della *virtus* e della *continentia*, per giungere ad una osmosi tra la *sapientia* e la dottrina e una anomala, ma ovvia, identificazione del Dio cristiano con la *razón* stoica:

[ep.X]: Revoca e anula los ruegos e pregarías que fasta aquí fazías a dios e gradésçele que las non azeptó e *fazle suplicaçiones e ruegos nuevos*<sup>41</sup>.

Muchas vezes demanda ombre a Dios cosas inlícitas e malas. E esto acaesçe por la mayor parte a los moços con ignorancia e poco saber. E a los perversos e malos ombres que piensan que Dios oye e responde a sus malos deseos e aun dan graçias a Dios quando pueden cumplir sus malas cobdiçias, tomando lo ajeno e vengándose de los que mal quieren. E lo qual todo nasce de poca fee e de mal sentido. E por ende aunque Séneca fue pagano e gentil da aquí consejo de católico, mandando que anule e revoque el que se entiende por arrepentirse e dolerse del mal demandando e demande lo que a Dios sea plazible e a él neçesario e onesto

Prevalgono i concetti di *providentia*, *fatum*, *virtus* e *fortuna* presi dalla scuola stoica, e per suo tramite da Epicuro e modellati in base alla necessità di confermare la tradizione di contiguità, come suggerisce Seneca, che da un lato rifiuta la autentica analisi dell'etica stoica, ma dall'altro ne sfrutta la malleabilità per elaborare regole di buona condotta morale, alle quali ricorrere quotidianamente<sup>42</sup>, benché non si aspiri necessariamente ad una *apatheia* orientata all'isolamento spirituale di una vita contemplativa.

<sup>40</sup> Testo latino ep. XVIII (ii. 6) (9): *Certos habebat dies ille magister quibus maligne famem extingueret, visurus an aliquid deesset ex plena et consummata voluptate, vel quantum deesset, et an dignum quod quis magno labore pensaret.*

<sup>41</sup> Testo latino ep. X (i.10) (4): *Votorum tuorum veterum licet deis gratiam facias, alia de integro suscipe: roga bonam mentem, bonam valentudinem animi, deinde tunc corporis. Quidni tu ista vota saepe facias? Audaciter deum roga: nihil illum de alieno rogaturus es.*

<sup>42</sup> Cfr. A. Blüher, *Séneca en...*, págs. 212-230.

L'esegesi del testo senecano osserva scrupolosamente questi criteri metodologici e filosofici: quando si verifici una discrepanza la *verdadera fe* giunge in aiuto della tradizione e del lettore:

[ep. XIV, c.43v] mas la fin es en *poder de la fortuna* la qual al presente yo non judgo nin condepno quanto a mí

Según la verdadera fe nin ay fortuna nin ventura, mas son juicios secretos de nuestro señor los quales, porque onbre non los puede alcançar, viene en este error de dezir fortuna; e así se deve entender aquí que la fin es en poder de la fortuna conviene a saber de dios, ca el pensar e el proponer es en <e>l onbre, pero el disponer e hordenar es en dios.

La glossa si trova, ancora una volta, poetizzata quasi letteralmente nel *Tratado* [Izar, 68, 2019-2026]:

Non ay caso nin ventura  
menos fortuna ni fados;  
todos somos gobernados  
por la providençia escura,  
aunque justa, santa e pura,  
del su divino decreto,  
es ynestimable secreto  
a la humana natura.

E ancora:

[ep. XLI, c.116r] quando es repagado en medio de las tenpestades de la fortuna e que sea ensalçado sobre los otros ombres e *paresca yqual a los dioses* ¿non lo abrías tú en gran reberençia?

Séneca faze aquí una propia e notable sygnificaçión: que los gentiles donde fallavan e veían alguna cosa estraña e maravillosa, creían que allí era alguna deydat, pues dize él quel onbre justo e virtuoso e que non se mueve nin turba por [las] adversydades nin por las prosperidades, mucho más es de creer que la virtud divinal lo rige e administra. Esto faze mucho contra algunos mal creyentes e de opiniones brutales e bestiales que tienen que non ay almas nin ay dios, ca tanta virtud e sutileza de ingenio e tanta diferençia e ventaja de los animales non podría syn gobernación de dios e syn alma biva e eterna.

La *propia e notable sygnificaçión* di Seneca lo isola dai *gentiles* e dall'errore politeista: tuttavia, tralasciando qualunque problematica sul determinismo stoico<sup>43</sup>, le parole di Seneca producono un falso dogmatico dato che la virtù divina si erge a *rigir l'onbre*

<sup>43</sup> «Fata nos docunt et quantum cuique temporis restat prima nascentium hora disposuit. Causa pendet ex causa; privata ac publica longus ordo rerum trahit.» (*De prov.*, V, 7).

*justo e virtuoso*, ciò che *faze mucho* avverso *algunos mal creyentes e de opiniones brutales e bestiales*, poiché l'anima, la cui esistenza, che non può essere negata da *virtud, sutileza de ingenio e dife-rençia*, è il veicolo divino per eccellenza.

Benché per lo stoicismo la *fortuna* sia opposta alla *ratio universalis* e la felicità consista nel *praebere se fato*<sup>44</sup> e benché la scuola stoica latina già avesse accentuato l'intonazione religiosa ed il dualismo tra anima e corpo e tra dio e il mondo, l'esegeta sottolinea, emendando con molto rigore scolastico, che *el honbre piensa e propone*, mentre *dio dispone e bordena*, postulato che *nin ay fortuna nin ventura*.

La costruzione enfatica e analogica della glossa *Seneca faze aqui...* riguarda i dogmi fondamentali del cristianesimo, la sua gnoseologia e la sua ontologia: tramite Seneca si dimostra l'esistenza della *gobernación* di dio sui fenomeni e l'esistenza dell'*alma biva e eterna*<sup>45</sup>.

#### *El doctor san Jerónimo*

Numerose formule interpretative sono desunte dalle opere esegetiche di Gerolamo: per essere una delle *auctoritates maximae* della Chiesa, si attingono dal suo repertorio le *sententiae* e le osservazioni più appropriate per accompagnare il lettore nella meditazione filosofica, *sub scholastica philosophia*.

Una delle modalità più frequenti della fruizione filosofica consisteva nel *retener una cosa por dia*, vale a dire procedere a una frammentazione dello sviluppo del pensiero filosofico in microstrutture o *logares*, sui quali meditare per poi metterli in pratica. L'efficacia di tale procedimento era indiscutibilmente sancita dallo stesso Seneca nell'epistola II, in un reciproco scambio di autorità tra testo (*yo mesmo tengo esta forma e regla*) e glossa (*esta es muy buena doctrina y regla*), ribadendo ancora una volta il rifiuto dell'*ars retórica* a meri fini di *delectación*:

<sup>44</sup> *prov.* 5, 7-8.

<sup>45</sup> Si veda G. Scarpat, *Il pensiero religioso di Seneca e l'ambiente ebraico e cristiano*, Brescia, 1977.

[ep.II] Quando muchas cosas avrás leído, escoge una, la qual aquel día te quede en la memoria. Ca yo mesmo tengo esta forma e regla que de muchas cosas, que yo cada día leo e *aprendo, retengo en mí una*<sup>46</sup>.

Esta es muy buena regla e doctrina: que cada día de la lección, que ombre lee, escoja e aparte una e la recomiende a la memoria para la exerçitar e poner en obra. Ca infructuosa e inútil es la lección que ombre lee o el sermón que oye si más no reporta e lleva dello si non la delectación de las palabras fermosas e bien compuestas.

Postulata la regola, le glosse si attengono scrupolosamente a quanto enunciato: negli esempi seguenti le riflessioni sulla morte vengono “approfondite” con glosse esegetico-consolatorie basate sull’idea senecana del *cotidie morimur* [ep.XXIV, 20] rielaborata in chiave cristiana con l’ausilio ermeneutico di Gerolamo:

[ep.I] E de aquí te verná que tú serás menos solícito e menos cuidadoso e pensarás menos *del día de cras*.

El que cada día espera la muerte non es muy solícito, nin muy diligente de las cosas por venir. Como dize sant Gerónimo: ligeramente menospreçia todas las cosas el que cada día cree que ha de morir e aun, este tal, temiendo la muerte, las buenas e virtuosas obras que oy puede fazer, non las dexa para otro día, temiendo ser empachado por el provemiento de la muerte.

[ep.III] Non puede ser grande *la cosa que es en la fin* e en el extremo.

Toda cosa que acaba e ha fin non puede ser muy buena, nin muy mala; ca la esperança e la vera felicitad es en ser perpetua como el doctor sant Gerónimo dize: no ay algunt bien si non el que es entero e así es el de la adversidad e del mal que si ha fin e se pasa non puede ser mucho grave; e por esto la pena del infierno es la más terrible e mayor porque non ha fin.

[ep.IV] non ay bien alguno (...) si non aquel que su corazón está aparejado e presto *para lo perder*.

El que non conosçe la flaqueza e estabildat destos bienes temporales sabe que o él los ha de dexar e perder muriendo, o los perderá e le serán tirados en su vida e por esto siempre deve pensar que los ha de perder e non se deve fazer cuenta dellos como de bienes de perpetuos e durables e esta tal cuenta vale e aprovecha mucho para non sentir tanto el dolor quando los perdiere. Ca, como sant Gerónimo dize, menos fieren los dardos que son vistos antes que vengan.

Già di per sé la frase senecana assurge facilmente a forma proverbiale, la cui duplicazione esemplare, paradigmatica o parentica, si trasferisce alla glossa, struttura compiuta nella sua costruzione testuale e con effetto immediato di *monitus* o *preceptus*: perentoria e imperativa risulta la formula *como dize san Jerónimo*.

<sup>46</sup> *Hoc ipse quoque facio; ex pluribus quae legi aliquid adprehendo.* ep.II (i.5).

Qualora non risultino soddisfacenti le citazioni da Gerolamo, l'esegeta ripete le *auctoritates*, realizzando, oltre all'abituale attualizzazione, una sequenza concettuale affinché non si verificchino equivoci interpretativi; nella lunga glossa che segue si fa riferimento alle *Colaciones*<sup>47</sup> di Cassiano, ad Agostino e al Vangelo:

[ep. XI]: Agora, dixo el sabio, te guarda tú que *non fables con algunt mal ombre*.

Quando ombre está solo non fabla nin tracta con alguno. Mas fabla e tracta en su coraçón muchos e diversos pensamientos. Ca el ombre puede estar sin fablar e sin obrar, mas sin pensar imposible es. E por ende así como al sabio e virtuoso es bueno e útil el apartamiento, porque en él piensa e ha buenas e sotiles imaginaçiones de que a él e a otros se siguen grandes utilidades, así el malo, que todo su deseo es obrar mal, ha grant libertad de pensar en la soledad malos e peligrosos pensamientos. E así lo que al bueno es lícito e bueno, al otro es defendido por malo e peligroso. Desto trae Casiano en las *Colaciones* muy comparación, diziendo que el coraçón del ombre ha grant conformidad e semblança con las muelas del molino, las cuales por la fuerça del agua, nunca çesan de andar. En él molinero va echar la mala o buena çivera que muelan. E así el coraçón no puede estar sin pensar; en él ombre va darle buenas materias en que piense e se ocupe; en él mal ombre e veçioso guárdase e abstiènese con temor algunas veces de fablar mal e de obrar mal, mas al mal pensar seguramente se atreve porque non es visto nin entendido. E por esta razón tanto son los pensamientos más daposos e peligrosos quanto ombre ha más liçençia de lo usar; e por esto e porque no ay mala obra que primero non son pensadas. E nuestro Señor dize en el Evangelio que del coraçón nasçen furtos, omiçidios e falsos testimonios. E sant Agustín en una omelía dize que imposible es que de buenos pensamientos progdean malas obras. E por ende muy altamente e con grant soliçitud e deligençia se deve ombre aver en los pensamientos e imaginaçiones.

Si noti come la struttura assai articolata della glossa riguardi problematiche non solo etiche, ma anche gnoseologiche riportate comunque all'interno di forme interpretative scolastiche.

Tanto convincente appare l'immagine del molino che la troviamo versificata anche nel *Tratado* [Izar, 82, 2482-2490]:

<sup>47</sup> La *comparación* accennata dal glossatore si trova nella *Collatio prima, quae est abbatis Moysis, de monachi Intentione, ac fine*, Caput XVIII *Comparatio aquariae molae e animae*. Cito da *Joannis Cassiani opera omnia cum commentariis d. Alardi Gazaei*, Lipsiae, Apud Weststennios & Smith, MDCCXXXIII, pagg. 229-230. Anche nella biblioteca del Santillana c'era un esemplare delle *Collationes Patrum* in catalano: *Començen les rubriques apellats collacions del Sants Pares, ço es a saber los consells de sancta vida que fabien los sants pares monges a hermites, e los bons eximplis e la bona doctrina que donaven als altres*. M. Schiff, *La bibliothèque...*, pág. 160. Pérez de Guzmán si occupa di Cassiano nel suo *Mar de Historias*, si veda *infra*, nota 54.

en el molino la rueda  
jamás nunca cesará  
de andar, ni estará queda  
mientras el agua le dará;  
en quanto onbre bivrà,  
jamás nunca el corazón  
será syn cogitaçión:  
o bien o mal pensarà.

Potremmo così definire le più articolate tra le glosse come piccole *narrationes breves* di impostazione omiletica, sviluppo talvolta paradigmatico (*san Cassiano trae comparaçion, san Agustín, san Jerónimo, Nuestro Señor dizen...*), oppure di *consensus* (*aquí dize muy bien Seneca*) tra diverse dottrine, introdotte da una *sententia* di Seneca, parallela alla tradizione patristica, cui si aggiungono a volte glosse esemplari *lato sensu* o *legenda*<sup>48</sup> legate al *topos* e all'*exemplum* del saggio o dell'uomo illustre:

[ep. VI]: Digo que quien querrá veer e parar mientes, el que entrará en nuestra casa, allí verá quanto nos somos diversos e apartados de los otros, así que *loará nuestras personas*:

Todo bien de la casa está en virtud de la persona e quando la casa e el arreo o atavío della es muy preçioso e muy polido, si la persona es muy defectuosa e vil, la casa muestra e declara más la mengua de la persona mostrando cuánto tal persona es indigna de tal posesión e señorío. E, por esto, dizen que un filósofo, un día, en una casa muy fermosa e muy limpia e bien guarnida- e el señor de la casa era muy cativo e vil- el filósofo ovo gana de escopir e escupió en el señor de la casa e como aquél le preguntase por qué lo fiziera, dixo que porque no fallara allí logar más suzio en que escopir.

Il *contemptus mundi* è presente nella glossa seguente, collegata anche alla tradizione dell'*omnia mea mecum*, presupposto stoico della lontananza del saggio dalle vicende del mondo e dell'imperurbabilità dell'uomo educatosi nello stoicismo nei confronti della "fortuna":

Ep IX: Agora puedes ver aquí ombre [*Estilpón*] de grande e fuerte corazón que *vençió la victoria del su enemigo*.

Non es cosa en que el vençedor entienda que ovo victoria tanto como en las muertes e robos de los vençidos. E este sabio diziendo al príçipe Demetrio que non avía perdido nada de sus bienes e que todos los llevaba consigo, fazíale entender que non le avía

<sup>48</sup> Per la tradizione degli *exempla* si veda: C. Delcorno, *Exemplum e letteratura*, tra Medioevo e Rinascimento, 1989; H.R. Jauss «I generi minori del discorso esemplare come sistema di comunicazione letteraria» e J. Le Goff «L'exemplum» ne *Il racconto*, a cura di M. Picone, Bologna, 1985, págs. 53-71 e 95-109.

vençido, pues él nada non avía perdido. Ca la gloria del vençedor se conosçe en el mal e dagno del vençido<sup>49</sup>.

Pérez de Guzmán non è un lettore filosofo, ma si è formato con la filosofia morale, ormai sostanziale nell'itinerario culturale ed educativo dell'uomo di inizio Quattrocento, che nel suo caso sarebbe risultata in seguito ancor più soddisfacente per confortarlo nel periodo dell'esilio<sup>50</sup>; tale saggezza pratica si riscontra nel *Tratado* [Izar, 39, 1065-1073]:

Discreta preparación  
es tenprar la grant potència,  
sin crueza e con clemencia,  
syn orgullo e ambiçión;  
muy prudente avisaçión  
es pensar en la salida,  
pues non ay en esta vida  
perpetua administración

La lettura delle *Epistulae* e più genericamente dell'opera di Seneca, tramite le altre traduzioni di Alonso de Cartagena, non permette a Pérez de Guzmán di accedere agli elementi sostanziali della etica stoica: "la filosofia moral" que él anuncia no es la de Séneca, sino una moral ecléctica cristiana<sup>51</sup>", tuttavia l'abbondanza di *excerpta Senecae* presenti nella sue opera ne dimostra una comprensione totale e militante, benché scolastica: ma forse questo stoicismo era l'unica filosofia praticabile negli ambienti dell'erudizione castigliana nelle prime decadi del XV secolo.

Che poi anche Pérez de Guzmán fosse a conoscenza dell'importanza della riflessione di Brunì pare sicuro dato che Alonso de Cartagena si dirige a Fernán nella sua discussione sulla traduzione bruniana dell'*Etica a Nicomaco*<sup>52</sup>: ma non sembra che la centralità del vescovo di Burgos nella polemica che investe non solo e specificamente l'opera aristotelica, ma anche il rapporto con la filosofia antica nella sua intrezza, lasci traccia nella sua opera.

<sup>49</sup> L'episodio di Demetrio e Stilbone si trova in Plutarco, *Vitae parallelae*, 9 (9-10).

<sup>50</sup> Chi leggerà Seneca, in Spagna, da nuove prospettive sarà il Santillana: «El poema moral más significativo de Santillana, *Bias contra fortuna*, aparecido en 1448 (...), demuestra efectivamente un ahondamiento sustancial en la ideología estoica». K.Blüher, *Séneca...*, pág. 195.

<sup>51</sup> K.Blüher, *op. cit.*, pág. 178-179.

<sup>52</sup> Fubini, *op. cit.*, pag. 339.



*Le glosse derivate da autori latini*

Di contro alla copiosità di glosse basate sulla tradizione dei commentaristi cristiani, le annotazioni derivate da autori latini sono due: una da Lucano<sup>53</sup> e l'altra da Tito Livio<sup>54</sup>; le altre glosse chiosano il testo per chiarirlo quando quest'ultimo si riferisce ad autori o ad argomenti propri della tradizione latina, *por tañer estorias antiguas que no son conoçidas*, come si leggeva nella già menzionata dedica del Cartagena a Juan II.

Spesso i personaggi nominati figurano in un'opera biografica dello stesso Pérez de Guzmán, vale a dire *Mar de historias*, che risulta, pur salvando eventuali incongruenze di datazione delle due opere, un compendio assai utile per comprendere le sue conoscenze di fatti (e leggende) della tradizione greco-latina e cristiana<sup>55</sup>.

[ep. IV] Pompeyo fue muy poderoso ombre e conquistó muchas tierras a al fin vino a tal estado que *un niño e un siervo* le condenaron a muerte.

Esto cuenta Lucano en su Estoria que, quando Pompeyo fue vençido del Çesar, vino fuyendo a Egipto a buscar acorro en el rey Tolomeo, su criado, el qual era niño e por aver la graçia del Çésar, mandólo matar a un su criado llamado Potino.

<sup>53</sup> Nella traduzione di *Pharsalia* di Lasso de Oropesa, realizzata tra il 1530 ed il 1540, e pubblicata nel 1588, si legge nel frontespizio: *La Historia que escrivió en latín el poeta Lucano: trasladada en castellano por Martín Lasso de Oropesa secretario de la excelente Señora Marquesa de Zenete condessa de Nasson*. Si veda Menéndez Pelayo, *Bibliografía hispano-latina clásica*, vol.VII, pagg. 67-76.

<sup>54</sup> Pero López de Ayala tradusse tre decenni dell'opera di Tito Livio alla fine del XV secolo basandosi, com'è noto, sulla traduzione francese di Pierre Berçuire. Un esemplare di questa traduzione si trovava nella biblioteca del Marqués de Santillana, M. Schiff, *Bibliothèque...*, págs. 98-99.

<sup>55</sup> L'opera si divide in due parti: alla fine della prima Pérez de Guzmán scrive: *Fasta aquí es contado delos emperadores e de sus vida e principes gentiles e católicos. Agora le cuentan de los santos e sabios y de sus vida, y de los libros que bizieron*. Cito, qui e *infra*, dall'edizione di Rodríguez Arzúa, Madrid, 1944. Tale edizione è molto approssimativa: attualmente sto lavorando ad un'edizione critica di questa importante opera di Fernán Pérez de Guzmán. Numerose glosse su personaggi dell'antichità si trovano anche nei famosi *Proverbios* del Marchese di Santillana, glossati dallo stesso Iñigo. Si veda Iñigo López de Mandoza, Marqués de Santillana *Obras completas*, edición, introducción y notas por Angel Gómez Moreno e Maximilian P.A.M. Kherkof, Barcelona, 1988. Numerosi manoscritti del Santillana vennero poi glossati dal suo segretario Pero Díaz de Toledo.

Incontriamo l'episodio nel canto VIII della *Pharsalia*, Potino era il tutore di Tolomeo: si tratta di un *topos* della fortuna (la caduta del principe), tematica che occupa un posto di rilievo nel poema e che aumentava l'apprezzamento per l'opera *histórica* di Lucano<sup>56</sup>.

[ep. VII] Tú me demandas ¿qué es aquello que tú debes esquivar sobre todas las cosas? yo te lo diré: esto es el rumor e ruido de la muchedumbre (...)

Qualquier que a algún bueno e onesto estudio se quiere dar espeçialmente de devoción deve fuir la gente. Ca como se dize: allí es confusión do ay muchedumbre. E aquel noble e claro príncipe Çipión dezía que nunca menos solo era que quando solo estava, porque en soledad le acompañavan buenas e onestas imaginaçiones e pensamientos. E las buenas obras primero son imaginadas que puestas en obra, a las quales la muchedumbre es muy contraria. Léese en las vidas de los Padres que Arsenio primero fue senador de Roma e después monje muy sancto; e oyó voz del çielo que le dixo: "Arsenio fuye de los ombres e serás salvo."

[ep.XII, c.38r] Yo sé bien que algunas gentes son que ríen quando omne los adornentan e otros lloran sy omne les da una palmada

En la segunda década de Tito Livio dize que un español mató a Asdrúbal príncipe de Cartago porque le avía muerto a su señor. Por esto quando le adomentaban dizen que se reía porque avía vengado a su señor

L' *Asdrubal* citato è il fondatore di Cartagine<sup>57</sup>: per essere *vir integerrimus*, secondo quanto narra Tito Livio nella *segunda década*, la sua è una figura emblematica dell'epoca antica, e la sua morte è un esempio della alterna vicenda dell'umana sorte.

L'esemplarità e la *explicación* caratterizzano anche le glosse seguenti:

[ep.LIII, c.173r] paresçe que Scipión cavava e arava.

<sup>56</sup> Marcus Annaeus Lucanus, *Bellum civile*, Pisa in aedibus Giardini editori e stampatori, 1984, canto VIII. M.Schiff, *La Bibliothèque...*, págs. 139-140, ci informa che nella biblioteca del Marchese c'era un esemplare della *Pharsalia* in latino e un altro in castigliano. La *Pharsalia* e Pompeo sono citati anche nel *Tratado* di Pérez de Guzmán [IXAR, 4, 23-29]: *Si Lucano no me miente, delante mis ojos veo/ trabajando el grant Ponpeo/ conquistar lo mas de Oriente;/ vilo despues reposado/ perezoso e mal tratado/ de aquel Çesar muy ardiente.*

<sup>57</sup> «*Ceterum nihilo ei pax tutor fuit; barbarus eum quidam palam ob iram interfecti ab eo domini obruncat; comprehensusque ab circumstantinus haud alio quam si evasisset voltu, tormentis quoque cum laceratur, eo fuit habitu oris ut superante laetitia dolores ridentis etiam speciem praebuerit.*». T. Livi *Ab urbe condita*, Liber XXI (6-7). Pérez de Guzmán tratta le guerre puniche in *Mar de historias*, capitolo XXIII, pagg. 60-63.

[ep.LVIII, c.180] Por ende usa tú, çibdad mía, del mi benefició syn mí o en mi ab-sençia.

Más loado fue Scipion quando fue desterrado de Roma por non poner en ella escándalo e discordia, e quiso más ser desterrado que el daño que por su espada se pudiera seguir, que non quando la defendió a Anibal.

[ep., c.147r] de aquel Catón digo yo (...), pues lo ovo vergüeña de consentyr que las mujeres se desnudasen según la costumbre de la deesa flora que era deesa de las flores.

En Roma fazían juegos a la deesa Flora e algunas mugeres se desnudavan a jug<...> allí, e tanto era la actoridad e reverençias de Catón que un día quel allí vino non se osaron desnudar ante él temiendo que él lo avía por desonestad.

[ep.LIII, c.174r] como dixo Virgilio el qual estudió e trabajó más de hablar fermoso e ordenado de eloquençia que de dezir la verdad

*nota* paresçe que Virgilio fue más exçelente e dulce en hablar que útil nin fructuoso

Tali esempi di glosse riferite alla tradizione latina riprendono sia il *topos* dell'uomo illustre<sup>58</sup> sia un *topos* prevalentemente ispanico, che sottolinea una volta di più l'avversione dello scoliasta verso Virgilio, colui che non volle *dezir la verdad*: a tale proposito si rammentino i versi di Pérez de Guzmán, indicativi dell'assenza di inferiorità o di complessi nei confronti della tradizione italiana e dunque di un effettivo modo di porsi rispetto alle idee nuove degli Umanisti italiani:

Vaya Virgilio cantando  
su arma virumque cano  
proceso inútil e vano,  
a Eneas magnificando,  
al César deificando  
con singular elegancia,  
la poca e pobre substancia  
con verbosidad ornando<sup>59</sup>.

È una valutazione importante, per altro presente seppur in modo meno spregiativo per il *grant mantuano*, nel *Tratado*<sup>60</sup>:

<sup>58</sup> Publio Scipione Africano è citato frequentemente nel *Tratado*: si veda [IXAR, 19, 435-438] *¿qual fue en alguna naçion/ mas virtuoso e humano/ que el muy claro Çipion,/ por sobrenombre Africano?* e [IXAR, 39, 1058-1059] *desterro con grant furor/ a Çipion el Africano...*

<sup>59</sup> *Loores de los claros varones de Castilla*, cito da *Cancionero castellano del siglo XV*, I, pág. 711.

<sup>60</sup> IXAR pag. 883.

Non dixo el apóstol sed bien fabladores  
 segunt la retórica de Quinteliano  
 mas dixo carísimi *estote factores*  
*non auditores* qu'es abito liviano  
 mejor es ser Cato que Virgiliano  
 la vida del uno nos hedificó  
 mas el delectable que frutificó  
 el fermoso estilo del grant mantuano

È evidente l'importanza soprattutto, ma non solo, della valutazione morale di ogni genere (convenzionalmente) di letteratura, e non solo della trattatistica filosofica: l'interpretazione di questi testi di valore letterario relativo, ma di primaria importanza per la storia del pensiero filosofico e per la sua diffusione, raggiungerà nuove forme e nuove modalità e soprattutto nuovi risultati quando si riferirà ad una visione più ampia del fine della letteratura: l'appropriazione della *retorica* come *ars interpretandi* anche de *lo exçelente* e de *lo dulce*<sup>61</sup>.

Mi pare molto probabile che le glosse (o la loro scelta) furono ispirate da Pérez de Guzmán: di stoicismo eclettico sono ricche anche le sue opere poetiche, moraleggianti e didascaliche, soddisfacendo compiutamente alle esigenze filosofiche di un uomo della sua erudizione<sup>62</sup>.

Nelle chiose confluiscono le tradizioni che caratterizzano la fruizione della filosofia antica: questa, per mezzo delle glosse, si modella e si adatta alla stessa morale cristiana, aderendo tutto sommato alla definizione di filosofia che lo stesso Seneca aveva proposto, vale a dire *fallar la verdad de las obras divinas e humanas*.

Il rinnovamento degli elementi costitutivi di forme interpretative cui si riferivano consapevolmente e senza inferiorità intellettuale eruditi come Alonso de Cartagena y Fernán Pérez de Guzmán, sarà operato da Juan Luis Vives, sulle orme della "rivoluzione-rivelazione" di Erasmo e le sue conseguenze filologiche e filosofiche, vale a dire una nuova epoca.

Da ultimo le posizioni di Seneca, filosofo e scrittore, rispetto alla retorica e la assoluta supremazia della filosofia da lui difesa, rendevano ancor più complicati i problemi interpretativi che i filologi umanisti si ponevano e che la fruizione tradizionale medie-

<sup>61</sup> Cfr. A. Gómez Moreno, *España y la Italia de los humanistas, primeros ecos*, Madrid, 1994, pagg. 153-166 [160, nota 237].

<sup>62</sup> Si veda l'acuta analisi di Blüher, *op. cit.*, pagg. 165-181.

vale- in cui si inserisce Pérez de Guzmán- del filosofo stoico aveva in parte semplificato o, forse, ignorato.

Commentare o leggere i commenti alle *Epistulae morales*, pur approssimative e mal tradotte per il signore di Batres, lontano fisicamente<sup>63</sup> ed intellettualmente dai risultati della lunga polemica *amistosa* (1430-1438) tra Cartagena e Bruni, allargata poi al Dicembre, corrisponde al postulato che il Burgense aveva recisamente formulato, vale a dire «*ad contemptum mundi, ad eius confutandas pernicies ac vanitates respuendas, omnium gentilium scriptores excellit, ac si illi fide catholica adfuerit*<sup>64</sup>».

<sup>63</sup> Pérez de Guzmán si era ritirato nei suoi possedimenti nel 1432.

<sup>64</sup> Fubini, *op. cit.*, pag. 339.



Andrea Zinato

PER L'EDIZIONE CRITICA  
DELLE POESIE DI MACÍAS (S. XIV)

Dopo aver portato a termine l'edizione critica delle poesie del poeta galego Macías (sec. XIV), vorrei, in questa nota, illustrare alcune delle conclusioni filologiche emerse dalla collazione tra i testimoni e le innovazioni rispetto alle precedenti edizioni critiche parziali ed integrali.

La restituzione testuale delle opere di Macías è risultata alquanto problematica: infatti per mantenere l'integrità e le peculiarità dell'ibridismo del galego-castigliano, lingua tecnica e di maniera, mi sono attenuto rigorosamente alle lezioni dei manoscritti collazionati limitando al minimo gli interventi e analizzando globalmente anche la produzione poetica degli altri autori<sup>1</sup> che hanno utilizzato il galego-castigliano, al fine di evitare le copiose congetture che viziano, come vedremo in seguito, le edizioni precedenti di Rennert e Lang, eccessivamente persuasi dalla necessità di ricostruire i testi in galego.

Indubbiamente una serie di indizi interni al testo ci permette di avanzare con sicurezza proposte di restaurazione galega del testo o di sue parti: è lecito con Lapesa considerare l'abusato esempio *forte-corte-sorte-morte* una serie galega all'interno di un componimento in castigliano quale *Amor cruel e brioso*. Il galego è una lingua tecnica o se si preferisce d'arte: pare poco plausibile pensare ad una successiva castiglianizzazione integrale che tuttavia mantiene una strofa con consonanza galega in *-orte*; e poco lecito, benché più accattivante, proporre con Rennert e Lang una restituzione al galego di cinque strofe in castigliano.

La correttezza astratta di tale metodo ha prodotto una arbitrarietà nelle proposte di Lang e Rennert, se non una vera e propria ingerenza dei due editori: di fatto ambedue ricreano il testo di Macías.

Nel caso del poeta galego ci si confronta con un testo ambivalente e dunque una rifondazione completa della lingua come quella compiuta da Rennert e Lang appare ancora più azzardata.

<sup>1</sup> Oltre a Macías, sono considerati rappresentanti dell'esperienza poetica galego castigliana Pero González de Mendoza (1340?-1385), Pero Ferruz (epoca di Enrico II, 1369-1379), Gonzalo Rodríguez *el Arcediano de Toro* (c.1350-c.1390), Pedro de Valcárcel (fine XIV inizio XV sec.), García Fernández de Gerena (1365-1410), Pero Vélez de Guevara (m.1420) e Alfonso Alvarez de Villasandino (c.1345-1425).

Con tale posizione coincide l'ipotesi di Aubrun, secondo il quale più che di castiglianizzazione si dovrebbe parlare di traduzione, volontaria, del testo poetico; ricordo tuttavia che l'edizione di Aubrun<sup>2</sup> è di tutto il canzoniere *Herberay d'Essarts* e non è critica.

Rennert e Lang, inoltre, disponevano di un numero inferiore di manoscritti, per cui la nuova collazione realizzata nell'edizione ha stabilito, quando possibile, gli esatti rapporti tra i vari testimoni; in dettaglio Rennert utilizzò il *Canzoniere d'Herberay d'Essarts*, il *Cancionero de Baena*, il *Cancionero parigino* [segnato Esp.313] e il *Cancionero de Stúñiga*; Lang oltre a questi utilizzò anche il *Cancionero de la Real Academia de la Historia*, il *Cancionero de Palacio* salmantino e il *Canzoniere della Marciana* (ricordiamo che nel loro rispettivo apparato tanto Rennert quanto Lang utilizzano le sigle della catalogazione di Mussafia<sup>3</sup>, mentre io utilizzo le sigle equivalenti di Dutton per uniformare i riferimenti).

*La tradizione testuale delle poesie di Macías<sup>4</sup>*

- LB2:** Londra, British Library [Add.33382], *Herberay des Essarts*, ca.1465
- ME1:** Modena, Biblioteca Estense, [alpha.R.8.9.], *Cancionero de Modena*, 1466?
- MH1:** Madrid, Real Academia de la Historia [2-7-2] *Cancionero de Román o Gallardo*, ca.1454 con addizioni successive;
- MN15:** Madrid, Biblioteca Nacional [3788], *Pequeño cancionero del Marqués de la Romana*, circa 1590
- MN54:** Madrid, Biblioteca Nacional [Vitrina 17-7], *Cancionero de Stúñiga*, 1460-1463
- MN65:** Madrid, Biblioteca Nacional, [12936], copia del XVIII secolo di MN15 o della sua fonte

<sup>2</sup> Cfr. *infra* n.19.

<sup>3</sup> A. Mussafia, «Per la bibliografia dei Canzonieri spagnoli», in *Denkschriften der Kaiserliche Akademie der Wissenschaften in Wien*, Wien, XLVII (1900), n.11, pp. 1-24.

<sup>4</sup> Utilizzo le sigle di B.Dutton, *Cancionero del siglo XV, c.1360-1520*, Salamanca, Biblioteca del Siglo XV, 1990-91, 7 voll., indicando di seguito la città, la biblioteca, la sigla del manoscritto la denominazione del manoscritto e, se indicata, la datazione. A tale opera rimando anche per la bibliografia relativa ai singoli manoscritti qui presi in esame. Repertori generali integrativi: E. de Ochoa, *Catálogo razonado de los manuscritos españoles existentes en la Biblioteca Real de París (París, 1844). Seguido de un suplemento que contiene los de las otras tres bibliotecas públicas (del Arsenal, de Santa Genoveva y Mazarina)*; C.V. Aubrun, «Inventaire des sources pour l'étude de la poésie castillane au XXme siècle», in *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, Madrid 1953, tomo IV, pp. 297-330; J. Steunou e L.Knapp, *Bibliografía de los cancioneros castellanos del siglo XV y repertorio de sus géneros poéticos*, París, 1975, 1978, 2 voll.; Si vedano anche gli studi di A. Varvaro, *Premesse ad un'edizione critica delle poesie minori di Juan de Mena*, Napoli, 1964 e di J.González Cuenca, «Cancioneros manuscritos del Pre-renacimiento», in *Revue Littéraire*, 40 (1978), pp. 107-42.



- PN1: Parigi, Bibliothèque Nationale [Esp.37], *Cancionero de Juan Alfonso de Baena*, ca.1445-1450  
 PN6: Parigi, Bibliothèque Nationale [Esp.228], c.1490  
 PN12: » » » [Esp.313], c.1480.  
 RC1: Roma, Biblioteca Casanatense [1098], *Cancionero de Roma*, ca.1465  
 SA7: Salamanca, Biblioteca Universitaria [2653], *Cancionero de Palacio*, 1438-1444  
 VM1: Venezia, Biblioteca Marciana [268], *Cancionero de la Marciana*, ca.1470

*I rapporti stemmatici tra i manoscritti*

Per stabilire l'autenticità dei componimenti del poeta galego, ho attribuito valore probatorio all'elenco stilato da Santillana nella *Carta-Probemio*<sup>5</sup> indirizzata a don Pedro, Condestable de Portugal, vale a dire *Catìvo de miña tristura, Amor cruel e brioso, Señora en qué fiança, Provey de buscar mesura*<sup>6</sup> cui si aggiunge l'attribuzione negli autorevoli PN1 e MN15, con il seriore MN65, di *Con tan alto poderío*, che risulta adespota in SA7.

I rapporti stemmatici tra i codici che trasmettono le opere di Macías confermano sostanzialmente le numerose filiazioni e relazioni tra i gruppi di manoscritti già indicate negli studi dedicati alla poesia canzoneresca e ai poeti *cancioneriles* del XV secolo<sup>7</sup>.

L'attribuzione a Macías di *Pues mi triste corazón, Vedes qué descortesía, El gentil niño Narciso* e *Ay, qué mal aconsellado*<sup>8</sup> originatasi in alcuni manoscritti va dunque rifiutata; acquisisce tuttavia, per così dire, valore congiuntivo nell'indicare le tradizioni che mantengono l'attribuzione erronea, per le quali va ristabilito l'autore autentico.

Discorso a parte merita *Pues me fallació ventura* attribuita a Macías dal solo SA7, mentre MN54 PN12 RC1 VM1 l'attribuiscono a Villalobos. Depone a favore della scelta di SA7 il fatto che MN54 PN12 RC1 incorrono in errore attribuendo a Macías la poesia *El gentil niño Nar-*

<sup>5</sup> A.Gómez Moreno, *El "Probemio e Carta del marqués de Santillana y la teoría literaria del siglo XV*, Barcelona, PVV, 1990. L'autore segnala (p. 136) che: «no es cierto, sin embargo, que sólo se encontrasen en ese momento cuatro de sus poemas, pues en diversos cancioneros cuatrocentista se conservan hasta once composiciones diferentes (...)».

<sup>6</sup> Attribuzioni peraltro confermate da alcune note presenti in MN15, carte 6 e 7.

<sup>7</sup> Si veda *supra*, nota 4.

<sup>8</sup> J. M. Azàceta, *Cancionero de Juan Alfonso de Baena, edición crítica*, Madrid, C.S.I.C., voll.3, p. LXXV, sostiene che per quanto riguarda l'attribuzione a Macías di *Ay, qué mal aconsellado* essa deriverebbe dal perduto *Cancionero de Pero Lasso de la Vega*, di cui MN15 assume alcune parti.

*ciso*, che, fuor di ogni dubbio, è opera di Fernán Pérez de Guzmán, e dunque si dimostrano testimoni poco attendibili nelle attribuzioni<sup>9</sup>.

Gli studi monografici e le edizioni critiche di canzonieri di singoli poeti risultano ancora scarsi sia per la particolare natura della poesia lirica castigliana di questo periodo, sia per i modi della sua trasmissione: ogni elemento critico-testuale va pertanto considerato nella sua trama di rapporti.

Per tali motivi segnalo i risultati dell'analisi filologica anche delle *cantigas* e dei componimenti ascritti a Macías, procedendo ad una distinzione in due gruppi.

*Presenza di componimenti di Macías nei testimoni*

a) *autentici*

- I. *Cativo de miña tristura*: LB2; ME1; MN15; MN65; PN1; SA7  
 II. *Ay, señora en qué fiança*: LB2; ME1; MH1; MN15; MN65; PN1; SA7  
 III. *Amor cruel e bryoso*: LB2 (acefalo); ME1; MN15; MN65; PN1  
 IV. *Con tan alto poderío*<sup>10</sup>: MN15; MN65; PN1; SA7  
 V. *Prové de buscar mesura*: LB2; ME1; MN15; MN65; PN1

b) *attribuzioni erronee*

- VI. *Pues me fallesció ventura*: MN54; PN12; RC1; SA7; VM1  
 aut.: Villalobos, attribuita a Macías in SA7  
 VII. *Pues mi triste corazón*: SA7  
 aut.: adespota, attribuita a Macías in SA7 con la rubrica *otra*  
 VIII. *Vedes qué descortesia*: LB2; ME1  
 aut.: attribuita in LB2 e ME1 a Macías, mentre il Marqués de Santillana nella *Carta-Prohemio* la attribuisce a Alfonso González de Castro  
 IX. *El gentil niño Narciso*: MH1; MN54; PN1; PN6; PN12; RC1  
 aut.: Fernán Pérez de Guzmán, attribuita erroneamente a Macías da MN54 PN12 RC1  
 X. *Ay, qué mal aconsellado*: MN15; MN65; PN1  
 aut.: Alfonso Alvarez de Villasandino, attribuita erroneamente a Macías da MN15 MN65

Il *Cancionero di Baena* (PN1), canzoniere «capostipite» è testimone per le cinque poesie autentiche del poeta galego e per due ascritte. Tentativi di collegamento, seppur filologicamente deboli, tra PN1 e altri *cancioneros* sono stati compiuti da Azáqueta nell'introduzione alla sua edizione del 1966. In particolare lo studioso segnala che:

<sup>9</sup> Anche Dutton 1991, vol.VII, p. 383, propende per una attribuzione al poeta galego sostenendo che «*es difícil rechazar la atribución de SA7*».

«En el cotejo minucioso que hemos realizado y a resultas del mismo podemos agrupar los Cancioneros en tres apartados, en orden a su posible vinculación con el códice parisino de Baena: Un primer grupo que no presenta la menor coincidencia; otro en que se observan puntos de contacto, pero muy débiles y que no permiten la fijación de vínculo alguno y, finalmente, un tercer apartado que ofrece interés especial (...) y en el que se incluyen cuatro Cancioneros manuscritos, dos de los cuales se han perdido<sup>11</sup>».

Tralascio la menzione dei numerosi manoscritti inseriti nel primo gruppo, mentre riepilogo i testimoni che Azáceta colloca nel secondo gruppo, anche se secondo l'editore "*las coincidencias son fruto de la casualidad*"<sup>12</sup>: essi sono LB1<sup>13</sup> [Londra, British Library, Add.10431, *Cancionero del British Museum*], LB2, ME1, MN6 [Madrid, Biblioteca Nacional, 2882, *Cancionero de Ixar*], MN54, PN6, PN8 [Parigi, Bibliothèque Nationale, Esp.230], PN10 [*ibidem*, Esp.233], PN12, RC1, 86RL [*Ramón de Llavía*, Zaragoza, Juan Hurus 1484-1488?, edizione a stampa], SA7, e SA10. Nel terzo e ultimo gruppo vengono inseriti MH1 e MN15, nonché i perduti *Cancioneros di Martínez de Burgos* e di *Pero Lasso de la Vega*.

Azáceta fonda alcune delle sue ipotesi di rapporto tra PN1 MH1 e MN15, cui si collega, ricordiamo, MN65, anche riferendosi alle poesie di Macías.

Dopo Azáceta anche Alberto Bleca<sup>14</sup>, riprendendo alcune considerazioni di Tittmann<sup>15</sup>, si basa, tra altro, sulle rubriche che accompagnano le poesie di Macías e su alcune lezioni delle stesse per dimostrare che l'esemplare parigino del *Cancionero de Baena* non è quello che venne consegnato a Juan II.

A tale ordine di considerazioni, secondo Bleca, portano anche alcune glosse esplicative presenti in MN15 a margine di *Prové de buscar mesura* e *Ay, qué mal aconsellado*, sulle quali ci soffermeremo in seguito, che testimoniano dell'esistenza di un manoscritto del *Cancionero*, conservato dalla fine del XVI secolo nella Biblioteca del Monasterio di san Lorenzo de El Escorial, che venne utilizzato da Argote de Molina, uno dei primi biografi di Macías, e dal compilatore di MN15<sup>16</sup>.

Anche l'omissione del ritornello *bon deus a mi faz vezer/por gran pesar plazer* in *Provey de buscar mesura* viene assunto da Bleca, con le dovute cautele, come errore comune di PN1 e MN15.

<sup>10</sup> Nella *Carta-Probemio* Santillana l'attribuisce a Alfonso González de Castro.

<sup>11</sup> J.M. Azáceta, *Cancionero...*, p. LXIV.

<sup>12</sup> J.M. Azáceta, *Cancionero...*, p. LXVII.

<sup>13</sup> Do le indicazioni dei manoscritti non presenti nell'elenco a pp. 430-31.

<sup>14</sup> A. Bleca, «"Perdióse un quaderno..." sobre los cancioneros de Baena», in *Anuario de Estudios Medievales*, 9 (1974-79), pp. 229-66, (pp. 236-8 e pp. 262-6).

<sup>15</sup> B. Tittmann, "A Contribution to the study of the Cancionero de Baena Manuscript", *Aquila*, I (1968), pp. 190-203, in *Chestnut Hill Studies in Modern Languages and Literatures* (Chestnut-La Hague: M.Nijhoff, 1986).

<sup>16</sup> A. Bleca, «Perdióse un quaderno...», pp. 231-6.

In Argote de Molina tale prospettiva sembra confortata dalle parole che introducono la trascrizione della poesia *Cativo de miña tristura: entre los otros cantares suyos nos ha quedado uno que dize así, como se ve en un libro de trovas antiguas en la Real librería de San Lorenzo el Real*<sup>17</sup>. [p. 545]

Gli esiti della collazione di LB2 e MN1 relativa ai componimenti di Macías presenti in tali codici (apocrifi e autentici) confermano i rapporti interni di tali testimoni che hanno origine comune e appartengono alla tradizione definita v da Varvaro. Va ricordato che secondo quest'ultimo<sup>18</sup>:

«Lb (LB2 *nda*) e un po' più fedele al suo antografo che non MO (ME1 *nda*) ed in ambedue è piuttosto frequente l'omissione di qualche parola ma assai rare sono le innovazioni che mostrino indipendenza rispetto alla fonte (...) Ambedue i mss, e soprattutto Lb, conservano in pieno il loro autonomo valore per la parte che non proviene dalla tradizione v.»<sup>19</sup>

Vengono parimenti confortati i rapporti tra MN54<sup>20</sup> VM1 RC1, e la loro appartenenza unitamente a PN12 PN4 e PN8 alla tradizione denominata a, sulla base di affinità già evidenziate da Morel-Fatio<sup>21</sup> e Mussafia<sup>22</sup> e che Varvaro, cui rimando, ha peraltro compiutamente approfondito<sup>23</sup>.

Trovano in parte conferma inoltre le ipotesi che MN65, testimone tardo del XVIII secolo, non sia codice descritto e che derivi dall'ascendente di MN15, che si ricollega a PN1<sup>24</sup>.

<sup>17</sup> Valgano le medesime considerazioni di ordine filologico illustrate da Bleuca, che tuttavia non prende in considerazione *Cativo de miña tristura*: «*Podría objetarse que "el libro" utilizado por Argote quizá fuera otro que el Cancionero de Baena. y, en efecto, no podemos afirmar con seguridad que se tratara de la misma colección.*», «*Perdiose un quaderno...*», p. 232.

<sup>18</sup> A. Varvaro, *Premesse...*, pp. 76-89 (89).

<sup>19</sup> C. Aubrun, *Le chansonnier espagnol d'Herberay d'Essarts*, Bordeaux, Féret, 1951, p. XVIII, ritiene che «*le Chansonnier d'Herberay apparait comme la compilation d'un poète qui mêla à ses propres compositions (...) les morceaux préférés des poètes de son temps et de son milieu, et qui introduisit, pour gonfler son recueil, tout un autre Chansonnier antérieur d'une vingtaine d'années peut-être, provenant de la Cour des Infants sous Jean II de Castille (...)*».

<sup>20</sup> Per tale testimone si veda anche lo studio monografico di N. Salvador Miguel, *La poesía cancioneril*, *El "Cancionero de Estúñiga*, 1977, e II ed. 1987.

<sup>21</sup> A. Morel-Fatio, *Romania*, III, 1874, pp. 413-418.

<sup>22</sup> A. Mussafia, «*Per la bibliografia...*», pp. 81-134.

<sup>23</sup> A. Varvaro, *Premesse...*, pp. 52-72. Si veda anche J. María Azáceta, *El Cancionero de Juan Fernández de Ixar, estudio y edición crítica por-*, Madrid, 1956, 2 voll., (I, pp. XXV-XXVI), le cui conclusioni vanno riviste in base agli apporti di Varvaro.

<sup>24</sup> Dutton 1991, vol. II, p. 150, afferma che «*es copia de MN15 (o de su fuente) del siglo XVIII, que varia la secuencia de las piezas.*».

Alcune lezioni presenti nel *dezir Ay, qué mal aconsellado*, benché opera di Villasandino, mi paiono dare concreti indizi in tal senso. Tuttavia va segnalato, come suggerito anche da Blecua, che il copista potrebbe aver emendato le lezioni con le note che MN15 pone in margine al testo, che portano le *varianti* e una intera strofa di un manoscritto di s. Lorenço, precedute dall'indicazione *en el de s. Lorenço* o semplicemente *al.*, vale a dire di un esemplare del *Cancionero de Baena*.

Nella carta 5v., in effetti, MN15 riporta l'elenco de *los auctores que se nombran en el libro grande original del Cancionero de s. Lorenço el real son estos* e di seguito trascrive, con lievi modifiche e alcune notazioni suppletive, la *tabla* (degli autori) di *Baena*.

Il copista potrebbe aver emendato le lezioni congetturando che le varianti riportate da MN15 fossero corrette (ma che quest'ultimo segnala senza accettare), tale è il caso di:

- v. 15 mas servid MN65 PN1 :: a servir MN15 (*al.* mas servid)  
 v. 20 noble mesura MN65 PN1 :: gentil figura MN15 (*al.* por su noble mesura)  
 v. 40 morredes MN65 PN1 :: vivredes MN15 (*en el de s.Lr.º* eu morrey e vos morredes)

Nonostante le note a margine (*al.* *poys pensades tan sobejo/ en linda estrela do norte/ ay que mal cruel tan forte*) MN65 mantiene, come MN15, i versi 22-25 e la sequenza delle strofe, poiché non tiene conto della segnalazione di MN15 posta a margine del v. 13: *en el de s. Lorenço: ésta primera está que la precedente*, che ristabilisce la sequenza di PN1.

Pur tenendo conto di quanto osservato, si potrebbe dunque ipotizzare per MN65 un valore paritetico rispetto a MN15 nonostante le differenze cronologiche, mentre risulta impossibile, in base ai soli risultati della collazione delle poesie di Macías e di *Ay qué mal aconsellado*, stabilire gli intermediari tra PN1 e l'antigrafo di MN15 e MN65<sup>25</sup>.

Rimane indipendente SA7<sup>26</sup>, testimone per quattro liriche tra autentiche e ascritte (*Cativo de miña tristura; Ay, señora en qué fiança; Con tal alto poderío; Pues me fallestió ventura*) apportatore di numerose innovazioni e *lectiones singulares*.

SA7 attribuisce a Macías *Pues mi triste corazón*. Tale attribuzione risulta peraltro priva di riscontri possibili in altri *Cancioneros* conosciuti,

<sup>25</sup> J.M. Azáceta, *Cancionero...*, pp. I-XCIX.

<sup>26</sup> Lo studio di Vendrell de Millás, *El Cancionero de Palacio*, Barcelona 1945 e quello più recente di A.M. Álvarez Pellitero, *Cancionero de Palacio*, Salamanca, 1993, inserendosi nelle edizioni di singoli canzonieri (con tentativi di *collationes* parziali nel secondo caso) non stabiliscono rapporti definitivi tra SA7 ed altri manoscritti.

benché la rubrica *otra* senza l'aggiunta del nome del poeta<sup>27</sup> lasci spazio a qualche dubbio.

Per quanto riguarda MH1, testimone di due componimenti, mi pare si possa ancora accettare, in attesa di nuovi elementi, quanto sostenuto da Azáceta<sup>28</sup>, segnalando che, limitatamente alle poesie di Macías o a quelle a lui attribuite in altri testimoni, è portatore di alcune varianti significative.

Nel testo de *El gentil niño Narciso* [autore F. Pérez de Guzmán] MH1 innova al verso 45:

**e sienpre en toda guisa** MH1    ::    vuestra fas muy blanca lisa PN1  
PN6

al v. 46:

**que jamas yo sufra pena** MH1    ::    jamas nunca sienta pena PN1  
PN6

Coincide infine con PN6 in una lezione adiafora:

v. 42 *sienpre cresca* MH1 PN6    ::    *resplandesca* PN1<sup>29</sup>

Meno significativi gli apporti stemmatici per la poesia *Ay, Señora en qué fiança* di cui MH1 presenta, unico tra tutti i testimoni, un testo incompleto limitato ai soli versi 1-5 e 25-34.

La particolare natura di MH1, accettando le conclusioni di Azáceta: “*agrupación de una serie de cuadernillos, obra de distinta manos, y, quizá, de diversas procedencias*”<sup>30</sup>”, impedisce ulteriori congetture.

<sup>27</sup> Nell'edizione di Vendrell de Millás (p. 371) si legge *Otra. Macias* che non trova riscontro nel codice. Dutton non inserisce tale componimento neppure nelle attribuzioni dubbie. La collega a Macías Rennert, *ed. cit. infra* p. 438, pp. 18-9, precisando però che «*the majority of the poems that were erroneously attributed to Macias on account of their language*».

<sup>28</sup> J.M. Azáceta, «El Cancionero de Gallardo», *Revista de Literatura*, 6, 1954, p. 244: «*De los cotejos verificados con los restantes Cancioneros conocidos de la época deducimos que tiene particulares puntos de contacto con algunos de ellos sin poderse precisar las razones de dependencia, sino solamente las coincidencias. Tal es el caso de los Cancioneros de la Bibliothèque Nationale de París, Fernández de Ixar, General, Herberay, Marciana de Venecia, Oñate-Castañeda, Roma, Stúñiga, y los tres Generales de la Biblioteca del Palacio Nacional. Con el Baena le vemos imparentado de una manera especial en las partes en que coinciden, habiendo casos en que se advierte una copia literal de encabezamiento (...)*». Si veda anche Carla de Nigris, ed., *Laberinto de fortuna*, Madrid, Cátedra, 1994, pp. LXXIII-LXXXIV.

<sup>29</sup> Dutton 1993, p. 423 e 551, accetta la lezione di MH1 PN6.

<sup>30</sup> J.M. Azáceta, *Cancionero...*, p. LXXVII.

PN6, testimone del gruppo parigino a tutt'oggi poco studiato, presenta e trasmette incompleta, con l'attribuzione corretta a Fernán Pérez de Guzmán, la sola poesia *El gentil niño Narciso*.

Coincide con MN54 PN12 RC1 per la lacuna dovuta a omissione dei versi 25-33, ma non presenta la seconda omissione ai vv. 41-48, che caratterizza questa triade di testimoni, e le stesse variazioni nella sequenza delle strofe non trovano riscontri in altri manoscritti.

Presenta poi un errore che deriva da una lezione presente nel gruppo di testimoni MN54 PN12 RC1:

v. 6 *de gracioso huid brio* PN6 :: *e gracioso lindo brio* MN54 PN12 RC1  
:: *e de muy gracioso brio* PN1 MH1;

*Lectiones singulares*, lezioni erronee e innovazioni ne sottolineano tuttavia l'indipendenza o quanto meno un comportamento anomalo, che potrebbe celare una o più contaminazioni:

v. 34 *plaseme* PN6 :: *otorgo* MN54 PN1 PN12 RC1;  
v. 38 *los* PN6 :: *vos* MN54 PN1 PN12 RC1;  
v. 45 **yo faziendo esta pesquisa** :: *vuestra fas muy blanca lisa* PN1

Per le concordanze con MH1 si veda sopra.

PN12, che trasmette i due componimenti *El gentil niño Narciso* e *Pues me fallesció ventura* mantenendo le attribuzioni all'autore riconosciuto, vale a dire Fernán Pérez de Guzmán e Villalobos, è collegato a PM1 [Palermo, San Martino delle Scale (33)]<sup>31</sup> e al gruppo parigino tramite PN4 PN8 (che però non trasmettono componimenti del poeta gallego) e a MN54 VM1 e RC1, con i quali concorda nell'attribuire la canzone *Pues me fallesció ventura* a Villalobos.

La concordanza di lezioni conferma i rapporti interni della tradizione definita a<sup>32</sup> da Varvaro, ribadita a maggior ragione dall'attribuzione a Macías di *El gentil niño Narciso* in PN12 come in MN54 e RC1.

L'analisi filologica dei componimenti di Macías conferma alcuni dei rapporti tra i manoscritti prospettati anche in altri studi, ma la carenza di edizioni critiche di singoli poeti osta a ipotesi più soddisfacenti per i rami alti delle tradizioni prese in esame. Si distinguono grosso modo tre gruppi di manoscritti: il primo costituito da MN54 VM1 RC1 cui si ricollega PN12; il secondo ben rappresentato da LB2 ME1, il terzo costituito da MN15 MN65 legato più di altri a PN1; rimangono isolati, da un punto di vista filologico, MH1 PN6 SA7 e soprattutto il capostipite PN1.

<sup>31</sup> Il manoscritto è stato recentemente trafugato.

<sup>32</sup> A. Varvaro, *Premesse...*, pp. 46-70.

*Edizioni precedenti*<sup>33</sup>

Le poesie di Macías, come detto, sono state forzatamente ricostruite in galego da alcuni editori, allo scopo di ristabilire il loro testo in questa lingua, integrità che probabilmente le sue poesie non hanno mai avuto.

Indubbiamente il lessico delle poesie non fu scevro, o immune, da progressiva castiglianizzazione, ma mi pare eccessivo presupporre una riscrittura integrale dei testi, a meno che non si accetti con Aubrun l'idea di una *traduzione* in castigliano di testi galeghi, i cui lasciti risulterebbero dunque solo esornativi<sup>34</sup>.

Gli interventi, eccessivi, di Rennert e Lang, ambedue autori di edizioni critiche del poeta galego, ristabiliscono un testo artefatto e inesistente, benché linguisticamente corretto.

*L'edizione di Rennert*

*Macías, o namorado. A galician Trobador by Hugo Albert Rennert*, Ph.D., Philadelphia 1900.

Traduzioni:

*Macías, O namorado*, traducción castellana de José Carlos Alvarellos, La Coruña, Imprenta y Fotograbado de Ferrer, 1904.

*Cantigas de Macías o namorado, trovador gallego del siglo XIV*, Buenos Aires, Imp. López, 1941, traducción de María de Salnés.

È il primo studio sistematico portato a termine su Macías, arricchito da un'analisi linguistica e da un ricco apparato di note al testo di natura filologica e storico-letteraria. L'autore considera autentici i quattro componimenti citati dal Marqués de Santillana nella sua *Carta-prohemio al Condestable de Portugal*, vale a dire (seguo la restituzione testuale e la grafia gallega proposta dallo stesso Rennert): *Cativo de mia tristura*, *Amor cruel e brioso*, *¡Ai! Sennora, en quen fiança*, *Provei de buscar mesura*, cui aggiunge altri 7 frammenti, vale a dire versi sciolti che altri autori fanno pronunciare a Macías o che a lui furono ricondotti perché «están escritos en gallego, como (...) la mayoría de los poemas que fueron erróneamente atribuidos a Macías, precisamente a causa del lenguaje<sup>35</sup>».

<sup>33</sup> Mi riferisco a studi particolari su Macías, escludendo le edizioni di singoli *Cancioneros*.

<sup>34</sup> "Il n' est pas certain que tous les vers donnés soient du poète galicien. Il est même bien plus probable qu' il s' agit soit de traductions ("Ay Señora en que fiança", "Abaxome mi ventura", "Vedes que cortesia (sic) soit de glose ("Cativo de miña tristura"), soit même d' "ensalada", ou pot-pourri à base de chansons du poète ("Pobre de buscar mesura"). Charles V. Aubrun, *Le chansonnier espagnol...*, p. CVI.

<sup>35</sup> Cito dalla traduzione allo spagnolo di Alvarellos, p. 32. I cinque frammenti si ricollegano alle versioni base della *Querella de amor* di Santillana, mentre gli altri appartengono a Alfonso Enríquez (1354-1429) e a Juan de Torres (sec.XV).



Anche Rennert sceglie di pubblicare le poesie erroneamente attribuite a Macías in alcuni testimoni, scelta condivisa anche nella mia edizione limitatamente a *Pues me falleció ventura* (Villalobos), *Pues mi triste corazón* (adespota), *El gentil niño Narciso* (Fernán Pérez de Guzmán), *Vedes que descortesía* (Alfonso González de Castro) e *Ay, qué mal aconsejado* (Alfonso Álvarez de Villasandino)<sup>36</sup>, che risultano attribuite erroneamente al poeta galego in più testimoni.

L'intento principale di Rennert è quello di restituire un testo poetico epurato dalla progressiva presunta castiglianizzazione operata dai copisti. La ricostruzione dell'idioma galego (*galician dialect*) si basa sul lessico delle *Cantigas* di Alfonso X e sui cosiddetti *documentos lucenses*. Come sottolinea Lapesa, Rennert aderisce completamente al postulato di Baist secondo cui:

«son gallegos los poemas si la rima exige esta lengua, o si en el interior de los versos aparecen formas gallegas sin que la rima se oponga a la restitución<sup>37</sup>».

Di tutto ciò bisogna tener conto al considerare l'apparato critico proposto da Rennert. L'osservanza rigorosa della scansione metrica porta Rennert frequentemente a respingere le lezioni tramandate ed a proporre congetture basate sul presunto *galician dialect* del testo originario: per esempio *mia* vs *miña*; *cuidei* vs. *cuydé*; ecc...

Lo zelo nella restituzione al galego del testo pregiudica, secondo Lapesa- che riprende un'osservazione di Carolina Michaëlis de Vasconcelos-, l'originalità del linguaggio misto galego-castigliano di alcuni componimenti del poeta:

«...ni una rima gallega aislada, ni un vocablo gallego en el interior del verso eran decisivos por sí solos; había que considerar en cada caso el predominio de formas de una u otra lengua, la procedencia del autor, sus hábitos poéticos, y sobre todo, el espíritu, contenido y forma del poema.» Sabia doctrina que nadie aplicó, pues todos los investigadores procedieron con desmesurada liberalidad a favor del gallego: sólo las rimas *forte-corte-sorte-morte* bastaron para que Rennert y Lang pusieran en gallego la cantiga de Macías *Amor cruel e brioso*, cuyo texto conservado es por lo demás totalmente castellano: no se les ocurrió siquiera la posibilidad de que fuera castellano de nacimiento, con galleguismos explicables por el origen de su autor<sup>38</sup>.

<sup>36</sup> Rennert in totale giunge a pubblicare venti testi tra poesie, frammenti e versi unici anche se il suo elenco propone ventuno titoli: *Cativo da mba tristura*; *Amor cruel e brioso*; *Señora en que fiança*; *Provei de buscar mesura*; *Con tan alto poderio*; *Pero te sirvo sin arte*; *Loado sejas amor*; *De ledo que era triste*; *Pois prazer non posso haver*; *Crueidat e trocamento*; *Pues mi triste corazón*; *Pues me fallecio ventura*; *Vedes que descortesía*; *De quien cuido e cuidé*; *El gentil niño Narciso*; *Poderoso amor loado*; *Ay que mal aconsejado*; *Amor siempre partiré*; *Cuidados e maginança*; *Pues que Dios y mi ventura* [solo il titolo nell'elenco] *Ruysenyor béote quejoso*.

<sup>37</sup> *Grundriss der romanische Philologie*, IIb, p. 426, n.1.

<sup>38</sup> R. Lapesa «La lengua de la poesía lírica desde Macías hasta Villasandino», in *Romance Philology*, 7, (1953-1954), pp. 51-9 (p. 53).

*L'edizione di Lang*

Henry R. Lang, *Cancioneiro Gallego-Castelbano. The extant Galician poems of the Gallego-castilian Lyric school (1350-1450), collected and edited with a literary study, notes and glossary by...* (unico volume pubblicato dei due previsti). I. Text, notes and glossary. New York, 1902.

Apparso a due anni di distanza dallo studio monografico di Rennert, il *Cancioneiro* di Lang pone al centro della ricerca il periodo da lui denominato *Gallego-castilian school* (1350-1450), età di mezzo tra la *Gallego-Portuguese school* (1200-1350) e l'epigona *Castilian-Portuguese school* (1450-1521)<sup>39</sup>. L'opera, che riunisce la produzione poetica da Pero González de Mendoza e Macías a Gómez Manrique ed il *Cancioneiro Musical*, propone 75 componimenti di cui 50 di autori di lingua castigliana che compongono in galego.

Lang, al pari di Rennert, preferisce approfondire problematiche di natura linguistica: riferendosi a documenti contemporanei al poeta galego propone a sua volta una restituzione in galego del testo in relazione alla prosodia dello stesso e ai presunti guasti metrici prodotti dai copisti castigliani: l'apparato critico si basa su tutti i testimoni allora conosciuti e respinge le forme castigliane che alterano la metrica proponendo una restituzione galega non documentata da testimoni conosciuti delle poesie di Macías, ma perfettamente consona, in base ai postulati esposti, da un punto di vista metrico e linguistico. Ricco risulta il commento al testo ove Lang giustifica le scelte linguistiche attuate proponendo un'ampia documentazione.

Questi i componimenti attribuiti a Macías: *Cativo! de mia tristura; Ai sennora, en quen fiança; Amor cruel e brioso; Provei de buscar mesura; Pois me faleceu ventura, Pois prazer non posso aver.*

Valga anche per Lang la polemica valutazione di Lapesa:

«El problema del lenguaje usado en las versiones originarias ofrecía a Lang muchas más dificultades que a Rennert, pues la inmensa mayoría de los autores representados en el Cancioneiro no eran gallegos ni portugueses. No se le ocultó a Lang que el gallego "fue manejado un tanto libremente por los poetas castellanos" y que "a causa de las libertades que se tomaron poetas y escribas" tenía que enfrentarse a veces "con textos híbridos cuya forma original es difícil de averiguar", no obstante puso su empeño, según declara a continuación, en restaurar los supuestos originales a base de formas puramente gallegas, de acuerdo con el uso que reflejan documentos contemporáneos y anteriores. Así olvidó en la práctica lo que la realidad de los textos que tenía a la vista le obligaba a reconocer en teoría<sup>40</sup>».

<sup>39</sup> Per il quadro storico si veda anche l'antologia di Carlos Martínez-Barbeito, *Macías el enamorado y Juan Rodríguez del Padrón, Estudio y Antología por -*, Santiago de Compostela, Bibliófilos gallegos, Imprenta del seminario, 1951.

<sup>40</sup> R. Lapesa, «La lengua de la poesía...» p. 52.

ALESSANDRO GROSSATO, *Navigatori e viaggiatori veneti sulla rotta per l'India. Da Marco Polo ad Angelo Legrenzi*, Fondazione Giorgio Cini, Firenze, Leo S. Olschki, 1994, pp. 151, 17 ill., VIII tav.

Parlare di Venezia e dei suoi rapporti con l'Oriente è da gran tempo ormai quasi un luogo comune: ma certamente più interessante è entrare nello specifico come fa Alessandro Grossato nel testo *Navigatori e viaggiatori veneti sulla rotta dell'India*, un'opera scritta sotto l'egida del benemerito Istituto Venezia e l'Oriente della Fondazione Giorgio Cini. L'autore si occupa di testi ben noti, in qualche caso famosi, che coprono un vasto arco di tempo, dal Medioevo agli inizi del Settecento, dividendoli in tre gruppi, introdotti da titoli che sintetizzano atteggiamenti legati a determinati secoli, da *L'India meravigliosa* degli autori più antichi, a *L'India curiosa* del Rinascimento fino a *L'India tout court* nelle testimonianze di due personaggi seicenteschi. Ricorrendo ad abbondanti citazioni Grossato fa scoprire al lettore nuovi aspetti di autori in parte già conosciuti visto che, come dichiara nella prefazio-

ne, gli interessano soprattutto le loro reazioni davanti alla civiltà indiana nel suo aspetto religioso, inteso come induismo, buddismo e jainismo. Così, a proposito di Marco Polo, si sottolineano le sue osservazioni sul buddismo, di cui ammirava le pratiche ascetiche e la profonda religiosità dei suoi adepti, tanto da fargli dire che se Buddha fosse stato cristiano sarebbe stato un gran santo "in compagnia di nostro Signor Gesù Cristo". Pur senza dimenticare gli aspetti più spettacolari del paese che probabilmente il mercante veneziano si limitò a costeggiare, senza spingersi nell'interno: le spezie che si producevano, le straordinarie pietre preziose, i costumi 'esotici' e crudeli, quali il *sati*, il suicidio delle vedove indiane, o incomprensibili quali il ruolo sacrale della mucca.

L'avventura del conoscere una realtà tanto diversa continua con Nicolo' de' Conti, all'inizio del Quattrocento, lontano dalla patria per ben 25 anni, costretto in Egitto a farsi musulmano probabilmente per svolgere meglio le sue attività commerciali, che viaggiò a lungo in Persia, a Giava e in India. I suoi resoconti ci sono pervenuti attraverso due redazioni: furo-

no infatti inclusi nel *De varietate fortunae* di Poggio Bracciolini e nel testo spagnolo di Pedro Tafur che nelle sue peregrinazioni nel Mediterraneo incontrò il de' Conti e intrecciò i suoi ricordi a quelli del veneziano. Curioso e pieno di interessi, nonostante la vaghezza delle denominazioni geografiche, spazia su vari aspetti della vita indiana, sulle abitudini alimentari, sull'aspetto di uomini e donne, su ciò che si produceva, sulle città visitate che includono Bizenegalia, identificata con Vijayanagara, antica e stupenda capitale dello stato hindu, sconfitto nel 1564 da una coalizione musulmana, oggi quasi completamente ridotta a rovina. Nel Cinquecento troviamo un gioielliere, Cesare Federici che con grande spirito imprenditoriale parti da Venezia nel 1563 per ritornarvi nel 1591 dove morì agli inizi del Seicento, avendo accumulato una discreta fortuna. Secondo Grossato la sua relazione è importante soprattutto per le pagine sulla Mesopotamia e la Birmania, ma i passi riprodotti sono abbastanza curiosi, come la dettagliatissima e ammirata descrizione della palma da cocco, di cui si utilizzava assolutamente tutto, dalle foglie, ai frutti e al tronco: "né in tutto il mondo si trova arbor della bontà di questo e che se ne cavi più utilità, né in esso cosa è alcuna da abbruciare". Le avventure di viaggio del Federici non erano da poco dovendo muoversi durante la stagione dei monsoni, su strade poco praticabili, col pericolo costante di ladri e predoni, in un paese poco sicuro data l'instabilità politica di quegli anni, o alla mercé di venti contrari

e di tempeste quando andava per mare. Oltre a Goa gli piace moltissimo San Tomé, oggi Mylapore, vivace centro di commerci vicino a Madras, famoso per i suoi tessuti di cotone che "pareno smaltati di diversi colori, e quanto più si lavano, tanto più restano vivi i colori" e per i "filati cremisini". Ma in conclusione è soprattutto soddisfatto dei guadagni fatti poiché, come afferma, "quelle parti dell'India sono paesi molto buoni, perciòché è facil cosa di niente fare assai; solo bisogna essere e farsi conoscere per huomini da bene ...". Gioielliere era pure Gasparo Balbi, figlio di un nobile, probabilmente in India dal 1580 fino al 1586. Interessato agli aspetti commerciali e amministrativi del paese (dazi, pesi e misure, valute) ha tuttavia alcune osservazioni interessanti sulla religione hindù, cercando in altre parole di non soffermarsi soltanto sull'osservazione delle pratiche esteriori. A proposito di un 'idolo', una statua di pietra che gli hindu adorano, ammonisce infatti: "avvertiscasi che questo nome d'idolo, non è da loro preso in significato di Dio, poiché queste genti credono anch'essi che vi sia un dio che regge e governa la macchina di questo mondo; ma adorano l'idolo come noi tutti adoriamo nelle immagini quello che ci rappresentano".

Ma il personaggio più singolare e più interessante è forse quel Nicolò Manucci, a lungo residente alla corte Moghul, la cui *Storia del Mogol* scritta in italiano, francese e portoghese non è mai stata pubblicata interamente nel nostro paese, mentre ne esiste una traduzione

inglese, sia pure, sembra, non troppo corretta, a cura di William Irvine, funzionario inglese nel Bengala, che uscì nel 1907. La storia di questo testo, che ebbe molta fortuna in Europa, è abbastanza complessa. Il suo autore ne inviò in Francia nel 1701 le prime tre parti, le più importanti, attraverso un funzionario della compagnia francese delle Indie che per qualche motivo le consegnò a un gesuita, François Catrou che si affrettò a pubblicarle, adattandole alle sue esigenze, operando tagli di vario genere, e alterando insomma il testo originale. *L'Histoire générale de l'Empire du Moghul depuis sa fondation. Sur les mémoires portugais de M. Manuchi, Vénitien* uscì nel 1705 fu ristampata più volte, tradotta in inglese nel 1709 e in italiano nel 1731. Nel frattempo Manucci, avendo ricevuta notizia della pubblicazione francese, mandò dall'India attraverso un frate il manoscritto originale, l'archetipo, cui aveva aggiunto una quarta parte: consegnato all'ambasciatore Tiepolo a Parigi questi lo spedì a Venezia insieme a un volume di ritratti dei sovrani Moghul, il cosiddetto libro rosso di raffinata fattura, poi riportati da Napoleone a Parigi dove si trovano ancora. Intanto a Venezia si provvide a far tradurre il testo, cui era stata aggiunta una quinta parte, spedita in Europa attraverso un sacerdote, da un professore di origine portoghese dell'Università di Padova che ci lavora insieme ai suoi figli per circa quattro anni, dal 1708 al 1712; ma poi, forse per ragione di costi, la *Storia* non verrà mai pubblicata, se non parzialmente e in epoca

recente. L'importanza della versione ancorché mutilata del Catrou è dimostrata dal fatto che nel 1907 la traduzione inglese fu ristampata a Calcutta con una prefazione in cui si afferma fra l'altro che "the book contains many interesting particulars of the domestic life of the court of Agra – and they seem to have been taken directly from Manouchi's narrative. They are illustrative of a period of the history of the Moghuls in India; and, as such, are of immense value. The details of revenue etc. also are very important from the historians' point of view".

Giovanissimo, era nato a Venezia nel 1639, Manucci si imbarca clandestinamente su una nave diretta a Smirne. Scoperto, riesce a farsi prendere al servizio di Henry Bard, visconte di Bellomont, in missione segreta per conto di Carlo II, che però muore improvvisamente. Manucci raggiunge ciò nonostante Delhi, dove regnava, con la sua splendida corte, Shah Jahan: grazie alla conoscenza del turco e del persiano si lega allo sfortunato principe Dara Shukoh che seguirà fino alla morte nel 1659 per mano di Aurangzeb, che usurpa il trono. La sua vita sempre avventurosa lo porta a sfruttare abilmente le situazioni: tanto che finisce medico di corte al seguito di un altro principe, Shah 'Alam. Il servizio era spesso pesante e Manucci tenta, con varia fortuna, a più riprese di fuggire. Gli ultimi anni li trascorre a Madras, sotto l'amministrazione inglese, in ottimi rapporti con il console John Pitt e sempre esercitando la professione di medico, fino alla morte nel 1712. La *Storia*

do Mogor include molte notizie personali sulle sue avventure ma anche una cronaca abbastanza dettagliata delle sanguinose guerre di successione fra gli eredi di Shah Jahan che culminano nella vittoria di Aurangzeb, da lui detestato, e un resoconto della struttura dell'impero Moghul. Dato l'interesse di Grossato vengono riportate molte osservazioni del Manucci sull'induismo, in parte scontate e in parte no. Se la Trimurti è anche per lui una "falsa trinità", se traduce *Parasakti*, come Paraceti, inteso giustamente come "potenza superiore ed eccellente" e riesce a intuire la differenza fra anima individuale e anima universale, rimane poi turbato davanti al culto del *lingam*, alla figura androgina di Shiva, alle sculture "oscene" dei templi e in genere agli *yogin*, "la peggior setta che esista in questi paesi, nemica delle leggi di dio, gente brutta, superba e schifosa". Interessante poi sottolineare la diffidenza del nostro veneziano nei confronti dell'Islam quando in genere gli Europei lo preferivano a una religione come l'induismo in molti aspetti sconvolgente per i nostri parametri.

Se il Manucci con una buona dose di fortuna e di faccia tosta si era improvvisato medico Angelo Legrenzi lo era veramente: è in questa funzione infatti che si recò da Marco Bembo, console di Siria e Palestina ad Aleppo, anche se successivamente viaggiò in lungo e in largo in India, un paese che gli appare pieno di risorse, fertilissimo e dal clima neanche tanto insopportabile. Interessato alla straordinaria varietà della flora e della

fauna che si diletta a descrivere con molti dettagli, critico davanti a certe pratiche hindu, è anche pieno di curiosità e capace di guardarsi attorno, nonostante gli inevitabili disagi.

"Riesce questo Viaggio di qualche divertimento, perché oltre la bellezza della terra sempre verdeggiante, e da per tutto coltivata, sodisfa l'occhio la diversità de oggetti, che si presentano, tall'hor de rovinosi Pagodi destrutti dall'odierno Rè Orangzeb, de compagnie de Pellegrini tutti nudi, e polverizzati di ceneri, reliquie di quel fuoco, che adorarono, mà quel che m'arrecava stupore, era il vedere, come un sol marmo anco rozzo appoggiato al Tronco d'un albero tinto di color rosso movesse costoro all'adorazione."

L'India era piena di Europei, ufficiali d'artiglieria nei vari eserciti locali, medici e mercanti d'armi ma il Legrenzi nota la scarsa presenza dei veneziani, ormai sulla via della decadenza. Incontra però il Manucci, riccamente stipendiato, ma desideroso di apprendere da un vero medico alcune nozioni più precise su quest'arte. Proprio grazie al suo compatriota Legrenzi ha il privilegio di seguire il figlio maggiore di Aurengzeb, Sultan Massan che nel 1679 dal castello fortificato di Dolkebar è chiamato a Delhi: Massan si muove lentamente col numerosissimo seguito che ha bisogno di immensi accampamenti dai padiglioni variopinti dove sostare. Non solo, ma il principe, come i sultani ottomani, decide spesso di interrompere la monotonia del viaggio con delle battute di caccia. Il nostro medico ha quindi

l'opportunità di visitare celebri città Moghul: Agra dagli splendidi monumenti funebri di Shah Jahan e di Akbar, Delhi con i suoi palazzi e il Seraglio imperiale "intavolate l'esteriori muraglie di fini marmi, la varietà de colori de quali riesce in queste parti ammirabile per la rarità, e mancanza di simili materiali". Pur giudicando positivamente l'organizzazione Moghul dell'impero, una "delle più felici forse, che s'attrovi nel mondo", non ha nessuna opinione del sovrano, effettivamente un personaggio molto controverso, sanguinario e nel contempo profondamente religioso, che con lo zelo di un crociato aveva distrutte innumerevoli templi hindu.

Contraddittoria, come sempre, la sua posizione nei riguardi dell'induismo: critico da una lato (trova assurda la divisione in caste, ridicola la teologia, i bramini ormai dediti "senza freno al vitio, e alle diaboliche superstizioni" ma capace anche di riconoscere che la loro religione era "l'una delle più curiose, ma difficili che potrei indagare").

Prendendo in esame testi scritti da persone di cultura e di interessi diversi, in momenti cronologicamente differenziati, l'autore di questa affascinante carrellata sul tema del rapporto Venezia-India cerca di giungere a delle conclusioni sul perché si passi dallo stupore ammirato ad un atteggiamento molto più critico. La sua tesi è che il maggior avvicinamento all'India profonda, dovuto alle migliori tecniche di navigazione, porti con sé un processo di allontanamento, visto l'affermarsi della "mania delle spie-

gazioni razionali" che atrofizzerebbe le nostre capacità di percezione di una realtà diversa. Non solo, ma bisognerà pur tener conto della acquisita consapevolezza sia pur criticabile e oggi drasticamente ridimensionata, della superiorità europea (si ricordino le osservazioni del Legrenzi sulla massiccia presenza di 'tecnici' occidentali) di fronte a un mondo affascinante ma in profonda crisi. Lo splendore delle corti era straordinario e poteva appagare il senso estetico di molti viaggiatori che tuttavia non potevano chiudere gli occhi davanti a tutti quegli europei che avevano stabilito una sorta di colonie in vari punti dell'immenso continente. Proprio come stava accadendo a Venezia, che sopravviveva nella sua stanca neutralità, le cui navi non solcavano più i mari, la cui aristocrazia non partecipava più ai traffici, preferendo la sicurezza dei redditi agricoli di terra ferma, ma il cui Carnevale attirava ancora stranieri di tutta Europa. Per cui se nel Duecento Odorico da Pordenone scriveva con l'augurio "ch'io possa in tutto o in parte narrare le mirabili cose ch'apparvero agli occhi miei" il Legrenzi quattro secoli dopo avrebbe affermato probabilmente sincero che era felice di tornare a Venezia, "perché stanco di scorrere terre de barbari, dove infine altro non s'osserva che brutalità, e costumi ferini".

Alberta Fabris Grube

LINA UNALI, *Stella d'India. Temi imperiali britannici. Modelli di rappresentazione dell'India*, Roma, Edi-

zioni Mediterranee, 1993, pp. 228, 19 ill.

Tre secoli e mezzo di incontri e di scontri fra Gran Bretagna e India non possono non aver lasciato una traccia profonda nella cultura, nella sensibilità, nell'immaginario inglese data anche l'enorme mole di scritti che vanno ben oltre i ricordi personali e le relazioni di viaggio per cui il subcontinente indiano fu sempre "una via di mezzo fra un oscuro oggetto d'odio e un libro molto vicino al cuore". Così Lina Unali, dopo una breve introduzione storica, entra nel vivo dell'argomento tracciando un panorama molto vasto di come gli inglesi hanno visto l'India, come hanno reagito alla sua diversità, costruendone un'immagine a seconda della propria personalità e formazione, ma anche del periodo in cui si trovavano a vivere. È noto, notissimo come siano cambiati gli atteggiamenti europei di fronte al resto del mondo, ma è sempre affascinante seguire l'*iter* del confronto, particolarmente intenso per chi si trovava nella posizione del dominatore. Ed è, mi pare, la prima volta in Italia che lo si delinea e per di più in maniera tanto erudita e perspicace.

Non è un caso che gli inizi degli studi orientalistici siano dovuti agli inglesi, a personaggi straordinari quali William Jones, il Giustiniano indiano, come amava definirsi, profondo conoscitore del sanscrito in cui si cimentò a scrivere alcune poesie, fondatore della *Bengal Asiatic Society*, destinato a morire relativamente giovane, ucciso dal terribile clima di quel pae-

se. Giustamente la Unali sostiene che "i visitatori ed i residenti in India cercarono di superare ciò che potrebbe essere chiamato il pericolo di straniamento o alienazione per mezzo di un sistema di concettualizzazione basato sul meccanismo assolutamente elementare di associazione-differenziazione", per quanto mi sembri che questo meccanismo si trovi anche fra i primi orientali che venivano in Europa, rispondendo a un bisogno istintivo di ancorarsi a una realtà conosciuta. Così è comprensibile che per un europeo del '700 e in parte anche dell'800 un continuo punto di riferimento fossero i parametri dell'arte e della cultura classica, sia in campo letterario che filosofico che architettonico. Se William Hodges che ha scritto curandone le illustrazioni un bellissimo *Travels in India in the Years 1780-1781, 1782-1783*, ammira i quartieri inglesi di Fort William è perché effettivamente sia lì che a Calcutta lo stile predominante era quello di un neo-palladianesimo. Per questo è molto piacevole trovare anche citate le più originali osservazioni di un certo Capitano Bellew che invece sottolinea l'eleganza e la raffinatezza dell'architettura vernacola, con le sue belle cupole, gli eleganti minareti, i balconi traforati, rispetto alla "fredda e semplice severità dell'architettura greca come si manifesta in quegli esemplari su piccola scala, tutto portico e sporgente architettura angolare che si possono vedere nelle nostre città inglesi". Credo che l'ammirazione di questo capitano fosse sincera; anche se l'autrice la associa a una nuova



sensibilità estetica cui avevano contribuito non poco le traduzioni delle *Mille e una notte*, con le loro suggestive immagini di città orientali. Certamente poi c'era un grande bisogno di 'illustrare' a chi era rimasto in patria questo mondo nuovo anche se antico: e ciò spiega la ricchissima produzione di acquerelli, schizzi e libri illustrati che dal '700 in poi invasero il mercato britannico, come ampiamente documentato nella bella mostra del 1982 al *Victoria and Albert Museum*, dal titolo molto indicativo, *India Observed*. Ricordiamo gli acquerelli di artisti indiani di animali e di piante eseguiti per Lady Impey, la moglie del famoso giudice, fra gli anni '70 e '80 del diciottesimo secolo, i paesaggi di William Hodges, e soprattutto l'opera dei Daniell che contribuirono moltissimo a divulgare scene di vita locale e grandi monumenti inseriti nello straordinario paesaggio indiano sia pure visto secondo i canoni dell'ideale classico. Pittori, viaggiatori e anche funzionari della Compagnia delle Indie crearono insomma un'immagine ricca e articolata del subcontinente, costituendo così una "stimolazione asiatica" che produsse i suoi frutti in un arco lunghissimo di tempo. Partendo da questo assunto si giunge a una parte molto interessante dello studio, del resto molto informativo anche per chi non legge l'inglese: tutte le molte citazioni sono infatti tradotte in italiano. Se già in Marlowe e Shakespeare troviamo sia pur vaghe allusioni all'India, come le favoleggiate miniere d'oro di quel paese ricordate nel *Tamerlano*, ben maggiore sarà l'impatto di

questo mondo straordinario in scrittori romantici, come Coleridge e Shelley che scrive addirittura *The Indian Serenade*, "una delle più complete idealizzazioni di quel che l'India poteva offrire come a chi poteva idealizzarla", o vittoriano come Tennyson. È *l'altra faccia della letteratura inglese* in cui giustamente si menziona anche l'impatto di alcune concezioni filosofiche ispirate soprattutto dalla conoscenza del *Bhagavad Gita*, definito "il più seminale" degli scritti indiani. Non si tratta più allora di sottolineare gli aspetti sconcertanti di certe pratiche religiose hindu su cui tutti gli europei avevano scritto in maniera negativa, ma di un testo di grande bellezza e profondità spirituale che influenzerà per esempio Matthew Arnold e soprattutto i trascendentalisti americani stanchi dell'aridità che ormai caratterizzava il credo unitario. Molto interessante mi sembra il capitolo su Sir Walter Scott e il riferimento a *The Chronicles of the Canongate* con il protagonista che si trova in mezzo a due civiltà, non più questa volta quella della vecchia Scozia giacobita e tribale contrapposta a quella inglese degli Hannover, o al dilemma fra Sassoni e Normanni in *Ivanhoe*, ma fra Inghilterra e India, nel periodo delle guerre contro Tipu Sultan, alla fine del '700, che insieme alla vicenda del *Black Hole* di Calcutta, hanno formato una parte importante dell'immaginario collettivo inglese. Terribilità unita a splendore e magnificenza erano da tempo un binomio perfetto per indicare l'essenza del mondo orientale: ma è pur vero che il trono d'oro del

sultano era una realtà di cui ci rimane una straordinaria testimonianza nella teste di tigre in oro massiccio e denti in cristallo di rocca e in quelle più piccole tempestate di rubini, smeraldi e diamanti che si sono potute ammirare in una piccola mostra su quell'acerrimo nemico degli inglesi, organizzata a Londra nel 1990.

Di particolare interesse poi, anche perché credo poco note, le reazioni negative di Ruskin all'arte indiana, forse inevitabili viste le sue preclusioni nei riguardi di tutto ciò che non rientrava nei suoi schemi, ma talmente categoriche da lasciarci perplessi:

E infine mentre l'arte si è mostrata sempre così attiva al servizio del lusso e dell'idolatria, è stata anche fortemente diretta all'esaltazione della crudeltà.

Molte pagine sono dedicate a due grandi e controversi personaggi vittoriani che ebbero un ruolo attivo nell'amministrazione del paese, passato, dopo lo shock del *Mutiny*, alle dirette dipendenze della Corona. Per noi Macaulay si identifica soprattutto con la sua famosissima *History of England*, per gli indiani ancora oggi con le *Minutes on Education in India Written in the Years 1835, 1836 and 1837*, pubblicate a Calcutta nel 1862, in cui si sosteneva la necessità di sviluppare una classe dirigente indiana completamente anglicizzata, come di fatto in parte avvenne, e un drastico ridimensionamento dell'appoggio britannico alle grandi istituzioni culturali del paese. Macaulay è visto dalla Unali come un tipico uomo del suo tempo, intelligente ed aperto, addirittura

progressista per quanto riguardava lo stato inglese, ma incapace per l'India di andare oltre ai concetti di "separazione e anglicizzazione". Ancora più irrigidito nelle sue posizioni il nipote, G.O. Trevelyan, autore di un libro sull'India dal titolo *The Competition Wallah*, tipico esempio di ibrido linguistico, e anche, vorrei aggiungere, di un romanzo molto datato e legato al punto di vista inglese, *Cawnpore* (1865) proprio sul *Mutiny*, di cui era fresca la memoria.

Illuminanti ed equilibrate mi sembrano poi le pagine dedicate al complesso e difficile Kipling, troppe volte male interpretato, a Leonard Woolf per un romanzo, *The Village by the Sea* del 1913 e alcuni racconti, a Foster e a Orwell ma anche ad altri scrittori il cui *coté* indiano è meno evidente, Virginia Woolf e D.D. Lawrence. Né la Unali si limita alla letteratura inglese, ma sia pure più velocemente si sofferma anche su alcune voci della controparte indiana, da Tagore a Naipaul, citando a lungo un autore come Nirad Chauduri la cui *Autobiography of an Unknown Indian* (1951) rimane un libro fondamentale per capire cosa significasse per un intellettuale indiano crescere nel contesto imperiale britannico. Personalmente ho molto apprezzato che, per quanto riguarda la voce mussulmana, l'autrice abbia considerato non solo Salman Rushdie ma l'oggi quasi dimenticato Ahmed Ali, autore di un solo grande romanzo *Twilight in Delhi* (1966), melanconica rievocazione, come lascia intendere il titolo, della capitale ormai in piena decadenza, ma in cui la vecchia generazio-

ne ricordava ancora la vergogna della sconfitta nel 1857 e il frantumarsi dei sogni di indipendenza e di gloria dopo i trionfi dell'impero Moghul.

Molto penetranti e perspicaci sono anche i commenti e le osservazioni al famoso testo di Edward Said, *Orientalism* (1978). Lo studioso aveva criticato fra gli occidentali soprattutto due atteggiamenti: la mania di schematizzare, classificare l'Oriente "senza troppo preoccuparsi di coloro che questa cultura vivevano e gestivano", e la tendenza a *teatralizzarlo*.

Ma questo bisogno di analizzare, di ordinare si riferiva anche ad altre situazioni e ad altre civiltà, mentre il gusto della rappresentazione non naturale lo si riscontra anche quando ci si riferiva a paesi semplicemente diversi quali la Spagna, il Portogallo e l'Italia. Del resto per quanto riguarda i cosiddetti luoghi comuni sull'Oriente si può forse dimenticare la presenza di un testo quale *Le mille e una notte* o la tradizione pittorica della miniatura Moghul, con le immagini ricorrenti di scene idilliache di principi e giovani donne, immersi in conversazioni amorose, sullo sfondo di splendidi giardini, su terrazze o nell'interno di sontuosi palazzi?

Per concludere *Stella d'India* è insomma un libro denso di notizie e ricco di illuminanti osservazioni; scritto in maniera garbata e piacevole dovrebbe contribuire a far conoscere meglio in Italia un aspetto importante del rapporto Europa Oriente presentando in maniera equilibrata vari aspetti di un dibattito destinato a durare ancora a

lungo e che troppo spesso, come ha messo in luce questo studio, è stato caratterizzato da schematizzazioni, pregiudizi e incomprensioni.

Alberta Fabris Grube

EMANUELE KANCEFF, *Polipticon italiano*, Moncalieri, CIRVI, 1994, pp. XVI-860.

Emanuele Kanceff raccoglie in questi due volumi, costituenti il n. 48 della *Biblioteca del viaggio in Italia* da lui diretta, i suoi scritti, e così ci consente di avere una visione d'insieme della sua personalità e dell'impresa della sua vita, il Centro Interuniversitario di Ricerche sul Viaggio in Italia.

Il suo maestro (e mio vecchio amico) Franco Simone diresse la sua tesi su un oscuro francese del Seicento che visse in Italia, Jean-Jacques Bouchard, e ne pubblicò parti negli *Studi francesi* (1965, 1966, 1968); lo stesso gli suggerì di prendere contatto con un bibliofilo che raccoglieva libri di viaggio in Italia ed abitava a Venezia, Angelo Tursi (che anch'io conoscevo): cosa che egli fece e che lo entusiasmò. Questi due fatti furono determinanti nel destino fervidamente accettato di Kanceff come studioso, e del CIRVI da lui poi fondato. Il viaggio in Italia divenne l'oggetto si può dire esclusivo della sua ricerca. Egli scrisse dapprima "testi datati", "con tutta la carica di ingenue speranze che portarono con sé" (*Prefazione*, p. XI). Seguì "lo sviluppo di un pensiero che lentamente ha trovato le sue vie nel confronto quotidiano

con l'esperienza di ricerca (p. XII). Qui ripubblica i vecchi scritti "con ritocchi che in qualche caso sono giunti fino al totale rifacimento" (p. XII), e aggiunge qualche scritto inedito. Francesista attivo a Torino, pensa anzitutto ai libri di viaggio dedicati all'Italia da francesi (dei quarantotto numeri della B.V.I. solo una dozzina si riferiscono a testi non scritti in francese). "Si tratta sempre di 'letteratura di viaggio'?", si chiede Kanceff. Talora si tratta piuttosto di "testimonianze" di viaggio (cfr. p. 8). Importa comunque il viaggio, il viaggiatore: un'avventura, un'esplorazione, che può "aiutarci a comprendere meglio il senso del nostro divenire" (p. 17).

Questa impresa, che fu di Tursi ed è qui di Kanceff e del CIRVI, che radice ha? "In principio è stata la bibliografia", o forse ancora prima la bibliofilia: "Bibliofilia è amore, amore e irrazionalità del caso", "mania di collezionismo" (p. 20). Poi vennero, "un po' empiricamente ma con il vantaggio che hanno sulle astrattezze le teorie verificate giorno dopo giorno nella pratica" (p. 21), i tentativi di una bibliografia generale del "viaggio in Italia". "Spesso le opere grandi sono il frutto di grandi solitudini" (p. 28): Tursi viveva isolato a Venezia, la cui presenza nella sua vita fu "repentina e casuale" (p. 29). Tursi (come dopo di lui Kanceff) si chiedeva quali fossero i limiti del suo campo d'indagine. C'erano ad esempio scritti di carattere non biografico che assumevano "ad un certo momento le dimensioni fantastiche o reali di 'viaggio'" (p. 30). Si profilava comunque un ca-

rattere essenziale di tale ricerca: l'interdisciplinarietà. "Come limitarsi al solo dominio delle letterature?" La soluzione "non poteva certo essere in una qualche forma di 'comparatismo'" (p. 31); non si poteva "ignorare la presenza, la formazione, la genesi artistica" di tanti pittori, musicisti, ecc. Chiaramente Kanceff pensa ad una "letteratura comparata" escludente ciò che chiama interdisciplinarietà. Egli stesso comunque studia in generale dei "testi", che sono fatti di parole. Fa anche qualche riflessione su tipi di testi. Per esempio si occupa del tipo di scrittura "diario di viaggio": esso in genere non ha il carattere intimistico che spesso ha il "diario" come "la confessione che si fa a se stessi" (p. 60). Il "diario di viaggio" è piuttosto una memoria: "il passaggio dalla sensazione immediata al momento della riflessione" è in esso inevitabile (p. 61).

Mi pare che quanto ho riferito sia sufficiente a individuare il tono e il processo della ricerca di Kanceff. Egli parte dall'emozione del bibliofilo ed approfondisce man mano i caratteri della sua ricerca, i problemi metodologici e le articolazioni che la ricerca stessa suggerisce: è lo spirito, a mio parere sano, dell'empirismo, che parte dai fatti (in questo caso dai documenti, dai libri stampati) e li supera, ma restando vincolato ad essi, non applicando loro criteri valutativi esterni: la riflessione ha in questo procedimento una sua garanzia di concretezza. Kanceff è un francesista che non cita mai Genette o Greimas. Egli potrà pagare lo scotto di tale attaccamento ai suoi

concreti oggetti di ricerca, potrà essere considerato non aggiornato metodologicamente; ma in tal modo la sua ricerca conserva una sua autenticità, che non è necessariamente staticità metodologica. Non ha "notizie dalla crisi" perché i suoi problemi sono autonomi. Comunque, se il non aver seguito le mode dominanti (essendo torinese ignora la casa editrice Einaudi) ha avuto ed ha grandi vantaggi, l'isolamento ha anche i suoi inconvenienti: egli resta senza contatti con esperienze che per certi aspetti sono affini o contigue alle sue. Penso ad esempio all'attività "im-magologica" di un "comparatista" come Hugo Dieserinck: il confronto con tale attività, in Italia si può dire ignota, sarebbe stato, ed ancora sarebbe, opportuno. L'immagine che un popolo ha di un altro ha un rapporto con l'immagine che

ha di se stesso. Il francese che visita l'Italia la vede "dalla" sua immagine ereditata dell'Italia, cui, è da sperare, reagisce, collaudandola in funzione dell'esperienza personale diretta; del resto il suo vedere è condizionato anche dall'immagine che egli, come persona e come francese, ha della Francia.

Ha un rapporto con queste riflessioni l'osservazione con cui chiudo. Il viaggio in Italia di cui si occupa il CIRVI è in realtà il viaggio dei non italiani. Ma anche gli italiani viaggiarono e viaggiano in Italia; e ciò che essi scrissero dei loro viaggi in Italia può avere in qualche modo condizionato i viaggi e i modi di viaggiare degli stranieri. La quasi assenza del viaggio degli italiani in Italia nell'ottica del CIRVI mi pare sorprendente, e la limita considerevolmente.

Franco Meregalli

