

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

XXXVII, 1-2

1998



Editoriale Programma

ANNALI DI CA' FOSCARI

Direttore responsabile
Giuliano Tamani

Comitato di redazione

Serie occidentale: Eugenio Bernardi, Maria Teresa Biason, Costantino Di Paola, Mario Eusebi, Anco Marzio Mutterle, Lucia Omacini, Eloisa Paganelli, Giannantonio Paladini, Sergio Perosa, Carlos Romero.
Serie orientale: Adriana Boscaro, Giovanni Canova, Mariola Offredi, Maurizio Scarpari, Giuliano Tamani, Boghos L. Zekian.

Direzione e redazione

Università Ca' Foscari di Venezia
Dipartimento di Studi eurasiatici
San Polo 2035 - I 30125 Venezia - tel. 041/5287687 - 5287220

Amministrazione

Studio Editoriale Programma - Piazzetta I. Nievo 3/bis - 35121 Padova - tel. 049.8753110

Editore

Editoriale Programma - Piazzetta I. Nievo 3/bis - 35121 Padova

Fotocomposizione

Studio Editoriale Gordini - Via Crescini 96 - 35126 - Padova

Stampa

Grafiche T.P.M. - Via Vigonovese, 52/a - 35127 Padova

© Copyright 1975 Università Ca' Foscari di Venezia

Abbonamento

L. 185.000 - Estero \$ 135 - Prezzo del presente volume: L. 130.000.
Il prezzo dell'abbonamento va versato sul c.c.p. n. 11646353 intestato a Studio Editoriale Programma o a mezzo vaglia postale, assegno bancario o circolare, o direttamente a mezzo bonifico sul conto dell'editore n. 22834, agenzia 1 di Padova della Banca Antoniana Popolare Veneta.

Inserzioni pubblicitarie

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

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

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

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

Avvertenza per gli autori

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

ISSN 1125-3762

ANNALI DI CA' FOSCARI

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

XXXVII, 1-2

1998

Editoriale Programma

INDICE

L'Europa degli Aforisti. II.

Atti della giornata di studio (Venezia, 2 dicembre 1997)

- 5 MARIA TERESA BIASON, Premessa
- 9 RENZO BRAGANTINI, Discorsi della prudenza: esempî italiani tra secondo Cinque e primo Seicento
- 29 ALDO RUFFINATTO, Un oracolo troppo (poco) manuale: Gracián e l'aforistica della prudenza
- 45 ALAIN MONTANDON, De quoi parle la maxime à l'époque classique en France
- 69 WERNER HELMICH, Mutazioni nello spettro tematico dell'aforisma francese durante l'Otto e Novecento
- 97 FRANCO MARUCCI, La filotea aforistica di Coventry Patmore
- 109 GERHARD NEUMANN, Das Konzept der Moderne in der deutschen Aphoristik um 1800
- 143 MARIA TERESA BIASON, Considerazioni finali
- 148 *Abstracts*

Articoli

- 153 EUGENIO BURGIO, Ricerche sulla tradizione manoscritta delle vite antico-francesi di Giuda e di Pilato. III. Le *Histoires Apocrifés* nella *Bible Historiale*
- 215 MARTHA CANFIELD, La narrativa colombiana del último ventenio
- 245 DANIELA COSTANTINI, Il *Doctor Antonio* di Giovanni Ruffini: dalla stesura inglese alle traduzioni italiane

- 273 CLAUDIA CRIVELLER, I *Colori sacri* nella prosa di Andrej Belyj
- 289 SVETLANA FEDOTOVA, Letteratura pellegrina antico-russa: profilo linguistico-filologico e caratteristiche del ms. *Guida per la venerazione della città santa di Gerusalemme* (1531)
- 323 SIMONETTA GHIRARDELLO, Hawkeye: an American Hero?
- 339 EMANUELA JOSSA, Vicende di scrittura: un racconto ramingo di G. García Márquez
- 361 SERGIO LEONE, I suicidi sono contagiosi...
- 371 ANTONELLO MATTONE, Giovanni Stiffoni. Un profilo intellettuale
- 393 RENZO MIOTTI, Descrizione fonotonetica delle varietà regionali dello spagnolo d'America e di Spagna
- 441 MILENA ROMERO ALLUÉ, *Things greater are in less contain'd*. Marvell's Tour Throughout Appleton House as an Initiation Rite
- 477 NATASCIA ROSMARINI, Mito e mitologia in Valerij Brjušov: osservazioni su la *Verità eterna degli idoli*
- 509 ANNA ROSA SCRITTORI, *Woman's Own*: Jane Austen nel romanzo del '900.
- 519 LAURA TOSI, Riscrittura, rievocazione, riproduzione della storia letteraria in *Possession* di A.S. Byatt e *Arcadia* di T. Stoppard
- 539 COSETTA VERONESE, Auden's Verse and Auden's Poetry in *The Ascent of F6*
- 561 MARCO VIANELLO, Eugène-Melchior de Vogüé e la fortuna di Tolstoj in Italia (1880-1910)
- 629 ANDREA ZINATO, Documenti in giudeo-spagnolo dalla rivista «Jevrejiski Glas» (Sarajevo)

Maria Teresa Biason

PREMESSA

Lo scopo dell'incontro odierno è quello di mettere in evidenza il ruolo ricoperto dalle tematiche nella letteratura aforistica tanto nella caratterizzazione delle produzioni nazionali quanto in quella dell'aforisma stesso.

Nelle opere argomentative o nelle opere di finzione, un tema può assumere, sì, un ruolo rilevante, ma sempre subordinato a finalità che lo trascendono, come quelle della logica argomentativa o della ricerca di verosimiglianza; tale subordinazione può distorcere l'importanza del tema a tal punto che esso può essere considerato solo come una rassicurazione di coesione dell'opera o una prova di coerenza nell'argomentazione.

Nella letteratura aforistica, invece, le tematiche, raramente sottoposte a necessità compositive più ampie del singolo aforisma, vengono valorizzate dalla brevità del genere nonché, spesso, da artifici retorici messi in atto dagli autori, e viene incoraggiata come un tratto caratterizzante la loro varietà all'interno di ogni raccolta.

È vero che i florilegi di sentenze, detti, apoftegmi, aforismi scientifici o politici del Medioevo e del Rinascimento hanno talvolta cercato un'identità nella presunta unità di raccolte monotematiche, ma ciò si è verificato solo in nome di scopi utilitaristici volti a sfruttare l'efficacia della forma breve nella divulgazione e nella memorizzazione di contenuti elaborati in sede diversa. Oltre agli scopi pratici, tali raccolte assicuravano anche quella coesione che, secondo le concezioni dell'epoca, era considerata un segno di progettualità compositiva o addirittura una traccia dell'istanza teleologica sottesa ad ogni opera, oppure offrivano semplicemente un'immagine nobilitante rispetto al lavoro di disgregazione che florilegi di questo tipo operavano sulle loro fonti. Nella storia dell'aforisma, tuttavia, la

ricerca di questa compattezza viene meno a partire dal momento in cui il genere rivendica come valore fondante, assieme alla dimensione estetica, la sua autonomia rispetto all'asservimento nei confronti di altri generi (trattato, saggio, narrazione storiografica, compendio didattico, ecc.), come pure l'autonomia di ogni singolo aforisma all'interno delle raccolte. Nell'aforistica moderna, che tende sempre più ad esaltare l'autonomia del genere, la coesione offerta da tematiche omogenee, quando non ricercata espressamente per finalità didascaliche, è considerata un elemento obsoleto o comunque non costitutivo. L'identità del genere, nella sua modernità, si fonda infatti su un'istanza di «spontaneità» (leggasi: discontinuità, che un'indagine genetica mostrerebbe, in alcuni casi, puntigliosamente perseguita), «spontaneità» che è assicurata solo dalla pari dignità fra i temi e dalla varietà nella loro distribuzione all'interno delle raccolte.

Aggiunte a tali tratti, la brevità e la mancanza di dialettica argomentativa proprie dell'aforisma non possono che enfatizzare il tema di ogni singolo aforisma. Se gli autori, dal canto loro, utilizzano a questo fine molte delle loro strategie discorsive, anche i lettori, che spesso citano l'aforisma nei contesti più disparati e che quindi debbono assicurare la pertinenza di ognuna di queste contestualizzazioni, mostrano di saper focalizzare immediatamente nel tema un elemento fondamentale per il riconoscimento di ogni singolo testo. Le riflessioni fatte lo scorso anno in questa stessa cornice mostrano poi che anche i moderni curatori di opere aforistiche, tramite gli indici finali – eredità, sì, dei *tituli*, dei *loci communes* presenti in tutti i repertori medievali, ma anche veri e propri punti di riferimento del senso dell'opera – hanno spesso attribuito proprio alle tematiche il compito di fissare l'identità sociale, almeno, dell'opera stessa.

Simile uso delle tematiche – veri e propri punti focali di ogni testo – associato alla facile memorizzazione dell'aforisma, favorisce un intenso lavoro di intertestualità, considerato dagli aforisti stessi, talvolta tramite esplicite dichiarazioni, come un elemento valorizzante in un genere che non può contare sulla forza dimostrativa della concatenazione logica. Ma, accanto alla memoria attiva e creatrice degli autori, vi è anche quella ricettiva, ma non meno vigile, dei lettori: l'aforisma è forse il genere maggiormente memorizzato dopo la poesia, ed è senz'altro il più citato; anche l'esercizio continuo della memoria dei lettori,

oltre che quella degli autori, stabilisce quindi, dal canto suo, solide associazioni intertestuali che, al di sopra delle singole opere, delle culture nazionali, di ogni ideologia epocale, possono dar vita ad assiologie e a movimenti culturali autonomi. In questo modo, da ambo le parti – da parte degli autori con il rinvio più o meno esplicito ad altri testi, da parte dei lettori con la reiterazione delle citazioni – si stabiliscono dei macrotesti che, al di sopra di quella esercitata da ogni singola raccolta, possono avere una loro propria influenza o almeno una loro notorietà. È da queste associazioni che si sono delineate le peculiarità delle culture nazionali, ed è anche grazie a questo lavoro intertestuale che la storia delle idee ha conosciuto momenti importanti nell'evoluzione comune della cultura europea, cui certa produzione aforistica ha potuto fungere da veicolo privilegiato. Se alcune riflessioni sui comportamenti umani (la prudenza, l'amor di sé, la falsità delle apparenze, la dialettica cuore-mente, l'ambivalenza dei sentimenti, la capacità di dissimulazione, ed altri ancora) hanno rimbalzato per lunghi decenni da una cultura all'altra, è anche grazie all'apporto della letteratura aforistica che, con le sue peculiarità, ha assicurato al contempo la conservazione di queste tematiche, il loro transito da una cultura all'altra e il loro sviluppo in contesti diversi da quelli che le avevano originate.

Va quindi riconosciuto il ruolo importante che le tematiche trattate dalla letteratura aforistica hanno avuto nella cultura europea. Tuttavia queste riflessioni sugli esiti delle tematiche non possono esaurire il quesito ben più complesso che sta a monte di esse, e che riguarda il senso espresso dall'aforisma, ben lungi dall'esaurirsi nelle tematiche esplicite. Il senso, nell'aforisma, può infatti scaturire anche dalla tematizzazione di alcune componenti del discorso abitualmente ritenute mute come le componenti formali (la brevità, la discontinuità, il silenzio che circonda ogni enunciato, l'insistenza di alcune figure).

Se le comunicazioni odierne, grazie al confronto fra le varie culture qui rappresentate e alle competenze degli eminenti specialisti qui riuniti, riusciranno a rendere conto analiticamente di questa produzione di senso, su cui finora sono state espresse solo suggestive ipotesi, si potrà ritenere che gli studi sull'aforistica abbiano compiuto un significativo progresso.

Renzo Bragantini

DISCORSI DELLA PRUDENZA: ESEMPI ITALIANI
TRA SECONDO CINQUE E PRIMO SEICENTO

Una indagine sulla categoria della prudenza, vero e proprio cardine mentale della letteratura e del pensiero non solo storico-politico a cavallo tra Cinque e Seicento in Europa, si giustifica, come ogni ricerca di tipo tematico, principalmente sulla base di due presupposti: se si rifiuti alla logica seriale dell'accumulo delle testimonianze, e privilegi specifiche genealogie culturali, non meno che testuali; se decida di conseguenza di discutere il materiale avendo l'occhio alle fratture e alle desultorietà, non meno che agli elementi di continuità. Ciò obbedisce allo spazio entro cui nella fattispecie ci si muove, che privilegia i temi dell'aforisma, piuttosto che la sua organizzazione formale¹. Ma la scelta di inquadrare lo studio della prudenza (nel periodo qui considerato appannaggio per lo più dei proutarî di massime e sentenze, perciò oggetto di enunciazione laconica e autonoma) all'interno della dimensione del discorso, intendendo il termine nel suo senso più lato, pone subito di fronte a un primo nodo. Quando tale discorso sia organizzato in forma narrativa, anziché tramite sequenze discontinue, la percezione di quella centralità rimane inalterata, o subisce appannamenti conseguenti alla subordinazione a un contesto più articolato e complesso?

I testi di cui qui di seguito tratto sono innervati, piuttosto che da quello che oggi si intende come aforisma, dal suo precedente storico, vale a dire la sentenza (o gnome, o apofteg-

¹ Per la quale rimando a M.T. BIASON, *La massima o il «saper dire»*, Palermo, Sellerio, 1990, ricerca rilevante anche perché in essa tale aspetto non viene mai scompagnato né dall'attenzione per i sistemi di enunciazione paralleli e contigui, né da quella per le strategie di contestualizzazione messe in opera dal destinatario.

ma), che nel periodo qui analizzato si costituisce (basti l'esempio di Montaigne) soprattutto in forma di citazione, più o meno esplicita e, s'intende, più o meno accettata. Una sentenza adibita perciò nella forma più logora e, alla lettera, esautorata. Tale esautoramento è in rapporto esplicito con il diritto all'appropriazione. Nulla di più erroneo che cercare non si dice l'originalità, ma le tracce di una individualità in una tipologia testuale che lavora su una tramatura strutturata per *loci communes*. Malgrado ciò, gli esempi che saranno allegati mostreranno, senza possibilità di equivoco, che una individualità per così dire di secondo grado, che fa capo all'organizzazione di sentenze in sequenze che rispondono a una logica discorsiva scandita in prospettiva argomentativa (perciò una individualità che si raggruma nella *dispositio*), è senz'altro riconoscibile. Il lettore, ma almeno nella stessa misura l'autore, di tanti testi cinquecenteschi, è inserito in quella sorta di civiltà letteraria glossematica che George Steiner ci ha insegnato a riconoscere nel *Philosophe lisant* di Chardin². Individuazione di una sentenza, ricopiatura e memorizzazione di essa, sagomatura adattata alle necessità del singolo contesto, utilizzo.

È sufficiente considerare questo semplice fatto per intendere quale divaricazione, pur nella affinità, separi, nell'uso peraltro così ravvicinato nel tempo, i territori di competenza delle due tipologie della sentenza e dell'aforisma. Non meno vero è che, anche restringendosi alla sola sentenza, sia pure prelevata in forma di citazione, i sistemi d'uso in atto nel periodo qui indagato non potrebbero essere più lontani da quelli oggi praticati (ciò che dovrebbe pur mettere sull'avviso le torme di frettolosi esegeti di un supposto, mai concretamente identificato, neo-barocchismo contemporaneo). Quando Benjamin, negli aforismi di *Einbahnstraße*, scrive: «Le citazioni, nel mio lavoro, sono come briganti ai bordi della strada, che balzano fuori armati e strappano l'assenso all'ozioso viandante»³, formula, nel modo più conciso e lucido possibile, la consapevolezza di una distanza incolmabile rispetto alla pratica secolare della sentenza in forma di citazione. Benché la critica accademica sia ossessionata dal fantasma della continuità (singolare pedaggio pagato a

² Cfr. G. STEINER, *Una lettura ben fatta*, in *Nessuna passione spenta. Saggi 1978-1996*, Milano, Garzanti, 1997, pp. 7-27 (pp. 14-15).

³ W. BENJAMIN, *Strada a senso unico. Scritti 1926-1927*, Torino, Einaudi, 1983, p. 59.

un ancora più singolare storicismo ignaro della concreta e mai lineare storicità), quelle parole rimarcano e rivendicano un effetto straniante nell'uso della citazione che è letteralmente agli antipodi rispetto a quello messo in opera nei decenni cruciali, per l'elaborazione del concetto di prudenza, a cavallo del periodo tra l'ultimo ventennio del Cinquecento e il primo del Seicento. Se entriamo nell'officina di un tipico esercente cinquecentesco di medio calibro, Lodovico Guicciardini, ci si presenta il panorama di una selvosità incondita e insieme, per l'uso che ne viene fatto, rassicurante:

Io ho usato da qualche anno in qua [...] leggendo annotare, fra le altre, mie postille e osservazioni, apoftegmati, apologi, parabole, facezie, conti, esempi, proverbi e motti leggiadri e sentenziosi, tendenti a moral piacevolezza, condita d'utilità; e parimente notare ciò che in sì fatto genere alla giornata, da questo e da quello, ne' ragionamenti familiari a viva voce udiva dire o raccontare. E dopo tali annotazioni ho usato di quando in quando, a certe ore elette per diporto e ricreazione dell'animo mio, distendergli e redurgli succintamente a qualche tollerabil composizione, a fine d'avergli, nelle mie occorrenze del parlare e dello scrivere, a mano e a mente. Così avendo col tempo, e dalli antichi e moderni autori e da cotidiani colloqui, raunate assai di queste piacevolezze morali, mi venne a' mesi passati mostrato il volume d'esse ad alcuni amici miei litterati e giudiziosi⁴.

La dichiarazione, proprio per il suo scarso rilievo individuale, presenta notevole importanza: essa ci consente di entrare in una tipica bottega di praticante paraletterario, dove si lavora di forbici e incollature come di stenografia dell'oralità, poi riposatamente trascritte sulla pagina a fermare il prodotto finito. Per quanto è del caso in questione è centrale la disposizione eminentemente glossatoria del testo (le «postille e osservazioni» di cui parla Guicciardini): e significativo è che essa sembri, nella fattispecie, riguardare scarsamente l'apologo, tanto meno il necessariamente autonomo tessuto faceto, e si ispessisca invece considerevolmente ai lembi dei numeri politici. Poiché l'insieme è organizzato secondo blocchi tematici, non espliciti né rigorosi, ma riconoscibili, su cui il principio di variazione agisce in ragione del ventaglio di sottogeneri indicati da Guicciar-

⁴ L. GUICCIARDINI, *L'ore di ricreazione* [1568], a cura di A.-M. van Passen, Roma-Leuven, Bulzoni-Leuven University Press, 1990, pp. 30-31; la versione dell'*Avviso* è quella dell'ed. di Anversa, Pietro Bellero, 1583: rispetto al testo procurato da van Passen sono intervenute ritoccando lievemente l'interpunzione.

dini, sarà sufficiente isolare alcune considerazioni relative alla prudenza per avere un'idea della trattazione del tema da parte dell'autore-glossatore. Ne risulta da una parte la sostanziale equivalenza prudenza-saggezza⁵, antecedente la specificazione del tema quale fissata, nell'ambito della trattatistica politica, da Botero e Lipsio; dall'altra, una trattazione di quelli che saranno *loci communes* sulla prudenza, che è situata chiaramente su un gradino elaborativo inferiore (s'intende, non solo cronologicamente) rispetto a quegli esiti. Si prenda il caso vulgatissimo della sentenza attribuita a Luigi XI sulla necessità, per chi regna, di esercitare la simulazione. Si legge in Guicciardini:

Luigi Undicesimo, re di Francia, ebbe (come è noto) assai guerra e assai difficoltà con li signori e baroni del suo reame. Fra' quali il conestabile gli era ancora stato avversario, benché copertamente. Ma avendo poi il re superati tutti quei signori, il conestabile che (come io dissi) non s'era mai scoperto del tutto, mandò a far complimento e scuse col re, rimostrando d'essergli stato sempre fedele e d'aver fatto gran servizii a sua maestà e alla corona; però che desiderava di sapere, se egli, con sua buona grazia, alla corte liberamente poteva ritornare. A cui il re, il quale ogni cosa sapeva e che voleva assicurarlo e gastigarlo, rispose che seco non bisognavano scuse. «Perché io conosco benissimo – disse egli – la fedeltà del conestabile e li gran servigi che egli mi ha fatti. Perciò venga a sua posta, che io confesso ingenuamente d'aver bisogno d'un tal capo». Di poi voltatosi a un segretario pian piano disse: «Egli è vero ch'io ho bisogno di quel capo, ma separato dal busto». E soggiunse: «Chi non sa simulare, non sa regnare». Onde n'è nato il proverbio⁶.

Si consideri che il titolo del brano (*Con quali arti regnare alcuni principi*) introduce una valutazione dell'operato del re solo potenzialmente asettica, in realtà manifestamente negativa (contro quanto offrirà la successiva trattatistica politica); che l'elaborazione guicciardiniana concentra l'energia discorsiva sull'arguzia macabra del motto del re piuttosto che sulla sentenza finale; che quella stessa sentenza, anziché essere oggetto di riflessione sui problemi del governo, viene trascritta in prospettiva eziologica. Si aggiunga infine che i due comportamenti, del conestabile e del re, obbediscono a una strategia comportamentale opposta, rispettivamente della dissimulazione e della simulazione, più che evidente, ma per cui mancano ancora gli adeguati strumenti conoscitivi e distintivi, e che sarà invece chio-

⁵ Cfr. a es. i nn. 710, 711, 713, pp. 328-330, ed. cit.

⁶ L. GUICCIARDINI, *L'ore di ricreazione*, ed. cit., n. 321, pp. 164-65.

sata a non finire, particolarmente in ambito seicentesco (istituzionalmente, con il *Della dissimulazione onesta* di Torquato Accetto)⁷. S'intende che una elaborazione di categorie comportamentali e politiche che non sia stata ancora raggiunta nelle sedi deputate non può essere messa sul conto di posizioni individuali, tanto più quelle assunte da un semplice sforbiciatore di detti e sentenze, a ogni evidenza irresponsabile. Ma poiché quanto qui conta è l'individuazione degli stadî di elaborazione di quelle medesime categorie, il lacerto di Guicciardini si presta bene a indicare una casella che resta, non solo in lui, ancora vuota, anche se ne viene attraversato il territorio: contrariamente ai principî che valgono in filologia, la poligenesi, in questo ambito, fa testo.

Nel più fortunato manuale allegorico e iconologico tra Cinque e Seicento, l'*Iconologia* di Cesare Ripa, la Prudenza è raffigurata come una donna a due faccie, con elmo dorato in capo circondato di foglie di moro, nella mano destra una freccia attorno a cui si attorce una remora, nella sinistra uno specchio verso cui rivolge lo sguardo, ai piedi un cervo dalle lunghe corna. L'esegesi di Ripa recita:

La prudenza secondo Aristotile è un abito attivo con vera ragione circa cose possibili, per conseguire il bene e fuggire il male, per fine della vita felice. L'elmo dorato significa l'ingegno dell'uomo prudente e accorto, armato di saggi consigli. La ghirlanda delle foglie del moro che circonda l'elmo, dinota che l'uomo savio e prudente non deve fare le cose innanzi tempo, ma ordinarle con giudizio, e però l'Alciato:

*Non germina giamai il tardo moro,
Fin che 'l freddo non è mancato e spento;
Né 'l savio fa le cose innanzi tempo,
Ma l'ordina con modo e con decoro.*

Il pesce avvolto alla frezza è indicio di questo medesimo. Lo specchio significa la cognizione del prudente non poter regolar le sue azioni, se i propri suoi difetti non conosce e corregge. E questo intendeva Socrate quando essortava i suoi scolari a riguardar se medesimi ogni mattina nello specchio. Il cervo nel modo detto il medesimo dimostra perché, quanto le lunghe e disposte gambe l'incitano al corso, tanto lo

⁷ «Si simula quello che non è, si dissimula quello ch'è», secondo la formulazione sentenziosa rinvenibile in T. ACCETTO, *Della dissimulazione onesta*, a cura di S.S. Nigro, Torino, Einaudi, 1997, p. 27; e cfr. ancora ivi, pp. 19-20: «Basterà dunque il discorrer della dissimulazione, in modo che sia appresa nel suo sincero significato, non essendo altro il dissimulare, che un velo composto di tenebre oneste e di rispetti violenti: da che non si forma il falso, ma si dà qualche riposo al vero, per dimostrarlo a tempo».

ritarda il grave peso delle corna, e il pericolo d'impedirsi con esse fra le selve e gli sterpi⁸.

L'apparato iconico e la sua esegesi sono una manifesta ripresa della sentenza *festina lente*⁹, che presiede, tra l'altro, anche alla marca tipografica di Aldo (con inversione delle due componenti: manufatto e simbologia animale). La freccia indica non solo velocità, ma precisione e capacità di discriminare, essenziale per quelle che la terminologia politica coeva designa come «circostanze», lemma che, nell'implicito richiamo alla continua mutevolezza della dinamica storica, evoca, in quei contesti, un marchio polemico esplicitamente antimachiavelliano. Il testo di Ripa si situa, nella trattazione del tema prudenziale, precisamente sul sottilissimo crinale che divide, e insieme congiunge, sfera sapienziale e ambito politico. Perché le due componenti entrino in comunicazione reciproca occorre volgersi appunto alla trattatistica politica controriformistica. È sintomatico, in tal senso, l'utilizzo che di una stessa sentenza offrono autori che devono essere considerati non come individui, ma appunto in quanto rappresentanti di due diverse tradizioni, per via filogenetica piuttosto che ontogenetica. In un libro di enorme fortuna europea come *La civil conversazione* (1574) di Stefano Guazzo troviamo, affidata alla virtù suasoria di Annibale Magnocavalli, la proposizione seguente:

Ben con ragione [...] fu detto da un antico poeta che 'l padre della sapienza è l'uso e la madre la memoria, per dimostrare che bisognano, a chi vuole acquistar la cognizione delle cose umane, non solamente i libri, ma la prova infallibile e l'essercizio intorno all'intelligenza delle cose, le quali conosciute s'hanno a ricevere e a fermar bene nella memoria, per poter poi dalla sperienza già fatta consigliarsi e governarsi e giovar altrui secondo gli avvenimenti¹⁰.

La sentenza attribuita a un «antico poeta» è rintracciabile con sicurezza, e risale alla personificazione della sapienza attri-

⁸ C. RIPA, *Iconologia* [1593→1603], Edizione pratica a cura di P. Buscaroli, *Prefazione* di M. Praz, Milano, TEA, 1992, p. 369. Rispetto ai criteri discutibili adottati dal moderno curatore, sono intervenute tanto sull'interpunzione quanto sulla trascrizione.

⁹ Per la quale cfr. l'eccellente repertorio di R. TOSI, *Dizionario delle sentenze latine e greche*, Milano, Rizzoli, 1991, n. 1581, p. 706.

¹⁰ S. GUAZZO, *La civil conversazione*, a cura di A. Quondam, 2 voll., Modena, Panini, 1993, 1 A 16s, I, p. 26.

buita ad Afranio da Aulo Gellio (*Noctes atticae*, XIII, 8 3): «Usus me genuit, mater peperit Memoria / Sophiam vocant me Grai, vos Sapientiam». Attraversata in lungo e in largo nel secondo Cinque e primo Seicento, essa è qui portata a confermare sì l'indispensabilità del nesso teoria/pratica, ma il suo spettro di utilizzo non è ancora specifico, oscillando dall'originario ambito sapienziale alla «cognizione delle cose umane», congrua all'ambito «universale» e spicciolo del testo.

È tuttavia possibile indicare un preciso discrimine, cronologico e testuale, a partire dal quale quella sentenza viene adibita a designare un'attitudine marcata in modo riconoscibile, appunto la prudenza, più precisamente, dal momento che della stessa prudenza vengono identificate dalla teoria politica cinque-seicentesca diverse classi (*prudentia civilis, militaris, politica*), quella che in sé include le altre, la *prudentia gubernatoria*¹¹. Beninteso, tale discrimine non sarebbe tracciabile con sicurezza se i testi non rappresentassero con evidenza un punto fermo nella trattazione del tema. Poiché si tratta della *Ragion di Stato* di Botero e della *Politica* di Giusto Lipsio (entrambe apparse nel 1589), vale a dire due capostipiti del pensiero politico controriformistico presto disponibili in varie lingue europee, non è lecito nutrire dubbî in proposito¹². Trovo in essi, e non prima (almeno per quanto me lo consentono le mie conoscenze), lo sfruttamento di quella sentenza, utilizzata per ribadire l'inscindibilità del binomio di teoria e pratica, lezione della storia ed esperienza diretta, al fine dell'acquisizione della prudenza. È ipotizzabile in entrambi i casi, data la singolare sincronia e la stessa fisionomia dei testi, sostenuti dal ricorso continuo alla sentenza (in Lipsio il programma contempla la puntigliosa indicazione della fonte), l'appoggio a enciclopedie o

¹¹ Su questi temi cfr. M. STOLLEIS, «*Arcana imperii*» und «*Ratio Status*». *Bemerkungen zur politischen Theorie des frühen 17. Jahrhunderts*, Göttingen, Vandenhoeck und Ruprecht, 1980; ID., *Staat und Staatsräson in der frühen Neuzeit*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1990; H. MÜNKLER, *Im Namen des Staates. Die Begründung der Staatsraison in der frühen Neuzeit*, Frankfurt a. M., Fischer, 1987; W. WEBER, *Prudentia gubernatoria. Studien zur Herrschaftslehre in der deutschen politischen Wissenschaft des 17. Jahrhunderts*, Tübingen, Niemeyer, 1992.

¹² Sulla tradizione del pensiero politico controriformistico cfr. da ultimo R. BIRELEY, *The Counter-Reformation Prince. Anti-Machiavellianism or Catholic Statecraft in Early Modern Europe*, Chapel Hill and London, The University of North Carolina Press, 1990 (in particolare, su Botero e Lipsio, pp. 45-100).

repertorî che mettano a disposizione una scorciatoia che ha già effettuato il viraggio della sentenza in quella direzione. Ma agli effetti che qui contano la prospettiva non muta. Se in Botero il rimando è mnemonico, tanto da fargli invertire l'azione delle componenti rispetto alla formulazione originaria («Ma non è cosa più necessaria per dar perfezione alla prudenza e per lo buon maneggio della Republica, che l'esperienza, madre della suddetta virtù, perché molte cose paiono fondate sulla ragione mentre si discorre oziosamente in camera, che, messe poi ad effetto, non riescono; molte paiono facili ad effettuare, che la pratica mostra esser impossibili, nonché difficili»)¹³; ben diversa è la rivisitazione di Lipsio. Il quale affida la sentenza alla sua vera fonte, e la fa slittare semanticamente, per di più in modo esplicito, dal territorio della sapienza a quello della prudenza. Si legge infatti nella *Politica*:

[Duo prudentiam faciunt, usus et memoria]. Prudentiae autem parentes duo, usus et memoria rerum. Nam quod poeta vetus in sapientiam scripsit, «*Usus me genuit, mater peperit memoria*» [Afranius] abnuo: et verius est in istam¹⁴.

Non credo che l'acume di Botero teorico della politica sia raggiunto da Lipsio, umanista di spettacolosa attrezzatura, ma che gli rimane, su quel campo, assai distante: basti pensare alla negligenza del fattore economico e mercantile, alla ridotta sensibilità geopolitica, alla mancata registrazione degli scossoni causati dalle scoperte, elementi decisivi nell'analisi boteriana. Ma è un fatto che travalica la sentenza qui esaminata che il prelievo della componente apoftegmatica in relazione al nodo della prudenza prenda saldamente piede con il suo trattato piuttosto che con la *Ragion di Stato*. Si tocca qui con mano il legame tra diffusione di una tematica e specificità testuale. La *Politica* di Lipsio è infatti un manuale ottenuto cucendo insieme un repertorio di citazioni da *auctoritates*, messe in bella

¹³ G. BOTERO, *Della Ragion di Stato*, a cura di C. Continisio, Roma, Donzelli, 1997, p. 46. Sul rapporto tra sapienza e prudenza in Botero cfr. da ultimo, oltre all'*Introduzione* all'ed. cit., G. BORRELLI, *Sapienza, prudenza ed obbedienza nel paradigma conservativo di Botero*, in *Botero e la «Ragion di Stato»*, Atti del convegno in memoria di L. Firpo (Torino 8-10 marzo 1990), a cura di A.E. Baldini, Firenze, Olschki, 1992, pp. 91-103.

¹⁴ I. LIPSII *Politicorum sive civilis doctrinae libri sex*, in *Opera omnia*, IV 1, Antverpiae, Ex officina Plantiniana, apud Ioannem Moretum, 1610, I 8, p. 32.

evidenza dalla spaziatura e dall'uso del corsivo, indicate da note marginali e corredate di glosse commentative, così da favorire a sua volta l'utilizzo altrui. Una tipica situazione di riuso ottenuta tramite l'allineamento di *loci communes*, che vale sia per la stazione di partenza che per quella d'arrivo. Difficilmente potrebbe trovarsi una formulazione più efficace, per una simile tipologia testuale, di quella offerta dallo stesso Lipsio:

Lapides et ligna ab aliis accipio: aedificii tamen extractio et forma, tota nostra. Architectus ego sum, sed materiam varie undique conduxi. Nec aranearum sane textus ideo melior, quia ex se fila gignunt, nec noster vilior, quia ex alienis libamus, ut apes¹⁵.

Si spiega così che Botero, e in misura più ragguardevole Lipsio, siano intertesti fondamentali di quella singolare prova narrativa che è il *Brancaleone* di Latrobio, solo ora identificato in Giovan Pietro Giussani¹⁶. Apparso a Milano nel 1610, il *Brancaleone* è un romanzo di cui solo ricerche recenti hanno indicato la forte temperatura politica, imperniata precisamente sulla prudenza (ciò risulta in forma esplicita dal frontespizio della seconda stampa, veneziana, del 1617)¹⁷. Si tratta della narrazione di una fallimentare *Bildung* politica che ha per protagonista l'asino eponimo, incapace di attingere la prudenza sia tramite la lezione diretta dell'esperienza, sia attraverso quella mediata della storia (il padre e la madre della prudenza, nella versione di Lipsio, puntualmente ripresa da Giussani, che sul precedente della *Politica*, ripresa *verbatim*, basa il proemio dell'opera). Per tanti versi all'avanguardia rispetto alle coeve prove narrative italiane (assai più del precedente apuleiano conta qui la lezione, vicina nel tempo, della *novela picaresca*), il *Brancaleone* è allo stesso tempo un testo che lavora insistentemente sulle forme più consuete, dall'apologo della tradizione esopica alle maschere animali che fanno capo alla genealogia del *Panciatantra*, dal ritaglio faceto al riutilizzo di una vasta campionatura sentenziosa. Un'analisi sviluppata in ambito pro-

¹⁵ I. LIPSII *Notae a Politicorum [...] libri sex*, ed. cit., I 1, p. 7.

¹⁶ Cfr. R. BRAGANTINI, *Favole della politica: il «Brancaleone» riattribuito*, in «Rivista di letteratura italiana», X, 1992, pp. 137-71; nonché LATROBIO (G.P. GIUSSANI), *Il Brancaleone*, a cura di R. Bragantini, Roma, Salerno Editrice, 1998 (riutilizzo qui in parte l'*Introduzione*, avvertendo che il commento segnala i prelievi da Lipsio e Botero).

¹⁷ Che recita infatti: *Il Brancaleone, ovvero l'idea della prudenza, favola morale politica*, Venezia, Gio. e Varisco Varischi, 1617.

priamente formale deve rilevare il contrappunto tra storia principale e squarci episodici, restando comunque inteso che in nessun modo di tale giuoco può far parte l'equilibrio decameroniano, anche di recente invocato¹⁸. Non solo perché il *Brancaleone* presenti un volto che appare comunque sbilanciato in direzione prevalentemente romanzesca, giacché al romanzo la raccolta novellistica presta comunque elementi non solo materiali. Ma perché nel *Brancaleone* le «novelle» (a tacere dell'uso ormai fattosi perfettamente neutro del termine, al punto che esso è adibito per una schiera di anonimi, oltre il legame tra eccezionalità del caso e protagonista che ne è al centro, come da norma novellistica) non sono in rapporto di incorniciamento coll'insieme del testo, ma piuttosto in una tensione complanare ai suoi esiti. Tanto che la corresponsabilità di narrazione e commento, fulcro della forma decameroniana, più che squilibrarsi a favore del secondo (come accade in tanti esiti tardocinquecenteschi), scarica ogni accumulo pedagogico oltre gli orli del racconto, in una deallegorizzazione sottratta a ogni oralità, e anzi esplicitamente demandata alla voce d'autore. Se ciò accade con ritmo intermittente per mezzo dei segmenti metanarrativi e degli inserti sentenziosi che punteggiano il testo, è ben eloquente che il capitolo XXVII, *Al lettore*, introduca una cesura vistosa nell'*ordo* della narrazione. La diversione, e qualche volta più dichiaratamente la digressione, contrappunto umorale lavorato in officina a commento della vicenda principale, è uno dei motori del testo, e ragione non ultima del suo fascino, si dica pure della sua modernità. Che essa sia ottenuta rispolverando forme narrative già logore, e insomma guardando alla tradizione secolare dell'apologo non meno che al panorama recente, potrà stupire solo gli adepti, se ancora ne rimangono, della linearità progressiva dei fatti letterari. Ma una retroflessione vistosa come l'indirizzo al lettore dentro il corpo del libro richiede attenzione speciale. Si è qui, di fatto, di fronte a un momento centrale del *Brancaleone*. Nient'affatto nel senso della sua qualità, da cercare sicuramente altrove. Piuttosto, per comprenderne l'organismo e il sistema di lavorazione del materiale. Non meno di quanto per via centripeta l'allegoria politica sparsa nella narrazione venga ricondotta a un utilizzo specifico

¹⁸ Da G. ZACCARIA, *Il «Corbaccio»: un'ipotesi di romanzo*, in «Giornale storico della letteratura italiana», vol. CLXVIII 1991, pp. 504-27 (cfr. p. 521 e n.).

(secondo quanto invocato nel proemio, la crescita dell'esperienza, già fantasma secolarizzato della *Erfahrung* che Benjamin vede scomparsa dall'orizzonte della narrazione)¹⁹, per via centrifuga quella corrispondenza si allarga a reticolo su tutta la superficie del testo, mostrando in esegesi esplicita ciò che si annida copertamente nelle sue falde.

Non sembrano esserci dubbî sull'eccezionalità, nel panorama del primo Seicento italiano, di un simile testo, e sulla funzione di cerniera che esso assolve nei confronti di una narrativa che abbandoni i pesanti filosofemi tardocinquecenteschi, espressi in interminabili spirali dialogiche, condite con riti conviviali e intervallate da facezie, rimasugli di conversazioni cortigiane e civili, poesia d'occasione: tutto l'armamentario sfoggiato nella prosa d'invenzione dagli anni Cinquanta in poi (Bandello, che premia il discreto sul continuo, immergendolo in un collante di oralità cortigiana, è eloquentemente volto all'indietro quanto al materiale, in posizione ancipite per la sua lavorazione, dato che la straordinarietà del caso, origine topica della novella, viene adibita a occasione di disputa e metro di comportamento per la società che la narra). Eppure, non si stenta a riconoscere una certa aria di famiglia con molti di quei prodotti, qui rimasticati e insieme trascesi. Così che il *Brancaleone* risulta essere l'ennesimo paradosso apparente di un testo la cui carica di novità è direttamente proporzionale all'ampio spazio concesso al già noto. Il reticolo delle ascendenze, infatti, non va tanto a posarsi su testi in cui l'urgenza narrativa sia primaria, ma piuttosto, come già avviene per l'apologo, getta il proprio sguardo all'indietro, verso i repertori di sentenze, detti, proverbî, che attraversano indisturbati i secoli precedenti, e di cui il secondo Cinquecento mostra, oltre che un notevole rigoglio, una consapevolezza morfologica avvertita. Non esclusivamente di tipo sincronico, almeno nei rappresentanti più accorti se, a esempio, nel *Dialogo de' giuochi* di Girolamo Bargagli (Siena, Luca Bonetti, 1572) si può leggere, affidata al «Sodo» (Marcantonio Piccolomini) la proposizione seguente:

La favola ancora, di quella parlo che si chiama apologo, come è il far parlare gli animali e le cose inanimate, ha tal similitudine col proverbio

¹⁹ Cfr. W. BENJAMIN, *Il narratore. Considerazioni sull'opera di N. Leskov*, in *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, trad. e Introduzione di R. Solmi, Torino, Einaudi, 1962, pp. 235-60.

che molti proverbi sono tratti da quella, come per esempio *Lo spillo al far a' cucir co l'ago si avvedrebbe d'aver il capo grosso*; *Al raggiare si vedrà che non è leone*, li quali tutti derivano dalle favole²⁰.

Dal passo sembra si possa evincere come già in atto la percezione del testo che si assottiglia a un'estremità del rocchetto e prende a riavvolgersi all'altra, in ininterrotto riuso (così da consentire di leggere lo stesso *Brancaleone* come esercizio narrativo sul tema, che evoca un uso disastroso dell'esperienza in funzione della prudenza, dell'*Asinus indutus pelle leonis*). E non sarà solo per una contiguità cronologica se, all'altro capo della spola, si trova un testo di strabiliante diffusione come *La civil conversazione* di Guazzo, che, della concrezione del racconto in apoftegma, fa la sua legge. Ma soprattutto conta intendere su cosa si accentri il fuoco della narrazione: non sull'unicità del caso, la cui deroga alla norma costituisce lo sfondo, morale non meno che narrativo, della novella, ma su una ricorrenza così diffusa da essere alienabile: appunto il territorio di competenza dell'apologo, su cui si insiste nel proemio del *Brancaleone*.

Sul piano degli avvenimenti, parallelamente, la morte dell'asino protagonista segna lo stacco dalla circolarità (e dalla continua interpretabilità, secondo quanto avverte ancora Benjamin) del nudo racconto. Il varco rispetto ai modelli precedenti (quelli indicati valgono solo come riferimento pratico) è insieme visibile e coperto. Visibile perché la ricucitura di una forma sull'altra, mediante la relazione di una fallimentare esperienza asinina, significa l'inglobamento di una tradizione enumerativa, procedente per addizioni irrelate, in una narrativa, ritmata da diverse forme brevi: da un principio di contiguità come giustapposizione si viene a sviluppare quello che attiva un movimento di tipo funzionale (grosso modo nel primo caso la varietà è effetto di una selezione di tipo orizzontale, nel secondo essa si appoggia a un rapporto di relazione e complementarità). Coperto perché, anche se le singole parti restano visibili, la loro somma tende alla mimetizzazione, e la stessa ricerca dei significati non può essere esercitata sui segmenti isolati. Più ancora che nel caso della parte semplicemente nar-

²⁰ G. BARGAGLI, *Dialogo de' giuochi che nelle veggie sanesi si usano di fare*, II 153, ed. a cura di P. D'Incalci Ermini, *Introduzione* di R. Brusagli, Siena, Accademia senese degli Intronati, 1982, p. 164.

rativa degli apologhi, tale posizione di ambiguità è ravvisabile nella morale che li illumina. Nella gradazione tra questi due momenti si comprende quanto il *Brancaleone*, all'interno del suo sviluppo romanzesco, ritenga di un genere sottoposto a una incessante frequentazione, tra la scuola e il pulpito, e si avvicini a quell'intersezione tra apologo, impresa ed emblema, perfettamente ravvisabile nella *Idea de un principe politico christiano, representada en cien empresas* di Diego Saavedra Fajardo (1640 → 1643)²¹, che è tratto caratteristico della cultura tardo-cinque-primoseicentesca europea, particolarmente gesuitica²².

A chiosa dell'apologo di Stesicoro (cfr. Aristotele, *Retorica*, II, 20 1393b) Giussani non interviene direttamente in coda alla narrazione (XXI, 34-40) ma nel citato indirizzo al lettore:

Dal secondo esempio, del cavallo che chiamò in aiuto l'uomo per combattere e vincere il cervo, e restò suddito e schiavo di esso uomo, si vede che, sì come è cosa buona il viver in pace e l'esser d'accordo col vicino, quantunque si patisca qualche detrimento, così è gran male e molto pernicioso il voler combattere, e molto più dovendosi, per questo, chiamar aiuto da chi si puote aspettar male, perché altro non si guadagna che il porsi in servitù, e tirarsi a dosso l'altrui tirannico dominio; e di ciò se ne leggono infiniti esempi. E bastici quello dell'Ungheria, la quale a' nostri giorni è venuta in potere del Turco per la discordia di chi la pretendea (XXVII, 22)²³.

A distanza, per non interrompere il flusso narrativo, il commento tende a sviluppare tre livelli esegetici: letterale, morale, allegorico. L'occasione è opportuna per rimarcare il forte peso assunto, in formazioni testuali consimili, dal modello dell'esegesi biblica, produttrice di ininterrotta spola tra emissione e ricezione; altrettanto fruttuoso può rivelarsi il ricorso alle due categorie talmudiche di *Halacha* (la norma in sé) e di *Aggada* (narrazione volta all'edificazione). Il riferimento al dominio turco suscita un grado ulteriore di esplicazione dell'allegoria in

²¹ Su questo testo cfr. R. BIRELEY, *The Counter-Reformation Prince*, cit., pp. 188-216.

²² Cfr., oltre a R. BIRELEY, *The Counter-Reformation Prince*, cit.; D. ARICÒ, *Le maschere animali tra etica e politica: «La politica di Esopo frigio» di E. Tesauero*, in «Filologia e Critica», XVI 1991, pp. 344-400, cui si rimanda anche per l'eccellente bibliografia, sia primaria che secondaria; infine, l'edizione, a cura della stessa studiosa, di E. TESAURO, *La politica di Esopo frigio*, Roma, Salerno Editrice, 1990.

²³ Qui come altrove, il testo e il suo sistema di rimandi sono dati secondo la mia edizione, cit.

chiave storico-politica. Si possono trovare molti modelli per una siffatta disposizione del testo, ma essi conducono tutti vicino all'incrocio indicato, tra apologo ed emblema²⁴. A titolo di esempio si può citare il caso più illustre, gli *Emblemata* di Alciato, nella versione esposta dalle edizioni lionesi, le più pregiate e richieste nel Cinquecento: in esse, dopo l'immagine, alla *subscriptio*, o testo, fa seguito per l'appunto un commento, che in alcuni casi sposta l'attenzione in chiave di attualità politica. Sotto il tema della fortuna è compresa tra le altre una *superscriptio* che recita: *Ex damno alterius, alterius utilitas*. L'immagine mostra una leonessa e un cinghiale in lotta, mentre un avvoltoio, su un ramo, è in attesa dell'esito dello scontro. Al breve testo («Dum saevis ruerent in mutua vulnera telis, / Ungue laena ferox, dente timendus aper, / Accurrit vultur spectatum, et prandia captat. / Gloria victoris, praeda futura sua est») segue il commento: «Hoc iure dictum videri possit de Christianis principibus inter se belligerantes, et Turcarum tyranno, qui interim spectatorem agens, ex mutuis eorum calamitatibus, suam auget ditionem, in Christianas regiones facilius irrumpens». Il rapporto tra le due stringhe di testo non si presenta in modo molto dissimile da quello all'opera in molti luoghi del *Brancaleone*, nei quali tutt'al più interviene una accurata sutura: si tratta di una *koinè* favolistica europea il cui lineamento peculiare è costituito dall'adeguamento dell'apologo al territorio del politico. Lo scarto più vistoso, rappresentato dall'assenza dell'elemento iconografico, non sembra provocare uno scossone eccessivo, se Tesauro (che del resto, nella sua raccolta di apologi, elimina le incisioni presenti invece nella sua fonte, *Les fables d'Esopé phrygien* di Jean Baudoin), in un passo del *Canocchiale aristotelico* giustamente richiamato da Aricò, può scrivere:

Che manca agli *apologi* d'Esopo per esser veri emblemi? Avendo la figura significativa e le parole applicanti la figura a un documento significato²⁵.

Conta piuttosto, oltre alla lezione politica in sé, il modo in cui essa viene impartita, le forme in cui si cala. La scelta della scrittura romanzesca ha come inevitabile conseguenza non si

²⁴ Cfr. B. TIEMANN, *Fabel und Emblem. G. Corrozet und die französische Renaissance-Fabel*, München, Fink, 1974.

²⁵ Cit. in D. ARICÒ, *Le maschere animali*, cit., p. 348.

dice la cancellazione, ma certo la compressione di due elementi fondamentali della sentenza, l'autosufficienza e la stringatezza, in funzione l'una dell'altra. Ciò non impedisce che il sostrato sentenzioso che puntella il testo sia avvertibile. A cominciare da una lettura attenta dei dati offerti dal frontespizio. Il critonimo Latrobio è termine del latino scientifico mutuato dal greco, affatto congruo alla cultura dell'estensore del testo (un medico con buone nozioni di medicina comparata), e si riferisce, col significato "vivo nascosto" a un genere di coleotteri. Ma, con superiore attinenza, esso è resa onomastica di una delle sentenze più classiche relative alla prudenza, l'imperativo λάθε βιώσας («vivi nascosto»), teso a suggerire una vita aliena dagli onori politici, che espongono al rischio di improvvise cadute; sentenza cui si appaia un passo di Ovidio dello stesso tenore (*Crede mihi, bene qui latuit bene vixit; Tristia*, III, 4 25), e che ha il suo corrispettivo cristiano nell'*Ama nesciri* di Tommaso da Kempis (*Imitatio Christi*, I, 2 3)²⁶. Stesso richiamo alla prudenza è nel sottotitolo. Il necessario «governo di se stesso, e d'altri», da ottenere tramite la riflessione sui «documenti», intesi tanto come prodotto dell'esperienza, diretta o tramandata sotto forma di consiglio, quanto come lezioni estraibili dalla storia, secondo la vulgata sopra ricordata, non possono non richiamare il controllo dei propri errori, quale segnalato dalla presenza dello specchio nell'*Iconologia* di Ripa. L'iscrizione del testo all'interno della tradizione antimachiavelliana della *prudentia gubernatoria* è percepibile nell'esplicito rifiuto della strategia della volpe (per la quale persino Botero e Lipsio prevedono deroghe alla norma)²⁷, e nel richiamo, costante nella trattatistica controriformistica perché garantito dal precedente evangelico (Matteo, X, 16), al serpente: «Non s'impara forse la prudenza dal serpente, animale tanto nocivo e velenoso?» (proemio 55). Si aggiunga, per un computo del tutto esterno, fedele tuttavia alla tensione politica del testo, che esso si apre con

²⁶ Per questi rimandi cfr. R. TOSI, *Dizionario delle sentenze latine e greche*, cit., nn. 1045-1046, p. 484.

²⁷ Il primo, concedendo l'eccezione solo per la *prudentia militaris*, ammette, nel capitolo *Degli stratagemmi* del nono libro, che, dove non arrivi «la pelle del leone», vi si possa «intessere quella della volpe» (*Della Ragion di Stato*, ed. cit., p. 212); il secondo allarga le maglie e permette al principe, nella stessa azione di governo, di far uso di quella che definisce come «*prudentia mixta*», con esplicito invito a far propria, in determinate circostanze, la condotta della volpe (cfr. *Politicorum [...] libri sex*, ed. cit., IV 13, pp. 131-33).

una massima relativa alla prudenza, e con una sentenza che interessa lo stesso ambito si chiude. Espongo qui i due passi in successione:

Non è dubbio alcuno che gli uomini i quali sono privi di prudenza, non solamente sono ignoranti e mali, ma anco si possono chiamar morti, perché la prudenza è la vita dell'uomo, che lo fa muovere e gli dà gli spiriti per poter camminare e operare da uomo (proemio 1).

E ben si conobbe in questo fatto [*scil.*: la morte violenta di Brancaleone] quanto vera sia quella sentenza, che niuna cosa violenta è durabile (XXXIX, 29).

Il primo brano, considerato quanto svolto in seguito dal proemio, è probabile ripresa di Seneca, *Ad Lucilium*, LXXXII, 3 («Otium sine litteris mors est et hominis vivi sepultura»); il secondo rimanda a una sentenza diffusa nella forma *Nullum violentum diuturnum*, che acquisisce nella fattispecie un rilievo particolare, se si ricorda la sua presenza in Botero, il quale, nei *Capi di prudenza*, raccomanda al principe che «non faccia mutazioni subitane, perché tali cose hanno del violento, e la violenza rare volte riesce e non mai produce effetto durabile»²⁸. Poste ai due estremi del testo, le due massime indicano la parabola fatale di chi rifiuta l'apprendimento della prudenza secondo la lezione sancita da Botero e Lipsio.

Ma non tutto è così scorrevole. Nei casi appena illustrati la presenza di un tessuto sentenzioso, nel secondo frangente persino proclamato come tale, non lascia dubbî. Altrove la segnetica è incerta, o manca del tutto. Scelgo qui un unico brano, che solo in parte può rispondere alla domanda iniziale sulla percettibilità della componente apoftegmatica inserita in più ampi contesti narrativi. Tra i consigli che la madre fornisce all'asino eponimo nei capitoli iniziali, figura la raccomandazione dell'ascolto dei consigli altrui (siamo quindi nel territorio dell'esperienza, padre o madre che dir si voglia della prudenza):

– Diceva un mio zio, d'anni e di senno assai maturo, che quella bestia che da se stessa sa quanto le bisogna è ottima, e quella che, non sapendo, piega le orecchie a i documenti altrui è buona; ma quella che né sa, né vuole imparare da gli altri, è una mala bestia – (III, 30).

²⁸ G. BOTERO, *Della Ragion di Stato*, ed. cit., p. 52. Per una più compiuta informazione sulla tradizione della sentenza rimando al commento della mia edizione, cit.

Il ritmo ternario dell'enunciato mette in parte sull'avviso. In realtà il brano volge in allusività animale un passo di Livio (*Ab urbe condita*, XXII, 29 9 1), che ha un importante precedente in analogia formulazione ternaria avanzata da Aristotele (*Ethica nicomachea*, I, 4 1095b), sulla scorta, a sua volta, di Esiodo (*Opera et Dies*, 291-95). Una conformazione a scatole cinesi che può arrivare a esiti ancora più intricati. Il filo di Arianna è offerto solo perché la trama di citazioni e il loro ordinamento in sequenze parallele ha condotto all'identificazione della fonte concreta (non cioè di quella vera, reperibile in Livio), costituita da Lipsio, che trascrive la sentenza dello storico latino: «*Saepe audivi eum primum esse virum, qui ipse consulat quod in rerum sit: secundum eum, qui bene monenti obediat: qui nec ipse consulere, nec alteri parere scit, eum extremi esse ingenii*»²⁹. Come avviene in molti altri casi di riuso (e in proporzione tanto più cospicua quanto minore è la strumentazione culturale del rielaboratore), solo una volta che si è individuata la pianta centrale dell'edificio si possono rilevare i disegni delle stanze minori e nascoste.

Dalla lezione di Botero e Lipsio neppure può prescindere, anche se la ingloba per corroderla dall'interno, Virgilio Malvezzi, nel suo *Ritratto del privato politico cristiano* (1635), sorta di biografia politica del Conte Duca d'Olivares. Biografia destinata a un notevole successo (con versioni in spagnolo, latino, inglese, portoghese, tedesco, olandese)³⁰; e costruita secondo un modulo singolare. Rispetto alla norma, che vuole che ai *facta* si appaino i *dicta*, questi ultimi, in omaggio all'arte della dissimulazione di cui il Conte Duca è ineguagliabile rappresentante, sono assenti. A un *factum memorabile* che vede per protagonista Olivares segue, di volta in volta, un commento, che discute,

²⁹ I. LIPSII *Politicorum* [...] *libri sex*, ed. cit., III 2, p. 62.

³⁰ Per questi dati cfr. M.L. DOGLIO, *L'«idea perfetta» del ministro*, di introduzione all'ed., dalla stessa curata, di V. MALVEZZI, *Il ritratto del privato politico cristiano*, Palermo, Sellerio, 1993. Sulla prudenza nel pensiero politico di Malvezzi cfr. inoltre M. VÖLKEL, *Der «Privato politico christiano» von V. Malvezzi (1635) - ein «Porträt» spanischer Politik aus italienischer Sicht*, nel vol. misc. *Spaniens Beitrag zum politischen Denken in Europa um 1600*, hrsg. von R. Mate und F. Niewöhner, Wiesbaden, Harrassowitz, 1994, pp. 171-80; e D. ARICÒ, *Prudenza e privanza nel «Davide perseguitato» di V. Malvezzi*, in «Filologia e Critica», XXI, 1996, pp. 321-69, con lussureggiante bibliografia. La più recente ricerca d'insieme, orientata però su altri versanti della produzione dello scrittore, è S. BULLETTA, *V. Malvezzi e la storiografia classica*, Milano, Istituto di propaganda libraria, 1995.

spesso col supporto di Tacito, il comportamento del biografato. Per rendersi conto del modo di procedere di Malvezzi, e dei suoi obiettivi polemici, si consideri il passo seguente:

Gli [*scil.*: al Conte Duca] morì anche nello stesso tempo il padre, onde egli fu necessitato di far passaggio dalla contemplazione all'azione.

Lo studio è un ozio e se pure è negozio è negozio dell'ozio. Sarebbe una libidine se non fosse dell'intelletto. Snerva gli animi, infiacchisce i corpi, ma il di lui danno è soave perché è insensibile. Star sempre immerso ne' libri è un morire fra' vivi ed è un vivere fra morti, anzi è un morire a tutti e forse neanche è un vivere a se stesso. Le antiche repubbliche stimarono perniciosissimo il dar riputazione ad altre opere che a quelle del valore. Conoscevano che per distraere l'intelletto dalle morbidezze delle scienze bisognava, come sono senza frutto, così farle senza gloria³¹.

Il passo segna, in modo inequivocabile, il divorzio tra esperienza e memoria (vale a dire lezione della storia), a tutto vantaggio della prima, per una prudente condotta politica. Ma non si potrebbe coglierne la carica polemica nei confronti della tradizione precedente, pur nello stesso solco antimachiavelliano, se non si rilevasse come il cenno al «vivere fra morti» detto di chi si ostina a «star sempre immerso ne' libri», risulti rovesciamento di una massima attribuita ad Alfonso I di Napoli, in lode dell'azione di governo adeguatamente sostenuta dalla riflessione sulla storia: «Optimos consiliarios esse mortuos dicebat [*scil.*: Alphonsus rex], libros videlicet designans, a quibus sine metu, sine gratia, quae nosse cuperet fideliter audiret»³². Massima che rimbalza da Panormita a Lipsio, e da lì conosce inarrestabile divulgazione (compare, giusta il precedente lipsiano, anche nella sede non istituzionale del *Brancaleone*)³³. La prosopopea mortuaria colpisce in non minore misura lo stesso Botero, tanto più incisivamente quanto quest'ultimo opera una *reductio* della memoria e dell'esperienza sotto la sola egida della seconda, per acquisire correttamente la quale la storia diviene funzione non ausiliaria, ma paritaria al territorio della pratica

³¹ V. MALVEZZI, *Il ritratto*, ed. cit., pp. 43-44.

³² La sentenza si legge nel *De dictis et factis Alphonsi regis Aragonum* di Panormita (cfr. l'ed. a cura di J. Gruter, in *Lampas, sive fax artium liberalium, hoc est Thesaurus criticus*, t. II, Florentiae, Sumtibus Societatis, 1739, III 1, p. 77).

³³ Cfr. rispettivamente, I. LIPSI *Politicorum [...] libri sex*, ed. cit., p. 6; LATROBIO (G.P. GIUSSANI), *Il Brancaleone*, ed. cit., proemio 39. Si aggiungano i simili rimandi di G. BOTERO, *Della Ragion di Stato*, ed. cit., pp. 45-46.

diretta. Dopo avere operato una bipartizione dell'esperienza (quella che si ottiene per pratica diretta, necessariamente ristretta; quella che deriva da altri), Botero distingue la seconda in due sottogruppi: essa «si può imparare o da' viventi, o da' morti. La prima, sebbene non è molto grande quanto al tempo, può nondimeno abbracciare moltissimi luoghi, perché e gli ambasciatori, e le spie, e i mercatanti, e i soldati, e simili persone, che [...] sono state in vari luoghi e ritrovatesi in diverse occorrenze, ci possono informare d'infinite cose necessarie o utili all'ufficio nostro. Ma molto maggior campo d'imparare è quello che ci porgono i morti con l'istorie scritte da loro, perché questi comprendono tutta la vita del mondo e tutte le parti di esso; e invero l'istoria è il più vago teatro che si possa immaginare»³⁴.

È vero che Malvezzi altrove si affretta a suggerire la pratica della lettura della storia³⁵. Ma lo fa limitandone subito l'effettiva utilità; tanto sono cambiate le «circostanze», che esse hanno «resi scusabili coloro che hanno scritti aforismi che una volta furono veri e che ora sono diventati falsi»³⁶. Non resta dunque, contro i rischi che derivino dal proporre al principe il magistero della storia in luogo di quello, mutevole ma meno ingannevole, dell'esperienza, che considerare, per l'acquisto della prudenza, la dura lezione degli eventi e il giudizio personale:

Non solamente noi non dobbiamo valerci degli esempj degli antichi ma né meno di quelli de' moderni. Ricercano troppo grandi circostanze per essere gl'istessi e ne ricercano troppa quantità per formare una regola. Sono molto pericolosi perché non sempre sono figliuoli della prudenza, spesse volte della fortuna, e la fortuna non si ha da presupporre ne' negozii, si ha da desiderare. Io non biasimo già la lettura delle istorie, la lodo, la rassomiglio ai cibi, perché sì come questi sino che stanno solamente nello stomaco non nutriscono il corpo, così quella fino che sta solamente nella memoria non forma il giudizio. Vanno mutati, digeriti, animati. Se gli uomini tutti avessero l'eminenza dell'intelletto non averiano bisogno di leggere l'istorie per diventare politici e non averiano bisogno di studiare nelle statue (sto nell'argomento del Macchiavello) per diventare scoltori, ma poiché in rari e rare volte si trova questa eminenza, i politici si sono messi a leggere le istorie, gli scoltori ad imitare le statue, e sì come le statue non servono a' scoltori se non per fare con quelle una buona maniera, non apportando lode il copiare quelle istesse

³⁴ G. BOTERO, *Della Ragion di Stato*, ed. cit., p. 46.

³⁵ Cfr. V. MALVEZZI, *Il ritratto*, ed. cit., pp. 111-12.

³⁶ V. MALVEZZI, *Il ritratto*, ed. cit., pp. 112-13.

ma sì bene il formarne variate colla maniera fatta sopra di quelle, così l'istorie non servono a' politici se non per fare un buon giudizio, non dovendo essi operare conforme agli esempi, ma sì bene con quel giudizio che hanno formato sopra la lezione degli esempi³⁷.

Machiavelli è forse un bersaglio troppo esposto (l'accento alla fortuna lo chiama in causa almeno in relazione al *Principe*, XXV). L'agonismo diretto si rivolge probabilmente, tanto più perché essi sono passati sotto silenzio, contro coloro che hanno proposto «aforismi» che il tempo ha precocemente invalidato. Che tra costoro vadano annoverati anche Botero e Lipsio, data l'eccellenza dei nomi, non può essere dubbio: tanto più se si riflette che il primo, proprio per contrastare il campionario esemplificativo sbilanciato verso l'antico in Machiavelli, fa largo spazio alla condotta dei moderni. In questo coerentemente antiumanista, Malvezzi non ha davanti solo singoli fantasmi polemici. Investe invece direttamente il paradigma imitativo che è alla base della pratica classicistica, l'illusione di poter ripercorrere a oltranza la lezione, anche ma non solo politica, del mondo antico. È un fatto che quelle massime e sentenze che avevano attraversato indisturbate ancora i decenni precedenti non scompaiano; ma altrettanto incontrovertibile è che esse abbandonino irreversibilmente i piani alti della letteratura, per trovare il loro spazio paraletterario in repertori che hanno abbandonato ogni illusione di un riuso organico, funzionale a una specifica argomentazione. Allo stesso modo, si è aperto un varco tra esperienza e memoria, politica e storia, che, dopo alterne vicissitudini, incombe sul nostro stesso presente.

³⁷ V. MALVEZZI, *Il ritratto*, ed. cit., pp. 115-16.

Aldo Ruffinatto

UN ORACOLO TROPPO (POCO) MANUALE:
GRACIÁN E L'AFORISTICA DELLA PRUDENZA

1. *Il cenacolo letterario di Huesca*

Correva l'anno 1647 quando l'*Oráculo manual y arte de prudencia sacada de los aforismos que se discurren en las obras de Lorenzo Gracián*, fu pubblicato a Huesca (in Aragona), con dedica a don Luis Méndez de Haro, successore del ben noto conde-duque de Olivares nella carica di «privado» di Filippo IV. Nello stesso frontespizio contenente il titolo dell'opera si legge che la responsabilità della sua pubblicazione ricade su don Vincencio Juan de Lastanosa¹, nobilissimo cavaliere di Huesca, presso il quale trovavano ospitalità e riparo numerosi intellettuali e scrittori di Spagna e di altre parti d'Europa; e che, alla stessa stregua di un signore delle corti rinascimentali, aveva trasformato il suo palazzo in uno splendido museo di mobili, di reperti antichi, di quadri d'autore, di sculture in bronzo e in marmo e di altre cose preziose. Senza per altro trascurare l'armeria e i giardini; la prima corredata dalle armature di re, guerrieri e conquistatori, i secondi impreziositi da fontane, laghetti e perfino da un piccolo parco zoologico.

In questo favorevolissimo ambiente aveva preso corpo un vero e proprio cenacolo letterario, al quale partecipava con entusiasmo anche il gesuita Bartasar Gracián, ospite allora del collegio di Huesca (che si ergeva quasi dirimpetto al palazzo di

¹ «Oráculo manual y Arte de Prudencia, sacada de los aforismos que se discurren en las obras de Lorenzo Gracián; *publicada D. Vincencio Juan de Lastanosa*, y la dedica al Excelentísimo Señor D. Luis Méndez de Haro, Conde Duque». (Corsivo mio). Per questa e per tutte le altre citazioni dall'*Oráculo* mi servo dell'edizione di Miguel Romera-Navarro: BALTASAR GRACIÁN, *Oráculo Manual y Arte de Prudencia*, Edición crítica y comentada por M.R.N., Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1954 (Anejo LXII).

Lastanosa) e già noto per aver pubblicato prima dell'*Oráculo* alcune opere di carattere didascalico (*El Héroe*, 1637 e il *Discreto*, 1646), di orientamento storico-politico (*El Político don Fernando el Católico*) e di indirizzo filosofico-artistico (*Arte de ingenio*, 1642).

Ma se, nel caso di queste ultime, egli aveva adottato alcune lievi precauzioni per non incorrere nella censura dei superiori della sua Compagnia, celando la sua vera identità sotto un nome di copertura quanto mai ingenuo, quello di Lorenzo, fratello presunto di Baltasar; nel caso dell'*Oráculo*, la rete di protezione si fa ancora più fitta visto che, accanto al consueto e fittizio Lorenzo, compare nelle vesti di possibile compilatore della raccolta aforistica il suo mecenate e protettore Lastanosa. Il quale, per di più, firma la pomposa dedica a Méndez de Haro e si fa carico, seppure in modo meno esplicito, del prologo al lettore dove si precisa la ragione del titolo: «... llamar *Oráculo* a este epítome de aciertos del vivir, pues lo es en lo sentencioso y lo conciso»², e si denuncia la provenienza dei vari aforismi: «... el ofrecerte de un rasgo todos los doce Gracianes»³. E a dire il vero, tutto ciò complica notevolmente le cose: in primo luogo, perché, data la peculiare impostazione dell'opera (raccolta di aforismi apparentemente non organizzata in un quadro organico), Lastanosa potrebbe qualificarsi come qualcosa di più di un semplice nome di copertura (tra l'altro, non gli mancavano le doti di intellettuale e di scrittore); in secondo luogo, perché all'epoca della pubblicazione dell'*Oráculo* Gracián era ben lontano dall'aver composto ben dodici lavori dai quali estrarre massime e sentenze.

Naturalmente, la critica si è premurata di dare una risposta a questi interrogativi, generalmente concordando per ciò che attiene ai «doce Gracianes» (con opportuni accorgimenti e contando anche le parti che compongono alcune opere di Gracián si raggiunge facilmente il numero di dodici), ma fortemente discordando sulla questione della paternità dell'opera. Generalizzando molto, si possono ravvisare tre posizioni distinte: quella di quanti tendono ad attribuire l'*Oráculo* al solo Lastanosa; quella di quanti credono di ravvisare nello stesso le tracce di una elaborazione collettiva, realizzata nel palazzo di Lastanosa ad opera dei partecipanti al cenacolo letterario del si-

² *Ed. cit.*, p. 9. [trad.: «... chiamare *Oracolo* questa epitome di regole del vivere, perché lo è nella sua sentenziosità e concisione»].

³ *Ibidem* [trad.:«... l'offrirti in un sol tratto tutti i dodici Gracianes»].

gnore di Huesca, non escludendo quindi l'impronta gracianesca ma limitandola in modo perentorio al piano della manifestazione espressiva. Quella, infine, di coloro che non esitano ad affidare l'intera responsabilità dell'*Oráculo* a Gracián. Come dire che l'aspetto criptico dell'oracolo si manifesta in ogni ambito, a cominciare da quello di pertinenza dell'autore.

Ma anche il titolo non è da meno. La sua struttura quasi ossimorica (da un lato, la sacralità dell'oracolo e dall'altro la sua volgarizzazione) sembra orientarci verso un certo tipo di composizione, fatta di argomenti seri – come possono esserlo quelli proferiti da un oracolo – ma aperta ad un vasto pubblico – come il termine *manual* («semplice, maneggevole») lascia apparentemente intendere. Aforismi per tutti, insomma; salvo poi costringere il lettore, disposto ad affrontare i trecento paragrafi di questa silloge, a modificare immediatamente l'impressione che aveva ricevuto dal suo titolo.

2. *Nel dominio degli aforismi*

L'aforisma di apertura, infatti, è già tale da suscitare non poche perplessità. Leggiamolo: «Todo está ya en su punto, y el ser persona en el mayor»⁴, e tentiamone una traduzione italiana: «Tutto è già a punto, e l'essere persona al maggior punto». Una frase all'apparenza indecifrabile, ma non del tutto angosciante perché seguita da una chiosa la cui funzione, stando almeno alla competenza del lettore, dovrebbe essere quella di illuminarne gli ambiti oscuri. Passiamo quindi alla lettura dell'apparente spiegazione: «Mas se requiere hoy para un sabio que antiguamente para siete, y más es menester para tratar con un solo hombre en estos tiempos que con todo un pueblo en los passados»⁵, cioè: «Si esige oggi da un saggio più di quanto si richiedeva un tempo da sette saggi, e occorre avere al giorno d'oggi più mestiere per trattare con un solo uomo che nei tempi passati con tutto un paese».

Si tratta, com'è evidente, di un'osservazione abbastanza chiara, riferita alla maggiore complessità culturale e concettuale del mondo moderno rispetto al mondo antico, ma nel contempo, e all'apparenza, estranea all'aforisma di riferimento.

⁴ *Ed. cit.*, p. 11.

⁵ *Ed. cit.*, p. 12.

In verità, per uscire dall'*impasse* occorre possedere già a priori la chiave del codice gracianesco, sapere che *en su punto* allude al «punto de perfección», che il *ser persona* significa «essere uomo di valore, capace, ben disposto e prudente» e che, infine, il *mayor punto* (sottinteso, «de perfección») consiste nel possedere buon gusto, ingegno, maturità di giudizio, saggezza, e così via. Con tutto questo bagaglio di conoscenze, siamo finalmente in grado di leggere correttamente l'aforisma iniziale dando anche una precisa dimensione temporale all'avverbio «ya». Questo il suo significato: «Al giorno d'oggi, ormai, (*ya*) si riscontra un alto punto di perfezione in tutto, sicché l'uomo saggio e prudente dovrà raggiungere una perfezione ancor più grande». E siamo anche in grado di cogliere il nesso tra l'aforisma iniziale e la sua glossa.

È innegabile che tutto ciò produce, in chi si lascia coinvolgere dal gioco, un certo piacere intellettuale, quello stesso che può essere generato dallo svelamento di un segreto o dalla spiegazione di un mistero. D'altro canto, lo stesso Gracián non nasconde di essere particolarmente attratto dal fascino degli «arcani», ma non in una prospettiva esoterica, bensì in un senso più squisitamente retorico ed estetico, come traspare, ad esempio, dal centosessantesimo paragrafo dell'*Oráculo*, dove, a proposito del *Hablar de atento* (cioè, del parlare in modo prudente) si legge: «Siempre hay tiempo para embiar la palabra, pero no para bolverla. Hase de hablar como en testamento, que a menos palabras, menos pleitos. La arcanidad tiene visos de divinidad. El fácil a hablar cerca está de ser vencido y convencido»⁶.

L'arcano, dunque, come strumento della prudenza, sulla stessa linea di Orazio, dalla cui *Ars poetica* deriva la considerazione sulla parola che non torna indietro («nescit vox missa reverti»), e sulla linea di Dionisio Catone, il presunto autore dei *Dicta Catonis*, al quale spetta l'osservazione sulla divinità dei discorsi oscuri («Proximus ille Deo est qui scit ratione tace-re»), e ancora in sintonia con i testi sacri, dal momento che la riflessione sulla fragilità di chi parla troppo è già presente nell'Antico Testamento e, in particolare, nei *Proverbi* (XIII,3):

⁶ *Ed. cit.*, p. 317 [trad.: «C'è sempre tempo per emettere la parola, ma non per riprenderla. Bisogna parlare come nei testamenti, perché meno sono le parole e minori i litigi. L'arcano è assimilabile alla divinità. Chi parla troppo può essere facilmente vinto e convinto»].

«Chi veglia sulla sua bocca custodisce la sua vita, ma chi apre troppo le sue labbra si rovina». Senza dimenticare che in epoca medievale Alfonso X il Saggio nelle sue *Partidas* affermava press'a poco gli stessi principi: «E por ende, todo ome se deve mucho guardar de su palabra, de manera que sea catada ante que la diga, ca después que sale de la boca non puede ome fazer que non sea dicha»⁷. Ma con quest'ultimo dovremo fare i conti in modo specifico più avanti, quando tratteremo il problema del dialogo intertestuale proposto da Gracián.

3. *Le dimensioni dell'arcano*

Limitiamoci, per ora, a percorrere la dimensione retorica dell'«arcano» facendo leva sullo stesso Gracián e, in particolare, sul terzo paragrafo dell'*Oráculo* nel quale si leggono altre importanti considerazioni sul parlare oscuro, introdotte dal titolo: «*Llevar sus cosas con suspensión*», cioè, «portare avanti le proprie cose creando orizzonti d'attesa»: «La admiración de la novedad – recita la glossa – es estimación de los aciertos»⁸, che dovrebbe significare grosso modo «La meraviglia dettata dalla novità avvalorata le certezze». Mentre: «El jugar a juego descubierto ni es de utilidad ni de gusto» [«giocare a carte scoperte non è né dilettevole né vantaggioso»]. E subito dopo si legge: «El no declararse luego suspende, y más donde la sublimidad del empleo da objecto a la universal expectación; amaga misterio en todo, y con su misma arcanidad provoca la veneración». [«Il non dichiararsi subito suscita interesse, soprattutto quando l'eccellenza dell'argomento è tale da provocare una generale attesa; riempie il tutto di mistero e con la sua stessa dimensione arcana genera la venerazione»]. A tutto ciò fa seguito un avvertimento ben preciso: «Aun en el darse a entender se ha de huir la llaneza, assí como ni en el trato se ha de permitir el interior a todos» [«Perfino nell'atto di comunicare si deve evitare la semplicità, così come nei rapporti umani non si deve concedere intimità a tutti»]; corredato da una sentenza lapidaria: «es el recatado silencio sagrado de la cordura»⁹ [ovvero,

⁷ *Partidas*, II, iv, 1 [trad.: «E perciò ogni uomo deve badare a quello che dice, e considerare a fondo prima di parlare, perché una volta uscita dalla bocca nessuno può più farla tornare indietro»].

⁸ *Ed. cit.*, p. 16.

⁹ *Ibidem.*

«il prudente silenzio è rifugio della saggezza»]. E a completamento del paragrafo si leggono ancora un paio di avvisi sulla pericolosità di un discorso troppo esplicito e sulle doti persuasive del parlare oscuro¹⁰.

Questo terzo paragrafo dell'*Oráculo* possiede tutti i caratteri di un manifesto programmatico, oltre che un alto grado di autoreferenzialità, giacché l'oggetto al quale si fa riferimento è il discorso stesso, nella sua veste di discorso aforistico. Si tratta, insomma, di un insieme di aforismi che parlano dell'aforisma o, per meglio dire, delle qualità che deve possedere il tessuto aforistico per essere tale; sarei quasi tentato di dire che si tratta di un meta-aforisma. E costituisce anche una precisa delimitazione degli ambiti referenziali della prima parola del titolo: oracolo, non tanto come produttore di divinazioni o profezie quanto piuttosto come modello di persuasione retorica e quindi come un qualcosa di strettamente legato alle tecniche del discorso.

L'*arcanidad* di cui parla Gracián, o chi per lui, non è altro che la *obscuritas* intesa come «licenza» o come *virtus elocutionis*. E quando si legge che «il giocare a carte scoperte non è né dilettevole né vantaggioso», appare trasparente l'allusione alla *perspicuitas* troppo marcata che può configurarsi come *humilitas elocutionis*, e, in quanto tale, non adeguata a un determinato genere letterario o a un particolare tipo di pubblico.

A un *vitium* siffatto si può porre rimedio mediante un certo grado di *obscuritas*, favorendo cioè l'emergenza di quell'effetto animico che la retorica definisce «alienazione» («straniamento», nel lessico dei formalisti russi) che nasce sostanzialmente dall'attivazione di alcuni tropi in funzione di deviatori della freccia semantica. E proprio all'effetto alienazione o straniamento sembrano rinviare il verbo *suspendere* (come conseguenza del sottacere: «el no declararse luego»), il sostantivo *expectación* determinato da un qualcosa di affine al *genus sublime* («la sublimidad del empleo») e l'altro sostantivo, *veneración*, collegato al *misterio* e alla *arcanidad* sottesi al *genus obscurum*.

Quando poi nella parte finale del paragrafo terzo Gracián consiglia di imitare il procedimento divino, secondo il già citato aforisma dei *Dicta Catonis* («Proximus ille Deo est qui scit

¹⁰ «La resolución declarada nunca fue estimada; antes se permite a la censura, y si saliese azar, será dos veces infeliz. Imítese, pues, el proceder divino para hacer estar a la mira y al desvelo», *ed. cit.*, p. 17.

ratione tacere»), al fine di mantenere desta e vigile l'attenzione degli uomini, non si ha difficoltà a riconoscere nei termini *mira* e *desvelo* da lui usati altrettanti richiami a quella collaborazione del pubblico nell'opera dell'artista prevista dall'uso della *obscuritas* come licenza.

I termini di questo manifesto programmatico, dunque, appaiono chiaramente esplicitati e per di più con una tattica discorsiva capace di generare, a sua volta, gli effetti predicati dal messaggio. Si registrano, insomma, nello stesso ambito contestuale due percorsi: uno orientato verso il «fuori», cioè verso le caratteristiche che verranno assunte dalle varie componenti dell'*Oráculo* per ottenere gli effetti desiderati; l'altro, rivolto verso l'interno, cioè verso la materializzazione di quei tratti che costituiscono l'oggetto stesso della comunicazione aforistica.

4. *Gli strumenti dell'arcano*

Cerchiamo ora di vedere quali siano gli strumenti utilizzati dal nostro aforista per ottenere l'effetto «arcano» desiderato, in ciò grandemente agevolati dal fatto che un buon numero dei paragrafi che concorrono a formare l'*Oráculo* appaiono davvero estrapolati da altre opere di Gracián, composte in precedenza e non sottoposte ad un processo di «oracolizzazione». In particolare, non è difficile riconoscere in molti punti della raccolta aforistica i frammenti di un discorso elaborato altrove, un altrove fortunatamente noto e che risponde essenzialmente al nome di due trattati (*El Héroe* e *El Discreto*); l'uno scritto nel 1637 e l'altro nel 1646. Pertanto, dal confronto puntuale tra l'uno e l'altro testo dovrebbero emergere dati di grande rilievo per i nostri fini.

A titolo di campione (giacché non abbiamo il tempo materiale per prendere in considerazione tutti gli altri casi), osserviamo in parallelo il paragrafo quarto dell'*Oráculo*¹¹ e alcune parti del capitolo XVII del *Discreto*¹², che reclamano a buon diritto la qualifica di fonte:

¹¹ *Ed. cit.*, pp. 18-19.

¹² Per le citazioni dal *Discreto* mi servo dell'edizione Espasa-Calpe: BALASAR GRACIÁN, *El Héroe - El Discreto*, Madrid, Espasa-Calpe, 1958^o, pp. 45-141.

- | | |
|---|--|
| <p>1) <i>Hombre en su punto</i>. No se nace hecho; vase de cada día perfeccionando en la persona, en el empleo, hasta llegar al punto del consumado ser,</p> <p>2) al complemento de prendas, de eminencias:</p> <p>3) conocerse ha en lo realzado del gusto, purificado del ingenio, en lo maduro del juicio, en lo defecado de la voluntad.</p> <p>4) Algunos nunca llegan a ser cabales, fátales siempre un algo; tardan otros en hazerse.</p> <p>5) El varón consumado, sabio en dichos, cuerdo en hechos, es admitido y aun deseado del singular comercio de los discretos</p> | <p><i>El hombre en su punto</i>. [Autor] Sin duda que esto mismo sucede en los hombres, que no de repente se hallan hechos. Vanse cada día perfeccionando, al paso que en lo natural en lo moral, hasta llegar al deseado complemento de la sindéresis, a la sazón del gusto y a la perfección de una consumada virilidad....</p> <p>... unos están muy a los principios de lo entendido, pero se harán. Otros hay más adelantados en todo, y algunos que han llegado ya al complemento de prendas; que es menester mucho para llegar a ser un varón totalmente consumado...</p> <p>... En la mayor edad son ya mayores y más levantados los pensamientos, realzase el gusto, purifícase el ingenio, sazónase el juicio, defécase la voluntad...</p> <p>... algunos nunca llegan a estar del todo hechos, ni llegarán jamás a ser cabales [...], realmente saben y discurren, pero se conoce que aun no están del todo hechos, que aun les falta un algo, y a veces lo mejor...</p> <p>... y al fin hombre hecho, varón en su punto, es agradable y aun apetecible al comercio de los entendidos. Conforta con sus consejos, calienta con su eficacia, deleita con su discurso [...], sabio en dichos, cuerdo en hechos.</p> |
|---|--|

Il confronto puntuale fra i due testi permette di evidenziare il principale artificio messo in atto dall'*Oráculo* per «sospendere» l'animo dei lettori e costringerli ad aguzzare l'ingegno. Si tratta, com'è evidente, di due figure appartenenti all'ambito delle metatassi (secondo la terminologia del Gruppo μ^{13}): l'*el-*

¹³ Mi riferisco, ovviamente, alla ben nota *Rhétorique générale* elaborata da J. Dubois, F. Edeline, J.M. Klinkerberg, P. Minguet, F. Pire, H. Trinon, nel 1970 per i tipi della Librairie Larousse, Parigi.

lissi e la *paratassi*; la prima conferisce al dettato del testo aforistico quell'alone di asperità, di mistero e di *arcanidad* che ben si attaglia al genere prestabilito (si noti, ad esempio, come nel punto indicato col numero 3 l'omissione del riferimento alla «*mayor edad*» renda ardua la comprensione del messaggio e costringa il lettore a un esercizio di decifrazione sulla base dei pochi indizi rimasti: mi riferisco al «*consumado ser*»).

La seconda, serve principalmente per conferire enfasi e maggiore efficacia all'enunciato (si veda nel punto indicato col numero 4 come la formula paratattica dell'*Oráculo* renda più incisiva la considerazione sulla difficoltà di alcuni a raggiungere lo stato di *varón consumado*; o ancora nel passaggio dal punto 1 al punto 2, dove la formula paratattica si coniuga con la dimensione ellittica).

Accanto all'ellissi e alla paratassi agiscono altre figure, forse in misura minore rispetto alle precedenti ma ugualmente adibite alla creazione di effetti che stanno tra l'arcano e l'enfatico: l'*asindeto*, per esempio, percepibile nella sequenza iniziale del punto 5 dove appaiono soppresse le marche di coordinazione («*El varón consumado, sabio en dichos, cuerdo en hechos,...*»); la *sillessi*, evidente nel passaggio dalla terza persona presupposta dal sintagma iniziale («*Hombre en su punto*»), all'impersonale della frase successiva («*No se nace hecho...*»), e, infine, l'*iperbato*, favorito nel già citato punto 5 dalla trasformazione della frase di partenza da attiva in passiva con il conseguente rilievo enfatico assunto dal «*varón consumado*».

Si tratta, in ogni caso, di figure appartenenti alla categoria delle metatassi, mentre, per altro verso, non si concede spazio né ai metaplasmii, né ai metasememi né ai metalogismi. Un fenomeno che può essere facilmente verificato in tutte le circostanze, e sono parecchie, in cui gli aforismi dell'*Oráculo* discendono direttamente o dal *Discreto* o dall'*Héroe*, e quindi consentono un raffronto immediato con la fonte.

5. *Un Oráculo concettista?*

Ma se le cose stanno davvero in questi termini, se è vero che il *conceptismo* e l'*agudeza* (cioè i capisaldi dell'estetica gracianesca) si esprimono soprattutto mediante i metaplasmii (paronomasie, giochi di parole, *calembours*), i metasememi (paragoni, metafore, ossimori), e i metalogismi (antitesi, allusioni,

antifrasi, ecc.), com'è possibile assegnare all'*Oráculo*, un'opera a prevalente base metatassica, la qualifica di «libro de prosa más conceptista en toda la literatura española»?¹⁴

Mi sto addentrando in un territorio dalle dimensioni vastissime, e me ne rendo ben conto; tuttavia mi preme far notare (sia pure giocando più sull'intuizione che sulla dimostrazione) come spesso i luoghi comuni e le qualifiche preconfezionate si sovrappongano ai testi prevaricandone i significati.

Il fatto è che l'*Oráculo*, con il suo stile conciso, sostanziale, laconico, non intende per nulla sollecitare l'intelligenza dei suoi lettori in vista di un accattivante dialogo concettuale, ma si propone piuttosto di escludere dal circuito comunicativo un'ampia gamma di possibili destinatari; nella sostanza, tutti i non iniziati, cioè, quelli che non conoscono a fondo «los doce Gracianes» o, come diremmo in termini più attuali, il codice gracianesco. Saremmo tentati di dire che l'*Oráculo* prende forma nel cenacolo letterario di Lastanosa come se si trattasse di un gioco: il gioco dell'Oracolo, appunto.

Quanto alle regole del gioco, nulla di più attraente di un tuffo nel passato, sia in quello mitico dei responsi anfibologici (quasi sempre elaborati sulla base di figure metatassiche), sia in quello storico della cosiddetta letteratura sapienziale sviluppata all'interno o in margine alle antiche corti castigliane. Il riferimento ad Alfonso X il Saggio (già citato in precedenza a proposito di un aforisma concernente la sacralità della parola) sorge spontaneo; ma ancor più pertinente appare il rinvio a uno dei più illustri nipoti di Alfonso, cioè a don Juan Manuel.

Quel don Juan Manuel il cui *Libro de los enxemplos del conde Lucanor y de Patronio* (più comunemente noto come *Conde Lucanor*) costituiva per Gracián un modello di perfezione e di prudenza («Fue eminente en estas históricas ficciones el sabio y prudente príncipe don Juan Manuel en su libro de *El Conde Lucanor*»)¹⁵; quel don Juan Manuel che lo stesso Gracián definisce «inventivo, prudente y muy sazonado», affermando che «puso la moral enseñanza de la prudencia y de la sagacidad en algunas historias, parte verdaderas, parte fingidas,

¹⁴ Miguel Romera-Navarro nell'ed. cit., a p. XIV.

¹⁵ La citazione è tratta dalla *Agudeza y arte de ingenio* che Gracián scrisse intorno al 1642 (cfr. BALTASAR GRACIÁN, *Agudeza y arte de ingenio*, edición de Evaristo Correa Calderón, Castalia, Madrid, 1969, 2 voll., II, p. 77).

y compuso aquel erudito, magistral y entretenido libro, titulado *El conde Lucanor*, digno de la librería délfica»¹⁶. Là dove il richiamo all'oracolo, implicito nel sintagma «librería délfica», non può non caricarsi di precise connotazioni in questo contesto.

Sta di fatto che don Juan Manuel, oltre a disporre strategicamente alla fine di ogni racconto o esempio una sentenza in versi in forma quasi oracolare, aggiunge in coda al suo *Conde Lucanor* una sorta di trattatello diviso in quattro sezioni intitolato *Libro de los proverbios del conde Lucanor e de Patronio*. Qui, l'autore, avvertendo che ad istanza del suo caro amico Jaime de Jérica si trova costretto ad inserire altri insegnamenti e altre sentenze, dichiara che per soddisfare palati più esigenti che richiedono insistentemente «un fablar más oscuro» abbandonerà lo stile «llano e declarado» e si rivolgerà in modo specifico ad un pubblico di «entendedores». A tal fine, richiama sulla scena i suoi due personaggi (Lucanor e Patronio) e li invita a «fablar» della stessa materia ma in modo diverso rispetto al libro precedente, cioè abbandonando il didascalismo degli Esempi¹⁷. Ne consegue che il libro del *Conde Lucanor* subisce una netta trasformazione e da prodotto quasi narrativo, com'era in precedenza, diventa un arido collettore di aforismi, dapprima esposti con formule sintattiche regolari e disposti secondo criteri di consequenzialità, poi, via via complicati da artifici metatassici in vista dell'acquisizione del *genus oscurum* come antidoto agli eccessi di *perspicuitas*.

Nulla di più rappresentativo, al riguardo, di queste parole del consigliere Patronio che, non a caso, anticipano considerazioni analoghe a quelle che abbiamo evidenziato nel terzo paragrafo dell'*Oráculo* di Gracián: «Señor conde Lucanor -dice Patronio-, pues assí es, e assí lo queredes, yo dezírvos he segund lo entendiere de lo que fasta aquí non vos dixé, mas pues veo que lo que vos he dicho se vos faze muy ligero de entender, daquí adelante dezírvos he algunas cosas más oscuras que fasta aquí e algunas assaz llanas. E si más me afincaredes, avervos he a fablar en tal manera que vos convenrá de *aguzar el entendimiento* para las entender»¹⁸. Ed ancor più significati-

¹⁶ *Agudeza*, cit., I, p. 233

¹⁷ Cfr. DON JUAN MANUEL, *Libro del Conde Lucanor*, edición, estudio y notas de Reinaldo Ayerbe-Chaux, Alhambra, Madrid, 1983, pp. 477-479.

¹⁸ *Ibidem*, p. 498.

ve appaiono le manifestazioni espressive del «fablar oscuro» in don Juan Manuel, come possiamo facilmente desumere da questo piccolo campionario estratto dal secondo libro dei proverbi del *Conde Lucanor*:

- 1) «Usar malas viandas e malas mugeres es carrera de traer el cuerpo e la fazienda e la fama en peligro»¹⁹;
- 2) «Quanto es el omne mayor, si es verdadero e omilloso, tanto fallará más gracia ante Dios»²⁰;
- 3) «Por la bendición del padre se mantienen las casas de los fijos; por la maldición de la madre se derriban los cimientos de raíz»²¹.

Gli artifici esibiti da don Juan Manuel sono quegli stessi che abbiamo già avuto modo di osservare nell'espressione oracolare di Gracián, e cioè: l'ellissi (facilmente percepibile nel secondo caso), la paratassi (evidentissima nel terzo caso), l'asindeto (nel secondo), il polisindeto (nella parte finale del primo) e l'iperbato (attivo in tutti e tre i casi). Manca soltanto la sillessi, ma la sua assenza non può essere considerata tale da inficiare l'impressione generale che tanto don Juan Manuel quanto Gracián facciano leva sulle stesse figure metatassiche per ottenere gli effetti di *oscuritas* o di *arcanidad* desiderati.

In più, l'atteggiamento intellettualmente classista assunto da Lucanor in questa coda del *Libro de los enxemplos*, consistente nella petizione di esempi sempre più difficili e oscuri attraverso i quali penetrare nei mondi più esclusivi del sapere, lascia trapelare in filigrana quello che abbiamo visto essere l'intento principale dell'*Oráculo*, quasi un manifesto programmatico: «Es el recatado silencio sagrado de la cordura»²². Là dove per *silencio* s'intende l'abbandono della *humilitas elocutionis* e la contemporanea adozione del *genus obscurum*.

Appare, insomma, evidente che tanto don Juan Manuel, in questa coda del *Conde Lucanor*, quanto Gracián, nell'*Oráculo*, si propongono di restringere il più possibile gli ambiti del circuito comunicativo per riservarlo a pochi eletti (signori feudali

¹⁹ «Far uso di carni cattive e di donne malvage è un modo per mettere il corpo e i beni e la fama in pericolo» (*ed. cit.*, p. 493).

²⁰ «Quanto più l'uomo è grande, se veritiero e umile, tanto più troverà grazia davanti a Dio» (*ed. cit.*, p. 494).

²¹ «Grazie alla benedizione del padre vengono conservate le case dai figli; con la maledizione della madre vengono scalzate le basi alla radice» (*ed. cit.*, p. 494).

²² «Il prudente silenzio è rifugio della saggezza» (*ed. cit.*, p. 17).

illuminati, nel primo caso, intellettuali del cenacolo di Lastanosa, nel secondo). E per fare ciò si servono del più raffinato tra i manierismi formali: quello sintattico.

6. I manierismi di Gracián

Che questo non sia un reperto di scarso rilievo lo dimostra la sua aderenza o, per meglio dire, la sua conformità con alcune proposte di Curtius formulate nel XV capitolo della sua *Letteratura europea e Medio Evo latino*, quello dedicato appunto al *Manierismo*²³.

Curtius – si ricorderà – affermava che il manierismo latino medievale, dopo essere penetrato nelle letterature in lingua volgare, era rimasto attivo per lungo tempo ed aveva varcato i confini dell'Umanesimo e del Rinascimento per approdare al XVII secolo, trovando un terreno particolarmente fertile nella Spagna del Siglo de Oro. Aggiungeva che questo stesso manierismo aveva attenuato l'influenza di Quintiliano (fervido sostenitore del classicismo ciceroniano contro il manierismo poetico di Lucano, Stazio, Marziale e prosastico di Petronio, Seneca e Tacito), soprattutto in una terra come quella spagnola che aveva conservato con intatto vigore la tradizione medievale. Attribuiva, poi, a Gracián il ruolo di massimo rappresentante e di sapiente teorizzatore di questa linea di tendenza, rilevando in alcuni passi della *Agudeza* i capisaldi di una nuova teoria estetica, la cui originalità è data più dalla continuità che non dalla rottura con il passato.

E ancora Curtius faceva notare come Gracián, nel prologo al lettore del suo trattato sulla *Agudeza y arte de ingenio* (nella sua seconda elaborazione, successiva all'*Oráculo*), stabilisse una netta distinzione tra *juicio* e *ingenio* in questi termini: «He destinado algunos de mis trabajos al juicio, y poco ha el *Arte de prudencia*: éste dedico al Ingenio»; là dove il *juicio* appare strettamente collegato alla *dispositio* (in sp. *disposición, ordenación*), mentre l'*ingenio* si esprime soprattutto nell'ambito della *inventio* (in sp. *invención*).

Quel che Curtius, invece, non dice, anche se può essere

²³ Cfr. ERNST ROBERT CURTIUS, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, Firenze, La Nuova Italia, 1995², pp. 303-334 (la prima ed., in tedesco, è del 1948).

facilmente desunto dal suo discorso, è che alla creazione del primo (*juicio*) concorrono prevalentemente le figure metatassiche (in perfetta coerenza con l'ordinamento predicato dalla *dispositio*), mentre l'attivazione del secondo (*ingenio*) dipende in sommo grado dalle figure tradizionalmente poste al servizio della *inventio*, come i metasememi e i metalogismi, e quelli che ancor più incisivamente giocano in favore dell'*agudeza*, e cioè, i metaplasmi.

Non c'è tempo per approfondire ulteriormente argomenti che, per loro stessa natura esigono spazi ben più ampi di quelli attuali, ma anche soltanto in base a quel poco che si è detto appare evidente che dalla parte del *juicio* si colloca il *genus obscurum* (la *arcanidad*) in quanto garante della *prudencia* (non a caso l'*Oráculo manual* è corredato dal sottotitolo *Arte de prudencia*); l'*agudeza*, invece, si accompagna all'*ingenio* favorendo l'emergenza dei *conceptos*. Contrariamente, quindi, alla perentoria e già menzionata affermazione di Romera-Navarro: «Este *Oráculo* es el libro de prosa más conceptista en toda la literatura española»²⁴, per lo più favorevolmente accolta dagli addetti ai lavori, non c'è concettismo nell'aforistica di Gracián, bensì «prudenza»; e la *prudencia*, come si legge nel *Diccionario de Autoridades*, altro non è che «una de las cuatro virtudes cardinales que enseña al hombre a discernir y distinguir lo que es bueno o malo, para seguirlo o huir de ello» (s.v.)²⁵. Il che, tra l'altro, ci consente di conferire al *genus obscurum* (e quindi all'orientamento prevalentemente criptico dell'*Oráculo*) un valore etico più che estetico.

7. Un oracolo troppo (poco) manuale

Autenticato da un doppio sigillo (l'*autoritas* di don Juan Manuel e l'etica del *genus obscurum*), l'*Oráculo* può così circolare nella ristretta cerchia degli *entendidos* e svolgere la sua funzione primaria, quella cioè di «encargar preceptos a la cordura» («affidare i precetti alla saggezza»), come scriveva il padre agostiniano Gabriel Hernández, priore del convento di

²⁴ Vedi n. 14.

²⁵ Redatto nel 1737 il *Diccionario de Autoridades* gode di una splendida riproduzione in facsimile patrocinata dalla Real Academia Española, Madrid, Gredos, 1963 (dalla quale si cita).

San Agustín e professore di teologia nell'Università di Huesca, nella *Aprobación* dell'*Oráculo*²⁶.

Ma se le cose stanno davvero in questi termini, come si giustificano i margini di banalizzazione o di volgarizzazione che sembrano provenire dall'attributo «manual» assegnato nello stesso titolo all'*Oráculo*?

In realtà, l'apparente antitesi creata dalla coniugazione di questi due termini (*oráculo* + *manual*) può ancora una volta trovare una risposta o una soluzione sul piano delle metatassi. Nulla, infatti, vieta di pensare che il sintagma in questione sia in qualche misura contaminato dall'ellissi e che quindi si qualifichi come la condensazione di una formula più ampia, quale potrebbe essere, ad esempio: «*oráculo en forma de manual*». Stando così le cose, muterebbe la funzione grammaticale di *manual* (da aggettivo a sostantivo) e, conseguentemente, anche il suo significato: dal dominio della semplicità e della maneggevolezza a quello degli strumenti per la trasmissione di un testo²⁷. Dovremmo, insomma, appoggiarci alla seguente definizione proposta da *Autoridades*: «*Manual*. Usado como sustantivo se toma por el libro en que alguna materia dilatada se resume, conteniendo todo lo substancial» (s.v.), o, ancor meglio, alla qualifica che Lastanosa assegna all'*Oráculo* nel prologo al lettore già citato all'inizio: «*epítome*²⁸ de aciertos del vivir». Il che descrive esattamente la configurazione di questa raccolta di aforismi, discenda o non discenda direttamente dalla mano di Gracián.

²⁶ *Ed. cit.*, p. 3.

²⁷ Devo alla cortesia di Giulia Cantarutti la seguente segnalazione che conferma, dal versante tedesco, la nostra tesi: «Ho controllato ed è proprio *Hand-Orakel* il titolo corrente: *Hand-Orakel und Kunst der Weltklugheit* si intitola la traduzione di Schopenhauer (1862). *Die Kunst zu leben* è il titolo di una edizione parziale del 1790. Perfetto come esplicitazione del termine corrente *Handorakel* è il titolo della traduzione di August Friedrich Müller (1684-1761) docente di filosofia all'Università di Lipsia, che traduce Gracián non dal francese ma dall'originale. *Balthasar Gracians / Oracul, / Das man mit sich führen, und stest bey der hand haben kan. / Das ist; / Kunst-Regeln der Klugheit / vormahl von / Mr Amelot de la Houssaye / unter dem titel, / l'Homme de Cour...*, Leipzig, bey Eysseln, 1715 – raro, HAB Wolfenbüttel: *Oracolo che si deve portare [sempre] con sé, e avere sempre sottomano. / Ovverossia: Regole della prudentia / già in precedenza tradotto da Mr. Amelot... col titolo...*».

²⁸ Si avverta che *Epítome* altro non è che un sinonimo di *Manual*: «Resumen, compendio y suma de otra obra grande, en que se recoge todo lo que es más principal y de mayor substancia» (*Autoridades*, s.v.).

Alain Montandon

DE QUOI PARLE LA MAXIME
À L'ÉPOQUE CLASSIQUE EN FRANCE?*

A propos de la maxime, on pourrait dire comme La Bruyère que tout est dit et l'on vient trop tard depuis qu'il y a tant d'hommes (et de femmes), et qui pensent. Depuis les travaux de J. Lafond, Corrado Rosso, Jürgen von Stackelberg, Margot Kruse, Louis Van Delft, etc. jusqu'à ceux de Maria Teresa Biason, que reste-t-il à dire sur un genre qui a retenu l'attention, l'intérêt ou l'agacement des lecteurs et des commentateurs? Décortiquée dans sa structure, sa philosophie, son éloquence, la maxime est presque victime de sa trop grande familiarité. Au point qu'elle aveugle, méduse. Certes les critiques ne se sont pas laissés prendre à son jeu et ont montré que contrairement à la doxa commune, elle ne pouvait se réduire à une formule d'égalité et de proportion mathématique et que bien au contraire en dépit de sa brièveté, elle pouvait revêtir les formes les plus diverses. Il n'en reste pas moins vrai qu'elle s'impose par une forme absolue, rigoureuse et catégorique, qui est aussi une manière de figure d'autorité en ce siècle de monarchie absolue¹.

Maria Teresa Biason m'a proposé une problématique rigoureuse qui était de rendre compte à la fois de la thématique de la maxime classique française et d'autre part de son évolution. D'où mon titre: *De quoi parle la maxime à l'époque classique en France?*

Titre embarrassant s'il en est, car si les sujets abordés semblent être d'une diversité débordante, il suffit de prendre La Rochefoucauld pour répondre: la maxime ne parle que d'une

* Alla fine del testo francese verrà fornita la traduzione italiana.

¹ Voir le livre de CHARLOTTE SCHAPIRA, *La maxime et le discours d'autorité*, Paris, Sedes, 1997.

seule chose: l'amour-propre. Du vaste corpus thématique des moralistes, nous voilà réduit au monothématisme, monothématisme que le duc se plaît à varier à l'infini.

On rappellera brièvement que la maxime tire son nom de *maxima* (sous-entendu *sententia*) et qu'elle signifie proprement sentence la plus grande et en l'occurrence sentence la plus générale, la plus universelle. Si la sentence a une valeur pratique en tant que règle générale de conduite ou de jugement, la sentence maxime prend avec La Rochefoucauld un sens plus littéraire, désignant alors la prétention à la généralité de toute pensée morale. «Elles sont comme des lois dans la morale» disait La Bruyère. La maxime n'a plus comme la sentence traditionnelle ce caractère encyclopédique qui embrassait toutes les disciplines dans les recueils de lieux communs. Nous assistons à un rétrécissement considérable du territoire désormais limité pour l'essentiel aux *moralia*.

L'énoncé de la loi a un caractère impersonnel qui est garant de son universalité. Aussi ce qui caractérise le grand fondateur et maître de la maxime classique, La Rochefoucauld, est cette impersonnalité de l'autorité générale qui parle, comme le dit Lacan, de nulle part. L'autorité de la vérité s'impose par un tour de passe-passe, par un acte d'illusionnisme: *une* vérité est proposée, à laquelle le tour elliptique confère l'autorité de *la* vérité, *une* vérité est donnée pour *la* vérité. Mauvaise foi de l'écriture qui escamote le sujet qui parle par sa qualité lapidaire, ses vertus formelles, son allure énigmatique qui détourne l'attention du lecteur.

Roland Barthes, comme d'autres, mais avec la perspicacité qu'on lui connaît, a bien mis en valeur le caractère exemplaire de la maxime. «Chaque maxime est, en quelque sorte, l'archétype de toutes les maximes; il y a une structure à la fois unique et variée». Certes il existe bien des «réflexions», différentes des maximes en ce qu'elles ont une structure libre, sorte de fragments de discours, fluides, continus, et sont tout le contraire de «cet ordre verbal fort archaïque qui règle le dessin de la maxime». Car la maxime a un caractère «archaïque», c'est-à-dire figé, immobilisé dans sa sacralité et dans l'absoluité de son énonciation oraculaire.

Le contenu des maximes pour celui qui lit l'ouvrage de La Rochefoucauld de manière suivie s'estompe vite au profit de leur mode d'énonciation qui apparaît comme étant le véritable sujet du livre, avec ce caractère obsessionnel d'un «discours

sans fin, sans ordre, à la façon d'un monologue obsédé». Ce qui compte est peut-être moins le discours de vérité, dont on a depuis fort longtemps noté que l'on pouvait à loisir intervenir ou changer les termes, que le mode d'énonciation de la vérité qui s'affiche par la frappe, le spectacle de la parole qui se met en scène (et tout particulièrement dans la pointe) et qui se retranche, se ferme, se durcifiant. Barthes parle à cette occasion de l'ossature, de l'os, de la carapace. La maxime est un objet dur «comme le corselet d'un insecte», et comme l'insecte elle à sa pointe, ce «crochets de mots aigus qui la terminent, la couronnent, la ferment tout en l'armant (elle est armée parce qu'elle est fermée)». Cette agressivité tactique (cette science des places guerrières fut celle des moralistes classiques (notamment La Rochefoucauld) suivant Barthes, a pour finalité la définition de substances pleines, d'essences universelles conquises au gré de l'esprit, suivant une syntaxe assertive en laquelle il voit à juste titre «une véritable économie métrique de la pensée». La définition des choses à l'aide de ces relations immobiles que sont l'antithèse et la symétrie tend à cette sacralisation des concepts au point que l'énonciation a quelques chose de transcendant qui mime le jugement de Dieu.² Le caractère de nécessité mécanique de la maxime inspire le sentiment de certitude et de vérité.

Sans doute «dans la généralité de l'assertion, l'énoncé n'est pas assez impersonnel pour que ne demeure sensible l'énonciation d'un sujet, et d'un sujet qui cherche la surprise, le paradoxe, la pointe», et les *Maximes* portent la «patte» de leur auteur, les marques de son ingéniosité, un style. A la différence de la sentence qui, suivant Jean Lafond, «en se donnant pour assertion et réponse définitive, absolue, s'impose au lecteur, la maxime se fait agréer, veut plaire, ironise, et, à bien prendre, pose question»³. Le caractère clos de la maxime n'est pas contradictoire de son inachèvement qui invite le lecteur à prendre une part active pour compléter la désinvolture travaillée de l'esquisse. C'est là une conséquence bien connue de la concision que ce «style serré qui ne permet pas de donner aux choses toute la clarté qui serait à désirer. Ce sont les premiers

² Barthes parle quant à lui de l'imagination de la pesée: l'auteur soupèse les objets, il nous dit la vérité des tares. Or peser est une activité divine.

³ JEAN LAFOND, *Moralistes du XVIIe siècle*, Paris, R. Laffont, 1992, pp. XI-XII.

traits du tableau» (La Chapelle-Bessé). La Rochefoucauld revendique les vertus de l'inachèvement: «Il y a de belles choses qui ont plus d'éclat quand elles demeurent imparfaites que quand elles sont trop achevées» (maxime supprimée 50). Tout comme dans l'art de la conversation «Il y a de l'habileté à n'épuiser pas les sujets qu'on traite, et à laisser toujours aux autres quelque chose à penser et à dire» (La Rochefoucauld, *Réflexions diverses*).

Cette esthétique héritière de la *sprezzatura* s'appuie sur des structures formelles marquées. Certes la proportion mathématique est loin d'être aussi fréquente qu'on le suppose. De même la relation d'identité déceptive, dont l'expression courante est la copule restrictive, du type: «Nos vertus *ne sont*, le plus souvent *que* des vices déguisés» qui apparaît bien être un mouvement fondamental de la pensée de La Rochefoucauld dans sa volonté de faire tomber les masques, ce type même de définition restrictive ou déceptive ne représente encore là qu'une part minime dans l'ensemble des maximes. On comprend que Barthes parle d'un structuralisme tempéré pour désigner une structure à la fois unique et variée consistant non dans la répétition litannique d'un seul moule syntaxique, mais dans la variété et la variation. Il n'en reste pas moins qu'elles sont avant tout dominées par le chiasme, l'antithèse, le jeu de la symétrie, celui de la minimalité syntaxique et de la maximalité sémantique, une structure duelle, fortement oppositionnelle.

Face au travail de diamantaire de La Rochefoucauld, il semblerait que le genre ne puisse aller que vers son déclin. Ainsi pour Levrault après La Rochefoucauld et La Bruyère le genre disparaît. Pour Fritz Schalk tout n'est que dans le prolongement de La Rochefoucauld: le thème comme la forme sont dépendants du maître que les autres poursuivent, développent et enrichissent.⁴ Cela n'est pas exact et Margot Kruse a bien montré qu'un La Bruyère étendait les motifs de la maxime. On ne trouve des thèmes qui soient propres à La Rochefoucauld que dans 6 des 16 Chapitres des *Caractères* (Du mérite personnel, des femmes, du coeur, de la société et de la conversation, de l'homme, des jugements). Le reste s'occupe des moeurs

⁴ «Alle spätere Aphoristik drang über die erste Anregung La Rochefoucaulds sowohl im Thema als auch in der Form hinaus; die nun entwickelte Stimmung zur Aphorismus [...] wird einer immer grösseren Fülle sprachlicher Mittel fähig» (*Das Wesen des französischen Aphorismus*, NS XLI, 1933, p. 432).

de l'époque ou encore de thèmes touchant la littérature, l'éloquence ou la religion. Cette extension est possible parce que La Bruyère relie la maxime à d'autres formes littéraires comme le portrait et le caractère. «La Bruyère a su fondre habilement la méthode de La Rochefoucauld avec celle de Théophraste et varier l'une par l'autre. [...] maximes et portraits se prêtent un mutuel appui et coopèrent à l'effet d'ensemble, comme le texte et l'illustration d'un livre bien fait»⁵. Cette première évolution vient donc d'une contamination par d'autres formes, ce que nous retrouverons également avec Vauvenargues et Chamfort. Ceci vient d'abord du fait que La Rochefoucauld a créé un modèle indépassable, pur et que pour réussir à continuer le genre, il semble qu'il faille importer d'autres formes littéraires qui lui donnent nouvel aspect et nouvelle énergie.

Le changement vient en outre de ce que, en s'intéressant aux affaires de l'époque, la précision réaliste historique apporte un élément de relativisme qui bouleverse (même si c'est pour le confirmer) l'autorité absolue de la maxime de La Rochefoucauld.

Pour ce qui concerne La Bruyère, ce dernier commence par rejeter l'emploi même du terme de maxime:

Ce ne sont point au reste des maximes que j'ai voulu écrire: elles sont comme des lois dans la morale, et j'avoue que je n'ai ni assez d'autorité ni assez de génie pour faire le législateur.

Je sais même que j'aurais péché contre l'usage des maximes, qui veut qu'à la manière des oracles elles soient courtes et concises. Quelques-unes de ce remarques le sont, quelques autres sont plus étendues: on pense les choses d'une manière différente, et on les explique par un tour différent, par une sentence, par un raisonnement, par une métaphore ou quelque autre figure, par un parallèle, par une simple comparaison, par un fait tout entier, par un seul trait, par une description, par une peinture: de là procède la longueur ou la brièveté de mes réflexions.

L'une des grandes différences – nous semble-t-il – réside dans le fait que si La Rochefoucauld cherche à ramener les différents comportements à un point de vue unique (ou en tous cas à un nombre de points de vue limité), La Bruyère multiplie les différentes perspectives, varie les points de vue, ce qui offre sans doute un charme nouveau tout en accentuant l'aspect éclaté et fragmentaire de l'existence. Ceci n'exclut ce-

⁵ PAUL MORILLOT, *La Bruyère*, Paris, Les Grands Ecrivains Français, 1904, p. 109.

pendant pas des ressemblances et des convergences: on trouve des maximes identiques formellement et idéologiquement, dans le chapitre *Du Coeur* en particulier qui traite de l'amour et de l'amitié.

C'est pour cette raison que l'on a du mal à suivre cette fois-ci Roland Barthes quand il veut voir dans *Les Caractères* un livre de savoir total, une sorte de cosmogonie de la société classique, décrivant ce monde par ses côtés, ses limites et ses interférences. «On a dit de Leibniz à peu près contemporain de La Bruyère, qu'il avait été le dernier homme à pouvoir connaître toutes choses; La Bruyère a peut-être été lui aussi le dernier moraliste à pouvoir parler de *tout* l'homme, enclore toutes les *régions* du monde humain dans un livre.» Sans doute, mais c'est cette fois pour en montrer les inévitables ruptures, discontinuités et blessures. Nous entrons dans un monde du fragmentaire et du coup, la concision de la maxime devient insuffisante, le discours tend à s'étendre, à devenir fragment, à s'étoffer en anecdote, à s'animer en portrait.

Avec Vauvenargues un pas décisif et paradoxal est fait. Paradoxal, car Vauvenargues soigne la maxime, mais en lui donnant une chair savoureuse incompatible avec celle d'un La Rochefoucauld auquel il s'oppose. Non point qu'il ne reconnaisse pas le talent du maître, mais sa philosophie lui est odieuse. Nous avons changé de siècle: la maxime était régie par une structure duelle (dont les couples «grandeur et misère», «être et paraître» sont les plus célèbres). La vision des Lumières est différente: l'art de la nuance, la recherche de la résolution des contradictions, la quête de l'harmonie et de la synthèse impliquent plus de souplesse, moins de rigidité et de rigueur, moins d'abstraction aussi. Il ne s'agit plus de pointer les antithèses paradoxales, car «il n'y a point de contradictions dans la nature» (maxime 289).

Levrault écrivait que Vauvenargues était trop artiste pour ignorer ce qu'une gracieuse image ajoute de beauté à une maxime pour composer «ce bouquet de maximes, cueillies pendant l'automne du genre [qui] a je ne sais quel parfum exquis». Sans doute aime-t-il «la clarté qui orne les pensées profondes» et «la netteté qui est le vernis des maîtres», la précision et le tour piquant: «Le sot est comme le peuple: il se croit riche de peu» (maxime 260); «Nous méprisons beaucoup de choses pour ne pas nous mépriser nous-mêmes» (maxime

196); «La servitude abaisse les hommes jusqu'à s'en faire aimer» (maxime 22)⁶. Mais sa «touche» est dans la chaleur et le sentiment poétique. Citons la maxime que Voltaire n'aimait point en raison de son flou, la comparaison vague et lyrique ne convenant pas selon lui à la forme rigoureuse de la maxime, alors que Sainte-Beuve en revanche trouvait, ainsi que D.-L. Gilbert dans son *Éloge de Vauvenargues*, que c'était une des meilleures de l'auteur. Il est vrai qu'elle est souvent citée:

Les premiers jours du printemps ont moins de grâce que la vertu naissante d'un jeune homme.

Ou encore cette autre:

La vue d'un animal malade, le gémissement d'un cerf poursuivi dans les bois par les chasseurs, la pâleur d'une fleur qui tombe et se flétrit, enfin toutes les images des malheurs des hommes contristent le coeur et plongent l'esprit dans une rêverie attendrissante.

Mieux, Vauvenargues semble écrire ses maximes (du moins certaines d'entre elles) contre La Rochefoucauld. Lorsque celui-ci écrivait: «Les passions ont une injustice et un propre intérêt qui fait qu'il est dangereux de les suivre, et qu'on s'en doit méfier, lors même qu'elles paraissent les plus raisonnables» (maxime 9) Vauvenargues rétorque (maxime 151): «Nous devons peut-être aux passions les plus grands avantages de l'esprit» ou encore «Les passions ont appris aux hommes la raison» (maxime 154). Si La Rochefoucauld écrit que «L'esprit est toujours la dupe du coeur», Vauvenargues répond et rétorque que «La raison nous trompe plus souvent que la nature» (maxime 123).

Mais «les grandes pensées viennent du coeur» est-il encore une maxime? ou s'agit-il d'une constatation, d'une réflexion qui n'exige nul tour. Je ne développerai pas cette critique de La Rochefoucauld, me contentant simplement de rappeler que l'aspect artificiel et artificieux est condamné d'un point de vue éthique: «En discutant ainsi quelques-unes des Maximes du duc de La Rochefoucauld, je crois sentir, aussi bien que personne,

⁶ Voir les maximes 172; 189; 234; 251; 309; 378; 568. On lira à ce sujet les excellentes pages d'un bon connaisseur de Vauvenargues, Philippe Moret, dans son livre *Tradition et modernité de l'aphorisme. Cioran, Reverdy, Scutenaire, Jourdan, Chazal*, Genève, Droz, 1997.

combien elles sont ingénieuses; mais c'est parce qu'elles sont ingénieuses, que je les attaque.» Il ajoute: «son livre rempli d'invectives délicates contre l'hypocrisie, détourne, encore aujourd'hui, les hommes de la vertu, en leur persuadant qu'il n'y en a point de véritable».

La prétention à la généralité est elle-même critiquable, car elle ignore les perspectives variées et les situations diverses: «Peu de maximes sont vraies à tous égards» (maxime 111). La maxime souffre de son côté spectaculaire: «On dit peu de choses solides lorsqu'on cherche à en dire d'extraordinaires» (maxime 112) comme de son côté prêcheur: «nous nous flattons sottement de persuader aux autres ce que nous ne pensons pas nous-mêmes» (maxime 113). Aussi la sensibilité et le sentiment sont-ils introduits dans le discours péremptoire du raisonneur fallacieux.

Les marques du sujet d'énonciation se font progressivement plus présentes. Chez La Bruyère la première personne s'affirme avec les «Je ne sais si...»⁷, les «Il me semble que...»⁸ ou les «Je crois pouvoir dire...»⁹ qui marquent également, de par la prise de position subjective une atténuation dans l'affirmation, un doute, une suspension de la catégoricité, sans parler des affirmations personnelles précises («je me jette et me réfugie dans la médiocrité»¹⁰), des options individuelles («Faut-il opter? Je ne balance pas: je veux être peuple»¹¹). Les séquences dialogiques ouvrent également la maxime. C'est la fin d'une impartialité sereine, la fin d'une distillation précieuse. La figure du je témoigne explicitement d'un point de vue personnel et de la primauté du moi, mais d'un moi dépouillé encore de l'homme concret chez un Vauvenargues, ainsi que le note Jean Dagen, mais déjà avec un appel à l'authenticité d'une spontanéité qui s'affiche. Plus tard l'homme concret s'affirmera pleinement dans toute son individualité et sa singularité unique chez un Chamfort et chez un Joubert.

Chamfort est proche de Vauvenargues dans la grande méfiance qu'il partage vis à vis de la maxime classique: «il ne faut pas être dupe de la charlatanerie des moralistes» qui ont trop

⁷ *Du Coeur* 46.

⁸ *De la Société* 78.

⁹ *De la Cour* 33.

¹⁰ *Des Biens de fortune* 47.

¹¹ *Des Grands* 25.

multiplié les maximes¹². Avec Chamfort, et ses *Maximes et pensées. Caractères et anecdotes* (1795), nous assistons à la dissolution complète de la forme classique de la maxime. Albert Camus qui n'appréciait guère la maxime, cette «équation où les signes du premier terme se retrouvent exactement dans le second, mais avec un ordre différent», formule algébrique qui peut toujours être retournée, combinatoire indifférente à l'expérience, appréciait Chamfort parce qu'il «n'écrit pas des maximes», que chez lui «il n'y a rien de généralisé» et qu'il procède au contraire par remarques: «Ce sont des traits, des coups de sondes, des éclairages brusques, ce ne sont pas des lois». Chamfort est peu capable d'abstraire et de généraliser. Son originalité est dans ces anecdotes, bons mots cyniques qui, loin de rechercher une portée universelle, visent à épingler le singulier, ainsi que dans la part subjective importante de l'énonciation qui tend à rapprocher certaines assertions du journal intime du XIXe siècle. «Lorsque mon cœur a besoin d'attendrissement, je me rappelle la perte de mes amis que je n'ai plus, des femmes que la mort m'a ravies; j'habite leur cercueil, j'envoie mon âme errer autour des leurs. Hélas! je possède trois tombeaux.» Ce sont des réflexions où l'humeur de l'individu et l'état d'âme prédominent.

Le lieu d'où parle Chamfort, ou plutôt l'époque d'où il parle, est un temps dominé par la tyrannie d'une classe. «Il n'y a d'histoire digne d'attention que celle des peuples libres. L'histoire des peuples soumis au despotisme n'est qu'un recueil d'anecdotes» (n° 486). Cela signifie que les *Produits de la civilisation perfectionnée* ne sont qu'un recueil d'anecdotes, brèves et disjointes qui permettent la satire. En même temps elles constituent la représentation mimétique d'une société mondaine et dépourvue de sens, d'une société inégalitaire et dépourvue d'unité, société éclatée qui ne produit que des anecdotes. Or il y a vérité de l'anecdote et mensonge de la maxime (qui ne saurait avoir de valeur universelle): «Les maximes, les axiomes, sont, ainsi que les abrégés, l'ouvrage des gens d'esprit, qui ont travaillé, ce semble, à l'usage des esprits médiocres ou paresseux. Le paresseux s'accommode d'une maxime qui le dispense de faire lui-même les observations qui ont mené l'auteur de la maxime au résultat dont il fait part à son lecteur» (Maxime n° 1). Il ajoute que la maxime peut être applicable à tel ou tel

¹² CHAMFORT, *Maxime* 293.

cas, ou même pas du tout, ce qui confirme sa portée limitée. C'est que Chamfort ne s'intéresse qu'au particulier. Alors que la maxime prétend à une généralité qui est toujours abusive, l'anecdote peut être représentative.

L'écriture de Chamfort se remarque par un ton personnel et énergique, une «âpreté dévorante» qui faisait dire à Diderot que Chamfort est «un petit ballon dont une piqûre d'épingle fait sortir un vent violent». Cette tête «la plus électrique que j'ai jamais connue» (Mirabeau) et qui dit avoir été empoisonnée à l'arsenic sucré n'écrit que pour recommencer une société humaine qu'il faut auparavant détruire. «C'est après les éruptions des volcans que la terre est plus fertile.» Mais cette passion violente qui cherche à «fixer, éterniser chaque instant de son être» essaye de s'oublier, de retirer la vie de soi-même pour échapper au tourbillon nerveux qui la consume. Retrait en soi, dans la solitude ironique et amère, car «la perte des illusions amène la mort de l'âme.»

Ce moraliste désolé, dont on a pu dire qu'il joint l'humour féroce de Swift à la grâce d'un Beaumarchais, et qui préconise le rire pour exorciser le désespoir, alliant le sarcasme de la gaieté avec l'indulgence du mépris, est un être hanté de contradictions, qui n'aime point les princes et est attaché à une princesse, qui écrit des maximes républicaines et dont les amis portent des décorations monarchistes, qui aime la pauvreté volontaire et qui vit avec des gens riches, qui croit enfin les illusions nécessaires à l'homme et qui vit sans illusions.

Observateur perspicace d'une société dont il se sent exclu, ses «produits de la civilisation perfectionnée»¹³ tracent par petites touches le tableau d'une société qui se décompose et nul n'a eu plus que lui le sentiment de la fin de l'Ancien Régime. Le terme «produits» signifie que les vices d'une telle société sont le résultat du développement de la civilisation, mais qu'ils ne sont pas le fait unique de la nature humaine. Aussi ses aphorismes ne sont guère tendres pour la société qui est «une foire, un tripot, une auberge, un bois, un mauvais lieu et des petites-maisons», «un bois rempli de voleurs, dont les plus dangereux sont les archers, préposés pour arrêter les autres», pour le grand monde «un mauvais lieu que l'on avoue», pour

¹³ «Produits de la Civilisation perfectionnée. 1ère partie. Maximes et Pensées. 2e Partie. Caractères. 3e Partie. Anecdotes».

les Français dont «le caractère naturel est composé des qualités du singe et du chien couchant», pour le Roi «un homme dont la figure est sur un petit écu», les différents ordres et états, la noblesse («La Noblesse, disent les Nobles, est un intermédiaire entre le Roi et le Peuple... Oui, comme le Chien de chasse est un intermédiaire entre le Chasseur et les Lièvres»), les courtisans «pauvres enrichis par leur mendicité», les bourgeois qui «par une vanité ridicule font de leurs filles un fumier pour les terres des gens de qualité». Quant à l'amour, cet «échange de deux fantaisies et le contact de deux épidermes», cette «épilepsie de quelques minutes», il ne nous rapproche guère des femmes par qui commence toute dégénérescence. Quant à la gloire littéraire qui n'est qu'une «espèce de diffamation», soutenue par un public qui n'est qu'une «bête et un coquin» («Le public, le public! combien faut-il de sots pour faire un public?»), mieux vaut ne pas y songer. Bref, «ce n'est pas un bon moyen de corriger les hommes que de vouloir leur prouver qu'ils sont incorrigibles».

«La société n'est pas, comme on le croit d'ordinaire, le développement de la nature, mais bien sa décomposition. C'est un second édifice, bâti avec les décombres du premier. On en retrouve les débris avec un plaisir mêlé de surprise.» Dans une belle image, il compare la société à «une bibliothèque où tout paraît en règle au premier coup d'œil, parce que les livres y sont placés suivant le format et la grandeur des volumes, mais où dans le fond tout est en désordre, parce que rien n'y est rangé suivant l'ordre des sciences, des matières ni des auteurs.» Ce désordre fondamental est dû aux égoïsmes particuliers et à la sottise générale. Il faut savoir dire non, et l'aphoriste qui est un négateur prend des allures de préévolutionnaire lorsqu'il proclame «Les pauvres sont les nègres de l'Europe», «Qu'est-ce que le Tiers État? Tout. Qu'a-t-il? Rien» ou «Guerre aux châteaux, paix aux chaumières».

Avec élégance, simplicité, Chamfort use du parallèle, («il y a des sottises bien habillées comme il y a des sots bien vêtus»), du balancement («On souhaite la paresse d'un méchant et le silence d'un sot»), de l'image («un sot qui a un moment d'esprit étonne et scandalise comme des chevaux de fiacre au galop»), des paradoxes («on ne sait bien que ce que l'on n'a point appris»). Mais le goût de la formule («Il est plus facile de légaliser certaines choses que de les légitimer» ou «Célébrité: l'avantage d'être connu de ceux qui ne nous connaissent

pas») est toujours au service de l'idée, sans virtuosité artificielle, ni éclat tapageur ou exagération: rien n'est gratuit dans le moule élégant et robuste de la phrase dont la concision sert la pensée et son mordant.

Le rejet de la maxime comme paresse de l'esprit provient d'une vive sensibilité à la complexité des choses: «Dans les choses, tout est affaires mêlées, dans les hommes, tout est pièces de rapport. Au moral et au physique, tout est mixte. Rien n'est un, rien n'est pur.» Cette philosophie d'un monde multiforme est en rapport avec les séismes historiques, avec le sentiment d'éclatement d'une société qui n'est que la lutte de mille intérêts opposés, lutte de toutes les vanités qui se croisent, se choquent... «En France, il n'y a plus ni public, ni de nation par la raison que la charpie n'est pas du linge». Il est d'ailleurs souvent difficile de dire ce qui est anecdote, portrait, maxime sans parler des formes mixtes nombreuses.

Il y a une dimension militante dans cette écriture discontinue qui a fait dire à Laurent Loty que «La brièveté formelle, chez Chamfort, c'est d'abord celle du *slogan politique*»¹⁴. Il est impossible d'émettre dans un monde en décomposition des énoncés généraux. Le moraliste ne peut plus prétendre faire l'unanimité, ou à tout le moins remporter les suffrages de la majorité des honnêtes gens; il doit se replier dans une solitude farouche et faire preuve d'indépendance pour entrer en «état d'épigramme contre son prochain». Cette contingence de l'écriture et cette vive volonté d'indépendance ont fort bien été analysées par Philippe Moret qui a très finement analysé la fonction du personnage nommé M... comme représentant la prise de parole de tout un chacun, affirmation de l'individualité et de la liberté, prise de position farouchement subjective¹⁵.

Pour conclure, nous dirons que tout cela ne signifie pas qu'il n'existe point de maxime du plus pur style encore chez un Chamfort qui peut même arriver à surpasser le maître. Ainsi La Rochefoucauld écrivait-il: «Quand on ne trouve pas son repos en soi-même, il est inutile de le chercher ailleurs» (maxime supprimée 61). Chamfort a une expression plus forte quand il affirme: «le bonheur n'est pas chose aisée: il est difficile de

¹⁴ LAURENT LOTY, «Forme brève et pessimisme: le cas Chamfort», *La Licorne*, 21, 1991, p. 232.

¹⁵ PHILIPPE MORET, *op. cit.*, pp. 150-151.

le trouver en nous, et impossible de le trouver ailleurs». Le style et la structure des maximes de La Rochefoucauld continuent de hanter les écrivains français largement héritiers de la tradition moraliste qui n'est pas seulement une philosophie, mais un style, une manière d'écrire classique alliant concision et finesse.

L'évolution générale se fait donc d'une part dans la singularisation et l'individualisation progressive du sujet amenant une prise de position de plus en plus subjective, à la fois dans l'énonciation et dans le sentiment vécu et d'autre part dans un élargissement qui est aussi un éclatement des thèmes: à l'unité du monde de La Rochefoucauld, sans aucun doute une unité déceptive fondée sur la démolition du héros et l'effondrement d'un ancien monde, mais qui trouve dans la désillusion systématique une vision d'une singulière cohérence, succède la vision de mondes atomisés, fragmentaires, multiples. Pour ma part, il me semble que nous amorçons ainsi le passage de la maxime classique à l'aphorisme moderne.

[Di che cosa parla la massima nell'epoca classica in Francia?

A proposito della massima, si potrebbe dire come La Bruyère che è stato detto tutto ed arriviamo troppo tardi poiché è da tanto che un gran numero di uomini (e di donne) pensano. Dopo i lavori di J. Lafond, Corrado Rosso, Jürgen von Stackelberg, Margot Kruse, Louis Van Delft, ecc. e quelli di Maria Teresa Biason, che cosa resta dunque da dire su un genere che ha suscitato l'attenzione, l'interesse o l'irritazione dei lettori e dei commentatori? Smontati i meccanismi della sua struttura, della sua filosofia e della sua eloquenza, la massima finisce per far le spese della sua eccessiva notorietà, a tal punto che essa acceca, abbaglia. Certo i critici non si sono lasciati ingannare e hanno dimostrato che contrariamente alla doxa diffusa, la massima non si può ridurre ad una formula di uguaglianza e di proporzione matematica, anzi, nonostante la sua brevità, essa può assumere forme estremamente varie. Rimane comunque il fatto che essa s'impone per il carattere assoluto, rigoroso e categorico della forma, una sorta di figura dell'autorità in quel secolo di monarchia assoluta¹.

Maria Teresa Biason mi ha proposto una problematica rigorosa: quella di rendere conto della tematica della massima classica francese nonché della sua evoluzione. Onde il titolo: *Di che cosa parla la massima nell'epoca classica in Francia?*

Titolo alquanto imbarazzante perché, se da un lato gli argomenti affrontati sembrano essere di una diversità impressionante, dall'altro basta riferirsi a La Rochefoucauld per rispondere che la massima parla di una cosa sola, vale a dire dell'amor proprio. Dal vasto corpus tematico dei moralisti, eccoci ridotti al monotematismo, un monotematismo che il Duca ama variare all'infinito.

Si ricorderà brevemente che la massima trae il proprio nome da *maxima* (sottinteso *sententia*) il che significa letteralmente la sentenza estesa, nella fattispecie la sentenza più generale, più universale. Se la sentenza ha un valore pratico in quanto regola generale di comportamento o di giudizio, la sentenza massima assume con La Rochefoucauld un senso più letterario che sta ad indicare l'esigenza di generalità di ogni pensiero morale. «Esse sono come leggi in morale» diceva La Bruyère. La massima non ha più come la sentenza tradizionale quel carattere enciclopedico che abbracciava tutte le discipline in raccolte di luoghi comuni. Si assiste ad un restringimento considerevole del territorio ormai ridotto essenzialmente ai *moralia*.

L'enunciato della legge ha un carattere impersonale che garantisce la sua universalità. Parimenti ciò che caratterizza il grande fondatore e maestro della massima classica, La Rochefoucauld, è quell'imperso-

¹ Cfr. il libro di CHARLOTTE SCHAPIRA, *La maxime et le discours d'autorité*, Parigi, Sedes, 1997.

nalità dell'autorità generale che parla, come dice Lacan, da nessun luogo. L'autorità della verità s'impone con un gioco di prestigio, con un numero da illusionista: *una* verità è proposta, a cui la forma ellittica conferisce l'autorità *della* verità, *una* verità è data come *la* verità. Malafede della scrittura che occulta il soggetto parlante con il carattere lapidario, le qualità formali, l'aspetto enigmatico che svia l'attenzione del lettore.

Roland Barthes, come altri, ha messo giustamente in evidenza, con la perspicacia che gli è congeniale, il carattere esemplare della massima. «Ogni massima è, in qualche modo, l'archetipo di tutte le massime; vi si trova una struttura al contempo unica e varia». Certo esistono pure delle «riflessioni» diverse dalle massime in quanto hanno una struttura libera, composta da frammenti di discorso, fluttuanti, continui, e sono l'esatto contrario di «quell'ordine verbale molto arcaico che regola il disegno della massima». La massima infatti ha un carattere «arcaico», vale a dire irrigidito, immobilizzato nella sacralità e nell'assolutezza della propria enunciazione oracolare.

Il contenuto delle massime, per colui che legge di seguito le massime di La Rochefoucauld svanisce ben presto a favore del modo enunciativo che appare come il vero e proprio soggetto del libro, con quel carattere ossessionante da «discorso senza fine, senza ordine, simile a un monologo ossessivo». Ciò che conta è forse meno il discorso di verità, a proposito del quale si è notato ormai da tempo che se ne potevano liberamente invertire o cambiare i termini, che il modo enunciativo della verità che si esibisce (in particolare nella *pointe*) e si ritrae, si chiude, solidificandosi. Barthes parla allora di ossatura, di osso, di guscio. La massima è un oggetto duro «come il corsaletto di un insetto» e come l'insetto punge, con quell'«uncino di parole aguzze che la terminano, la incoronano, la chiudono pur armandola (è armata appunto perché è chiusa)». Tale aggressività tattica (la scienza delle piazze militari fu quella dei moralisti classici, specie di La Rochefoucauld) mira secondo Barthes alla definizione di sostanze piene, di essenze universali conquistate per volere dello spirito secondo una sintassi assertiva nella quale egli vede giustamente «una vera e propria economia metrica dello spirito». La definizione delle cose per mezzo di relazioni immobili quali l'antitesi e la simmetria tende alla sacralizzazione dei concetti al punto che l'enunciazione ha un che di trascendente che mima il giudizio di Dio². Il carattere di necessità meccanica della massima infonde un sentimento di certezza e di verità.

Non v'è dubbio che «nella generalità dell'asserzione, l'enunciato non è abbastanza impersonale perché non si avverta, tangibile, l'enun-

² Barthes parla propriamente dell'immaginario del pesare: l'autore soppesa gli oggetti, ci dice la verità sulle tare usate. In effetti pesare è un'attività divina.

ciazione di un soggetto, un soggetto che tende alla sorpresa, al paradossale, alla *pointe*» (Lafond, XI), e nelle *Maximes* si sente lo «zampino» dell'autore, i segni della sua ingegnosità, di uno stile insomma. Diversamente dalla sentenza, la quale secondo Jean Lafond, «dandosi come asserzione e risposta definitiva, assoluta, si impone al lettore, la massima si fa accettare, vuole piacere, ironizza e, in fin dei conti, interroga»³. Il carattere chiuso della massima non è contraddittorio rispetto alla sua incompiutezza: invita il lettore a contribuire attivamente per completare la disinvoltura studiata della bozza. Tale disinvoltura è dovuta, come si sa, alla concisione di quello «stile serrato che non consente di dare alle cose tutta la chiarezza desiderabile. Sono i primi tratti del quadro» (La Chapelle-Bessé, p. 279). La Rochefoucauld rivendica i pregi dell'incompiuto: «Ci sono delle cose belle che hanno più lustro quando rimangono incompiute che non quando sono troppo rifinite» (massima soppressa 50). Proprio come nell'arte del conversare «Vi è una certa abilità nel non esaurire gli argomenti trattati, e nel lasciare sempre agli altri qualche cosa da pensare e da dire» (La Rochefoucauld, *Réflexions diverses*).

Questa estetica derivante dalla «sprezzatura» si basa su strutture formali ben visibili. Certo la proporzione matematica è lungi dall'essere frequente quanto si pensi. La relazione d'identità delusa, la cui espressione ricorrente è costituita dalla copula restrittiva del tipo: «Le nostre virtù non sono altro, il più delle volte, che vizi mascherati» che sembra proprio una tendenza fondamentale del pensiero di La Rochefoucauld nella sua volontà di togliere le maschere, questa stessa tipologia della definizione restrittiva dunque, costituisce soltanto una minima parte nell'insieme delle massime. Si capisce perché Barthes parla di uno strutturalismo moderato per indicare una struttura al contempo unica e varia che consiste non nella ripetizione litanica di un solo stampo sintattico, bensì nella varietà e nella variazione. Resta comunque il fatto che nelle massime dominano prima di tutto il chiasmo, l'antitesi, il gioco della simmetria, del minimalismo sintattico nonché del massimalismo semantico, una struttura duale, fortemente antitetica.

Di fronte all'arte adamantina di La Rochefoucauld, sembrerebbe che il genere non potesse far altro che avviarsi verso il declino. Così è secondo Levrault: dopo La Rochefoucauld e La Bruyère, il genere scompare. Secondo Fritz Schalk non si fa che riproporre un'appendice a La Rochefoucauld: il tema e la forma dipendono direttamente dal maestro e gli altri li riprendono per svilupparli ed arricchirli⁴.

³ JEAN LAFOND, *Moralistes du XVII^e siècle*, Paris, Laffont, 1992, pp. XI-XII.

⁴ «Alle spätere Aphoristik drang über die erste Anregung La Rochefoucaulds sowohl im Thema als auch in der Form hinaus; die nun entwickelte Stimmung zur Aphorismus [...] wird einer immer grösseren Fülle sprachlicher Mittel fähig» (*Das Wesen des französischen Aphorismus*, NS XLI, 1933, p. 432).

Non è esatto e Margot Kruse ha infatti dimostrato che La Bruyère, ad esempio, ampliava i motivi della massima. Si trovano temi propri di La Rochefoucauld soltanto in 6 su 16 Capitoli dei *Caractères* (*Del merito personale, Delle donne, Del cuore, Della società e della conversazione, Dell'uomo, Dei giudizi*). Nei restanti capitoli ci si occupa dei costumi dell'epoca oppure di temi riguardanti la letteratura, l'eloquenza o la religione. Questa estensione è possibile perché La Bruyère collega la massima ad altre forme letterarie come il ritratto o il carattere. «La Bruyère ha saputo abilmente fondere il metodo di La Rochefoucauld con quello di Théophraste e variare l'uno con l'altro. [...] massime e ritratti si danno appoggio a vicenda e contribuiscono all'effetto complessivo, come il testo e l'illustrazione di un libro ben fatto»⁵. Questa prima evoluzione deriva dunque da una contaminazione con altre forme, fenomeno che ritroveremo con Vauvenargues e Chamfort. Ciò è dovuto al fatto che La Rochefoucauld ha creato un modello insuperabile, puro, di modo che, per riuscire a continuare il genere, sembra che sia necessario importare altre forme letterarie capaci di dargli un nuovo aspetto e una nuova energia.

Il cambiamento avviene inoltre per il fatto che, applicandosi alle contingenze dell'epoca, è portatrice di una componente relativistica che sconvolge (anche se finisce per confermarla) l'autorità assoluta della massima di La Rochefoucauld.

Per quanto riguarda La Bruyère, questi comincia col respingere l'uso stesso del termine massima:

Del resto non ho voluto affatto scrivere massime: esse sono come leggi nella morale, e confesso che non ho né abbastanza autorità né abbastanza genio per fare il legislatore.

So perfino che avrei peccato contro l'uso delle massime, il quale vuole che, come gli oracoli, esse siano corte e concise. Alcune di queste osservazioni lo sono, altre sono più lunghe: le cose si pensano in modo diverso, e si spiegano in forma diversa, con una sentenza, con un ragionamento, con una metafora o altre figure, con un parallelismo, con un semplice paragone, con un fatto raccontato per esteso, con un solo tratto, con una descrizione, con un dipinto: da questo deriva la lunghezza o la brevità delle mie riflessioni.

Una delle grosse differenze ci sembra consistere nel fatto che mentre La Rochefoucauld cerca di ridurre i vari comportamenti a un unico punto di vista (o comunque a un numero limitato di punti di vista), La Bruyère moltiplica le prospettive, varia i punti di vista, il che costituisce senz'altro un fascino nuovo che accentua l'aspetto disgregato e frammentario dell'esistenza. Questo non esclude tuttavia che ci siano somiglianze e convergenze: si trovano così massime for-

⁵ PAUL MORILLOT, *La Bruyère, Les Grands Ecrivains Français*, Parigi, 1904, p. 109.

malmente e ideologicamente identiche, in particolare nel capitolo *Del Cuore* che tratta dell'amore e dell'amicizia.

Proprio per questa ragione è difficile in questo caso, seguire Roland Barthes quando intende fare dei *Caractères*, un libro di sapere totale, una specie di cosmogonia della società classica, che descrive questo mondo con i suoi tratti, i suoi limiti e le sue interferenze. «Si è detto di Leibniz, pressappoco contemporaneo di La Bruyère, che era stato l'ultimo uomo in grado di conoscere tutte le cose; La Bruyère è forse stato anche lui l'ultimo moralista in grado di parlare di tutto l'uomo, di racchiudere tutte le regioni del mondo umano in un libro.» D'accordo, ma si tratta in questo caso di mostrarne le inevitabili fratture, discontinuità e ferite. Entriamo nel mondo del frammentario e improvvisamente la concisione della massima diventa insufficiente, il discorso tende ad espandersi, a diventare frammento, ad arricchirsi di aneddoti, ad animarsi in ritratti.

Con Vauvenargues, un passo decisivo e paradossale è compiuto. Paradossale perché Vauvenargues cura la massima, dandogli una sostanza saporita incompatibile con quella di La Rochefoucauld al quale si oppone. Non è che non riconosca il talento del maestro, ma la sua filosofia gli sembra intollerabile. È un altro secolo: la massima era governata da una struttura duale (i cui più noti binomi sono «grandezza e miseria», «essere e apparire»). Il modo di vedere delle *Lumières* è diverso: l'arte della sfumatura, il tentativo di risolvere le contraddizioni, la ricerca dell'armonia e della sintesi richiedono più elasticità, meno rigidità e rigore, meno astrazione anche. Non si tratta più di additare le antitesi paradossali, perché «non ci sono contraddizioni nella natura» (massima 289).

Levrault scriveva che Vauvenargues era troppo artista per ignorare ciò che un'immagine graziosa aggiunge alla bellezza di una massima, al fine di comporre «questo mazzo di massime, raccolte durante l'autunno del genere, [che] ha non so quale profumo squisito». Piacciono certamente a Vauvenargues «la chiarezza che orna i pensieri profondi» e «la limpidezza che è il lustro dei maestri», la precisione e la formula pungente: («Lo sciocco è come il popolo: si crede ricco con poco» (massima 260); «Disprezziamo molte cose per non dover disprezzare noi stessi» (massima 196); «Il servilismo abbassa gli uomini fino a un punto tale che finisce per piacere loro» (massima 22)⁶). Ma il suo «tocco» sta nel calore e nel senso poetico. Citiamo la massima che Voltaire non amava a causa della sua imprecisione, in quanto il paragone vago e lirico non si addiceva secondo lui alla

⁶ Si vedano le massime 172; 189; 234; 251; 309; 378; 568. Si leggeranno a questo proposito le ottime considerazioni di un buon conoscitore di Vauvenargues, Philippe Moret, nel suo libro *Tradition et modernité de l'aphorisme. Cioran, Reverdy, Scutenaire, Jourdan, Chazal*, Genève, Droz, 1997.

forma rigorosa della massima, mentre Sainte-Beuve invece pensava, come pure D.-L. Gilbert nel suo *Éloge de Vauvenargues*, che si trattasse di una fra le migliori di quest'autore. È vero che viene spesso citata:

I primi giorni della primavera hanno meno fascino della virtù nascente di un giovane.

Oppure quest'altra:

La vista di un animale ammalato, il gemito di un cervo inseguito nei boschi dai cacciatori, il pallore di un fiore che cade e appassisce, tutte le immagini dunque delle disgrazie umane rattristano il cuore e immergono la mente in una *réverie* commovente.

Vauvenargues sembra addirittura scrivere le sue massime (almeno alcune di esse) contro La Rochefoucauld. Quando questi scriveva: «Le passioni hanno una loro ingiustizia e un loro tornaconto che fanno sì che sia pericoloso seguirle, e che se ne debba diffidare anche quando sembrano più ragionevoli» (massima 9), Vauvenargues ribatte (massima 151): «Siamo forse debitori alle passioni dei più grandi vantaggi della mente» oppure «Le passioni hanno insegnato la ragione agli uomini» (massima 154). A La Rochefoucauld che scrive «La mente è sempre ingannata dal cuore», Vauvenargues risponde e replica che «La ragione ci inganna più spesso della natura» (massima 123).

Ma con «I grandi pensieri vengono dal cuore» siamo ancora di fronte ad una massima? Oppure si tratta di una constatazione, di una riflessione che non esige nessun effetto di stile? Non svilupperò questo attacco a La Rochefoucauld, accontentandomi semplicemente di ricordare che l'aspetto artificiale e artificioso è condannato dal punto di vista etico:

«Discutendo in questo modo alcune delle Massime del duca di La Rochefoucauld, credo di sentire, bene come chiunque, quanto sono ingegnose; ma è proprio perché sono ingegnose che le critico.» Egli aggiunge: «Il suo libro pieno di sottili invettive contro l'ipocrisia, allontana, ancora oggi, gli uomini dalla virtù, convincendoli che non ve n'è una autentica».

La tendenza alla generalizzazione è anch'essa criticabile, perché ignora le varie prospettive e le situazioni diverse: «Poche massime sono vere sotto tutti gli aspetti» (massima 111): La massima pecca per il suo carattere spettacolare: «Si dicono poche cose solide quando si cerca di dirne che siano straordinarie» (massima 112) come pure per il suo carattere moralizzante («ci lusinghiamo sciocamente di convincere gli altri di quello che neanche noi stessi pensiamo», massima 113). La sensibilità e il sentimento sono così introdotti nel discorso perentorio del raziocinante fallace.

Le marche del soggetto dell'enunciazione diventano sempre più presenti. In La Bruyère la prima persona si afferma con i vari «Non so se...»⁷, «Mi sembra che...»⁸, «Credo di poter dire che...»⁹ che segnano anche, proprio per la presa di posizione soggettiva, un'attenuazione nell'affermazione, un dubbio, una sospensione nella categoricità, nonché affermazioni personali precise («mi butto e mi rifugio nella mediocrità»¹⁰), opzioni individuali («Bisogna optare? Non esito: voglio essere del popolo»¹¹). Anche le sequenze dialogiche aprono la massima. È la fine di un'imparzialità serena, la fine di una preziosa distillazione. La figura della prima persona, attesta esplicitamente il punto di vista personale e il primato dell'io, un io ancora privo della sua componente concreta in Vauvenargues, come osserva Jean Dagen, ma che costituisce già un richiamo all'autenticità di una spontaneità che si esibisce. Più tardi l'uomo concreto si affermerà in Chamfort e in Joubert pienamente con tutta la sua individualità e la sua irripetibile singolarità.

Chamfort è vicino a Vauvenargues per la grande diffidenza che prova nei confronti della massima classica: «non bisogna lasciarsi ingannare dalla ciarlataneria dei moralisti» che hanno esagerato nel moltiplicare le massime¹². Con Chamfort, e le sue *Maximes et pensées. Caractères et anecdotes* (1795), assistiamo alla dissoluzione completa della forma classica della massima. Albert Camus, che non apprezzava troppo la massima, quell'«equazione in cui i segni del primo termine si ritrovano tali quali nel secondo, ma in un ordine diverso», formula algebrica che può sempre essere girata, combinatoria indifferente all'esperienza, apprezzava Chamfort proprio perché «non scrive massime», in lui «niente è generalizzato», e procede invece per osservazioni: «Sono tratti, colpi di sonda, improvvise proiezioni di luce, non sono leggi». Chamfort non ha una grande capacità di astrazione e di generalizzazione. La sua originalità sta negli aneddoti, ciniche battute che, lungi dal pretendere all'universale, mirano a cogliere il singolo, sta anche nella parte soggettiva importante dell'enunciazione che tende a ravvicinare certe asserzioni al diario intimo del XIX secolo. «Quando il mio cuore ha bisogno di intenerirsi, mi ricordo la perdita di amici scomparsi, di donne a me strappate dalla morte; sto nella loro bara, faccio sì che la mia anima vaghi attorno alla loro. Ahimè! Sono tre, le mie tombe.» Sono riflessioni in cui prevalgono l'umore dell'individuo e il suo stato d'animo.

Il luogo da cui parla Chamfort, o meglio l'epoca da cui parla, è

⁷ *Del Cuore* 46.

⁸ *Della Società* 78.

⁹ *Della Corte* 33.

¹⁰ *Dei Beni di fortuna* 47.

¹¹ *Dei Grandi* 25.

¹² CHAMFORT, *Massima* 293.

dominata dalla tirannia di una classe. «Non c'è storia degna d'attenzione se non quella dei popoli liberi. La storia dei popoli sottomessi al despotismo non è altro che una raccolta di aneddoti» (n. 486). Ciò significa che i *Produits de la civilisation perfectionnée* altro non sono che una raccolta di aneddoti, brevi e isolati che rendono possibile la satira. Nello stesso tempo costituiscono la raffigurazione mimetica di una società mondana e priva di significato, di una società non egualitaria e priva di unità, società disgregata che produce soltanto aneddoti. Infatti c'è la verità dell'aneddoto e la falsità della massima (il cui valore universale è escluso): «Le massime, gli assiomi, sono, come pure i compendi, l'opera di persone intelligenti, che hanno lavorato, a quanto pare, per le menti mediocri o pigre. Il pigro si accontenta di una massima che gli risparmia di fare da sé le osservazioni che hanno portato l'autore della massima al risultato che questi comunica al suo lettore» (Massima n. 1). Aggiunge che la massima può essere applicata a questo caso oppure a quello ma anche a nessuno, il che conferma il suo valore limitato. Chamfort in effetti s'interessa soltanto del particolare. Mentre la massima pretende ad una generalità che è sempre impropria, l'aneddoto può avere valore di raffigurazione.

La scrittura di Chamfort si fa notare per il tono personale e vigoroso, un'«asprezza divorante» che portava Diderot a dire che Chamfort è «un palloncino che, punto da uno spillo, libera un vento violento». Questa mente, «la più elettrica che io abbia mai conosciuto» (Mirabeau), la quale afferma di essere stata avvelenata con dell'arsenico dolce, scrive soltanto per rifare una società che bisogna prima distruggere. «È dopo le eruzioni vulcaniche che la terra è più fertile» Ma questa passione violenta che cerca di «fissare, rendere eterno ogni istante del suo essere» cerca di dimenticare se stessa, di togliere la vita da se stessa per sfuggire al turbinio nervoso che la consuma. Ritiro in se stesso, nella solitudine ironica e amara, poiché «la perdita delle illusioni conduce alla morte dell'anima.»

Questo moralista triste, di cui si è potuto dire che unisce l'umorismo feroce di Swift al garbo di Beaumarchais, e che consiglia il riso per esorcizzare la disperazione, accosta il sarcasmo dell'allegria all'indulgenza del disprezzo, è un essere ossessionato dalle contraddizioni, che non ama i principi ed è legato ad una principessa, che scrive delle massime repubblicane mentre i suoi amici sfoggiano decorazioni monarchiche, che ama la povertà volontaria e vive con dei ricchi, che ritiene le illusioni necessarie all'uomo ma vive senza illusioni.

Osservatore acuto di una società da cui egli si sente escluso, i suoi *produits de la civilisation perfectionnée*¹³ tracciano a brevi tratti il quadro di una società in disfacimento e nessuno più di lui ha

¹³ «*Produits de la Civilisation perfectionnée*. 1ère partie. *Maximes et Pensées*. 2e Partie. *Caractères*. 3e Partie. *Anecdotes*».

sentito la fine dell'*Ancien Régime*. Il termine «produits» (prodotti) significa che i vizi di una simile società sono il risultato dello sviluppo della civiltà, ma essi non sono soltanto legati alla natura umana. I suoi aforismi perciò non sono affatto teneri nei riguardi della società che è «una fiera, una bisca, un'osteria, un bosco, un luogo malfamato e un bordello», «un bosco pieno di ladri, e fra di loro i più pericolosi sono gli arcieri, il cui mestiere è di arrestare gli altri», in quanto al bel mondo è «un luogo malfamato che si dichiara tale», nei riguardi dei Francesi «il cui carattere naturale è composto delle qualità della scimmia e del cane strisciante», nei riguardi del Re «un uomo il cui volto si trova su un piccolo scudo», dei vari ordini e stati, della nobiltà («La Nobiltà, dicono i Nobili, è un intermediario fra il Re e il Popolo... Già, come il Cane da Caccia è un intermediario fra il Cacciatore e le Lepri»), dei cortigiani «poveri arricchitisi chiedendo l'elemosina», dei borghesi i quali «per ridicola vanità fanno delle loro figlie letame per le terre dei nobili». Quanto all'amore, «scambio di due capricci e (...) contatto di due epidermidi», «epilessia di pochi minuti» non ci ravvicina granché alle donne con cui inizia ogni degenerazione. Alla gloria letteraria, che altro non è che una «specie di diffamazione» sostenuta da un pubblico soltanto «stupido e mascalzone» («Il pubblico, il pubblico! quanti sciocchi servono per fare un pubblico?»), è meglio non pensarci. Insomma «non è un buon mezzo per correggere gli uomini voler provar loro che sono incorreggibili»

«La società non è, come lo si crede di solito, lo sviluppo della natura, ma ne è proprio lo sfacelo. È un secondo edificio costruito con le rovine del primo. Se ne ritrovano le macerie con un piacere misto a sorpresa.» Con una bella immagine, egli paragona la società a «una biblioteca dove tutto sembra a posto a prima vista, perché i libri vi sono collocati a seconda del formato e della grandezza dei volumi, ma dove in fondo tutto è in disordine, perché niente è sistemato secondo l'ordine delle scienze, delle materie né degli autori.» Questo disordine fondamentale è dovuto agli egoismi privati e alla stupidità generale. Bisogna sapere dire di no, e l'aforista, che è abituato a negare, assume atteggiamenti da prerivoluzionario quando dichiara «I poveri sono i negri dell'Europa», «Che cos'è il *Tiers État*? Tutto. Che cosa possiede? Niente» oppure «Guerra ai castelli, pace alle capanne».

Con eleganza e semplicità, Chamfort usa il parallelismo, («ci sono delle sciocchezze ben vestite così come ci sono degli sciocchi ben vestiti»), la disposizione equilibrata («Si spera nella pigrizia di un cattivo e nel silenzio di uno sciocco»), l'immagine («uno sciocco che ha un momento d'intelligenza stupisce e scandalizza come cavalli da carrozza al galoppo»), i paradossi («Si sa bene soltanto quello non si è imparato»). Ma il gusto della formula («È più facile rendere certe cose legali che non renderle legittime» oppure «Celebrità: il vantag-

gio di essere conosciuto da quelli che non ci conoscono») è sempre al servizio dell'idea, senza virtuosismo artificioso né enfasi ad effetto o esagerazione: niente è gratuito nello stampo elegante e solido della frase in cui il pensiero e il suo mordente sono serviti dalla concisione.

Il rifiuto della massima come pigrizia della mente deriva da una grande sensibilità alla complessità delle cose: «Nelle cose, è tutto un mescolarsi di affari, negli uomini è tutto un insieme di rapporti. Nel morale e nel fisico, tutto è misto. Niente è univoco, niente è puro.» Questa filosofia di un mondo multiforme è da ricollegare con i sismi storici, con il senso di disgregazione di una società che è tutta una lotta di interessi opposti, una lotta di vanità che s'intersecano, si urtano... «In Francia non c'è più né pubblico, né nazione per il fatto che gli stracci non sono biancheria». È del resto spesso difficile dire ciò che è aneddoto, ritratto, massima, senza contare le numerose forme miste.

C'è un aspetto militante in questa scrittura discontinua che ha portato Laurent Loty ad affermare che «La brevità formale, in Chamfort, è prima di tutto quella dello *slogan politico*»¹⁴. È impossibile pronunciare enunciati generali in un mondo in sfacelo. Il moralista non può più pretendere di ottenere l'unanimità, o di raccogliere per lo meno l'approvazione della maggioranza della brava gente; deve ripiegare su sé stesso in una solitudine austera e dare prova di indipendenza per entrare in «stato di epigramma contro il prossimo». Questa contingenza della scrittura e questa profonda volontà d'indipendenza sono state analizzate molto bene da Philippe Moret quando analizza con grande finezza la funzione del personaggio chiamato M... in quanto questi rappresenta la presa di parola di chiunque, l'affermazione dell'individualità e della libertà, presa di posizione fortemente soggettiva¹⁵.

Per concludere, diremo che tutto ciò non vuol dire che non ci siano più in Chamfort massime in stile apprezzabile, in grado di superare perfino quelle del maestro. Così quando La Rochefoucauld scrive: «Quando non si trova riposo in sé stesso, è inutile cercarlo altrove» (massima soppressa 61), Chamfort ha un'espressione più forte per affermare: «La felicità non è cosa facile: è difficile trovarla in noi stessi, impossibile trovarla altrove». Lo stile e la struttura delle massime di La Rochefoucauld continuano ad ossessionare gli scrittori francesi pienamente eredi di una tradizione moralista che non è soltanto una filosofia, ma uno stile, un modo di scrivere classico che unisce concisione e finezza.

L'evoluzione generale avviene dunque da una parte tramite la sin-

¹⁴ LAURENT LOTY, «Forme brève et pessimisme: le cas Chamfort», *La Licorne*, 21, 1991, p. 232.

¹⁵ PHILIPPE MORET, *op. cit.*, pp. 150-151.

golarizzazione e l'individualizzazione progressiva del soggetto che porta ad una presa di posizione sempre più soggettiva, tanto nell'enunciazione che nel sentimento vissuto, dall'altra parte tramite un allargamento che è anche disgregazione dei temi: all'unità del mondo di La Rochefoucauld, che è senza dubbio un'unità delusa fondata sull'annientamento dell'eroe e sul crollo di un mondo antico, che propone nella delusione sistematica una visione di una coerenza singolare, subentra la visione di mondi ridotti ad atomi, frammentari, multipli. Da parte mia penso che inizi in questo modo il passaggio dalla massima classica all'aforisma moderno.]

[Traduzione di Christiane Dollo Gaggiato]

Werner Helmich

MUTAZIONI NELLO SPETTRO TEMATICO
DELL'AFORISMA FRANCESE
DURANTE L'OTTO E NOVECENTO

I

La moralistica classica francese è caratterizzata, tra l'altro, da una serie di tematiche tradizionali, legate tutte storicamente all'ideologia corporativa dell'Ancien Régime, ma estensibili fino a un certo grado ad altri sistemi sociali, a condizione che sembrino compatibili con un'immagine statica dell'uomo. Queste tematiche, definite da Fritz Schalk come «questioni di antropologia e di condotta di vita»¹ in un senso protoscientifico, più o meno secolarizzato, si sono essenzialmente conservate – nonostante certi sviluppi ulteriori che vanno nella direzione sia della radicalizzazione politica sia della maggior differenziazione psicologica – fino all'opera di Chamfort. In questo primo periodo, le tematiche tradizionali servono addirittura a distinguere le forme tradizionali dell'espressione moralistica (cioè soprattutto la massima, il saggio critico e il ritratto) dagli altri generi letterari.

Queste tematiche tipiche della massima e dei generi simili (che d'ora in poi trascurerò) sopravvivono anche al crollo dell'Ancien Régime, non tanto perché l'immagine dell'uomo e della società sia rimasta immutata, ma piuttosto perché le tematiche stesse avevano acquisito nei secoli passati, sotto altre condizioni politiche e sociali, tanto prestigio letterario da garantir loro una certa stabilità. Anche dall'inizio dell'Ottocento fino ai nostri giorni, il canone tematico classico della massima, creato, sulle tracce dei tacitisti spagnoli e di Gracián, da La Rochefou-

¹ «Fragen der Menschenkunde und Lebensführung» (F. SCHALK, *Die französischen Moralisten*, nuova ed. aumentata della 2ª ed., Monaco, dtv, 1973, vol. I, p. 16).

cauld e dai suoi successori, resta statisticamente dominante per l'insieme della produzione aforistica. Per l'Ottocento basterebbe considerare gli appunti aforistici di Joubert, fatti negli anni 1771-1823, quelli del giovane Stendhal (scritti per l'essenziale negli anni 1802-1805), la *Physiologie du mariage* di Balzac (1829), le *Pensées et maximes* di Sainte-Beuve² o qualcuna delle tante raccolte di massime, note o pensieri di X. Doudan, P.-J. Stahl, E. Thiaudière o altri aforisti conosciutissimi nella loro epoca, per farsi un'idea sulla forte persistenza della tematica moralistica anche in pieno periodo romantico e realista³. E pure nel nostro secolo, tanti aforisti, epigonali e innovatori, sono ricorsi alle ricchezze apparentemente inesauribili della tematica antropologica e sociale. Potrei menzionare qui, per concretizzare la vitalità della corrente con qualche nome rappresentativo, i diari di Jules Renard, Montherlant e Jouhandeau, i *Cahiers* di Valéry e le raccolte da essi estratte, gli aforismi di André Suarès, Etienne Rey, Hector Talvart, Jacques Chardonne, Maurice Martin du Gard, Maurice Chapelan, Georges Wolfrohm, Sacha Guitry, Jean Rostand, Robert Poulet, André Birabeau, Paul Marion, Thierry Maulnier e tanti altri fino ai volumi recenti di Roger Judrin, gli autori della serie «Notes et maximes», pubblicata dalla casa Hachette negli anni '20 e '60, ma anche qualche surrealista belga (Marcel Havrenne, per esempio), senza dimenticare le raccolte di E.M. Cioran. È vero che la maggioranza di questi autori appartiene alla categoria dei minori⁴, ma si vede chiaramente che neanche i più grandi hanno rinunciato alla tematiche ereditate.

Malgrado la persistenza di queste tematiche, è ovvio che ci sono stati alcuni cambiamenti fondamentali rispetto alla loro funzione e, come risultato, anche certi spostamenti del peso relativo delle singole tematiche all'interno del canone. Avendo perso il contatto storico con la realtà sociale e ideologica del Seicento, le tematiche ereditate si riproducono, nei due secoli considerati, non più come mezzo di conoscenza e di critica, ma

² Raccolta da Maurice Chapelan, Parigi, Grasset, 1955.

³ Si veda l'*Anthologie des auteurs de maximes du XVI^e siècle à nos jours*, pubblicata da Louis Cario e Charles Régismanset sotto il titolo esigente *La pensée française*, Parigi, Mercure de France, 1921.

⁴ Nel mio libro *Der französische Aphorismus. Innovation und Gattungsreflexion*, Tübinga, Niemeyer, 1991, ho dato un elenco di nomi e di opere (pp. 200-202); per studiare le dimensioni del fenomeno, cfr. tutto il cap. 7 di quest'opera.

come saggezza umana più o meno trivializzata e come parte di una tradizione altamente letteraria. Questo processo storico comporta per le tematiche relative una trasformazione funzionale profonda, di cui possiamo riconoscere la direzione generale studiando l'evoluzione semantica della parola *moraliste*. Il termine, invece di designare qualcuno che analizza in un modo non «pedante» il funzionamento delle relazioni sociali e le «passioni dell'anima», come si diceva nel Seicento, è diventato oggi un puro titolo d'onore da attribuire a qualsiasi autore «classico», valutato cioè come modello letterario⁵. Vale a dire che il credito estetico delle tematiche moralistiche è conservato o persino aumentato a scapito delle loro antiche esigenze cognitive, che in molte delle raccolte considerate sono notevolmente ridotte.

Questa tendenza generale, che presenta però qualche eccezione di rilievo, coincide con un'altra tendenza non meno evidente, osservabile fin dal primo Ottocento, a spostare il centro delle tematiche moralistiche dalla riflessione sociale e dal complesso oggi leggermente antiquato delle virtù e dei vizi verso le questioni più intime o addirittura private della vita sentimentale che, globalmente, avevano nei modelli classici solo una parte di secondo piano. Tale trasformazione intimistica è evidente, tra l'altro, nelle riflessioni di Joubert e di Sainte-Beuve, ma più ancora nella produzione epigonale della seconda metà del secolo. Il critico Jules Lemaitre ha osservato, nella sua famosa analisi delle massime di Diane de Suin, uscita nel 1886, l'emergenza, nella massima epigonale dell'epoca, di tematiche convenzionali che, pur dentro la cornice del canone moralistico, hanno modificato il modello seicentesco nel senso della sfumatura e del sentimentalismo vago⁶. Il «cuore umano», compreso nel Seicento ancora come istanza antropologica e centro di tutte le forze vitali e intellettuali, rappresenta infatti nelle massime più recenti sempre più una cifra convenzionale per designare i soli sentimenti, soprattutto quelli erotici e languidi. In questa prospettiva storica, i moralisti classici sarebbero stati sostituiti nel

⁵ Cfr. *ibidem*, p. 222 ss. Per informazioni più ampie, si veda anche la grande opera di LOUIS VAN DELFT, *Le moraliste classique. Essai de définition et de typologie*, Ginevra, Droz, 1982.

⁶ J. LEMAITRE, «La comtesse Diane» (in ID., *Les contemporains. Etudes et portraits littéraires*, 2^a serie, Parigi, Lecène, 1886, pp. 189-202), parla in questo contesto della «pensée genre Vauvenargues ou genre Joubert», ritrovandola però soprattutto negli autori contemporanei (p. 195 ss.).

nostro secolo dai *Moralistes et peintres du cœur* – questo il titolo significativo che il critico contemporaneo Pierre-Henri Simon ha dato alla sua recensione collettiva di quattro raccolte di massime convenzionali novecentesche⁷. Lo sviluppo semantico di ambedue i termini chiave qui associati è ovvio. Non è meno evidente che questo movimento coincida spesso con un certo abbassamento del livello estetico ed epistemologico dei testi. Molti altri autori, tra cui Jules Renard, Etienne Rey, Maurice Chapelan, Henri de Régnier, Sacha Guitry, Georges Poulet, André Birabeau, Montherlant, Gabriel Chevalier, Pierre Gripari e Jean Cau, hanno invece tentato di continuare e persino di accentuare, rispetto al trattamento aforistico dei sentimenti erotici, la linea dura attribuita a torto alla tradizione di La Rochefoucauld. In realtà, dovrebbe trattarsi di un virilismo letterario più recente, in parte autoctono, ma probabilmente rafforzato dall'ascendente di Nietzsche.

Montherlant, per scegliere un autore meno sospetto di epigonismo, che si è però visto come successore dei moralisti classici, tanto da adottare non solo l'ideale seicentesco dell'*honnêteté*, ma anche tutto il sistema moralistico delle passioni dell'anima dominate dall'*amour-propre*, si è inoltre appropriato, a partire dalla lettura di La Rochefoucauld in uno spirito nietzscheano, dell'idea che, nella gerarchia dei valori, l'opposizione tra forza e debolezza è più importante di quella morale tra virtù e vizio. E anche su questo terreno tematico si trova in buona compagnia con Bernard Grasset, Maurice Sachs, Cau, Gripari e altri. Il fondo comune del loro atteggiamento è un'immagine aristocratica e, soprattutto, statica dell'uomo.

Statisticamente, si può in effetti constatare, in questo settore particolare, un'evoluzione della variante postmoralistica dalle tematiche gravi a quelle fatue della cultura di massa. Se è vero che negli ultimi decenni la massima tardomoralistica sembra aver perso terreno, si osserva d'altra parte una certa qual rivitalizzazione di un'antropologia statica, dovuta probabilmente alla scomparsa, dopo tante speranze e delusioni, delle ideologie progressiste che ci avevano separati dallo spirito disincantato di La Rochefoucauld o di Chamfort. Non credo però che quest'evoluzione recente possa arrestare alla lunga il processo di

⁷ Riprodotta in P.H. SIMON, *Langage et destin. Diagnostic des lettres françaises contemporaines*, Bruxelles, La Renaissance du Livre, 1966, pp. 95-113.

trivializzazione che le tematiche moralistiche hanno subito negli ultimi secoli, se non riescono ad arricchirsi di elementi sostanzialmente nuovi che tengano più conto dei cambiamenti profondi prodottisi nella nostra percezione del mondo.

II

Vorrei accennare prima ad alcune tematiche inerenti alla massima moralistica, ma sviluppate posteriormente in una proporzione che trascende le possibilità del genere nella sua variante classica. Un tema primordiale dell'aforisma, presente non solo nelle massime del fondatore del genere francese, ma già nei tacitisti italiani e spagnoli, è stata la riflessione politica. Si sa che nell'evoluzione della moralistica, una corrente che va da La Bruyère a Chamfort ha notevolmente messo in rilievo e radicalizzato questa tematica, sostituendo gradatamente i giudizi generali sull'uomo con quelli sulla società attuale d'allora. Questo movimento, indebolito nell'Ottocento, nel contesto dell'evoluzione politico-sociale, ha ottenuto nel frattempo una nuova qualità ideologica ed estetica, e non solo in Francia. L'autore più conosciuto e anche più rappresentativo di un certo tipo di aforisma politico contemporaneo, nato dalla resistenza a un sistema totalitario moderno, dovrebbe essere il polacco Stanisław Jerzy Lec. Sulla base della sua opera, Peter Krupka ha sviluppato nella sua tesi di dottorato una tassonomia dell'aforisma politico moderno suscettibile di essere adattata fino a un certo punto alla produzione francese⁸. Krupka parte da un modello quadripartito determinato dalla presenza di segni d'affermazione o di negazione ideologica e/o linguistica. Senza poter fare qui la critica dettagliata di questo modello, vorrei mettere in rilievo l'utilità dei suoi parametri binari per l'analisi tematica di qualsiasi corpus di aforismi politici di un'epoca.

Nell'aforistica ottocentesca, orientata piuttosto verso l'intimo e il privato, il peso degli argomenti politici, paragonato a quello ottenuto nell'opera di Chamfort, è piuttosto modesto. Staticamente, tra i pochi testi a tematica politica, dominano quelli che affermano l'ideologia borghese e nazionale del loro tem-

⁸ P. KRUPKA, *Der polnische Aphorismus. Die «Unfrisierten Gedanken» von Stanisław Jerzy Lec und ihr Platz in der polnischen Aphoristik*, Monaco, Sagner, 1978.

po. Questo giudizio vale anche per la produzione più recente. Difatti, la psicologia nazionale resta un argomento di predilezione per certi autori convenzionali⁹, sempre a scapito del nemico ereditario e in onore della patria. In molti casi, si tratta di teoremi o aforismi «scientifici» nel senso baconiano piuttosto che di aforismi letterari. È significativo che la terminologia scelta per descrivere le istituzioni politiche sia spesso quella prerivoluzionaria. Negli aforismi politici di Maurice Druon¹⁰ o di Jacques Deval¹¹, si parla correntemente dei «príncipi» (*princes*) o del «rango» di un individuo, come se avessimo ancora a che fare con la società dell'Ancien Régime. La critica del potere, se appare mai in questo tipo di aforistica essenzialmente positiva, si riferisce generalmente ai vizi personali dei regnanti, non alle strutture o alle istituzioni.

In altri autori si vedono anche i riflessi della storia francese più recente. Non è da meravigliarsi che le grandi tematiche e i termini provenienti dalla storia delle idee politiche nella Francia postrivoluzionaria, che hanno dominato la discussione pubblica almeno fino alla fine degli anni 80 del nostro secolo, siano anche al centro dell'aforisma politico: la Rivoluzione (spesso sotto una forma generalizzata, dietro cui s'indovina però facilmente quella del 1789 o, in altri testi, quella russa dell'ottobre 1918), la Borghesia, il Marxismo, la Destra e la Sinistra ecc. Per alcuni di questi temi, si sono sviluppati certi *topoi* del pensiero e dell'espressione letteraria: per la dicotomia Destra/Sinistra, il rifiuto dell'estremismo dei due campi politici come aberrazioni fondamentalmente uguali, espresso per mezzo del *parallelismus membrorum* e altre forme dell'uguaglianza sintattica o fonica¹²; per la Rivoluzione, la critica del fatto paradossale

⁹ Come per esempio Maurice Martin du Gard (*Caractères et confidences*, Parigi, Flammarion, 1936; *Petite suite de maximes et de caractères*, Parigi, Flammarion, 1944; *Climat tempéré. Maximes, caractères et confidences [1933-1963]*, Parigi, Plon, 1964) o Pierre Domec (*En pensée avec Giraudoux. Les cahiers de Claudie*, Ginevra, Bourquin, 1947).

¹⁰ *Le pouvoir*, Parigi, Hachette, 1964.

¹¹ *Afin de vivre bel et bien*, Parigi, A. Michel, 1970.

¹² «Ego – De droite, par instinct, de gauche, par l'esprit, de droite au milieu de gauches, et de gauche au milieu des droites. Ici, les idées me répugnent; et là, le genre» (PAUL VALÉRY, *Cahiers*, Parigi, C.N.R.S., 1957-1961, vol. XVII, p. 261); «La droite vit de mépris et la gauche de haine» (GEORGES WOLFROMM, *Courts-circuits*, Parigi, Stock, 1960, p. 11); «Violence aveugle et frivole de la Droite, sarcastique et hargneuse de la Gauche» (GILBERT CESBRON, *Journal sans date*, Parigi, Laffont, 1963-1983, vol. II, p. 86); «Sur le choix d'une orientation politique – Pourquoi le centre? Parce

che un atto di liberazione possa diventare fonte di schiavitù¹³; per il Marxismo, il paragone con una chiesa, analogia che conduce generalmente al discorso metaforico¹⁴; per la Borghesia, lo sfruttamento della polisemia del concetto, al contempo termine sociologico e insulto politico¹⁵.

Il mio corpus comprende anche dei testi – di Valéry, di Montherlant e di tanti altri meno conosciuti – che dichiarano una truffa ogni attività pubblica, soprattutto quella che si svolge secondo le regole della democrazia rappresentativa, e uno spreco di tempo ogni riflessione politica, esaltando l'ideale del pensatore politicamente quietista che si stacca dalle eccitazioni della vita pubblica per dedicarsi a questioni più serie. Dietro il modello apolitico appare in molti casi una critica dell'egualitarismo democratico a partire da posizioni ideologiche il cui spettro va dall'elitarismo aristocratico e dai risentimenti anti-pluralistici, passando per idee corporativistiche e autoritarie di diverso colore, all'esaltazione della forza e dell'inegalità delle «razze umane», generalmente con forti accenti antisemitici¹⁶. Il potenziale antiumano di tale corrente aforistica, che ha superato di gran lunga le restrizioni convenzionali della riflessione moralistica, è evidente. Gli autori più radicali in questo senso,

que la droite est gauche et la gauche maladroite!» (PIERRE-GEORGES TAMINI, *Aphorismes. Au jour le jour*, Sherbrooke/Québec, Naaman, 1983, p. 46).

¹³ Lo smascheramento può farsi per mezzo del *paradosso* retorico: «Crainons d'être asservis par nos libérateurs» (G. WOLFROMM, *op. cit.*, [vedi n. precedente], p. 15) o anche tramite l'enumerazione tripla con *anticlimax* finale: «Dans une révolution, il y a les imbéciles qui la commencent, les hystériques qui la continuent et les petits malins qui la finissent» (PIERRE GRIPARI, *Reflets et réflexes*, Losanna, L'Age d'Homme, 1983, p. 77).

¹⁴ «Les repentis du communisme font figure de défroqués» (G. WOLFROMM, *Courts-circuits* [vedi sopra n. 12], p. 134); «Le Kremlin, c'est leur basilique de Montmartre!» (G. CESBRON, *op. cit.*, [vedi sopra n. 12], vol. I, p. 69); «C'est le dogme marxiste qui m'indispose. J'aspirerais à un communisme laïque» (JEAN ROSTAND, *Inquiétudes d'un biologiste*, Parigi, Stock, 1967, p. 83); «Le marxisme est une religion de remplacement pour les capitalistes qui ont perdu la foi en Dieu» (PIERRE GRIPARI, *op. cit.*, [vedi sopra n. 13], p. 86).

¹⁵ «Personne ne veut plus être bourgeois parce que tout le monde l'est» (JACQUES DE BOURBON BUSSET, *Journal*, Parigi, Gallimard, 1966 sgg., vol. V, p. 66); «La vocation du bourgeois de ce temps (et sa seule chance) est de conserver ses vertus en perdant un à un ses privilèges, et d'obliger les autres à modifier sans cesse leur définition du bourgeois» (G. CESBRON, *op. cit.*, [vedi sopra n. 12], vol. I, p. 27sg.); «Je méprise les bourgeois qui se méprisent» (ROGER JUDRIN, *Arc-en-ciel*, Quimper, Calligrammes, 1987, p. 85).

¹⁶ Penso alle opere di André Suarès, di Maurice Sachs, di Robert Poulet, di Pierre Gripari e di Jean Cau.

che si dichiarano senza indugi, fino al nostro tempo, vicini alla tradizione ideologica del fascismo e del nazionalsocialismo, criticano tutta la civilizzazione moderna, e specialmente la democrazia occidentale, come decadente e dunque da sostituire.

Tali giudizi radicalmente negativi sullo stato attuale della democrazia pluralistica si trovano anche, sebbene più raramente, negli aforismi politici di alcuni autori di tradizione anarchica, tra i quali risalta il surrealista belga Louis Scutenaire, certamente uno degli aforisti più innovatori, la cui opera resta da scoprire. Adoperando talvolta le stesse tecniche retoriche dei suoi colleghi dell'altro campo, Scutenaire oltraggia il parlamentarismo attuale¹⁷ per opporgli un ideale del tutto utopico, un anarchismo disperato il cui carattere negativo va crescendo nel corso dell'opera per raggiungere nell'ultimo volume delle sue *Inscriptions* un parossismo assoluto. Non sembra priva di ironia l'osservazione che questa furia contro la democrazia esistente proviene da una posizione iperegualitaria¹⁸, mentre nell'altro campo, come abbiamo visto, la critica analoga del sistema si fa sulla base di un antiegalitarismo non meno pronunciato – *les extrêmes se touchent*. Nella pratica, Scutenaire si serve spesso del vocabolario dell'estrema sinistra senza risparmiare nella sua critica né la classe operaia né le parole d'ordine dei suoi portavoce: «Faire confiance aux masses. A coups de pied dans le cul»¹⁹. Non ha risparmiato neanche i creatori anonimi dei graffiti murali appartenenti al movimento studentesco del maggio 1968, apparentemente tanto vicini alla sua propria posizione ideologica ed estetica²⁰.

Tutto sommato, si può dire che gli autori hanno ampliato lo spettro della tematica politica ereditata dai moralisti, incorporandovi le nuove realtà politiche e sociali dell'era borghese.

¹⁷ Alcuni esempi piuttosto moderati: «L'infâme, l'informe, l'infirmes, l'infime démocratie» (L. SCUTENAIRE, *Mes Inscriptions*, 4 voll., Parigi-Bruxelles, Gallimard-Brassa-Le Pré aux Clercs, 1945-1984, vol. IV, p. 199); «La Desmotscratie» (*ibidem*, p. 208); «Le parlementarisme démocratique n'est pas un moyen de gouvernement, c'est une escroquerie» (ID., *Ab hoc et ab hac*, Bassac, Plein Chant, 1986, p. 34).

¹⁸ «Je veux l'égalité sociale absolue jusqu'à l'absurde parce que cet absurde le sera toujours moins que celui que je connais» (ID., *Mes Inscriptions*, vol. III, p. 8).

¹⁹ *Ibidem*, p. 50.

²⁰ A questo proposito, rimando al mio studio *Maueraphoristik. Einige kommunikationstheoretische Überlegungen zu den Graffiti des Mai '68*, «Romanistische Zeitschrift für Literaturwissenschaft - Cahiers d'Histoire des Littératures Romanes», vol. 5, 1981, pp. 281-295.

Anche se in questo ambito le tematiche non sono tipiche solo dell'aforisma, ma appartengono all'insieme della lotta politica svoltasi nei diversi periodi, non direi che il genere abbia avuto, soprattutto nel nostro secolo, un ruolo solo divulgativo: la differenza categoriale tra slogan politico a scopo unicamente propagandistico e aforisma letterario che, anche se impegnato politicamente, pretende uno statuto estetico, non è mai stata messa in dubbio, neppure dagli aforisti più direttamente militanti. I singoli argomenti e meccanismi retorico-stilistici sviluppati in funzione della loro espressività aforistica, hanno creato anche nell'ambito della tematica politica delle tradizioni di effetti letterari il cui sfruttamento non esiterei a qualificare di gioco intertestuale. Quanto al peso relativo delle diverse posizioni ideologiche, è ovvio che quelle ritenute «moderate» o «di centro» nel loro tempo rispettivo sono statisticamente dominanti nel corpus totale, ma questo non impedisce la forte presenza di posizioni estremistiche. Se i testi consultati non mi hanno fuorviato, la Destra è molto più rappresentata che la Sinistra. Se Krupka e altri critici propendono ad attribuire all'aforisma come tale una funzione essenzialmente critica di fronte alle ideologie, le mie letture mi hanno fatto ricredere, almeno per il periodo considerato, dove la presenza di un gran numero di aforismi apertamente ideologici, talvolta addirittura oscurantistici non può essere negata. Non dubito che molti testi del mio corpus rappresentino, per il lettore come anche per l'autore stesso, un notevole potenziale di autoliberazione ideologica, ma il genere aforistico è *adiaphoron* come gli altri generi letterari.

III

Anche le questioni metafisiche fanno già parte della tradizione classica, meno nella variante di La Rochefoucauld (benché presenti anche qui) che in quella rappresentata da Pascal e alcuni altri, generalmente a forte coloritura religiosa. La tesi della secolarizzazione della moralistica nel Seicento, sostenibile o no (tutto dipende qui dalla definizione dei termini), non dovrebbe condurci a separare la filiazione dei *Pensieri* di Pascal – che ovviamente non corrispondono né alla pretesa secolarizzazione tematica né all'aspetto esteriore di una raccolta di massime – dalla corrente delle altre riflessioni sciolte, che ci

siamo abituati a denominare moralistiche. Gli aforisti dell'Otto e Novecento, senza curarsi affatto delle nostre categorie scientifiche, hanno citato, commentato, aggredito e modificato i *Pensieri* di Pascal così come le massime di La Rochefoucauld. A considerare il numero e il carattere appassionato dei loro «ipertesti» moderni, la fortuna delle tematiche pascaliane, che comprendono una serie di argomenti particolari, dovrebbe in fin dei conti superare quella di tutta la moralistica secolare.

Nei *Cahiers* di Joubert possiamo osservare la dimensione e il carattere specifico che le tematiche metafisiche hanno preso, all'inizio dell'Ottocento, in un autore visibilmente a cavallo tra l'illuminismo tardivo e il primo romanticismo. L'insieme delle sue riflessioni frammentarie è impregnato da un certo tipo di speculazione filosofico-religiosa sul fondo di un platonismo cristiano, il cui metodo non è la ragione discorsiva della filosofia sistematica, ma l'intuizione a base di analogie e di evidenze spontanee. Una sua frase come: «Rien de ce qui se prouve n'est évident; car ce qui est évident se montre et ne peut pas être prouvé»²¹, che postula nient'altro che l'esistenza di una filosofia intuitiva accanto a quella discorsiva, tradisce ovviamente l'impronta della dicotomia pascaliana tra *esprit de géométrie* ed *esprit de finesse*, traducendola dal linguaggio del razionalismo seicentesco in quello della speculazione proromantica.

Nel Novecento, questa tematica più o meno isolata nella sua epoca si è sviluppata considerevolmente diversificandosi in molte direzioni. Il punto di partenza comune è ancora Pascal, il cui ascendente tematico si scopre non solo nei diari spirituali destinati, in modi e gradi diversi, all'esame di coscienza, come quelli di Marie Noël, di Camille Belguise, di Joë Bousquet o anche di Simone Weil, e nelle riflessioni di aforisti notoriamente vicini al pensiero cristiano (Jacques de Bourbon Busset, Gilbert Cesbron o Roger Judrin), ma anche negli appunti frammentari di autori che si sono dichiarati atei o agnostici: Pierre Reverdy, Maurice Maeterlinck, Henri Petit, E. M. Cioran e altri. I sei volumi «pascaliani» di Maeterlinck pubblicati negli anni 1934 a 1942 – *Avant le grand silence*, *Le sablier*, *L'ombre des ailes*, *Devant Dieu*, *La grande porte* e *L'autre monde ou le cadran stellaire* – attestano il fascino esercitato dalle questioni metafisiche sulla coscienza di un intellettuale moderno tutto

²¹ J. JOUBERT, *Les carnets*, a cura di André Beaunier, Parigi, Gallimard, 1938, vol. I, p. 259.

dominato dal relativismo e dall'immanentismo scientifico²². Le questioni provengono sia direttamente dai *Pensieri* di Pascal, sia da riflessioni secondarie generate nella mente dell'autore da quelle di Pascal e di altri rappresentanti della metafisica occidentale: la teodicea (ossia la questione del senso del male) trattata qui in uno spirito tutto diverso da quello di Leibniz, il problema dell'anima e della sua sopravvivenza dopo la morte, quello della relazione tra materia e spirito, la questione dell'immagine adeguata di Dio. Quasi tutte le sue soluzioni vanno in un senso decisamente differente da quello dei grandi metafisici del razionalismo cristiano; a questo proposito, Spinoza sembra più vicino di Pascal, ma la sua ricerca appassionata e la forma asistemica ricordano i *Pensieri*.

La ricchezza delle tematiche pascaliane consiste soprattutto nelle sue virtù generative. Così, le celebri formule pascaliane – *misère et grandeur de l'homme, tu ne me chercherais pas...*, *l'homme n'est ni ange ni bête...*, *le moi est haïssable, le cœur a ses raisons...*, *le silence éternel...* e, prima di tutte, la famosa idea della scommessa religiosa – hanno provocato nel pensiero aforistico del nostro secolo un numero immenso d'ipertesti aforistici, alcuni di carattere apertamente parodico²³, la maggior parte invece repliche filosofiche di grande portata teorica, che hanno esteso le possibilità tematiche dell'aforisma moderno nel senso della teologia negativa (Simone Weil, Joë Bousquet, Pierre Oster Soussouev, Edmond Jabès), di coloritura sia piuttosto cristiana, sia ebraica, ma anche in quello dell'ateismo puro, come in Henri Petit e altri. Ho l'impressione che una parte non trascurabile della riflessione religiosa si sia spostata, sotto l'ascendente di Pascal, dal campo della teologia sistematica in quello aforistico e frammentario.

Il pensiero di Nietzsche, considerato da molti come il filosofo aforistico per eccellenza, ha ampliato il canone della tematica metafisica di nuovi argomenti che dovrebbero aver contribuito molto alla rilettura delle riflessioni pascaliane nello spiri-

²² Per più ampie informazioni sulla sua posizione ideologica cfr. ALEX PASQUIER, *Maurice Maeterlinck*, Bruxelles, La Renaissance du Livre, 1963, pp. 148-182.

²³ Penso ai surrealisti belgi, a Emmanuel Lochac o a Valéry, autore di una già classica «controprova» del *silence éternel*: «Contre-épreuve, négatif, d'une phrase illustre: Le vacarme intermittent des petits coins où nous vivons nous rassure» (P. VALÉRY, *Œuvres*, éd. Jean Hytier, Parigi, Gallimard, 1957-1960, vol. II, p. 696).

to della teologia negativa²⁴. Già il suo famoso «Dio è morto» ha provocato un gran numero di reazioni aforistiche ideologicamente diverse. Più decisiva ancora dovrebbe essere stata l'influenza che il modello di Nietzsche ha esercitato sull'emancipazione della filosofia «aforistica» stessa, la cui tematica prediletta è evidentemente la critica della filosofia sistematica. In questo senso, la ricezione di Nietzsche nell'aforistica francese ha allargato la strada, aperta da Pascal, alla riflessione metafilosofica.

La possibilità di una filosofia aforistica sulle orme di Pascal, di Lichtenberg, di Nietzsche e di altri è stata l'oggetto di una viva discussione nell'ambito della critica universitaria²⁵. Gli aforisti «praticanti» invece non sembrano averne mai dubitato. Le riflessioni di Maurice Blanchot sul pensiero frammentario²⁶ come veicolo filosofico esemplare di un'epoca che ha visto morire i grandi sistemi, rappresentati generalmente da quello più esigente di Hegel, sono condivise con enfasi dagli autori che hanno osato mettere piede in territorio filosofico. «Quelle confiance que de se sentir insensible à la ruine de tous les systèmes»²⁷, esulta Emmanuel Lochac, consolandosi con l'intuizione, e Bernard Noël, lodando le virtù della conoscenza non discorsiva²⁸, fa evidentemente seguito al modello epistemologico binario di Pascal e di Joubert. Il pensatore aforistico che polemizza più accanitamente di tutti contro i difetti inerenti alla filosofia sistematica, approfittando a pieno delle nuove possibilità tematiche offertegli dall'evoluzione del genere aforistico, è senza dubbio Cioran. Queste testimonianze indicano che gli aforisti moderni si sono non soltanto appropriati del campo tematico delle questioni filosofiche, ma che pretendono addirittura la supremazia cognitiva del pensiero aforistico in un senso molto più generale di quanto non facessero Pascal e Joubert.

²⁴ Per maggiori dettagli sulla strana vicinanza Pascal-Nietzsche nell'aforistica francese rimando il lettore al mio libro *Der französische Aphorismus* (vedi sopra n. 4), pp. 283-285.

²⁵ È vero che la gran maggioranza degli esperti la ritengono più o meno ovvia, ma ci sono anche delle voci scettiche, e un teorico del nostro genere tanto perspicace come Harald Fricke (*Aphorismus*, Stoccarda, Metzler, 1984; vedi in particolare le pp. 40-46 e 119-125) la nega categoricamente.

²⁶ Per esempio nel suo saggio *Le fragmentaire*, in *Id.*, *Le pas au-delà*, Parigi, Gallimard, 1973, pp. 61-63.

²⁷ *Au pas feutré du songe. Choix de vers et de prose*, Paris, Les Cahiers des Images de Paris, 1967, p. 194.

²⁸ «La connaissance, à la différence du savoir, ne peut être que sans arguments» (B. NOËL, *Treize cases du je. Journal*, Parigi, Flammarion, 1975, p. 140).

Per illustrare la diversità e il carattere specifico delle questioni metafisiche trattate nell'aforisma francese recente, prendiamo come esempi la riflessione aforistica di Cioran e di Roger Munier, due opere a forte impregnazione ontologica, ambedue molto lontane dalla filosofia accademica. Riassunta in un teorema centrale, la riflessione metafisica di Cioran consiste nella frase «Essere è soffrire invano», le cui desolanti variazioni aforistiche popolano un mondo spirituale che assomiglia a un incubo. Sappiamo che Schopenhauer ha sviluppato una conoscenza molto vicina in un sistema di pensiero coerente. Per Cioran, tale amplificazione significherebbe una doppia perdita. Verrebbero sacrificate le differenze tra le diverse varianti che, nonostante una tonalità personale inconfondibile, sono notevoli e, secondo il parere del autore, addirittura essenziali. Cioran ha espresso questo giudizio in due pensieri importantissimi per il mio argomento: «Porter sur n'importe quoi, y compris la mort, des jugements irréconciliables, est l'unique manière de ne pas tricher»²⁹ e «Tout ce qui suit les lois de la vie, donc tout ce qui pourrait, m'inspire des réflexions si contradictoires qu'elles frisent la confusion mentale»³⁰. Ambedue le frasi, sia che si presentino come regola morale o come confessione di una particolarità psicologica individuale, mettono in rilievo che tali «varianti», che sono nel caso limite dei giudizi totalmente *irri-conciliabili* tra di loro, non potrebbero affatto inserirsi in un sistema coerente. Ogni armonizzazione equivarrebbe a una falsificazione dei fatti perché negherebbe l'eterogeneità dell'io e l'impossibilità di gerarchizzare il valore relativo delle singole evidenze, due teoremi che Cioran difende con decisione. Ma c'è di più. Inserire un aforisma filosofico in un qualsiasi continuo testuale significherebbe per Cioran togliergli una parte del suo carattere estetico, e con questo privarsi deliberatamente dell'effetto benevolo di un antidoto tanto efficace da permettergli di sopportare fino a un certo grado la desolazione suscitata dalle sue intuizioni filosofiche³¹.

Nel pensiero metafisico di Munier, l'idea dominante è quella

²⁹ E.-M. CIORAN, *Aveux et anathèmes*, Paris, Gallimard, 1987, p. 121.

³⁰ *Ibidem*, p. 135.

³¹ La famosa tesi di Jean Starobinski sulla massima come antidoto estetico che il fondatore del genere francese si sarebbe creato contro i propri giudizi negativi sulla realtà (*La Rochefoucauld et les morales substitutives*, «Nouvelle Revue Française», vol. 28, 1966, pp. 16-34 e 211-229, in particolare p. 227 sg.) mi sembra pienamente adattabile al suo discepolo novecentesco.

di un'essenza indeterminabile nascosta nell'esistenza di ogni cosa sotto la forma dell'assenza. Elementi del pensiero di Platone, di Angelo Silesio, di Heidegger e di altri si sono qui amalgamati per fondare una fede nella piccola differenza ontologica, reale e insieme impercettibile, affidata solo all'intuizione. Per quanto il dinamismo psicologico, la tonalità e il contenuto dottrinale siano diversi da quelli constatati nell'opera di Cioran, è ovvio che anche un tale complesso di supposizioni vaghe di carattere più poetico che dottrinale, che invece di provare o di insegnare qualcosa si limitano a creare nel lettore un sentimento di consonanza altrettanto vaga, è vitale solo nella sua forma specifica che è quella della raccolta di pensieri isolati.

In sintesi, direi che la tematica metafisica dell'aforisma recente, per quanto si sia allontanata tendenzialmente da posizioni ortodosse e abbia ampliato il canone tradizionale, ha conservato fino ad oggi un carattere criptoreligioso, sensibile ancora dietro il movimento di secolarizzazione generale. Per ragioni intrinseche alla filiazione pascaliana, che parte da una scissione piuttosto rigida tra *esprit de géométrie* ed *esprit de finesse*, le tematiche specifiche delle riflessioni sciolte sulle questioni metafisiche corrispondono poco a quelle della filosofia sistematica, trovandosi piuttosto in polemica contro di essa, e non si riducono quasi mai alla pura divulgazione di sistemi discorsivi. Negli ultimi decenni, la tradizione dominante dei *Pensieri* di Pascal viene integrata con diversi modelli stranieri – accanto a Nietzsche e agli altri aforisti tedeschi si potrebbe anche accennare ai pensatori presocratici, soprattutto a Eraclito, il cui influsso sembra notevole – che hanno contribuito alla maggior diversificazione e intensificazione della riflessione metafisica.

IV

Una tematica che ha preso nel periodo considerato uno slancio enorme di fronte allo stato primitivo della massima moralistica dopo aver acquistato già una certa importanza nei pensieri dei moralisti della seconda e terza generazione, è l'estetica letteraria e particolarmente l'autoriflessione dell'aforisma e della sua storia. Anche in questo ambito, la figura decisiva per l'evoluzione del genere è stata quella di Joubert, nei cui *Carnets* troviamo non soltanto un dialogo vivo con i moralisti classici, ma anche una vera e propria teoria dell'aforisma in forma

aforistica. La sua teoria si fonda su due concetti chiave, la discontinuità e la concisione, ritenuti ancora oggi dalla critica gli «elementi formali primari» del nostro genere³². Non si tratta qui di una semplice descrizione stilistica, ma dell'estetica di un genere letterario basata su dati antropologici. In effetti, l'aforisma viene considerato come l'espressione naturale del carattere frammentario del nostro spirito, che la scrittura discorsiva non può rendere:

Le style continu (ou la succession didactique et non interrompue des phrases [*sic*] et des expressions) n'est naturel qu'à l'homme qui tient la plume et qui écrit pour les autres. Tout est jet, tout est coupure, dans l'âme. Elle s'entend à demi-mot³³.

Lo stesso Joubert ha sviluppato a partire da questo teorema un'etica della scrittura essenziale capace di esprimersi in poche parole.

Il dialogo con i modelli classici della tradizione nazionale, iniziato già nel periodo moralistico, diventa, nel corso dell'Ottocento, un luogo comune. Lo ritroviamo nei *Cahiers* di Stendhal, nel *Journal* di Vigny, nelle *Pensées et maximes* di Sainte-Beuve, in una forma eccessivamente critica (e forse parodica) nel secondo quaderno delle *Poesie* di Lautréamont e anche in molte delle raccolte epigonali. L'autoriflessione dell'aforisma realizzata come gioco intertestuale indica una coscienza viva dell'unità essenziale e dell'evoluzione del genere.

Una nuova spinta della tematica la dobbiamo a Jules Renard, che ci ha lasciato nel suo *Journal* non solo un gran numero di apoftegmi e di giudizi letterari, ma anche un'estetica del testo breve che, benché geneticamente indipendente da quella joubertiana, le è molto vicina nella sostanza. Anche nel caso di Renard, quello che si dà come una semplice stilistica della riduzione sintattica destinata in primo luogo alla narrativa³⁴, si

³² La formula, che riprende i tentativi di definizione fatti dalla germanistica (Franz H. Mautner) e li traspone nell'area francese, si ritrova nel bel l'articolo di MONIQUE NEMER, *Les intermittences de la vérité. Maxime, sentence ou aphorisme. Notes sur l'évolution d'un genre*, «Studi francesi», vol. 26, 1982, pp. 484-493.

³³ *Carnets* (vedi sopra n. 21), vol. I, p. 463.

³⁴ Alcuni esempi tipici: «Ma phrase de demain: le sujet, le verbe et l'attribut» (J. RENARD, *Journal. 1887-1910*, ed. Léon Guichard e Gilbert Sigaux, Parigi, Gallimard [Pléiade], 1965, p. 70), «Renoncer absolument aux phrases longues, qu'on devine plutôt qu'on ne les lit» (*ibidem*, p. 122), «Je prétends qu'une description qui dépasse dix mots n'est plus visible» (*ibi-*

rivela in fondo un'estetica essenzialista, presentata nella forma gnomica e concisa alla quale l'autore aspira. I moralisti classici gli sembrano dei modelli da imitare perché avrebbero realizzato nel loro tempo l'espressione cruda ed essenziale della verità. Dietro l'estetica della concisione si profila dunque l'idea ossessiva che la verità possa sempre essere espressa in poche parole³⁵. Per Renard – come un secolo prima per Joubert, ma con effetti diversi risultanti da un ambito ideologico profondamente cambiato – una qualsiasi sintesi è impossibile, perché tutto quello che esiste è discontinuo e può essere riprodotto, se mai, solo tramite una scrittura altrettanto discontinua. Nei momenti più lugubri, però, che vanno crescendo in numero e intensità nel corso della redazione del suo diario, Renard non ritiene nemmeno la forma ridottissima dell'aforisma capace di rendere la verità; il «troppo lungo», motivo classico dell'autocritica del genere, diventa un'ossessione che lo conduce diritto al silenzio. L'evoluzione di questo complesso tematico svoltasi da Joubert a Renard, dimostra come l'estetica della scrittura essenziale, radicalizzata e sprovvista di ogni fiducia in una comunicazione metalinguistica operante per affinità spirituale, possa terminare nell'autodistruzione dell'autore.

L'aforistica surrealista presenta a questo riguardo un'immagine ambigua. I rappresentanti francesi hanno cambiato fino a un certo grado il profilo storico del genere accogliendo nel canone qualche autore nuovo, come Lichtenberg e Forneret, senza giungere però a un'estetica della forma aforistica³⁶. Nel surrealismo belga invece si scopre, nel corpus degli aforismi stessi, una riflessione molto pertinente sul genere. Esempio è anche qui il caso di Scutenaire, le cui *Inscriptions* offrono testimonianze a profusione su quest'argomento. La tradizione gnomica è presente, ma serve soprattutto da materiale da trattare in un modo più o meno parodico e non più da modello da imitare. Scutenaire difende, sempre nella forma discontinua che sta analizzando, diverse caratteristiche dei suoi appunti: spontaneità e soggettività estrema, incoerenza, dizione monolo-

dem, p. 338), «Parler en italique» (*ibidem*, p. 455), «De presque toute littérature on peut dire que c'est trop long» (*ibidem*, 508).

³⁵ Idea severamente criticata da Jean-Paul Sartre nell'articolo *L'homme ligoté*, in *Id.*, *Situations. Essais critiques*, vol. I, Parigi, Gallimard, 1947, pp. 294-313.

³⁶ Cfr. MARIE-PAULE BERRANGER, *Dépayement de l'aphorisme*, Parigi, Corti, 1988.

gica ecc., tutto questo in una dizione sovrana, talvolta addirittura insolente, molto differente da quella eccessivamente timida di Renard. L'autoriflessione del genere ha ricevuto da questa corrente del surrealismo, alla quale appartengono anche alcuni altri autori importanti per la tematica, come Achille Chavée, Marcel Havrenne o Marcel Mariën, una nuova spinta di orgoglio estetico che sembra abbia contribuito decisamente a rideterminare il valore dell'aforisma francese moderno nel sistema nazionale dei generi letterari, conferendogli una posizione quasi analoga a quella che l'aforisma tedesco aveva già acquistato nella cornice della storiografia letteraria rispettiva.

Anche in molte altre raccolte di aforismi recenti, la parte della riflessione estetica è notevolmente aumentata rispetto alla tradizione moralistica. Alcune di queste raccolte sono dedicate quasi esclusivamente alla tematica, presentandoci una serie di teoremi estetici a carattere didascalico, che ricordano la tradizione dell'aforistica scientifica; a questa rubrica appartengono l'*Art poétique* e i *Conseils à un jeune homme* di Max Jacob o *La répoétique* di Saint-Pol-Roux. Altre, che contengono generalmente dei testi misti composti tra l'altro da riflessioni teoriche e aforismi su tematiche diverse, cercano di creare nel lettore, con la loro tonalità poetica e talvolta addirittura oracolare, uno stato di fascino vago proveniente dall'assenza di consigli precisi da seguire; così per esempio le tre raccolte *Le gant de crin*, *Le livre de mon bord* e *En vrac* di Reverdy, *Usage interne* e *Les liens du sang* di René-Guy Cadou e alcuni volumi di testi gnomici di René Char. Ma i limiti delle due varianti sono ovviamente fluttuanti. In alcuni autori – Georges Haldas, Pierre Oster Soussouev, Edmond Jabès – la tematica della poesia ha perso quasi ogni connessione con l'attività linguistica del poeta ed è diventata un puro mezzo di espressione metaforica per enunciare dei teoremi metafisici.

Dobbiamo a Paul Valéry l'estetica letteraria più sviluppata in forma frammentaria, a cavallo tra lo stato di teoremi scientifici e quello di aforismi letterari³⁷. I testi rispettivi si trovano

³⁷ Sono stato severamente criticato per quest'attribuzione da Karl August Blüher, ma anche dopo una verifica scrupolosa mi sento costretto a mantenere pienamente il tenore del mio giudizio: nella vasta opera di Valéry, la parte più importante per la storia del genere aforistico non la costituiscono affatto le massime convenzionali (ritenute troppo facili dallo stesso autore), come si credeva ancora mezzo secolo fa, prima della pubblicazione del corpus dei *Cahiers*, ma i risultati linguistici degli esperimenti intellettuali da seguire nei diari, cioè, per quanto riguarda la mia questione, l'allargamento

soprattutto nei volumi di aforismi estratti dai *Cahiers* e pubblicati nelle serie intitolate *Littérature* dentro la raccolta *Tel Quel*³⁸, ma anche nelle *Mauvaises pensées et autres* e altrove. La materia è stata studiata a fondo fin dagli anni cinquanta³⁹, cosicché posso limitarmi a mettere in rilievo quello che concerne la mia questione specifica. Lo scopo teorico, talvolta addirittura didascalico, delle sue teorie è evidente (si pensi alla polemica contro la fiducia nell'ispirazione, all'idea dell'*opus infinitum* o alla lode della forza produttiva delle regole), ma il contenuto dottrinario viene spesso presentato in una forma breve, densa, che si serve visibilmente dei procedimenti di riduzione e di addensamento testuale offerti dalla tradizione retorica per ottenere nel contempo un effetto letterario.

Anche nei testi più recenti, la parte dell'autoriflessione resta alta. La lettura degli aforismi di E.M. Cioran, Georges Perros, Roger Munier e Pierre-Albert Jourdan rivela persino che il patetismo dell'argomento va ancora crescendo per diventare, da una semplice estetica della forma breve, una vera e propria apologia dell'aforisma come fonte di facoltà cognitive insospettite dagli autori stessi. Nella cornice di quest'autoriflessione, vengono attribuiti al genere diversi scopi didascalici di carattere tanto generale quanto vago. Così, per Cioran, l'aforisma serve a dimostrare la vanità di tutto, tramite la sua quasi-nullità letteraria, in bilico tra l'essere (l'opera) e il non-essere (il silenzio); per Perros, è l'espressione giusta di evidenze spontanee ritenute paradossalmente oggettive, a metà strada tra la verità statica e lo stato «liquido» dell'effusione poetica; per Munier, è capace di riprodurre fedelmente come nient'altro l'enigma ontologico che si sottrae a ogni sviluppo discorsivo; per Jourdan, rappresenta la sincerità e la sobrietà intellettuale assoluta. Tutti questi autori vedono inoltre nella produzione di aforismi un effetto autoterapeutico, salutare e fortificante per l'autore stesso. Cioran si è espresso a più riprese in interviste

tematico e formale del pensiero e della scrittura frammentaria. Credo che quest'opinione sia stata confermata dall'evoluzione recente degli studi su Valéry.

³⁸ P. VALÉRY, *Œuvres*, ed. Jean Hytier, vol. II, Parigi, Gallimard (Pléiade), 1960, pp. 546-570, 625-641 e 672-681.

³⁹ Per esempio da JEAN HYTIER, *La poétique de Valéry*, Parigi, A. Colin, 1953, 21970; WALTER N. INCE, *The Poetic Principle of Paul Valéry. Inspiration and Technique*, Leicester, Univ. Press, 1961; LLOYD JAMES AUSTIN, *Valéry's Views on Literature*, «Australian Journal of French Studies», vol. 8, 1971, 175-192.

sul valore autoterapeutico dei suoi aforismi, designandoli addirittura come una specie di farmaco («piccole pillole»), e le testimonianze degli altri non sono meno chiare:

Écrire est l'acte le moins pessimiste qui soit⁴⁰.

Aphorismes: fragment. Rapidement, comme dans un souffle, dire ce qui est à dire. «Rendre» avec le minimum de moyens. Rendre à qui? Expirer⁴¹.

Pourquoi écrivez-vous? Pour me redresser un peu⁴².

Tutti mantengono un dialogo vivo con la storia dell'aforisma, allargando l'elenco dei modelli con molti stranieri finora praticamente sconosciuti nelle lettere francesi. Perros soprattutto si è rivelato non solo un teorico perspicace del genere, ma anche un notevole conoscitore di aforisti stranieri.

Tirando le somme dell'evoluzione prodottasi nelle tematiche concernenti l'estetica letteraria e l'autoriflessione storica del nostro genere, direi che il loro peso tanto quantitativo come qualitativo è notevolmente aumentato dall'Ottocento in poi e che la ricezione di alcuni autori stranieri di prima importanza nel canone sembra indicare frattanto una certa qual coscienza dell'unità sopranazionale del genere. In questo contesto, non sembra privo di interesse il fatto che la teoria dell'aforisma moderno di lingua francese sia stata compito degli autori stessi, prima di cadere nelle mani dei critici.

V

Per motivi ideologici, le cui fonti storiche e sociali non posso esporre in questo contesto, un'attività importante dello spirito umano – quella scientifica – era praticamente esclusa dalla moralistica tradizionale. Per il gentiluomo cortigiano del Seicento, gli scienziati erano gente spregevole, «pedanti», le scienze più o meno inesistenti come tali. Sappiamo oggi che quest'atteggiamento antiscientifico, che contrasta fortemente con lo sviluppo reale delle scienze d'allora, sarà costretto sempre più alla difensiva, nel periodo successivo, e perde il suo fonamen-

⁴⁰ G. PERROS, *Papiers collés*, vol. I, Parigi, Gallimard, 1960, p. 131.

⁴¹ R. MUNIER, *Le Seul, suivi de D'un Seul tenant*, Parigi, Tchou, 1970, p. 140.

⁴² P.-A. JOURDAN, *Fragments 1961-1976*, Parigi, l'Ermitage, 1979, p. 67.

to con il trionfo delle scienze nell'Otto e Novecento, non senza lasciare qualche residuo nell'ideologia ancora operante delle «due culture». La reazione del genere aforistico di fronte all'importanza accresciuta delle scienze si può studiare nello sviluppo di tematiche affini al nuovo ambiente proscientifico.

Ho già accennato anteriormente⁴³, da un punto di vista pragmatico e generale, a diverse strategie sviluppate dall'aforisma moderno per reagire alle restrizioni tematiche impostegli dall'evoluzione delle scienze e per difendere la sua ragione d'essere in una situazione storica nella quale il potere epistemologico del paradigma scientifico sembra così grande da amalgamarsi tutte le branche del sapere. Queste strategie s'iscrivono in un movimento complesso che implica anche l'evoluzione ulteriore delle scienze stesse, specie di quelle ermeneutiche (la storiografia, la sociologia e altre scienze sociali, certi campi della psicologia). Lo scontro dell'aforisma con le scienze produce nella bilancia delle sue tematiche non solo perdite, ma anche profitti.

Prima di tutto, vorrei ricordare che l'idea baconiana di un «metodo aforistico» da adottare nelle scienze a scopi divulgativi ha ancora avuto, contro ogni aspettativa, certe ripercussioni anche nell'aforistica moderna francese. Penso agli «aforismi da manuale» che Gustave Le Bon, autore del trattato discorsivo *La psychologie des foules* (1895), ha estratto da quest'opera e pubblicato sotto il titolo *Aphorismes du temps présent*, nel 1913, per dare al lettore una versione condensata delle sue dottrine e risparmiargli letture più ampie. Meno divulgative che autocritiche rispetto alle scienze sono le riflessioni biologiche che Jean Rostand ha presentato in diversi volumi⁴⁴ a un pubblico non specializzato. Gli aforismi di Le Bon sono privi di aspirazioni letterarie, mentre quelli di Rostand sembrano a metà strada tra la variante scientifica e quella letteraria, il cui spettro tematico si trova notevolmente ampliato da questa coincidenza.

Generalmente, l'utilizzazione aforistica delle tematiche scientifiche, che appartengano alle scienze tradizionali o a quelle sviluppate nell'Otto e nel primo Novecento, si fa in un modo

⁴³ Nella parte V (pp. 77-81) del mio studio *L'evoluzione dell'aforisma francese nell'Otto e Novecento*, in *L'Europa degli aforisti I. Pragmatica dell'aforisma nella cultura europea*, a cura di Maria Teresa Biason, «Annali di Ca' Foscari», vol. 36/1-2, 1997, pp. 61-86.

⁴⁴ *Notes d'un biologiste*, Parigi, Les Pharmaciens bibliophiles, 1954; *Pensées d'un biologiste*, Parigi, Stock, 1955; *Carnet d'un biologiste*, Parigi, Stock, 1959; *Inquiétudes d'un biologiste*, Parigi, Stock, 1967.

più indipendente e comprende tanto lo sfruttamento di elementi scientifici a scopi letterari quanto la riflessione direttamente metascientifica. Vorrei accennare ad alcune fasi rappresentative di quest'*altercatio* dell'aforisma moderno con lo spirito scientifico. Negli appunti di Joubert, le tematiche scientifiche sono ancora poco sviluppate. Se l'autore parla di fenomeni che appartengono all'ambito delle scienze, se ne serve, sprovvisto com'è di conoscenze approfondite della materia, in primo luogo per stabilire analogie estensibili dal regno della natura alle questioni religiose ed estetiche. Non tratta dunque questi argomenti come ha fatto il suo contemporaneo Lichtenberg, al contempo letterato curioso e professore universitario di fisica, che ha tentato di colmare per se stesso, nei suoi «brogliacci» o «scartafacci» (*Sudelbücher*), l'abisso tradizionale tra le due culture. Anche gli altri aforisti francesi più giovani di Joubert, come paralizzati davanti al prestigio favolosamente crescente delle scienze, s'ispirano raramente delle loro tematiche, lasciandone il profitto ideologico ed estetico piuttosto ai romanzieri.

Il primo a sfruttare le nuove tematiche in un modo originale pare sia stato ancora Jules Renard. Negli appunti isolati del suo *Journal*, che sono tutt'altro che teoremi scientifici o «aforismi da manuale», tutti gli esseri della natura compaiono per testimoniare una verità poetica diametralmente opposta a quella scientifica. Le definizioni umoristiche di Renard — «Canard: le pingouin de famille», «Le cangourou, puce géante», «Papillon, fleur vagabonde» ecc.⁴⁵ — ovviamente non sono frasi da manuale di biologia, ma si servono della tematica e fino a un certo punto anche della metodologia biologica (nel caso presente, del procedimento definitorio) con lo scopo — ma in fondo senza la speranza — di opporre alle verità scientifiche una visione poetica degli oggetti della scienza stessa. L'utilizzazione di tematiche scientifiche in questo modo, che può sembrare infantile, mostra benissimo quanto le scienze, alla cui verità crede anche il nostro autore, vengano considerate al contempo come una minaccia per il piccolo mondo umano. Il fatto che in molti aforismi renardiani la natura appaia antropomorfizzata, cioè affine all'uomo, sembra confermare la funzione addirittura consolatrice che Renard tende ad attribuire all'aforisma come palliativo poetico, ma alla fin fine inefficace, contro la scienza. Il procedimento di Renard, e con questo probabilmente anche

⁴⁵ J. RENARD, *Journal* (vedi sopra n. 34), pp. 340, 746, 1191.

il suo intento ideologico, è stato ripreso da molti autori contemporanei di livello minore.

I grandi aforisti surrealisti hanno sfruttato soprattutto il potenziale di scandalo di due correnti scientifiche recenti: la psicanalisi e la critica della religione, tanto quella ottocentesca come quella derivata dalle teorie di Freud, utilizzandone le tematiche e i procedimenti critici per le loro proprie intenzioni letterarie. Un aforisma come questo: «Ce n'est pas sur l'inconscience que sont fondés les vices et les vertus des hommes» mostra bene l'amalgamazione prodotta nell'ambito surrealista della terminologia moralistica con quella nuova della psicanalisi⁴⁶. La psicanalisi è stata intesa dai surrealisti come una teoria essenzialmente sovversiva, cosicché l'utilizzazione della sua terminologia in un contesto letterario dominato ancora più o meno dai valori moralistici deve sembrare un'offesa al buon costume o, in chiave psicologica, un atto di insubordinazione destinato a sbarazzarsi vistosamente dai tabù lessicali esistenti. Credo che così si spieghi l'impiego quasi inflazionistico nell'aforisma surrealista di termini che designano delle pratiche sessuali ritenute aberranti o sconvenienti. Sullo sfondo del potenziale di disinibizione liberato da tale processo psicologico, si può riconoscere che anche l'uso non scientifico, ma estetico dei termini psicanalitici non è incompatibile con l'intento istruttivo della psicanalisi stessa. Anche la critica della religione si serve spesso delle parole chiave e delle tecniche di smascheramento offerte dalla psicanalisi, ma ugualmente degli argomenti di Feuerbach, qualificato da Scutenaire l'ultimo filosofo tedesco⁴⁷, e di Nietzsche:

Tout croyant se masturbe dans sa propre sacristie⁴⁸.

On découvre aisément en Dieu des signes graves d'anthropomorphisme⁴⁹.

Je me suis fait un dieu semblable à mon image et mon image semblable au dieu que je me fis⁵⁰.

L'existence des chrétiens prouve la non-existence de Dieu⁵¹.

⁴⁶ L. SCUTENAIRE, *Mes Inscriptions* (vedi sopra n. 17), vol. I, p. 264. Un altro esempio: «L'estime est un sentiment que je qualifierais volontiers d'anal si, bien entendu, j'étais chargé de qualifier les sentiments» (*ibidem*, vol. II, 1976, p. 253).

⁴⁷ *Ibidem*, p. 261.

⁴⁸ ACHILLE CHAVÉE, *Décoctions*, vol. II, La Louvière, Le Daily Bul, 1974, p. 47.

⁴⁹ ID., *Petit traité d'agnosticisme*, La Louvière, Le Daily-Bul, 1979, p. 25.

⁵⁰ L. SCUTENAIRE, *Mes Inscriptions* (vedi sopra n. 17), vol. IV, p. 31.

⁵¹ *Ibidem*, p. 177.

I procedimenti letterari impiegati qui sono più o meno analoghi a quelli menzionati sopra. Anche se le citazioni non implicano l'adesione totale degli autore alle teorie rispettive, l'utilizzazione selettiva del loro vocabolario basta per indicare lo scopo critico delle frasi. Il fatto che proprio le teorie sfruttate qui per fondare una polemica che opera essenzialmente con mezzi aforistici, vengano severamente criticate da altri autori (Cesbron, Rostand, Judrin) come dottrinarie, conferma la loro funzione d'incitamento.

La realizzazione più ambiziosa della funzione critica e meta-scientifica della forma frammentaria la troviamo nei *Cahiers* di Valéry, che sono tutti dominati dalla riflessione essenzialmente discontinua sui metodi e sui risultati attuali delle scienze. Il lettore delle rubriche *Psychologie*, *Mathématiques* e *Science* contenute nella scelta sistematica dei *Cahiers*, pubblicata da Judith Robinson, può farsi un'idea del modo eterodosso in cui Valéry ha trattato negli appunti frammentari di questi diari diverse tematiche scientifiche. Ma l'autore analizza anche instancabilmente le relazioni complesse esistenti tra le conoscenze isolate (e almeno intenzionalmente concise) e l'ipersistema operativo nel quale sono destinate teoricamente a incorporarsi, senza mai raggiungere però il loro scopo utopico. In questo senso, Valéry può descriversi, nel 1900, in un modo apparentemente paradossale: «J'ai l'esprit unitaire, en mille morceaux»⁵². Sono più che mai convinto che il contributo decisivo di Valéry per la storia del pensiero aforistico consista proprio in questa riflessione clandestina di questioni metodologiche e metascientifiche.

VI

L'ultimo complesso tematico da menzionare, importantissimo nell'aforistica moderna, ma praticamente assente nella massima classica è quello delle piccole osservazioni o impressioni effimere e apparentemente banali, sprovviste di ogni giudizio, sulla realtà quotidiana, anche quella linguistica. Per i moralisti, il compito della massima era l'analisi delle grandi forze umane e sociali per mezzo di giudizi o conclusioni generali, cioè la sussunzione del particolare concreto sotto il concetto astratto.

⁵² P. VALÉRY, *Cahiers* [ed. fac-sim.], (vedi sopra n. 12), vol. II, p. 137.

Il concreto può ben servire da impulso per destare la riflessione, ma – in vivo contrasto con la tradizione di Lichtenberg nell'ambito tedesco – non entra quasi mai come tale nell'aforisma formulato⁵³. La conoscenza moralistica, come quella discorsiva della filosofia e delle scienze, proviene dalla generalizzazione concettuale dei fenomeni. Per questa ragione, la massima normale, anche in senso statistico, è quella basata sul gioco dei concetti.

Iniziata timidamente in Joubert, l'emancipazione aforistica del fenomeno concreto come tematica a se stante e non più come punto di partenza per il giudizio astratto, si fa strada negli aforismi di Renard, ai quali si può attribuire legittimamente l'epiteto «impressionista». A sfogliare il suo diario, troviamo appunti isolati a migliaia che rendono nient'altro che impressioni spontanee di piccoli oggetti concreti – cose inanimate, esseri viventi, frasi idiomatiche:

Douleur endormie qui ronfle.
Le petit air fané, vieillot, des feuilles qui s'ouvrent.
Un nez à perte de vue.
Un arbre emmaillotté de neige, comme un doigt blessé⁵⁴.

Tenterò di analizzare nel prossimo articolo, destinato alle forme, le tecniche adottate per ottenere anche da queste osservazioni pittoresche una sorta di cognizione, limitandomi qui a sottolineare il suo carattere specifico, ovviamente molto diverso da quello della cognizione intellettuale ottenuta da un giudizio astratto. Si tratta insomma di evidenziare che tutto può essere associato ad altro. Le *affinità latenti* tra le cose – il termine è di Renard⁵⁵ – contribuiscono a renderle in fondo tutte ugualmente degne della nostra attenzione, cioè a livellare la gerarchia classica delle tematiche. Proprio niente è insignificante, neanche le cose tradizionalmente ritenute insignificanti. La tematica delle piccole cose, rappresentata già nell'aforistica di Lichtenberg, si ritroverà, con molte varianti, in quasi tutte le

⁵³ Ci sono però alcune notevoli eccezioni alla regola, soprattutto a partire da La Bruyère; così per esempio l'osservazione seguente contenuta nelle *Pensées* di Montesquieu: «Les feuilles tombent des arbres tous les hivers. Cinq ou six tiennent à l'arbre quelques jours encore et deviennent le jouet des vents» (*Œuvres complètes*, vol. I, a cura di Roger Caillois, Parigi, Gallimard, 1949, p. 1273).

⁵⁴ J. RENARD, *Journal* (vedi sopra n. 34), pp. 147, 586, 805, 1033.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 51.

raccolte più recenti che si sono liberate dal modello moralistico, a mio parere con frequenze particolarmente alte nei diari e taccuini, cioè nelle raccolte di appunti scritti in un modo piuttosto spontaneo, senza che si possa determinare come base ideologica in tutti gli autori un'ontologia poetica analoga al modello di Renard.

Anche l'antropomorfizzazione delle cose, alla quale ho già accennato, può essere interpretata come implicazione di tale visione poetica. Come le forze o entità astratte della vecchia moralistica, le cose non restano solo oggetti, ma incominciano ad agire. Sotto lo sguardo dell'aforista sensibile, le cose, nel loro piccolo mondo estetico, si liberano dal giogo a cui sono sottomesse nel mondo reale, per riguadagnarsi un'anima. Appare così un universo magico e animato accanto a quello reificato del pensiero tecnico. Non oserei formulare questa tesi con la stessa sicurezza se il fenomeno fosse limitato alla sola opera di Renard. È evidente l'affinità della visione renardiana con quella della *greguería* spagnola tipica, la cui «creazione» è stata rivendicata da Ramón Gómez de la Serna (il che è legittimo solo per il termine), ma anche con quella di Malcolm de Chazal, autore della raccolta *Sens-plastique*, nel cui mondo aforistico gli «oggetti» attivi sono quasi esclusivamente dei fenomeni naturali che mantengono con il corpo umano molteplici relazioni di corrispondenza⁵⁶. Nell'ambito dei maestri dell'aforistica francese contemporanea, solo Cioran si è poco occupato di questo tipo di argomenti. Gli altri invece hanno adottato quasi tutti la nuova tematica, modificandola secondo i propri scopi ideologici. Jourdan e Munier l'hanno utilizzata per mettere in rilievo l'unità intrinseca di tutta la natura e il ruolo particolare dell'uomo come portavoce delle cose. Anche in questo dettaglio ideologico, la vicinanza con l'autore delle *greguerías* è evidente. Ramón aveva scritto: «Las cosas quieren decirnos algo pero no pueden»⁵⁷ per spiegare perché nelle sue *greguerías* aveva tentato di farle agire come esseri umani. Munier è ancora più esplicito: «Il y a ce que le monde "veut dire" mais ne dit pas. Ce

⁵⁶ È molto significativo che questo autore abbia incominciato la sua produzione aforistica con sette volumetti di *Pensées*, nei quali si può studiare *in actu* la sostituzione graduale della tematica moralistica con quella nuova trattata qui, che poi non ha più abbandonato, neanche nelle raccolte ulteriori.

⁵⁷ R. GÓMEZ DE LA SERNA, *Las cosas y el ello*, «Revista de Occidente», vol. 45, 1934, p. 196.

qu'il ne dit sans doute pas et que nous disons pour lui, comme à sa place. Ce qu'il dit peut-être enfin et que nous ne savons pas»⁵⁸. Sullo sfondo di una tale concezione ontologica, considerare le cose come animate dovrebbe significare molto più che presentarle in una luce poetica⁵⁹.

Il contributo del surrealismo all'emancipazione delle cose effimere come tematica dell'aforisma è di natura diversa, ma non meno fondamentale. Non è sorprendente che i surrealisti si distinguano anche su questo terreno che significa in sé un atto di ribellione contro la tradizione tematica dei moralisti. Le «piccole cose» degli aforisti surrealisti sono spesso di natura linguistica: proverbi, modi di dire, luoghi comuni, automatismi, apoftegmi ecc., che vengono presi come ipotesti da modificare nel senso della banalizzazione e della parodia. Le modifiche linguistiche dei surrealisti sono molto più radicali di quelle apportate da Vauvenargues e da Voltaire, rispettivamente, alle massime di La Rochefoucauld e a certi pensieri pascaliani, perché tentano di distruggere la sostanza dottrinarica stessa di tradizioni collettive, riducendole a materiale ludico. I surrealisti belgi hanno tematizzato come oggetti preferiti delle loro riflessioni le cose banali della realtà quotidiana. Nell'opera di Scutenaire, possediamo persino numerose testimonianze dell'autoriflessione di questo riorientamento tematico. Le sue dichiarazioni programmatiche a favore del nuovo tipo di soggetto banale significano un rivolgimento decisivo nella storia delle tematiche aforistiche:

Je note volontiers ces choses que chacun pense et dit mais que n'écrit personne⁶⁰.

Je ramasse les miettes chues de la table et je les jette au vent⁶¹.

Mes inscriptions échappent à la banalité par leur banalité même⁶².

⁵⁸ R. MUNIER, *Le moins du monde*, Parigi, Gallimard, 1982, p. 33.

⁵⁹ Ecco alcuni esempi caratteristici presi dalla raccolta anonima *La corne de brume* (Amiens, Le Nyctalope, 1985), il cui autore è senza dubbio lo stesso Munier: «Le silence des pierres est un grondement, moins éteint que figé. Inaudible comme figé» (p. 29); «On peut échapper au regard des hommes. Mais à celui des choses?» (p. 33); «Comment douter que la plante vive aussi d'une vie poignante, qui a ses jouissances, ses amertumes, ses déserts? Elle sait le temps, les saisons, la venue du printemps, la brève extase des averses. Elle est avec, peut-être rien de plus, mais avec» (p. 24).

⁶⁰ L. SCUTENAIRE, *Mes Inscriptions* (vedi sopra n. 17), vol. I, p. 143.

⁶¹ *Ibidem*, vol. IV, p. 172.

⁶² *Ibidem*, p. 203.

Capovolgendo la gerarchia tradizionale delle tematiche, Scutenaire si aspetta l'effetto cognitivo dei suoi testi brevi – che lui preferisce chiamare per modestia letteraria *note* o *appunti* – non dai soggetti ritenuti degni di un trattamento spirituale o retorico, ma proprio dalle osservazioni sui soggetti banali, però importantissimi perché insieme concreti e universali. Le frasi eccessivamente banali o addirittura assurde di autori come Magritte, Duchamp, Desnos o Rigaut che, pur mantenendo il tono gnomico, parodiano il principio stesso di ogni tematica possibile, superano anche i limiti del senso e costituiscono così il rovesciamento di tutti i valori in quest'ambito. Sembra forse possibile considerare persino questi casi limite come espressione di un'intenzione critica. Sarebbe comunque un grave malinteso interpretare l'emancipazione patetica o ludica delle piccole cose nell'aforisma francese moderno come una semplice evoluzione dalle tematiche gravi a quelle fatue.

*

L'insieme delle innovazioni registrate – le prime provenienti da germi già esistenti nell'ambito della tematica moralistica, le due ultime creazioni nuove, almeno per la letteratura francese – ha notevolmente allargato e spostato lo spettro tematico del nostro genere. Quest'evoluzione ha avvicinato a mio parere le tematiche dell'aforisma francese a quelle formatesi nel frattempo in altre letterature europee, talvolta prima dell'evoluzione francese, perché meno impedito dalla tradizione nazionale. Nel corso dell'ultimo mezzo secolo la convergenza tematica tra le diverse tradizioni nazionali sembra tale da aver creato quasi l'immagine di un aforisma europeo in diverse lingue.

Franco Marucci

LA FILOTEA AFORISTICA DI COVENTRY PATMORE

Coventry Patmore, chi era costui? Inizio così non tanto per provocazione «manzoniana» quanto per una reale, diffusa, perdurante ignoranza, anche presso gli addetti ai lavori, circa l'autore del libro di aforismi di cui mi appresto a parlare; e non solo ignoranza, ahimé, ma qualche volta, addirittura, sprezzante e sia pur residuo, preconetto dileggio, come quello che ancora non molto tempo or sono esibiva con un'aria di vanto un critico americano affermato, acuto studioso di Rossetti e di Matthew Arnold, e cioè David G. Riede, che ammetteva, nel recensire uno dei pochissimi libri recenti dedicati a Patmore, di non conoscere le sue due opere poetiche principali e soprattutto di non avere alcuna voglia di leggersele. Un breve cenno bibliografico potrà quindi giovare a introdurre il discorso sul Patmore aforista.

Patmore si rivelò come poeta nel 1854 con *The Angel in the House* – cui subito arrise un enorme successo – dimostrando di aver ripreso e portato ad estremo lindore l'idillio borghese tennysoniano, ma anche di trovarsi in sintonia quasi indipendentemente coi Pre-raffaelliti per l'idealizzazione dell'unione sponsale, impreziosita di ricami vagamente stilnovistici, concettosi e persino esoterici. Due decenni più tardi, con il suo secondo ed unico altro poemetto veramente importante, e scritto dopo essersi fatto cattolico, *The Unknown Eros*, Patmore si avvicinò ai cattolici veri o anche un poco estetizzanti, che erano però di venti anni più giovani di lui, come Hopkins, Francis Thompson e Alice Meynell. In virtù di questi due poemetti Patmore è cronologicamente il primo dei due poeti vittoriani (il secondo è Gerard Manley Hopkins) che vanno «tolti dal loro tempo» e idealmente retrodatati. Per una serie di aspetti di stile e di contenuto *The Angel in the House* è anacronistico

di almeno un quarantennio; per un'altra serie addirittura di un paio di secoli. La felicità sponsale è rappresentata in *The Angel in the House* con l'arte realistica dei romanzieri di fine Settecento ma anche ricostruita, soprattutto nelle corrispondenze audaci tra il piano fisico e quello spirituale, alla maniera dei concettismi e delle sottigliezze di John Donne e dei metafisici carolini. Il punto fondante della poetica patmoreiana al tempo di questo poemetto è un'arte come emanazione di «pace», la dote precipua dell'arte classica, laddove la turbolenza e il vortice erano il principio informatore dell'arte «moderna» (il titolo di un suo saggio coevo recita «Il punto di equilibrio nell'arte»). E il principio dell'equilibrio formale si corrobora nell'assioma che le leggi metriche debbono essere tese – «stretched», dice Patmore – ma mai infrante, come avrebbero fatto i poeti modernisti. Una percepibile differenza di voce, insieme a una complementarità tematica, caratterizza la seconda stagione poetica patmoreiana, quella che salvo pochissime altre poesie sciolte s'identifica con le odi di *The Unknown Eros*, che furono stese progressivamente dal 1868, e la cui ultima sistemazione testuale fu approntata un decennio prima della morte del poeta. Non si può sminuire né attenuare il divario tra queste due stagioni, l'una di freddo nitore apollineo e l'altra di sfrenato turgore dionisiaco. Sempre in termini di anacronismi Patmore si spostò da un tipo di poesia metafisica protestante al barocco cattolico fiammeggiante, da Donne e Herbert al furore mistico di Crashaw. La rivelazione prepotente dell'io giunge solo al calare del sipario, e in queste odi la nettezza del segno si rompe nelle vaghezze dell'immagine visionaria, del disegno fantastico, della lettura confusa e straziata dell'intimo. Con *The Unknown Eros*, che solo recentissimamente è stato rivalutato nel suo eccezionale e purissimo lirismo, Patmore acquisì compiutamente le stimate del poeta religioso, ma non nel senso dei poeti dubitatori, come molti lo furono nel suo tempo, e nemmeno in quello dei poeti panteisti, quanto dei poeti mistici e sacramentali, l'ultimo dei quali in Inghilterra prima di lui era stato John Keble.

Dicevo dell'oblio in cui è caduto Patmore. L'altezza poetica dei due poemetti sunnominati – pur risolta e costretta entro al formidabile intreccio monotematico di amore umano e divino, e «viziata», come si disse, da eccessi di devozionalità e di culto mariano – fu democraticamente riconosciuta dagli inglesi durante la sua vita, anzi salutata con elogi ed attestati di stima – non certo dettati da piaggeria o distribuiti per complimento –

da parte di Tennyson, di Ruskin e soprattutto dell'esigentissimo Hopkins. Rimane solo in parte misterioso come Patmore fosse poi frettolosamente insabbiato dopo la sua morte, come uno scomodo cadavere o la prova di un delitto; è lecito però domandarsi come mai questa eclissi non sia stata poi, a differenza di quella di molti altri vittoriani, rimediata con un apprezzabile interesse tardivo: come mai insomma Patmore sia da decenni fuori stampa, escluso o vilipeso nelle antologie, desolatamente trascurato dalla critica, completamente assente persino dall'insegnamento accademico. Una possibile risposta è che *The Angel in the House* edulcorava tutto, tutto avvolgeva di una luce aurorale e depuratrice che ai posteri apparve falsa. La stessa immensa popolarità contemporanea del poemetto fu in parte frutto di un equivoco: l'impalcatura metafisica e teologica fu tollerata se non direttamente saltata a piè pari da lettori avidamente attenti al solo intreccio; e come in un'equazione matematica *The Angel in the House* cessò di esistere quando si dissolse quel mondo di cui era la fotografia, fotografia che non fu semplicemente riposta ma addirittura stracciata. Sull'altro equivoco dell'«angelo della casa» come immagine della donna succuba del maschio, che rese Patmore anatema presso le femministe, ci sarebbero molte cose da dire se questa fosse la sede. E il più cattolico *The Unknown Eros* sollevò obiezioni e perplessità negli stessi cattolici: Newman diffidava della miscela di vezzeggiamenti e di religione, degli arditi rifacimenti mitologici che sapevano di pura passione pagana non sublimata; Hopkins, che con Patmore corrispose per sei anni, era spesso costretto a temperare gli ardori teologici del più anziano poeta. Era la vecchia storia che si ripeteva, e cioè il congenito fastidio britannico per ogni forma di misticismo cattolico-mediterraneo. Cosicché nel 1892, alla morte di Tennyson, Gladstone poteva rispondere con un facile gioco di parole a chi gli proponeva il nome di Patmore come Poeta Laureato – e il fatto in sé testimonia una stima comunque residua –, e cioè che Patmore «era morto già da tempo».

Il libro di aforismi che Patmore ha lasciato, insieme a numerose raccolte di saggi, s'intitola, contraendo ai soli suoi sostantivi portanti il versetto primo del libro undicesimo di Isaia, *The Rod, the Root, and the Flower*. (Incidentalmente il filologo e l'esegeta noterebbero che Patmore non segue la Authorized Version: sostituisce «stem» con «root» e «branch» con «flower».) È una raccolta non vasta, suddivisa in quattro sezioni, intitola-

te *Aurea dicta, Knowledge and Science, Homo, Magna moralia*. Tali aforismi, di tenore morale, filosofico e religioso, di lunghezza variabile fra le poche righe e un'intera pagina in sedicesimo, a volte anche una pagina e mezzo, furono quasi sicuramente stesi alla spicciolata lungo un arco di molti anni, ma raccolti in questo volume solo nel 1895. Da alcuni dati si può congetturare che essa fosse l'opera del nostro che ancora aveva qualche lettore dopo il 1900 e che continuò ad avere un certo, ridotto mercato fino a ben avanti nel nostro secolo. La riprova è costituita dal fatto che questo libro di aforismi è l'unico di Patmore ad avere avuto non una ma addirittura due ristampe moderne (1950 e 1968, a New York). Perché dunque questa comunque esigua popolarità primonovecentesca? La risposta potrebbe trovarsi in *The Faber Book of Aphorisms* curato per Faber nel 1962 da Auden e Kronenberger, e più esattamente nello spazio che Patmore vi si guadagna e negli aforismi suoi che vi sono antologizzati. La prima consolante considerazione è appunto che Patmore c'è ed è rappresentato in questo libro; anche se solo sette, quindi non molte, sono le *entries*. Se poi si va a leggere si capisce che cosa i post-vittoriani vi trovavano di interessante, di degno di essere riletto e preservato. Trascrivo, cito, e in parte abbrevio alcuni di questi aforismi inclusi da Auden e Kronenberger: «L'ardore che non condividiamo ci raffredda»; «Fortunatamente per se stessi e per il mondo, quasi tutti gli uomini sono dei codardi e non agiscono in base a ciò in cui credono»; «le lacrime facili sono un sicuro indizio di un cuore duro»; «Ogni ragionamento finisce in un appello all'evidenza interna». Non è chi non veda che il dato retorico comune di questi aforismi sono l'ossimoro mirabolante, l'antitesi, il paradosso, il ribaltamento velocissimo del concetto secondo un apparente controsenso. Non è azzardato inferire che Patmore veniva preso negli anni Novanta e oltre come uno Wilde minore, superficializzato ad uso e consumo per una classe di lettori che non sapeva più che farsene del bagaglio delle sue idee e che nemmeno più le conosceva, che staccava per così dire la spina delle singole affermazioni dalla presa e dal quadro elettrico generale della sua *Weltanschauung* – per usare una metafora che Patmore usa a piene mani – e se le delibava del tutto estrapolate: una classe di lettori per la quale, come ricorda Auden nell'introduzione all'antologia, l'aforisma era un genere «aristocratico», e che riteneva che l'aforista non argomenta né spiega, bensì «asserisce», convinto di essere più intelligente, e

possiamo aggiungere più spiritoso, dei suoi lettori. Lo statuto dell'aforisma era in realtà qualcosa di ben diverso per Patmore; c'era un accordo rigoroso e non permutabile tra significante morfologico e significato veicolato. Lungi dall'essere un genere di intrattenimento e uno sfoggio di *humour* esso era *tout court* il linguaggio della santità; e lo si trova affermato a chiare lettere in taluni aforismi che sono come una *mise en abyme* del genere stesso (o, come dice Ruffinatto, dei «meta-aforismi»): «L'amore più ardente è piuttosto epigrammatico che lirico. I santi, e soprattutto Sant'Agostino, abbondano in epigrammi»; e ancora: «I più alti e profondi pensieri non si esprimono in versi armoniosi ma in [...] epigrammi grotteschi». Ancora più esplicito è Patmore nella prefazione al volume: «La gente di buon senso sarà forse scioccata dai miei "paradossi", i quali, tuttavia, non sono miei, e sono, come dice Coleridge, l'unica modalità nella quale delle realtà di un certo ordine possono essere espresse con approssimazione».

Il parallelo tra Patmore e Oscar Wilde non è affatto fuori luogo, anche se va impostato in modo ovviamente del tutto oppositivo, e funziona solo fino a un certo punto. A Wilde l'accomuna appunto il gusto per l'aforisma frizzante e per il paradosso provocatorio; l'accomuna dopo il 1885 un certo procedere di pari passo sulla ribalta letteraria, superato il *décalage* anagrafico (Patmore aveva trentuno anni più di Wilde ma gliene recuperò ben ventisette prima di morire nel 1896). In fondo, pur giungendo da due diversi canali di trasmissione, gli aforismi di Patmore, o almeno una buona parte fra cui quelli riportati dall'antologia di Auden, potevano essere scambiati facilmente per quelli di Wilde. *The Picture of Dorian Gray* è del 1891, e dal 1892 cominciano ad uscire e ad essere rappresentati quei grandi contenitori di epigrammi che sono le *pièces* di Wilde. Si può proseguire il parallelo notando come per svariati critici del passato, data per illeggibile la sua poesia, e secondo lo stesso tipo di interesse che è stato rivolto a Wilde, sia contato di più l'uomo, con le sue uscite spropositate, le sue stranezze, le sue manie, che il puro scrittore. E com'era quest'uomo? Fino al 1870 e anche un poco oltre Patmore poté indubbiamente apparire il *miles gloriosus* della letteratura ottocentesca inglese. Sempre cocciutamente e candidamente affermava, a dispetto di tutto, di aver vissuto e di vivere nel migliore dei mondi possibile, un mondo che poteva anche immobilizzarsi nella sua felicità eternizzata, non cambiare per troppa e

già raggiunta bontà; il paradiso della religione poteva già essere attinto in questa vita, dice Patmore in un aforisma; il paradiso era anzi «come la terra», e a taluni era addirittura concesso «di raggiungere in questa vita gradi di felicità superiori alla felicità di qualche anima già beata in paradiso». «Un ottimista» si firmava non tanto ironicamente il Patmore saggista esordiente del 1846; e nei saggi più tardi sempre si legge la conferma che la vita era per lui solo gioia, «pura e semplice gioia». Un saggio puntualmente intitolato *Cheerfulness in Life and Art* descrive un cosmo sfacciatamente edenico e un Dio assolutamente non «absconditus», bensì un Dio che, come Patmore ripeteva citando la Bibbia e il Breviario, «si deliziava di stare con gli uomini» («Deliciae meae esse cum filiis hominum»). Era vero: quello di Patmore è un Dio insolitamente amico, un Dio a portata di mano, quasi familiare quanto lo era prima della Caduta, un Dio rivelato incessantemente e spontaneamente da un cosmo mai così trasparente, nel quale l'uomo è l'immagine di Dio, e creatura «di poco inferiore agli angeli». Il ritratto di Patmore come «homo felix» funziona e regge, occorre ricordarlo, fino alla fine o alla metà degli anni Sessanta; il giro di boa è il 1867, data del secondo Reform Bill, dopo di che subentra il Patmore lanciatore di invettive, un po' paranoico e fanatico, spiazzato dall'irruzione in Inghilterra del naturalismo e del decadentismo di importazione, polemico contro una letteratura che strombazzava il transeunte e il sensazionale, e non additava più gli «affetti universali» e la «verità permanente». E pur tuttavia il suo libro di aforismi restituisce ancora l'immagine di un poeta riconciliato, che ha superato la tempesta. Ancora nel 1890, avendo visto scendere nella tomba due mogli e due dei suoi sette figli, Patmore confermava di aver avuto ogni benedizione dalla vita, di godere ottima salute e un solare benessere tanto fisico che spirituale. Per questo Patmore è il principale, quasi unico apocalittico positivo del suo tempo, il contraltare degli apocalittici «negativi» e di James Thomson B.V. in particolare, in quanto credette veramente ristabilito l'Eden perduto sulla terra, tanto perduto che ai pessimisti essa – la terra – sembrava decisamente un inferno, una «notte terribile».

Patmore fu appunto baciato come pochi da un temperamento naturalmente conciliante, accentuato e favorito indubbiamente dalle circostanze biografiche ma anche imperturbato dalle disgrazie e dai lutti. Educato privatamente dal padre e per un breve periodo in Francia, non fu un «fuoriuscito» delle *public*

schools e delle università, e quindi sfuggì a tutto il tirocinio del *college* arnoldiano, così come sfuggì ai contraccolpi newmaniani a Oxford, e ciò gli permise di giungere alla poesia con un assai minore disturbo esistenziale. Ebbe una giovinezza insolitamente rosea e lineare, sufficientemente agiata, senza drammi della crescita e cocenti o durature delusioni amorose, circondata dalle non troppo assidue attenzioni dei genitori e presto confluita in un matrimonio esemplare; lasciato un lavoro sedentario ancora relativamente giovane, divenne un pacioso gentiluomo di campagna sempre più ai margini delle mischie letterarie. Il segreto della bonomia patmoriana si trova in un giudizio che egli dette di Hopkins dopo la sua morte, e che si può applicare indirettamente a Patmore stesso: egli disse, parlando del poeta gesuita, che Hopkins gli era sembrato uno dei pochi santi che egli avesse conosciuto, un santo «in whom religion had absolutely no narrowing effect» [«nel quale la religione non ha avuto alcun effetto tarpante»]. Giudizio profondamente sbagliato quanto a Hopkins, a mio avviso, un vero e proprio abbaglio su di un poeta così tormentato; ma giudizio azzeccato se riferito a Patmore medesimo. La differenza con i grandi scrittori del suo tempo sta in questo, che per quasi ognuno di essi – per Tennyson, per Clough, per Arnold – la religione ebbe veramente un «narrowing effect», laddove fu un possesso gioioso e del tutto allargante per Patmore. Il quale superò a suo dire di un balzo il criticismo biblico tedesco, che – il fatto è in sé non del tutto abituale – non lasciò nemmeno alcuna eco nelle sue poesie; e dava una risposta indiretta ma assai ferma al riduzionismo biblico arnoldiano, sottolineando come le sacre scritture non fossero già cataloghi di apparenti sciocchezze ma fari di luce: parlava espressamente di iperboli, di figure di pensiero, di modi di dire, ma per esaltarne tutto il significato letterale.

La rarità del Patmore saggista e aforista nel panorama medio-vittoriano è quella di fornire un pensiero «forte»: di non trasmettere filosofie negative di accasciamento, di non essere il pensatore affranto e dilacerato, bensì capace di tenere in pugno saldamente il mondo. Qui il parallelo con Wilde non regge più. Era fra i pochi nel suo tempo a disporre di una *Weltanschauung*, di una spiegazione totale e sistematica del mondo. Possiamo dirlo – non per nulla ammirava Hegel e si rifaceva a S. Tommaso – un legislatore, anzi un dittatore, del mondo: a tutto assegnava un posto, nemmeno un millimetro quadrato del cosmo gli restava scoperto e scompaginato, tutto sistematiz-

zava secondo un ferreo piano gerarchico; e quello che non rientrava in queste simmetrie lo rigettava. Questo sistema – arricchito di suoi naturali e consequenziali corollari nei domini dell'estetica, della metrica, della politica e persino dell'architettura – lo diffondeva e imponeva con un dogmatismo secco e inappellabile, con giudizi squadrati che non ammettevano replica. La sua presunzione ammutolì e si prostrò deferente solo davanti all'ancora più colto, più eclettico e più «presuntuoso» Hopkins.

Come mostra *The Rod, the Root, and the Flower*, Patmore ha ben pochi rivali nel suo tempo per la densità e la ricchezza dei suoi fondamenti di pensiero. Fonti non sempre preclare della patristica, della mistica e della teologia cattolica e persino dell'esoterica, summe filosofiche medievali e post-tridentine, e imprestati dagli spiritualismi contemporanei si trovano a iosa, distillati e spesso amalgamati. Secondo il generoso giudizio di un critico Patmore avrebbe attinto in virtù di questo libro di aforismi la levatura di un Pascal; molto più onestamente il diretto interessato non si riconosceva la statura del pensatore originale e del poeta filosofo, semmai quella del rielaboratore. Gli aforismi di *The Rod, the Root, and the Flower* sono derivativi e persino plagiati, e alcuni sono per intero vere e proprie trascrizioni dichiarate di detti memorabili di mistici e filosofi. Dai suoi mentori Patmore prelevava frammenti e singoli passi in cui credeva di riconoscere consonanze e convalide del suo pensiero, poi li manipolava irriconoscibilmente. Operava quindi da eclettico equilibrista e integratore, capace di conciliare senza sforzo apparente, tra i moltissimi altri, tre pensatori diversi come S. Tommaso, Swedenborg e Hegel. Al suo fondo rimase sempre un platonista riveduto e corretto, che nutrì fin da giovane un raro spirito sublimatore, una capacità di legare ogni istanza del materiale e del corporale alla sua matrice celeste, divina o comunque soprasensibile. Per lo stesso motivo era avverso a tutti gli antimetafisici e a maggior ragione a tutti i materialisti empirici, da Bacone in avanti, e a tutti i pragmatici, con in testa Macaulay. Non altro che pessimi furono i rapporti di Patmore – che pure da giovane voleva fare il chimico – con la scienza e gli scienziati, che ricordano l'avversione che ne aveva Ruskin, e ne hanno in comune i principali bersagli, gli scienziati Morley e T.H. Huxley. Al pari di Ruskin, Patmore offre ancora, in pieno scorcio dell'Ottocento, spiegazioni della natura di tipo simbolico o allegorico, e critica l'esclusiva devo-

zione appunto ai «fenomeni», che portava alla radiazione dell'idea di Dio e di ogni teleologismo; a Huxley e Morley contrapponeva Faraday, fisico moderno e pio cristiano, e alla scienza senza Dio una scienza che riscoprisse paralleli ai «fatti della conoscenza superiore». È sorprendente però trovare che in un aforisma Patmore dà un giudizio indulgente, niente affatto pavido dell'evoluzionismo, che a suo dire aveva portato prove e garanzie ulteriori alla dottrina della Presenza Reale. Così come non era un platonico in tutto e per tutto, perché non sminuiva affatto, anzi valutava altissimamente la terra e il terrestre. Il mito platonico della caverna era incompleto per Patmore, che l'integrava auspicando che ci si voltasse realmente a guardare il volto di Dio. In un aforisma, ripetuto e riecheggiato nel suo contenuto e nella sua forma molte volte nelle poesie, Patmore parla dello spirito dell'uomo come di un aquilone, «che sale per mezzo di quelle forze che sembrano opporsi alla sua ascesa», e cioè il peso delle cose che lo legano alla terra, i «venti contrari della tentazione» e «gli affetti nati sulla terra» che vengono rapiti in volo con lo spirito. Il mondo – e qui si tocca davvero uno dei punti chiave e delle prove della verità di tutta la letteratura vittoriana – non doveva esser negato come il regno del demonio e un covo di tentazioni; andava bensì goduto come fonte perfettamente innocua di viatici spirituali e di epifanie divine; in uno dei suoi più trasparenti aforismi Patmore afferma che il controllo dei sensi «consiste non nella [loro] distruzione [...] e nella negazione delle loro testimonianze, bensì nella loro conversione da fumiganti torce in luci elettriche». Alla fine di *The Rod, the Root and the Flower*, in uno dei suoi ultimi aforismi, Patmore cita *verbatim* S. Ignazio di Loyola, e quella sua semplicissima frase che poi riassume tutta la sua visione e che ricorre nel «Principio Fondamento» dei suoi Esercizi: che «tutto il creato è fatto per l'uomo», una frase che lo stesso gesuita Hopkins aveva difficoltà a seguire, per non parlare di molti vittoriani tentati dall'eremitismo. Patmore era gioiosamente ignaziano anziché combattutamente medievale nel suo rapporto con il mondo; non aveva pertanto alcuna familiarità e simpatia per i grandi testi della mistica rinunciataria e persino autopunitiva, per i cilici e i flagelli e per tutte le tentazioni eremitiche che avevano rimesso in auge nel suo tempo la figura di San Simeone lo Stilita. Ricordava che i santi spesso erano stati posti dai loro direttori spirituali sotto il divieto di infliggersi pene corporali, per timore che

esse divenissero una delizia. E Kempis, secondo Patmore, aveva detto cose inadatte per chi vive nel mondo: «soffocare gli affetti umani – recita un altro aforisma – equivale necessariamente, molto spesso, a rendere impossibile l'amore di Dio». Un altro, curiosissimo aforisma illustra un concetto molto minimalista della santità e ne dà come ritratto quello di un uomo poco appariscente, mite e trasognato, imperturbabile, teologicamente digiuno. Patmore non era dunque tanto distante da quel cattolicesimo abbozzato da Browning in *Bishop Blougram's Apology* – uno dei suoi migliori e più famosi monologhi drammatici –, essendo egli contrario a un tipo di cattolicesimo «puritano» che faceva leva sulle penitenze e le rinunzie. Non si negava egli stesso la buona tavola ed era contro la campagna contro l'alcolismo di cui si era fatto paladino, fra i tanti, il cardinale Manning, che aveva celebrato il suo primo matrimonio; era un fumatore incallito, che confessava di trovare nel fumo non un vizio ma un elisir di ineguagliabili meditazioni e contemplazioni. Non correva buon sangue tra lui e Newman, cui addebitava di essere ancora troppo protestante, e stimava più cattolico di Newman il non cattolico, solo trattariano Keble.

Secondo uno stravagante pansessualismo, personalissima rielaborazione del catechismo cattolico, Patmore presuppone uno sposalizio cosmico tra Dio e l'anima umana, e compie e rivede di continuo un fantasioso schizzo di congiunzioni a catena, carnali-spirituali, tra le ipostasi trinitarie; e tutto l'essere e il divenire del creato intende sotto le specie della congiunzione dei corpi e degli spiriti. La coppia sponsale verifica e testimonia l'amore di Dio per l'anima umana, ma anche l'unione dell'infinitamente grande con l'infinitamente piccolo avvenuta con l'Incarnazione: «Quel che un innamorato vede nell'amata è l'ombra della sua bellezza potenziale agli occhi di Dio». Il Dio patmoriano è un Dio fortemente interagente con l'uomo e con il piano terreno, mai puritanicamente distanziato da un abisso incolmabile: l'Incarnazione, dice un aforisma che consuona *verbatimim* con molti detti di Hopkins, è riconciliazione dell'«altissimo con l'infimo». Il senso di questa affermazione è che è Dio che vuole congiungersi con la materia e con il corpo umano, quel corpo assunto da Cristo nel grembo di Maria, e reso divino in Cristo mediante il soggiogamento di ogni istintivo rifiuto della Croce. Il corpo è il «muro dell'infinito», ovvero il limite dell'infinito, il luogo dove l'infinito divino s' infrange, si limita nel finito umano. In un curiosissimo aforisma

Patmore dipinge l'anima, con un riferimento alla *Tempesta*, come «la Miranda dei desideri» di Cristo, una Miranda che giace contenta «nel letto di Calibano fin tanto che preferisce a [Cristo] il mondo».

Le variazioni metaforiche sulle congiunzioni metafisiche dell'infinito e del finito hanno veramente un che di capzioso, di lambiccato, di «metafisico». Sempre Dio è maschio e fecondatore, per cui l'anima fecondata è di genere sessuale sempre femminile; sennonché incarnandosi, nascendo nel grembo della Madonna, Dio si fa anche donna. Dice un aforisma: «Dio è tale solo in quanto Egli è “fatto carne” cioè a dire Donna»; in un altro viene citato il detto di S. Agostino secondo cui «Cristo è anche la sposa, poiché Egli è il corpo». La metafora sessuale o più esattamente coitale serpeggia per ogni dove in Patmore: ad esempio anche parlando della creazione artistica, in senso non del tutto diverso dall'odierno *gender criticism*, Patmore postulava, ben distinte, una letteratura al maschile e una al femminile, e quasi in ogni saggio critico introduceva la sua mitologia di una mente per così dire ermafrodita e bisessuata, che unisse la densità di contenuto della mente maschile con la facilità espressiva femminile, o l'ossequio maschile alla «legge» all'«inflexione» femminile della legge; tale genio è il terzo sesso postulato da Platone, il genio creativo e vivificante che «contiene ed è gli altri due». Tale distinzione discende complementariamente dalla psicologia patmoriana pur essa sessuale, dalla teoria cioè della doppia coscienza, una coscienza maschile sede della moralità e una femminile, più sensibile, che induce la prima a un bene apparente, e che va pertanto tenuta soggetta; il che è una delle innumerevoli variazioni della teoria vittoriana del «doppio».

Patmore dimostra in *The Rod, the Root and the Flower* tutta la sua natura di credente *sui generis*, di adepto di un cattolicesimo selettivo, raffinato, quasi estraniato, più cattolico ancora, se possibile, di quello dei cattolici, almeno in certi eccessi di marianismo e in certi smaccati, altisonanti atti di fede nei dogmi. Da buon convertito riteneva nefasto l'effetto della Riforma protestante: nel lungo aforisma di chiusura risuona l'affermazione che nessuna grande preghiera era stata composta dopo la Riforma, che aveva innescato l'impurificazione del puro con gli errori teologici da essa generati. Uno dei motivi per cui si era fatto cattolico, confessava, era appunto perché il cattolicesimo aveva pochissimi dogmi obbligatori – e peraltro, secon-

do lui, quasi proclamati dalla Chiesa a contraggenio, decretati a posteriori, come solidificazione di credenze invalse e spesso largamente condivise; il resto, la Chiesa cattolica lo lasciava appunto alla libera speculazione del singolo. I misteri del cristianesimo erano d'altro canto scrutabili solo da pochi eletti, e le sacre scritture contenevano significati riposti e enigmatici non a tutti chiari, e che dovevano rimanere celati per il bene di chi leggeva. Voleva Patmore tutto fuorché fare proseliti, era sfavorevole al *disestablishment* della chiesa d'Inghilterra perché avrebbe stimolato conversioni in massa al cattolicesimo, mentre invece voleva tenere i ranghi del cattolicesimo inglese strettamente selezionati; sfavorevole era pure all'emancipazione dei cattolici, ma nulla aveva da eccepire a che i cattolici inglesi, una volta emancipati, fossero sinceramente patriottici. Per lui si è coniata l'etichetta ossimorica e lievemente esagerata di cattolico anticlericale, in ricordo soprattutto delle feroci *boutades* che lanciava all'indirizzo dei preti – molti dei quali, notava con costernazione e con scarsissimo spirito tollerante ed ecumenico, erano in Inghilterra irlandesi. I suoi saggi ed aforismi politici mettono in luce, specialmente dopo il 1870, il suo conservatorismo arroccato, sordo ai richiami della modernità e incapace del minimo compromesso. La democrazia si riduceva per Patmore a una riforma contronatura, «necessariamente autodistruttiva», nella quale la plebaglia poteva esprimere e spesso imporre la propria volontà; e pronosticava una fine violenta per la democrazia inglese senza briglia. L'auspicio del «numero chiuso», come potremmo definirlo con un'espressione corrente, è avvisabile nel seguente aforisma: «Quanto più santa e pura diverrà la piccola aristocrazia della vera Chiesa, tanto più profana e impura diverrà la massa dell'umanità». Dopo il 1870 Patmore fu uno dei tanti rifugiati che accarezzavano nostalgie di cosmi ordinati, uno dei tanti che abbassarono la saracinesca su di un mondo che più non capivano. Ma ancora alla fine del secolo ribadiva contro tutti la tesi che non si era al tramonto della religione ma anzi si apriva un periodo favorevole alla «reale apprensione» di Dio, e sarebbe cresciuta e non già diminuita la sete e la reverenza del mistero. Cristo, rilevava Patmore, non aveva promesso agli uomini un mondo materialmente migliore, sicché il cristianesimo non poteva essere ritenuto colpevole di «aver fallito».

Gerhard Neumann

DAS KONZEPT DER MODERNE IN DER
DEUTSCHEN APHORISTIK UM 1800

I

Die Frage nach dem Konzept der Moderne ist in den letzten zehn Jahren immer wieder und auf eine differenziertere Weise neu gestellt worden: und zwar im Hinblick auf die Strukturen, die in dem 'Projekt der Moderne' (wie man mit Habermas sagen möchte¹) wirksam werden, einerseits, und im Hinblick auf deren epochale Eingrenzung andererseits: ob nämlich das 'Projekt der Moderne' in der Renaissance, ob es in der Zeit um 1800, oder erst um die Jahrhundertwende 1900 anzusetzen sei. Im vorliegenden Zusammenhang soll es um die Zäsur von 1800 gehen. Das Besondere dieses Umbruchs von 1800 besteht darin, daß er in zwei aufeinanderfolgenden Schüben erfolgt: einem ersten Paradigmawechsel, der durch die französische Aufklärung, einem zweiten, der durch die Auseinandersetzung der deutschen Romantik mit diesem aus Frankreich bezogenen Aufklärungsmuster herbeigeführt worden ist. Von soziologischer Seite hat man zur Charakterisierung dieses Umbruchs u.a. die Begriffe der Säkularisierung, der Demokratisierung, und der Pluralisierung der Diskurse ins Feld geführt. Ein besonderer Akzent liegt dabei auf der Frage nach dem veränderten Umgang mit dem kulturellen Wissen im ersten wie auch im zweiten 'Modernisierungs'-Schub. Man könnte sagen, daß das Spezifische dieses epistemischen Umbruchs gerade in der Dialektik von Überlieferung und Innovation zu suchen ist, der energischen Verwerfung des tradierten Wissens einerseits, sei-

* Alla fine del testo tedesco verrà fornita la traduzione italiana.

¹ „Die Moderne - ein unvollendetes Projekt“, in JÜRGEN HABERMAS, *Der philosophische Diskurs der Moderne*, Zwölf Vorlesungen, Frankfurt am Main 1985, S. 7.

ner Umbildung zu neuen Erkenntnisfiguren andererseits. Modernisierung im Kontext dieses Umbruchs um 1800 würde also nicht primär in der Erweiterung, Korrektur und 'Entideologisierung' eines überalterten Wissen bestehen, sondern in der Umordnung von Wissensstrukturen. Wissenssoziologisch gesehen geht es hier nicht um die (gleichsam paranoïde) Abdichtung und Vervollkommnung des zuvor von der Aufklärung entworfenen Systems, sondern um dessen 'schizoïde' Öffnung und Dynamisierung. Zwar hat es in jeder der vorangegangenen 'Modernen' ein solches Problem der Verabschiedung alter und der Setzung neuer Ordnungen gegeben (wie etwa in der berühmten „Querelle des anciens et des modernes“²); das Neue an der Konstellation um 1800 besteht aber darin, daß dieser Konflikt nicht nur ausgekämpft, sondern zugleich *als Konflikt* epistemologisch fruchtbar gemacht wird.

Im Zentrum der französischen Aufklärung steht ohne Zweifel das große Projekt der „Enzyklopädie“³. Der 'springende Punkt' zwischen dem ersten Modernitätsschub (aus der französischen Aufklärung) und dem diesem antwortenden zweiten Schub (den die deutsche Romantik darstellt) ist der Umstand, daß in der ersten Phase der Gedanke der Enzyklopädie des Wissens mit Selbstgewißheit sich artikuliert, die Romantik dagegen dieses Projekt, als den einstigen Hoffnungsträger im Fortgang menschlichen Fortschritts, alsbald wieder verabschiedet und neu formuliert. Der Strukturwandel, der den dynamischen Prozeß der 'Modernisierung' um 1800 markiert, erweist sich wesentlich als ein epistemischer, als der Wandel in der Auffassung von dem, was 'Enzyklopädie des Wissens' sein kann und was nicht. Was hier vor sich geht, ist die Umformulierung des Projekts der französischen Enzyklopädie in die „Enzyklopädistik“ (Novalis) der deutschen Romantik⁴.

² PETER K. KAPITZA, *Ein bürgerlicher Krieg in der gelehrten Welt. Zur Geschichte der Querelle des Anciens et des Modernes in Deutschland*, München 1981.

³ Die „Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une société de gens de lettres“ wurde 1751 auf die Initiative des Pariser Verlegers Le Breton hin begonnen, 1784 abgeschlossen. Sie umfaßt 35 Bände.

⁴ „Das Allgemeine Brouillon - Materialien zur Enzyklopädistik 1798/99“, in NOVALIS, *Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs*. Dritter Band. *Das philosophische Werk II*, hg. von Richard Samuel, in Zusammenarbeit mit Hans-Joachim Mähl und Gerhard Schulz, Darmstadt 1968, S. 205-478. Zitatenachweise mit der Chiffre N und Seitenzahl künftig im Text.

Um diesen Wandel im Einzelnen zu bestimmen, möchte ich zunächst einen Blick auf das wissenschaftliche Grundkonzept der französischen Aufklärung werfen. Linné, in seinem „Systema Naturae“, ist – im Hinblick auf die Ordnung der Dinge – von einem besonderen Begriff der ‚Struktur‘ ausgegangen. Er schreibt:

Als Seele der Wissenschaft bezeichnet die Methode beim ersten Blick irgendeinen Körper der Natur, so daß dieser Körper den Namen aussagt, der ihm eigen ist [...] infolgedessen entdeckt man in der extremen Konfusion die souveräne Ordnung der Natur⁵.

Linné faßt also die Idee von einer Struktur im Sichtbaren, die dem Beobachter gestattet, den „intuitiv“ aufgefaßten prälinguistischen Befund in die Sprache zu übertragen⁶, und „Methode und System“ als diejenige Verfahren zu begreifen, die „Identität durch das Netz der Unterschiede“ definieren⁷. Diese Idee einer homogenen Struktur von Name und Sache wird später von Diderot in seinem „Prospekt“ für die „Enzyklopädie“ und hierauf auch in seinem großen Artikel „encyclopédie“ innerhalb der französischen „Enzyklopädie“ aufgegriffen und ausgearbeitet. Diderot geht ausdrücklich davon aus, daß „sich die Definitionen der Namen nicht von den Definitionen der Sachen unterscheiden“⁸. Als Grundgedanken der „Enzyklopädie“ markiert er die Einsicht, daß es um eine systematische Verknüpfung der Wissenschaften zu gehen habe, die als Gegenkonzept zu dem alphabetisierenden (also kontingenten) Prinzip der vorangegangenen ‚Dictionnaires‘ verstanden wird – jener Wörterbücher, deren sich z.B. der englische Vorgänger Ephraim

⁵ LINNÉ, *Systema naturae per regna tria naturae secundum classes, ordines, genera, species*. 3. Bde., Stockholm 1766-1768, Bd. 1, S. 13: „Methodus, anima scientiae, indigitat, primo intuitu, quodcunque Corpus naturale, ut hoc corpus dicat proprium suum Nomen, & hoc nomen quaecunque de nominato corpore beneficio seculi innotuere, ut sic in summa confusione rerum apparenti, summus conspiciatur Naturae ordo.“ Zitat nach MICHEL FOUCAULT, *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*, Frankfurt am Main 1971, S. 206, Anm 216.

⁶ FOUCAULT, *Ordnung*, S. 180.

⁷ FOUCAULT, *Ordnung*, S. 189.

⁸ DENIS DIDEROT, *Enzyklopädie*. Philosophische und politische Texte aus der ‚Encyclopédie‘ sowie Prospekt und Ankündigung der letzten Bände, mit einem Vorwort von Ralph-Rainer Wuthenow, München 1969. (= dtv WR 4026) Zitatnachweise mit der Chiffre D und Seitenzahl künftig im Text. Hier D 82.

Chambers in einer kompilierenden Weise bedient habe. In dem so zu konstruierenden System des Wissens spielen die 'Querverweise' eine entscheidende Rolle⁹. In ihrer zwischen den Artikeln 'verknüpfenden' Funktion ist zugleich das Prinzip der 'Abgrenzung' (der 'Differenzierung') beschlossen: „Wofür sorgt die Verknüpfung? Für genaue Abgrenzung“, heißt es in Diderots Text lakonisch. (D 137) Beziehungen und Verbindungen in alle Richtungen (D 138) stiften jene Konfiguration, aus der die 'Ordnung des Wissens' erwächst. Durch diese Querverweise werden die einzelnen Elemente der Wissensvorrats, die die „Enzyklopädie“ versammelt, zu einem universalen und zugleich dynamischen Ganzen. Der einzelne 'Aphorismus', das Wissens-element, erhält seine präzise und genealogische Stelle im System. Diderot schreibt:

In der *Enzyklopädie* erheischt das Bedürfnis nach einem Grundsatz, einer Tatsache, einem Aphorismus, einer Erscheinung, einem System nur ein Zitat, also nicht mehr als in der Mathematik. Der Mathematiker verweist von einem Theorem oder Problem auf ein anderes, und der Enzyklopädist von einem Artikel auf einen anderen. (D 137)

Das Ordnungsmuster, nach dem diese Verknüpfung des 'Einzelnen' mit dem 'Ganzen', des 'Speziellen' mit dem 'Generellen' zu erfolgen hat, erscheint bei Diderot charakterisiert durch zwei Bilder: die Vorstellung vom 'Baum' des Wissens und die Vorstellung von der 'Landkarte'. Da heißt es zunächst:

Es gibt Grundprinzipien, allgemeine Begriffe, feststehende Axiome. Das sind die Wurzeln des Baums. Dieser Baum muß sich so weit wie möglich verzweigen; er muß von dem allgemeinen Gegenstand ausgehen wie von einem Stamm, zuerst zu den großen Zweigen oder ersten Abschnitten emporstreben, dann von diesen Hauptzweigen zu den Nebenzweigen übergehen und so fort, bis er zu den besonderen Begriffen gelangt, die gleichsam das Laub und die Krone des Baums darstellen. (D 125)

⁹ D 131f.; Diderot unterscheidet drei Formen von Querweisen: die *sachdienlichen*; die *subversiven*, die ein Netz von Gedanken knüpfen, welche wegen ihrer aufklärerischen Kraft aus Zensurgründen nicht offen ausgesprochen werden dürfen; und die *genialen* Querverweise, die gleichsam hybridisierend, und eben dadurch schöpferisch sind. Querverweise sind, so gesehen, die Parasiten des enzyklopädischen Systems, die Ordnung störend und die schöpferische Erkenntnis allererst ermöglichend zugleich. Vgl. hierzu MICHEL SERRES, *Le parasite*, Paris 1980.

Dieses Bild des Baums für die 'Ordnung der Dinge' als 'Ordnung der Begriffe' hat eine lange Tradition. Robert Darnton hat darauf aufmerksam gemacht¹⁰. Diderot greift das Bild zwar auf, er ersetzt es aber, in einer Art Registerwechsel der Bildlichkeit, alsbald durch ein anderes, das nicht minder traditionsreich ist, dasjenige der Landkarte nämlich¹¹. So heißt es da:

[...] die allgemeine enzyklopädische Ordnung ist gleichsam eine Weltkarte, auf der man nur die großen Gebiete findet; die besonderen Ordnungen sind gleichsam besondere Karten von Königreichen, Provinzen, Landschaften; das Wörterbuch ist gleichsam die Erdkunde, die ausführliche Beschreibung aller Orte, die wohldurchdachte Topographie all dessen, was wir in der intelligiblen Welt und in der sichtbaren Welt kennen; und die Hinweise [d.h. die obengenannten 'Querverweise'] dienen als Routen in diesen zwei Welten, wobei die sichtbare als die alte Welt und die intelligible als die neue Welt betrachtet werden kann. (D 125)

Ein drittes Bild, das schließlich von Diderot zur Beschreibung der 'Ordnung der Dinge' in Anspruch genommen wird, ist dasjenige einer Stadt: Es ist die – für die Zukunft des Problems bedeutsame – Struktur eines Straßengewirrs, eines 'Labyrinth', das es zu strukturieren gilt. Man könnte sagen, daß es sich bei der hier von Diderot entworfenen 'systematischen' Ordnung nicht so sehr um eine 'Tiefenstruktur' der Welt, sondern vielmehr um eine 'Findeordnung' – wie Eco es einmal ausgedrückt hat – handelt¹².

¹⁰ ROBERT DARNTON, „Philosophen stützen den Baum der Erkenntnis: Die erkenntnistheoretische Strategie der *Encyclopédie*“, in ROBERT DARNTON, *Das große Katzenmassaker. Streifzüge durch die französische Kultur vor der Revolution*, München 1989, S. 219-143.

¹¹ Dieses Ordnungsmuster von Wissen hat in den letzten Jahren erhöhte Aufmerksamkeit auf sich gezogen. Vgl. GILLES DELEUZE / FÉLIX GUATTARI, *Kapitalismus und Schizophrenie*. Tausend Plateaus, Berlin 1992; DENIS WOOD with JOHN FELS, *The Power of Maps*, The Guilford Press New York/London 1989; PETER GOULD, RODNEY WHITE, *Mental Maps*, Harmondsworth 1974. Vgl. ferner auch die Arbeiten von Stuart Wells sowie den Aufsatz von GABRIELE BRANDSTETTER, „Wege und Karten. Versuch über Choreographie und Textualität“, in GERHARD NEUMANN, SIGRID WEIGEL (Hg.), *Literaturwissenschaften als Kulturwissenschaften*, erscheint München 1999 im Fink Verlag.

¹² UMBERTO ECO, *Semiotik und Philosophie der Sprache*, München 1985; für das Weiterwirken des Enzyklopädischen in den Roman und die damit verbundenen, sich verwandelnden Ordnungsmuster vgl. die ertragreiche Studie von CHRISTOPH BRECHT, „Enzyklopädie“, in MORITZ BASSLER / CHRISTOPH BRECHT / DIRK NIEFANGER / GOTTHART WUNBERG, *Historismus und literarische Moderne*, Tübingen 1996, S. 293-332.

D'Alemberts „Discours préliminaire“¹³ zur großen „Enzyklopädie“ präzisiert diese von Diderot entworfene Bestimmung des enzyklopädischen Prinzips der Aufklärung. Ausgehend von der Einsicht, daß in der Natur nur Individuen gegeben sind, postuliert d'Alembert ein Ordnungsprinzip, das der menschliche Geist selbst – und zwar durch seinen perspektivierten Blick auf die Welt¹⁴ – allererst konstruiert; aber doch gleichsam in Übereinstimmung mit der 'prälinguistischen' Struktur, die schon in den Dingen, die sich der Wahrnehmung anbieten, schlummert. So wird das Labyrinth der Natur, von dem d'Alembert immer wieder spricht, durch den Geist, der es im Blick strukturiert¹⁵, zur 'Ordnung der Welt'. „La nature, nous ne saurions trop le répéter, n'est composée que d'individus [...]“ (A 87f.), heißt es da. Und d'Alembert fügt hinzu: Es sei festzuhalten,

qu'il n'y a véritablement que ces êtres particuliers qui existent, et que si notre esprit a créé les êtres généraux, ç'a été pour pouvoir étudier plus facilement l'une après l'autre les propriétés qui par leur nature existent à la fois dans une même substance, et qui ne peuvent physiquement être séparées. (A 108)

Diese Gewinnung der Struktur der Welt wird möglich, weil die französische „Enzyklopädie“ zum ersten Mal den erfolgreichen Versuch unternimmt, alphabetische und enzyklopädische Ordnung zu verknüpfen: „[...] nous avons tâché de concilier dans notre Dictionnaire l'ordre encyclopédique avec l'ordre alphabétique.“ (A 104) Auch d'Alembert nimmt für diese 'strukturierende' Leistung die Bilder des Baums, dessen Äste

¹³ D'ALEMBERT, *Discours Préliminaire de l'Encyclopédie* (1751) - Einleitung zur Enzyklopädie von 1751, hg. von Erich Köhler, Hamburg 1955. Zitatnachweise mit der Chiffre A und Seitenzahl künftig im Text.

¹⁴ Hier knüpft d'Alembert an die verschiedenen Studien Descartes zur Optik an. Vgl. dazu GERHARD NEUMANN, „Anamorphose. E.T.A. Hoffmanns Poetik der Defiguration“, in ANDREAS KABLITZ, GERHARD NEUMANN (Hg.), *Mimesis und Simulation*, Freiburg im Breisgau 1998, S. 377-417.

¹⁵ FOUCAULT, *Ordnung*, S. 180, insistiert auf diesem 'visuellen' Aspekt der Aufklärung als deren dominierendem Wahrnehmungsmuster. Goethe wird diesen Gedanken universalisieren: „Jedes Ansehen geht über in ein Betrachten, jedes Betrachten in ein Sinnen, jedes Sinnen in ein Verknüpfen, und so kann man sagen, daß wir schon bei jedem aufmerksamen Blick in die Welt theoretisieren.“ JOHANN WOLFGANG GOETHE, *Gesamtausgabe der Werke und Schriften*. Zweite Abteilung. *Schriften zur Farbenlehre I*, hg. von Reinhard Habel, Stuttgart 1959. Zitatnachweise mit der Chiffre GI und Seitenzahl künftig im Text. Hier GI 15.

sich 'differenzierend' verzweigen, und der Landkarte, der „mappe-monde“ (A 86), die die 'Wege' der Querverweise und Verknüpfungen liefert, in Anspruch. Von Bedeutung bleibt, daß d'Alembert, wie schon Linné und Diderot, die Leit-Bilder vom *Labyrinth der Natur* – „Le système général des sciences et des arts est une espèce de labyrinthe“ (A 82) –, vom *Baum des Wissens* und der Begriffsdistinktionen – „distinguer les branches générales des connaissances humaines“ (A 86) – und schließlich von der *Weltkarte* aufruft – jenem „chemin tortueux, où l'esprit s'engage sans trop connaître la route qu'il doit tenir.“ (A 82) Über allem aber thront der Philosoph, der, gleichsam als „Geograph“ des Wissens, aus einer Zentralperspektive das Labyrinth überblickt: „[...] placer, pour ainsi dire, le philosophe au-dessus de ce vaste labyrinthe dans un point de vue fort élevé d'où il puisse apercevoir à la fois les sciences et les arts principaux [...]“. (A 84 und A 86)

Dieser Überblick über die Konstruktion der „Enzyklopädie“ der Aufklärung macht deutlich, daß es sich bei allem Wahrnehmungs- und Erkenntnis-Optimismus, den Diderot und d'Alembert verbreiten, doch um eine „fragile Semiotik“ (Umberto Eco) der Ordnung der Dinge und der Welt handelt: Die vor dem systematisierenden, Beziehungen stiftenden Blick liegende Labyrinth-Struktur, das Chaos der Materialität, bleibt unter dieser dünnen Decke des enzyklopädischen Querverweisnetzes virulent. Hier schlummert das Projekt der 'zweiten Moderne', die dann kurz darauf durch die deutsche Romantik geweckt wird. Denn nur wenige Jahre nach dem Abschluß der französischen Enzyklopädie (1784)¹⁶ regt sich – sowohl bei dem mit der aufklärerischen Naturwissenschaft und der Newtonschen Optik sich auseinandersetzenen Goethe (seit 1787), als auch bei dem sein „Allgemeines Brouillon“ (1798/99) verfassenden Novalis – dieses Problem einer 'enzyklopädischen' Konstruktion der Ordnung der Dinge von neuem. Es ist der Versuch einer Neuformulierung der Episteme der Aufklärung im Hinblick auf *Wahrnehmung* (durch den Blick), *Erkenntnis* (durch die Anstrengung des Begriffs) und *Zeichenbildung* (durch die Reflexion über Medien der Repräsentation). Das für das Konzept der Moderne um 1800 Bedeutsame daran ist aber, daß

¹⁶ Zwischen 1788 und 1790 bereits entwirft der junge Novalis, anlässlich der Enzyklopädie von Krünitz, eine Skizze „[Über Enzyklopädien]“, die sein Interesse für dieses Thema bekundet. NOVALIS, *Schriften* Bd. 2, S. 18.

diese Neuformulierung *vor dem Hintergrund* der französischen Enzyklopädie und *in Auseinandersetzung mit ihr* erfolgt. Es handelt sich, wenn man so will, um Versuche einer Umkonstruktion und Dynamisierung jener Wissensordnung, die die französische Enzyklopädie der Aufklärung zur Verfügung gestellt hatte.

Dabei sind es zwei Vorstellungen, die in diesem neuen Konzept dominieren: zum einen die Idee von der Entzweiung von Sachen und Wörtern, von Naturordnung und Kulturordnung – ein Sachverhalt, der später von Hegel mit dem Begriff des „entzweiten Jahrhunderts“ gekennzeichnet wurde¹⁷; zum anderen aber die Idee von den 'gespaltenen Zeichen', aus denen die neu entstehende Kultur gebildet ist. Vor diesem Hintergrund entwickelt sich ein Gedanke, der von der Aufklärung zwar mehr oder minder deutlich artikuliert, aber nicht operationalisiert worden war: der Gedanke, daß Philosophie, Geschichte, Kunst und Naturwissenschaft sich zu einem interdisziplinären Netz der gesellschaftlichen Tuns verflechten müssen und erst in ihrer gemeinsamen Anstrengung 'Kultur' hervorbringen und verstehbar machen. Namentlich Goethe, in seiner Bemühung um die Farbenlehre, und Novalis, in seinen verschiedenen Fragmentensammlungen, vor allem aber in dem „Allgemeinen Brouillon“, legen größten Wert gerade auf eine supplementäre Verbindung von Naturwissenschaft und Kunst, genauer gesagt: von Naturwissenschaft und Literatur. An die Stelle einer enzyklopädischen und klassifikatorischen ('alphabetisierenden') Ordnung, um deren Verknüpfung sich die Aufklärer so nachhaltig bemüht hatten, treten nun Begründungsversuche einer dynamischen, prozeßhaften, fluktuierenden Ordnung, die poetische, ja autopoetische Züge trägt. Novalis bezeichnet dieses dynamische Ordnungskonzept – in prononciertem Auseinandersetzung mit und gleichzeitig in Absetzung von d'Alemberts Enzyklopädie der Aufklärung – mit dem Namen der „Enzyklopädistik“, einer gewissermaßen „potenzierten“ Enzyklopädie. (N 346f.)¹⁸

¹⁷ Vgl. hierzu WERNER HOFMANN, *Das entzweite Jahrhundert. Kunst zwischen 1750 und 1830*, München 1995.

¹⁸ „Phil[osophische] Enc[yclopaedistik]. Phil[osophie] einer Wissenschaft[haft] entsteht durch *Sebstcritik* und *Selbstsystem* der Wissenschaft. (Eine W[issenschaft] wird angewandt, wenn sie, als analoges Muster und Reitz einer *spezifischen Selbst(Nach)entwicklung* einer andern W[issenschaft], dient. Jede W[issenschaft] kann durch reine Potenzierung in eine höhere, die philosophische, Reihe, als Glied und Function übergehn.“ (N 346)

II

Friedrich von Hardenbergs „Allgemeines Brouillon“ ist – als eine Fragmentensammlung aus dem Jahre 1798/99 – ausdrücklich als Gegenentwurf zur französischen Enzyklopädie entstanden¹⁹. Wie diese geht es von einer projektiven Auffassung der Welt als „vernünftigem Chaos“ (N 281), als „Chaos, das sich selbst durchdrang – in sich und außer sich ist“, aus und sucht sein Erkenntnis- und Wahrnehmungsprinzip aus dem Spiel von Verhältnissen, Ähnlichkeiten, Gleichheiten und Wirkungen zwischen den verschiedenen Wissenschaften und Künsten zu entwickeln. (N 280) Mit dem Begriff der „Enzyklopädistik“ (N 277) sucht Novalis dabei die Statik des aufklärerischen Systems durch eine Dynamik zu ersetzen: das System wird zur Performanz, einem Wahrnehmungs- und Erkenntnistheater²⁰. Was zwischen Chaos und System, zwischen Detail und Ganzem vermittelt, ist für Novalis – übrigens auch noch im Gefolge der aufklärerischen Genie-Auffassung²¹ – der schöpferische Einfall. (N 378) Das Genie nennt Novalis an einer Stelle „den Springer *par excellence*“ (N 273): Der Sprung, den das Genie schöpferisch (autopoetisch) vollzieht, ist derjenige zwischen dem Einzelnen und dem Allgemeinen, dem Allgemeinen und dem Einzelnen. „Nur d[urch] einen Sprung kommt man vom *Allgemeinen* [...] auf das Besondere, Individuelle – Bestimmte.“ (N 404) Kunst und (Natur)-Wissenschaften greifen dabei wie Differential- und Integralrechnung ineinander. (N 256) Die neue Enzyklopädie, die Novalis aus diesem dynamischen Projekt – das zwischen Identität- und Differenz-Konzept oszilliert – zu entwickeln gedenkt, ist als Buch aufgefaßt, als Inbegriff von Literatur. Er nennt es, in einem Brief an Friedrich Schlegel vom 7.11.1798, sein „Bibelproject“ (N 217) und begreift es als das „Ideal jedwedem Buchs“, als „Constructionslehre des schaffenden Geistes“. Auch hiermit knüpft Novalis an die Di-

¹⁹ Vgl. in diesem Textkorpus die ausführlichen und expliziten Auseinandersetzungen mit d’Alembert, Condorcet und anderen Aufklärern; dazu die Einleitung von Hans-Joachim Mühl, vor allem N 228f.

²⁰ N 276: „*Ein Theater* ist, wie Fabrik und Academie - ein großer mannigfaltiger *Virtuos*“; N 452: „Über das Theatralische des *Jahrmarckts* und des *Experimentirens* - Jede Glastafel ist eine Bühne - ein Laboratorium - eine Kunstkammer ist ein Theater.“

²¹ Diderot hatte die Querverweise in der Enzyklopädie, die neue Wahrheiten erschaffen, dem „Genie“ zugeschrieben: „Solche Hinweise sind Sache des Mannes von Genie“ (D 132).

derotsche Enzyklopädie-Idee an und wendet sie um. Diderot hatte geschrieben:

Während die Jahrhunderte dahinfließen, wächst die Masse der Werke unaufhörlich, und man sieht einen Zeitpunkt voraus, in dem es fast ebenso schwer sein wird, sich in einer Bibliothek zurechtzufinden wie im Weltall, und beinahe ebenso einfach, eine feststehende Wahrheit in der Natur zu suchen wie in einer Unmenge von Büchern. (D 145)

Novalis' Konzept kehrt diese pessimistische Einsicht um: Indem das „ideale Buch“ aus dem einzelnen Einfall, dem 'Aphorismus', das Ganze heraustreibt²², aber auch umgekehrt das Universum wiederum zum einzelnen Satz verdichtet werden kann²³, also „Simplifikation“ zugleich als „Komplikation“ betrieben wird (N 299), entsteht eine Welt, die eine fluktuierende Ordnung, ein dynamisches „Wechselrepräsentations“-System (N 266), ein „Ideenparadies“ darstellt. (N 446)²⁴ Das „Buch“, das Novalis zu schreiben gedenkt, soll aus dieser Spannung zwischen Aphorismus und Enzyklopädie konstruiert werden: unter Berücksichtigung aller romantischen Repräsentationsformen:

Meine Hauptbeschäftigungen sollen jetzt 1. Die Encyclopaedistik. 2. ein Roman. 3. der Brief an Schlegel seyn. Im letztern werde ich ein Bruchstück aus 1. so romantisch, als möglich, vortragen. (Soll es eine Recherche (oder Essai), eine Sammlung Fragmente, ein Lichtenbergischer Commentar, ein Bericht, ein Gutachten, eine Geschichte, eine Abhandlung, eine Recension, eine Rede, ein *Monolog* oder *Bruchstück eines Dialogs* etc. werden?) (N 277f.)

Was Novalis hier als ein fluktuierendes 'System' zwischen Einzelsatz ('Aphorismus') und Fragmenten-Ensemble (im Sinne eines offenen, oszillierenden Feldes von Aphorismen) konzipiert, ist, so könnte man fast sagen, eine Kulturpoetik: „Der Romantiker“, sagt Novalis, „studiert das Leben [...]“. (N 466) Der Aphorismus, den Novalis im Gegenbild zur französischen „Enzyklopädie“ entwirft, sucht nicht in statischer Subsumption das Einzelne im Allgemeinen zu verankern und beides symbo-

²² „W[issenschafts]L[ehre]“ - [i.e. Philosophie, die Novalis als „vollendete Physik“ und „universelle Lebenskunstlehre“ begreift, N 374] - [...] entsteht aus dem *Einfall*“. (N 378)

²³ „Sätze werden zu *Wissenschaften erhoben*“. (N 299) „Jede Simplification ist von der andern Seite eine Complication.“ (N 299)

²⁴ „Ein *Ideen Paradies* [...] - dies ist das ächte System.“ (N 446)

lisch (also durch Sprache) zu vermitteln, sondern er insistiert auf der Differenz, die zwischen Einzelem und Allgemeinem aufbricht, als produktiver, nicht arretierbarer, dynamischer Ordnungs-Kraft.

III

Goethes Bemühungen um eine Farbenlehre (und eine Optik) als eine Poetik der Kultur beginnen etwa gleichzeitig mit Novalis' Arbeit an seinen verschiedenen Fragmentsammlungen, nämlich 1787, und finden ein vorläufiges Ende 1810 in der Publikation des umfangreichsten Goetheschen Werks überhaupt, dem Buch „Zur Farbenlehre“. Goethe knüpft mit seinen naturwissenschaftlichen Erkundungen einer Ordnungslehre der Phänomene auch seinerseits, wie Novalis, an die Aufklärung und ihr enzyklopädisches Projekt, wie es sich z.B. in der Descartesschen Optik äußert, aufmerksam an, wendet dieses Konzept aber auf charakteristische Weise in sein Gegenteil, gerade so wie Novalis. „Ich bin“, schreibt Goethe, durch die Arbeit an der Farbenlehre „zu einer Kultur gelangt, die ich mir von einer anderen Seite schwerlich verschafft hätte²⁵.“ Und in der Farbenlehre selbst heißt es, daß die „Geschichte der Farbenlehre [...] nur in Gefolge der Geschichte aller Naturwissenschaften“ zu begreifen sei; zugleich aber auch im Zusammenhang „mit der Geschichte der Philosophie, aber ebenso auch mit der Geschichte des Lebens und des Charakters der Individuen, so wie der Völker“. Dabei ist es von höchstem Interesse für unseren Zusammenhang, daß Goethe sein scheinbar so 'enzyklopädisches' Werk wie die „Farbenlehre“, als eine Kulturpoetik, offenbar nach dem gleichen Prinzip der Friktion zwischen Einzelem und Ganzem, zwischen 'Aphorismus' und systematischer Darstellung konstruiert wie Novalis dies bei seinem „Allgemeinen Brouillon“ tut. Daß er sich dessen genau bewußt war, wird an einer unscheinbaren Stelle des Buches deutlich: nämlich an einer *Bruchstelle* im System.

Die „Farbenlehre“ Goethes ist bekanntlich in drei Bücher geteilt: einen „didaktischen Teil“, in dem Goethe die von ihm selbst angestellten Experimente mit der Lichtbrechung und dem

²⁵ So äußert sich Goethe in einem Brief an Frau von Stein vom 10./11.5.1810.

Farbensehen vorstellt; einen „polemischen Teil“, in dem er seinen Widerruf des Aufklärungsmusters der Newtonschen Farbenlehre, als eines ‚analytischen‘ Wissenschafts-Musters, vorträgt; schließlich einen „historischen Teil“, den Goethe – ebenso wie Novalis sein „Allgemeines Brouillon“ – mit dem Begriff „Materialien“ übertitelt. Es ist der Teil, in dem es um die Geschichte der Wissenschaft von den Farben geht – wobei Goethe die ungemein ‚moderne‘ Ansicht vertritt, „daß die *Geschichte* der Wissenschaft die Wissenschaft *selbst* sei“ (GI 18).

In diesen dritten Teil setzt Goethe an eben jene Stelle, wo die Argumentationskette im wissenschaftlichen Diskurs eine ‚Lücke‘ aufweist, eine Aphorismengruppe ein, der er zugleich – konsequenterweise – den ‚sprechenden‘ Titel „Lücke“ gibt, und in der er, namentlich in deren erstem Aphorismus, das Problem des aufklärerischen Systems und seiner ‚Durchquerung‘ durch den poetischen ‚Einfall‘ wieder aufgreift: und zwar durch Berufung auf das Wahrnehmungs- und Erkenntnismuster der Kartographie und ihrer Geschichte:

Jene früheren Geographen, welche die Karte von Afrika verfertigten, waren gewohnt, dahin, wo Berge, Flüsse, Städte fehlten, allenfalls einen Elefanten, Löwen oder sonst ein Ungeheuer der Wüste zu zeichnen, ohne daß sie deshalb wären getadelt worden. Man wird uns daher wohl auch nicht verargen, wenn wir in die große Lücke, wo uns die erfreuliche, lebendige, fortschreitende Wissenschaft verläßt, einige Betrachtungen einschleichen, auf die wir uns künftig wieder beziehen können. (GI 577)

Es ist offensichtlich, daß sich Goethe hier auf Diderots und d’Alemberts Kartengleichnis bezieht: daß er es aber nicht als System-Muster, sondern als poetisches Instrument nutzt, um die fluktuierende Ordnung zwischen Einzelheit und Ganzem, zwischen schöpferischem Einfall und System gleichsam ‚dichterisch‘ zu vergegenwärtigen. Es ist, wenn auch auf weniger radikale Weise als bei Novalis, der Versuch, die Differenz zwischen dem Einzelnen und dem Ganzen, zwischen dem Detail und der Weltordnung gewissermaßen ‚semiotisch-dynamisch‘ – oder besser noch: *poetisch* – zu nutzen: also aus der Differenz von Aphorismengruppe und ‚Enzyklopädie‘ den Funken der Wahrnehmung und der Erkenntnis zu schlagen.

Es sei nebenbei bemerkt, daß die Karte, von der Goethes Aphorismus spricht, tatsächlich existiert: z.B. als Willem Baues „Seekarte“, Amsterdam 1600. (Abbildung 1) Vermeer van Delft hat sie in seinem Bild „Der Geograph“ von 1669 zitiert, das er mit dessen Pendant, dem „Astronomen“, zu einem ‚enzyklopä-

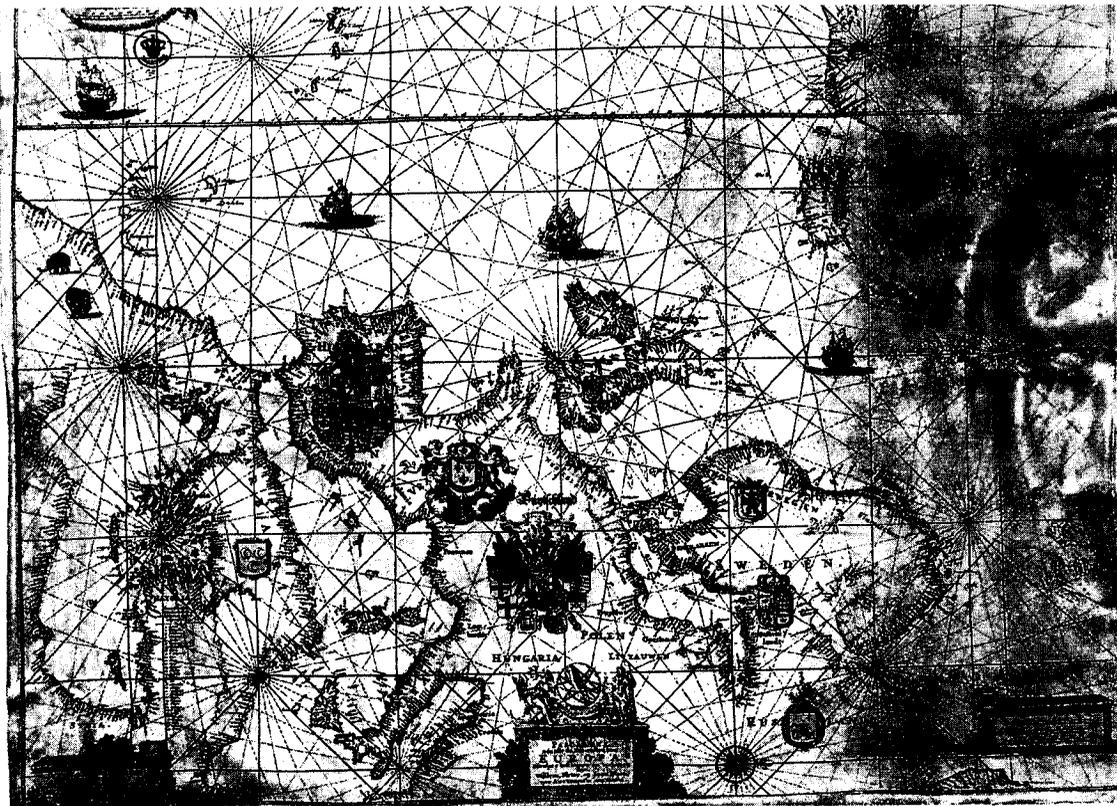


Abbildung 1

PASCARTE / van alle zee-custen van / EUROPA“. Seekarte mit den Küsten Europas, die erstmals 1600 von *Willem Jansz. Blaeu* (1571-1638) in Amsterdam herausgegeben wurde. Abbildung nach Willem, Pieter und Joan Blaeu, 1677 Amsterdam. Allgemeen Rijksarchif, Den Haag, Inv. Nr. 29 MCAL.



Abbildung 2

- a. JOHANNES VERMEER VAN DELFT, *Der Geograph*, 1669, Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt am Main, Inv. Nr. 1149.
b. JOHANNES VERMEER VAN DELFT *Der Astronom*, 1668, Musée du Louvre, Paris, Inv. Nr. R.F. 1983-28.

dischen' Weltordnungsmuster konfiguriert. (*Abbildung 2*)²⁶ Zu diesem malerischen Enzyklopädie-Projekt (als einem kosmischen Perspektive-Projekt) wäre manches zu sagen.

Aber zurück zu Goethe: Es ist von größter Bedeutung, daß sich Goethe, um das dynamische Konstruktionsprinzip zwischen aphoristischer Betrachtung und systematischer Darstellung, zwischen Poesie und Wissenschaft zu bezeichnen, auf eine Vorstellung beruft, auf die nachdrücklich aufmerksam zu machen ist. Er schreibt: „Und so haben wir, um eines *durchgehenden Fadens* nicht zu ermangeln, allgemeine Betrachtungen [nämlich die genannte Aphorismengruppe „Lücke“ in das Argumentations-System der „Farbenlehre“] eingeschaltet...“ (GI 478) Zu den Ordnungsmustern vom 'Baum' und von der 'Landkarte', die, seit der Tradition der Aufklärung, das 'Labyrinth' der Natur organisieren, fügt Goethe nun noch das Gleichnis vom 'Faden' und seiner die Textur des Unbekannten durchflechtenden Kraft. Vom 'roten Faden', mit dem ein Text durchzogen wird, hat Goethe bekanntlich auch noch in einem anderen Werk gesprochen, das gleichzeitig mit der Farbenlehre geschrieben wurde, und das ebenso wie diese das Thema von der Ordnung der Welt zum Thema hat: nämlich in dem Roman „Die Wahlverwandtschaften“ von 1809.

Dieser Roman hat, so könnte man sagen, nur ein einziges Thema: die Frage nach dem Zusammenhang von Naturordnung und Kulturordnung nämlich, die Frage nach den 'natürlichen' und den 'kulturellen' Zeichen und ihrer möglichen oder unmöglichen Vermittlung. Es ist die alte, neu zu stellende Frage nach der Enzyklopädie als Wahrnehmungs- und Verstehensmodell. Es ist die Frage nach der möglichen Zusammenarbeit von Naturwissenschaft und Literatur bei der Erkenntnis der Welt. Die Antwort, die dieser Roman – den ich einen semiotischen Roman nennen möchte – gibt, ist dunkel. Der Glaube Diderots, daß die Definition der Sachen und die Definition der

²⁶ Johannes Vermeer, *Der Geograph* und *Der Astronom* nach 200 Jahren wieder vereint. Ausstellungskatalog, Städelsches Kunstinstitut und Städtische Galerie, Frankfurt am Main 1997. Die Abbildung „Der Geograph und der Astronom“ findet sich auf S. 39 (Abb. 1), die Abbildung der Landkarte, die rechts an der Wand im Hintergrund des Bildes „Der Geograph“ zur Hälfte zu sehen ist, wird auf S. 61 des Kataloges als Ganze wiedergegeben. (Abb. 2) „Elefant“ und „Ungeheuer der Wüste“ sind hier wie auch auf dem Vermeerschen Gemälde auf der Nordwest-Seite des afrikanischen Kontinents zu erkennen.

Wörter 'dasselbe' seien²⁷, ist hier erloschen. Die Zeichen, die zwischen Kultur und Natur flottieren, erweisen sich als 'gebrochen'. Diesen Zusammenhang verdeutlicht der Roman durch die Konfrontation eines Naturgesetzes der Chemie („De attractionibus electivis“, Torbern Bergman 1775) mit dem Schicksalsmuster einer Liebesgeschichte; eine Verflechtung, die sich im Roman als Paradigma einer Kultursemiotik präsentiert. In die 'Lücke' zwischen beide Verstehens-Zusammenhänge, den 'natürlichen' und den 'kulturellen', setzt Goethe in den „Wahlverwandtschaften“ sechs Aphorismengruppen, die er zwar einer der Figuren des Romans, Ottilie nämlich, in die Feder legt, die aber auf zweifelhafte Weise zwischen den Diskurs-Ordnungen des Romans flottieren: Sind es Zitate aus dem Schatz kulturellen Wissens, gleichsam 'Exzerpte' aus dem Archiv der Kultur? Sind es Charakterisierungen Ottilies aus dem Bildungsgang und seinen Wissensbeständen heraus, den sie durchlaufen hat? Oder sind es 'Aphorismen', die der Autor des Textes als 'Arrangeur' eines kulturpoetischen Zusammenhangs in den Text des Romans einspielt? Jedenfalls ist es bedeutsam, daß Goethe hier die gleiche ordnungs-strategische Vorstellung, die zwischen Naturwissenschaft und Geschichte vermitteln soll, ins Feld führt wie in der „Farbenlehre“, nämlich die Vorstellung eines das Gewebe durchziehenden *Fadens*, um die Funktion der Aphorismen im 'System', in der 'Enzyklopädie' des Romans zu bezeichnen:

Wir hören von einer besondern Einrichtung bei der englischen Marine. Sämtliche Tauwerke der königlichen Flotte, vom stärksten bis zum schwächsten, sind dergestalt gesponnen, daß ein roter Faden durch das Ganze durchgeht, den man nicht herauswinden kann ohne alles aufzulösen, und woran auch die kleinsten Stücke kenntlich sind, daß sie der Krone gehören.

Eben so zieht sich durch Ottiliens Tagebuch ein Faden der Neigung und Anhänglichkeit, der alles verbindet und das Ganze bezeichnet.²⁸

Hier ist, wie bei der Frage nach der Ordnung der Enzyklopädie und ihrer Umstrukturierung bei Novalis, vom „Einzel-

²⁷ „[...] weil sich die Definitionen der Namen nicht von den Definitionen der Sachen unterscheiden“. (D 82)

²⁸ JOHANN WOLFGANG GOETHE, *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*. I. Abteilung. Band 8. *Die Leiden des jungen Werthers. Die Wahlverwandtschaften. Kleine Prosa. Epen*. In Zusammenarbeit mit Christoph Brecht hg. von Waltraud Wiethölter, Frankfurt am Main 1994. (= Bibliothek deutsche Klassiker 109). Zitatnachweise mit der Chiffre W und Seitenzahl künftig im Text. Hier W 402f..

nen“, einer Bemerkung oder Betrachtung, einem Aphorismus oder „ausgezogenem Sinnspruch“ (W 403) die Rede, die, als Gruppe, ihren Bezug auf das „Ganze“ stiften, dieses „wie ein roter Faden“ durchziehen und verknüpfen: Aber nun ist es der *Roman*, nicht das *wissenschaftliche Buch*, als System, der in ein dialektisches Verhältnis mit der Aphorismengruppe eintritt. Nimmt man die sechs Aphorismengruppen genauer in den Blick, so zeigt sich, daß sie ein dynamisches Organon von Lektüren darstellen, daß sie gleichsam Generatoren von Lektüremustern sind: die Gruppen 1 (W 403f.) und 2 (W 409f.) erproben eine Lektüre der Bilder in der Kultur, die Gruppen 3 (W 418ff.) und 4 (W 431ff.) bieten eine Lektüre der Sprachzeichen in der Kultur, die Gruppen 5 (W 451ff.) und 6 (W 462f.) schließlich proponieren eine Lektüre der Naturzeichen, des „Buches des Lebens“, wie es im Text heißt. Auch hier – wie bei Novalis – richtet sich der Aphorismus und die Aphorismengruppe auf den Akt des Wahrnehmens und Erkennens der Welt selbst, auf die Lektüre der vielfach gestaffelten Ordnung der Welt²⁹: Was bei Novalis auf das enzyklopädische Muster einer universalen ‘Bibel’, eines Buches der Bücher, ausgerichtet ist, konzentriert sich hier auf das neue literarische Universalmuster des Romans.

Blickt man auf diesen komplizierten Prozeß der Verarbeitung der Enzyklopädie-Idee der französischen Aufklärung durch die beiden kardinalen deutschen Autoren um 1800, Novalis und Goethe, noch einmal zurück, so zeigt sich, daß dieser Konflikt zwischen Moderne der Aufklärung und Moderne der ‘Romantik’ sich als epistemische Umstrukturierung zu erkennen gibt, die das Verhältnis zwischen Einzelnem und Allgemeinem, zwischen ‘Aphorismus’ und enzyklopädischem ‘System’ zum Gegenstand hat. Es entzündet sich am Konzept der Ordnung der Dinge durch die Enzyklopädie und der Neubestimmung der Rolle des ‘Aphorismus’ im Prozeß von deren Umformulierung. Das *Thema der deutschen Aphoristik um 1800* – und damit komme ich auf die Leitfrage dieses Symposions zu sprechen – ist nicht dieser oder jener moralistische oder naturwissenschaftliche Gegenstand, sondern *das Denken von Ordnung selbst*, wie es durch die Herausforderung durch die französischen Enzy-

²⁹ Daß damit zugleich die drei kulturellen ‘Semiotiken’ des Romans angesprochen werden, die *Bilderwelt* des Architekten, die *Sprachwelt* des Gehilfen, und die *Naturwelt*, mit der sich der Hauptmann zu schaffen macht, ist offensichtlich.

klopädie in Gang gebracht worden war. Was die deutschen Autoren um 1800 tun, ist gleichsam die Ausbrütung des epistemischen Zweifelskeims, der, trotz allen erkenntnistheoretischen Optimismus, in der französischen Enzyklopädie steckt. Ich habe diese Reflexion über Ordnungsmodelle des Wissens und deren Umbildung im Prozeß der Kultur der Goethezeit in einem früheren Buch eine 'transzendente Moralistik' genannt, das Nachdenken über die Bedingung der Möglichkeit von Erkenntnis – als eine Reflexion über eine neue Bestimmung des Verhältnisses von Einzelem und Ganzem, von 'Aphorismus' und 'System', von 'Detail' und 'Enzyklopädie', und deren Ausarbeitung zu einer Kulturpoetik³⁰. Die Moderne zu Beginn des 19. Jahrhunderts erscheint, so gesehen, abgeleitet aus der Spannung zwischen alter und neuer Wissensordnung, zwischen Enzyklopädie und 'Enzyklopädistik'; einer Spannung, die als dynamisches Modell epistemologisch fruchtbar gemacht wird. Dabei sind aber, und hierauf kommt es eigentlich an, diese Experimente auf ein neues Verstehensmuster der Ordnung der Welt wesentlich durch die *Kunst* bestimmt: die Auffassung von der Literatur zumal als Form der Erkenntnis, die in Auseinandersetzung mit anderen Formen des Wissens, der Geschichte, der Philosophie, aber vor allem der Naturwissenschaft tritt. Drei mögliche Formen der Fruchtbarmachung solcher „Enzyklopädistik“ habe ich vorgestellt: Es ist das 'universale' Buch, die „Bibel“ des Novalis, zum einen; es ist das *Buch der Kultur*, wie es in der Wissenschaftspoetik der Goetheschen „Farbenlehre“ realisiert erscheint, zum anderen; und es ist die neue Kunstform des 'realistischen' Romans zuletzt, der ein Roman über die Zeichen der Natur wie der Kultur ist, und in Goethes „Wahlverwandtschaften“ zum ersten Mal vorgestellt wird. Alle drei Modelle entspringen aus der Auseinandersetzung mit dem Enzyklopädie-Projekt der Aufklärung und der dynamischen Funktionalisierung des 'Aphorismus' in diesem.

Um die geschichtliche Leistung der Autoren der Moderne um 1800 genauer zu bestimmen, wäre ein Rückblick auf Lichtenberg, als deren Vorläufer, und ein Ausblick auf die Aphoristiker und Romanciers – als zwei 'konkurrierende' Linien der neuen Episteme – im 19. und 20. Jahrhundert vonnöten. Der *Rückblick* könnte zeigen, daß auch Lichtenberg sich mit dem

³⁰ GERHARD NEUMANN, „Ideenparadiese“. *Untersuchungen zur Aphoristik von Lichtenberg, Novalis, Friedrich Schlegel und Goethe*, München 1976.

Projekt der französischen Aufklärung auseinandersetzt und eine Dialektik von Detail und System erprobt: im Bezug seiner Aphorismen auf seine Hogarth-Erklärungen einerseits, seine Romanprojekte, namentlich das vom „doppelten Prinzen“, andererseits. Ein *Ausblick* müsste sichtbar machen, wie sich einerseits ein Konfliktmuster von ‘Aphorismus’ und ‘Enzyklopädie’ zu Nietzsche und Hofmannsthal³¹ hinzieht und noch bei Valéry, Kafka und Canetti seine Wirkung zeigt; wie aber andererseits dasselbe Konfliktmuster in die Geschichte des Romans und des Erzählens einwirkt: hinführend zu den „fiktionalen Enzyklopädien“³² eines Flaubert („Bouvard et Pécuchet“, „Dictionnaire des idées reçues“³³), eines Joyce, Sternheim oder Borges, in denen „totalization and incompleteness“ (Hilary Clark) zum Strukturmuster werden. Vielleicht hat Jorge Luis Borges dieses epistemische Muster des Konflikts zwischen Enzyklopädie, „porphyrischem Baum“, Stadt und Kartographie einerseits, Chaos, Alphabetisierung, Labyrinth und ‘rotem Faden’ andererseits am vollkommensten und differenziertesten zu Ende gedacht³⁴.

³¹ Vgl. die Einflüsse Lichtenbergs auf Nietzsche und die Thematisierung der Enzyklopädie in Hofmannsthals „Chandos“-Brief. Zum ersten Punkt sei auf die Arbeit von MARTIN STINGELIN, „Unsere ganze Philosophie ist Berichtigung des Sprachgebrauchs“. *Friedrich Nietzsches Lichtenberg-Rezeption im Spannungsfeld zwischen Sprachkritik (Rhetorik) und historischer Kritik (Genealogie)*, München 1996, hingewiesen; zum zweiten Punkt auf GERHARD NEUMANN, «L'estetica di Hofmannsthal nella svolta della modernità», in *Cultura tedesca. Deutsche Kultur. Hofmannsthal*, Rivista semestrale 8 (dicembre 1997), S. 7-21.

³² HILARY CLARK, *The fictional encyclopaedia: Joyce, Pound, Sollers*, New York and London 1990; ferner ROBERT COLLISON, *Encyclopaedias. Their history throughout the Ages*, New York 1964; EDWARD MENDELSON, «Encyclopaedic Narrative from Dante to Pynchon», in *MLN* 91 (1976), S. 1267-1275.

³³ Flaubert am 19.8.1872 an Mme Roger des Genettes: Bouvard und Pécuchet wären damit beschäftigt, „eine Art possenhaft kritischer Enzyklopädie abzuschreiben“. Vgl. hierzu JULIA ENCKE, *Kopierwerke. Bürgerliche Zitierkultur in den späten Romanen Fontanes und Flauberts*, Frankfurt am Main / Berlin / Bern / New York / Paris / Wien 1998, S. 7-10. (= Münchener Studien zur literarischen Kultur in Deutschland Bd. 29).

³⁴ Vgl. die Erzählungen „Die beiden Könige und die beiden Labyrinth“, „Das unerbittliche Gedächtnis“, „Die Bibliothek von Babel“ in JORGE LUIS BORGES, *Labyrinth. Erzählungen*, München 1962, S. 7-8, 42-50 und 98-107; „Von der Strenge der Wissenschaft“ in JORGE LUIS BORGES, *Der schwarze Spiegel. Übungsstücke in erzählender Prosa*, Reinbek bei Hamburg 1961, S. 121, und den Essay „Die analytische Sprache John Wilkins“ in JORGE LUIS BORGES, *Das Eine und die Vielen. Essays zur Literatur*, München 1966, S. 209-214.

[Il progetto di modernità nell'aforistica tedesca intorno al 1800

I

La domanda circa il progetto di modernità è stata posta continuamente negli ultimi dieci anni e ogni volta in maniera più articolata: da un lato essa concerne le strutture operative della modernità («Progetto di modernità», così lo definisce Habermas¹); dall'altro la loro delimitazione epocale: se cioè la modernità inizi nel Rinascimento, all'inizio dell'800 oppure verso la fine. Nel presente contesto si tratterà della cesura del 1800. La peculiarità dello sconvolgimento apportato dal 1800 consiste nel fatto di avvenire in due fasi diverse: la prima costituita da un cambio di paradigma provocato dall'Illuminismo francese, la seconda, invece, causata dalla ricezione da parte del Romanticismo tedesco del modello illuministico. Al fine di caratterizzare questo sconvolgimento sono stati messi in campo dal punto di vista sociologico i concetti di secolarizzazione, di democratizzazione e di pluralizzazione dei discorsi. Particolarmente accentuata è la domanda riguardante il cambiamento di rapporto con il patrimonio culturale durante la prima e la seconda fase di modernizzazione; è quindi possibile dire che la specificità di questo rivolgimento epistemologico è da ricercare proprio nella dialettica fra tradizione e innovazione, ossia, da un lato, nel rifiuto del sapere tramandato, dall'altro nella sua trasformazione in nuove forme di conoscenza. La modernizzazione, nel contesto di questo sconvolgimento attorno al 1800, non è quindi costituita principalmente dall'ampliamento, dalla correzione e dallo smantellamento dell'ideologia di un sapere superato, bensì da un riordinamento delle strutture del sapere stesso. Dal punto di vista della sociologia del sapere non si tratta né di una chiusura ermetica (per così dire paranoide), né del perfezionamento del sistema delineato dall'Illuminismo, bensì dell'apertura schizoide e della dinamizzazione di tale sistema. È vero che è già esistito presso i «moderni» precedenti un analogo problema, quello di liberarsi da vecchi ordinarie e di porne di nuovi (come per esempio nella famosa «Querelle des anciens et des modernes»²); la novità nella temperie intorno al 1800 consiste tuttavia nel fatto che questo conflitto non viene solo combattuto fino alla fine ma al contempo reso fruttuoso in senso epistemologico proprio in quanto *conflitto*. È possibile affermare senza incertezza alcuna che al centro dell'Illuminismo francese è situato

¹ «Die Moderne - ein unvollendetes Projekt», in: JÜRGEN HABERMAS, *Der philosophische Diskurs der Moderne, Zwölf Vorlesungen*, Francoforte sul Meno 1985, p.7.

² PETER K. KAPITZA, *Ein bürgerlicher Krieg in der gelehrten Welt. Zur Geschichte der Querelle des Anciens et des Modernes in Deutschland*, Monaco di Baviera, 1981.

il grande progetto dell'*Encyclopédie*.³ «Il punto saliente» tra la prima fase della modernità (quella dell'Illuminismo francese) e la seconda, di risposta alla prima (quella rappresentata dal Romanticismo tedesco), è il fatto che nella prima fase il pensiero del sapere enciclopedico si articola con sicurezza, mentre il Romanticismo congeda e riformula questo progetto perché rappresenta la speranza di un'epoca passata. Il cambiamento di struttura che designa il processo dinamico della «modernizzazione» attorno al 1800 è principalmente epistemologico, un cambiamento nella comprensione di ciò che il sapere enciclopedico può essere e di ciò che non può essere. Avviene qui la riformulazione del progetto dell'enciclopedia francese nell'«Enzyklopädistik» (Novalis) del Romanticismo tedesco.⁴

Per determinare questo cambiamento nei suoi particolari, vorrei in primo luogo rivolgere la mia attenzione al concetto scientifico di base dell'Illuminismo francese. Linneo nella sua opera *Systema Naturae* è partito, per quanto riguarda l'ordine delle cose, dal concetto di «struttura». Egli scrive:

il metodo definisce a prima vista un qualsiasi corpo della natura come anima della scienza, in modo tale che questo corpo esprima il nome che gli è proprio...in conseguenza di ciò si scopre, nell'estrema confusione, l'ordine sovrano della natura.⁵

Linneo esprime quindi l'idea di una struttura nel visibile, che permetta all'osservatore di trasmettere nella lingua un reperto prelinguistico colto «intuitivamente»⁶ e di comprendere metodo e sistema come procedimenti che definiscono «l'identità attraverso la rete delle diversità»⁷. Quest'idea di una struttura omogenea fra nome e cosa viene colta ed elaborata più tardi da Diderot nel suo «prospetto» per l'*Encyclopédie* e anche nel suo vasto articolo «encyclopédie» all'interno dell'*Encyclopédie* francese. Diderot prende le sue mosse esplicita-

³ L'*Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, par une société de gens de lettres ebbe inizio grazie all'editore parigino Le Breton nel 1751 e si concluse nel 1784. Essa comprende 35 volumi.

⁴ «Das Allgemeine Brouillon - Materialien zur Enzyklopädistik 1798/99», in: Novalis. *Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs*. Dritter Band. *Das philosophische Werk II*, ed. da Richard Samuel, in collaborazione con Hans-Joachim Mähl e Gerhard Schulz, Darmstadt 1968, pp. 205-478. D'ora in poi le citazioni saranno contraddistinte dalla lettera N seguita dal numero di pagina.

⁵ LINNÉ, *Systema naturae per regna tria naturae secundum classes, ordines, genera, species*. 3 voll., Stoccolma 1766-1768, vol. 1, p. 13: «Methodus, anima scientiae, indigitat, primo intuitu, quodcunque Corpus naturale, ut hoc corpus dicat proprium suum Nomen, & hoc nomen quaecunque de nominato corpore beneficio seculi innotuere, ut sic in summa confusione rerum apparenti, summus conspiciatur Naturae ordo». Citato da MICHEL FOUCAULT, *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*, Francoforte sul Meno 1971, p. 206, nota 216.

⁶ FOUCAULT, *ibidem*, p. 180.

⁷ FOUCAULT, *ibidem*, p. 189.

mente dal fatto che «le definizioni dei nomi non differiscono dalle definizioni delle cose»⁸. Come principio di base dell'*Encyclopédie* egli sottolinea la convinzione che ci debba essere un collegamento sistematico delle scienze, che viene inteso come controproposta al principio alfabetizzante (e dunque contingente) dei precedenti *Dictionnaires*: quei vocabolari di cui, per esempio, il predecessore inglese Ephraim Chambers si sarebbe servito in maniera compilativa. Nel sistema così inteso giocano un ruolo determinante i «rimandi trasversali».⁹ Nella funzione di «collegamento» tra le voci è contenuto al contempo il principio della «delimitazione» (della «differenziazione»): «che funzione ha il collegamento? Quella di una precisa delimitazione», dice laconicamente il testo di Diderot. (D 137) Relazioni e collegamenti in ogni direzione (D 138) creano la configurazione dalla quale deriva «l'ordine del sapere». Attraverso questi rimandi trasversali si fa in modo che i singoli elementi delle riserve del sapere raccolti nell'*Encyclopédie* diventino un tutto universale. Ogni singolo «aforisma», elemento del sapere, acquista il suo posto preciso e genealogico nel sistema. Diderot scrive:

Nell'*Encyclopédie* il bisogno di assiomi, di fatti, di aforismi, di fenomeni, di sistemi afferra solo una citazione, niente di più che in matematica. Il matematico rimanda da un teorema o problema ad un altro, e l'enciclopedista da una voce ad un'altra. (D 137)

Il modello d'ordine, secondo il quale si deve verificare questo collegamento del «particolare» con il «tutto», dello «specifico» con il «generale» è caratterizzato in Diderot da due immagini: l'«albero» della conoscenza e la «carta geografica». Per cominciare egli scrive:

Ci sono principi fondamentali, concetti generali, assiomi immutabili. Queste sono le radici dell'albero, albero che deve ramificarsi il più possibile, che deve dipartirsi dall'oggetto generale come da un tronco, prima tendere verso i rami grossi o le prime sezioni, poi passare da questi rami principali a quelli secondari e così via fino a che giunga ai concetti particolari che rappresentano per così dire il fogliame e la chioma dell'albero. (D 125)

⁸ DENIS DIDEROT, *Enzyklopädie. Philosophische und politische Texte aus der «Encyclopédie» sowie Prospekt und Ankündigung der letzten Bände, mit einem Vorwort von Ralph-Rainer Wuthenow*, Monaco di Baviera, 1969. (= WR 4026) D'ora in poi le citazioni saranno contraddistinte dalla lettera D seguita dal numero di pagina. Qui D 82.

⁹ D 131 sg.; Diderot distingue tre tipi di rimandi trasversali: quelli *utili*; quelli *souversivi*, che intrecciano una rete di pensieri e che a causa della loro forza chiarificatrice non possono per motivi di censura essere manifestati apertamente; ed i rimandi trasversali *geniali* che sono per così dire ibridizzanti ed appunto per questo creativi. I rimandi trasversali sono, se visti in questo modo, i parassiti del sistema enciclopedico, che disturbano l'ordine, ma che allo stesso tempo per primi rendono possibile la conoscenza creativa. Cfr. MICHEL SERRES, *Le parasite*, Parigi, 1980.

Quest'immagine dell'albero riferita all'«ordine delle cose» in quanto «ordine dei concetti» possiede una lunga tradizione. Robert Darnton ha richiamato l'attenzione al riguardo.¹⁰ Diderot riprende, sì, quest'immagine, tanto da produrre un cambio di registro dell'immaginario, ma essa viene immediatamente sostituita con un'altra, non meno ricca di tradizioni, quella della cartina geografica.¹¹ Così scrive Diderot:

[...] l'ordine enciclopedico generale è in certo qual modo una carta del mondo sulla quale si trovano solo i territori vasti; gli ordini particolari sono, per così dire, mappe particolari di reami, province e paesaggi; il dizionario è in certo qual modo la geografia, la dettagliata descrizione di ogni luogo, la ben ponderata topografia di tutto ciò che noi conosciamo nel mondo intellegibile e nel mondo visibile, e le indicazioni [cioè i suddetti «rimandi trasversali»] servono da itinerari in questi due mondi. Per cui il mondo visibile può essere considerato come il vecchio mondo ed il mondo intellegibile come il nuovo. (D 125)

Una terza immagine utilizzata infine da Diderot per la descrizione dell'«ordine delle cose» è quella della città: è la struttura – importante per lo sviluppo del problema – di un groviglio di strade, di un «labirinto», che si tratta di ricostruire. Si potrebbe dire che nell'ordine «sistematico» progettato da Diderot, non si tratta tanto di una «struttura profonda» del mondo, bensì di una «indicazione», come l'ha definita Eco a suo tempo.¹²

Il «Discours préliminaire»¹³ di d'Alembert anteposto alla grande *Encyclopédie* precisa la definizione di Diderot relativa al principio enciclopedico dell'Illuminismo. Partendo dalla convinzione che in

¹⁰ ROBERT DARNTON, «Philosophen stützen den Baum der Erkenntnis: Die erkenntnistheoretische Strategie der *Encyclopédie*», in: ROBERT DARNTON, *Das große Katzenmassaker. Streifzüge durch die französische Kultur vor der Revolution*, Monaco di Baviera, 1989, pp. 219-143.

¹¹ Questo modello d'ordine del sapere ha attirato negli ultimi anni un'elevata attenzione su di sé. Cfr. GILLES DELEUZE - FÉLIX GUATTARI, *Kapitalismus und Schizophrenie. Tausend Plateaux*, Berlino 1992; DENIS WOOD with JOHN FELS, *The power of Maps*, New York - Londra, The Guilford Press, 1989; PETER GOULD, RODNEY WHITE, *Mental Maps*, Harmondsworth 1974. Cfr. ulteriormente i lavori di Stuart Wells così come il saggio di GABRIELE BRANDSTETTER, «Wege und Karten. Versuch über Choreographie und Textualität», in: GERHARD NEUMANN, SIGRID WEIGEL (ed.), *Literaturwissenschaften als Kulturwissenschaften*, in corso di stampa presso Fink Verlag, Monaco di Baviera, 1999.

¹² UMBERTO ECO, *Semiotik und Philosophie der Sprache*, Monaco di Baviera, 1985; per l'effetto futuro dell'enciclopedico nel romanzo e del variare dei modelli d'ordine ad esso collegati, si confronti il fecondo studio di CHRISTOPH BRECHT, «Encyclopédie», in: MORITZ BASSLER - CHRISTOPH BRECHT - DIRK NIEFANGER - GOTTHART WUNBERG, *Historismus und literarische Moderne*, Tubinga, 1996, pp. 293-332.

¹³ D'ALEMBERT, *Discours Préliminaire de l'Encyclopédie* (1751) - Introduzione all'Encyclopédie del 1751, ed. da Erich Köhler, Amburgo, 1955. D'ora in poi le citazioni saranno contraddistinte dalla lettera A seguita del numero della pagina.

natura ci siano solo individui, d'Alembert postula un principio d'ordine che lo spirito umano costruisce per prima cosa attraverso il suo sguardo prospettico sul mondo¹⁴, ma in armonia con la struttura «prelinguistica» che è già sopita nelle cose che si offrono alla percezione. Così il labirinto della natura di cui d'Alembert continua a parlare, diviene «ordine del mondo» grazie allo spirito, che lo struttura nello sguardo¹⁵. «La natura, non lo ripeteremo mai abbastanza, è composta solo da individui [...]» (A 87f), così scrive a riguardo. E poi aggiunge: bisogna ricordare che:

soltanto questi esseri particolari esistono davvero, e se il nostro spirito ha creato gli esseri generali è stato per poter studiare più facilmente una dopo l'altra le proprietà che per loro natura esistono nella medesima sostanza e che non possono essere fisicamente separate. (A 108)

Quest'acquisizione della struttura del mondo è resa possibile perché per la prima volta l'*Encyclopédie* francese intraprende il tentativo coronato dal successo: «[...] di conciliare nel nostro dizionario l'ordine enciclopedico e quello alfabetico». (A 104) Anche d'Alembert utilizza per questa prestazione «strutturante» le immagini dell'albero i cui rami si biforcano «differenziandosi», e quella della carta, del «mappamondo» (A 86) che indica i «sentieri» dei rimandi trasversali. Importante è sottolineare che d'Alembert, come già Linneo e Diderot, richiama le immagini-guida del *Labirinto della natura* – «Il sistema generale delle scienze e delle arti è una specie di labirinto» (A 82) –, dell'*albero della conoscenza* e delle distinzioni concettuali – «distinguere i rami generali dalle conoscenze umane» (A 86) – ed infine della *carta del mondo* – «cammino tortuoso in cui lo spirito si avvia senza conoscere a dovere la direzione da tenere.» (A 82) Sul tutto però troneggia il filosofo che, quasi «Geografo» del sapere, da una prospettiva centrale domina con lo sguardo il labirinto: «[...] piazzare, per così dire, il filosofo al di sopra di questo vasto labirinto, da un punto di vista molto elevato, dal quale egli possa percepire allo stesso tempo le scienze e le arti principali [...]». (A 84 ed A 86)

¹⁴ Qui d'Alembert si collega ai diversi studi sull'ottica di Descartes. Cfr. GERHARD NEUMANN, «Anamorphose. E.T.A. Hoffmanns Poetik der Defiguration», in: ANDREAS KABLITZ, GERHARD NEUMANN (ed.), *Mimesis und Simulation*, Freiburg im Brisgau, 1988, pp. 377-417.

¹⁵ FOUCAULT, *Ordnung*, p. 180, insiste su questo aspetto «visuale» dell'Illuminismo come il suo modello di conoscenza e di percezione dominante. Goethe universalizzerà questo pensiero: «Ogni osservare si trasforma in contemplare, ogni contemplare in meditare, ogni meditare in associare, e così si può dire che noi già teorizziamo con qualsiasi sguardo attento che rivolgiamo al mondo» (JOHANN WOLFGANG GOETHE, *Gesamtausgabe der Werke und Schriften. Zweite Abteilung. Schriften zur Farbenlehre I*, ed. da Reinhard Habel, Stoccarda, 1959). D'ora in poi le citazioni saranno contraddistinte dalle lettere GI seguite dal numero della pagina. Qui: GI 15.

Questa visione d'insieme sulla costruzione dell'*Encyclopédie* dell'Illuminismo rende evidente che, con tutto l'ottimismo percettivo e conoscitivo divulgato da d'Alembert e Diderot, si tratta tuttavia di una «fragile semiotica» (Umberto Eco) dell'ordine delle cose e del mondo: la struttura labirintica che sta davanti allo sguardo sistematizzante che crea relazioni, sarebbe a dire il caos della materialità, conserva la sua virulenza sotto la coperta leggera della rete enciclopedica dei rimandi trasversali. Qui è sopito il progetto della «seconda modernità» che poco dopo verrà destato dal Romanticismo tedesco. Solo a pochi anni dal termine della *Encyclopédie* francese (1784)¹⁶ si risveglia nuovamente il problema di una costruzione «enciclopedica» dell'ordine delle cose: e precisamente con Goethe (dal 1787) che si occupa delle scienze naturali illuministe e dell'ottica di Newton, ma anche con Novalis che redige il suo «Allgemeines Brouillon» (1798/99). È il tentativo di una riformulazione dell'episteme dell'Illuminismo riguardo alla *percezione* (attraverso lo sguardo), alla *conoscenza* (attraverso lo sforzo del concetto) e alla *formazione di segni* (attraverso la riflessione sui *media* della rappresentazione). Ciò che è significativo per il progetto della modernità attorno al 1800 è però che questa riformulazione avviene *sullo sfondo* dell'*Encyclopédie* francese e *in polemica con essa*. Si tratta di tentativi di ricostruzione e di dinamizzazione di quell'ordine di conoscenza che l'*Encyclopédie* francese aveva messo a disposizione.

Due sono le idee dominanti in questo nuovo progetto: da una parte quella della scissione fra le cose e le parole, fra l'ordine della natura e l'ordine della cultura – uno stato di cose che viene in seguito definito da Hegel con il concetto del «secolo scisso in due»¹⁷; dall'altro l'idea dei «segni scissi» da cui si forma la cultura che sta nascendo. Su queste premesse si sviluppa un'idea che l'Illuminismo aveva sì espresso, ma non reso operativa: l'idea che filosofia, storia, arte e scienza naturale devono intrecciarsi in una rete interdiscorsiva della cultura e che solo nel loro comune sforzo creano «cultura» e la rendono comprensibile. Soprattutto Goethe nel suo lavoro sulla teoria dei colori e Novalis nelle sue raccolte di frammenti, in particolare nell'«Allgemeines Brouillon», danno grande importanza proprio ad un collegamento supplementare fra le scienze naturali e la letteratura. Al posto di un ordine enciclopedico e classificatorio («alfabetizzante»), del cui collegamento si erano occupati gli illuministi, si aggiungono ora tentativi di creare un ordine dinamico, processuale e fluttuante, con tratti poetici, anzi autopoetici. Novalis definisce questo concetto di ordine dinamico con il nome di «Enciclopedistica» per

¹⁶ Già tra il 1788 e il 1790 il giovane Novalis delinea, in occasione dell'Enciclopedia di Krünitz, un abbozzo «[Über Enzyklopädien]», che annuncia il suo interesse per questo tema. NOVALIS, *Schriften*, vol. 2, p. 18.

¹⁷ Cfr. WERNER HOFMANN, *Das entzweite Jahrhundert. Kunst zwischen 1750 und 1830*, Monaco di Baviera, 1995.

così dire un'*Encyclopédie* «potenziata», ponendosi in discussione e contemporaneamente in contrasto con l'*Encyclopédie* francese di d'Alembert. (N 346 sg.)¹⁸

II

L'«Allgemeines Brouillon» di Friederich von Hardenberg, una raccolta di frammenti del 1798/99, è nato esplicitamente come contro-proposta all'*Encyclopédie* francese.¹⁹ Com'essa, prende le mosse da una concezione proiettiva del mondo visto come «caos ragionevole» (N 281), come «un caos, che si auto afferma – che esiste in se stesso e fuori di se stesso», che cerca di sviluppare il suo principio di conoscenza e di percezione dal gioco di relazioni, somiglianze, uguaglianze ed effetti tra le diverse scienze ed arti. (N 280) Con il concetto di «Enciclopedistica» (N 277) Novalis cerca di sostituire la staticità del sistema illuministico con un modello dinamico: il sistema diventa *performance*, un teatro di percezione e di conoscenza.²⁰ Ciò che fa da mediazione tra caos e sistema, dettaglio e tutto, è per Novalis (ancora sulla scia della concezione illuminista del genio²¹) l'idea creativa (N 378). Novalis definisce il genio «il saltatore per eccellenza» (N 273): il salto che viene eseguito dal genio in modo creativo autopoesico è quello tra il particolare e il generale e viceversa. «Solo con un salto si può passare dal generale [...] al particolare, all'individuale – al definito» (N 404). Arte e scienze (naturali) si intersecano come il calcolo differenziale e quello integrale (N 256). La nuova enciclopedia, che Novalis pensa di sviluppare da questo progetto dinamico oscillante tra identità e differenza, è concepita come libro, come quintessenza della letteratura. Egli la definisce in una lettera a Friedrich Schlegel del 7.11.1798 il suo «progetto bibli-co» (N 217), e lo intende come «ideale di ogni libro possibile», come «teoria di costruzione del genio creatore». Anche qui Novalis

¹⁸ «Enc[iclopedistica] fil[osofica]. Fil[osofia] di una scienza nasce dall'autocritica e dal sistema inerente alla scienza. Una s[cienza] viene applicata quando essa, come modello analogo e stimolo di uno specifico autosviluppo a posteriori, è utile ad un'altra [scienza]. Ogni [scienza] può trasformarsi grazie ad una pura potenziamento in un ordine superiore, quello filosofico, in quanto elemento e funzione» (N 346).

¹⁹ Cfr. nel medesimo testo le dettagliate ed esplicite discussioni con d'Alembert, Condorcet ed altri illuministi; a riguardo si veda l'introduzione di Hans-Joachim Mühl, soprattutto N 228 sg.

²⁰ N 276: «Il teatro è, come la fabbrica e l'accademia, un diversificato *virtuosismo*»; N 452: «Sulla teatralità della *fiera annuale* e dello *sperimentare* – ogni lastra di vetro è un palcoscenico - un laboratorio – ogni "Kunstkammer" è un teatro.»

²¹ Diderot aveva attribuito al «Genio» i rimandi trasversali dell'*Encyclopédie*, quelli che creano nuove verità: «Questi rimandi sono cosa dell'uomo di genio» (D 132).

si collega all'idea enciclopedica di Diderot e la rovescia. Diderot aveva scritto:

Mentre i secoli scorrono, la mole delle opere cresce in continuazione e si prevede un momento in cui sarà quasi altrettanto difficile sentirsi a proprio agio in una biblioteca che nell'universo e quasi altrettanto facile cercare una verità immutabile nella natura che in una quantità di libri. (D 145)

Il progetto di Novalis capovolge questa visione pessimistica: «il libro ideale», ricavando il tutto dalla singola idea²², dall'aforisma, ma viceversa condensando anche l'universo in una singola frase²³ e operando quindi la «semplificazione» allo stesso tempo come «complicazione» (N 299), genera un mondo che rappresenta un ordine fluttuante, un sistema dinamico di «rappresentazioni che cambiano» (N 266), un «paradiso di idee» (N 446).²⁴ Il libro che Novalis pensa di scrivere deve essere costruito sulla tensione tra aforisma ed enciclopedia, tenendo conto di tutte le forme di rappresentazione romantiche:

I miei impegni principali debbono essere ora 1. l'enciclopedistica. 2. Un romanzo. 3. Una lettera a Schlegel. In quest'ultima esporrò un frammento estratto dal punto 1. nel modo più romantico possibile. (Diventerà una ricerca (o essai), una raccolta di frammenti, un commento alla Lichtenberg, una relazione, una perizia, una storia, un trattato, una recensione, un discorso, un *monologo* o il *frammento di un dialogo* ecc.?) (N 277f.)

Ciò che Novalis concepisce qui come un «sistema» fluttuante tra la frase singola («aforisma») e l'insieme di frammenti (nel senso di un sistema aperto di aforismi) si potrebbe quasi definire una poetica culturale: «il romantico», dice Novalis, «studia la vita [...]» (N 466). L'aforisma, che Novalis progetta come immagine alternativa rispetto all'*Encyclopédie* francese, non cerca, sussumendolo staticamente, di ancorare il particolare nel generale e di trasmetterli entrambi simbolicamente (quindi attraverso la lingua), bensì insiste sulla differenza che si apre con irruenza la strada tra il particolare e il generale, come forza produttiva e inarrestabile, ordinatrice e dinamica.

III

Il lavoro di Goethe per una teoria dei colori (e quello per un'ottica) come poetica della cultura inizia quasi contemporaneamente al lavoro di Novalis sulle sue diverse raccolte di frammenti, ossia nel

²² «[Insegnamento] della s[cienza]» – [i.e. filosofia, che Novalis concepisce come «fisica perfetta» ed «insegnamento dell'arte di vivere», N 374] – [...] nasce dall'*idea geniale*» (N 378).

²³ «Frase vengono innalzate a scienze.» (N 299) «Ogni semplificazione è dall'altro lato una complicazione.» (N 299).

²⁴ «un *paradiso d'idee* [...] – questo è il sistema più rispettabile» (N 446).

1787, e trova una fine provvisoria nel 1810 con la pubblicazione della più ampia opera goethiana per eccellenza, il libro *Sulla teoria dei colori*. Con il suo lavoro sulla teoria dell'ordine dei fenomeni Goethe si collega a sua volta, come Novalis, all'Illuminismo e al suo progetto enciclopedico (come viene espresso per es. nell'ottica di Descartes), criticando però il tutto, ma, in maniera per lui caratteristica, rovescia questo progetto nel suo contrario, proprio come aveva fatto Novalis. «Sono giunto», scrive Goethe, attraverso il lavoro sulla teoria dei colori, «ad una cultura che difficilmente avrei raggiunto in altro modo».²⁵ E nella stessa *Teoria dei colori* Goethe afferma che «la Storia della teoria dei colori [...] va compresa solo come un seguito alla storia di tutte le scienze naturali»; allo stesso tempo anche in rapporto «con la storia della filosofia, ma anche con la storia della vita, del carattere degli individui così come dei popoli». È di grande interesse per il nostro contesto il fatto che Goethe costruisce un'opera apparentemente così «enciclopedica» come la *Teoria dei colori* come una poetica della cultura seguendo evidentemente lo stesso principio della frizione fra il particolare e il tutto, tra «aforisma» e rappresentazione sistematica; anche Novalis ha fatto lo stesso col suo «Allgemeines Brouillon». Che lui ne fosse consapevole risulta chiaro da un passo poco noto del libro: ossia in un *punto di rottura* del sistema.

La *Teoria dei colori* è notoriamente suddivisa in tre libri: una «parte didattica» nella quale Goethe presenta esperimenti da lui stesso eseguiti sulla rifrazione della luce e sulla cromatopsia; una «parte polemica» nella quale egli contesta il modello di spiegazione della teoria dei colori di Newton, come modello scientifico analitico; ed infine una «parte storica» che Goethe sottotitola – come Novalis con il suo «Allgemeines Brouillon» – con il termine «Materiali». È la parte in cui viene trattata la storia scientifica dei colori e Goethe sostiene l'idea straordinariamente «moderna» «che la storia della scienza è la scienza stessa». (GI 18)

In questa terza parte, dove la concatenazione degli argomenti presenta una «lacuna», Goethe inserisce un gruppo di aforismi ai quali dà il titolo eloquente di «Lacuna» e nei quali, in particolar modo nei primi, riprende il problema del sistema illuministico e del suo «superamento» per mezzo dell'«idea» poetica: ossia rifacendosi al modello di percezione e di conoscenza della cartografia e della sua storia:

I geografi di una volta che disegnavano la carta dell'Africa erano abituati ad inserire proprio lì dove mancavano montagne, fiumi e città, nella migliore delle ipotesi un elefante, un leone oppure un mostro del deserto senza essere per questo criticati. Non ci verrà per ciò rimproverato se nella grande lacuna, quando la scienza gioiosa, vivace e progressiva ci abbandona-

²⁵ Così si esprime Goethe in una lettera alla signora von Stein del 10./11.5.1810.

na, inseriremo alcune osservazioni cui in futuro potremo ancora fare riferimento. (GI 577)

È evidente che Goethe si riferisce qui alla parabola delle carte geografiche di d'Alembert e Diderot: egli la utilizza tuttavia non come modello di sistema ma come strumento poetico per richiamare alla mente, in maniera per così dire «poetica», l'ordine fluttuante tra il particolare e il tutto, tra l'idea creatrice e il sistema. Si tratta, anche se in modo meno radicale rispetto a Novalis, del tentativo di sfruttare in modo «semiotico-dinamico» – o meglio ancora: in modo *poetico* – la differenza tra il particolare e il tutto, tra il dettaglio e l'ordine del mondo: ossia di far scoccare la scintilla della conoscenza e della percezione dalla differenza tra il gruppo di aforismi e l'*Encyclopédie*.

Tra l'altro si noti che la cartina di cui Goethe parla nel suo aforisma esiste veramente: si veda, per esempio, la carta nautica di Willem Baeus, Amsterdam 1600 (*Illustrazione 1*). Vermeer van Delft l'ha riprodotta nel suo dipinto «Il geografo» del 1669 che, assieme al suo pendant l'«Astronomo», configura a modello «enciclopedico» d'ordine universale (*Illustrazione 2*)²⁶. Riguardo a questo progetto enciclopedico-pittorico (come progetto cosmico di prospettiva) ci sarebbe molto da dire.

Ma, ritornando a Goethe: è di estrema importanza che egli si richiami, per rappresentare il principio costruttivo-dinamico tra l'osservazione aforistica e la rappresentazione sistematica, tra poesia e scienza, ad un concetto sul quale vorrei fermamente rivolgere l'attenzione. Egli scrive: «E così noi abbiamo inserito, affinché non ci venga a mancare un *filo conduttore*, delle osservazioni generali [ossia il suddetto gruppo d'aforismi «Lacuna» nel sistema d'argomentazione della «Teoria dei colori»] ...» (GI 478) Riguardo ai modelli d'ordine dell'«albero» e della «carta geografica» che organizzano «il labirinto» della natura, Goethe aggiunge la similitudine del «filo» e della sua forma che intreccia il tessuto dell'ignoto. Del «filo rosso» che attraversa un testo Goethe ha parlato, com'è noto, in un'altra opera scritta contemporaneamente alla *Teoria dei colori*, che come quest'ultima ha come tema l'ordine universale: ossia, nel romanzo *Le affinità elettive* del 1809.

Questo romanzo, si potrebbe dire, ha un unico tema: il rapporto fra l'ordine della natura e quello della cultura, i segni «naturali» e

²⁶ JOHANNES VERMEER, *Der Geograph und der Astronom nach 200 Jahren wieder vereint*. Catalogo dell'Esposizione, Istituto d'Arte e Galleria Civica Städtisches, Francoforte sul Meno, 1997. L'illustrazione «Il geografo e l'astronomo» si trova a p. 39 (*Illustrazione 1*); l'illustrazione della carta geografica, appesa a destra della parete sullo sfondo dell'immagine del «geografo» è visibile solo a metà; essa viene però riprodotta per intero a p. 61 del catalogo. (*Illustrazione 2*) L'«elefante» ed il «mostro del deserto» si trovano qui come anche nel dipinto di Vermeer dal lato nord-ovest del continente africano.

quelli «culturali» e la loro possibile o impossibile mediazione. È la vecchia domanda riguardante l'*Encyclopédie* come modello di percezione e di comprensione che deve ora essere posta in modo nuovo. È la domanda riguardante la possibile cooperazione tra la scienza naturale e la letteratura nella conoscenza del mondo. La risposta che ci viene data da questo romanzo, che definirei un romanzo semiotico, è oscura. La fede di Diderot nell'identità tra la definizione delle cose e quella delle parole si è qui esaurita²⁷. I segni che fluttuano tra cultura e natura si rivelano «spezzati». Questo contesto è chiarito nel romanzo attraverso il confronto fra una legge naturale della chimica (*De attractionibus electivis*, Torbern Bergman 1775) e un modello di destino di una storia d'amore: un intreccio che si presenta nel romanzo come paradigma di una semiotica della cultura. In questa «Lacuna» fra i due contesti, quello «naturale» e quello «culturale», Goethe inserisce nelle *Affinità elettive* sei gruppi di aforismi che assegna, sì, alla scrittura di un personaggio del romanzo, Ottilia, ma che fluttuano in modo dubbioso fra gli ordini del discorso del romanzo. Si tratta di citazioni prese dal patrimonio culturale del sapere, in un certo qual modo «note» estratte dall'archivio della cultura? Sono caratterizzazioni di Ottilia tratte dalla formazione educativa che essa ha percorso? Oppure sono «aforismi» che l'autore, come un «arrangiatore» di un contesto poetico-culturale, inserisce nel testo del romanzo? In ogni caso è significativo che Goethe metta in campo la stessa idea di una strategia d'ordine che aveva messo in atto nella *Teoria dei colori*, ossia l'idea di un *filo* che attraversa l'intreccio per definire la funzione degli aforismi nel «sistema», nella «Encyclopédie» del romanzo:

Abbiamo notizia di un ordinamento particolare presso la marina inglese. Tutte le sartie della flotta reale, dalla più robusta alla più debole, sono intrecciate in modo tale che un filo rosso le attraversi, impossibile da districare senza sciogliere il tutto; da ognuno di questi piccoli pezzi è possibile dedurre che appartengono alla corona. Allo stesso modo si tende attraverso il diario di Ottilia il filo dell'emotività e dell'affettività che lega ogni cosa e che definisce il tutto²⁸.

Qui, come questione dell'ordine dell'enciclopedia e della sua ristrutturazione in Novalis, si parla del «particolare», di una osservazione o considerazione, di un aforisma ovvero di «citazioni di aforismi» (W 403). Questi tipi d'aforismi, visti come un gruppo, stabili-

²⁷ «[...] perché la definizione dei nomi non differisce dalla definizione delle cose.» (D 82).

²⁸ JOHANN WOLFGANG GOETHE, *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche. I. Abteilung. Band 8. Die Leiden des jungen Werthers. Die Wahlverwandtschaften. Kleine Prosa. Epen.* ed. da Waltraud Wiethölter, in collaborazione con Christoph Brecht, Francoforte sul Meno, 1994. (= Bibliothek deutsche Klassiker 109). D'ora in poi le citazioni saranno contraddistinte dalla lettera W seguita dal numero di pagina. Qui: W 402 sg.

scono la connessione con il «tutto» e lo attraversano e lo intrecciano «come un filo rosso»: ma ora è il *romanzo* come sistema, e non il *libro scientifico*, che si pone in rapporto dialettico con il gruppo d'aforismi. Se si osservano con più attenzione i sei gruppi di aforismi, si nota che essi rappresentano un *organon* dinamico di letture, che, in certo qual modo, sono generatori di modelli di lettura. I gruppi 1 (W 403 sg.) e 2 (W 409 sg.) sperimentano una lettura delle immagini nella cultura, i gruppi 3 (W 418 sgg.) e 4 (W 431 sgg.) offrono una lettura dei segni linguistici nella cultura, i gruppi 5 (W 451 sgg.) e 6 (W 462 sg.) propongono infine una lettura dei simboli della natura, del «Libro della vita», come si dice nel testo. Anche qui, come in Novalis, l'aforisma e il gruppo di aforismi sono volti all'atto della percezione e della conoscenza del mondo stesso, alla lettura dell'ordine del mondo variamente articolato²⁹. Ciò che in Novalis è orientato al modello enciclopedico di una «Bibbia» universale, di un libro dei libri, si concentra qui sul nuovo modello letterario universale del romanzo.

Se si ripercorre con la memoria il complicato processo di elaborazione dell'idea enciclopedica dell'Illuminismo francese operato dai due principali autori tedeschi attorno al 1800, Novalis e Goethe, appare evidente che il conflitto tra la modernità dell'Illuminismo e la modernità del «Romanticismo» si manifesta come ristrutturazione epistemica, che ha come oggetto la relazione tra particolare ed universale, tra «aforisma» e «sistema» enciclopedico. Il tutto viene innescato dal progetto dell'ordine delle cose che l'enciclopedista traccia; e dalla ridefinizione del ruolo dell'aforisma nel processo della sua riformulazione. Il tema dell'*aforistica tedesca attorno al 1800*, e con questo giungo alla domanda conduttrice del convegno, non riguarda questo o quell'oggetto della morale o delle scienze naturali, bensì il *pensiero stesso dell'ordine* così com'era stato avviato dalla sfida dell'Enciclopedia francese. Ciò che gli autori tedeschi fanno attorno al 1800 è, per così dire, il processo di maturazione del germe del dubbio epistemico che, nonostante tutto l'ottimismo gnoseologico, è pur sempre insito nell'*Encyclopédie* francese. In un mio precedente libro ho definito questa riflessione sui modelli dell'ordine del sapere e la loro trasformazione nel processo della cultura della «Goethezeit» come «moralistica trascendentale», il riflettere cioè sulle condizioni delle possibilità di conoscenza, il tutto come riflessione su di una nuova definizione dei rapporti tra particolare e tutto, tra «aforisma» e «sistema», tra «dettaglio» e «enciclopedia», e la sua trasformazione in una poetica culturale³⁰. La modernità all'inizio del 19° secolo appare, se vista in questo modo, sorta dalla tensione tra il nuovo e il

²⁹ È evidente che con ciò trovano espressione, al contempo, le tre semiotiche culturali del romanzo, il mondo *figurato* dell'architetto, il mondo *linguistico* dell'aiutante, ed il mondo *naturale* di cui si occupa il capitano.

³⁰ GERHARD NEUMANN, «Ideenparadiese», in *Untersuchungen zur Aphoristik von Lichtenberg, Novalis, Friedrich Schlegel und Goethe*, Monaco di Baviera, 1976.

vecchio ordine del sapere, tra l'*Enciclopedia* e l'«enciclopedistica»; una tensione che, come modello dinamico, viene resa fruttuosa in campo epistemologico. Ma questi esperimenti per un nuovo modello di comprensione dell'ordine del mondo (e questo è il punto davvero importante) sono determinati essenzialmente dall'*arte*: la concezione della letteratura soprattutto come forma di conoscenza che entra in discussione con altre forme del sapere, della storia, della filosofia, ma soprattutto delle scienze naturali.

Ho presentata tre possibili modi in cui una tale «enciclopedistica» è stata resa produttiva: il libro «universale», la *Bibbia* di Novalis da un lato; il *libro della cultura* dall'altro, come appare realizzato nella poetica della scienza della *Teoria dei colori* goethiana; infine la nuova forma d'arte del *romanzo «realistico»*, un romanzo sui segni della natura e della cultura, presentato per la prima volta nelle *Affinità elettive* di Goethe. Tutti e tre i modelli nascono dal confronto con il progetto d'enciclopedia dell'Illuminismo e della funzionalizzazione dinamica dell'«aforisma» che esso contiene.

Per determinare con maggior precisione l'apporto degli autori della modernità intorno al 1800 sarebbe necessario uno sguardo retrospettivo a Lichtenberg, il loro precursore, e uno sguardo in avanti agli aforisti e romanzieri nel 19° e 20° secolo (due linee concorrenti nella nuova epistemologia). Lo sguardo retrospettivo mostrerebbe che anche Lichtenberg si confronta con il progetto dell'Illuminismo francese e che sperimenta una dialettica fra dettaglio e sistema: da un lato mettendo i suoi aforismi in relazione ai suoi commenti a Hogarth, dall'altro, con i suoi progetti di romanzo, soprattutto quello del «doppio principe». Lo sguardo in avanti dovrebbe rendere evidente come da un lato un modello di conflitto tra «aforisma» e «encyclopédie» si protragga fino a Nietzsche e Hofmannsthal³¹ e agisca ancora in Valéry, Kafka e Canetti; ma come, dall'altro lato, questo stesso modello di conflitto influisca sulla storia del romanzo e del racconto, conducendo alle «encyclopedie fittizie»³² di un Flaubert

³¹ Cfr. gli influssi di Lichtenberg su Nietzsche e la tematizzazione dell'enciclopedia nella lettera di «Chandos» di Hofmannsthal. Per quanto riguarda il primo punto indico il lavoro di MARTIN STINGELIN, «Unsere ganze Philosophie ist Berechtigung des Sprachgebrauchs», in *Friedrich Nietzsches Lichtenberg-Rezeption im Spannungsfeld zwischen Sprachkritik (Rhetorik) und historischer Kritik (Genealogie)*, Monaco di Baviera 1996; per il secondo punto: GERHARD NEUMANN, *L'estetica di Hofmannsthal nella svolta della modernità*, in: *Cultura tedesca. Deutsche Kultur. Hofmannsthal*, Rivista semestrale 8 (dicembre 1997), pp. 7-21.

³² HILARY CLARK, *The Fictional Encyclopaedia: Joyce, Pound, Sollers*, New York e Londra, 1990; inoltre ROBERT COLLISON, *Encyclopaedias. Their History Throughout the Ages*, New York, 1964; EDWARD MENDELSON, *Encyclopaedic Narrative from Dante to Pynchon*, in: *MLN* 91 (1976), pp. 1267-1275.

(*Bouvard et Pécuchet, Dictionnaire des idées reçues*³³), di un Joyce, di uno Sternheim o di un Borges, nei quali «totalization and incompleteness» (Hilary Clark) diventano modello strutturale. Forse è stato proprio Jorge Luis Borges a concepire nel modo più esauriente e differenziato questo modello epistemico del conflitto tra «enciclopedia», «albero di Porfirio», città e cartografia da un lato e caos, alfabetizzazione, labirinto e «filo rosso» dall'altro.³⁴

[Traduzione di Claudia De Zordo]

Legenda delle illustrazioni a pp. 121-122.

Illustrazione 1: «PASCARTE / van alle zee-custen van / EUROPA». Carta geografica marina con le coste dell'Europa, stampata per la prima volta da Willem Jansz. Blaeu (1571-1638) ad Amsterdam. Illustrazione ad opera di Willem, Pieter e Joan Blaeu, 1677, Amsterdam, Catalogo dell'Archivio di Stato, L'Aja, Inv. Nr. 29 MCAL.

Illustrazione 2:

- a. JOHANNES VERMEER VAN DELFT: *Il Geografo*, 1669, Istituto d'Arte Städelsches, Francoforte sul Meno, Inv. Nr. 1149.
- b. JOHANNES VERMEER VAN DELFT: *L'Astronomo*, 1668, Museo del Louvre, Parigi, Inv. Nr. R.F. 1983-28.

³³ Il 19.8.1872 Flaubert scrive alla moglie di Roger des Genettes che Bouvard e Pécuchet erano «occupati a trascrivere una sorta d'enciclopedia critica in forma burlesca». Cfr. a proposito JULIA ENCKE, *Kopierwerke. Bürgerliche Zitierkultur in den späten Romanen Fontanes und Flauberts*, Francoforte sul Meno - Berlino - Berna - New York - Parigi - Vienna 1998, pp. 7-10. (= *Münchener Studien zur literarischen Kultur in Deutschland* Bd. 29)

³⁴ Cfr. i racconti «Die beiden Könige und die beiden Labyrinth», «Das unerbittliche Gedächtnis», «Die Bibliothek von Babel» in Jorge Luis Borges, *Labyrinth. Erzählungen*, Monaco di Baviera, 1962, p. 7-8, 42-50 e 98-107; «Von der Strenge der Wissenschaft», *Der schwarze Spiegel. Übungsstücke in erzählender Prosa*, Reinbek presso Amburgo, 1961, p. 121, e il saggio «Die analytische Sprache John Wilkins», in JORGE LUIS BORGES, *Das Eine und die Vielen. Essays zur Literatur*, Monaco di Baviera, 1966, pp. 209-214. [Per i racconti e il saggio citati si rinvia a J.L. Borges, *Tutte le opere*, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 1986 e precisamente a: *I due re e i due labirinti*, *Funes o della memoria*, *La biblioteca di Babele*, *Del rigore della scienza e L'idioma analitico di J. Wilkin*, vol. I, pp. 873-74, 707-15, 680-89 e 1002-1005. N.d.T.J.]

Maria Teresa Biason

CONSIDERAZIONI FINALI

Se le riflessioni sulla pragmatica dell'aforisma effettuate lo scorso anno avevano portato a considerazioni tutto sommato inattese sulla natura del genere (suscitate, nella fattispecie, dal divario fra le aspettative della ricezione e le coercizioni imposte alla produzione e alla diffusione dell'aforisma dall'organizzazione sociale e culturale), le riflessioni odierne sembrano per lo più confermare un dato già acquisito, cioè la funzione importantissima che tanto gli autori quanto la ricezione attribuiscono abitualmente alle tematiche: è per mezzo loro che, molto spesso, si identifica la produzione di un autore o di un'intera cultura, ed è grazie a tematiche di rilevante interesse che viene assicurata la diffusione e la vitalità dialettica dell'aforisma all'interno e all'esterno della cultura di appartenenza.

Il valore di tali riflessioni, tuttavia, risiede meno nel loro apporto informativo, pur pregevolissimo, che nelle loro articolazioni argomentative e negli spunti di riflessione offerti dalle possibilità di confronto fra dati comuni alle varie culture qui analizzate: dalle une e dalle altre emerge, infatti, uno dei problemi maggiori della letteratura critica sulle forme brevi, tuttora irrisolto, benché costante oggetto di considerazione da parte di tutti i ricercatori, quello dell'insufficienza delle tematiche esplicite ad esaurire il senso dell'aforisma.

Queste ultime considerazioni, tuttavia, non comportano un disconoscimento del ruolo determinante sostenuto dalle tematiche nella storia dell'aforisma. Ad esempio, è anche un restringimento dello spettro tematico che contraddistingue il passaggio dalla letteratura gnomica medievale e rinascimentale – pluridisciplinare perché costituita per lo più da citazioni ritagliate nelle fonti più disparate e per gli scopi più disparati – all'afo-

risma moderno, focalizzato principalmente sull'analisi dei comportamenti umani (Montandon 46); ed è proprio una particolare prospettiva di questo campo d'indagine, quella che riguarda i *moralia*, a caratterizzare la produzione francese e, al suo interno, la massima rispetto ad altre forme brevi (Montandon 46, Helmich 69). Ed è ancora il prestigio della letteratura morale che assicura, in parte, la sopravvivenza della massima nella cultura francese del XIX e XX secolo, pur ricettiva nei confronti di ideologie diverse da quelle veicolate dalla massima classica e anche nei confronti di altre forme brevi: quando ormai l'aforisma europeo – ivi compreso quello francese – si stava distaccando dai gravi soggetti della letteratura seicentesca, questi ultimi, in nome del rispetto per la tradizione nazionale, conoscono una fortuna inaspettata, premiata dalla quantità della produzione se non dalla qualità (Helmich 70). È sempre in nome del prestigio delle tematiche morali che, in Francia, si affida alla massima epigonale del XIX e XX secolo una riflessione politica ormai edulcorata dalla decadenza del genere (Helmich 73 sg.). Da ultimo, si deve probabilmente alla forza delle grandi tematiche pascaliane, in auge in Francia durante tutto l'Ottocento, ma vitali anche nel nostro secolo, l'attrazione verso la forma breve che manifesta buona parte della riflessione religiosa dell'epoca, altrimenti affidata alla forma continua (Helmich 78 sg.). Debitamente adattate a un diverso contesto culturale, queste stesse tematiche godono di tale popolarità da estendere la loro influenza anche oltre la Manica e da fornire un appoggio importante ad analoghe istanze nazionali (Marucci 104). Tuttavia, sempre nell'ambito della cultura francese, dove la forza della tradizione permette di registrare, accanto alla fedeltà nei riguardi delle tematiche, anche quella nei confronti dell'incisiva organizzazione formale della massima classica, si può verificare che la fedeltà a quest'ultima non escluda variazioni ai temi canonici della moralistica. In tal caso, mentre la configurazione formale si incarica di riflettere l'immobilismo della tradizione, l'evoluzione delle tematiche dalla riflessione antropologica e sociale alla registrazione di dati emotivi o sentimentali si fa carico dell'evoluzione del genere, soprattutto a partire da Joubert (Helmich 91 sg.).

Le tematiche, inoltre, al di sopra di ogni cultura nazionale, possono contraddistinguere in maniera marcata alcune temperie grazie alla loro libera ed instancabile circolazione, che rappresenta una delle peculiarità della letteratura aforistica: due delle

comunicazioni odierne mettono l'accento su una preoccupazione condivisa da tutta la cultura occidentale per almeno due secoli, il Cinquecento e il Seicento, e fatta oggetto di riflessione da parte dei più grandi aforisti, cioè la prudenza intesa come regola implicita di ogni comportamento pubblico e privato (Bragantini 15 sg., Ruffinatto 34 sg.). Nel caso specifico, la grandissima notorietà di tale tema ne assicura la presenza testuale non solo mediante un'esplicitazione linguistica trasparente, ma anche tramite artifici compositivi al limite della comprensione immediata: nella fattispecie, se ne incaricano, nel primo degli esempi qui esposti (Bragantini 23), un caso di scrittura crittografica (la motivazione di un nome proprio, la quale, almeno per il lettore iniziato, veicola il tema senza svolgerlo), e nel secondo, tratto dall'*Oráculo Manual*, un caso di scrittura brachilogica in cui la presenza del tema non è assicurata dalla predicazione ma dalla rappresentazione del tema stesso (Ruffinatto 36 sg.): infatti la scrittura aforistica, di cui Gracián esaspera due caratteristiche correnti, la paratassi e l'ellissi, non descrive il suo oggetto, la prudenza, ma ne mette in scena le caratteristiche necessarie all'identificazione e all'uso, come possono essere la reticenza e l'allusività, frutto di costruzioni ellittiche incaricate di significare il ritegno e la circospezione nell'esplicitare gli argomenti, di mimare, in pratica, quell'atteggiamento prudente che, per essere tale, non doveva nemmeno fidarsi di un linguaggio comprensibile (Ruffinatto 38). In un caso analogo, anche se meno spettacolare e meno innovativo dal punto di vista estetico, tratto dal *corpus* delle massime epigonali politiche della letteratura francese moderna, l'atteggiamento *super partes* di chi non vuole scegliere fra ideologie estreme, è raffigurato anche dal *parallelismus membrorum*, supporto sintattico e raffigurazione iconica dell'uguaglianza (Helmich 74). È forse utile ricordare come una curiosità, è vero, ma perfettamente attinente alle riflessioni odierne, il fatto che può essere strettamente associata ad un tema – la letteratura *de foeminis* nella fattispecie – anche una forma pura come una lingua: secondo la testimonianza riferita da Giulia Cantarutti durante la discussione, nella produzione aforistica tedesca, a partire dalle prime traduzioni di La Rochefoucauld fino all'epoca Biedermeier, e precisamente fino a Ludwig Börne, molti aforismi sulle donne venivano scritti in francese, evidentemente espressione privilegiata del tema prescelto.

Al di là di queste campionature esemplari, in cui si può

agevolmente leggere la tematizzazione di svariati elementi formali, molti spunti tratti dalle comunicazioni odierne sembrano condurre per gradi al problema del senso di cui viene investita la configurazione discorsiva stessa dell'aforisma. Il più semplice di questi investimenti avviene quando si dichiara il carattere ottimale o addirittura esclusivo dell'associazione fra determinate tematiche e la forma aforistica (Bragantini 16, Marucci 101, Helmich 79): ma se solo l'aforisma può esprimere al meglio il linguaggio della santità (Marucci 101) o sviluppare adeguatamente alcune tematiche spirituali (Helmich 80 sg.), quale aspetto della sua organizzazione discorsiva è suscettibile di assicurare questa relazione privilegiata? Nel caso della massima classica francese, la prevedibilità meccanica del suo assetto formale sarebbe in grado di trasmettere le medesime certezze dei suoi assunti perentori (Montandon 47); conseguentemente, il venir meno di queste certezze comporterebbe una mutazione formale (Montandon 52 sg.). Ma questo caso di determinismo fra valori ideologici e valori formali, ancorché suscettibile di più ampia verifica, non può esaurire, in un contesto come quello odierno che vede il confronto fra le più importanti produzioni aforistiche delle culture occidentali, il problema del senso attribuito alla sola forma aforistica.

Storicamente, la consapevolezza di tale problema è spesso collegata alla rivendicazione del valore autonomo della forma, anzi, non solo del valore, talvolta anche della sua supremazia (Helmich 80, Neumann 118-19). Tale consapevolezza, che inizia a manifestarsi con l'attribuzione di finalità estetiche all'aforisma – in pratica con La Rochefoucauld – va ben oltre la percezione dell'eccedenza di senso rispetto alle parole manifestata da tutti i grandi critici che hanno riflettuto sulle forme brevi, da Quintiliano a Blanchot. C'è poi un momento, nella storia della cultura europea, situato nel conflitto fra ordine enciclopedico e ordine poetico così come lo intendevano i romantici tedeschi, in cui emerge, da lunghi decenni di abbandono al dominio del pensiero sistematico, il potere dirompente dell'asistematicità del pensiero, che esso appaia come deriva – è il caso di Joubert – o come tensione – è il caso di Novalis e Goethe – (Helmich 84, Neumann 126). L'aforisma, che meglio di ogni altro discorso attualizza questo potere, diventa allora l'espressione perfetta, il discorso ideale (Neumann 117). È stata più volte postulata, specie nelle analisi dedicate all'aforisma morale, una possibile tematizzazione dell'asistematicità,

sentita come equivalenza fra la frammentarietà di quello che un tempo si chiamava il «cuore umano» e la frammentarietà della forma aforistica. Ma poteva trattarsi, da un lato, di una giustificazione premessa a raccolte con finalità mondane o didattiche desiderose di nobilitare in tal modo il loro *genus humilis*, e, dall'altro, del desiderio di tacitare l'inquietudine generata da una forma anomala come quella aforistica rispetto alla severa retorica compositiva dei discorsi filosofici di cui la letteratura aforistica si considerava allora un sottogenere. A partire dal romanticismo tedesco (la "seconda modernità", come la definisce Neumann - p. 115 -) la frammentarietà della forma è considerata l'espressione stessa del genio, che procede a salti, senza esplicitazioni né rinvii (Neumann 117). L'aforisma tende a diventare così un genere autoreferenziale come la poesia: è vero che, come il filo rosso delle gomene appartenenti alla marina inglese cui allude Goethe, esso continua a portare in sé le tracce di quella totalità che elude (Neumann 123 sg.), ma è anche vero che esso è sempre più consapevole che la sua specificità, il suo senso - il tema per eccellenza che sovrasta e ingloba ogni tema minore - risiede proprio nella sua forma.

Eugenio Burgio

RICERCHE SULLA TRADIZIONE MANOSCRITTA
DELLE VITE ANTICO-FRANCESI DI GIUDA E DI PILATO.
III. LE *HYSTOIRES APOCRIFES* NELLA *BIBLE HISTORIALE*

Introduzione

1. *Premessa*

1.1. Le biografie di Pilato e di Giuda oggetto di questo contributo (d'ora in poi **G**¹) rappresentano una declinazione tutta particolare entro il *corpus* di testi oitanici relativi all'apostolo e al prefetto della Giudea. Tali volgarizzamenti sono particolari per un doppio ordine di motivi: 1) essi costituiscono rispettivamente il penultimo e ultimo elemento di un gruppo di cinque (provenienti da fonti diverse ma tra loro legati – vd. § 4.1. – da ragioni di contenuto e da procedure paratestuali), traditi solamente da un manoscritto della cosiddetta *Bible historiale* di Guiart (o Guyart) des Moulins (o Desmoulins), il londinese MS Royal 19 D III; 2) la tessitura del loro discorso è governata dalla medesima logica (quella scolastica della *lectio* e della *collatio*) che innerva la struttura della *Bible historiale*: il risultato è un oggetto ben più articolato e complesso dei volgarizzamenti editi in Burgio [1995] e [1996]. Si aggiunga che il *corpus* nel suo complesso è ancora inedito², un secolo dopo la prima segnalazione della sua esistenza in Berger [1884: 182-

¹ Utilizzerò questa sigla (già in Burgio [1995a: § 1]) tanto per le biografie di Giuda e di Pilato quanto per indicare il complesso dei volgarizzamenti e/o il loro redattore. Da Burgio [1995a] provengono anche tutte le altre sigle in grassetto utilizzate in questo contributo per indicare i testi del *corpus*.

² A quanto mi risulta, e salvo errore, sono stati oggetto di edizione moderna solo i testi dedicati alla leggenda del «legno della Croce» di Cristo (ovvero *BH* e *His*: cfr. *infra*, nota 15 e §§ 3.2. e 3.3.).

6] ³: mi pare ci siano motivi sufficienti per offrire l'edizione di tutti i testi, e non solo dei due oggetti di questa ricerca.

1.2. Secondo la prefazione alla sua opera (*post* ottobre 1295), il decano del Capitolo di St.-Pierre ad Aire-sur Lys (dioc. di Théroutanne, Artois) Guiart des Moulins (1251-*ante* 1322⁴) compose e completò la *Bible historiale* [= BH], opera in cui l'adattamento della *Historia scholastica* del Magister Pietro Comestore ⁵ si intreccia con la traduzione dei capitoli della Scrittura commentati dal Maestro, tra il giugno 1291 e il febbraio 1295 (n.s.) [Berger 1884: 157-60; Potz McGerr 1983: 212-3]; alla prima edizione (priva della prefazione [Berger 1884: 166, 177]) Guiart ne fece seguire nel 1297 una seconda. Tuttavia dopo nemmeno un ventennio BH cessò di circolare come opera autonoma [Berger 1884: 188], ma fu trascritta insieme al II volume della cosiddetta *Bible de Saint Louis* o *du XIII^e siècle* [= BXIII], traduzione integrale elaborata nel secondo quarto del Duecento negli ambienti dell'Università parigina [Berger 1884: 150 sgg.] ⁶: il primo testimone (non completo) di questa *Bible Historiale complétée* [= BHC] è il ms. London, B.L. MS Royal 1 A XX, del 1312 (copiato a Parigi) [Robson 1959: 449-50; De Poerck & Van Deyck 1968-70: 57-8; Bogaert 1982: 270, 273].

Il ms. londinese 19 D III, nel quale il testo di Guiart è intercalato da volgarizzamenti provenienti da BXIII ⁷, rappre-

³ Per ragioni non chiare Berger [1884: 186] non individuò il volgarizzamento relativo a Giuda: «Nous n'avons pas retrouvé la Vie de Judas le traître; ce morceau est le seul qui ait échappé à notre recherche». Giuda risulta assente anche dall'elenco degli apocrifi nella voce n° 1448 «Guyart des Moulins» in De Poerck e Van Deyck [1968-70: 60], voce che in tutto dipende da Berger.

⁴ Tutti i dati biografici su Guiart sono già in Reuss [1857: 144-7] (e più volte ripetuti dalla letteratura).

⁵ Nato intorno al 1100 a Troyes, morto a Parigi dopo il 1179, canonico di St.-Victor e dal 1164 cancelliere del capitolo parigino, e maestro di teologia. L'*Historia scholastica* fu composta tra il 1169 e il 1173. Vd. Reuss [1857: 135-41]; N. Iung, «Pierre Comestor», in *Dictionnaire de Théologie Catholique* XII/1 [1935], Paris, Letouzey et Ané, coll. 1918-22; Daly [1957: 63-7] L. HÖDL, «Petrus Comestor», in *Lexikon für Theologie und Kirche* VIII [1963], Freiburg/Br., Herder, coll. 357-8; Luscombe [1985: 109-11].

⁶ Traduzione a più mani di valore diseguale (alcune si limitano alla mera parafrasi in volgare) del testo prodotto dalla *correctio* parigina del 1226, che recupera anche traduzioni precedenti di singoli libri, e che è caratterizzata dall'inglobamento nel testo di molte note dalla *Glossa ordinaria*.

⁷ Rinvio a Warner e Gilson [1921: 342-3] per un regesto dettagliato del

senta per Berger [1884: 163] «la perle des manuscrits de Guyart, au point de vue du texte»; esso conserva il testo praticamente completo di *BH* nella sua II edizione, compresi gli Atti degli Apostoli e «les traités apocryphes que nous savions avoir été traduits par Guyart Desmoulins, et que nous ne povions trouver nulle part».

Fin qui Berger; dopo di lui molti di quelli che risultavano essere punti fermi della ricostruzione sono stati rimessi in discussione. Per iniziare, il carattere unitario e la datazione di *BXIII*: già Paul Meyer, recensendo su *Romania* 17 (1888), pp. 121-41 (135-6) il volume, rimarcò la natura composita e compilatoria di quest'opera, e Robson [1959: 446-8] si è spinto a ipotizzarne l'origine in un gruppo di traduzioni parziali databili tra secondo e terzo quarto del Duecento, assemblate tra 1280 e 1300 a materiale di nuova traduzione. Ma Sneddon [1979: 132-5] ne ha riaffermato il carattere unitario e proposto una datazione non troppo lontana dalla metà del 1280⁸.

Sorte non dissimile ha subito l'ipotesi dell'esistenza di due edizioni di *BH* a cura di Guiart; gli argomenti proposti al riguardo da Berger non sono parsi decisivi a Sneddon [1979: 129 nota 7], che tende a considerare la cosiddetta «I redazione» una revisione di *BH* non elaborata da Guiart (p. 137). Sneddon osserva inoltre (p. 129 nota 6) che il ms. londinese presenta «an unusual mix of Comestor-based textes and straightforward vulgate translations». Partendo dalla constatazione – ammessa anche da Berger [1884: 187] – che non sussiste un solo ms. che conservi la sola *BH*, priva cioè di porzioni di *BXIII*, Sneddon [1979: 131] suggerisce che *BHC* sia stata composta talmente a ridosso di *BH*, e con tale successo di pubblico, da impedire a quest'ultima di imporsi come testo autonomo. Rimane tuttavia confermato il giudizio sul ms. Royal (da ultimo riaffermato da Bogaert [1982: 273]): esso, «[...] which has been specially completed to form a *BHC* of unusual composition by its scribe or his immediate model», contiene «the fullest text of *BH* in its original 1297 edition» [Sneddon 1979: 131].

contenuto del manoscritto; cfr. Berger [1884: 163, 170, 179-86, 393], Sneddon [1979: 131 nota 16].

⁸ Datazione già proposta, in termini lievemente più sfumati, da W. DECOO, «La Bible française du XIII^e siècle et l'Évangile selon Marc. Remarques critiques», *Romanica Gandensia* 12 (1969), pp. 53-65 (p. 60).

1.3. Berger [1884: 176-7] non aveva dubbio alcuno nell'attribuire alla penna del canonico di St.-Pierre la stesura delle *Hystoires apocrifas*. Il suo convincimento si fondava (oltre che sulla dichiarazione di paternità della rubrica alla c. 552^b del ms. londinese: cfr. § 2.), su un manipolo di glosse o informazioni paratestuali in alcuni testimoni di *BH*:

- a) ms. Paris B.N.F. f.fr. 152, c. 439 *recto*^b-*verso*^a (glossa a *Mt* 27,3-9⁹):
glose en corbanam. Corbanam estoit une huche qui avoit un trau deseure par lequel li prestres sans plus metoient l en chele huche leur dons et leur offrandes qu'il donnoient et offroient a Dieu. Querés en la fin du livre après le genealogie et le traitiét de le crois le vie Pilate.
- b) ms. Paris, Bibl. Mazarine 532, c. 231^r [Berger 1884: 176]¹⁰:
En corbanam [...] Querez en la fin du livre aprez le Genealogie et le traitiet de le Crois, le Vie Pilate.
- c) *ibid.*, c. 234^r [Berger 1884: 176]:
 En le fin de cest livre, aprez le Genealogie et aprez les traitiés de le Vraie Crois et de le Vie de Judas le traiteur, trouverés vous le Vie Pylate.
- d) ms. Paris, B.N.F. f.fr. 155, c. 169 *recto*^c (glossa marginale¹¹):
En corbanan Corbanan estoit une huge qui avoit .I. treu desus par quoi li prestre sanz plus metoient en cele huge leur dons et leur offrandes qu'il donnoient et offroient a Dieu. Querez en la fin du livre après le genealogie et le traitié de la croiz la vie Pilate.
- e) *ibid.*, c. 181^d (glossa marginale¹²):
 [...] Encore dit li maistre en hystoire que Pilate fu acusez a son vivant a l'empereur Tybere de moult de choses et especiaument des pseudommes juis qu'il avoit ocis.
 Et de ce qu'il metoit en son usage et faisoit venir yaue par conduiz en sa maison de l'argent c'on metoit en corbanan.

⁹ Il ms. 152 [1347 ca.] è una *BH* in cui sono intercalati diversi libri biblici (cfr. Emmerson e Lewis [1986: 467-8], n° 166), priva della prefazione [Sneddon 1979: 130 nota 8]: dunque, secondo Berger, un testimone di *BH* I.

¹⁰ *BH* priva di prefazione, dal colorito piccardo: per Berger [1884: 161-2, 166-76] un ottimo rappresentante della I redazione. Cfr. la scheda a p. 372.

¹¹ Glossa alla traduzione del cap. CLXII *De suspendio Judae* dell'*Historia Scholastica* [PL CXC VIII, coll. 1624D-6A], che commenta *Mt* 27,3-9. Il ms. 155 [prima metà XIV sec.] contiene una *BH* a cui si aggiungono un'Apocalisse, delle glosse e un prefazione di mano posteriore; cfr. Berger [1884: 331-2], Emmerson e Lewis [1986: 468], n° 167; è il solo testimone (insieme al ms. Royal e alla *BH* di Edward IV - MS Royal 15 D I) che conservi l'«Armonizzazione evangelica» prodotta da Guiart (tutti gli altri mss. conservano invece il Vangelo di *BXIII*). Cfr. Berger [1884: 162-63, 389-90], St-Jacques [1985: 77 nota 5].

¹² Berger segnala solo questa glossa (al cap. LIII *In Actus Apostolorum* dell'*Historia scholastica* [PL CXC VIII, col. 1680B-C]), e non la precedente.

Si fu Pilates par toutes ces choses envoiez en essil a Lions sus le Rosne dont il estoit nez pour ce qu'il mourust la honteusement outre les siens.

Querez en la fin du livre après la genealogie et les traitiez de la croiz et de Judas le traïteur la vie Pilate.

- f) ms. Jena, Un.Bibl. N.B.N.B. 97-98: «[...] met à la fin de l'Harmonie évangélique cette note: "Cy fine l'istoire evangelique. Notez que cy après sont delaissez a transcripre la Genealogie, les traictiez de la Vraie Croix et de la Vie Judas le traistre et de la Vie Pilate..., pour ce que le translateur finit le livre a l'Istoire evangelique"» [Berger 1884: 176 nota 1].

La presenza delle glosse nel ms. Mazarine, per lui «the closest representative of the edition of 1295» [St-Jacques 1985: 79 nota 9], garantiva a Berger della stesura degli apocrifi all'altezza di *BH* I. Allo stato attuale delle nostre conoscenze si può solo osservare che i testi erano sicuramente presenti in *BH* 1297 (come risulta dall'accordo tra il ms. Royal e le glosse del parigino 155), sia essa o no la seconda redazione dell'opera del decano di St.-Pierre. In ogni caso, non vedo motivi di effettivo valore per negare validità alla testimonianza manoscritta, che contraddice l'affermazione (in sé non inverosimile) di Emmer-son & Lewis [1986: 466], per i quali gli apocrifi sono materiale addizionale a *BH*. Ulteriori elementi di discussione potrebbero venire dall'analisi interna delle procedure compositive (criteri di selezione del materiale, segmentazione in capitoli, etc.) e dei tratti stilistici propri di *BH* e degli apocrifi – analisi che non è nei limiti del presente lavoro, e che deve spingersi più in profondità di quanto non si possa ricavare da quanto si dirà in § 4.

2. Il manoscritto

La *Bible historiale* ms Royal 19 D III della British Library è un volume membranaceo di complessive 606 carte (numerazione continua moderna a matita nell'angolo superiore destro del *recto*), rilegato in due tomi rispettivamente di 288 e 318 – cc. 289-606 – carte¹³ (legature della fine del XVIII secolo in *veau brun*, dorso rifatto [Millar 1933: 33]). Le dimensioni delle pagine mutano lievemente da tomo a tomo: 453 × 345 mm nel

¹³ Normalmente raggruppate in quaternioni (ma: I², XXXVI⁷; «end of vol. i, last⁴»), «with catchwords, lettered (ff. 3-186) aa-az, afterwards irregularly» [Warner e Gilson 1921: 342].

primo, 450 × 330 nel secondo. Il testo è trascritto entro uno specchio di 283 × 201 mm, diviso in due colonne (90.21.90 mm in larghezza) di 55 righe ciascuna; sopra di esso, su una riga lungo lo specchio complessivo di *verso/recto*, è trascritto in blu il *titre courant* della sezione testamentaria, con iniziali maiuscole dorate. Il testo risulta segmentato da rubriche – accompagnate da capitali filigranate alte tre righe, alternativamente rosse/blu in campo d'oro, e da «fairly good [...] borders (gold ivy leaf)» [Warner & Gilson 1921: 342]¹⁴ – e da *pieds-de mouche* in oro e decori trasversali rossi/blu; il copista ricorre infine al rosso per sottolineare alcune porzioni di testo.

Come s'è detto in § 1.2., il manoscritto contiene una recensione della *Bible Historiale* in cui al testo sono intercalati diversi libri biblici. La sezione dedicata agli *Acti* degli apostoli si conclude (c. 552^b) con la seguente rubrica:

Cy finent les faiz des apostres selon la Bible et selon les Hystoires Scolastiques translatees de latin en françois. Et les translate sire Guiart Desmoulin doian de l'eglise saint Pierre d'Aire en l'eveschié de Terouane.

a cui segue il gruppo degli apocrifi:

- [1.] Cc. 552^c-553^a: *Cy commence la vie Julian l'apostate le mauvais empereire renyé crestian. Et comment le signe de la croix a grant vertu* – Vita di Giuliano l'Apostata:
inc.: «Quant la vraie croix fu trouvee de sainte Helene...»
expl.: «... Et depuis fu tres saint homme et mena tres sainte vie».
- [2.] Cc. 553^b-555^b: *Comment Adam envoya Seth son filz en paradis terrestre a l'ange* – Leggenda del legno della Croce di Cristo:
inc.: «Aprés le pechié Adam nostre premier pere...»
expl.: «... par tous les siecles des siecles. Amen».
- [3.] C. 555^b: *Cy après s'ensuit une autre oppinion de la vraie croix, que je trouvai en autres anciens livres. Et est apocrife aussi comme la dessusditte* – profezia della regina di Saba sul legno della Croce:
inc.: «Ou temps du roy David trouva un homme...»
expl.: «... par tous les siecles des siecles. Amen»¹⁵.

¹⁴ Cfr. in Watson [1979: pl. 328] un particolare della decorazione della c. 362^r (lettera capitale miniata).

¹⁵ Edizioni. [2.]: Prangmsma-Hajenius [1995: 333-8]; [3.]: Prangmsma [1982: 255-6], Prangmsma-Hajenius [1995: 364]. Per una curiosa svista, A. Prangmsma(-Hajenius) dà sempre un'errata cartulazione ai testi: per il primo le cc. 552^b-554^b, per il secondo la col. 554^b (cfr. part. Prangmsma-Hajenius [1995: 32, 39]).

- [4.] Cc. 555^b-558^a: *Cy après s'ensuit la vie du mauvais Pylate qui crucifia nostre Seigneur Jhesucrist. Et est l'apocrife aussi comme les bystoires devant dittes* – Vita di Pilato:
inc.: «En une cité qui est en Alemaigne, qui est appelee Maience...»
expl.: «... par devant qu'il ne le pavoit ouÿr nommer. || *Cy fine la vie du tres mauvais Pylate*».
- [5.] Cc. 558^a-558^d: *Cy après s'ensuit la vie du tres mauvais Judas qui trahi nostre seigneur Jhesucrist. Et est aussi apocrife comme les autres dessusdittes* – Vita di Giuda:
inc.: «Nous voulons briefment compter la vie du mauvais trahistre Judas...»
expl.: «... et lui espendirent les entrailles. || *Cy fine la vie Judas le tres mauvais trahistre*».

La sezione è chiusa dalla rubrica (c. 558^d): «Cy après ensuiuent les epistres canoniques, et premierement les epistres Saint Paul».

Il volume è arricchito da un ricco corredo di centoquarantotto miniature di grande e piccolo formato (cinquantacinque nel I tomo, novantatre nel II, tutte circondate da una doppia cornice oro e blu), di una sola mano, «in French style»¹⁶.

Questo esemplare fu eseguito nel 1411-12 da Thomas de Val, canonico dell'abbazia agostiniana di Notre-Dame a Clairefontaine, nei pressi di Rambouillet (dioc. di Chartres), giusta sottoscrizione nel *colophon* della c. 604^r [Watson 1979: 158, n° 914]:

¹⁶ Le miniature «are poorly drawn and without much taste in colour. A few slight notes for the illuminator remain in the margin» [Warner e Gilson 1921: 342]; alle pp. 343-5 una dettagliata descrizione. Due riproduzioni in Millar [1933] – *pl.* LIII (c. 35^r): «La planche reproduit la peinture au commencement du premier volume; le Créateur y est représenté debout, la tête rayonnante avec un compas dans la main gauche, sur un fond bleu d'anges, entouré d'une gloire de Séraphins rouges. La bordure de cette page est continue et d'un style inusité: elle consiste en une bande d'or très vif sur lesquelles s'enroulent des fleurs et feuillages coloriés.»; *pl.* XLIV (c. 289^r): «La planche reproduit la grande peinture sur laquelle Salomon est représenté assis sur le trône et Roboam à genoux à sa droite. Même bordure originale que celle du premier volume et d'un style particulier». Le miniature sono centoquarantasei per Berger [1884: 393], di cui novantuno nel II volume; il suo giudizio su tali illustrazioni («[...] genre XV^e siècle, à fond paysage ou échiqueté à petits points») coincide con quello di Warner e Gilson: la miniatura di frontespizio della Genesi è definita «assez laide», e «Au folio 58, dans l'Exode, on remarque une horrible figure du Tabernacle [...]».

In un caso il miniatore ha ommesso l'illustrazione, e lo spazio (quello che precede le epistole paoline, c. 559^r) è rimasto bianco. Nessuna miniatura illustra la sezione delle leggende apocrife.

Cy fine lapocalipse qui est le darrenier liure de la bible, escript et parfait par les mains de frere thomas du val prestre et chanoine profes de labbaye de nostre dame de clerefontaine ou dyocese de chartres lan de la natuute nostre seigneur ihesu crist mil. cccc. et onze. 1411. Deo gracias le vendredi XX^e iour du mois de feuurier. priez pour lui;

e si tratta forse del volume registrato al n° 24, «La grant Bible», nell'inventario della Biblioteca Reale inglese presso il castello di Richmond, 1535¹⁷.

3. Sul «corpus» dei volgarizzamenti

3.0. Raccolgo qui una schedatura ordinata delle informazioni utili al riconoscimento dei modelli dei volgarizzamenti, e alla stesura della loro storia testuale. Alcune osservazioni sul trattamento di questi materiali saranno affidate al § 4.

3.1. Sotto la rubrica *Cy commence la vie Julian l'apostat [...]* **G** conserva una versione assai fedele (al limite della resa letterale del modello¹⁸) del cap. CXXV, *De Inuentione sancte cru-*

¹⁷ La formula dubitativa in Warner e Gilson [1921: 343]; l'inventario fu pubblicato da Henri OMONT, «Les manuscrits français des rois d'Angleterre, au château de Richmond», in *Études romanes dédiées à Gaston Paris*, Paris, Bouillon 1891, pp. 1-13 (pp. 5-12), p. 6 (che però in nota attribuiva la segnalazione «sans doute» alla *Bible historiale* segnata ms. Royal 15 D III [Warner e Gilson 1921: 172-3]); il ms. non è comunque citato tra quelli di proprietà di Edward IV in J. BACKHOUSE, «Founders of the Royal Library: Edward IV and Henry VII as Collectors of Illuminated Manuscripts», in D. WILLIAMS (ed.), *England in the Fifteenth Century*, Woodbridge, The Boydell Press 1987, pp. 23-41.

B. GAIGNEBIN, «Le Tite-Live du duc de Berry», *Genava* 7 [n.s.] (1959), pp. 193-214 (p. 199) ha notato come le decorazioni ai bordi delle colonne del manoscritto presentino molte affinità con quelle in volumi di lusso usciti dall'*atelier* parigino del *Maître du 1402*, che lavorò su commissione dei principi di Francia, e segnatamente per il duca di Berry Jean, fratello di Charles V; tuttavia le fonti collazionate da L. DELISLE, *Le Cabinet des manuscrits de la Bibliothèque nationale*, Paris, I.N. 1881, III, pp. 170-94, permettono di escludere che il 19 D III fosse di proprietà del duca, prima del suo ingresso nella collezione dei Reali inglesi.

¹⁸ La resa letterale permette di individuare nel corpo di **G** la natura erronea di un paio di lezioni (cfr. note 5 e 6 dell'apparato); d'altra parte, essa non impedisce al redattore l'inserzione di un elemento allotrio. Il § [b] di *SEO*, rr. 11-2, si conclude con «Quod ita factum est, quia illum, ut dicitur, interfecit» (a proposito del martirio di san Ciriaco sotto Giuliano), né conosce, nella sua tradizione manoscritta, addizioni in questo luogo (vd.

cis, del *Rationale divinatorum officiorum* (o *Summa de ecclesiasticis officiis*) [= *SEO*] di Jehan Beleth¹⁹, secondo la lezione della sua *Grundrezension* II²⁰. Il § [d] è dedicato alla morte di Giuliano l'Apóstata, e si apre con il racconto della spedizione militare contro i Persiani intrapresa dall'imperatore nel 362 (rr. 39-42): «Legitur etiam, quod quidam miles similiter Quiriacus uocatus hunc Iulianum interfecit. Nam cum per Epyrum duceret exercitum suum alios gentiles expugnans, qui insurrexerant contra Romanos [...]». Stando all'apparato, la *Grundrezension* II narra invece di una spedizione «per Ephesum»; dettaglio che ritorna in **G**: «On treuve escript que un chevalier qui fu nommé Quiriace occist celui Julian. Car une foiz, ainsi comme Julian s'en aloit parmy la terre d'Ephese [...]».

Sotto la rubrica dell'*Inventio* della santa Croce si riuniscono materiali originariamente individui per storia e autonomi per diffusione. Se ne renderà sommariamente conto in questa sede.

§§ [a], [b] (e conclusione di § [c]) **B**. sintetizza in un'epitome al limite dell'ellissi la biografia e il martirio (legendari l'uno e l'altra) di

Douteil [1976: 107*-9*]); **G** prosegue con: «[...] et moult d'autres crestians [*Julian ... occist*], et les deux freres de Romme qui avoient noms Jehan et Paul», alludendo al martirio dei santi Giovanni e Paolo, *primicerii et praepositi Constantiae filiae Constantini Augusti*, secondo la definizione di Jacopo da Varazze (*LA LXXXVII* [82], pp. 364-7, a p. 364), trucidati nella loro casa romana nel giugno 362, durante le persecuzioni attuate da Giuliano. Vd. *AASS Iunii V*, pp. 158-63, e la voce di G. DE SANCTIS, «Giovanni e Paolo», *Bibliotheca Sanctorum*, VI [1965], Roma, Città Nuova, coll. 1046-9.

¹⁹ *SEO* è una descrizione della liturgia medievale, elaborata nel cuore del XII sec. da Jehan Beleth, maestro di teologia a Parigi, personaggio sul quale possediamo pochissime informazioni biografiche: nato presumibilmente negli anni '20 del XII sec., dopo gli studi presso il monastero di Tiron (diocesi di Chartres) fu allievo (insieme a Yves de Chartes) di Gilbert de la Porrée (o Porretano). *SEO* è opera (di scuola) della maturità di Beleth: la sua *Grundrezension* III (cfr. la nota seguente) può essere datata tra il 1160 e il 1165. Cfr. Douteil [1976: 29*-36*], e le voci «Johannes Beleth» di F. CABROL nel *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, Paris, Letouzey et Ané, II/1 [1910], coll. 649-50, e di H. RIEDLINGER nel *Lexikon für Theologie und Kirche* V [1960], Freiburg/Br., Herder, col. 1009.

La dipendenza del volgarizzamento dall'opera di Beleth era già nota a Warner e Gilson [1921: 343], che rinviavano all'ed. di Migne in *PL CCH*, coll. 132-3 (che riproduce il testo dell'ed. C. Laurimann [1553]); in questa sede si farà riferimento all'edizione Douteil, *SEO*.

²⁰ Douteil [1976: 55*-7*] ha riconosciuto nello scrutinio della tradizione manoscritta di *SEO* quattro tappe progressive di redazione; la II «[...] ist eine Weiter-und Fortentwicklung aus GR I: Vervollständigung des Textes, Klarstellung der Ordnung, Einheitlichkeit der Lesarten» (p. 55*). Vd. le pp. 57*-74* per la discussione sul testo delle quattro redazioni.

Giuda, parente del protomartire Stefano, il quale, per i miracoli successivi al ritrovamento della Croce ad opera di sant'Elena, si convertì, assunse il nome di Ciriaco, fu nominato da papa Eusebio (309-10) e patì il martirio (secondo la *legenda* greca profetizzatogli da un indemoniato) durante la spedizione di Giuliano contro i Persiani. Il testo latino degli *Acta apocrypha* in AASS Maii t. I, pp. 445C-50F²¹.

§ [c] Nel disegno della *silhouette* leggendaria di Giuliano negromante e cultore delle arti magiche²² B. incluse, come episodio della sua giovinezza «monacale»²³, la narrazione (a cui attinse tutta la tradizione me-

²¹ Il carattere ellittico del racconto di B. è sottolineato in *BHL* I, n° 4169 (*Inventio SS. Crucis*); e vd. *ibid.* II, n° 7022-3 (s.v. «Quiriacus (Iudas)»). In AASS i §§ 3-13 (pp. 445C-8A) sono dedicati alla leggenda del ritrovamento della Croce, e i §§ 14-26 (pp. 449A-50F) al racconto del martirio; il testo è la versione di un originale greco, presumibilmente prodotto negli ambienti cristiano-ellenizzati dell'Asia minore o della Palestina tra la fine del IV e l'inizio del V secolo (cfr. N. PIGOULEWSKY, «Le martyre de Saint Cyriaque de Jérusalem», *Revue de l'Orient chrétien* 26 [III/6] [1927-28], pp. 305-56 – part. p. 318).

²² Alla fama delle frequentazioni magiche di Giuliano allude forse un passo di Agostino, *De civitate Dei*, V 21 [PL XLI, col. 168], nel quale si condanna l'imperatore «[...] cujus egregiam indolem decepit amor dominandi sacrilega et detestanda curiositas, cujus vanis deditus oraculis erat [...]»; in ogni caso (e secondo quanto riferisce Graf [1882: 464-87]) si tratta di una fama precocemente attestata, in dichiarazioni esplicite, nel Vicino Oriente cristiano: la passione per la necromanzia di Giuliano è chiamata in causa nelle omelie di Gregorio di Nazianzo [Graf 1882: 467], ed è l'oggetto di due narrazioni romanzesche siriane del VI sec. (Graf [1882: 466 nota 3], cfr. anche Delehay [1909: 98]). Tale rappresentazione si diffuse anche oltre i confini medievali (ampiamente perlustrati da Graf): Paola ZAMBELLI, *L'ambigua natura della magia*, Venezia, Marsilio 1996², p. 169 nota 70, riferisce di un *pamphlet* parigino del 1589 contro Enrico III, *Propheties merueilleuses advenues à l'endroit de Henry de Valois III de ce nom, jadis roi de France*, nel quale il sovrano, *filz aîné du Diable*, è «[...] confrontato con l'eretico Marcione e con Giuliano l'Apostata, essendo tra quelli che "sont tenus captifs du diable pour estre conduits par iceluy selon sa volonté comme ceus desquels parle S. Paul"»; e cfr. la voce «Julien» del *Dictionnaire des sciences occultes* di J.-P. Migne («Première Encyclopédie Théologique», vol. XLVIII, Paris, chez l'Auteur 1861, I, col. 910).

«Giuliano fu veramente dedito alle pratiche superstiziose della teurgia neoplatonica; ma le accuse atroci che gli si mossero contro non hanno fondamento di sorta, e convengono assai meglio a Massenzio che non a lui» [Graf 1882: 469]: l'accusa di necromanzia consiste nell'accanimento della polemica cristiana contro un imperatore la cui biografia di filosofo (e persecutore di cristiani) rappresenta il più celebre caso di «conversione» dal cristianesimo al paganesimo della tarda Antichità: vd. la rec. di P. Brown a R. BROWNING, *The Emperor Julian*, London 1975: «L'ultimo imperatore pagano» [1977], tr. it. in P. BROWN, *La società e il sacro nella tarda antichità*, Torino, Einaudi 1988, pp. 49-66.

²³ L'«invenzione» di una giovinezza monastica di Giuliano è greco-bizantina: vd. Graf [1882: 468-9].

diolatina successiva [Graf 1882: 471-2]) di un breve *exemplum*, nel quale una vedova, che gli aveva affidato il suo patrimonio fidando nella sua fama di santo monaco, venne da lui ingannata. L'inganno ordito da Giuliano (sostituire il denaro con un materiale vile – in questo caso cenere – all'insaputa di tutti) è di quelli ben noti nella letteratura folklorica²⁴; va per altro notato come, diversamente da quanto accade qui, nei testi medievali in cui ricorre il motivo²⁵ il medesimo inganno è successivamente ritorto contro l'ingannatore.

§§ [d], [e] Quanto al racconto delle leggendarie circostanze della morte dell'imperatore²⁶ per mano di un *revenant* (un cavaliere defunto, di nome Ciriaco, temporaneamente riportato in vita dalla Madonna per le preghiere dell'abate il cui monastero è sotto minaccia di distruzione da parte di Giuliano), essa rappresenta la rielaborazione, verosimilmente occidentale (di cui l'opera di B. fornisce la prima occorrenza²⁷), di una

²⁴ Motivo K1667 in STITH THOMPSON, *Motif-Index of Folk Literature*, Revised and Enlarged Edition, Copenhagen, Rosenkilde and Bagger 1967: *Unjust banker deceived into delivering deposits by making him expect even larger*, «In order to make the impression of honesty he delivers the one chest of money. The ten chests which he then receives are filled with stones». A quanto risulta dalla tradizione medievale del motivo (cfr. nota 25), la sua attribuzione a Giuliano pare essere invenzione di Beleh.

²⁵ Il materiale citato da Graf [1882: 472 nota 14] ricorre integralmente nella nota 1 a *Decameron* VIII 10 (la novella di Salabaetto) dell'edizione a c. di Vittore Branca, Torino, Einaudi 1980, p. 1008, a cui rinvio.

²⁶ Quanto segue dipende per la più parte da Delehay [1909: 97 sgg.], che integra Graf [1882]; non ho avuto modo di consultare quello che, all'altezza temporale di Delehay [1909: 97 nota 1], era lo studio più completo sull'argomento, R. NOSTITZ-RIENECK, «Vom Tode des Kaisers Julians», *Jahresberichte des öffentlichen Privatgymnasiums an der Stella Matutina zu Feldkirch* 16 (1906-7), pp. 1-35. Non mi risulta esistano studi più recenti; questo *revenant* è ignoto alla più autorevole e documentata ricerca in materia, J.-Cl. SCHMITT, *Spiriti e fantasmi nella società medievale* [1994], tr. it., Roma-Bari, Laterza 1995.

²⁷ A cui segue temporalmente la narrazione di Onorio Augustodunense, *Speculum eccl. In octavis Domini* [PL CLXXII, coll. 843C-4A], che correttamente la colloca entro la biografia di san Basilio (vd. oltre). Si aggiungano: un *miraculum* mariano latino, n° 318 in A. P[ONCELET], «Miraculorum B.V. Mariae quae saec. VI-XV latine conscripta sunt. Index postea praeficiendus», *Analecta Bollandiana* 21 (1902), pp. 241-360 (p. 265: *Cum S. Basilio episcopo et cum populo suo*, n° 16 della raccolta contenuta nel ms. Paris, B.N. lat. 5562, del XIII ex. – la fonte di P. è A. MUSSAFIA, «Studien zu den mittelalterlichen Marie-legenden, II.», *Sitzungsberichte der kaiserl. Akademie der Wissenschaften zu Wien*, Phil.-Hist. Cl. 115 [1888], pp. 5-92, p. 46); un altro *miraculum* nel numero dei *Miracula de B. Virgine Maria nostra de imaginibus*, cc. 92^r-103^v del trecentesco ms. Firenze, Bibl. Medicea-Laurenziana, Pl. XII, 23 (c. 95^c-96^a: citato da Graf [1882: 483 nota 37]). Sempre sotto la forma del *miracle* la leggenda è accolta da Gautier de Coinci: vd. l'ed. V. Fr. KOENIG, *Les miracles de Nostre Dame*, t. IV, Genève, Droz 1970, pp. 1-30 e E. BOMAN, *Deux miracles de Gautier de Coinci*, Paris 1935 (introduzione).

leggenda relativa al santo martire cappadoce Mercurio²⁸, le cui attestazioni circolarono nel medio Oriente cristiano congiunte all'apocrifia biografia greca di san Basilio, vescovo di Cesarea (329-79²⁹), II 35-9.

§ [F] Nuovamente, un'epitome: B. vi riassume la *Conversio S. Justinæ virginis et Cypriani episcopi* [BHL n° 2047] – testo agiografico che attribuisce la conversione del retore cartaginese Cipriano (200-257 ca.) alla virgine fermezza di santa Giustina, non disgiunta dai poteri apotropaici del segno della croce (cfr. AASS Sept. t. VII, pp. 217F-9F).

²⁸ Mercurio di Cesarea fu un militare romano che affrontò il martirio durante l'impero di Decio (249-51) per essersi rifiutato di sacrificare ad Artemide; fu oggetto di un culto locale in Cappadocia e, in maniera più estesa nell'Egitto copto [Delehaye 1909: 91-7]. La sua *Passio adscripta Archiprincipi in Caesarea Cappadociae sub Decio* [BHL n° 5933] (p. 866) è la versione di un originale greco – si veda l'ed. Delehaye [1909: 231-42], e BHG³ n° 1274-7a (II, p. 116) –, e nulla ha a che fare con tale leggenda.

²⁹ La leggenda narra quanto segue: «[...] san Basilio andò co' suoi compagni incontro a Giuliano quando questi, passando con l'esercito in Persia, si fermò a Cesarea. Avendogli Giuliano detto: "O Basilio, io ti superai nella filosofia", san Basilio rispose: "Così fosse che tu operassi da filosofo"; e gli offerse tre pani che aveva recati con sè. Giuliano, stimando quell'offerta un insulto, ordinò che fosse dato in cambio al sant'uomo del fien, e giurò che al ritorno farebbe radere al suolo la città. San Basilio fece note ai suoi concittadini le minacce dell'imperatore, e li esortò a tutte raccogliere insieme le loro ricchezze, affine di placarlo offerendogliele quando fosse tornato. Ordinò in pari tempo che tutto il clero ed il popolo salissero sul monte Didimo, ov'era una chiesa in onore della Vergine, e vi stessero tre giorni in digiuno e in orazione. Una notte, mentre si esegue il suo comandamento, san Basilio vede in sogno la Vergine sedente in trono sul monte, in mezzo a numerosa milizia celeste, e ode com'ella ordina a san Mercurio, che tutto armato le compare dinnanzi, d'andare a uccidere Giuliano. In quella medesima notte ha tale visione anche il sofista Libanio. Destato, con uno solo compagno, scende in città, va al luogo dov'era seppellito il martire Mercurio, e non vi trova più nè il corpo nè l'armi sue. In capo di sette giorni Libanio stesso viene ad annunziare la morte di Giuliano, si converte alla vera fede, e diventa compagno di san Basilio.» [Graf 1882: 480-1].

L'osservazione di Graf [1882: 480], secondo la quale «La leggenda di san Mercurio uccisore di Giuliano appare per la prima volta nella vita di san Basilio attribuita ad Anfilochio», va integrata con le schede di Delehaye [1909: 98-9]. L'illustre Bollandista attribuì la primazia dell'innesto della leggenda nella vita del vescovo di Cesarea al l. XIII della *Chronographia* dell'antiocheno ellenizzato Giovanni Malalas (seconda metà del VI sec.: PG XCVII, coll. 497-8B-C), il quale dichiarava di rifarsi alla vita composta da Elladio, discepolo del santo e suo successore all'episcopato durante l'assedio di Cesarea – e al medesimo testo attinse Giovanni Damasceno (ca. 670-80, morto nel 749) nel suo *De imaginibus oratio* 317 (PG XCIV, coll. 1277-8B). La vita dello Pseudo-Elladio non è mai stata ritrovata e forse [Delehaye 1909: 99 nota 2] essa altro non è che la biografia dello Pseudo-Anfilochio. La traduzione latina, *De vita S. Basilii apocrypha, et S. Amphilocho perperam imputata*, in AASS Iunii t. II, pp. 936E-57E (l'episodio alle pp. 944B-5B); vd. anche BHG³ I, p. 85.

3.2. La prosa *Comment Adam envoya Seth [...]*, «Après le pechié Adam nostre pere... » [= *BH*], è una delle occorrenze del *corpus* oitanico delle redazioni della leggenda del «legno della Croce»³⁰. *BH* è la versione «bien littérale»³¹, punteggiata da brevi inserzioni sotto forma di glosse esplicative, della prosa latina «Post peccatum Adae expulso ipso de paradyso...» [= *PPA*], databile tra la fine del XII e l'inizio del XIII secolo [Prangmsma-Hajenius 1995: 52-3]: un testo nel quale, secondo Meyer [1882] e tutta la letteratura successiva, la leggenda assume forma compiuta³².

3.3. Il breve testo *Une autre opinion de la vraie croix*, «Au temps du roy David...», (*His* in Prangmsma[-Hajenius]: [1982: 245, n° 16]; [1995: 39-40, n° 14]) è una «traduction plus ou moins littérale» [Prangmsma-Hajenius 1995: 39, 273-7] di un'altra prosa, «Tempore regis David...» (indicata da Meyer [1882] con il nome di *Historia* [= *H*]), opera di «Franco Leodiensis»: Francon, direttore delle scuole di Saint-Lambert (Liegi) tra 1066 e (almeno) 1083³³.

³⁰ Sigla di A. Prangmsma(-Hajenius): n° 15 in Prangmsma [1982: 245], e n° 6 in Prangmsma-Hajenius [1995: 31-2]. A questi studi (e particolarmente al secondo, pp. 11 sgg.) si rinvia per tutte le informazioni relative alla composizione e diffusione della leggenda nell'Occidente latino, nonché per lo spoglio della letteratura.

³¹ Prangmsma-Hajenius [1995: 227]: la comparazione di *BH* con *PPA* (pp. 224-7) permette alla studiosa di sottolineare come il volgarizzare di Guyart ami una «clarté absolue» (p. 228), senza per altro impedirsi «[...] d'ajouter des explications ou des passages de transition toutes les fois qu'il jugeait sa source trop comprimée» (p. 227).

³² L'ed. Meyer [1882: 131-49] (*PPA2*, perché preceduta dall'ed. A. MUSSAFIA, «Sulla leggenda del legno della croce», *Sitzungsberichte der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften Wien*, Phil.-Hist. Classe, 63 [1869], pp. 165-216) è ristampata da Prangmsma-Hajenius [1995: 386-98]: il testo è suddiviso nei centoventicinque paragrafi in cui, per favorire la collazione con alcune versioni provenzali, H. SUCHIER, *Denkmäler Provenzalischer Literatur und Sprache*, I, Halle, Niemeyer 1883, pp. 165-200, 525-8, 620-6 divide il testo della sua edizione di *PPA* (sul ms. London, B.L. ms Royal 8 E XVII [PPA3]). *PPA2* è inoltre riprodotto, in colonna, insieme alla lezione del ms. Cambridge, Un.Lib. Gg. 4.25, edita da B. Hill in *Medium Aevum* 34 (1965), pp. 212-22 [= *PPA6*].

³³ Meyer [1882: 106-7] considerava *H* come la più antica versione conosciuta della leggenda. A. WILMART, «La légende du bois de la croix», *Revue biblique* 36 (1927), pp. 226-36, registrò la presenza di *H* in alcuni testimoni della *Candela*, opera inedita di Gerland, canonico di Saint-Paul de Besançon tra il 1130 e il 1149, alla quale spetta l'attribuzione di paternità a Francon; inoltre Wilmart ne riconobbe tre versioni differenti, tradite da almeno una

3.4.0. Il testo della *Vie du mauvais Pylate*, «En une cité qui est en Alemaigne...», presenta una fisionomia quanto meno problematica. Warner & Gilson [1921: 343] osservavano al riguardo che l'intreccio della biografia è «more full than in *Legenda Aurea* (*Passio Domini*) [...] and resembling rather the latin text printed by J.F. Mone [...]; but more than one source is used»; per contro, secondo Berger [1884: 185] «[...] toute l'histoire, du reste, à l'exception de certains détails encore plus fabuleux que les autres, se retrouve dans la *Légende dorée* [...]»³⁴: ed in effetti, la superficie testuale del volgarizzamento si offre al nostro sguardo con la fisionomia di una sorta di *patchwork*, costituito dai variegati ritagli di un'illimitata erudizione sulle leggende relative a Pilato.

3.4.1. Berger, Warner e Gilson per parte loro riconobbero correttamente i componenti di base della testura: da una parte la porzione relativa alla biografia nel cap. LIII *De passione Domini* della *Legenda Aurea* (LA 231-5); dall'altra, nella citazione di una breve prosa edita da Franz J. Mone nel 1838 si riconosce la sezione «pilatesca» della cosiddetta *Historia Apocrypha*, compilazione «storica» (XI-XII sec.) dedicata alle biografie di Guida e di Pilato, nonché alla «Vindicta Salvatoris», alla distruzione di Gerusalemme insomma³⁵, indicata dal da Varazze come fonte diretta di più luoghi del leggendario [de Gaiffier 1973].

Il vescovo di Genova procedette a una citazione quasi integrale, segnata da alcuni tagli e da qualche addizione, e praticamente letterale, della sua fonte, sicché per molte sezioni di **G** potrebbe aver usato indifferentemente l'uno o l'altro modello³⁶; ma il vero problema è che il volgarizzamento narra di

ventina di testimoni. Cfr. Prangsmas-Hajenius [1995: 54-5]: che (p. 404) riproduce l'ed. Wilmart, secondo la lezione del ms. Troyes, B.M. 668, vol. B, c. 43^v (già edito a fronte di *His* in Prangsmas [1982: 255-6]).

³⁴ Negli stessi termini di Berger mi ero espresso in Burgio [1995a], potendomi basare all'epoca della stesura (estate 1995) solo sui frammenti editi in Berger [1884: 184-5].

³⁵ L'articolo di MONE è «Erzählungen zu den Sagen von Pilatus und Judas», *Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit* 7 (1838), coll. 526-37 (coll. 526-31). Per le questioni e la bibliografia relative a *HA* rinvio a Burgio [1995: 97-8 nota 2], [1995a: §§ 3-4]. Citazioni e riferimenti al testo si fondano sull'ed. Werner [1972: 261-73].

³⁶ In generale, vd. Burgio [1995a: §§ 3-4]. Nel dettaglio, i due antigrafici coincidono nella sostanza (e in molti casi, nella lettera) intanto nelle seguen-

frequente episodi che compaiono (o compaiono in quella forma, con quei particolari) alternativamente *ed esclusivamente* nell'una o nell'altra fonte.

3.4.2. Scendiamo nel dettaglio dei modelli (citati per pagina/rigo). Dipendono³⁷ da *HA* i seguenti episodi:

a) l'intera narrazione della nascita di Pilato [I,1.-3.]: l'origine germanica del padre Tyrus³⁸, la sua passione per l'astrologia e il riconoscimento nella disposizione delle stelle del grande destino di un figlio generato in quella notte³⁹, la ricerca di una fanciulla con cui cogliere l'attimo propizio in assenza della moglie, sono tutti dettagli assenti nella versione di *LA* 231;

b) l'episodio della guarigione di Vespasiano, governatore della Galizia sotto Tiberio [V,4.-VI,4.]: come in *HA* 263,24 sgg., il *familiar* inviato

ti sezioni: [II.], [III,1.] (liberamente rielaborata dal redattore in chiave «cortese»), [III,2.] («riscritta» nelle parti mimetiche), [IV,2.] (come la precedente), [V,1.], [VII,2.] (con l'invenzione del dettaglio di un Cristo prigioniero in una galera ebraica), [VII,3.] e [VIII,1.] (liberamente rielaborate), tutto [IX.], [X,3.] (con l'innovazione, rispetto ai modelli, della precisazione dei 16 anni – dopo la morte di Pilato – di attesa da parte di Vespasiano prima di iniziare il conflitto).

³⁷ La «dipendenza» di un episodio da un modello piuttosto che da un altro riguarda i dettagli discussi (e da essi si dà, per estensione, al contesto che li contiene, anche se questo si presenta in forma sostanzialmente identica nei due modelli).

³⁸ Il cui regno è collocato intorno a Magonza, nel territorio tra i fiumi Reno, Mosa e Meuve (dettaglio questo assente in *HA* 261, 2-4, e attestato solo da questo volgarizzamento: il terzo fiume è sconosciuto). Tale collocazione ha forse a che fare con una tradizione germanica attestata dall'XI secolo, secondo la quale Pilato sarebbe nativo della cittadina bavarese (a N di Norimberga) di Forchheim, a causa del nome dell'*oppidum* «Berlech» (*HA* 261,3: dettaglio omissso in *G*, ma presente nel duecentesco *P* «Kiconkes cha en arriere...» del ms. Paris, B.N.F. f.fr.1553: «[...] d'un castiel c'on apieloit Leich [...]» [Burgio 1995: 117]): «Dorch ist Berleich vielleicht nur eine verdorbene Lesart für Forchheim» – così L. WEILAND, «Niederdeutsche Pilatuslegende», *Zeitschrift für deutsches Alterthum* 17 (1874), p. 159, cit. da Karl Hauck, «Pontius Pilatus aus Forchheim», in H.R. JAUSS e D. SCHALLER (hrsg.), *Medium Aevum Vivum. Festschrift... Walther Burst*, Heidelberg, Winter 1960, pp. 104-24 (p. 114 nota 42). La nascita bavarese di Pilato è ben nota alla letteratura ottocentesca: vd. Creizenach [1874].

³⁹ *HA* 261, 4-13 recupera un motivo proprio, tra gli altri (anche se in forma diversa da questo caso: la decisiva presenza di un astrologo a decidere il momento del parto), del romanzo di Alessandro dello Pseudo-Callistene: cfr. M. BETTINI, «Eracle, Alessandro e la mitologia irlandese: il concepimento dell'eroe», in Fr. MENCACCI, *I fratelli amici. La rappresentazione dei gemelli nella cultura romana*, Venezia, Marsilio 1996, pp. VII-XLIII (pp. XXIII sgg.).

da Pilato a Roma presso Tiberio, finito in Galizia per una tempesta, catturato da Vespasiano e da lui liberato dopo averlo guarito dal tumore che affligge il suo naso, si chiama in **G** *Adranus*. L'intero episodio è assente in *LA* LIII (dove a p. 232 si dice solo che Pilato «quendam sibi familiarem pro sui excusatione ad Caesarem destinavit»), perché il da Varazze lo utilizzò come prologo alla narrazione della guerra giudaica (anch'essa tratta da *HA*) nel cap. LXVII *De sancto Jacobo apostolo* (pp. 295-303, alle pp. 299-303); e però qui il messo ha nome *Albanus*;

c) forse il racconto di [VIII,3.], secondo il quale il messo di Tiberio «ot [...] grant joye» di fronte all'intenzione di Veronica di portare con sé a Roma il velo *acheropita* col quale guarire Tiberio. Il dettaglio, assente in *LA* 233, è citato in *HA* 266,29-30, «[...] exultans gaudio magno [...]» (e però all'interno di un episodio che pare dipendere – vd. sotto – dal leggendario del da Varazze).

Presuppongono invece un modello affine a *LA* i seguenti episodi:

a) il racconto dell'amicizia romana del giovane Pilato col principe francese, del quale tanto *LA* 232 quanto **G** tacciono il nome (*Paginus* in *HA* 262,1);

b) il racconto dei capp. [VII, 1.-IX,1.] (che per il resto non differisce molto nei due modelli latini), per un dettaglio: in *HA* 265,7 il messo inviato da Tiberio a Gerusalemme per condurre con sé il noto medico Gesù ha nome *Albanus*; in **G** e in *LA* 232 sgg. si chiama *Volusianus*;

c) lo spostamento del cadavere di Pilato da Roma a Vienne [X,4.]: la citazione latina «Vianna dicitur quasi via gehenne» ripete il testo di *LA* 234 (*HA* 267,37 legge: «Vigenna quasi via gehenne nuncupatur»);

d) il racconto, dopo la formula dubitativa (su cui cfr. § 4.1.2.) sull'attendibilità storica della biografia di Pilato, delle accuse sporte a Tiberio dagli Ebrei sull'operato di Pilato, e del suo esilio a Lyon, anteriore al suicidio (comunque dato per avvenuto nelle carceri romane [ma vd. § 3.4.3.]): sezione del tutto assente in *HA* ⁴⁰, attinta da *LA* 234.

3.4.3. In qualche caso l'accostamento di materiali provenienti dalle due fonti avviene all'interno del medesimo segmento diegetico. In [V,3.], commentando il fatto che Pilato avesse inviato a Erode Gesù appena consegnatogli dagli Ebrei, **G** osserva come il prefetto si fosse così comportato nella speranza che il gesto gli riacquistasse l'amicizia guastata, e, al contempo, che il sovrano si pronunciasse per la condanna del Messia,

⁴⁰ La formula dubitativa è di quelle nelle quali Jacopo da Varazze cita *HA* come sua fonte. Quanto ai dettagli sulle accuse degli Ebrei a Pilato presso Tiberio, essi furono attinti da Pietro COMESTORE, *Historia scholastica. In Actus Apostolorum* LIII [PL CXCVIII, col. 1680B-C]. Cfr. Burgio [1995: 113 nota 29].

esonerandolo così da ogni responsabilità di fronte all'imperatore per un'esecuzione capitale che egli avrebbe concesso con grande riluttanza:

[...] car il se vouloit accorder a lui, et si se pensa malicieusement en son cuer que se il avenoit que Herodes feist occire Jhesucrist et crucifier, ainsi comme les anciens et les sages de la loi le croient a lui qu'il le crucifiast, que toute le coulpe en seroit tournee su Herode, se ceulx de Rome vouloient avoir et requerre Jhesucrist. Mais Herode ne trouva nulle cause de mort en Jhesus, si le renvoya a Pylate. Et furent en ce jour faiz amys Herodes et Pylate [...].

Il passo trova diretta corrispondenza in *HA* 263, 14-7:

Quem [*Gesù*] Pylatus [...] misit Herodi volens se servare innocentem a sanguine huius. Herodes autem credens hec ad honorem et reverentiam sui facta mutuo dilectionis honore remisit eum Pylato. Et reconciliati sunt Herodes et Pylatus in illa die.

mentre *LA* 232 è molto più generico: «[...] facti sunt inimici Pylatus et Herodes, quoadusque tempore passionis domini eum sibi reconciliavit, eo quod dominum ad se misit». Subito dopo **G** riferisce, introdotta dalla rubrica *Glose*, un'altra possibile ragione di odio tra Erode e Pilato: la repressione da parte delle truppe romane di un movimento religioso di Samaritani radunati sul monte Garizim – episodio assente in *HA*, e che *LA* attinge, per esplicita dichiarazione, dall'*Historia scholastica* del Comestore⁴¹.

In [X,1.] la giustapposizione di elementi non omogenei per etimo è senza soluzione di continuità. Alla descrizione del magico potere della *tunica inconsutilis* di Cristo (che Pilato, richiamato a Roma per rendere conto delle sue azioni, ha indossato per schivare con successo i colpi dell'ira di Tiberio, salvo poi essere scoperto e finire in carcere in attesa della

⁴¹ Ripeto qui i due passi, che già ho citato in Burgio [1995: 112 e nota 28]. *LA* 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 adscensurum in coelum, superveniens Pylatus ipsum cum omnibus occidit timens, ne similiter Judaeos seduceret»; *Hist. schol. In Evangelium XCIV* [PL CXCVIII, col 1585D]: «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 enim ne et Judaeos seduceret».

condanna capitale), sulla quale si soffermano con ampiezza di dettagli *LA* 233-4 e **G**, ma di cui nulla dice *HA*, si accosta l'arrivo di Vespasiano nella Curia:

En tandis que l'en enqueroit de sa mort, Vaspasien vint a Romme; et amena Tyte son filz avecques lui, et Adranus le message avec, pour prendre congié a l'empereur de punir Pylate. Et quant on lui dist que Pylate estoit en prison a Romme pour la mort Jhesucrist, et que l'en enqueroit de quele mort plus dolereuse on le pourroit faire mourir, il fu liez oultre mesure [...]. Si s'en ala devant l'emperereur, pour ce qu'il vouloit au meins trouver aucune dolereuse mort dont Pylate morust [...].

L'episodio non può essere attinto dal leggendario del da Varazze, perché vi manca⁴²; esso ricorre invece in *HA* 267, 20-5, in una forma più articolata che in **G**: Vespasiano giunge a Roma per ottenere l'autorizzazione imperiale a conquistare la Giudea, e:

Super hiis principibus disceptantibus et universa plebe quid faciendum esset diliberante licentiam destructionis Iudee et habitatorum eius a cesare Vespasianus venit accipere. Qui advocatis principibus morte turpissima dampnandum censuit esse Pylatum⁴³.

3.4.4. Per i tratti caratteristici fin qui descritti la situazione di **G**, almeno relativamente alla sezione «Pilato», si configura già, rispetto ai modi di produzione testuale degli altri volgarizzamenti su Giuda e Pilato, come l'esito d'una pratica redazionale eccentrica, e isolata nella sua eccentricità: *collage* di più fonti compresenti al redattore, o innesto, per glossa, sulla lezione di un solo modello di elementi provenienti da altre fonti? Ma su questo più oltre. Intanto, l'eccentricità di **G** si ma-

⁴² Cfr. *LA* 234: «Tunc imperator ipsum in carcere recipi jussit, donec sapientum consilio deliberaret, quid de eo fieri oporteret. Data est igitur in Pylatum sententia, ut morte turpissima damnaretur». Una piccola parte dell'episodio è recuperata in *LA* LXVII, p. 300, per funzionare da *transitio* tra l'episodio della guarigione di Vespasiano e quello della sua partenza per la guerra ebraica: «Vespasianus igitur Romam adiit et destruendi Judaem et Jerusalem a Tyberio Caesare licentiam impetravit» (e, ovviamente, poiché non è più questione di Pilato, di lui la transizione tace).

⁴³ Come si vede, **G** interpreta il relativo *Qui* come riferito a Vespasiano (là dove il testo potrebbe, ambigualmente, indicare Tiberio); tale interpretazione è la probabile ragione per cui in **G** si attribuisce a lui un commento sul suicidio del prefetto ([X,2.]: «Et quant on le sceut, Vaspasien dist et juga que tele mort devoit il avoir [...]») che in *HA* 267, 27-9 (come in *LA* 234) è attribuito a Tiberio: «Cesar itaque cognita morte Pylati dixit: "Vere morte turpissima mortuus est, cui manus non pepercit propria"».

nifesta ulteriormente in un altro tratto: l'inserzione di dettagli e/o episodi, relativi ai personaggi della biografia, che non appartengono alla *lectio* di *HA* o *LA* ma discendono da altri rami della tradizione.

a) Nella sua conversazione col messo di Tiberio [VIII,2.: *HA* 265-6 = *LA* 233] Veronica intercala al racconto dell'origine dell'*acheropita* di Cristo anche l'episodio della sua guarigione, dopo aver toccato la veste del Messia, da inarrestabili flussi di sangue: «“Et saches que, quant je vi venir mon Seigneur, il avoit si grant plenté de peuple entour lui que a paine po<s> je atouchier sa robe. J'avoie moult long temps eu flux de sang, dont je ne pos oncques estre sanee ne gairie par nul mire, et si y despendi tout mon avoir; mais si tost comme j'atouchai mon Seigneur, je fu toute gairie. [...]”». Si tratta dell'episodio neotestamentario⁴⁴ dell'emorroissa: la donna, di cui non si conosce il nome, dalla cui guarigione deriva il mito della Veronica [Kuryluk 1991: XI].

b) In [X,2.] il racconto del suicidio di Pilato⁴⁵ si conclude con questa affermazione: «Celle sainte figure et sainte ymage, dont j'ai cy devant parlé, est encore a Romme; et est appelee la “veronique”, pour l'amour de Verone la bonne dame a qui Nostre Seigneur Jhesucrist la donna». **G** allude qui all'immagine di Cristo (chiamata originariamente *sudarium*), depositata nella cappella di Sancta Maria ad Praesepe in San Pietro e oggetto di devozione nell'Urbe almeno dal XII secolo, che sparì durante il sacco del 1527⁴⁶.

⁴⁴ Cfr. *Mt* 9, 20-2 (e *Mc* 5, 25-34, *Lc* 8, 43-8): «et ecce mulier quae sanguinis fluxum patiebatur duodecim annis | accessit retro et tetigit fimbriam vestimenti eius | dicebat enim intra se | si tetigero tantum vestimentum eius salva ero | at Iesus conversus et videns eam dixit | confide filia fides tua te salvam fecit | et salva facta est mulier ex illa hora». (Il testo di **G** si accosta però maggiormente, per i particolari delle lunghe e vane cure mediche e della folla che circonda il Cristo, alla lezione di Marco e Matteo: *Mc* 5, 24-5, «[...] et sequebatur eum turba multa et conprimebat illum | et mulier quae erat in profluvio sanguinis annis duodecim | et fuerat multa perpessa conpluribus medicis | et erogaverat omnia sua | nec quicquam profecerat sed magis deterius habebat»).

⁴⁵ *LA* 234 («Audiens hoc [la decisione della condanna a morte] Pylatus cultello proprio se necavit et tali morte vitam finivit» [a cui segue il commento di Tiberio succitato, nota 42]) utilizza liberamente la lezione di *HA* 267, 25-7: «Pylatus audiens se morte turpissima dampnandum cultello propriis faucibus immisso capitis et colli dissolvit nervos» (dettagli assenti in **G**). Come risulta dall'analisi prodotta da Ford [1993: 27-34] sui testimoni della tradizione oitanica delle *Vengeance Nostre Seigneur* in prosa, la collocazione a Roma della morte di Pilato si ritrova solo nella versione di Jean Mansel (vd. *infra*, nota 61); si aggiunga da ultimo il volgarizzamento **P** cit. in nota 37, § X,2. [Burgio 1995: 125]. Non è argomento che si possa affrontare distesamente qui; è chiaro, però, che le discrepanze tra le versioni occitaniche sul luogo della morte di Pilato dipendono dai differenti modelli latini a cui attingono.

⁴⁶ Cfr. Kuryluk [1991: X, 82 e 192 note 5 sgg.], con i ben noti riferi-

c) Il § [X,5.], dedicato ai «traslochi» a cui fu sottoposto il cadavere di Pilato riunisce in *collage* dettagli che appartengono a filoni diversi della leggenda di Pilato⁴⁷. [1] Dopo l'immersione del corpo nel Rodano, il fiume diviene pericolosissimo per i naviganti: «[...] il ne fu nul si hardi qui osast passer le Rosne, ne entrer ens a nef, que tantost ne fust raviz ou fons de l'yaue jusques en abisme.» Il passo riecheggia un luogo del *Chronicon* di OTTONE DI FRISINGA – III 13 (relativo all'anno 1169): «Sunt etiam nonnulli, qui eum [Pilato] apud Viennam urbem Galliae in exilium trusum ac post in Rhodanum mersum dicant: unde hodie naves ibi periclitari ab incolis affirmantur» [in Cavard 1939: 48] – che si colloca entro quel filone della tradizione che vuole Pilato inviato in esilio (e quindi defunto) a Vienne, tradizione attestata dal *Chronicon* di ADONE DI VIENNE (800-875 ca.): «Pilatus, qui sententiam damnationis in Christum dixerat, et ipse perpetuo exilio Viennae recluditur: tantisque ibi [...] languoribus coarctatus est ut sua se transverberans manu, malorum compendium mortis celeritate quaesierit»⁴⁸. [2] Alla medesima linea rimonta il dettaglio della preghiera di Saint Mamert, vescovo di Vienne intorno al 475 ca.⁴⁹, erroneamente indicato da G come vescovo di Lossanna; a quanto risulta dalle fonti raccolte da Cavard [1939: 48-51], esso pare essere la prima allusione a una narrazione, a cui attinse la letteratura antiquaria secentesca sulla città di Vienne, che fuse (attribuendolo al vescovo) il recupero dal Rodano del cadavere di Pilato, causa di mille perturbazioni atmosferiche e telluriche, con il racconto della creazione (storicamente attribuita a Mamert nel 474) della liturgia delle *Rogationes*, così come lo elaborò AVITO DI VIENNE (450 ca.-519 ca.) nell'*Homilia de Rogationibus*⁵⁰. [3] Non è invece affatto chiaro a quale montagna, tra

menti a Giraldo Cambrense (1146?-1220) e, soprattutto, alla descrizione di Gervasio di Tilbury (*Otia imperialia* III 25) dell'immagine in San Pietro. Buone sintesi in K. GOULD, *The Psalter and Hours of Yolande of Soissons*, Cambridge (Mass.), Med. Academy of America 1978, pp. 81-94, e in Ford [1984: 11-4]; ma il testo fondamentale in materia è E. VON DOBSCHÜTZ, *Christusbilder. Untersuchungen zur christlichen Legende*, Leipzig, Hinrichs 1899.

⁴⁷ A partire da quale intreccio-base? La formula metadiegetica che mette in dubbio il valore del racconto è in LA 234; d'altra parte (vd. oltre) Jacopo da Varazze (ma non HA) omette di indicare la collocazione geografica del pozzo in cui il cadavere trova definitiva collocazione.

⁴⁸ PL CXXIII, col. 77C. Questa fonte, la sua discussione, e i materiali successivi su saint Mamert, in Cavard [1939: 37-8, 39, 40-51]. L'esilio e la morte di Pilato a Vienne sono attestati in due delle *Vengeances* in prosa edite da Ford: la red. A/B o «di Japheth», rr. 1080 sgg. [Ford 1984: 195 sgg.; Burgio 1996: 65-9]; la red. I (ms. London, B.L. Egerton 613 [XIII sec.], cc. 21^r-25^r), rr. 225 sgg. [Ford 1993: 205].

⁴⁹ Vd. G. MATHON, «Mamertus», in *Bibliotheca Sanctorum* VIII [1967], Roma, Città Nuova, coll. 614-5. La vita in AASS Maii, t. II, pp. 629-31 (e alle pp. 631-2 l'omelia di Avito di Vienne, su cui vd. *infra*).

⁵⁰ Mamert stabilì la liturgia delle *Rogationes* (composta da un digiuno collettivo e da una serie di processioni cantate nei tre giorni antecedenti all'Ascensione) per liberare gli abitanti di Vienne dal terrore provocato dagli

quelle che popolano l'orografia della leggenda di Pilato (su cui tace Jacopo da Varazze), faccia riferimento l'indicazione dei «mons de Mont-Gieu», in cui si collocherebbe il pozzo che accolse da ultimo le spoglie del prefetto della Giudea. *HA* 268, 8-12, dopo aver registrato che «Ubi relatione quorundam usque in hodiernum diem moventur et ebulliunt plurime machinationes et impuritates diabolice», continua osservando che «Puteus autem hic vicinus est monti, qui vocatur septimus mons tamquam de septem montibus eminentioribus unus»; e sulla scorta del *Fabularium* (1273) del canonico zurighese Konrad von Mur⁵¹ Graf [1892: I, 147-8] identificò il *septimus mons* con il Septimerpass non lontano da Chiavenna (Sondrio). L'ipotesi di Graf è però rigettata da tutta la letteratura sull'argomento: Herschel⁵² aveva già sostenuto nel 1864 che *Septimus* è cattiva lezione sotto la quale ha da leggersi *Septus*: in tal modo *HA* risulterebbe la prima attestazione della leggenda relativa alla collocazione del cadavere di Pilato in una pozza sul monte *Pilatus* (un tempo Fräkmünt), nei pressi di Lucerna⁵³; e del resto a questa montagna fa riferimento P: «[...] 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» [Burgio 1995: 125]. Può darsi che G faccia riferimento in forma distorta a questa leggenda; d'altra parte, non si può nemmeno escludere che la sua fonte non si riferisse a una tradizione locale lionese che parla di un *mont de Pilate* (o *de Pila*) tra Vienne e il Rodano: «Inter Viennam et Roselhon est mons magnus: inest puteus horribilis et profundus in quo Pilatus fuit ab Vespasiano imperatore positus. De illo puteo exeunt tempestates multe, et qui jactaret in eo lapidem, continuo exiret de eo tempestates»⁵⁴.

«[...] incendia crebra, terrae motus assidui, nocturni sonitus [...]» che tormentavano la regione. L'*âtton* della cerimonia (e la citazione) in AVITO DI VIENNE, *Homilia de Rogationibus* («Currit quidem tramite vitali...» BHL n° 5203), *PL* LIX, coll. 289-94. Cfr. H. LECLERCQ, «Rogationes», in *Dictionnaire de Archéologie chrétienne et liturgie* XIV/2 [1948], Paris, Letouzey et Ané, coll. 2459-61.

⁵¹ Vd. anche F.J. MONE, «Die Sage von Pilatus», *Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit* 4 (1835), coll. 421-46 (col. 422 nota 3), e Creizenach [1874].

⁵² HERSCHEL, «Zur Pilatussage», *Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit* 11 [n.s.] (1864) coll. 364-9 (col. 364).

⁵³ Viene meno la convinzione di Graf [1892: I, 148], per il quale la prima attestazione relativa al *Pilatus* (una montagna di 2129 m a S di Lucerna, le cui pendici lambiscono la riva della Vierwaldstätter See) sarebbe quella di Felix Malleolus (Haemmerlin), morto a Lucerna nel 1457. Si veda la bibliografia primaria nei saggi di Mone, Herschel e Creizenach *citt.*, e in É. DU MÉRIL, *Poésies populaires latines du Moyen Age*, Paris 1847 [repr. Bologna, Forni 1969], pp. 356-7 nota 7

⁵⁴ Secondo la relazione scritta da un Vallone nella seconda metà del Duecento del suo viaggio da Valenciennes a Avignone: cfr. J. DE FONT-RÉAULX, «Un itinéraire le long du Rhône au XIII^e siècle», *Bulletin de la Société archéologique de la Drôme*, genn. 1923, p. 93, cit. in Cavard [1939: 55]. E cfr. Cavard [1939: 51-6].

d) Del tutto nuova rispetto all'intera tradizione dei volgarizzamenti di Giuda e di Pilato è la sezione conclusiva della biografia del prefetto, che riguarda due episodi della Guerra giudaica: [1] conquistata Gerusalemme, gli Ebrei, divenuti schiavi dei Romani, furono venduti a gruppi di 30 al prezzo di un denario. **G** attribuisce questa sorta di contrappasso a Vespasiano, così come accade in *HA* 272, 22-8⁵⁵, ma non in *LA* 301, nella quale – in accordo con la sequenza storica dei fatti⁵⁶ – è Tito a costringere alla capitolazione l'assediate Gerusalemme. [2] La gioia per la notizia dell'elezione imperiale del padre provoca in Tito una sorta di paresi, guarita dall'abilità di Giuseppe Flavio (*HA* 271,30-272,22; *LA* 301⁵⁷).

3.4.5. Che ricavare da queste schede? Qualsiasi affermazione definitiva è impossibile, se non altro perché troppo poco sappiamo ancora sul testo di *LA* e di *HA*⁵⁸; si può tuttavia tentare qualche approssimazione. Gli episodi che **G** ha in comune con *HA*, esclusi quelli in cui l'accordo si fonda sulla presenza di un identico nome per un personaggio e comprese le dichiarazioni metadiegetiche sull'attendibilità delle narrazioni, non presentano una versione alternativa in *HA*: sono insomma, già nel leggendario, dei tasselli aggiuntivi; per contro, **G** si accorda

⁵⁵ «Vespasianus autem imperio sublimatus Romano magno comitatu redit et omnem Iudeorum provinciam et habitatores in morte Ihesu culpabiles destruxit [...]. Iudeos quoque civitatis, qui Ihesum XXX comparaverant argenteis, e converso XXX pro uno vendidit denario»: **G** colloca la nomina a imperatore di Vespasiano dopo la fine della guerra; *HA* e *LA* prima – soluzione in **G** probabilmente motivata dalla necessità di semplificare il racconto di *HA*, nel quale Vespasiano viene eletto imperatore e torna dalla Giudea a Roma, e quindi abbandona la capitale per riprendere il conflitto.

⁵⁶ «Tandem secundo anno imperii Vespasiani Titus Jerusalem cepit et captam subvertit templumque funditus destruxit et, sicut Judaei Christum XXX denariis emerant, sic et ipse uno denario XXX Judaeos vendidit». Nel luglio del 69 d.C. le truppe romane in Egitto e in Giudea giurarono fedeltà a Vespasiano imperatore: il quale ebbe la meglio a Roma sui partigiani di Vitellio solo nell'estate del 70; nell'aprile dello stesso anno la Guerra giudaica riprese sotto il comando di Tito, con l'assedio di Gerusalemme, che capitolò in agosto.

⁵⁷ **G** colloca questo episodio dopo quello della vendita degli Ebrei, e lo sposta da Gerusalemme a Roma. Tali operazioni rispetto al suo modello sono provocate dalla volontà di mantenere la sequenza temporale dei fatti: in *HA* come in *LA* la guarigione di Tito è successiva all'elezione di Vespasiano.

⁵⁸ Su *HA* cfr. J. KNAPE, «Die *Historia apocrypha* der *Legenda aurea*», in ID. e K. STROBEL, *Zur Deutung von Geschichte in Antike und Mittelalter*, Bamberg, Bayer. Vg. 1985, pp. 113-72.; su *LA* vd. B. FLEITH, *Studien zur Überlieferungsgeschichte der lateinischen Legenda Aurea*, Bruxelles, Société des Bollandistes 1991.

con *HA* in episodi che, a loro volta, si presentano in *LA* in una versione alternativa, per abbreviamento del discorso, per diversità di particolari o per mutamento di posizione nell'intreccio. Mi pare decisamente significativo l'accordo tra **G** e *HA* sul ruolo erroneamente attribuito a Vespasiano nella conclusione della Guerra giudaica: esso permette di sostenere con un certo grado di ragionevolezza che le «tessere» che compongono la superficie discorsiva di **G** (in particolare quelle provenienti da *LA*) siano stata «montate» su un supporto che doveva essere una versione di *HA*; non possiamo con sicurezza decidere se tale montaggio sia avvenuto (e in che misura) nella protostoria latina di **G**, oppure se sia opera di Guiart, all'inizio della tradizione oitanica; ma per analogia con quanto s'è potuto osservare negli altri volgarizzamenti, e con quanto sappiamo circa le pratiche discorsive con le quali Guiart manipola il materiale proveniente da Comestore in *BH* [St-Jacques 1985: 77 sgg.], propenderei per la seconda ipotesi.

3.5. Facilmente riconoscibile è invece il modello latino a cui **G** attinse per la stesura della *Vie du tres mauvais Judas*, «Nous voulons briefment compter...»: la biografia dell'apostolo che apre il cap. XLV *De sancto Mathia apostolo* della *Legenda Aurea* (*LA* 183-6). Il riconoscimento è di immediata evidenza: si confronti l'*incipit* del testo oitanico:

Nous voulons briefment compter la vie du mauvais trahistre Judas. [I,1.] On lit en une hystoire apocrife (c'est a dire que on ne la croit point qui ne veult) que en Jherusalem ot un homme qui avoit nom Ruben – et si estoit aussi, par un autre nom, appelez Symeon de la ligniee Ysachar, si comme dit saint Jherome [...].

con la lezione di Jacopo da Varazze:

[...] primo ortum et originem ipsius Judae breviter videamus. Legitur enim in quadam hystoria licet apocrypha, quod fuit quidam vir in Jerusalem nomine Ruben, qui alio nomine dictus est Symon de tribu Dan, vel secundum Hieronymum de tribu Ysaschar [...].

G prosegue seguendo passo passo l'antigrafo latino⁵⁹, senza

⁵⁹ La resa praticamente letterale del modello permette nuovamente (come in [1.]) di individuare una piccola lacuna nel corpo del testo: cfr. la nota 29 dell'apparato.

omissioni di elementi significativi⁶⁰ o addizioni rilevanti⁶¹, fino a registrare – cosa che non accade frequentemente tra i volgarizzamenti della carriera dell'apostolo indipendenti dalle traduzioni integrali/parziali di LA⁶² – i dettagli relativi al suicidio di

⁶⁰ Le omissioni sono di scarso momento: oltre alla semplificazione degli appellativi dell'etnia di Ruben/Simone, si tacciono alcuni dettagli sulla fuga a Gerusalemme [III,1.] (LA 184: «Ob hoc capitale[m] sententiam timens cum tributariis in Jerusalem aufugit [...]»), e sull'omicidio di Ruben [III,3.] (LA 185: «Tandem Judas Ruben in ea parte, qua cervix collo connectitur, lapide percussit [...]»).

⁶¹ Un solo caso: l'esplicitazione del nome della Maddalena nel riferimento all'unzione dei piedi di Cristo durante l'Ultima Cena (forse a riequilibrare l'omissione della circostanza in cui il fatto avvenne): vd. [VII.] «Si qu'il fu si dolant de l'oignement dont la Magdalene oigni Jhesucrist qui valoit trois cens deniers [...]», e LA 185 «Dolens vero tempore dominicae passionis, quod unguentum, quod trecentos denarios valebat [...]».

⁶² Dettagli assenti nei seguenti testi: 1) la quattrocentesca *Vie de Judas Scarioth*, «Après que nous avons parlé de la vie de Pilate...», del ms. Paris, B.N.F. f.fr. 1370 [= Pa]: «[...] et lors, par desesperance, s'en alla pendre et estrangler a ung sœur; et les deables emporterent l'ame de luy es tourmens d'enfer. Et ainsi mourut Judas villainement [...]» [BURGIO 1996: 58]; 2) la quattrocentesca *Histoire de Judas*, «Selon que raconte une histoire...», del ms. Paris, B.N.F. f.fr. 5036 [= Pb]: «Après, quant Judas vit qu'il out son Seigneur trahy et vendu, et qu'il out les .XXX. deniers receuz, si les raporta et rendi, et moult forment se repenti; et au derrain il se pendi. Et encorres luy eust valu sa repentance, n'eust esté sa desesperance: cil bien a honte mourir deust qui oncques bien faire ne vout» [BURGIO 1996: 61]; 3) la *Vengeance de la mort Jhesu Crist* (di Jean Mansel) edita da FORD [1993: 151-94] (sulla scorta del ms. London, B.L. MS. Royal 16 G III, trascritto da David Aubert nel 1479: ma la tradizione manoscritta, di cui sto curando la recensione, conta dodici testimoni), § 7, c. 196^c: «[...] puis moru ainsi miserablement que il est declairé cy dessus.» (l'analessi allude a un passo della *Vita Christi* dello stesso autore [secondo l'indicazione della c. F^r], che precede la *Vengeance*, tra gli altri testimoni, nel ms. Paris, Bibl. de l'Arsenal 5205-6, cap. XXVII, *Comment le venredy au matin Jhesus fu mené a Pylatte le prevost de Jherusalem; comment il fu par les Juifz accusé, et par Pylatte examiné. Puis parle des piteulx regretz de la glorieuse Vierge Marie*: «[...] et s'en ala pendre a ung arbre en soy desesperant et deffiant de l'infinie misericorde de Dieu.» [c. 90^v]; d'altronde, nell'altro testo che compone il ms. Royal, la *Vita Christi* di Jean Aubert, VI 3 [*De icelle passion Nostre Seigneur Jhesucrist a heure de prime; et comment Nostre Dame le trouva*: cito dall'unica trascrizione integrale del testo che ho sotto mano, il ms. Bruxelles, B.R. IV 106, trascritto dal figlio David nel 1461, c. 127^r], si legge: «Adont Judas, meu de repentanche, s'en ala; puis se pendi a ung laz tant qu'il s'estrangla»). Conserva invece i dettagli la vita di Giuda in *8aabb* del ms. Torino, B.U.N. L II 14 [= T], cc. 579^d-583^c, vv. 667-8, «conment au lach se sousleva l et ses ventres par mi creva» (cito secondo la lezione procurata da Alessandro D'ANCONA, *La leggenda di Vergogna e la leggenda di Giuda*, Bologna, Romagnoli 1869, pp. 75-100).

Giuda – «[...] et puis se pendi d'un laz et creva parmy, et lui expandirent les entrailles» – con i quali Jacopo da Varazze chiude il suo racconto (LA 186): «[...] laqueo se suspendit et suspensus crepuit medius et diffusa sunt omnia viscera ejus»⁶³.

4. *Sul trattamento degli intrecci e dei materiali*

4.1.0. I cinque testi formano all'interno del ms. Royal un blocco unitario: un nucleo reso compatto da un'interna, centripeta *vis* significativa, ed esteriormente riconoscibile per il gioco delle dichiarazioni metadiegetiche dell'Istanza narrativa.

4.1.1. Collocati dopo la narrazione evangelica e gli *Atti* degli apostoli, i cinque volgarizzamenti accusano immediatamente il loro legame con la materia neotestamentaria, e soprattutto col suo cuore significativo, il mito di passione e morte di Nostro Signore. Tale legame è d'ordine storico, e pertiene alla *littera* dell'Evento: i fatti e i personaggi evocati dai testi scandiscono momenti che si collocano anteriormente e posteriormente all'Evento, lungo un asse temporale di cui esso è il centro coesivo e il vettore di significato; la leggenda del legno della Croce ne ricostruisce la preistoria, evidenziando nella sequenza diacronica dei fatti il legame tipologico che unisce Adamo al Cristo (*I Cor* 15,22: «Et sicut in Adam omnes moriuntur | ita et

⁶³ G omette ulteriori particolari e il commento che, nell'ed. Grässe, li accompagna: «In hoc autem delatum est ori, ne per os effunderetur, non enim dignum erat, ut os tam viliter inquinaretur, quod tam gloriosum os scilicet Christi contigerat. Dignum enim erat, ut viscera, quae prodicionem conceperant, rupta caderent et guttur, a quo vox proditoris exierat, laqueo artaretur». Il racconto del da Varazze procede da *Act* 1,18 «[...] et suspensus crepuit medius | et diffusa sunt omnia viscera eius»: J. HERBER, «La mort de Judas», *Revue de l'histoire des religions* 65, t. 129 (1945), pp. 47-56 vi ha riconosciuto l'emergere di una credenza folklorica, piuttosto diffusa nel mondo semitico, secondo la quale il gonfiore del ventre è, nei vivi come nei morti, marca dell'impossessamento demoniaco; H. FUHRMANN, «Die Fabel von Papst Leo und Bischof Hilarius», *Archiv für Kulturgeschichte* 43 (1961), pp. 125-62 (pp. 141-44), ha segnalato, a proposito del *diffusa sunt viscera*, che nel Medioevo tale tratto caratterizza la morte degli eresiarchi, di cui Giuda rappresenta l'*Urtyp* neotestamentario (perché, come indica la *Glossa ordinaria* [PL CXIV, col. 429B], «viscera sunt sedes fraudis» – e la glossa si può leggere attraverso il filtro antropologico di Boureau [1984: 145], che nell'opposizione «bocca [di Cristo] *vs* visceri [di Giuda]» riconosce l'occorrere del paradigma «puro *vs* impuro [putrido]»).

in Christo omnes vivificabuntur») ⁶⁴ e rintracciando nel comportamento degli Ebrei verso il legno generato sul corpo di Adamo la prefigurazione del loro destino di deicidi; le vite di Giuda e di Pilato – per quanto marchiate dallo stigma dell'inattendibilità storica – offrono una cornice narrativa che sostiene il giudizio di correttezza che insieme li condanna, mostrando le affinità delle loro biografie, le loro comuni malefatte e il loro suicidio, animato dalla medesima *desperatio* [Ohly 1976; Boureau 1984: 143-5]; il sogno della madre di Giuda sul nascituro che distruggerà il popolo d'Israele, ripetizione profetica delle parole della regina di Saba a Salomone, trova il compimento nei paragrafi dedicati alla Guerra giudaica (mai prima di **G** collocati accanto a un volgarizzamento della vita di Pilato). Infine, attraverso il tenue riferimento al ritrovamento della croce, gli episodi relativi a Giuliano e a san Cipriano esaltano il potere taumaturgico della croce stessa, potere lungamente celebrato nel corso di tutto il Medioevo ⁶⁵.

4.1.2. Tra il testo relativo a Giuliano l'Apostata e la leggenda del legno della Croce **G** colloca una rubrica che qualifica il valore «storico» del testo che segue (c. 553^a):

Cy après s'ensuivent aucunes hystoires apocrifes de la sainte croix. Et sont ditte apocrifes, pour ce que l'en ne sceit pas se elles sont vraies ou non, si ne la doit on mye affermer pour vraie [...].

Tale etichetta si ripete nella rubrica introduttiva degli altri tre testi: *l'autre oppinion de la vraie croix*, «que [...] est apocrife aussi comme la dessusditte» (c. 555^b); *la vie du mauvais Pylate*, «et est apocrife, aussi comme les hystoires devantditte» (c. 555^c); *la vie du tres mauvais Judas*, «Et est aussi apocrife comme les autres dessusditte» (c. 558^b); essa torna, in formulazioni lievemente variate: dopo il sommario di *Gn* 3,21-4,26 che apre [2.], in [3.] come *transitio* tra la biografia di Pilato

⁶⁴ «C'est autour des deux pôles: Adam / arbre de paradis / péché et Jésus-Christ / croix / Rédemption, que la légende s'est formée [...]», scrive Prangma-Hajenius [1995: 12] (a cui devo la citazione paolina e il seguente riferimento – p. 11 – a Ireneo [II d.C.], *Adversus haereses* V 17,3: «uti quemadmodum per lignum facti sumus debitores Deo, per lignum accipiamus nostri debiti remissionem»).

⁶⁵ V. J. FLINT, *The Rise of Magic in Early Medieval Europe*, Oxford, Clarendon Press 1991, pp. 173-85.

e i fatti della Guerra giudaica (c. 557^d), all'inizio della vita di Giuda [I,1.]. Non è difficile individuare il modello di questa dichiarazione, riproposta in un ventaglio di varianti: si tratta della struttura frastica con cui Jacopo da Varazze dichiara la fonte del proprio racconto, in diversi luoghi di *LA* [de Gaiffier 1973: 265-6]: tra gli altri, nel cap. XLV (*LA* 185):

Hucusque in praedicta hystoria apocrypha legitur, quae utrum recitanda sit, lectoris arbitrio relinquatur, licet sit potius relinquenda quam asserenda.

e nel cap. LIII, all'inizio e alla conclusione della biografia di Pilato (*LA* 231, 234):

Et quia in mortem Christum tradiderunt, Judas per avaritiam, Judaei per invidiam, Pylatus per timorem, ideo videndum esset de poena a Deo his inflicta merito hujus peccati. Se de poena et origine Judae invenies in legenda sancti Matthiae, de poena et excidio Judaeorum in legenda sancti Jacobi minoris, de poena autem et origine Pylati in quadam historia licet apocrypha legitur [...].

Hucusque in praedicta historia apocrypha leguntur. Quae utrum recitanda sint, lectoris iudicio relinquatur⁶⁶.

Ma una volta separata dalla sua collocazione etimologica, la formula conosce un campo d'azione più ampio di quello di partenza; essa funziona al contempo come etichetta e come principio euristico: garantisce discorsivamente l'omogeneità tematica di testi distinti (e nel modello non tutti compresi nella definizione) all'ombra dell'opposizione tra *historia* e *fictio*, permette la loro collocazione all'interno di un'opera che si vuole storica e istruttiva, e, ripetuta nel dipanarsi degli intrecci, mantiene costantemente attiva la distinzione tra potenzialità educative della verità effettuale e piacere del testo di invenzione: «[...] mais je l'a cy mise, pour ce que moult de gens lisent volentiers escriptures apocrifas, pour ce qu'elles sont moult plaisans et agreables, et assoagens les oreilles des escoutans».

⁶⁶ Vd. inoltre il cap. LXVII *De sancto Jacobo apostolo*, all'inizio del racconto della guarigione di Vespasiano (*LA* 299): «Haec autem fuit causa adventus ipsorum [*Romanorum*] in Jerusalem, sicut in quadam hystoria invenitur, licet apocrypha»; e il cap. LXXXIX 3 *De sancto Petro apostolo*, a introduzione di un paragrafo dedicato ai crimini di Nerone): «[...] ut in quadam hystoria, licet apocrypha, legitur [...]» (*LA* 376).

4.2. L'*Historia scholastica* rappresenta il compimento della volontà, manifestata dai maestri di St.-Victor, di elaborare uno strumento esaustivo per una lettura totale del senso letterale e storico della Scrittura [Smalley 1952: 130-276; Luscombe 1985: 119]. L'opera di Comestore funzionava perfettamente tanto come commento letterale alla Scrittura che come manuale di storia universale [Smalley 1952: 282; Daly 1957: 70]; la sua costante tensione verso la chiarezza dell'interpretazione e la ricchezza dell'informazione nei domini dell'antiquaria, della geografia storica e della liturgia contribuirono in breve tempo ad ammantare l'*Historia scolastica* dell'aura di interpretazione canonica, e l'opera «divenne un classico sia per il clero che per i laici» [Smalley 1952: 254]⁶⁷.

L'adattamento di *BH*, unendo la traduzione della Scrittura al testo di Comestore, era in grado di superare la diffidenza della Chiesa verso la volgarizzazione (testuale e interpretativa) perché offriva ai laici al contempo la Scrittura e il suo commento autorizzato (adattato alle loro esigenze e cultura⁶⁸) [Potz McGerr 1983: 215-7]. Se osservate da questo punto di vista le scritture apocriefe (soprattutto quella relativa a Pilato, che riferisce fatti assenti nell'*Historia scholastica*) rappresentano il «naturale» compimento dei procedimenti di Comestore, e per suo tramite, di *BH* [Potz McGerr 1983: 217]. Come s'è detto, proprio la rubrica con la sua dichiarazione esclusiva funziona da interfaccia che permette l'ingresso dei materiali finzionali nel

⁶⁷ Tali caratteri, che valsero all'opera il titolo di testo fondamentale per acquisire il diploma in teologia (Decreto del Capitolo generale parigino del 1228), si conservano anche nelle aggiunte all'opera (del continuatore Pierre de Poitiers): gli Atti degli apostoli e il *compendium Historiae in genealogia Christi* [Smalley 1952: 301; Daly 1957: 71].

⁶⁸ «Guyart's process of translating the scriptures did not stop at his insertion of the full biblical passage at the beginning of each chapter of the *Historia scholastica*. He also deals with the quotations within the commentary. While Guyart often integrates these quotations into the French prose [...] he sometimes cites the latin and then translates it [...]», dando così l'impressione di uno stretto contatto tra resa in volgare e cultura del modello [Potz Mc Guerr 1983: 225]. Proprio in rapporto al pubblico virtuale di laici a cui la traduzione si rivolge (e sul quale poco siamo informati) si spiegano alcune delle pratiche messe in opera da Guiart: il costante sforzo di chiarire la lettera della Scrittura, la riduzione al minimo (e la frequente reclusione nelle glosse) dello sfoggio etimologico di Comestore, l'eliminazione delle informazioni filosofico-scientifiche troppo tecniche e delle parentesi sulle opinioni antiche, il saldo controllo dell'istanza metadiegetica [Potz Mc Guerr 1983: 226-7]; e cfr. St-Jacques [1985].

tessuto della narrazione storica, e regola l'attivazione dei procedimenti che presiedono alla loro elaborazione; li riconosciamo, nella composizione degli apocrifi, identici a quelli propri della stesura dei capitoli di *BH* [St.-Jacques 1985] e dei capitoli della *Legenda aurea* [Boureau 1984: 220]: frammentazione dei materiali, raccolta, classificazione e ricomposizione. Questo vale tanto per i testi già composti nell'antigrafo latino – il cap. CXXV di *SEO*⁶⁹ – che per i testi resi tali nell'opera di volgarizzamento. Sono procedimenti che discendono dalle tecniche specifiche del sapere compilatorio scolastico, e specificamente dalla *collatio*, su cui si fondano le *Summae* del XIII secolo.

Non va infine taciuto che l'intera operazione trova molta parte del suo senso nella disponibilità – propria delle opere medievali in cui il sapere trova sistemazione enciclopedica e totalizzante – all'infinito sviluppo, al commento continuo, alla costante riapertura della rete di connessioni storiche. Altrove [Burgio 1995a: § 6] ho parlato di un'attitudine midrashica propria di queste opere, in cui il senso dei fatti si dispiega nella ricostruzione del *cycle*. Ancorché leggendarie, e quindi inattendibili, le storie di questi apocrifi manifestano *in toto* quest'attitudine: e così i *casus ficti* di Pilato offrono a Guiart il pretesto per superare in informazione il suo modello; da Pilato si trapassa senza soluzione di continuità nella Guerra giudaica, mai narrata dal *Magister* («le Maistre n'en parle point»⁷⁰), e già trattata in *BH* (cc. 497^v-99^v) [St.-Jacques 1985: 78]. Siamo, logicamente, a un passo esatto dalla *Vengeance de la mort Jhesu Crist* in prosa (metà del Quattrocento), composta, a partire dagli stessi materiali di [4.] e [5.], dal chierico borgognone Jean Mansel a completamento della sua *Vita Christi*: sezione della II redazione di *Fleur des Histoires*, compilazione enciclopedica di storia sacra e profana.

⁶⁹ Che potrebbe sottoscrivere per sé quanto dice Boureau [1984: 213] a proposito del *récit hagiographique* in *LA*: «[...] se présente comme un assemblage de moments narratifs distincts, sans lien de solidarité significative [...]» (con la differenza che in *SEO* un, tenue, filo significativo sussiste).

⁷⁰ Ms. Royal 19 D III, c. 497^v, cit. in St.-Jacques [1985: 78].

5. *Nota ai testi*

La *lettre de forme* del ms. Royal presenta un numero limitato, per tipologia e occorrenze, di abbreviazioni. I *tituli*, di tipo molto comune, sono stati sciolti ricorrendo alle attestazioni in scrizione piena. Ho sciolto l'abbreviazione *nostres'* con <Nostre Seigneur> anche nelle occorrenze del *cas-sujet* – nonostante la presenza della scrizione piena <sire> (vocativo riferito a Dio nelle cc. 554^a, 554^b, 554^c) –, a causa dell'occorrenza in forma piena in c. 553^b. Nessun nome proprio, di persona o geografico, si presenta in forma abbreviata.

Il testo del ms. Royal è una copia: lo dimostrano gli errori che esso presenta, e una particolarità nella disposizione dei materiali, che si danno nella presente edizione secondo l'ordine in cui li offre la *scripta* del manoscritto. In particolare, questo vale per le sezioni segnalate dalla rubrica *glose*, che nell'antigrafo di **G** dovevano essere estranee al corpo del testo; inoltre uno degli episodi di [4.], l'elenco delle accuse ebraiche presso Tiberio, trova nel ms. parigino fr. 155, un'autonoma collocazione in una glossa marginale (citata in § 1.3.). Tutto ciò corrisponde a quanto sappiamo sulla storia della *mise en page* di *BH*; Guiart aveva pensato all'utilizzo di tre corpi diversi di *lettre de forme*: uno più grande per la traduzione biblica, uno intermedio per il testo di Comestore, uno più piccolo per le glosse. Tale articolazione non fu rispettata, per ragioni di economia, nelle trascrizioni della *BH*; venne annullata la distinzione tra i due corpi nel testo, e le glosse, in origine collocate nei margini secondo le procedure proprie della tradizione universitaria⁷¹, vennero inglobate nel testo e segnalate da marche specifiche.

Ho conservata la commatizzazione indicata dal manoscritto mediante il ricorso ai *pieds-de mouche*, e questo per rispettare quanto più possibile la volontà compositiva che presiede all'inserzione dei volgarizzamenti nell'unico testimone che li ha trasmessi. D'altra parte, per permettere un più agevole confronto tra la lezione dei volgarizzamenti e quella dei modelli latini o di altre versioni oitaniche, tutti i testi tranne [3.] presentano

⁷¹ E cioè con lemma a iniziale rubricata e segnalino di richiamo. Sulla *mise en page* di *BH* cfr. Reuss [1857: 182], G. HASENOHR, «Traductions et littérature en langue vulgaire», in H.-J. MARTIN e J. VEZIN (éds.), *Mise en page et mise en texte du livre manuscrit*, Paris, Promodis 1990, pp. 229-352 (part. 323-5), St-Jacques [1985: 79-80].

una suddivisione interna, segnalata dalle cifre tra parentesi quadre. In particolare:

- [1.]: s'è adottata la commatizzazione dell'edizione Douteil di *SEO*;
- [2.]: la mia edizione ripropone la segmentazione in centoventicinque unità frastiche proposta da Prangsmas-Hajenius [1995: 333-8] sulla scorta dell'edizione Suchier di *PPA* (vd. nota 32⁷²);
- [4.] e [5.]: si ripropone la paragrafatura già messa in opera nelle edizioni dei volgarizzamenti delle vite di Pilato [Burgio 1995: 117-36; Burgio 1996: 51-3, 61-5] e di Giuda [Burgio 1996: 54-8, 58-61].

L'apparato si limita a segnalare le lezioni su cui si è intervenuto, e alcuni luoghi caratterizzati da lezioni particolari. Non mi è parso opportuno intervenire su quei nomi propri di persona difformi dalla tradizione quanto a grafia.

⁷² La mia edizione segnala nella numerazione anche i §§ 97 (caduto in Prangsmas [1995: 337] per svista tipografica) e 123 (numerazione omessa da Prangsmas [1995: 338]: in realtà, come risulta dal confronto col modello latino, il paragrafo sussiste parzialmente in *BH*).

Le «Hystoires Apocrifes». Edizione

[552^e] *Cy commence la vie Julian l'apostat, le mauvais empereire renyé crestian; et comment le signe de la croix a grant vertu.*

[a] Quant la vraie croix fu trouuee de Sainte Helene, qui fu mere Constantin l'empereur, par Judas le Juÿf – si comme l'ystoire et la legende de l'Inuencion sainte croix nous racompte – Sainte Helene en fist faire la feste, et celebrer chascun an en Jherusalem; mais Eusebe, qui fu le .xxxiiij^e. apostole après Saint Pierre, commanda après que l'en en feïst et celebrast la feste par tout le monde.

[b] On lit d'icelui Judas le Juÿf (par qui la croix fu trouuee) qu'il se converti a la foi Jhesucrist, et fut appelez en baptesme Quiriacus, et fu fait evesque de Jherusalem. Et de celui Judas – qui puis fut appelez Quiriace – dit on que le dyable prophetiza ainsi, quant il ot fait trouver la vraie croix: «Judas trahi Jhesucrist a mort, mais cestui Judas a essaussié Jhesucrist mort, et a descouvert toutes les ars de nigromance. Mais Julian mon amy sera en brief temps roy et empereur, qui me vengera de lui». Et sanz faille ainsi fut il, car celui Julian l'occist, et moult d'autres crestians et les deux freres de Romme qui avoient nom ¹ Jehan et Paul ².

[c] On treuve que celui Julian fu crestian et cleric, et fu premierement moine; et sembloit qu'il fust homme de trop grant religion, si que une femme – pour la grant religion qu'elle cuidoit en lui – lui bailla a garder deux cruches toutes plaines d'or; et couvri moult bien de cendres la bouche des cruches, si qu'il ne paroît riens: car elle cuidoit vraiment qu'il fust trop saint homme. Et toutesvoies ne lui dist elle point que ce fust or desoubz les cendres. Et quant elle s'en fu partie, il trouva l'or desoubz les cendres; si l'embla et rempli les cruches de cendres. Et puis les rendit ainsi a la femme, quant elle les vint demander au moine; mais elle n'eut nul tesmoignage qu'elle lui eust point baillié d'or, si n'en pot point ravoïr. Et les autres moines, devant qui elle lui avoit baillié les cruches, ne virent dedans que cendres. Si demoura ainsi l'or a Julian le moine ³.

1. **nom**] noms *ms.*

2. **Paul**] Paule *ms.*

3. **moine**] moines *ms.*

Assez tost après s'en fouÿ Julian a Romme atout cel or, si fist tant par son avoir et par son sens qu'il fut un des juges de Romme en assez brief temps après; et quant il ot ainsi esté une piece, il fu fait empereur. [552^d] Il savoit moult de l'art de nigromance, car il l'avoit aprise des son enfance, et si lui plaisoit moult, et moult l'aimoit. Et pour ce, si tost comme il fu fait empereur, en print il avecques lui les plus grans maistres qu'il en pot trouver, et pluseurs. Si avint une foiz, tandis qu'il estoit enfant, que son maistre⁴ qui lui aprenoit celle art s'en ala hors de sa maison, et il demoura tout seul gardant l'ostel. Si commença a regarder es livres son maistre et a lire les conjuremens des dyables, et tantost une grant multitude vint devant lui, aussi comme gens d'Etiope (ce sont noirs de Morienne). Et il en ot lors grant paour, si fist sur soi le signe de la croix: et tantost tous ces dyables s'esvanouÿrent.

Quant son maistre fu venuz, il le trouva espoentez, si lui demanda qu'il avoit; et il lui racompta tout ce qu'il avoit fait, et veu. Et si lui dist <le> maistre⁵: «Le signe de la croix enchace les dyables, car ilz le heent trop fort». Dont il avint, quant il fu fait empereur, qu'il lui souvint de ce, quant il vult ouvrer de nigromance, si renya Jhesucrist. Et partout ou il savoit le signe de la croix, il le destruisoit et despeçoit; et partout ou il savoit crestians, il les faisoit occire: car il cuidoit que les dyables ne vouldissent mye obeÿr a lui, se il ne feïst ainsi. Lors occist il Judas, qui fut appelez Quiriace, par qui la vraie croix fu trouvee.

[d] On treuve escript que un chevalier qui fu nommé Quiriace occist celui Julian. Car une foiz, ainsi comme Julian s'en aloit parmy la terre d'Ephese atout grant ost, pour combatre contre autres Sarrazins qui avoient mesfait a la cité de Romme, il passa par devant une abbaye de moines; si envoya un message en l'abbaye aux moines, et leur manda qu'ilz lui appareillassent a disner. Mais l'abbé et les moines lui refuserent, pour ce qu'il estoit renyez, et pour ce qu'ilz estoient povres. Lors fu Julian moult courrouciez; si leur remanda que, devant que l'an passast, il destruiroit toute l'abbaye, et y feroit terres arables – et les occiroit tous.

Lors orent les moines grant paour. Mais leur abbé, qui es-

4. **que son maistre]** que son maistre que son maistre *ms.*

5. **le maistre]** Cfr. *SEO* CXXV, 31-2: «Quod cum ille Iulianus referret magistro suo querenti, quid ipse uidisset, inquit magister [...]».

toit tres saint homme, les conforta en Nostre Seigneur; et fist tant par son confort qu'ilz orent grant joye du martire qu'ilz devoient recevoir, si comme ilz cuidoient. Et puis avint il en une nuit après, si comme l'abbé estoit en oraison, qu'il sembla a l'abbé et vit que Nostre Dame Sainte Marie ouvri le moustier de [553^a] l'abbaye, et vint a la tombe d'un chevalier qui nouvellement, depuis .vij. jours, avoit esté mort et la enterrez (et avoit esté nommez Quiriace), et lui commanda qu'il levast et s'armast et le vengast de Julian. Lors se leva le chevalier, si prist les armes et son escu qui pendoient encore a la paroi du moustier, si s'en arma et puis print son cheval, qui estoit encore es estables de l'abbaye, et monta sus et puis s'en ala contre l<es> ennemy<s>⁶ Julian; et tout ce vit l'abbé. L'endemain compta l'abbé ceste chose aux moines, et ilz s'en alerent tous ensemble a la tombe du chevalier, si l'ouvrirent et n'y trouverent mye le corps du chevalier; et si ne trouverent mye aussi ses armes ne son cheval.

Au tiers jour après se combati Julian contre ses ennemys, si l'occist celui chevalier mort qui avoit nom Quiriace. Et tantost, en la nuit ensuivant après, revint le chevalier a son tombel, et entra ens; et remist ses armes et son cheval en leurs lieux, voiant l'abbé. [e] De cestui Julian treuve l'en escript que en Constantinoble, ou il fut enseveliz, ist encore si grant puantize de son tombel, que nul n'y puet durer.

[f] Après cestui Julian fut empereur Cyprian: un homme moult luxurieux, et qui moult aima Sainte Justine, la glorieuse vierge, de fole amour. Mais quant il vit qu'il ne la pourroit attraire a sa luxure, lui, qui savoit toute l'art de nigromance, envoya un dyable a Sainte Justine pour l'esmouvoir et attraire a sa luxure; mais elle fist sur soi le signe de la croix, par quoi il n'osa ne ne pot demourer. Lors y envoya Cyprian un autre dyable plus fort; et elle fist aussi sur soi le signe de la croix, et le dyable n'oso<i>t ne ne pavoit arrester devant elle, pour le signe de la croix qu'elle avoit fait. Et quant Cyprian vit ce, il se converti a Nostre Seigneur Jhesucrist et se fist baptizier; et depuis fu tres saint homme et mena tres sainte vie.

6. **les ennemys**] Cfr. *SEO* CXXV, 57-8: «[...] ascendit uidente abbate et ad inimicos Iuliani se transtulit».

Cy après ensuivent aucunes hystoires apocrifes de la sainte croix; et sont dites apocrifes, pour ce que l'en ne sceit pas se elles sont vraies ou non, si ne la doit on mye affermer pour vraie; mais je l'ai cy mise, pour ce que moult de gens lisent volentiers escriptures apocrifes, pour ce qu'elles sont moult plaisans et agreables, et assoagens les oreilles des escoutans.

[553^b] *Comment Adam envoya Seth son filz en paradys terrestre a l'ange.*

[1] Après le pechié Adam nostre premier pere, et qu'il fu bouté hors de paradys terrestre pour son pechié, il cria mercy a Nostre Seigneur humblement; et Nostre Seigneur par sa misericorde lui donna, et a Eve sa femme, vesteures de piaux, et lui promist par sa grant debonnaireté et doulceur qu'il lui donroit en la fin du siecle de l'uile de misericorde. [2] Et puis s'en ala Adam avec Eve sa femme en la vatee Hebron, en laquelle il souffrit avec sa femme moult de grans et griefz travaux, en la süeur de son corps <et> en grant contricion de cuer. [3] En celle paine et en ce travail congnut Adam sa femme; si en ot deux filz, dont l'ainsné fu nommez Caÿm, et l'autre Abel.

[4] Et quant ilz se commencerent a congnoistre et a entendre, leur pere leur commença a compter ce qui de lui estoit avenu et que Dieu estoit, et qu'ilz le servissent et aimassent de tout leur cuer, et lui offrissent sacrefices. Lors s'en alerent les enfans es montaignes et sacrefierent a Nostre Seigneur, et lui offrèrent sacrefices de leurs biens. Mais Nostre Seigneur ne regarda mye aux dons Caÿm, car il les offroit fausement et de felon cuer, ains regarda aux dons Abel, car il estoit juste et les offroit loyaument et de bon cuer. [5] Et quant Caÿm vit ce il fut espris et alumez de grant envie, si qu'il occist son frere Abel.

[6] Quant Adam vit ce, il fu moult dolant et dist: [7] «Ha a! Comment me sont grans maulx avenuz par femme!»; et jura que jamais ne congnoistroit sa femme charnelement. [8] Et ainsi se retint Adam de sa femme cent ans. [9] Après ce commanda Nostre Seigneur a Adam qu'il congneust sa femme; et il le fist ainsi, et engendra un filz en lieu de Abel qui ot nom Seth, [10] lequel fu tousjours juste et obeÿssant a son pere. Et puis congnut de rechief Adam sa femme; et engendra filz et filles qui s'entreprendrent par mariage, et engendrèrent enfans dont le monde fu rempliz. **Tout ce qui est cy devant dit est escript**

en la Bible ou livre de Genesis, et est vrai; mais ce qui s'en-suit est apocrife, si le croie qui veult. Toutesvoies ne le doit on mye affermer pour verité, mais c'est moult plaisant hystoire et douce a ouÿr.

[11] Quant Adam ot tant vescu qu'il ot .ix^c. ans et .xxx., il s'enclina vers terre, et s'apuya sur l'instrument dont il [553^c] labouroit en terre, car il estoit moult traveilliez de labourer; [12] si commença a estre moult triste, et a penser qu'il veoit moult de maux croistre en terre et venir de ceulx qui de lui estoient issuz. Lors lui commença moult a anuyer sa vie, et qu'il vivoit tant; [13] si appela Seth son filz, et lui dist: «Biau filz, je te vueil envoyer en Paradys a Cherubin, l'ange qui garde l'arbre de vie atout une espee de feu et tournoiant». [14] Seth lui respondi: «Pere, je sui prest a y aler. Mais enseigne moi la voie, et me di que je dirai a l'ange». [15] Le pere lui dist: «Filz, tu diras a l'ange que ma vie m'anuye, et si lui prie de par moi qu'il me face certain de ma mort, et me face aussi certain de l'uile de misericorde que Nostre Seigneur me promist quant il me bouta⁷ hors de Paradys».

[16] Lors s'appareilla Seth a aler, et son pere lui dist: «Filz, tu t'en iras vers orient, [17] si trouveras au bout de ceste vallee une voie qui te merra en Paradys. [18] Et en celle voie trouveras tu pas⁸ tous sechiez, par ou moi et ta mere passasmes quant nous vensismes de Paradys en ceste vallee, quant Nostre Seigneur nous ot boutez hors; [19] car nostre pechié fu si grant que l'erbe ne pot oncques croistre la ou nous passasmes, ains sechieurent nos pas. Filz, tu poursuivras ces pas et t'en iras droit en Paradys; et par ces pas reconnoistras tu la voie que je t'ai ditte». [20] Lors se mist Seth en la voie, et s'en ala. [21] Et quant il vint pres de Paradys, il fu tout⁹ esbahiz de la grant clarté qu'il vit; [22] mais son pere l'en avoît avisié et dit qu'il se seignast du signe tau (c'est un tel signe .T.); et il fist ainsi, si s'en vint droit en Paradys.

[23] Quant l'ange Cherubin vit Seth, il lui demanda pour quoi il venoit la. Seth lui respondi: [24] «Mon pere est moult vieil, si lui anuye moult sa vie; si te prie mon pere que tu le faces certain de l'uile de misericorde que Dieu lui promist

7. **bouta**] promist (*espunto dal copista*) *bouta ms.*

8. **pas**] Sarebbe forse più corretta un'espressione come «de pas...». Si noti che il modello latino, *PPA*, legge «invenies passus marcidos» [cit. in Prangmsma-Hajenius 1995: 395].

9. **tout**] tous *ms.*

quant il le bouta hors de Paradys». [25] L'ange lui dist: «Va t'en a l'uis de Paradys, et boute ta teste sanz plus dedans, et regarde diligemment ce que tu verras». [26] Adonc s'en ala Seth a l'uis de Paradys, et bouta sa teste sanz plus dedans; [27] si vit et ouï si grant douceur que nulle langue d'omme ne le pourroit dire. Celle douceur estoit et venoit de diverses manieres de fruiz et de fleurs, et de divers chans d'oisiaux qui estoient en Paradys. [28] Et si vit ou mylieu de Paradys une fontaine trop clere, de laquele issoient .iiij. fleuves: desquelx l'un avoit nom Philson, [553^d] l'autre Gyon, l'autre Tigris, et l'autre Eufrates. (Et ce sont les .iiij. fleuves qui livrerent yaues a tout le monde). [29] Et si vit sur celle fontaine un moult grant arbre et moult branchu; mais il n'avoit point d'escorce, ne nulle fueille. [30] Si commença Seth a penser quel arbre ce pouvoit estre, et se pensa qu'il estoit ainsi sechiez pour aucun pechié, aussi comme les pas son pere et sa mere estoient secs pour leur pechié. [31] Et puis s'en retourna Seth a l'ange, si lui racompta et dist tout ce qu'il avoit veu; [32] et l'ange lui commanda qu'il retornast encore a l'uis regarder, se il verroit encore nulle autre chose. Lors s'en retourna Seth a l'uis, [33] si vit le serpent entour l'arbre sec, qui avoit deceu son pere. [34] Si fu Seth moult esbahiz, et s'en retourna a l'ange; [35] et l'ange lui commanda qu'il retornast encore une foiz a l'uis. Et il y retourna, si vit au sommet de l'arbre devantdit aussi comme un petit enfant nouvellement nez, plorant, envelopez de draps. Et quant Seth le vit, il fu tout esbahi; [36] si baissa ses yeulx vers terre, et vit les racines dudit arbre percier la terre, et atteindre et descendre jusques en Enfer, la ou il vit et recongnut l'ame de son frere Abel, en celle partie d'Enfer ou les justes descendoient devant la mort Jhesucrist. [37] Et lors s'en retourna Seth a l'ange, et lui dist tout quanqu'il avoit veu.

[38] Adonc dist l'ange debonnairement a Seth: «L'enfant que tu as ore veu c'est le Filz [39] de Dieu, qui plore les pechiez du peuple, lesquelx il deffacera et otera, quant le temps en sera venuz et acompliz. Cel enfant est l'uile de misericorde que Dieux a pieça promise a ton pere et ta mere; et a tous ceulx qui vendront d'eulx et descendront, [40] sera et est vraie huile de misericorde, et leur racheteur; cel enfant est vraie piece de vraie amour». [41] Quant l'ange ot ainsi apris et enseignié Seth, et fait certain de l'uile de misericorde, Seth print congié de l'ange pour retourner a son pere; [42] et l'ange lui donna trois grains du fruit du premier arbre dont son pere

avoit mengié, et lui dist: «Ton pere mourra dedans le tiers jour que tu seras revenuz a lui. Et quant il sera mort, tu metras ces trois grains dedans sa bouche, [43] et ce ne delaisse pour riens; car trois arbres en vendront et naistront: l'un sera cedre, [554^a] l'autre cyprés, et l'autre pin. [44] Par le cedre est entendu le Pere, par le cyprés le Filz, et par le pin le Saint Esperit. [45] Le cedre, par qui le Pere est entenduz, est de tous les autres arbres le plus soef flairant; [46] le cyprés nous monstre la douceur du Filz; [47] et le pin, qui porte grant plenté de grains et de noiaux, nous monstre les dons du Saint Esperit».

[48] Quant l'ange ot ainsi parlé a Seth, il s'en retourna a son pere; et lui dist tout quanqu'il avoit veu et ouÿ, et tout quanque l'ange lui avoit dit. [49] Dont Adam ot grant joye et rist: n'oncques plus en toute sa vie ne rist ne n'ot joye, fors celle seule foiz. [50] Ainsi esjouÿz et certifiez, Adam cria a Nostre Seigneur, et dist ainsi: «Sire, ma vie me soufist. Or oste m'ame de terre». [51] Et puis mourut Adam dedans le tiers jour, ainsi comme l'ange avoit <dit>¹⁰. Et Seth son filz l'ensevelit en la valee Hebron, et mist les trois grains dessusdiz en sa bouche desoubz sa langue.

[52] En brief temps après leverent trois vergettes de ces trois grains, aussi comme d'une aulne de long, [53] et crurent en la bouche Adam. Et furent la jusques a Noé, et de Noé jusques a Abraham, que oncques ne crurent plus que d'une aulne de long, ne n'engroissirent ne n'amendrirent. Et furent tousjours en tel point d'Abraham jusques a Moÿse, ne oncques ne perdirent leur verdure. [54] Mais quant Moÿse le prophete mena le peuple d'Israel hors d'Egipete, hors du servage Pharaon, par le commandement Nostre Seigneur oultre la Rouge Mer a pié sec – et Pharaon et tout son grant ost furent noyez en la mer –, Moÿse et le peuple d'Israel vindrent en la valee Hebron, et y fichierent leurs tentes. [55] Si trouva Moÿse ces vergettes, et prophettiza, et dist: «Vraiment ces trois vergettes segnifient et monstrent qu'il est une Sainte Trinité».

[56] Et puis print Moÿse les trois vergettes, et les arracha et tira hors de terre hors de la bouche Adam; [57] et a l'arrachier en issi si grant odeur que tout le peuple d'Israel en fu rempli, et cuidoient ja estre venuz en la terre de promission. [58] Et lors ot Moÿse grant joye; si les enveloppa en un tres bel drap et tres net, et les porta partout avecques lui comme

10. **dit**] Così anche Prangsm-Hajenius [1995: 335].

saintuaire tant comme il fut ou desert (c'est assavoir .xl. ans); [59] et quant aucun du peuple estoit mors d'aucun serpent ou de vers envelimez, il aloit au saint prophette Moyses, [554^b] et baisoit les trois vergettes, et il estoit tantost gairiz.

[60] Après ce avint, quant le peuple d'Israel s'esmut a parler contre Nostre Seigneur [61] et contre Moyses aux yaues de contradiction, que Moyses fu moult courrouciez au peuple, si dist: «Ouëz et escoutez, mauvais et mescreans! Ne pourrons nous mye faire saillir et venir yaue de ceste pierre». [62] Et puis feri Moyses la pierre de sa¹¹ verge que Dieu lui avoit donnee: et grans yaues en saillirent, dont le peuple et les bestes burent, qui par avant mouroient de soif. [63] Et quant ce miracle fut avenuz, Dieu s'apparut a Moyses et lui dist: «Pour ce [64] que tu n'as mye santifié mon Nom devant le peuple d'Israel pour ce miracle, tu ne merras mye mon peuple en la terre de promission». [65] Moyses respondi a Nostre Seigneur, et dist: «Ha a! Sire, aies mercy de moi. Et qui l'y merra donc?». [66] Nostre Seigneur respondi: «Caleph et Josué; mais tu n'y entreras mye. Va t'en donc lasus en celle montaigne Thabor mourir».

[67] Lors print Moyses ces trois vergettes dessusdittes, et monta en la montaigne Thabor, et les planta au sommet de la montaigne; [68] et decoste elles fist une fosse, et puis se coucha dedans et mourut. Et Nostre Seigneur l'enseveli de sa propre main. Et ne fut oncques, ne n'est homme qui oncques sceust trouver le lieu de la sepulture Saint Moyses, ne nul n'en sceit riens fors Nostre Seigneur, qui de sa main l'enseveli. *Glose.* Cy dit le Maistre es Hystoires Scolastiques que Dieu ne vult mye que la sepulture Moyses fust trouvé, pour ce que les Juys ne l'aorassent comme Dieu: car ilz estoient de mauvaise et dure teste, et s'enclinoient de legier a aorer autres dieux que le Dieu d'Israel. [69] *Texte.* Les trois vergettes furent la, sanz croistre et sanz apeticier, mil ans tous plains, jusques a tant que le saint prophette David regna en Judee.

[70] Quant mil ans furent passez, le roy David fut amonnestez par le Saint Esperit qu'il [71] s'en alast en Arabie jusques a la montaigne Thabor, et preïst la ces trois vergettes que Moyses y avoit plantees, et les portast en Jherusalem, car Dieux avoit pourveu de donner salut a l'umaine ligniee par elles ou fust de la croix, et par le mistere de la croix. [72] Lors se mist

11. sa] ceste (*espunto dal copista*) sa ms.

David en voie, si ala tant qu'il vint en .ix. jours a la montaigne Thabor, [73] ou il trouva les trois vergettes dont l'ange l'avoit fait sage. [74] Si les coppa [554^c] David; et si grant odeur en issi que toute la compaignie David en fu si remplie qu'ilz cuidoient estre avecques Dieu. [75] Lors ot David grant joye, si commença a harper et a dancier en ses instrumens, et appelant et loant le Nom Nostre Seigneur.

[76] Et puis s'en retourna David. Et ainsi comme il s'en retournoit, meziaux, contraix, avugles et autres malades venoient contre lui, et ilz estoient tantost gairiz de toutes leurs maladies par la vertu de la sainte croix avenir. Et David prophetiza, et dist: «Hui est salut donnee par la vertu de la sainte croix!» – [77] car il avoit entendu par le Saint Esperit le mistere de la sainte croix. [78] Si s'en retourna a grant joye en son lieu en Jherusalem.

[79] Quant le roy David fu revenuz au .ix^e. jour en Jherusalem, il commença penser comment et en quel lieu il pourroit planter ces .iiij. vergettes honorablement; si les mist celle premiere nuit en une cisterne decoste sa tour, jusques a l'endemain qu'il les vouloit planter en biau lieu; [80] et y mist grant luminaires et gardes, et puis s'en ala. [81] Et les vergettes se drecierent tout par elles par la vertu divine, et se planterent et enracinerent en la cisterne, et s'assemblerent toutes .iiij. en un et ensemble.

[82] L'endemain ala David aux vergettes, si les trouva droites plantees, et enracinees et ensemble. [83] Et quant il vit ce miracle, il en ot grant joye et grant merveille, si dist: «Toutes terres et toutes creatures creignent Nostre Seigneur et le doutent: car Il est grant et merveilleux en Ses oeuvres». [84] Le roy ne les vult mouvoir de la, car il veoit clerement que Dieu les avoit plantees; mais il fist faire un muret entour. Et furent la, et crurent moult fort jusques a .xxx. ans. [85] Et metoit le roy chascun an un cercle d'argent tout neuf entour, par quoi il savoit combien ce saint arbre croissoit chascun an; et ainsi le fist le roy chascun an jusques a .xxx. ans. [86] Et le saint arbre crut tant la dedans, que le roy s'en ala plorer desoubz son pechié, qui fu si grant, de la femme Urie, qu'il lui osta, et fist occire Urie son mari. Et quant le roy ot fait ce grant pechié et il s'en repenti, il aloit souvant plorer desoubz le saint arbre, et y fist le psiaume: **Miserere mei Deus**¹².

12. **Miserere... Deus**] È l'incipit di Ps 50,1: «Miserere mei Deus secun-

[87-8] Quant David ot parfait le psautier, il vout faire un temple a Nostre Seigneur. [89-90] Mais Nostre Seigneur lui dist qu'il ne lui feroit mye son temple. [91] David lui dist: «Ha a! Sire, qui le fera donc?». Nostre Seigneur dist: «Salemon ton filz». [554^d] [92] Lors entendi bien David qu'il ne vivroit mye longueme<nt>; [93] si appela devant lui les princes de son royaume et les anciens de la cité de Jherusalem, si leur dist: «Oëz Salemon mon filz, et lui obeÿssiez comme a moi: car Dieu l'a elleu». [94] Et en brief temps après mourut le tres saint prophette David roy de Jherusalem et de Judee.

Quant le bon roy David fu mort et enseveliz a grant honneur comme roy, son filz Salemon le Sage regna après lui en Judee; et fist le Temple Nostre Seigneur dedans sept ans et sept mois a grant joye. [95] Si failli avoir un banc a parfaire le Temple, qui estoit le darrenier banc de toute l'oeuvre; et on ne povoit trouver nulle part, ne en la montaigne de Lyban, ou les biaux arbres croissoient, ne ailleurs, si grant arbre dont on peust faire ce banc. [96] Si couvint par force copper ce saint arbre que David avoit planté, car il estoit assez grant et plus qu'il ne failloit a faire ce banc. Si l'appareillierent et dolerent, et puis gitterent les maistres ouvriers leur ligne, et firent de ce saint arbre un banc tout a point. [97] Mais quant ilz leverent ce banc pour le mettre et asseoir en son lieu, qui avoit par droite mesure .xxxj. coutees de long par terre, ilz le trouverent – quant il fu levez – plus court une coutee. [98] Lors le ravalerent les maistres et gitterent leur ligne sus, si trouverent aussi comme devant qu'il avoit .xxxj. coutees, et qu'il estoit plus long que les autres bancs d'une coutee si comme il devoit estre. Si le releverent en son lieu; et ilz le trouverent plus court des autres une coutee. [99] Trois foiz le leverent et avalerent les ouvriers, et tousjours le trouverent plus court des autres d'une coutee a l'asseoir, qui par droite ligne estoit plus long des autres une coutee; ne oncques ne leur vint a point a mettre en oeuvre. [100] Dont les ouvriers furent tous esbahiz, si appelerent le roy Salemon a veoir celle merveille; [101] et quant Salemon vit ce miracle, il commanda que on le meist ou Temple, et que tous ceulx qui entreroient ou Temple l'onorassent. [102] Et puis retournerent les ouvriers en la montaigne de Lyban, si trouverent tantost un arbre a point a faire les bans;

dum magnam misericordiam tuam». Quanto agli avvenimenti relativi, cfr. 2 *Sm* 11-2.

et parfurent le Temple a grant joye.

[103] Quant le Temple fu parfait, tout le paÿs y venoit orer. [104] Si avint une foiz [555^a] que une femme, qui avoit nom Maximille, vint ou Temple; et trop grant peuple y estoit venu pour honorer et aorer le saint banc. [105] Et celle Maximille par mesprenture, et qui ne se donnoit point garde du saint banc, s'assist sus; et sa robe commença tantost a ardoir entour lui. [106] Si fu moult esbahye, et commença a crier, et dist en prophetizant: «Mon Dieu est Jhesucrist!».

[107] Quant les Juÿs ouÿrent appeler Jhesucrist, ilz distrent qu'elle estoit mescreant et forsenee, si la menerent aux champs et la lapiderent. [108] Et ceste fu la premiere martire qui oncques fu pour le nom Jhesucrist. [109] Et puis prindrent les Juÿs le saint banc, et le tirerent hors du Temple et le gitterent en une fosse despitte que l'en appeloit en latin **probatica piscina**, [110] en laquele on lavoit les bestes mortes que l'en offroit au Temple. [111] Illec visita Nostre Seigneur son saint fust; car l'ange de Nostre Seigneur descendoit chascun jour en celle fosse, et toute l'yaue se mouvoit. [112] Et tous malades de toutes maladies s'y faisoient porter, et qui premier pouoit descendre en la fosse après le mouvement de l'yaue il estoit tout nettement gairiz de sa maladie.

[113] Quant les Juÿs virent ces miracles, ilz tirerent le saint banc hors de celle fosse, et en firent une planche sur un rucel qui venoit de Syloé. (Syloé est une yaue que l'en appeloit "natatoire" ou "la noe de Syloé"). [114] Et distrent les Juÿs: «Se ce fust a aucune vertu, il sera foulez des piez des pecheurs si perdra sa vertu». [115] Et la demoura le saint banc jusques a tant que la royne Sibile vint en Jherusalem pour ouÿr la sapience Salemon. [116] Si avint lors que la royne Sibile ouÿ parler de la sapience Salemon, si vint en Jherusalem pour ouÿr le sens et la sapience Salemon. Et quant elle vint a une des portes de Jherusalem, par ou elle devoit entrer, le rucel sur quoi le saint banc estoit planche, couroit dehors celle porte, si couvenoît que la royne passast par la. Et tantost qu'elle vit le saint banc elle s'enclina et l'aora profondement, et puis se deschauça et s'ecourça sa robe; et passa l'yaue a piez nuz en s'enclinant profondement et aorant le fust. [117] Et prophettiza ainsi: «**iudicii signum tellus sudore madescit**»¹³.

13. **iudicii... madescit**] Citazione letterale di PPA: cfr. Prangsmā-Hajenius [1995: 397].

[118] Quant elle ot assez parlé a Salemon et ouÿ une grant partie de sa sapience, elle s'en retourna en sa terre. [119] Et le saint banc demoura tousjours la jusques a tant que les felons Juÿs orent jugié Nostre Seigneur Jhesucrist a crucifier. [120] Et quant Jhesucrist fu [555^b] jugiez a crucifier, les Juÿs queroient dont ilz peussent [121] faire la croix; si commença un Juÿf a crier et a dire par bouche prophette: «Prenez l'arbre royal qui gist dehors la cité!». [122] Lors prindrent les Juÿs ce saint fust, et le firent copper en trois; et de la tierce partie firent la croix, [123] si la firent porter ou Mont de Cauvaire [124] – et ot la croix sept coutees de long, et trois en travers. [125] Et en celle sainte croix crucifierent les Juÿs ou lieu de Cauvaire Nostre Seigneur Jhesucrist, au salut de tout le monde qui croit en lui. Et fu le doulx Jhesus obeÿssant a son Pere jusques a la mort, a qui est loange, honeur et empire, par tous les siecles des siecles. Amen.

Cy après s'ensuit une autre oppinion de la vraie croix, que je trouvai en autres anciens livres; et est apocrife aussi comme la dessusditte.

Ou temps du roy David trouva un homme en une forest un arbre qui portoit trois manieres de feuilles; si le coppa et le porta au roy David pour veoir celle merveille. Et si tost que le roy le vit, il l'aora lors et après aussi par toute sa vie. Et Salemon son filz, pour l'amour de son pere, l'aora aussi, et le fist tout couvrir d'or, jusques a lors que la royne Sibile vint en Jherusalem pour ouÿr la sapience Salemon. Et lors prophettiza elle, et dist: «Se Salemon savoit que ceste piece de bois signifie, il ne l'aoreroit mye». Si ouÿ ceste parole l'un des sergens Salemon, et le dist a son seigneur. Et quant la royne fu partie de Salemon, le roy envoya son sergent après elle atout grans dons. Et celui les donna a une des plus privees damoiselles de la royne pour lui demander la verité de celle chose. Celle lui demanda, et la royne lui dist que un homme devoit pendre en ce fust par qui le regne des Juÿs seroit destruit.

Quant celui sergent l'ot rapporté a son seigneur, Salemon fist oster l'or, et fist gitter le fust ou fons d'une fosse que l'en appelloit en latin **probatica piscina**. Et la descendoit l'ange Nostre Seigneur, et les malades y estoient gairiz de toutes maladies pour le fust par le descendement de l'ange, quant

l'yaue estoit meue. Mais au temps que Nostre Seigneur Jhesucrist fu crucifiziez secha celle fosse, et en tira l'en ce fust. Et en ce fust crucifizierent les Juys Nostre Seigneur Jhesucrist, qui vit et regne par tous les siecles des siecles. Amen.

Cy après s'ensuit la vie du mauvais Pylate, qui crucifia Nostre Seigneur Jhesucrist. Et est [555^c] apocrife, aussi comme les hystoires devant dittes.

[I,1.] En une cité qui est en Alemaigne, qui est appelee Maïence, fu jadis un roy qui avoit nom Tyrus, lequel par toute la terre et le paÿs agissant a ces trois fleuves – c'est assavoir: la Meuve, la Meuse, et le Rin – avoit grant puissance, et grant plenté de bois et de forests et de landes et de bestes sauvages. Et avoit fait ou mylieu de ces landes grans palais, a fin que, se il anuitast a lui par aventure en chaçant en ces forests, qu'il peust aler gesir en ses maisons, et eust lieu ou il peust reposer et lui aisier, si comme il appartient a roy. [I,2.] Si avint un jour qu'il avoit toute jour chacié jusques a soleil couchant, si estoit moult lassié, si ala gesir en un de ses palais. Et tandis que ses sergens appareilloient le soupper, et les liz, le roy vit l'air cler et net, et les nues belles et cleres; si commença a regarder diligemment les cours des estoiles et des .xij. signes, car il estoit grant astronomien. Si vit un temps et une heure en celle nuit, ouquel temps et en laquele heure, se un enfant homme masle fust engendrez, il seroit sages et soubtil, et seroit son nom moult grant, et sa renommee grande a tousjours sanz fin; ne jamais son nom ne seroit oubliez, ains dureroit sanz fin tant tant comme le siecle dureroit.

[I,3.] Le roy n'avoit mye lors la royne sa femme avecques lui; si envoya messages tout entour la forest querre une pucelle, et leur commanda qu'ilz l'amenassent se ilz la peussent trouver. Adonc s'en alerent les messages par tous les lieux voisins, si n'en porent oncques nulle trouver. Mais ilz virent un moulin joignant d'un rucelet, ouquel demouroit un homme qui avoit nom Ates. Celui Ates estoit munier, et avoit une fille qui avoit nom Pile¹⁴. Si prindrent les messagiers celle pucelle, et l'amenèrent au roy. Et le roy gut avecques elle, et elle conçupt en l'eure que le roy avoit veu es estoiles (ainsi comme dit est

14. **Pile**] Plle (e successiva correzione in <i> della prima <l>) ms.

devant). Et puis la renvoya le roy a son pere et sa mere, et leur commanda qu'ilz la gardassent soigneusement et qu'ilz nourrissent son enfant tant qu'il peust vivre sanz mere; et quant il seroit si grant qu'il pourroit vivre sanz mere, ilz lui amenasent. Et si dist que se c'estoit fille, qu'il la marieroit richement et noblement; et se c'estoit filz, il seroit honorez comme filz de roy avec ses loiaux enfans.

[II.] Et [555^d] quant le temps fu venuz que la domoïsele dot enfanter, elle ot un filz qui fu moult bel et plaisant; de qui la mere et son belail¹⁵ furent moult soigneux, et l'appelerent Pylate par son nom, du nom de sa mere (qui avoit nom Pyle) et du nom de son belail (qui avoit nom Ates): si firent de ces deux noms un nom, et l'appelerent Pylate, Car il leur sembloit qu'ilz ne lui povoient donner nom qui plus leur fust amyable. La mere et le belail mistrent moult grant paine de tout leur pouvoir de nourrir cel enfant soigneusement et doucement.

[III,1.] Quant Pylate fu si grant qu'il pot aler et chevauchier, le belail et la mere le porterent au pere; et le pere le reçut doucement et le fist nourrir et garder avec son loial filz qui estoit hoir de son royaume; et consideroit moult souvant en son cuer la destinee de l'enfant qu'il avoit engendré en la forest. Pylate croissoit et amendoit chascun jour de mieulx en mieulx, et estoit fort de corps, sages et subtil de courage et plain de grant orgueil, et se penoit moult de surmonter en toutes choses son frere le droit hoir. Il se vestoit de plus nobles vesteures, et tenoit plus de sergens, et si estoit plus larges en donner que son frere n'estoit; dont son frere se courrouçoit moult a lui, et en avoit grant envie, pour ce qu'il deust estre plus bas que lui.

Si avint une foiz que Pylate et son frere alerent ensemble en un jour chacier – et leurs mesgniees avec eulx –, si ne se pot plus celer la rancune et la felonnie de leurs .ij. cuers: et commencerent a tencier et ferir l'un l'autre. Mais Pylate fu plus fort, si occist son frere. [III,2.] Et quant le roy le sceut, il fu moult dolant, si demanda conseil que l'en en feroit. Si distrent aucuns que l'en devoit occire Pylate; mais le roy, qui estoit sage et savoit la destinee Pylate, juga autrement et dist ainsi: «J'ai perdu mon loial filz et hoir, et se je fois mourir cest autre je n'aurai nul enfant, si perdrai le nom de pere. Jule Cesar a

15. **belail**] Il lessema non è citato nei dizionari, che riportano piuttosto *besaiol* (AFW I, col. 397) o *besaieul* (God VIII, 317c).

fait un ban que l'en envoie a Romme en hostages les filz des roys et des princes par tout le monde en signe d'amour, et en aliance de paix ferme et estable: si y enverrai mon filz». Si fu Pylate envoyez a Romme en ostage, en signe d'amour et de ferme paix.

[IV,1.] En ce temps estoient a Romme moult de filz des roys; entre lesquelx estoit le filz du roy de France, qui par son sens et par sa proesse surmontoit tous les autres; [556^a] mais Pilate le surmonta en pou de temps, et acquist par son sens et par sa proesse celle honeur que le filz du roy de France avoit. Dont grant hainne et grans tençons monterent entre lui et le filz du roy de France, si que Pylate l'occist. [IV,2.] Si furent les Rommains moult dolans de l'amour et l'aliance de paix qui estoit rompue entre eulx et le roy de France; et pour ce fu de rechief Pylate jugiez a occire. Mais les Rommains se penserent qu'il valoit mieulx avoir une seule hainne que deux: car ilz avoient ja la hainne du roy de France, et se ilz occioient Pylate, ilz auroient aussi la hainne de son pere. Si se penserent qu'il y avoit en la terre et ou paÿs de Ponthe une gent si cruelle et si rebelle, qu'ilz occioient moult souvant les justiciers et les baillifs que les Rommains y envoioient; et ne pavoit on leur cruauté appaisier. Et pour ce y envoyerent ilz Pylate: a fin que, se il y fust occis, ilz fussent sans blasme et sanz hainne vengiez de son mesfait; et se il fust si preuz qu'il peust celle gent dompter et appaisier leur cruauté, la loange des Rommains en seroit creue et essaussiee.

[V,1.] Quant Pylate vint en la terre de Ponthe, il commença a penser comment il pourroit appaisier et dompter et soubmettre a lui la gent du paÿs; si commença a appaisier¹⁶ par dons et par promesses ceulx qu'il ne pavoit appaisier¹⁷ par force. Ainsi appaisa il les uns par dons, les autres par belles paroles, et les autres par force, en tele maniere qu'il n'y ot si grant ne si petit par toute la terre de Ponthe si hardi qui osast contredire chose qu'il vouldist faire, ne aler contre un seul clignement de oeil. Et quant les Rommains ouÿrent ces nouvelles, ilz en orent grant joye, par especial de ce qu'ilz avoient si vaillant prince, et si preux et si hardi, qu'il avoit soubzmis a lui et l'empire de Romme gent si forsenee et si orgueilleuse comme ceulx de Ponthe estoient. Si fu pour ce appelez Ponce Pylate a tousjours en avant.

16. **appaisier**] les (*espunto dal copista*) appaisier *ms.*

17. **appaisier**] appaissier *ms.*

[V,2.] En celui temps regnoit Herodes en Judée sur le peuple d'Israel; mais il estoit estrange, car il n'estoit mye droit hoir, ne sire par droit du royaume de Judée – car il estoit Sarrasis, et les peuples de Judée estoient Juÿs. Et pour ce qu'il n'en estoit mye hoir par droit, creignoit il moult les Juÿs et doubtoit moult leur orgueil et leurs coustumes, qui estoient moult crueuses. Et quant il ouÿ parler de la noblesse et de la proesse Pylate, et de son pover et [556^b] et de son hardement, et de sa malice – par quoi il avoit appaisié et dompté et soubmis a lui la forsenee gent de Ponthe –, il se pensa que par celui Pylate pourroit il du tout soubmettre a lui les Juÿs, se il lui bailloit toute la terre de Judée a garder et a gouverner desoubz lui.

Lors vint il a Pylate, si commença a parler a lui de ceste chose; et lui dist qu'il le metroit volentiers en aucune grant dignité en Israel. Pylate lui respondi: «La seigneurie et la gloire de Romme est accreue par nous sur la forsenee gent de Ponthe si grandement qu'il n'y a si grant ne si petit en toute la terre qui ose contredire chose que nous mandons par un petit garçon qu'ilz ne le facent tantost. Donc, se fortune nous a offert a gouverner tout le royaume de Judée, par griefte ne pour paine que nous y puissions avoir, nous ne le desdaignons¹⁸ mye a prendre». Leur conseil finez, Herode bailla toute la terre a gouverner de Judée a Pylate desoubz lui, et le fist procureur de toute Judée.

[V,3.] Lors commença Pylate noblement a gouverner la gent; et soubmist a lui en pou de temps les Juÿs. Mais en brief temps après osta il a Herode la seigneurie qu'il avoit receue de lui a tenir et a gouverner en Judée, et la tint de l'empereur de Romme, qui avoit nom Tybere ou Cassius, et l'acquist franchement a son profit. Dont hainne mortele fut entre lui et Herode, qui dura jusques a lors que les phariseens et les Juÿs liverent Jhesucrist a Pylate pour occire, et il l'envoya a Herode; car il se vouloit accorder a lui, et si se pensa malicieusement en son cuer que se il avenoit que Herodes feïst occire Jhesucrist et crucifier, ainsi comme les anciens et les sages de loi le crioient a lui qu'il le crucifiast, que toute la coulpe en seroit tournée sur Herode, se ceulx de Romme vouloient avoir et

18. **desdaignons**] tesmoignons *ms.* .

La lezione del ms. non dà in alcun modo senso, né soccorrono in questo luogo i modelli latini (dato che l'intero scambio di battute tra Erode e Pilato è invenzione autonoma di G).

requeira Jhesucrist. Mais Herode ne trouva nulle cause de mort en Jhesus, si le renvoya a Pylate. Et furent en ce jour faiz amys Herodes et Pylate qui devant estoient ennemys. *Glose.* Le Maistre dit es Hystoires Scolastiques et met une autre cause de la hainne entre Pylate et Herode. Car un homme qui se faisoit filz de Dieu decevoit moult de Galileens; car il les mena une foiz en Garizim, et leur dist qu'il monteroit es cieulx devant leurs yeulx. Et Pylate y survint, qui occist celui et les Galileens, car il se doubta qu'il ne deceust les Juÿs dont il estoit garde aussi comme il avoit deceu les Galileens dont Herodes estoit [556^e] sire; et pour ceste mort des Galileens heÿ Herodes Pylate, et dura la heinne jusques a tant que Pylate lui envoya Jhesucrist. Chascune de ces .ij. causes pot estre vraie. [V,4.] *Texte.* Après ce les anciens et les sages de la loi constreignirent Pylate a crucifier Jhesucrist; si le crucifia et juga a mort. Et puis doubta il moult que les Rommains ne lui feissent a souffrir de ce qu'il avoit occis si grant prophette, si commença moult a penser comment il ¹⁹ pourroit eschaper le mautalant de l'empereur de Romme et des Rommains. Et puis prist un message qui avoit nom Adranus et l'envoia a l'empereur de Romme – qui avoit nom Tybere –, et lui manda que pour l'oneur de lui, qui estoit empereur des Rommains, il avoit occis un homme qui attrayoit a lui tout le peuple, et se faisoit roy des roys, et vouloit ainsi estre roy dessus l'empereur; et lui manda que pour ce l'avoit il occis.

[VI,1.] Lors se mist Adranus au chemin, et entra en mer; si furent les voilles levees au vent, et la nef entra en haulte mer. Mais un vent contraire se feri ou voile par la volenté de Dieu, qui mena la nef par grant orage et par grant tempeste et grant tourment grant piece par la mer, et la gitta hors de son droit chemin et la mena en Espagne. En celui paÿs avoit tele coustume que les gens du paÿs desroboient tous ceulx que tourment de mer amenoit a leurs pors; et se la cruaulté de la mer leur avoit aucune chose laissie, ceulx, qui estoient plus cruelx que la mer, leur tolloient, et retenoient en servitude pour eulx servir ceulx que la mer avoit extirpez et gastez. Et quant Adranus sceut celle coustume, il se rendi de son gré aux princes du paÿs, car il se pensa que mieulx lui valoit estre en la subjection des princes du paÿs que du menu peuple.

[VI,2.] En celle terre estoit lors un roy qui avoit nom Vas-

19. il] il il *ms.*

pasien; et fut ainsi celui roy nommez pour mousches guespes qui lui issoient par les narines, et les faisoient vivre a grant douleur. Celui roy avoit un filz qui avoit nom Tytus, lequel estoit moult bon chevalier et fort, et moult hardi. Et Adranus vint devant le roy Vaspasien, si le salua; et pour ce qu'il cuida estre plus debonnairement robez, il dist au roy qu'il estoit message Pylate, envoyez de par lui a l'empereur de Romme. Tybere, qui lors estoit empereur, estoit mesel; si dist Vaspasien au message: «Tu es medecin: car ceulx de dela la mer sont [556^d] sages gens, et sont tous bons medecins; si t'envoye par aventure Pylate²⁰ a l'empereur pour le gairir de sa mesellerie. Mais je te jure par les dieux immortelx que tu ne m'eschaperas jusques a tant que tu m'auras gairi et delivré des guespes qui me saillent des narines». [VI,3.] Lors commença moult fort Adranus a jurer qu'il ne savoit point de medicine, et qu'il ne lui sauroit ne ne pourroit aydier; et le roy s'efforçoit moult de jurer qu'il ne lui eschaperoit jusques a tant qu'il l'auroit du tout curez et gairiz.

Quant Adranus vit qu'il ne pourroit eschaper, il dist au roy: «En Judee souloit avoir un mire qui suscitoit les mors, qui gairissoit les mesiaux, qui redreçoit les contraiz, et enluminoit les avugles. Se celui t'eust veu, il t'eust tantost gairi. Mais Pylate, par l'enhortement des Juÿs, l'a nouvellement crucifié, pour ce qu'il se faisoit roy des roys, et qu'il disoit qu'il estoit filz de Dieu. Et ce aloie je noncier a l'empereur de par Pylate; mais un vent contraire m'a amenez en vos contrees. Et je te conseille que tu aies fiance en celui mire de tout ton pover et de tout ton cuer, et sanz doubte tu en auras mieulx». Ainsi comme Adranus disoit ces paroles, les guespes issirent toutes a un cop hors des narines du roy, et fu sa face et son visage aussi bel et aussi sain comme se il n'eust oncques eu bleceure ne nulle maladie. [VI,4.] Lors ot le roy Vaspasien souveraine joye, et grant merveille; et dist: «Vraiment celui fu mire sur tous mires, et dieu digne²¹ a loer sur tous dieux, au clignement duquel si grans biens sont donnez au peuple. Mais Pylate qui l'occist n'en sera pas quitte! Et se l'empereur m'en donne congié, je ne cesserai jamais tant que je l'aurai rendu a l'empereur a punir! Je m'en irai a Romme, si en demanderai congié a l'empereur». Lors fist Vaspasien appareillier ses nefz pour

20. **Pylate**] Herodes (*espunto dal copista*) Pylate *ms.*

21. **digne**] digne Dieux *ms.*

aler a Romme; et quant elles furent appareilliees il entra ens, et se mist au chemin vers Romme.

[VII,1.] Entre ces choses avint que un homme, qui avoit esté en Jherusalem devant que Jhesucrist fust mis en croix – tandis qu'il faisoit les grans miracles en Jherusalem –, vint devant l'empereur a Romme. Si lui demanda l'en des nouvelles du paÿs; et il dist qu'il y avoit en Judee un mire qui suscitoit les mors, qui gairissoit les mesiaux, et toutes malnieres [557^a] de malades. L'empereur ot grant joye; si envoya tantost un message qui avoit nom Folusianus²², †et lui†²³ commanda sur toute l'amour qu'il avoit a lui – et si chier qu'il avoit a tenir de lui la seigneurie de Judee, laquele il lui avoit bailliee a tenir –, qu'il lui envoyast ce mire qui suscitoit les mors et gairissoit de toutes maladies.

[VII,2.] Folusianus ala tant qu'il vint a Pylate, si lui dist son message. Et Pylate, qui se sentoit coupable et mesfait, demanda au mesage .xiiij. jours de respit; et dist au message que les Juÿs tenoient ce mire en garde commune (c'est a dire en prison commune) et qu'il le delivreroit, et puis l'envoieroit a son seigneur. [VII,3.] Lors s'en ala le message dedans ces .xiiij. jours par tous les chastiaux et les villes demander nouvelles du mire; mais il n'en povoit ouÿr nulles nouvelles: car les phariseens et les maistres de la loi deffendirent, si tost comme Jhesucrist fu mort, qu'il ne fust nul si hardi qu'il parlast ne feïst mencion de Jhesus – et qui le feroit, il seroit chaciez a honte hors de la synagogue. Si n'estoit nul si hardi qui osast dire au mesage nouvelles de Jhesus. [VIII,1.] Mais par fortune vint un homme a lui, qui lui dist que une dame, qui avoit nom Verone, lui diroit bien la verité de ce qu'il queroit.

[VIII,2.] Lors ala tant le message qu'il trouva dame Verone, si lui demanda nouvelles du mire. Et si tost comme la bonne dame ouÿ parler de son Seigneur, elle commença a plorer aigre-

22. **Folusianus**] Qui e in [VII,2.] non sono intervenuto a normalizzare la grafia del nome del messo di Tiberio, che nel resto del volgarizzamento si presenta – seguendo la lettera di tutte le fonti latine – come *Volusianus*.

23. **et lui**] La presenza del pronome obliquo, che rinvia a *Folusianus*, contraddice le informazioni e gli ordini successivi, che riguardano Pilato. Del resto, cfr. *HA* 265,10-4: «Dixit itaque Tyberius Albano cuidam sibi privato: "Vadas ocius trans partes marinas; Pylatum saluta, dic, ut hunc medicum transmittat, qui varios hominum languores curat, et ut me pristinae sanitati restituat."». E *LA* 232: «Dixit itaque Volusiano sibi privato: citius vade trans partes marinas dicesque Pylato, ut hunc medicum mihi mittat, qui me pristinae sanitati restituat.».

ment, et a soupirer et senglotir d'angoisse; et dist ainsi: «Mire estoit il voirement, plus grant assez que la renommee ne dit! Mais le fel Pylate l'a occis et crucifiez! Or te pri je que tu ne te desconfortes mye, car, se ton sire veult et puet croire, encore verra il la debonnaireté du mire. Et saches que, quant je vi venir mon Seigneur, il avoit si grant plenté de peuple entour lui que a paine po<s> je atouchier sa robe. J'avoie moult long temps eu flux de sang, dont je ne pos oncques estre sanee ne gairie par nul mire, et si y despendi tout mon avoir; mais si tost comme j'atouchai mon Seigneur, je fu toute gairie. Mais ce ne fu mye sanz grant foi, ains avoie moult grant creance en lui, si lui rendi graces devotement; et il m'aima, de lors en avant, tant qu'il deigna maintes foiz entrer en ma maison, et me moustrer ses miracles. Et je l'aimai après de si grant amour et de si grant desir, que je ne povoie estre <a> aise, n'avoir bon repos, se je <ne> fusse tousljours [557^b] avecques lui, ne chose que je mengasse ne beusse ne me plaisoit. Et pour ce que je ne povoie durer sanz lui, j'appareillai un drap de lin tres delyez, et lui priaï qu'il me vouldist donner sa forme et sa figure en celle toile. Et lui, qui tant estoit debonnaire, prist le drap et le mist a son visage, si y emprima sa forme et sa figure si tres proprement, qu'il n'est homme qui peust peindre nulle plus propre chose. Et me donna sa forme empreinte en ce drap de lin».

[VIII,3.] Adonc lui requist Volusianus a vendre ce drap et celle figure; et lui dist: «Prenez en argent et en or tant qu'il vous plaist!». La dame dist: «Ce n'est mye chose vendable, ne tout l'avoir de l'empereur ne la pourroit acheter! Mais par la grace de Celui qui la me donna, et pour la santé de l'empereur, irai je a Romme avecques toi, et porterai celle precieuse ymage». Lors ot le message grant joye. [IX,1.] Si ordena son chemin, et mena la sainte dame atout la tres sainte ymage a Romme avecques lui.

Quant Volusianus vint pres de Romme atout la sainte dame Verone et la sainte ymage, [IX,2-3.] il laissa la dame, et s'en ala devant a Romme dire a l'empereur ce qu'il avoit fait. [IX,4.] Lors fist l'empereur couvrir les voies de draps d'or et de soie, jusques au lieu ou la dame estoit demouree atout l'ymage. Après ce fist il amener la dame, et estoit moult suppliant et avoit en sa pensee tres grant fiance, si qu'il trouva tantost la grace Nostre Seigneur, car a paines ot il regardé l'ymage quant il fu tout gairiz et lui chut la mesellerie, si qu'il ot le cuer et la char aussi nette comme se il n'eust oncques en sa vie eu

maladie. Lors ot il moult grant joye, et rendi graces a Dieu et a la sainte dame; et si jura qu'il vengeroit en Pylate celle trahison qu'il avoit faite a crucifier Jhesucrist. [X,1.] Et puis envoya il grans gens d'armes pour prendre Pylate, et l'amener a Romme.

Quant l'empereur sceut que Pylates fut amenez a Romme, il le fist amener devant lui, moult esmeu sur lui de grant forse-nerie. Et Pylates avoit apporté avecques lui la cote Jhesucrist, qui estoit sanz couture; si l'apporta vestue devant l'empereur. Et tantost comme l'empereur vit Pylate, il se leva contre lui, et perdi toute sa grant ire, si qu'il ne pot riens d'ire parler a lui. Et lui, qui en derriere lui estoit cruel et horrible, estoit devant lui doux et debonnaire. Et puis lui donna l'empereur [557^e] debonnairement congié; et si tost comme il fu departi de lui, il refu tout²⁴ forsenez contre lui; et se dist chaitif, de ce qu'il ne lui avoit monsté sa grant ire. Si le renvoya tantost querre, et jura qu'il le feroit mourir, et qu'il ne devoit mye vivre sur terre. Mais si tost qu'il le vit, il perdi sa grant ire, et le salua. Lors se merveillierent tous, et lui meïsmes se merveilla moult.

A la parfin sceut l'empereur que Pylate avoit celle cote vestue, si lui fist despoillier; et lors lui revint toute sa grant ire – dont il ot grant merveille –, si fist tantost mettre Pylate en prison. Et puis commença l'en a enquerre et demander de quel mort il devoit mourir, qui avoit crucifié tel prophette. Et tandis que l'en enqueroit de sa mort, Vaspasien vint a Romme; et amena Tyte son filz avecques lui, et Adranus le message Pylate avec, pour prendre congié a l'empereur de punir Pylate. Et quant on lui dist que Pylate estoit en prison a Romme pour la mort Jhesucrist, et que l'en enqueroit de quele mort plus dolereuse on le pourroit faire mourir, il fu liez outre mesure; mais il fu moult dolant de ce que lui meïsmes ne l'avoit pris. Si s'en ala devant l'empereur, pour ce qu'il vouloit au meins trouver aucune dolereuse mort dont Pylate mourust, puis qu'il avoit perdu le pover de le prendre et amener. [X,2.] Mais Pylate d'aventure ouï dire en la prison comment on pensoit a le faire mourir de divers tourmens et dolereux: si print un coutel et se tua lui meïsmes, pour eschever les tourmens que on lui appairilloit. *Glose.* Aucuns dient que il prist un fer; et les autres dient qu'il heurta sa teste tant a la maisiere de la prison qu'il se tua. *Texte.* Et quant on le sceut, Vaspasien²⁵

24. **tout]** *Precede un segno che appare essere una <d> cancellata.*

25. **Vaspasien]** Nel modello latino è Tiberio, e non Vespasiano, a com-

dist et juga que tele mort devoit il avoir, qui estoit si cruelle et horrible comme de lui meïsmes occire – car encore n'est nulle mort si cruelle; et si dist aussi que les mains de nul homme ne devoient estre conchiees ne soilliees de la mort de si mauvais murdrier comme fu Pylate. Celle sainte figure et sainte ymage, dont j'ai cy devant parlé, est encore a Romme; et est appelee la "veronique", pour l'amour de Verone la bonne dame a qui Nostre Seigneur Jhesucrist la donna.

[X,3.] Après la mort Pylate, prist Vaspasien congié a l'empereur de destruire tous les Juÿs et toutes leurs citez, puis que .xvj. ans seroient passez. Et le corps Pylate [557^d] fu gitez ou Tybre a Romme (c'est une grant riviere qui queurt a Romme). Mais onques puis que le corps Pylate fu gittez en la riviere il ne cessa de tonner hydeusement ou paÿs et plouvoir, et de faire laiz orages de temps; et le Tybre faisoit si grans ondes et si hideuses, que l'en se doubtoit que la cité de Romme ne deust tourner ce dessus desoubz.

[X,4.] Et puis sceut on que c'estoit pour le maudit corps Pylate qui estoit en la riviere: si le pescha l'en hors, et le gitta l'en loing d'illec, ou Rosne decoste Vianne. Celui lieu n'avoit oncques lors esté appelez Vianne, mais pour ce ot il nom Vianne: car Vianne, selon le latin, est a dire comme "voie d'enfer", **Vianna dicitur quasi via gehenne**²⁶. [X,5.] Car tant comme le roy Pylate fut en ce lieu ou Rosne, il ne fu nul si hardi qui osast passer le Rosne, ne entrer ens a nef, que tantost ne fust raviz ou fons de l'yaue jusques en abisme.

De rechief fut il peschiez hors du Rosne, qui queurt a Vianne, et fu gittez en un grant desert decoste Losanne. Mais onques tant comme il y fut, il ne cessa de tonner et eclistrer, et de plouvoir et venter, et de faire si tres horribles orages et tempestes, que c'estoit merveilles. Et après par long temps, par la priere saint Mamert qui fut evesque de Losanne, fu celle tempeste mise en un lointain desert es mons de Mont-Gieu²⁷, ou nul n'abitoit de moult loing, car il estoit par moult de lieues loing de toutes gens. En ce desert a aussi comme un abisme sanz fons, ou bestes ne oisiaux n'abiterent oncques. Ce

mentare il suicidio di Pilato: Vd. *l'Introduzione*, § 3.4.3., n. 43.

26. **Vianna... gehenne**] Citazione letterale del testo di *LA*: vd. *l'Introduzione*, § 3.4.2., 2, c).

27. **Mont-Gieu**] In nessun testo latino, né in alcun volgarizzamento, ha questo nome il monte in cui si trova la pozza nella quale è inabissato il cadavere di Pilato. Vd. *l'Introduzione*, § 3.4.4., c) [3].

lieu estoit gardez pour le dolant corps Pylate: car les .iiij. elements, la terre, l'yaue, l'air et le feu le refusoient, et ne le vouloient retenir, ains estoient esmeuz pour lui. En ce hideux lieu fut il gitez; et dit on que les dyables donnent en ce lieu horribles respons a ceulx qui les vont la querre. Jusques cy avons nous dit de Pylate chose que l'en ne sceit pas vraiment se elle est a croire ou non: si la laissons au jugement du liseur.

Nous devons cy noter que l'en treuve es Hystoires Scolastiques autrement de la mort Pylate que nous n'avons dit cy devant: car on y treuve qu'il fut accusez a l'empereur Tybere de la mort des pseudommes Juÿs qu'il avoit occis, et qu'il metoit ymages de payans sur le Temple contre la volenté des Juÿs, et qu'il metoit en son usage l'argent de corbanan, et en faisoit venir yaue par conduiz en sa maison. [558^a] Si fu pour toutes ces choses envoyez en exil a Lyon sur le Rosne, dont il estoit nez, pour mourir honteusement entre les siens. Ceste chose pot bien estre vraie, et pot bien estre que l'empereur le remanda querre de cel exil pour le faire mourir de plus grant martire, quant il ouÿ dire qu'il avoit occis Jhesucrist. Eusebe et Bede ne dient pas en leurs croniques qu'il fut envoyez en exil, ains dient sanz plus qu'il chut en moult de miserres, et se tua de sa propre main.

Aprés toutes ces choses, et après que .xvj. ans furent passez après la mort Pylate, s'en ala Vaspasien a grant ost sur les Juÿs, et les destruisi tous; et donna .xxx. Juÿs pour un denier – aussi comme il avoient acheté Jhesucrist .xxx. deniers –; et puis s'en revint a Romme a grant vittoire. En ce temps estoit l'empereur nouvellement mort, et n'y avoit point d'empereur a Romme; et pour ce que Vaspasien avoit si bien servi au commun du paÿs, qu'il avoit destruit les Juÿs, il fut elleu empereur. Dont Tyte son filz ot si grant joye. qu'il en devint paralitique.

En ce temps avoit a Romme un homme mis en chaitivoison qui avoit nom Josephus – et fu celui Josephus escripteur des Hystoires des Hebreux –; si dist celui Josephus qu'il gairiroit bien le filz a l'empereur de sa maladie, se on le vouloit oster de chaitivoison. Lors fut il amenez devant Tyte, le filz de l'empereur, et fist mettre une table aornee moult noblement de vaissellements et de viandes royaulx; et puis print congié a l'empereur de faire quanqu'il vouldroit. Et puis il fist seoir le filz de l'empereur a la table, et devant lui, droit a son escuelle, fist asseoir un homme qu'il heoit tant, qu'il n'estoit homme si hardi qui l'osast nommer devant lui. Adonc commença Tytus a

forsener, et a estreindre les dens et a soi eschauffer, de dueil et de courroux de ce qu'il veoit seoir a sa table, et mengier a son escuelle seurement, celui qu'il heoit tant. Et tantost il gairi de sa maladie qui lui estoit prise de joye, par le grant courroux et par le grant dueil et despit qu'il avoit. Et ainsi fut il gairi de sa paralysie par le contraire de ce pour quoi elle lui estoit prise. Et Josephus fut ostez de sa chaitivoison, et aimez de l'empereur et de son filz; et si fut accordez au filz de l'empereur celui qu'il heoit tant par devant qu'il ne le povoit ouyr nommer.

Cy fine la vie du tres mauvais Pylate.

Cy après s'ensuit la vie du tres mauvais [558^b] Judas qui trahi Nostre Seigneur Jhesucrist. Et est aussi apocrife comme les autres dessusdittes.

Nous voulons brièvement compter la vie du mauvais trahistre Judas. [I,1.] On lit en une hystoire apocrife (c'est a dire que on ne la croit point qui ne veult) que en Jherusalem ot un homme qui avoit nom Ruben – et si estoit aussi, par un autre nom, appelez Symeon de la ligniee Ysachar, si comme dit Saint Jherome –; et ot une femme qui avoit nom Tyboree²⁸. Si avint une nuit, quant ilz orent eu compagnie charnele ensemble, que Tyboree s'endormi; et vit un songe qu'elle recorda a son mari plaine de pleurs et de souspirs. Et lui dist: «Il me sembloit ore que je enfantoie un filz trop mauvais, qui seroit cause et achoison de la destruction de toute nostre gent de Judee». Ruben son mari lui dist: «Tu dis mal, et chose qui n'est mye a croire ne a dire; et je cuide que tu es plaine de mauvais esperit». Elle dist: «Se je sens que j'aie anuit conceu, et j'enfante un filz, sanz doubte je n'ai mye en moi mauvais esperit, ains est certaine revellacion!».

[I,2.] Et quant le temps vint elle enfanta un filz, dont pere et mere furent dolans; et penserent qu'ilz en feroient, car ilz avoient horreur de l'occire qui estoit leur enfant, et toutesvoies ne ne vouloient ilz mye nourrir le destruiser de leur ligniee. Si le mistrent en un vaissel en la mer, et les vagues le mene-

28. **Tyboree**] Non sono intervenuto a normalizzare, qui e in tutto il testo della vita di Giuda, il nome della madre-moglie dell'apostolo, *Cyborea*.

rent en une ille qui estoit appellee Scarioth; dont il fu depuis nommez Judas Scarioth. [II,1.] Si estoit alee jouer sur la mer la royne de Scarioth, qui n'avoit nul enfant. Et quant elle vit le vaissel, elle le fist aler prendre, et vit l'enfant dedans, qui estoit trop bel; si souspira et dist: «Lasse! Se j'eusse un tel enfant qui peust tenir mon regne!». Lors fist elle garder cel enfant secretement, et feigni qu'elle estoit grieve et enceinte. Et en la fin dist elle qu'elle avoit enfanté cel enfant; si couru tantost celle renommee par tout le royaume, et en furent tous joyeux et liez. Et le roy en ot sur tous grant joye; et le fist nourrir comme filz de roy.

[II,2.] En pou de temps après conçupt la royne du roy, et enfanta un filz. Et quant les deux enfans furent un pou creuz, il jouoyent souvant ensemble; mais Judas batoit souvant le filz du roy, et le faisoit plorer. [II,3.] Et a la parfin ne le pot plus la royne souffrir, et toutesvoies batoit elle souvant Judas; [558^c] mais [...] ²⁹ neantmeins en la fin descouvrit elle la chose, et dist comment elle avoit trouvé Judas en la mer. Adonc fu Judas honteux et dolant, si occist secretement le filz du roy. [III,1.] Et puis s'en fouït en Jherusalem, et se mist a servir en la court Pylate, qui lors estoit prevost de Judee; et servi si bien de mauvaistié, comme celui qui estoit mauvais aussi comme Pylate, que Pylate l'aima ³⁰ moult et le fist souverain de son hostel.

[III,2.] Après avint un jour que Pylate regardoit de son palais en un jardin, et vit de trop belles prunes; si en ot si grant desir de mengier, qu'il lui sembloit qu'il defaillit. Celui jardin estoit a Ruben le pere Judas; mais Judas ne congnoissoit son pere, ne son pere lui, car il cuidoit qu'il fust noyez en la mer – et Judas aussi ne savoit qui estoit son pere ne son paÿs. Pylate appela Judas et lui dist: «J'ai si grant desir de mengier de ces prunes, que je mourrai se je n'en ai». Lors y couru tost Judas, et saillit ou vergier, si commença a queillir de ces prunes. [III,3.] Et Ruben son pere y survint; si s'entreprendrent de paroles, et s'entreferirent. Et Judas prist une pierre, si en feri son pere par la teste, et lui rompi la teste et le tua. Et puis porta des prunes a Pylate, et lui compta la chose comment il

29. **mais neantmains]** Tra i due lessemi il testo oitanico presenta una lacuna, come risulta da LA 184: «ipsum [*Giuda*] crebrius verberavit. Sed nec sic a molestia pueri desistebat. Tandem res panditur et Judas non verus reginae filius, sed inventus aperitur».

30. **l'aima]** l'aima ma *ms.*

avoit celui occis. [IV,1.-2.] Envers le vespre fu Ruben trouvez mort en son vergier; si cuida l'en qu'il y fust mort soubdainement. Lors donna Pylate a Judas tout l'avoit Ruben, et Tyboree sa mere a femme en mariage.

[V,1.] Un pou après avint que Tyboree souspiroit moult fort en son lit; et Judas son mari lui demanda qu'elle avoit, et elle respondi: «Lasse! Je sui la plus maleureuse de toutes femmes! Car je noyai mon propre enfant en la mer, et trouvai Ruben mon mari soubdainement mort. Et encore a Pylate ajousté douleur a ma douleur, qui m'a maugré mien, dolente!, mariee a toi!». [V,2.] Adonc lui demanda Judas comment elle avoit noyé son enfant. Et elle lui compta comment et pourquoi elle avoit ouvré de son enfant; et Judas lui racompta aussi toutes les choses qui lui estoient avenues. Si s'entrecongurent: et sceut vraiment Judas qu'il avoit espousee sa mere, et occis son pere. [VI.] Lors fu Judas moult repentant de cuer; si s'en ala, par l'enhortement de Tyboree sa mere, a Nostre Seigneur Jhesucrist, qui lors aloit par terre, et lui pria mercy de ses pechiez.

Jusques cy est ceste hystoire apocrife: [558^d] et se elle <est> a croire et a recorder ou non, nous le laissons au jugement du liseur; si le lise et croie qui voudra, et qui ne le veult si ne le croie mye. Et toutesvoies vault il mieulx que on ne la lise mye que ce que on vueille affermer pour vraie.

De cestui Judas fist Jhesucrist son disciple et son apostre; et si fu tant son amy et son privé, qui le fist son procureur. [VII.] Et si fu puis son trahistre; car il portoit la bource et faisoit ses despens, et si embloit ce que l'en donnoit a Jhesucrist. Si qu'il fu si dolant de l'oignement dont la Magdalene oigni Jhesucrist qui valoit trois cens deniers, de ce qu'il ne fu vendu, pour l'argent qui fust venuz a sa bource (et l'eust emblez), qu'il s'en ala de dueil, et vendi Jhesucrist .xxx. deniers dont chascun valoit .x. deniers courans; si recouvra ainsi le dommage de l'oignement qu'il tenoit pour perdu. Les autres dient qu'il embloit la .x^e. partie de ce que l'en donnoit a Nostre Seigneur Jhesucrist; si vendi pour ce Nostre Seigneur .xxx. deniers a fin qu'il peust recouvrer la .x^e. partie du pris de l'oignement. Et a la fin le rapporta il aux princes des prestres; et puis se pendi d'un laz et creva parmy, et lui expandirent les entrailles.

Cy fine la vie Judas, le tres mauvais trahistre.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Abbreviazioni

- AASS = *Acta Sanctorum quotquot toto orbe coluntur*, Antvorpiae 1643 sgg.
- AFW = A. TOBLER & E. LOMMATZSCH, *Altfranzösisches Wörterbuch*, Berlin, Weidmann 1915 sgg.
- BHG³ = *Bibliotheca Hagiographica Graeca*, par Fr. HALKIN, Bruxelles, Société des Bollandistes 1957³.
- BHL = *Bibliotheca Hagiographica Latina*, ediderunt Socii Bollandistae, Bruxelles, Société des Bollandistes 1889-1890, 2 voll.; *Supplementum*, ivi 1911; *Novum Supplementum*, ivi 1986.
- God = Fr. GODEFROY, *Dictionnaire de l'ancienne langue française [...]*, Paris, Vieweg-Bouillon 1881-1902.
- HA = *De ortu Pylati* [= *Historia apocrypha*], edizione del ms. München, Bayer.-Staatsbibl. Clm 21259, cc. 227^d-230^d, in Werner [1972: 261-73].
- LA = *Jacobi a Voragine Legenda Aurea vulgo Historia Langobardica dicta*, rec. TH. GRAESSE, Berlin 1890³ [repr. Osnabruck, Zeller 1969].
- PG = *Patrologiae cursus completus. Series graeca*, acc. J.-P. MIGNE, Parisiis 1852-67.
- PL = *Patrologiae cursus completus. Series latina*, acc. J.-P. MIGNE, Parisiis 1841-64.
- SEO = *Johannis Beletb Summa de ecclesiasticis officiis*, edita ab Heriberto Douteil C.S.Sp., Turnholti, Brepols 1976 («Corpus Christianorum. Continuatio Mediaevalis» XLI A).

Letteratura critica

- Berger 1884 = Samuel BERGER, *La Bible française au Moyen Age*, Paris 1884 [repr. Genève, Slatkine 1967].
- Bogaert 1982 = Pierre-Maurice BOGAERT, «Adaptations et versions de la Bible en prose (langue d'oïl)», in *Les Genres littéraires dans les sources théologiques et philosophiques médiévales*, Louvain-la-Neuve, Institut d'Études Médiévales 1982, pp. 259-77.
- Boureau 1984 = Alain BOUREAU, *La Légende Dorée. Le système narratif de Jacques de Voragine*, Pars, Cerf 1984.
- Burgio 1995 = Eugenio BURGIO, «Ricerche sulla tradizione manoscritta delle vite antico-francesi di Giuda e di Pilato. I. Le redazioni in prosa della vita di Pilato», *Annali di Ca' Foscari* 34/1-2 (1995), pp. 97-137.
- Burgio 1995a = ID., «Le redazioni antico-francesi delle vite di Giuda e di Pilato. Per la ricognizione di una tradizione manoscritta», in

- c.s. in *XVII Congresso internazionale di linguistica e filologia romana*, Palermo, settembre 1995, VII sezione.
- Burgio 1996 = ID., «Ricerche sulla tradizione manoscritta delle vite antico-francesi di Giuda e di Pilato. II. I volgarizzamenti quattrocenteschi in prosa», *Annali di Ca' Foscari* 35/1-2 (1996), pp. 29-75.
- Cavard 1939 = Pierre CAVARD, *Vienne la sainte*, Vienne, Blanchard 1939.
- Creizenach 1874 = Wilhelm CREIZENACH, «Legenden und Sage von Pilatus», *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache* 1 (1874), pp. 89-107.
- Daly 1957 = Saralyn R. DALY, «Peter Comestor: Master of Histories», *Speculum* 32 (1957), pp. 62-73.
- de Gaiffier 1973 = Baudouin DE GAIFFIER, «L'*historia apocrypha* dans la *Légende dorée*», *Analecta Bollandiana* 91 (1973), pp. 265-72.
- Delehaye 1909 = H. DELEHAYE, *Les légendes grecques des saints militaires*, Paris, Picard 1909.
- De Poerck & Van Deyck 1968-70 = Guy DE POERCK & Ryka VAN DEYCK, «La Bible et l'activité traductrice dans les pays romans avant 1300», in *GRLMA*, Heidelberg, Winter, VI/1 [1968], pp. 21-48; VI/2 [1970], pp. 54-96.
- Douteil 1976 = *Johannis Beleth Summa de Ecclesiasticis Officiis*, edita ab Heriberto DOUTEIL C.S.Sp. Prefatio - Additiones, Turnholt, Brepols 1976 («Corpus Christianorum. Continuatio Mediaevalis» XLI).
- Emmerson & Lewis 1986 = Richard K. EMMERSON & Suzanne LEWIS, «Census and Bibliography of Medieval Manuscripts containing Apocalypse Illustration III.», *Traditio* 42 (1986), pp. 443-72.
- Ford 1984 = Alvin E. FORD (ed.), *La Vengeance de Notre-Seigneur. The Old and Middle French Prose Versions. The Version of Japhet*, Toronto, Pontifical Inst. Of Med. Studies 1984.
- Ford 1993 = ID. (ed.), *La Vengeance de Notre-Seigneur II*, Toronto, Pontifical Inst. of Med. Studies 1993.
- Graf 1882 = Arturo GRAF, *Roma nella memoria e nelle immaginazioni del Medio Evo*, Torino, Loescher 1882 (2 voll.) [cito dalla II ed., ivi 1923, in un volume].
- Graf 1892 = ID., *Miti, leggende e superstizioni del Medio Evo*, Torino, Loescher 1892 (2 voll.)
- Kuryluk 1991 = Ewa KURYLUK, *Veronica* [1991], tr.it., Roma, Donzelli 1993.
- Luscombe 1985 = D. LUSCOMBE, «Petrus Comestor», in K. WALSCH & D. WOOD (eds.), *The Bible in the Medieval World. Essays in Memory of Beryl Smalley*, Oxford, Blackwell 1985, pp. 109-29.
- Meyer 1882 = W. MEYER, «Die Geschichte des Kreuzholzes von Christus», *Abhandlungen der Philos.-Philol. Classe der Königlichen Bayrischen Akademie der Wissenschaften* 16 (1882), pp. 101-66.
- Millar 1933 = E.G. MILLAR, *Souvenir de l'Exposition des manuscrits français à peintures organisée à la Granville Library (British Mu-*

- seum*), Paris, S.Fr.R.M.P. 1933.
- Ohly 1976 = Friedrich OHLY, *Der Verfluchte und der Erwählte*, Opladen Westdeutschen Vg. 1976.
- Potz McGerr = Rosemarie POTZ MCGERR, «Guyart Desmoulins, the Vernacular Master of Histories, and his *Bible Historiale*, *Viator* 14 (1983), pp. 211-44.
- Prangmsma 1982 = Angélique PRANGSMA, «La légende du bois de la croix dans la littérature française médiévale: une première esquisse», in *Mélanges... J.R. Smeets*, Leiden 1982, pp. 243-58.
- Prangmsma-Hajenius 1995 = Angélique PRANGSMA-HAJENIUS, *La Légende du Bois de la Croix dans la Littérature Française Médiévale*, Assen, Van Gorcum 1995.
- Reuss 1857 = Edouard REUSS, «Les Bibles du quatorzième et du quinzième siècle et le premières éditions imprimées» [1857], in ID., *Fragments littéraires et critiques relatifs à l'histoire de la Bible française*, Genève, Slatkine 1979, pp. 133-234.
- Robson 1959 = C.A. ROBSON, «Vernacular Scriptures in France», in G.W.H. LAMPE (ed.), *The Cambridge History of Bible*, II, Cambridge, Cambridge U.P. 1969, pp. 436-52.
- Smalley 1952 = Beryl SMALLEY, *Lo studio della Bibbia nel Medioevo* [1952²], tr.it., Bologna, il Mulino 1972.
- Sneddon 1979 = Clive R. SNEDDON, «The Bible du XIII^e siècle: Its Medieval Public in the Light of Its Manuscript Tradition», in W. LOURDAUX & D. VERHELST (eds.), *The Bible and Medieval Culture*, Leuven, Leuven U.P. 1979, pp. 127-40.
- St.-Jacques 1985 = Raymond ST-JACQUES, «French Translations of the Bible in the Fourteenth and Fifteenth Centuries: Guyart des Moulins and his Contemporaries», *Revue de l'Université de Ottawa* 55 (1985), pp. 75-86.
- Warner & Gilson 1921 = George F. WARNER & Julius P. GILSON, *Catalogue of Western Manuscripts in the Old Royal and King's Collections*, London, The British Museum 1921, 2 voll. (II).
- Watson 1979 = Andrew G. WATSON, *Dated and Datable Manuscripts c. 700-1600 in the Department of Manuscripts in the British Library*, London, the British Library 1979.
- Werner 1972 = Doris WERNER, *Pylatus. Untersuchungen zur metrischen lateinischen Pilatuslegende und kritische Textausgabe*, Ratingen-Kastellaun-Dusseldorf, Henn Vg. 1972

ABSTRACT

This paper is the first modern critical edition of a group of five *legendae hagiographicae* which Guiart des Moulins (1251-1332) translated from Latin into Old French. These texts are found in only one manuscript of Guiart's *Bible Historiale*, London, B.L. ms. Royal 19 D III. The paper presents an introduction to the legends (with a description of the manuscript and some notes to comment the structure of the texts and the origin of the narrative materials used by Guiart in their elaboration) and their critical texts.

KEY WORDS

Old French. Hagiography. Religious Legends.

Martha Canfield

LA NARRATIVA COLOMBIANA DEL ÚLTIMO VENTENIO

1. *Un eje generacional: Álvaro Mutis*

A partir de Roland Barthes hemos aprendido a respetar el llamado «lugar común» como un índice de lo que piensa la mayoría y de lo que esa misma mayoría desea que se le proponga una y otra vez. Un «lugar común» sobre Colombia, que se repite desde hace siglos y que en cierta manera define su historia literaria, es que se trata de «un país de poetas». Muchos hechos tangibles demuestran que, efectivamente, la leyenda corresponde a la realidad: las revistas de poesía de una inverosímil longevidad¹, el gran espacio dedicado a la poesía en revistas literarias y culturales, la existencia misma de la Casa de Poesía Silva, con su biblioteca especializada, su fonoteca y su infatigable actividad, el Festival Internacional de Poesía de Medellín, que desde 1990 reúne todos los años miles de personas con el interés único de ver y oír a los 50 o 60 poetas de turno... Pero tal vez la prueba fundamental de que Colombia es un país de poetas la tenemos en dos hechos inconfutables: algunos de los más grandes narradores colombianos han sido también poetas, desde los «fundadores», Jorge Isaacs y José Eustasio Rivera, hasta el más famoso de ellos, Gabriel García Márquez – cuyos versos juveniles se han dado a conocer recientemente –, quien reiteradamente se declara «poeta» y asegura que su famosa novela *El otoño del patriarca* es en realidad «un poema sobre la soledad del poder»².

¹ *Golpe de dados*, por ejemplo, fue fundada por Mario Rivero en enero de 1973 y sigue publicándose regularmente.

² PLINIO APULEYO MENDOZA, *El olor de la guayaba, conversaciones con Gabriel García Márquez*, La Oveja Negra, Bogotá, 1982, p. 87.

Hoy día se puede decir que la narrativa colombiana ha llegado a la mayoría de edad y que, superadas las fórmulas locales y limitativas de la «novela de la violencia» y hasta del «realismo mágico», en las dos últimas generaciones de escritores³ tenemos grupos compactos de alto nivel que se mueven cómodamente en coordenadas que ya no son locales y que prefieren los géneros de la novela histórica y de la novela filosófica, elaborando una prosa muy vigilada que bien podríamos definir «poética». Entre ellos García Márquez ya no resulta un fenómeno aislado⁴. No debe ser casual entonces que la figura preponderante de esta nueva tendencia – que podríamos situar aproximadamente en las dos últimas décadas – sea un poeta. Se trata, naturalmente de Álvaro Mutis, que es también un novelista⁵, pero que mucho antes, y por varios lustros, había sido conocido, leído y admirado como poeta⁶.

Álvaro Mutis (que nació en Bogotá en 1923 y desde 1956 vive en México) publicó su primer libro de poemas en 1947, *La balanza*⁷, y su segundo en la entonces prestigiosa editorial Losada de Buenos Aires, *Los elementos del desastre*, 1953⁸. Cuando en 1961 sale en México *Los trabajos perdidos*, Mutis era ya muy conocido en Colombia y su nombre resultaba familiar entre los adeptos a la poesía del continente. En 1960 había publicado *El*

³ Los que ahora tienen entre 50 y 70 años y los que tienen entre 30 y 50 años.

⁴ Varias publicaciones de los últimos años han tratado de evidenciar este fenómeno, hablando específicamente de la «narrativa colombiana después de García Márquez». Cfr. *La novela colombiana ante la crítica: 1975-1990*, coordinación de Luz Mery Giraldo, Ceja, Bogotá, 1994; la tercera parte del volumen lleva el significativo título *¿Quién mata al padre?*

⁵ «El menor de todos», dice él, pues como tal tiene sólo doce años: *La nieve del almirante* salió en 1986.

⁶ Son muchas las referencias bibliográficas donde se lo sigue considerando como poeta mientras su fama internacional se debe sobre todo a su novelística. Valga por todas JOSÉ MORALES SARAVIA, «Poesía y prosa en Álvaro Mutis», en *Literatura colombiana hoy*, ed. de Karl Kohut, Vervuert, Frankfurt-Madrid, 1994, p. 265; en nota el autor cita otras muchas fuentes.

⁷ Edición compartida con Carlos Patiño, y desaparecida poco después, en los dramáticos acontecimientos del «Bogotazo», secuela de incendios y violencia que siguió al atentado que le costó la vida al líder popular Jorge Eliécer Gaitán el 9 de abril de 1948: cfr. ARTURO ALAPE, *El bogotazo, memorias del olvido*, Pluma, Bogotá, 1983; Planeta, Bogotá, 1995¹².

⁸ *Les éléments du desastre* es también el título de la edición francesa de su poesía (tr. François Maspero, Grasset, Paris, 1993), así como también de la antología italiana de la misma (*Gli elementi del disastro*, a cura di Martha L. Canfield, Le Lettere, Firenze, 1997).

diario de Lecumberri, un testimonio de su dura experiencia en la cárcel de México, intercalado con una serie de relatos⁹ que más tarde habría de publicar separadamente, considerando que la razón circunstancial por la cual los había reunido – el hecho de haberlos escrito en la cárcel – ya no tenía importancia¹⁰. Poco después del *Diario* iba a escribir *La mansión de Araucaíma*, subtitulada «relato gótico de tierra caliente», un poco por juego y otro poco como desafío amistoso a Buñuel, que acababa de conocer en México¹¹. Pero ni este libro ni el anterior modificaron la imagen que del escritor Mutis se tenía: poeta.

Las muchas páginas en prosa, de las que ya había habido ejemplos¹² y que irán saliendo cada vez más frecuentemente en sus poemarios, serán consideradas por todos, aun por el propio Mutis, como «poemas en prosa». Hasta que ciertos textos de *Caravansary* (1981) y de *Los emisarios* (1984) empiezan a desplazar a Maqroll el Gaviero de su definida identidad como personaje poético – y hasta de *alter ego* del autor – hacia la más autónoma de personaje narrativo. El proceso se completa con la salida de la primera novela «maqrolliana», *La nieve del almirante*, en 1986, y es muy significativo que el autor hubiera querido darle el mismo título de la composición incluida en el volumen *Caravansary*¹³. A partir de ese estreno, las pruebas narrativas de Mutis se suceden a ritmo continuo y a distancia de poco más de un año entre una y otra, hasta completar (por lo menos hasta hoy) el número cabalístico de siete: *Ilona llega*

⁹ Eran: *Antes de que cante el gallo*, *Sharaya* y *La muerte del estratega*.

¹⁰ Los mismos cuentos aparecerán en el volumen *El último rostro* (Siruela, Madrid, 1990), junto con el relato homónimo, sobre los últimos momentos de la vida de Bolívar, relato al que se refiere García Márquez en su novela *El general en su laberinto* (1989) con la afectuosa dedicatoria al amigo.

¹¹ FERNANDO QUEIROZ, *El reino que estaba para mí. Conversaciones con Álvaro Mutis*, Norma, Bogotá, 1993, pp. 94-95.

¹² Tanto del uso del versículo, preferido por las vanguardias, como de un alargamiento del mismo hasta formar verdaderos párrafos, se pueden encontrar ejemplos en los poemas juveniles de Mutis y especialmente en *Reseña de los hospitales de ultramar*, publicado en la revista *Mito* en 1959 y reseñado elogiosamente por Octavio Paz (hoy en *Puertas al campo*, UNAM, México, 1967, pp. 131-136).

¹³ Un rápido vistazo al volumen demuestra que a esta altura Mutis usa poco el verso y que prefiere la página en prosa. Muchas veces contaría que releendo «La nieve del almirante» de *Caravansary* iba a tener la impresión neta de encontrarse frente a una narración no concluida. La novela homónima nacería, por lo tanto, para completar esa historia.

con la lluvia (1988), *La última escala del Tramp Steamer* (1988), *Un bel morir* (1989), *Amirbar* (1990), *Abdul Bashur, soñador de navíos* (1991), *Tríptico de mar y tierra* (1993). Todas las novelas tienen que ver con Maqroll, sea él o no su principal protagonista. Todo el conjunto se puede considerar una saga, con continuas y ricas referencias intertextuales, historias que empiezan en una obra y se completan en otra, personajes que se insinúan en un contexto y se definen en otro.

Durante este lapso de doce años Mutis ha escrito muy poca poesía¹⁴ – a pesar de que ha declarado muchas veces que lo que realmente desea es «liberarse de la novelística» y volver a la poesía – y lo más llamativo es que la producida en estos años no tiene absolutamente nada que ver con Maqroll. Así, el interrogante fundamental que acompaña a la narrativa colombiana más reciente, y de manera especial a su mayor exponente, es: cómo y por qué de la poesía se pasa a la novela. Interrogante que podríamos invertir preguntándonos si a ciertos niveles – sin duda el de Mutis – la novela no *nace* de la poesía. La respuesta a este interrogante no puede resultar más que del estudio de esa compleja *entidad* llamada el Gaviero. Mucho se ha dicho de este vigía que escruta los paisajes marinos, que *ve antes* que los demás y anuncia lo que ve, profeta a pesar suyo, amigo indeclinable, peregrino sin tregua, «barquero y a la vez invitado a cruzar el río del olvido»¹⁵, nostálgico de las raíces que le faltan y que sólo encontrará en su propio cuerpo reveladas por la muerte¹⁶.

Si observamos algunas de esas páginas en prosa, precedentes al ciclo narrativo, en las cuales domina la figura de Maqroll,

¹⁴ Poca pero magnífica; recordamos especialmente la serie de *Un homenaje y siete nocturnos*, de 1987, incluida en las tres últimas ediciones de *Summa de Maqroll el Gaviero*: Visor, Madrid, 1992; Fondo de Cultura Económica, México, 1990 (reimpresión 1993); y edición Universidad de Salamanca, VI Premio Reina Sofía, 1997.

¹⁵ La frase, que referida a Mutis resulta perfecta para Maqroll cuando Maqroll era la cifra más profunda del propio Mutis, es de FERNANDO AYALA POVEDA, *Manual de literatura colombiana*, Educar Editores, Cali, 1984, p. 203; y parece anunciar la última frase de la novela *Un bel morir*, donde el Gaviero se transforma en el Caronte de sí mismo.

¹⁶ «El Gaviero yacía encogido al pie del timón, el cuerpo enjuto, reseco como un montón de raíces castigadas por el sol»: la descripción del personaje muerto está en «En los esteros», de *Caravansary*. Un comentario más detallado del fragmento está en mi estudio «Un peregrino elegido por los dioses. Reflexiones acerca de la narrativa de Álvaro Mutis», en *La novela colombiana ante la crítica*, cit., pp. 171-172.

visto desde el principio como un inquietante *alter ego* del autor, notaremos que están cargadas de tensión dramática y que el tono puede muy bien considerarse narrativo. De una a otra se va insinuando una «biografía» y un «carácter» del personaje: es «celador de transatlánticos en un escondido y mísero puerto del Caribe», ha cometido un crimen, se ve obligado a huir, tiene un modo absolutamente libre pero al mismo tiempo rigurosamente ético de considerar a sus semejantes, ama y es amado por muchas mujeres; en fin, un sentimiento religioso, no confesional pero profundamente radicado en él, va intensificándose en el tiempo y manifestándose de obra en obra. Llegamos así al último libro donde Maqroll es todavía personaje poético: *Los emisarios* (1984), que aparece dos años antes de la primera novela del ciclo. En este volumen se encuentra un texto que podemos considerar el eje divisorio entre los dos géneros de manifestación de Maqroll: *El cañón de Aracuriare*¹⁷. Allí el sublime vagabundo tiene una experiencia trascendental, después de favorecer la meditación con el retiro en un lugar deshabitado y hostil, a través de la cual alcanza la revelación de la multiplicidad y de la simultánea unicidad del ser. La experiencia, como toda revelación, es y debe permanecer secreta («Con nadie habló de su permanencia en el Cañón de Aracuriare»); pero de ella nuestro héroe conserva un sentimiento de profunda serenidad y asimismo de renovada vitalidad. Se puede creer que el largo viaje interior en busca de sí mismo ha llegado a su término. De ahora en adelante no le queda a Maqroll más que «vivir» simplemente, dejar que los días traigan su novedad; o, dicho de otra manera, no le queda más que morir: como sucede, según antiguas tradiciones, a quien ha visto la divinidad. Es más, teniendo en cuenta las referencias intertextuales, debemos creer que la del Cañón de Aracuriare es una de sus últimas aventuras y que poco después va a encontrar la muerte¹⁸,

¹⁷ La teoría la propuse en mi intervención durante la «Semana de autor» dedicada a Mutis, en Madrid, del 26 al 29 de octubre de 1992 (cfr. *Alvaro Mutis*, ICI, Madrid, 1993, p. 29). De la misma idea es MICHÈLE LEFORT, *Maqroll el Gaviero, l'oeuvre d'Alvaro Mutis*, Thèse de Doctorat, Université Rennes 2, 1995.

¹⁸ Dice el narrador: «Con nadie habló de su permanencia en el Cañón de Aracuriare. Lo que aquí se consigna fue tomado de algunas notas halladas en el armario del cuarto de un hotel de miseria, en donde pasó los últimos días antes de viajar a los esteros y perecer allí como ya se dijo en otra ocasión»: *Los emisarios*, Fondo de Cultura Económica, México, 1984, p. 70.

en la forma ya relatada en el libro precedente (v. «En los esteros», de *Caravansary*), donde su cadáver, como si se tratara de un cuerpo santo, no tiene olor y ha adquirido la apariencia de un fósil vegetal. Por otras alusiones intertextuales podemos pensar que, en el tiempo de la historia, «El cañón de Aracuriari» se coloca poco antes de la novela *Un bel morir*.

Esto por lo que se refiere a Maqroll. Es legítimo preguntarse si el proceso del personaje coincide con el del autor. Y hay que concluir que, en buena medida, es así. Si Maqroll es el instrumento por medio del cual Mutis indaga en el secreto del mundo y de sí mismo, una vez alcanzada la experiencia culminante del Cañón, no le queda más que hacer que tomar distancia de su personaje imaginario y dejarlo que actúe, ya no como parte de sí mismo, sino autónomamente. Entonces sí Maqroll puede volverse personaje de novela: es más, para seguir existiendo no le queda otro camino. Pirandellianamente se le para delante al autor y le exige que cuente su historia. Incluso puede pasar que frente a ciertos parlamentos puestos en boca de Maqroll, el interesado deje oír su propia voz para reprocharle a su distraído autor: «¿Qué le pasa? ¡Yo no hablo así!»¹⁹.

En el momento en que Maqroll se separa de su autor, adquiere independencia y vida propia. Ya puede compartir incluso la cotidianidad del autor: puede ir a la casa de Leopoldo Mutis (v. *Amirbar*), puede solicitar la presencia de Carmen, la esposa de Álvaro (v. *Tríptico de mar y tierra*), puede conocer a Alejandro Obregón e incluso hacer amistad con él (*ibidem*)²⁰. Lo que ya no puede hacer, naturalmente, es encarnar aquellas pulsiones que se expresaban mediante los símbolos poéticos porque, en efecto, en la madurez presente del autor, esas pulsiones han sido trascendidas. Actualmente la poesía de Mutis, ya no más *maqrolliana*, ha perdido en turbulencia y en hermetismo lo que ha ganado en extraordinaria lucidez. Ahora su discurrir poético es también una serena, continua y – diríamos

¹⁹ Lo ha contado el propio Mutis varias veces. Una de ellas ha sido durante su intervención en el VIII Festival Cultural Colombiano, Universidad de Viena, octubre de 1994. Existe grabación. Véanse además las actas: KARL KOHUT (ed.), *La invención del pasado. La novela histórica en el marco de la posmodernidad*, Vervuert, Frankfurt-Madrid, 1997.

²⁰ No se ha hecho todavía pero sería muy iluminante estudiar los muchos rasgos maqrollianos que había en la personalidad exuberante del pintor colombiano (fallecido en 1992), muy amigo, por distintos motivos y con distintas modalidades, tanto de Álvaro Mutis como de Gabriel García Márquez.

– cartesiana disquisición sobre el mundo, el mal, el destino, la providencia.

Si volviendo a la pregunta inicial, lugar común de todas las entrevistas al autor, quisiéramos contestar por qué Mutis ha hecho pasar a Maqroll de la poesía a la novela, diríamos que lo hizo simplemente porque no podía evitarlo. Esta absoluta *necesidad* de su proceso creativo indica asimismo la absoluta *necesidad* de su personaje. Y ésta explica a su vez el favor del público. Los lectores de Mutis se encuentran con Maqroll como con una especie de profeta de nuestra era que, a todas las debilidades y a la mala suerte de cualquier mortal, reúne la fuerza de ciertas virtudes esenciales: la lealtad, el arrojo, la ternura, el desinterés. Estar con él – como dice más de un personaje en distintas novelas – significa divisar el otro lado posible de la existencia, una dimensión no siempre realizable, pero cuya perspectiva nos conforta y de algún modo nos redime.

Maqroll es un personaje inolvidable y su contacto tiene efecto catártico. No se sabe dónde ha nacido (en general los profetas son de *otra* tierra) y sus innumerables viajes lo llevan por todo el mundo. Pero se mueve casi siempre en paisajes nítidamente colombianos: y el colombiano que los reconoce tiene una razón más para adherir emotivamente a su figura carismática. Por otra parte, esa preferencia por el paisaje típico de la tierra caliente colombiana atestigua una importante dirección en el movimiento creativo del autor y, tal vez también, de la generación de escritores que lo sigue.

Por lo que se refiere a Mutis queda demostrado cómo la intensidad de su personaje y su poder de seducción derivan de la fortaleza y profundidad de las raíces que lo alimentan: Maqroll nace de lo más profundo de Mutis, allá donde pervive lo que fue el paisaje de su infancia²¹. Si toda la aventura de Don Quijote se explica por el sencillo motivo de que ése era el único modo con el que el caballero de la Mancha podía contar para poder llegar al corazón de Aldonza Lorenzo, toda la narrativa de Mutis se explica como un largo e inevitable rodeo para revivir a Coello, a su abuelo (el Don Aníbal de *Un*

²¹ Enorme fuerza emotiva tienen las declaraciones que hiciera Mutis a propósito del valor del paisaje en la formación moral del individuo, en ocasión del film que sobre su personalidad y su obra realizara Roberto Triana: véase el video *Álvaro Mutis, la palabra bifronte*, Bogotá, 1993.

bel morir), a la joven que lo inició sexualmente (Amparo María), al mundo que lo crió y lo hizo ser quien es. Pero como todas las revelaciones, también ésta parece sencilla cuando se la formula. Y en cambio para llegar a ella el interesado ha tenido que bucear largamente, buscándose en las mismas aguas turbias en las que a menudo se ha empantanado su Gaviero, ha tenido que hundirse en la miseria de los Hospitales de Ultramar y ha tenido que «cruzar los desiertos cantando», para llegar al fin a comprender que la vida puede tener un orden secreto, ese orden que – gracia y fe mediante – puede ser revelado por el mismo Apóstol Santiago (v. *Nocturno en Compostela*); y también que la primera felicidad nos vincula para siempre al lugar del origen y al primer amor.

Sin referencias directas, al contrario, aborreciendo la novela de la tierra y la novela de la violencia, y sin el «color local» ni los folklorismos de un pasado todavía reciente, Mutis se nos presenta como el narrador más colombiano de su país. Mutis el exilado, Mutis el cosmopolita, nos ofrece un entero corpus narrativo en el que Colombia está presente con una insólita y apasionante intensidad.

El mismo movimiento parece delinearse en la generación de narradores que lo sigue: de lo particular significativo a lo particular trascendido, como veremos.

2. La novela urbana: Fayad

Precisamente, si por un lado es cierto que la novela colombiana de los setenta y los ochenta presenta una extraordinaria variedad y un alto número de autores y de obras²², por otro lado también es cierto que esa gran variedad se puede reducir ordenando las obras por subgénero en *novela política*, *novela histórica* y *novela urbana*²³. En todas esas formas narrativas, creando una escisión con el pasado, los autores de las últimas

²² César Valencia enumera 29 narradores nacidos entre 1932 y 1951: cfr. «La novela colombiana contemporánea en la modernidad literaria», en *Manual de literatura colombiana*, Planeta-Procultura, Bogotá, 1988, tomo II, p. 466 y sig. Álvaro Pineda Botero, por su parte, considera 130 narradores y menciona 200 novelas publicadas en la década de los 80: cfr. *Del mito a la posmodernidad: la novela colombiana de finales del siglo XX*, Tercer Mundo, Bogotá, 1990.

²³ Es en parte lo que propone KARL KOHUT, «Imaginación contra barbarie», en *Literatura colombiana hoy*, cit., pp. 14-17.

décadas experimentan e innovan, evitan la tendencia anterior a exhibir la propia ideología, no desdeñan la mezcla con otros géneros literarios ni con referencias teórico-literarias, definiéndose de este modo como verdaderos autores «posmodernos»²⁴. Dentro de la novela del dictador – a su vez una rama muy fecunda de la novela política en Hispanoamérica –, el ejemplo clásico es la obra polifónica, esperpéntica, humorística y poética que Gabriel García Márquez diera a conocer en 1975: *El otoño del patriarca*. Esta novela sin precedentes²⁵ y difícilmente imitable se podría incluir, no obstante, en una serie de narraciones colombianas que tienen como eje a la dictadura y en particular la de Rojas Pinilla. Cabrían allí *Los años de la asfixia* (1969) de José Stevenson, *Gallinazos en la baranda* (1986) de Álvaro Pineda Botero y *Compañeros de viaje* (1991) de Luis Fayad.

De Luis Fayad (Bogotá, 1945) se puede decir que, a modo suyo, es un «poeta» de la narración: sus historias, centradas en personajes anónimos y comunes, se desenvuelven en un clima de cotidianidad descontada, siempre sorprendentemente familiar y verosímil, pero al mismo tiempo están tocadas por un aura angelical, debida tal vez a la limpidez de su lenguaje. En la obra de Fayad asimismo se reproduce ese movimiento antes anunciado, que va de lo particular significativo a lo particular trascendido.

La primera de sus novelas, *Los parientes de Ester*, que podríamos clasificar como «urbana» según el esquema anterior, fue publicada por primera vez en Madrid (ed. Alfaguara), en 1978, y más tarde en Colombia (ed. La Oveja Negra). Por cuál motivo una novela tan exquisitamente «bogotana» como ésta ha podido interesar al público español, se comprende apenas se empiezan a leer las primeras páginas. La ciudad es Bogotá pero podría ser cualquier otra; el tío Amador, especializado en «dar sablazos» a amigos y parientes, es un personaje típico de la burguesía bogotana, improvisamente empobrecida durante el período del Frente Nacional, pero es asimismo un tipo humano fácilmente reconocible en cualquier sociedad burguesa. En fin, el matriarcado, como cara escondida de una sociedad visible-

²⁴ RAYMOND WILLIAMS, *Novela y poder en Colombia: 1844-1987*, Tercer Mundo, Bogotá, 1990.

²⁵ Varios críticos trataron de encontrarle un precedente en *El gran burundú burundá ha muerto* (1952) de Jorge Zalamea, pero las similitudes son en realidad superficiales.

mente machista, aparece netamente definido en esas tías que le organizan la vida al pobre Gregorio Camero, apenas éste queda viudo, decidiendo sin consultarlo el destino de sus hijos; pero también, de manera más dulce y cautivante, en la ex-copera Rosa, ni joven ni bella, que sin embargo logra imponerse a Angel Callejas, «sesentón lleno de mañas», y hacer con él una familia, no por clandestina menos convencional.

La precisión en los detalles de *Los parientes de Ester* marca la diferencia entre esta novela (posmoderna) y la narrativa que la precede (moderna): aquí no hay una ideología evidente, o ingenuamente denunciada, ni un «mensaje» fácilmente reconocible. Al contrario, la cantidad de detalles en los que se detiene la perspectiva sumamente móvil del narrador, sugiere un vacío de fondo: la inconsistencia de estas vidas que se consumen sin razón y sin grandeza. El mismo título de la novela es emblemático: todo el drama del protagonista Gregorio Camero se origina con la muerte de su mujer, Ester. Y Ester no está: desde el principio de la novela ella es una «presencia ausente». En cambio están sus parientes, invadiendo un espacio que no les corresponde, tergiversando lo que debía ser el simple curso de la vida. Gracias a «los parientes de Ester» sabemos que el individuo está perdido en la sociedad corrompida del industrialismo pobre, de la economía dependiente, de la falsa democracia. Cada uno cree que puede determinar la propia vida, pero a la hora de la verdad no es así y las leyes inflexibles de esa sociedad se ejercen sobre todos, también sobre el individuo honesto y marginal que es Gregorio Camero. También sobre él «los parientes de Ester», como encarnaciones tangibles de lo imponderable, arrojarán su fluido negativo. En una metáfora implacable del poder de corrupción y de perversión que tiene el dinero, aun en su versión más ínfima, son los préstamos, los sablazos, las astucias, las estrategias y las esperanzas de los personajes los que tejen su trama alrededor del tema del dinero. Nadie como Fayad ha sabido tratar ese tema, que ya se asomaba en algunos de sus mejores cuentos, para volverse eje narrativo en el que da título a otro de sus libros, *Una lección de la vida* (1984).

En la segunda novela de Fayad, *Compañeros de viaje* (1991), que podríamos clasificar asimismo como «política», la acción se desarrolla otra vez en Bogotá; la época es la de las luchas políticas de los años sesenta, con la reanudación de la militancia guerrillera y la solidaridad estudiantil, expresada en huelgas

y manifestaciones severamente reprimidas por el régimen. En esta pintura de época, cuyo aliento épico, si acaso hubiera podido tenerlo, aparece como empujado y domesticado por la nostalgia (recordemos que esa época corresponde a la juventud del propio autor), también se prefieren los personajes anónimos y humildes y una familia – la Lucerna – perfectamente común en sus predecibles vicisitudes y en la acumulación de detalles cotidianos, carentes de grandeza pero conmovedoramente tiernos. En medio de ese panorama, una gran figura se destaca: la del padre Camilo Torres, figura histórica que el lector no puede dejar de considerar al mismo tiempo a través de su memoria colectiva, antihéroe de absoluta pureza, condenado de antemano al fracaso y a la muerte. «Un hombre que no era de este mundo», habría dicho García Márquez, que lo conoció y lo frecuentó. Si *Los parientes de Ester* se cerraba con una pequeña victoria del protagonista en la que el lector podía complacerse y consolarse, *Compañeros de viaje* proporciona pocos consuelos, deja más bien abierta la herida de la rememoración de una juventud quemada, de unos ideales fracasados, de un tiempo en el que tal vez éramos mejores, pero que nos consumió sin darnos ninguna forma de rescate.

3. *La novela política: Mendoza y Collazos*

El mismo Camilo Torres, con el gran impacto que su personalidad y su trágica historia dejaron en la memoria colombiana e hispanoamericana, aparece constantemente en la obra de Plinio Apuleyo Mendoza (Tunja, 1932), que no puede dejar de evocarlo como quien lo conoció personalmente, a él, a su madre, a su novia, y fue testigo de los momentos claves que jalonaron su vida con dos decisiones trascendentales: primero la de hacerse cura y luego la de hacerse guerrillero. Retratos fulgurantes de Camilo, aspectos íntimos de su carácter, diálogos emblemáticos, se encuentran tanto en la obra periodística y crítica de Mendoza²⁶ como en su narrativa. En ésta, sin embargo, Camilo no es nunca el personaje central, sino un punto de referencia para otros, una presencia durable que está

²⁶ Véase, por ejemplo, el capítulo dedicado a su amistad juvenil con García Márquez en *La llama y el hielo*, Ediciones Gamma, Bogotá, 1989³, pp. 9-150. Existe una edición italiana de ese capítulo, para la cual el autor introdujo muchos cambios significativos: *Quegli anni con Gabo*, trad. Martha Canfield, Omicron, Roma, 1996.

siempre, aun cuando no se lo vea. En *Años de fuga* (Premio Plaza y Janés 1979, 2ª ed. en 1985), el protagonista Ernesto Melo se propone escribir una biografía de Camilo, con quien (como el autor) fueran amigos de muchachos; pero no lo logrará y los recuerdos que tiene de él quedarán dispersos en la novela, sin llegar a adquirir un orden sistemático, como la misma actividad fallida del cura guerrillero, como la misma insensatez final de estas vidas, que crecen en la esperanza y se agotan en la incertidumbre. Camilo, Ernesto y Rodrigo Vidales constituyen tres figuras paradigmáticas, las tres opciones que se presentan en el conflictivo panorama de los años 50 y 60: la total identificación con un ideal hasta sus últimas consecuencias (Camilo), la desilusión tras el fracaso revolucionario (Ernesto), o el oportunismo conciliador (Rodrigo), siendo esta última tal vez la única vía posible para quien busca el éxito²⁷. La originalidad de esta novela está, por un lado, en la voluntad del autor de proyectar el mundo de su país en una perspectiva internacional. Esa voluntad, que se opone naturalmente a cierto provincialismo de la narrativa colombiana más tradicional, está presente asimismo en el resto de su obra narrativa (v. *El desertor*, 1974, y *Cinco días en la isla*, 1996). En segundo lugar, la originalidad de *Años de fuga* radica en su estructura narrativa, sabiamente articulada en dos voces narrantes y tres tiempos narrativos que se invierten al pasar al tiempo gramatical, o sea que el pasado más remoto se cuenta en presente, mientras que el presente narrativo se cuenta en pasado. El presente narrativo, que se irá desarrollando en forma lineal ante el lector, inicia con una fiesta en París, donde se reúnen intelectuales, artistas, burgueses adinerados, latinoamericanos viviendo en la miseria, trotamundos sin profesión, hippies en busca de un cacho de marihuana o de una ración de coca, erotómanos y exiliados políticos, en un clima de «dolce vita» a la vez alegre y patético, típico de una sociedad rica dentro de la cual los parásitos se multiplican y donde para muchos, una vez confundidos los propios objetivos, no queda más que la vía de la «fuga». *Años de fuga* es una novela lúcida, desencantada y valiente, que denuncia sin retórica y desnuda sin falsas compases. El presente narrativo, no casualmente, se desarrolla a través de cinco capítulos de extensión cada vez menor: como si

²⁷ RICARDO CANO GAVIRIA, «La novela colombiana después de García Márquez», en *Manual de literatura colombiana*, cit., p. 367.

a medida que se agotara la aventura incidental de este «presente», el tiempo se fuera reduciendo y las posibilidades de futuro se fueran fatalmente cerrando. Ese mismo presente está contado por un narrador heterodiegético focalizado en Ernesto, que es a su vez el narrador homodiegético de los cuatro «intercapítulos». En el presente de la fiesta, más tarde prolongada en un encuentro íntimo entre Ernesto y Jacqueline, se va intercalando la narración del pasado de Ernesto: su primera estadía en París, todavía veinteañero, su encuentro y su compleja relación con María, su vida con ella en Mallorca, el regreso de ambos a París, el melancólico final de ese amor, el viaje de Ernesto a Chile para compartir la exaltante experiencia de Unidad Popular, y por fin el regreso, otra vez a París, otra vez como exiliado político, ahora realmente sin brújula, después del golpe de Pinochet, para conocer la noticia de la muerte de María, emblemática de la pérdida de tantas otras ilusiones de otro tiempo. Entre todos estos episodios evocados, donde el tiempo gramatical es el pretérito indefinido, hay un único verbo en presente que además, muy significativamente, se reitera varias veces: «recuerda». A medida que el lector avanza y tanto el diálogo entre Ernesto y Jacqueline como el trabajo de reconstrucción efectuado por la memoria de Ernesto van procediendo, el mosaico de la historia se recompone y al final se junta con el relato en presente del pasado más remoto: Ernesto ya es un adolescente y junto con Camilo y con Rodrigo Vidales empieza a afrontar los problemas de la iniciación sexual y de la definición de las propias vocaciones. Estamos en 1948: el 9 de abril el héroe popular Jorge Eliécer Gaitán cae bajo las balas disparadas por una mano ignota. Ya se esboza el acuerdo entre los dos partidos hasta ahora enemigos, que dará origen al pacto de alternancia en el poder denominado Frente Nacional. O, como dice Rodrigo Vidales, dará origen a la «farsa»:

Liberales y conservadores se ponen de acuerdo por arriba mientras al pueblo lo masacran en las calles²⁸. [...]

Al final de la historia contada en los «intercapítulos», entendemos por qué el autor ha elegido un narrador de primera persona y el tiempo presente: porque ésta es la historia primigenia y por tanto imborrable. Para quien la ha vivido será

²⁸ PLINIO MENDOZA, *Años de fuga*, Plaza y Janés, Barcelona, 1985, p. 338.

siempre presente. A nivel personal, Ernesto Melo nunca se podrá liberar de la tragedia de haber perdido inesperadamente y en un solo golpe a su padre y a su madre, ni de la tristeza por la suerte desdichada de su abuela, ni del malestar infligido por la seducción pecaminosa de su tía, reencarnación en veste local de la mítica Fedra; a nivel colectivo nunca jamás podrá borrar de su memoria la imagen del cuerpo derrumbado de Gaitán, su boca cerrada, su cabeza ladeada y el hilo de sangre fluyendo de ella oscuro y lento. Así como, probablemente, los años no disminuirán el horror que siente al descubrir que ese cuerpo es el de Gaitán. Dice el narrador homodiegético, siempre en riguroso presente:

Hemos llegado corriendo. Tratamos de mirar por encima de los otros, no vemos nada; poniéndonos en cuclillas logramos meter la cabeza entre las piernas y codos para ver al hombre que yace sobre el pavimento. Veo sus zapatos bien lustrados, el austero abrigo negro que lleva. Cuando logro al fin verle la cara entre las cabezas que se inclinan sobre él, la sangre se me enfría en el estómago, me tiemblan las rodillas y una vena me late furiosa en la garganta. Es Gaitán.

No se mueve. Está tendido de espaldas, en una actitud irremediable y tranquila, su cabeza de espesos cabellos negros echada hacia atrás [...] Tiene los ojos entreabiertos. Creo advertir que las pestañas le han temblado ligeramente [...] De su cabeza y hacia los zapatos de quienes se apretujan en torno suyo, con idéntico e incrédulo horror, corre sobre la acera polvorienta un hilo de sangre, oscuro, muy breve²⁹.

En esa inversión de tiempos gramaticales respecto a los tiempos de la historia, un tiempo queda obliterado: el futuro. En la última escena de la novela, Ernesto y Jacqueline se despiden. Ella es una joven, con toda la vida por delante, y no quiere ataduras: se va, sin rumbo definido, a la aventura. El último gesto que Ernesto ve de ella es cuando se echa el morral a la espalda como un signo de decisión, de afirmación, de autonomía. Él, en cambio, que se acaba de autodenominar «Toro Sentado», no más joven y que «ha dejado pasar en vano muchas lunas», no sabe qué rumbo tomar; sólo sabe que no puede seguirla. La diferencia entre los dos está en que Jacqueline, siguiendo la ruta del azar, ejerce su propia libertad y en ella se complace. Ernesto no tiene dirección porque tampoco tiene libertad, ni deseo ni esperanza. Los «años de fuga» han clausurado la posibilidad de volver y no han dejado aliento para

²⁹ *Ibidem*, pp. 328-329.

formar nuevas metas. La narrativa de Plinio Mendoza, con su prosa rítmica, su sintaxis muy elaborada, sus frecuentes imágenes poéticas, se abate con golpe firme y despiadado sobre las ideologías; y en ello tal vez refleja la experiencia vivida por el autor. Empero el sabor amargo que puede encontrar en ella el lector, no pocas veces moderado por la ironía y el humor, no es irreversible; se acompaña con una valorización de la vida por la vida misma, sin elaboraciones teleológicas, sino simplemente porque es la única con la que racionalmente podemos contar.

Otras novelas políticas en las que el peso de la memoria grava sobre la experiencia del presente son *Crónica de tiempo muerto* (1975) y *Memoria compartida* (1978), ambas de Oscar Collazos (Bahía Solano, 1942), autor muy presente tanto en el ámbito hispánico – ha publicado en Colombia, Argentina, Uruguay, México, Cuba, España – como internacional: está traducido al alemán, al francés, al italiano, al danés y al noruego. En la historia del debate cultural hispanoamericano perdura aún la huella de las polémicas que sostuvo, entre 1969 y 1970, primero con Mario Vargas Llosa, en las páginas del memorable semanario *Marcha* de Montevideo, y más tarde con Julio Cortázar, polémicas recogidas en el volumen *Literatura en la revolución y revolución en la literatura* (1970). No obstante la difusión internacional de su narrativa, la crítica en general ha señalado en ella algunos puntos débiles, por ejemplo, su exceso de retórica y su tendencia a ideologizar la narración³⁰. Estos defectos se atenúan cuando Collazos regresa a la simplicidad y a la memoria personal y deja que su narrativa aparezca tocada por un delicado lirismo. Es así en *Jóvenes pobres amantes* (1983), que confirma una voluntad de arraigo en la realidad vivida y directamente evocada, rehusando toda experimentación formal, según declaración del propio autor, y cuyo título parece remitir a la novela de Vasco Pratolini, *Cronache di poveri amanti* (1947), más tarde transformada en el homónimo film de Carlo Lizzani (1953), uno de los más célebres del neorrealismo italiano que, como se sabe, ha dejado una profunda huella en la narrativa hispanoamericana.

Otras novelas de Collazos proponen cosas distintas: el ejer-

³⁰ Dice Ricardo Cano Gaviria: «la carga grandilocuente de su discurso constituye su peor lastre», *op. cit.*, p. 371.

cicio experimental es explícito en *Los días de la paciencia* (1976) y la recreación de antiguos géneros españoles en *Fugas* (1990), no casualmente dedicada a Claudio Guillén. Esta última novela, definiéndose como «autobiografía de un embustero», siendo narrada en primera persona y estando salpicada de incidentes graciosos y escenas eróticas, remite efectivamente a la picaresca.

4. *La novela histórica: G. Espinosa y Moreno-Durán*

Durante los años 90 la tendencia, ya presente en las décadas anteriores, a recrear ambientes del pasado y circunstancias históricas, aumenta considerablemente; y en las proximidades del Quinto Centenario del Descubrimiento de América, junto con todas las polémicas suscitadas, se define un verdadero filón narrativo centrado en la figura de Colón o de otros navegantes y exploradores de los siglos XVI y XVII. En ese grupo y en el contexto hispanoamericano, el ejemplo mayor es sin duda *Vigilia del almirante* (1992), del paraguayo Augusto Roa Bastos. Al mismo tiempo la crítica ha comenzado a prestar una atención preferencial a la novela histórica de estas últimas décadas y ha establecido que, a pesar de las diferencias de tema y estilo que las distinguen, tienen en común un nuevo modo de aproximarse a la historia, que les ha merecido la designación de «nueva novela histórica». En el contexto hispanoamericano el tema preferido es la Conquista, mientras que en Colombia se prefiere la época de transición de la Colonia a la República³¹.

La tejedora de coronas (1982) de Germán Espinosa (Cartagena, 1938), que se desarrolla en vísperas de las guerras de la Independencia, es tal vez el ejemplo más perfecto de este tipo de novela y se la considera una obra maestra, la más importante de su autor y sin precedentes en la narrativa colombiana. En el contexto hispanoamericano, en cambio, es inevitable asociarla con una obra ya clásica, *El siglo de las luces* (1962) de Alejo Carpentier, en primer lugar por la época y el lugar de la acción, el Caribe y el siglo XVIII, con referencias a los finales del XVII y a las relaciones entre Francia y las colonias del Nuevo Mundo, así como también por ciertas características de

³¹ KARL KOHUT, *Literatura colombiana hoy*, cit., p. 14.

las protagonistas de ambas novelas, respectivamente Genoveva y Sofía³². Asimismo Espinosa, como Carpentier y como Lezama, hace uso de un español extraordinariamente rico, de ampulosidad barroca y con despliegue de erudición en numerosos campos: historia, astronomía, esoterismo, pintura, política, música, literatura, religión, filosofía. Pero diferenciándose de sus maestros en cuanto a neobarroquismo se refiere, Espinosa ejerce sobre la lengua y sobre la estructuración de su material narrativo una gran libertad experimental. Toda la novela se desarrolla en un largo monólogo de la protagonista, Genoveva Alcocer, quien encerrada en una celda de Cartagena de Indias, acusada de brujería por el Santo Oficio, espera la ejecución de la sentencia, que es morir en la hoguera. Genoveva cuenta así toda su vida y recrea, como en un extraordinario fresco, la vida de su tiempo, con personajes históricos que conviven con los de ficción: ella misma, por ejemplo, resulta por un tiempo amante de Voltaire. El destinatario inmediato de las confidencias de Genoveva, y visible narratario, parece ser la bruja de San Antero; pero en realidad ella está dirigiéndose a un interlocutor inexistente, cosa que el lector no puede descubrir sino con una segunda y atenta lectura. En insólito *tour de force* y obligado a multiplicar sus astucias, dada la amplitud de la materia narrativa que maneja, Espinosa sigue aquí la misma técnica que Juan Rulfo había usado, de manera fulgurante, en *Luvina*³³. Este experimentalismo se enriquece con la construcción de un tiempo narrativo cíclico, con una rica intertextualidad, largas citas, diálogos y locuciones en latín, francés, italiano, portugués, inglés, que constituyen a veces un duro desafío para el lector, constantemente obligado a una participación activa. La reconstrucción mental que hace Genoveva de los hechos históricos y biográficos tiene una duración aproximada de un siglo – ella ha superado los noventa años – y se organiza alrededor del sitio de Cartagena por el Barón de Pointis en abril de 1697, acontecimiento que funciona en la novela como eje estructural. Todo ocurre antes, durante y después del asal-

³² Un estudio comparado entre ambas novelas se encuentra en Yong Hee Park, «La intertextualidad en “Sinfonía desde el nuevo mundo” de Germán Espinosa», en *Fin de siglo: narrativa colombiana*, coord. y comp. Luz Mery Giraldo, CEJA (Centro Editorial Javeriano), Bogotá, 1995, pp. 207-230.

³³ La aguda observación es de CÉSAR VALENCIA SOLANILLA, *La novela colombiana contemporánea*, cit., p. 481.

to. Historia y ficción se entrelazan con un equilibrio perfecto, indispensable para la concepción de este tipo de narración según el propio autor, quien por lo mismo deplora el exceso de información documental en otra célebre y discutida novela histórica de estos años, *El general en su laberinto* (1989) de Gabriel García Márquez³⁴.

Al mismo tiempo que los referentes históricos sostienen la ficción, dejando espacio al desarrollo de situaciones emblemáticas y personajes símbolo – demostrando la natural tendencia del narrador-poeta a la metáfora y a la metonimia –, la protagonista Genoveva Alcocer «dinamiza con su memoria individual la memoria colectiva»³⁵ y, al mismo tiempo, encarna («simboliza») la búsqueda de la libertad en un siglo de oscurantismo y la afirmación de la ciencia sobre los dogmas religiosos.

Dos metáforas atraviesan la novela: el espejo y la tormenta, configurando respectivamente la impasibilidad del tiempo que consume y la movilidad de quienes deciden intervenir en el tiempo, y no simplemente dejarse consumir, para modificar la historia. Como certeramente ha observado Luz Mery Giraldo, el discurso analéptico de Genoveva parte de la observación de su propio cuerpo frente al espejo, ya viejo, pero que una vez fue hermoso y atractivo. «La quietud del espejo viene a ser refracción unitaria del paso del tiempo y el movimiento de la tormenta identifica a los tranquilos e inconformes que deseaban cambiar al hombre y al mundo»: la tormenta es la movilidad, y el espejo el hundimiento en el túnel del tiempo³⁶. Entre esas dos proyecciones metafóricas de una posible actitud vital, se mueven los dos héroes opuestos y complementarios: Genoveva y Voltaire, la ficción y la historia, el principio femenino, que nutre y se prodiga, y el principio masculino, que penetra, que rompe, que impone el juicio contra el prejuicio y la luz de la razón contra el oscurantismo religioso. Voltaire actúa en

³⁴ A años de distancia de *La tejedora de coronas*, Espinosa ha reivindicado para su narrativa el carácter de «obra de ficción con un trasfondo histórico», diferenciándola de la «historiografía novelada», género éste que exigiría una «fidelidad minuciosa a los hechos reales», no deseable porque puede «aprisionar» una novela, como ocurre con la de García Márquez. Cfr. «Epílogo necesario», en *Sinfonía desde el nuevo mundo*, Planeta, Bogotá, 1990.

³⁵ CÉSAR VALENCIA SOLANILLA, «“La tejedora de coronas”: una novela total», en *Divulgación Cultural*, Revista de la Universidad Nacional (Bogotá), N° 2, mayo de 1990.

³⁶ LUZ MERY GIRALDO, «“La tejedora de coronas” o una aventura del conocimiento», en *Fin de siglo: narrativa colombiana*, cit., pp. 202-203.

Europa pero no pierde de vista el Nuevo Continente, aun cuando sea como utopía que incita a la construcción idealista. Genoveva aprende en Europa (maestro, precisamente, Voltaire) y difunde en la Colonia. Genoveva aspira a liberar a su tierra del aislamiento y abrirla a una relación dialéctica con el devenir histórico y con la historia universal de las ideas. En una entrevista Germán Espinosa ha hablado de la necesidad de que el ser latinoamericano se enfrente y desafíe la dimensión universal que parecería haberle sido escamoteada. Ese desafío él lo ve, esta vez metaforizando a partir del Jacob bíblico, como una especie de «lucha con el ángel», en la que ser vencidos no significa precisamente una derrota sino la adquisición de un conocimiento esencial y profundo que se ha de llevar siempre, como la señal en la pierna de Jacob, y que actuará como faro, admonición y estímulo.

El culto de la razón, característico de Germán Espinosa y reiterado en su obra posterior (*El signo del pez*, 1987, y *Sinfonía desde el nuevo mundo*, 1990) no permite interpretar sus proposiciones en relación con ninguna forma de misticismo. Es primaria en él una gran confianza – que remite a Quevedo y a Séneca – en el poder del estudio para mejorar al ser humano. Al mismo tiempo, la observación de la realidad, plural y dispersiva, se condensa y se transpone adquiriendo fuerza y eficacia reveladora y comunicativa en el universo poético. En otras palabras, para Espinosa, como para Oscar Wilde, «el secreto de la vida está en el arte»; y como para Marco Aurelio la reflexión sobre el presente revela el pasado y permite prever el futuro³⁷.

A pesar de la variedad de épocas históricas recreadas por Germán Espinosa y de su capacidad para sumergirse en cada una de ellas encontrando su especificidad – gracias a la ayuda de su erudición –, un común denominador las reúne a todas y descubre el núcleo de su pensamiento. En *Sinfonía desde el nuevo mundo*, el viaje del protagonista es en un sentido contrario al de Genoveva: Victorien parte de Francia y viaja hacia el Nuevo Mundo donde encontrará el amor y el conocimiento. Pero en otro sentido ambos viajes son como reflejos de un mismo movimiento: también Victorien, como Genoveva, sufrirá el destierro y la incompreensión de los suyos, pero a partir del

³⁷ BLANCA INÉS GÓMEZ, «Genoveva, cronista de la Nueva Historia», en AA.VV., *Seis estudios sobre «La tejedora de coronas»*, Fundación Fumio Ito-Univ. Javeriana, Bogotá, 1992.

mestizaje y de la asimilación de lo nuevo logrará crearse una identidad más rica, profundizada por el conocimiento y el sufrimiento y al fin libre de los prejuicios sociales y de los condicionamientos de ambas culturas³⁸. En *El signo del pez*, el viaje de Saulo de Tarso – o Paulo o Pablo – es también un viaje de una cultura a otra: del paganismo al cristianismo, del pragmatismo a la espiritualidad. También en la vida de Paulo hay una mujer que lo inicia contemporáneamente al amor y al conocimiento, versión femenina del amante-maestro, en la cual la condición femenina agrega un ingrediente más. La hetaira Aspálata que lo ha guiado en el descubrimiento de los secretos de la vida, lo va a acompañar también en la muerte, aunque sea desde lejos, pero siempre mediante el dolor revelador de conocimiento. Independientemente de que en esta novela desconcertante y fascinante Espinosa sugiera la hipótesis de que Jesús y Pablo podrían ser una sola persona física, Pablo, como Genoveva y como Victorien, busca la universalidad. Y esa misma ambición está conscientemente presente en el autor. Dice en *La liebre y la luna*: «Como hijo de estas tierras no puedo menos que solazarme afirmando mi universalidad en el espacio y en el tiempo».

Novela aferrada a la contemporaneidad, en parte histórica y en gran medida sátira política y social, que ama tanto lo grotesco como la cita erudita y que a menudo busca lo risible, así podemos considerar la narrativa de Rafael Humberto Moreno-Durán (Tunja, 1946), autor por otra parte de una vasta y atenta obra de crítica literaria. En su novelística, que cuenta ya con numerosos títulos publicados en España, donde residió por varios lustros, y en Colombia, se destaca la trilogía *Femina suite*, compuesta por *Juego de damas* (1977), *El toque de Diana* (1981) y *Finale capriccioso con madonna* (1983)³⁹. La figura compleja y multifacética de Moreno-Durán ha despertado reacciones críticas variadas y contrastantes: a quien aprecia su inteligencia, su erudición, su dominio de la lengua y su sentido del humor, se oponen los que deploran su narcisismo, que no le permitiría crear personajes autónomos, separados de su propia personalidad, su incapacidad para inventar situaciones na-

³⁸ YONG HEE PARK, *op. cit.*, p. 214.

³⁹ Otras obras del mismo autor son: *Los felinos del canciller* (1987), *Metropolitanas* (1989), *Taberna in fabula* (1991) y *El Caballero de la Invicta* (1993).

rrativas verosímiles⁴⁰ y su acentuada misoginia. Las tres novelas citadas remiten a la mujer desde los respectivos títulos – dama, Diana, madonna –, proponiéndola como punto de referencia obligado en la construcción de las historias y como base de imágenes arquetípicas en las que predomina el aspecto oscuro y la función negativa. *Juego de damas* transcurre en una noche de fiesta en Bogotá, donde se habla de los temas de actualidad del país y se plantea que la política colombiana ha sido conducida siempre por las mujeres, en reiteradas funciones de tres tipos – Meninas, Mandarinas y Matriarcas –, logrando dominar gracias al uso desprejuiciado e interesado del sexo, estrategia que el autor resume con un vocablo de su propia acuñación y de búsqueda vulgaridad: la «coñocracia». Los personajes, manejados por un narrador omnisciente, son mantenidos por el autor en el estado de caricaturas, útiles para el discurso político, ideológico y cultural preconcebido. Mientras hay quien aprecia el «talento excepcional» de Moreno-Durán y la «rara libertad» que campea en toda la trilogía, «una fruición exquisita con la lengua, el placer de crear, el delirio por el juego y por el humor»⁴¹, otros subrayan la perspectiva nihilista con la que el autor enfoca la historia reciente de Colombia y su excesiva simplificación, mientras la codificación del discurso, ágil en los diálogos y en la descripción de la fiesta, «se hace reiterativa y farragosa en las retrospectivas que encuadran el curriculum universitario y/o revolucionario de las mujeres»⁴².

En *El toque de Diana* se propone un humorístico «paralelo de fuerzas vivas» entre mujeres y militares: ambos carecen de inteligencia y ambos nacieron para obedecer aunque parezcan mandar; al final se demuestra que Moreno-Durán «no es imparcial: él está de parte del mayor, y con cierta malicia, a la cual no es ajeno el retorcimiento mental, logra que triunfe en este memorable combate»⁴³. En *Finale capriccioso con madonna*

⁴⁰ Hay quien afirma incluso que Moreno-Durán «no es un narrador»: OSCAR TORRES DUQUE, «El tesoro de la obscenidad», en *Fin de siglo: narrativa colombiana*, cit., p. 113.

⁴¹ GABRIEL ADOLFO RESTREPO, «“Femina suite”: sortilegio del verbo», en *Boletín Cultural y Bibliográfico de la Biblioteca Luis Angel Arango* (Bogotá), vol. XXVI, N°19, 1989, pp. 110-112.

⁴² HELENA ARAÚJO, «Juego de damas», en *Eco* (Bogotá), abril-mayo-junio 1978, p. 802.

⁴³ JUAN GUSTAVO COBO BORDA, *La narrativa colombiana después de García Márquez*, Tercer Mundo, Bogotá, 1990², pp. 115-117.

culmina la dimensión de tragedia que aparecía anunciada (y disimulada) en las dos novelas anteriores. También alcanza su punto máximo esa polaridad entre mujeres carnales y mentales, polaridad que expresa la vocación del autor a construir sus historias más con ideas – símbolos, alegorías, evocaciones míticas y literarias – que con refracciones de la realidad. Indudablemente «posmoderna», por momentos regocijante, por momentos fastidiosa, la narrativa de Moreno-Durán ha sido objeto de un atento análisis por parte Oscar Torres Duque, quien ha definido sus núcleos temáticos, focalizando asimismo los varios significados de los espacios narrativos, siempre cerrados y de valor «cortesano»⁴⁴.

5. *La novela poética: M. Arévalo, E. Restrepo, N. Suescún*

Si en principio consideramos válida la clasificación de la narrativa en los tres grandes grupos que hemos venido analizando: novela urbana, novela política y novela histórica, ahora deberíamos de todos modos agregar otros dos grupos: la *novela poética* y la *novela femenina*, que requieren, por distintos motivos una presentación particular. La novela poética la podemos considerar un verdadero subgénero⁴⁵, cuya reciente aparición en Colombia viene a colmar esa estrecha relación entre narrativa y poesía que ha sido característica de la literatura colombiana desde sus orígenes y de la cual habíamos indicado como ejemplo mayormente ilustrativo la obra de Álvaro Mutis⁴⁶. Una visión «poética» del mundo se desprende de la obra narrativa de Luis Fayad, según hemos visto; y lo mismo podría decirse de la cuentística de Milcíades Arévalo (Bogotá, 1944), evocativa, con una memoria que reconstruye y decanta, que enfoca, agiganta y glorifica. Sus personajes tienen siempre un valor que los eleva por encima de la simple cotidianidad en la que habitan; y su prosa, hecha de hábiles elipsis y metáforas, que im-

⁴⁴ OSCAR TORRES DUQUE, «Historias de salón y otros eufemismos: la narrativa áulica de R.H. Moreno-Durán», en *La novela colombiana ante la crítica*, cit., pp. 216-241.

⁴⁵ Así también la considera KARL KOHUT, *Literatura colombiana hoy*, cit., p. 15.

⁴⁶ Véase también CLAUDE FELL, «Destrucción y poesía en la novela latinoamericana contemporánea», en *III Congreso Latinoamericano de Escritores*, Ediciones del Congreso de la República, Caracas, 1971, pp. 207-213.

perceptiblemente enlazan el mundo de lo tangible con el mundo de los sueños, se acerca vertiginosamente al lenguaje poético. Percepción y deseo, visión exterior e interior se sobreponen en el modo de contar de Milcíades Arévalo. Cito de *El oficio de la adoración* (1988):

En el momento en que el torero le clavó la espada al animal, lanzó un suspiro de agonías. Después no pude seguir mirándola como yo quería porque cerró las piernas (p. 57).

Un poeta que recientemente ha desembocado en la narrativa con naturalidad, casi imperceptiblemente, es Elkin Restrepo (Medellín, 1942). Sus *Fábulas* (1991) y *Sueños* (1994) – estos últimos acompañados de los muy poéticos *collages* de Santiago Mutis⁴⁷ – descubren al lector una inquietante dimensión donde lo imposible parece al alcance de la mano y lo cotidiano revela su lado temible e insospechable:

No ignoras que en la oscuridad del sótano, aguarda la figura odiosa de Senaquerib, el rey asirio (p. 20).

Nicolás Suescún (Bogotá, 1937), por muchos años director de la histórica revista *Eco*, es tal vez el mejor ejemplo de una escritura de frontera, entre prosa y poesía, entre ficción y confesión, entre descripción y alucinación. Poeta, artista, traductor del inglés y del francés, autor de varios libros de cuentos (*El último escalón*, 1972; *El retorno a casa*, 1972; *El extraño y otros cuentos*, 1980; *Oniromanía*, 1994), ha dado a conocer últimamente *Los cuadernos de N* (1994), definidos por él mismo como una «antinovela». Se trata de un relato largo, en veinticinco capítulos, intercalados con dibujos del propio Suescún, que parecen haber sido hechos como *collages* de papel rayado o manuscrito, representando figuras humanas, luego recortados y pegados a su vez sobre otro papel. Las figuras repiten obsesivamente expresiones de desconcierto, de dolor o de rabia, pero a fuerza de verlas despiertan asimismo una indecible ternura, y presentan grietas y recortes, como una unidad irremediablemente atacada.

N puede ser Nicolás, pero también Nadie, o Ninguno en particular, es decir cualquiera. *N* es el hombre de hoy día, que

⁴⁷ ELKIN RESTREPO, *Sueños*, con ilustraciones internas de Santiago Mutis Durán, Ed. Universidad de Antioquia, Medellín, 1994.

todavía sueña y ve sus sueños sistemáticamente frustrados. *N* es el heredero de Charles Chaplín. Es el «hombre posmoderno» que anuncia la portada del libro. Ésta es una «antinovela» también porque, obviamente, *N* es un «antihéroe», que carece completamente de coraje, de iniciativa y que está desde un principio condenado al fracaso; una vocación *a ser* condenada a *no ser* y por lo mismo vergonzosa. Lo dice en síntesis el epígrafe de Gide: «una insuficiencia de la carne, una inquietud, una anomalía».

La novela, o «antinovela», está escrita en forma de fragmentos – si bien organizados en capítulos – y hay un progreso de la acción, aunque no sea evidente, que conduce desde el aislamiento inicial de *N*, por motivos nunca declarados, hasta su muerte, cuando es asesinado con arma de fuego, también por causas desconocidas. Cuando terminamos de leer el libro parecería que las pocas certezas que habíamos acumulado, se pusieran en discusión: *N* es *N* pero podría no serlo, porque él habla de sí mismo en tercera persona y así cuando dice «*N*» podría ser él, ¡pero también otro que no quiere nombrar! En fin, queda en pie el absurdo del mundo, una idea por cierto kafkiana de la inutilidad infernal de las oficinas y del trabajo – en neto contraste con la función positiva derivada del voltaireano «cultiver notre jardin» – y una buena cantidad de mitos profanos hechos pedazos: los obvios del poder, del dinero, de los buenos sentimientos, y también otros menos obvios, como el de la infancia feliz, el poder propulsor del narcisismo, la eficacia de la voluntad. Como buen poeta, Suescún mantiene el misterio y la sugestión, la profundidad insondable del ser y lo imprevisible de la apariencia:

Cuando *N* quería estar, era. Cuando era, no estaba.

6. *La novela femenina: Marvel Moreno*

En cuanto a la novela «femenina», no tendría sentido considerarla una categoría especial – de hecho la buscaríamos en vano en las historias literarias de cualquier país europeo – si no fuera por dos importantes motivos. El primero es que las mujeres, que raramente han tenido un rol activo en la cultura colonial y republicana de los países del Nuevo Mundo, han comenzado a asomarse al escenario creativo ya desde principios de siglo como poetas y sólo a partir de la segunda mitad de

nuestro siglo como narradoras, y ahora sí en gran cantidad y con obras de alta calidad. En Colombia son muy pocos los relatos de mujeres que, durante el predominio de la narrativa realista, de denuncia social y de la violencia, intentan focalizar la problemática femenina de la opresión machista y del sexismo, o que simplemente intentan contar una historia con «óptica femenina» o, todavía menos, con un «lenguaje femenino» en el sentido que proponía Virginia Woolf⁴⁸. Pioneras han sido Elisa Mújica (Bogotá, 1918), con su primera novela *Los dos tiempos* (1949) y Rocío Vélez de Piedrahita (Medellín, 1922) cuya primera novela, *La tercera generación* es de 1963, o sea del mismo año de la más célebre *Catalina* de E. Mújica. Con *La cisterna* (1971), la escritora antioqueña señala una problemática que será central en el discurso femenino: la conflictiva relación con el propio cuerpo. Si bien con cierto atraso respecto a la situación de la narrativa femenina en otros países hispanoamericanos como, por ejemplo, Argentina, Uruguay, Chile o México, en la década del Setenta empiezan a difundirse en Colombia nombres de mujeres que ya se definen profesionalmente como «escritoras» y que siguen publicando sin pausa en la década siguiente, hasta ir formando un definido público lector. Se trata de Albalucía Ángel, Fanny Buitrago, Marvel Moreno, Flor Romero, Amparo María Suárez⁴⁹. Sin embargo, la crítica literaria tardará mucho más en prestar la debida atención a estas voces femeninas, y ésta es la segunda razón por la que es justo en este caso abrir una categoría especial de narrativa «femenina».

En general la búsqueda de identidad dentro del movimiento femenino, el conocimiento y la afirmación de una especificidad «femenina», son motivos que, en las novelas escritas por mujeres, aparecen estrechamente asociados a la búsqueda de una identidad hispanoamericana, motivo obsesivo y recurrente de toda esta literatura, desde sus orígenes. En México, sólo a partir de los 80 la literatura escrita por mujeres se rescatará de la oprimente condición de culpa y de vergüenza en que el mito de la Malinche había confinado tanto la identidad femenina

⁴⁸ VIRGINIA WOOLF, *La torre inclinada*, Lumen, Barcelona, 1977.

⁴⁹ De todas ellas y de las dos mencionadas antes se ocupa, en un atento estudio, HELENA ARAÚJO, *La Scherezada criolla. Ensayos sobre escritura femenina latinoamericana*, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 1989, pp. 123-157.

como la imagen de la mujer en el imaginario masculino⁵⁰. Así, cada novela femenina se acerca, en mayor o menor grado, al *Bildungsroman*; y las pruebas de iniciación en las que las protagonistas mujeres se afirman y maduran, o se anulan dramáticamente, se generan dentro del círculo asfixiante de la familia y del núcleo social y se realizan a través de la experiencia sexual y de la vocación intelectual, dos formas de expresión que a la mujer parecen negadas en la sociedad patriarcal.

Las mismas preocupaciones nos transmite Marvel Moreno (1939-1995), con su febril imaginación, su estilo vehemente y su barroquismo a menudo asociado a la geografía exuberante de su trópico natal, a través de sus cuentos (*Algo tan feo en la vida de una señora bien*, 1980; *El encuentro y otros relatos*, 1992) y de su novela (*En diciembre llegaban las brisas*, 1987). La novela resume la historia de tres mujeres estrechamente vinculadas por parentesco o amistad a la cronista de sus historias – Lina, *alter ego* de Marvel – y cada una de ellas encarna un tipo de mujer o un aspecto de la personalidad femenina: la sensualidad, la inteligencia, la espiritualidad. Sobre cada una de ellas, y a través de la mediación de Lina, se cierne la vigilancia comprensiva y analítica de cada una de otras tres mujeres – la abuela y dos tías de Lina –, que funcionan como el coro de la tragedia, explicando y haciendo reflexionar sobre todo lo que va ocurriendo, con observaciones generales siempre agudas y que a menudo remiten a la religión o a la ciencia o a las tradiciones culturales, sin desdeñar las citas eruditas de Freud, de Marx, de Reich, etc. Estas figuras tutelares son como grandes madres, que con la vejez han superado sus intereses personales, conscientes de haber pasado de la condición de protagonistas de la vida a la condición de observadoras; pero cumplen todavía una función útil: la de guiar, recordar, corregir, iluminar. Las tres «madres» sustituyen en parte a las madres reales, víctimas de los mismos prejuicios sociales que martirizan a sus hijas y por lo tanto incapaces de ayudarlas o peor aún, instrumentos involuntarios de sus desgracias (es muy evidente en el caso de Doña Eulalia, la madre de Dora); y sustituyen asimismo a los padres, incapaces o ausentes. La directa destinataria de la sabiduría de estos personajes, cargados

⁵⁰ Cfr. MARGO GLANTZ, *Las hijas de la Malinche*, en *Literatura mexicana hoy*, Vervuert, Frankfurt, 1991, pp. 121-129. Y VITTORIA BORSÒ, «La escritura femenina en Colombia en la década de los 80», en *Literatura colombiana hoy*, cit., pp. 189-206.

de valor mítico y emblemático, es Lina, personaje observador, que desde afuera ve todo y a todos y quien, por esa misma prerrogativa, estará destinada a ser la cronista de las historias. Lina no es la narradora, pero a través de su memoria la narración llega a formularse. Y es fundamental que todo lo que sabe Lina no llegue al lector a través de su relato en primera persona. Si la autora ha querido poner una distancia entre la materia narrada – que en buena medida puede provenir de su propia memoria (¿por qué no?) – y la función del narrador, es para que entre los dos se salve esa entidad en la que vive toda la participación emotiva, toda la solidaridad con las víctimas, toda la rabia contra los agresores, que Lina puede libremente expresar, pero el narrador no. A su vez, si Lina no tiene una verdadera vida propia es porque, en efecto, ella encarna a la cronista de la historia, es decir a la escritora. Y quien escribe no vive: tanto para Marvel Moreno como para sus modelos literarios, en las antípodas de Hemingway o de Henry Miller.

Hay sin duda en esta novela un espíritu combativo, que es en parte el de la misma Lina en el nivel de la ficción, y que se revela a cada paso, donde la narradora se esfuerza por evidenciar la magnitud de la injusticia que inevitablemente se abate sobre la mujer en una sociedad patriarcal y las contradicciones a las que la educación la somete. A menudo esa voluntad de denuncia asume la forma expresiva de una caricatura, de actitudes o de situaciones folletinescas. Pero en este contexto, lejos de constituir una debilidad narrativa, adquieren un valor subversivo: la escritora devuelve a la sociedad machista el reflejo grotesco (caricaturizado) de su imagen más convencional y desdeñable⁵¹. *En diciembre llegaban las brisas* es una novela de memoria y de testimonio, pero también de tesis: por lo mismo no están presentes en ella todas las virtudes narrativas de la autora. En los cuentos, en cambio, donde la brevedad necesaria del género elimina de antemano la tentación de la tesis, se aprecian mejor aún sus capacidades de penetración psicológica, su fineza, su honda comprensión de los mecanismos más secretos del ánimo femenino. Léase por ejemplo el extraordinario cuento *La sala del Niño Jesús*. Leyéndolo no se puede dudar, si todavía quedaran dudas, que hay una manera

⁵¹ Es en parte la lectura que propone SARAH DE MOJICA, «La mirada pornográfica: fetichismo femenino en la novela de Marvel Moreno», en *La novela colombiana ante la crítica: 1975-1990*, cit., pp. 327-340.

de sentir que es realmente femenina y que cuando se logra transmitirla no se puede usar sino una modalidad de lenguaje que es asimismo – y precisamente como lo quería Virginia Woolf – «femenino».

Digamos para concluir que desde la década del 70 en adelante se confirma en la narrativa colombiana la tendencia poética característica de esta literatura. Ese aflorar de modalidades profundas, con intensidad, profusión y eficacia, puede a la vez ser considerado un síntoma de madurez de esta misma narrativa: esa madurez que, según Jacques Gilard, se manifiesta a partir del año 1975 con la publicación de *El otoño del patriarca* de Gabriel García Márquez, con la cual la narrativa colombiana dejaba de ser la productora de obras maestras aisladas para abrirse a nuevas y variadas modalidades de expresión. Hemos querido organizar estas varias modalidades en pocos grupos representativos y hemos analizado algunos ejemplos ilustrativos, nombrando rápidamente a otros (y no a todos los que se quisiera) por obvios motivos de espacio. Una específica tendencia *poética* se desarrolla en este ventenio (Arévalo, Restrepo, Suescún), siendo Álvaro Mutis la figura dominante de ese binomio narrativa/poesía. Con la evolución del papel social de la mujer, ésta también se pone a escribir novelas y ya no únicamente poesía: muchas son las grandes narradoras de la contemporaneidad colombiana, y en la imposibilidad de hablar de todas nos hemos concentrado en Marvel Moreno, recientemente (y prematuramente) desaparecida. Por fin, en términos más comunes de subgéneros literarios, se pueden considerar las modalidades *novela urbana* (Fayad), *política* (Mendoza, Collazos), e *histórica* (Espinosa, Moreno-Durán). La utilidad didáctica de los esquemas no quita que éstos, inevitablemente, simplifiquen un fenómeno vivo y complejo como es el de la creación literaria. Por otra parte es claro que los autores pasan de un subgénero a otro y a veces eligen formas intermedias. Asimismo muchos autores y autoras no tratados en este artículo porque ya eran bien conocidos antes de los Setenta, han seguido publicando en el último ventenio. Frente a un panorama literario tan articulado y rico, se puede concluir que la natural tendencia poética del «alma colectiva colombiana» ha fecundado ya todos los géneros literarios y hoy se puede notar, junto a las ricas y abundantes manifestaciones de la narrativa la difusión de otros géneros, que antes apenas se habían desarrollado, y que son el teatro, la literatura infantil, la crítica literaria.

ABSTRACT

If we consider 1975 – the date of publication of *El otoño del patriarca* by Gabriel García Márquez – as the turning-point in Colombian narrative, these last twenty years can be considered as the development of that poetic tendency which characterizes all this literature. The cornerstone of this trend is found in the work of Álvaro Mutis and in addition to specific poetic tendency (Milcíades Arévalo, Elkin Restrepo, Nicolás Suescún) other forms or «sub-genres» have been growing such as the historical novel (Germán Espinosa, R.H. Moreno-Durán), the political novel (Plinio A. Mendoza, Oscar Collazos), the urban novel (Luis Fayad) and the feminist novel (Marvel Moreno).

KEY WORDS

Spanish-American literature. Colombian narrative tendencies. Álvaro Mutis.

Daniela Costantini

IL DOCTOR ANTONIO DI GIOVANNI RUFFINI:
DALLA STESURA INGLESE ALLE TRADUZIONI ITALIANE

Il romanzo più noto di Giovanni Ruffini, il *Doctor Antonio*¹, ebbe uno strano destino. Romanzo storico, scritto in inglese da uno scrittore italiano, che tratta di vicende svoltesi in Italia, e i cui personaggi sono per la maggior parte italiani, fu pubblicato nel 1855 ad Edimburgo², ma non ottenne in Gran Bretagna quel successo straordinario che molti critici italiani sembrarono dare per assodato. Mentre la sua opera prima, il *Lorenzo Benoni*, ebbe molte recensioni positive sulle riviste inglesi più importanti del periodo, alla pubblicazione dell'*Antonio* seguì una quasi totale indifferenza. In effetti non è difficile rendersi conto che nell'affollato mondo vittoriano, il romanzetto di questo autore semiconosciuto non dovesse fare grande impressione, soprattutto se paragonato alle opere di scrittori come il Dickens, lo Scott, ecc. A maggior riprova che Ruffini non fu mai realmente preso in considerazione come scrittore inglese è la sua esclusione dal *Dictionary of National Biography*, e dai più ovvi repertori, e il completo oblio nel quale precipitò già sul finire degli anni Sessanta.

Curiosamente, invece, le due opere maggiori del Ruffini a distanza d'una ventina d'anni ottennero un discreto successo in Italia³, che

¹ G. RUFFINI, *Doctor Antonio. A Tale. By the Author of Lorenzo Benoni*, Thomas Constable and Co., Edinburgh, Hamilton, Adams and Co., London, 1855.

² A dire il vero la prima stampa, in tutto uguale alla seconda, fu fatta a Parigi, a causa di certe difficoltà relative alla proprietà legale. Si veda: G. RUFFINI, *Doctor Antonio. A Tale by the Author of Lorenzo Benoni*, A. and W. Galignani and Co., Paris, 1855.

³ Il numero di pubblicazioni è alquanto elevato; in particolare numerose ristampe sono state fatte del *Doctor Antonio*, e anche diverse traduzioni e riduzioni; solo nella Biblioteca Nazionale di Firenze ne ho potuto contare ventisette, sulle quali però il nome del traduttore spesso non compare.

continuò anche nel nostro secolo⁴, tanto che le si può considerare collocate tra i classici minori del nostro Ottocento. Nel corso del '900 l'*Antonio* fu poi spesso ristampato in forma ridotta in Collane per «signorine».

Trattandosi di opere in traduzione, non era possibile giudicare la qualità della scrittura, inoltre venivano a trovarsi all'interno di una tradizione narrativa sicuramente inferiore a quella inglese. Nel periodo in cui Ruffini pubblicò i suoi primi romanzi la polemica, ormai estinta, fra classici e romantici si era acuita in questione della lingua; di conseguenza, con la sua scelta di scrivere in inglese per il pubblico inglese⁵, l'autore evitò qualsiasi tipo di contestazione che gli sarebbe comunque piovuta addosso, indipendentemente dal suo modo di scrivere; a dimostrazione di ciò, lo stile alquanto goffo proprio di tutte le versioni italiane, fu sempre attribuito all'incompetenza dei traduttori, mentre i critici italiani riservarono all'autore solo parole d'encomio⁶.

A differenza che per il *Benoni*, scritto prima in francese e poi tradotto quasi interamente dall'amica Cornelia Turner⁷ in inglese, Ruffini decise di scrivere il *Doctor Antonio* direttamente in inglese, in questo consigliato sia dalla Turner che da un'altra giovane amica inglese, Henrietta Jenkin⁸; tuttavia il

⁴ Per quanto ho potuto verificare, l'ultima ristampa del *Doctor Antonio* è del 1986 (Sellerio Editore, Palermo, con nota di O. del Buono); il nome del traduttore non compare.

⁵ Sono state fatte diverse supposizioni sul motivo che avrebbe spinto Giovanni Ruffini a scrivere tutte le sue opere in inglese; da parte sua l'autore dichiarò «[...] mio scopo essendo di raddrizzare la poco favorevole opinione sul nostro conto prevalente in Francia e in Inghilterra[...]», lettera datata 26 gennaio 1863 ed indirizzata alla Signora Marina Carcano in: A. LINAKER, *Giovanni Ruffini*, F.lli Bocca, Torino, Firenze, Roma, 1882, p. 103.

⁶ «[...] scriveva colla purezza e l'eleganza di un classico [...]» da: A. LINAKER, *op. cit.*, p. 59.

«[...] Il *Dottor Antonio* è scritto co' modi e lo stile di una lingua purissima: si direbbe da noi, da trecentista [...]»; da G. RUFFINI, *Il Dottor Antonio. Racconto dell'autore di Lorenzo Benoni*, Edoardo Sonzogno Editore, Milano, 1878, «Avvertenza alla prima edizione» del 22 luglio 1856, di Bartolomeo Aquarone, p. 7.

⁷ Cornelia de Boinville, maritata Turner (1794-1874). Nata in Inghilterra in una famiglia appartenente all'aristocrazia francese, si trasferisce a Parigi nel 1828, dove vive praticamente separata dal marito. Nel 1844 conosce, grazie ad un comune amico, Giovanni Ruffini, e quella che era una semplice amicizia si trasforma ben presto in un legame duraturo e profondo. La Turner eserciterà una grande influenza sia sull'opera che sulla vita di Ruffini.

⁸ Henrietta Jakson, maritata Jenkin (1807-1885). Nativa di Edimburgo,

grado di conoscenza della lingua⁹ non era tale da potergli permettere di stendere direttamente il romanzo nel modo in cui fu scritto, ossia in «[...] un inglese che si può giudicare letterariamente più o meno pregiato o efficace, ma che è indiscutibilmente nativo»¹⁰. Ruffini non si era intrattenuto così a lungo in Inghilterra da imparare perfettamente quella lingua, tanto più che vi giunse in un'età nella quale l'apprendimento di qualsiasi lingua straniera è molto più difficile e lento; conseguentemente l'idea che Ruffini possedesse una perfetta padronanza della lingua inglese è infondata, mentre è invece certo che senza l'aiuto e la supervisione linguistica delle due amiche sopra citate i suoi romanzi non sarebbero stati portati a compimento (per lo meno in inglese). Tuttavia, non si può negare che Ruffini si sia sforzato di imparare quella lingua, così come ci è testimoniato da vari documenti conservati presso l'Istituto Mazziniano - Museo del Risorgimento di Genova¹¹, ed in particolare da due di essi, i *Taccuini* e l'*Album*¹². Si tratta di due minuscoli libriccini, scritti con una grafia minutissima; i primi sono composti da un insieme di parole, locuzioni, frasi correnti di uso comune e fortemente idiomatiche, scritte un po' alla rinfusa e in modo piuttosto disordinato, segno che venivano aggiornati di volta in volta che Ruffini trovava qualcosa di interessante, così come è solito fare chi sta compiendo i primi passi nell'apprendimento di una lingua straniera; nel secondo, che fu molto probabilmente compilato successivamente, quando la conoscenza dell'inglese era in uno stadio più avanzato, è contenuto un vocabolario di termini e modi di dire, probabilmente atto ad essere usato per scopi non soltanto pratici ma anche letterari;

sposa infelice, conosce nel '46 Agostino Ruffini, fratello di Giovanni, con il quale vive mesi di intensa passione. Malata di tubercolosi, si trasferisce a Parigi, dove viene amorevolmente curata da Cornelia e Giovanni. Chiederà poi all'amico di poterlo aiutare nella stesura delle sue opere, e ne contribuì alla riuscita. Si veda, tra l'altro la lettera di Henrietta a Giovanni Ruffini, in A. OBERTELLO, *op. cit.*, p. 466, nella quale si legge: «Have you taken my advice and do you write in English?».

⁹ Parlava in inglese «[...] Male e con difficoltà [...]»: lettera di una conoscente di Giovanni Ruffini in B. CORRIGAN, *Giovanni Ruffini's Letters to Vernon Lee*, in «English Miscellany», 13 (1962), p. 182.

¹⁰ U. VARNAI nella *Introduzione* a G. RUFFINI, *Il dottor Antonio*, Vallecchi, Firenze, 1972, p. 5.

¹¹ Nel Museo del Risorgimento di Genova sono conservati la maggior parte dei documenti autografi di Giovanni Ruffini e Cornelia Turner.

¹² Cart. 31, N° 5687-91.

è interessante notare che la traduzione inglese dei termini è preceduta non dalla versione italiana ma da quella francese: si tratta quindi di un vocabolario francese-inglese (cosa che però non deve sorprendere più di tanto dato che il Ruffini, essendo ligure, conosceva perfettamente il francese). Spesso oltre alla frase, troviamo scritto anche il nome dello scrittore che la utilizzò; si tratta di artisti contemporanei di Ruffini, come lo Scott, il Dickens il Thackeray, il che sta a dimostrare come Giovanni fosse interessato non solo alla lingua ma anche alla letteratura inglese. Inoltre ci sono alcune pagine chiaramente composte in preparazione del *Doctor Antonio*, contenenti descrizioni di paesaggi, di stati d'animo, e altro ancora. Nonostante tutto ciò, senza l'aiuto della Turner e della Jenkin certamente i romanzi di Ruffini non avrebbero suscitato l'interesse del pubblico inglese, curioso e stupito dalle capacità di questo straniero di scrivere in modo così appropriato in una lingua non sua. Tale stupore era, però, frutto di un equivoco, e ne abbiamo le prove dallo scambio epistolare fra i tre, e dai primi abbozzi per l'*Antonio*, a volte scritti con la calligrafia della Turner, altre della Jenkin, altre di Giovanni. Spesso nelle lettere e nei manoscritti si trovano più versioni dello stesso episodio, quella di Giovanni e poi quella della Turner o della Jenkin: vediamo ad esempio le due versioni del primo paragrafo del cap XIX:

Manoscritto di Giovanni

It was one of those saltry close days in August, so trying to the nerves of sensitive people, during which Nature exhausted seems to come to a stand-still. Shooting through a thin veil of white clouds, as if through a burning glass, the rays of the sun poured down upon the earth torrents of heavy malignant heat. No leaf was stirring, no bird singing, the very cicadas had suspended their shrill chirps. The only sound that broke the ominous stillness now and then was the plaintive cry of the cuckoo calling to his company at a distance.

Manoscritto di Cornelia

It was one of those sultry days in the month of August so trying to the nerves of sensitive people during which Nature, as it were herself exhausted seems to come to a stand-still. Shooting through a thin veil of white clouds as through burning glass, the rays of the sun poured down upon the earth volumes of heavy malignant heat. No leaf stirred, no bird was singing, the very cicadas suspended their shrill chirps. The only sound that occasionally broke the ominous stillness was the plaintive cry of the cuckoo calling to its mate.

E vediamo ora quale fu la stesura definitiva:

It was one of those sultry days in the month of August, so trying to the nerves of sensitive people, and during which, Nature, as it were, herself exhausted, seems to come to a stand-still. Shooting through a thin veil of white clouds, as through a burning glass, the rays of the sun poured down upon the earth volumes of heavy malignant heat. No leaf stirred, no bird was singing, the very cicadas had suspended their shrill chirp. The only sound that occasionally broke the ominous stillness, was the plaintive cry of the cuckoo calling to its mate.¹³

La versione adottata fu, evidentemente, quella della Turner, dalla quale differisce solo per quel «*had suspended*» che si trova invece in quella di Giovanni. Le differenze fra le due versioni non erano, comunque, molte; credo si possa affermare che Cornelia sostituendo alcuni sostantivi (ad esempio «*volumes*» al posto di «*torrents*», «*mate*» al posto di «*company*»), alleggerendo alcuni periodi che altrimenti sarebbero suonati troppo pesanti ad un orecchio inglese («*through burning glass*» al posto di «*as if through a burning glass*»: qui Cornelia corregge anche un errore grammaticale di Giovanni, dimentico del fatto che «*glass*», quando significa «*vetro*», come in questo caso, è in inglese un sostantivo non numerabile e perciò non può essere preceduto dall'articolo indeterminativo «*a*») e altre sottigliezze riesce a rendere più propriamente «inglese» il testo. Vediamo ora le due versioni di un paragrafo del capitolo IX, dove però questa volta la controparte è la Jenkin:

Manoscritto di Giovanni

Manoscritto di Henrietta

An article of faith with Speranza and the others is first that Battista's Father having deserted his wife when Battista was an infant, she should be considered as a widow (in fact they always called her so) and consequently Battista should be considered accordingly as a widow only son. Now this may be in the spirit but does not come at all within the letter of the law.

Another article of faith with Speranza and the others, is that his father having deserted Battista when an infant the desertion should be held to be equivalent to death – a parity of case neither in the spirit nor the letter of the law.

¹³ G. RUFFINI, *Doctor Antonio. A tale by the Author of Lorenzo Beuoni*, A. and W. Galignani and Co., Paris, 1855, p. 319. Avverto che da ora in poi ogni qual volta citerò direttamente dal romanzo di Ruffini userò questa edizione.

E vediamo anche in questo caso la versione definitiva:

*An article of faith with them all is, first, that Battista's mother, owing to her having been deserted by her husband, was to be considered a widow – in fact, they always called her Widow Susan – and Battista consequently a widow's son. Now this may be to a certain extent in the spirit, but does not come at all within the letter of the law.*¹⁴

In questo caso la versione finale è abbastanza diversa da entrambe le precedenti; evidentemente deve aver dato del filo da torcere a Giovanni e alle sue collaboratrici, dato che lo svolgimento dell'intero passo è piuttosto complesso e caratterizzato da un periodare ipotattico. La versione della Jenkin era sicuramente più scorrevole, ma probabilmente non poneva sufficientemente l'accento sullo stato di presunta vedovanza della madre di Battista, e Giovanni, quindi, preferì scriverne una ulteriore versione (dove peraltro non è da escludersi lo zampino della Turner).

Come asserisce Ugo Varnai (pseudonimo di Luigi Meneghelli) nella sua introduzione ad una recente ristampa del *Doctor Antonio*¹⁵, non esiste la prova che Ruffini abbia scritto da sé un solo capitolo del romanzo nella forma in cui fu stampato.

Le due «collaboratrici» di Giovanni non si limitarono, tuttavia, ad aiutare il loro protetto solo dal punto di vista linguistico e formale; la Turner, che aveva una spiccata propensione per la storia e la politica, si interessò di trovare il materiale per i pezzi cosiddetti storici del *Doctor Antonio*, in particolare quelli riguardanti la situazione siciliana e la repressione di Napoli.

È stata anche avanzata l'ipotesi¹⁶ di una specie di divisione del lavoro fra Cornelia ed Henrietta Jenkin: alla prima Ruffini avrebbe assegnato i capitoli dal XVII in poi, più il XIV (*Sicilia*), mentre alla seconda, data la sua propensione per le scene idilliche e pastorali, i primi capitoli, dove viene trattata la storia d'amore fra i due protagonisti. In realtà non ci sono prove sufficienti che possano suffragare tale ipotesi; l'unica cosa certa è che alcune parti secondarie furono direttamente preparate e composte o da Cornelia o da Henrietta. Sicuramente, inoltre, il

¹⁴ *Ibidem*, p. 154.

¹⁵ U. VARNAI, *op. cit.*, p. 11.

¹⁶ A. OBERTELLO, *op. cit.*, p. 467 e segg.

contributo della Turner è da ritenersi superiore a quello della Jenkin, dato che viveva praticamente in comunione materiale e spirituale con Giovanni. È, infine, probabile che egli non sentisse la preoccupazione di definire chiaramente per il pubblico e la critica, fino a che punto la sua compagna lo avesse aiutato, data questa situazione di mutua collaborazione in tutti i campi della vita e non solo quindi a livello letterario.

La prima traduzione italiana del *Doctor Antonio* fu quella del professore Bartolomeo Aquarone¹⁷, pubblicata, nel 1856¹⁸, ad un solo anno di distanza dall'edizione inglese. A questa seguì nel 1875¹⁹ la traduzione, autorizzata dall'autore, di Marina Carcano²⁰, e poi molte altre.

Il Ruffini giudicò sempre con qualche riserva e talvolta con molta severità, l'opera dei suoi traduttori, dei quali molto raramente si dichiarò soddisfatto, e in questa visione piuttosto negativa non fa eccezioni fra italiani e stranieri. Spesso le sue lamentele oltre che riferirsi alla qualità letteraria delle traduzioni, si indirizzano verso gli editori, e più precisamente riguardano il lato economico della questione. Nei riguardi degli italiani, poi, è particolarmente aspro, definisce i librai delle *arpie* e dichiara rassegnato:

[...] Quanto a vantaggi materiali gli è un pezzo che c'ho rinunziato da questo lato. Sta scritto nei libri del fato ch'io me ne andrò nel numero dei più senza vedere la croce di un becco di quattrini Italiano. [...] ²¹

¹⁷ Bartolomeo Aquarone (1815-1896), Patriota, collaboratore di diversi giornali politici, e direttore prima del «Costituzionale» e poi del «Pontida». Professore ordinario nell'Università di Siena, insegnò prima Storia e poi Diritto Costituzionale e Diritto Amministrativo, scrisse vari trattati di carattere storico fra i quali *Vita di fra Jeronimo Savonarola*.

¹⁸ G. RUFFINI, *Il Dottor Antonio. Racconto dell'autore di Lorenzo Benoni*, Edoardo Sonzogno Editore, Milano, 1856.

¹⁹ G. RUFFINI, *Il Dottor Antonio*, Nuova traduzione dall'inglese di Marina Carcano acconsentita dall'autore, Tipografia di L. Bortolotti e C. Editori, Milano, 1875.

²⁰ Marina Carcano può essere considerata come la traduttrice ufficiale di Giovanni Ruffini, dato che ne ha tradotto diverse opere, e sempre con la sua autorizzazione. Purtroppo, dopo molte ricerche, non sono riuscita a reperire notizie sulla sua vita; dall'analisi di alcuni documenti, sono però giunta alla conclusione che non si tratta della figlia dello scrittore milanese Giulio Carcano (1812-1884), come sostenuto da più critici, probabilmente tratti in inganno dalla somiglianza fra il nome della figlia di Carcano, Maria, e quello della traduttrice.

²¹ Lettera al dottor Giacomo Martini da Parigi, datata 8 agosto 1872, cart. 66.

In ogni caso quasi tutte le opere del Ruffini furono tradotte in italiano, la maggior parte con la sua approvazione; è tuttavia giusto ricordare che fatta eccezione per il *Doctor Antonio* e il *San Remo revisited*, tutte le altre furono compiute parecchi anni dopo la stesura dell'originale inglese, e più precisamente:

<i>Lorenzo Benoni</i>	scritto nel 1853	tradotto nel 1884 ²²
<i>Doctor Antonio</i>	scritto nel 1855	tradotto nel 1856
<i>The Paragreens</i>	scritto nel 1857	tradotto nel 1883
<i>Lavinia</i>	scritto nel 1860	tradotto nel 1877
<i>Vincenzo</i>	scritto nel 1863	tradotto nel 1869
<i>San Remo revisited</i>	scritto nel 1865	tradotto nel 1865
<i>A Quiet Nook ...</i>	scritto nel 1867	tradotto nel 1871
<i>Charley</i>	scritto nel 1869	tradotto nel 1874

Della traduzione del *Doctor Antonio* dell'Aquarone dice che è «[...] talmente gremita d'errori, che sarei obbligato di protestare per la stampa [...]»²³ e però quando la paragona a quella della signora Marina Carcano dice:

[...] A dirle il vero né la versione della Carcano né la versione Aquarone mi contentano. Forse quest'ultima, corretta e ricorretta, ha più sapor di lingua che non l'altra. [...]»²⁴

Il *Doctor Antonio* fu poi tradotto da molti altri, dei quali però per la maggior parte non sappiamo il nome, e subì anche numerose riduzioni. Fra i traduttori possiamo citare, oltre che

²² In realtà ci fu un'altra traduzione nel 1854 ad opera del Dottor Martini, amico di famiglia, il quale per compiacere la madre dell'autore che non conosceva l'inglese, si accinse a tradurre il romanzo. Si tratta di una traduzione pressoché letterale, e quindi poco efficace. Il Martini, dopo aver cercato invano un editore, si decise a stampare poche copie a sue spese, che però non riuscì a far esporre da nessun libraio, tanto che gli rimasero nel cassetto. Si veda: G. RUFFINI, *Lorenzo Benoni. Pagine della vita di un Italiano*, Prima versione dall'originale inglese, Tip. G.B. Tasso, Oneglia, 1854.

Data la bassa qualità di questa traduzione, tutti i critici concordano nel considerare come prima vera traduzione italiana quella del 1884 fatta dal Rigutini. Per tutte le altre traduzioni qui citate si tratta, ovviamente, della prima edizione.

²³ Lettera al dottor Giacomo Martini del 7 agosto 1869 da Thun, cart. 66.

²⁴ Lettera a Minetta Miglietti vedova Rodella del 19 giugno 1879, cart. 36.

all'Aquarone e alla Carcano, Mara Fabietti²⁵, Bino Bellomo²⁶ e Liliana Silvestri²⁷.

Le versioni italiane che metteremo a confronto sono quelle di Bartolomeo Aquarone, Marina Carcano e Mara Fabietti²⁸. Le motivazioni di tale scelta sono abbastanza ovvie: per quanto riguarda la traduzione dell'Aquarone essa fu la prima, e fu sicuramente letta dall'autore del romanzo, visto che ne fa menzione in alcune lettere, come abbiamo già potuto constatare²⁹; per quanto riguarda invece quella della signora Carcano, si tratta dell'unica acconsentita dall'autore, anche se non se ne dichiarava affatto entusiasta; la traduzione di Mara Fabietti è stata invece pubblicata nel 1937, quindi a notevole distanza dalle prime due, ed in questo caso era interessante vedere se ed in che modo gli anni che la separano da esse, abbiano avuto una qualche influenza soprattutto dal punto di vista del linguaggio. Inoltre un altro elemento che ha giocato a favore di tale scelta è il fatto che, fra le molte traduzioni controllate, solo nelle tre succitate e pochissime altre viene citato il nome del traduttore.

L'italiano usato dall'Aquarone nella sua traduzione è specchio del tempo in cui lo scrisse. Oltre a termini tipicamente toscani come «scorcio» e «scorciata» voci del verbo «scorciare», ora diventato *accorciare*, a p. 22, o «scesa» per l'attuale *discesa*, a p. 23, o l'utilizzo in forma avverbiale del fiorentino «punto» come nel caso di «non ne ho punto bisogno» a p. 33 (ma che non viene mai usato in forma aggettivale, come era invece peculiare del fiorentino), il testo abbonda di termini ormai arcaici, come: «rozza», a p. 20 e seguenti, per designare un cavallo debole e malandato; oppure «schiattir» nell'espressione «schiattir della lingua», a p. 23, al posto di *schioccare*; «stretta» a p. 25 nel significato di *momento culminante, occasio-*

²⁵ G. RUFFINI, *Il dottor Antonio*, Nuova traduzione con note a cura di Mara Fabietti, La Universale «Barion», Sesto San Giovanni, Milano, 1937.

²⁶ G. RUFFINI, *Il dottor Antonio*, G.M. Nettuno - Omnia, Bologna, 1954.

²⁷ G. RUFFINI, *Il dottor Antonio*, Edizioni Labor, Milano, 1954.

²⁸ Mara Fabietti (1886 - ?) Nata a Roma, sposò lo scrittore e letterato Ettore Fabietti, col quale visse a Milano. Laureata in Lingue e Letterature tedesca ed inglese tradusse da entrambe, e la sua attività si espresse in molteplici forme che vanno dal giornalismo, all'opera organizzativa di biblioteche, all'insegnamento. Oltre al *Doctor Antonio* tradusse anche il *Lorenzo Benoni*.

²⁹ Vedi note 21 e 22.

ne; «tizzi», a p. 30, con il significato di *tizzoni*; «animavversio-
ne», a p. 133 nel significato di *critica*; o ancora voci verbali
ormai arcaiche come ad esempio la forma del participio passa-
to del verbo *parere* dove viene utilizzato «paruto», a p. 138;
l'indicativo presente di *chiedere* «chieggo» a p. 165, e così via.

Il fenomeno più evidente riguarda però il sistema vocalico:
in certi termini si nota l'alternanza (a volte nella stessa pagina)
fra le vocali «i» ed «e» come ad esempio nel caso di «gittare»
e «gettare»; in altri si tratta di una grafia diversa da quella
attuale ormai consolidata, come ad esempio «dilicato», a p. 16
«romorosamente», a p. 18 «rimunerazione», a p. 79, «altiero»,
a p. 82, «menomo» (nel senso di *minimo*) a p. 138, «tuono»
(nel significato di *tono di voce*) a p. 21, eccetera. Altre volte si
tratta del plurale di sostantivi maschili terminanti al singolare
con il dittongo «-io», che diventa «-ii», come nei casi di *ser-
vigio* – *servigii*, a p. 3, *accessorio* – *accessorii*, a p. 16, *rimedio*
– *rimedii*, a p. 26, *declivio* – *declivii*, a p. 125, eccetera. Si nota
anche l'uso arcaico della particella *si* che viene scritto in posi-
zione enclitica sia quando ha valore impersonale, come nel caso
di «dicesi» a p. 150 e «puossi» a p. 151, sia con valore riflessivo
in forme finite come in «potevasi», a p. 141, eccetera. Ci sono poi
una serie di parole dalla grafia un po' diversa dall'attuale come
per «inebbriante» a p. 24, «leggiermente» a p. 32, «uffiziale» a
p. 39, «ubbriacone» a p. 42, «riputato» a p. 127 eccetera.

Per quanto invece riguarda l'aspetto della traduzione vero e
proprio, credo che Ruffini avesse ragione solo in parte a lamen-
tarsene. Infatti l'Aquarone cerca di tradurre con fedeltà il testo
originale e di mantenere, per quanto possibile, le stesse strutture.

Mettiamo a confronto i due testi, originale e traduzione:

*On a fine sunny afternoon of early
April, in the year 1840, an elegant
travelling carriage was rattling, at the
full speed of four post-horses, over the
road, famous among tourists as the
Cornice Road, and which runs along
the western Riviera of Genoa, from
that city to Nice.*

*Few of the public highways of Europe
are more favourable than this – few,
at any rate, combine in themselves
three such elements of natural beauty
as the Mediterranean on one side, the
Apennines on the other, and overhead*

In un bello e splendido giorno di
aprile 1840, una elegante carrozza da
viaggio tirata da quattro cavalli di
posta, correva di gran galoppo nella
strada della Cornice, famosa tra gli
eleganti giramondo: strada, come
ognun sa, che percorre da Genova a
Nizza tutta la riviera di ponente.

Poche strade più belle di questa sono
in Europa; – e poche certamente,
come questa, riuniscono in sé tre
condizioni di bellezza naturale: il
Mediterraneo da un lato, dall'altro
gli Appennini, e di sopra il puro

*the splendour of an Italian sky. The industry of man has done what it could, if not to vie with, at least not to disparage Nature.*³⁰

cielo d'Italia. Per sovrappiù, l'industria dell'uomo ha fatto ogni sforzo se non per superare, almeno per non rimanere inferiore alla natura³¹

Come è evidente l'Aquarone ha tradotto «*afternoon*» con «giorno», in luogo di «pomeriggio», ha tralasciato «*early*», ha tradotto «*tourists*» con «eleganti giramondo» (dando una sua interpretazione personale al testo), e ha tradotto «*splendour*» con «puro». Ha poi preferito spezzare il periodo in più punti, nel tentativo di dare maggiore scorrevolezza al testo, ed equipararlo a quello inglese, senza però, a mio parere, riuscirci in pieno. Per il resto i vocaboli impegnati sono l'esatta traduzione di quelli inglesi.

Per quanto concerne i dialoghi, molto probabilmente il traduttore non ebbe esitazioni nel tradurre lo *you* inglese, usato in inglese indifferentemente sia per la forma di cortesia, sia per la seconda persona singolare e plurale, con la forma di cortesia italiana. Vediamo un dialogo fra i due protagonisti del romanzo, Lucy, una giovane lady inglese, e il Doctor Antonio, il suo medico:

«Pray» said Lucy, «don't trie to cheat me; don't treat me like a child. I am not afraid to die, and if I am dying I ought to be told, and I must and I will know».

«You have a brave heart, I am sure,» replied the doctor, with some emotion, «but I can assure you that your present situation calls for none of your fortitude. Believe me, you are no more likely to die just now than I am.»

«Parola?» asked Lucy, putting her little thin hand.

«Parola,» answered Antonio, grasping it with his own.³²

«Vi prego,» disse Lucy, «non cercate di illudermi, non mi trattate come un bambino. Io non ho paura di morire; ma se ho da morire, ne devo essere avvisata; e debbo e voglio saperlo.»

«Avete un gran coraggio, ne son sicuro,» replicò il Dottore un po' commosso; «ma vi posso assicurare che il vostro stato attuale non richiede per nulla l'esercizio della vostra forza d'animo. Credetemi, voi non avete maggior probabilità di morire adesso di quello che l'abbia io.»

«Parola?» chiese Lucy stendendogli la sua manina.

«Parola,» rispose Antonio stringendola nella sua.³³

³⁰ G. RUFFINI, *op. cit.*, p. 1.

³¹ G. RUFFINI, *op. cit.*, traduzione Aquarone, p. 15.

³² G. RUFFINI, *op. cit.*, p. 59.

³³ G. RUFFINI, *op. cit.*, traduzione Aquarone, p. 57.

Sicuramente la scelta del traduttore in questo caso è del tutto pertinente. Era infatti impensabile che, in un'Italia dove ci si rivolgeva con il *voi* anche ai genitori, i due personaggi si dessero del *tu*.

Il passo sopra riportato fornisce lo spunto per un'altra serie di osservazioni. Ruffini usa spesso nel *Doctor Antonio* parole, locuzioni, modi di dire, in lingua italiana, ed in minor misura, anche francese e latina. In particolare, mentre l'italiano viene usato indistintamente da personaggi umili come da quelli istruiti, il francese, e ancora di più il latino, serve a connotare solo i personaggi colti, italiani o inglesi che siano. Nell'Ottocento la lingua internazionale era il francese, e non deve sorprendere che fosse conosciuta un po' in tutta Europa, così come l'inglese al giorno d'oggi. Ma spesso parlare francese era sintomo di buona cultura ed appartenenza ad una classe sociale alta. Parole e modi di dire in francese sono presenti non solo nei dialoghi, ma anche nelle parti descrittive; tuttavia il narratore usa il francese solo quando sta facendo delle considerazioni su qualche personaggio di alto rango, o comunque ben istruito; mai quando si riferisce a personaggi di estrazione popolare. La lingua diventa quindi un elemento distintivo della classe sociale, cosa che non era avvenuta con l'inglese. L'uso del francese e del latino è infatti l'unico elemento linguistico che differenzia i personaggi popolari da quelli colti. Nel suo romanzo Ruffini non si curò di imprimere un diverso registro linguistico ai suoi personaggi e di caratterizzarli quindi anche da questo punto di vista. Così, nei dialoghi, è impensabile pensare di poter distinguere un personaggio dall'altro in virtù del registro linguistico affidatogli dall'autore, dato che è sempre lo stesso. Questo è particolarmente evidente nei due esempi che seguono, dove nel primo caso la conversazione avviene fra due popolane e nel secondo fra i due protagonisti del romanzo:

[...] «How fortunate,» said Speranza, «that these gentlefolks should travel with their own plate! But for that what should we have done with our four silver spoons and forks? [...]

[...]»There is one thing, mother,» said the girl, «we must do at once, and that is to take down the pine branch from over the gate. I know the old gentleman cannot bear the sight of it.» – «Then it shall come down» replied the mother; «Perhaps we had better take the benches and tables out of the garden. [...]³⁴

³⁴ G. RUFFINI, *op. cit.*, p. 45.

[...] *How provoking!*» exclaimed Lucy.
 «Are you then also so anxious to leave Italy?»
 «Oh no!» I was only thinking of papa. Shall we be able to go away
 in a month from this day?»
 «Yes I think so, within a month or thereabouts.»
 «A month I am afraid, will seem very long to papa. He is so dull
 here,[...]»³⁵.

Personaggi che dovrebbero, viste le loro umili origini, essere quasi analfabeti³⁶ parlano un inglese corretto; paragoniamo il seguente dialogo fra Doctor Antonio e Prospero, un giovane postiglione, a quello scritto da Charles Dickens, in *David Copperfield* (che fu tra l'altro scritto qualche anno prima del *Doctor Antonio* e più precisamente fra il 1849 e il 1850) fra il giovane David e il postiglione Mr. Barkis:

DOCTOR ANTONIO

[...] «Pitching Vossignoria into the sea!» exclaimed Prospero, with an odd mixture of anger and distress in his voice. «Vossignoria knows I would rather be drowned myself a hundred times. But this is not the Signor's calessino, and how could I guess the Signor was in it?»

«And what had that to do with the matter?» retorted the voice of the so addressed «Signor» angrily. «What does it signify whether it was I or the Great Khan of Tartary? How dare you, sir, play with the life of any one? It is your business and duty to take care that the horses you drive be not the death of peaceable citizens! Do you hear?»

[...] «Leave him on the road, Signor, you mean, for how would he ever find his way back, when we got him only yesterday, and that from inland? A pretty scrape I would be in with master, if I were to turn the horse loose here! But there is no danger», continued Prospero, recovering his good humour and politeness, «any beast would kick if he had a great piece of wood flapping against his legs every step he took. See here, Signor, if I let down the ropes a bit, and shorten up the chain, so as to keep the bar pretty stiff, he'll go as quiet as a lamb.»[...]»³⁷

³⁵ *Ibidem*, p. 103.

³⁶ Percentuali di analfabeti oltre i sei anni d'età in Italia nel 1871:

Italia nord-occidentale	44
Italia nord-orientale	67
Italia centrale	71
Italia meridionale	80
Isole	85

Dati tratti da: L. SERIANNI, *Storia della Lingua Italiana, Il Secondo Ottocento: dall'Unità alla prima Guerra Mondiale*, Il Mulino, Bologna, 1990, p. 19.

³⁷ G. RUFFINI, *op. cit.*, pp. 10-11.

DAVID COPPERFIELD

[...] «*Did She make em, now?*» said Mr. Barkis, always leaning forward, in his slouching way, on the footboard of the cart with an arm on each knee. «*Peggotty do you mean, sir?*»

«*Ab!*» said Mr. Barkis. «*Her.*»

«*Yes. She makes all our pastry and does all our cooking.*»

«*Do she though?*» said Mr. Barkis.

[...] «*No sweethearts, I b'lieve?*»

«*Sweetmeats did you say, Mr. Barkis?*» For I thought he wanted something else to eat, and had pointedly alluded to that description of refreshment.

«*Hearts*» said Mr. Barkis. «*Sweet hearts; no person walks with her?*»

«*With Peggotty?*»

«*Ab!*» he said. «*Her.*»

«*Oh, no. She never had a sweetheart*»

«*Didn't she, though?*» said Mr. Barkis.

[...] «*So she makes*», said Mr. Barkis, after a long interval of reflection, «*all the apple pastries, and does all the cooking, do she?*»

I replied that such was the fact.

«*Well. I'll tell you what,*» said Mr. Barkis. «*P'raps you might be writin' to her?*» [...] ³⁸.

La differenza balza subito all'occhio: Mr. Barkis fa lo stesso lavoro di Prospero, provengono entrambi da una classe sociale medio-bassa, e molto probabilmente entrambi non hanno ricevuto un'istruzione adeguata. Eppure Prospero parla correttamente, non confonde *she* con *her*, non sbaglia la coniugazione della terza persona, non usa nemmeno forme contratte, come invece fa Mr. Barkis, in pratica anche se il suo inglese non si può definire aulico, è sempre corretto. Dickens forniva ai suoi personaggi un diverso registro linguistico, proprio per arrivare alla massima caratterizzazione dei tipi (famosa è rimasta la parlata cockney di Sam Weller il servitore di Mr. Pickwick nei *Pickwick Papers*, pubblicati a puntate fra il 1836 e il 1837).

Il raffronto con Dickens non è fatto a caso: spesso i romanzi di Giovanni Ruffini furono paragonati a quelli dell'inglese, proprio per il modo in cui entrambi gli scrittori dipingevano i loro personaggi³⁹. Tuttavia, come si è visto, dal punto di vista

³⁸ C. DICKENS, *David Copperfield*, ed. by Trevor Blound, Penguin Books, Harmondsworth, Middlesex, 1986, pp. 114-115.

³⁹ «[...] efficacissimo nel dipingerci i caratteri dei suoi personaggi, tanto da rassomigliarlo al Dickens d'Italia, [...]»: da M. PERTUSIO, *La Vita e gli Scritti di Giovanni Ruffini*, Tipografia Editrice Edisso Traversari, Empoli, 1908, p. 143.

linguistico il paragone non regge.

Dopo questa lunga digressione, ritorniamo alla traduzione dell'Aquarone, ed in particolare al modo in cui il traduttore decise di comportarsi in relazione alle parole in italiano, francese e latino nel testo originale.

I criteri adottati dall'Aquarone nei confronti dei termini italiani, spesso divergono. Alcune volte scrive in corsivo il termine, come ad esempio «*fragile*»; a p. 17, «*chiaroscuro*», ed «*invisible*»; a p. 22, e soprattutto nel caso di proverbi come «*chi va piano va sano*»; «*chi va sano va lontano*» a p. 68, eccetera, senza però scrivere in nota il motivo, e cioè che si tratta di una parola trovata in italiano nel testo originale. Per altre, e sono la maggior parte, come nel caso di «parola» nel dialogo sopra riportato, si limita semplicemente a riportare il termine, così come era nel testo originale, senza alcun segno distintivo. È questo il caso, anche, di «calessino», dell'espressione «Madonna Santissima e tutti i Santi del paradiso», di «Vossignoria», di «bagatella»; (che però viene scritta dall'Aquarone «bagattella»), «cassapanca», e così via. Laddove invece Ruffini aveva usato il corsivo allo scopo di enfatizzare alcuni termini inglesi, il traduttore ne rispetta la scrittura e li scrive anch'egli in corsivo. È questo il caso di «*must*»; a p. 28, tradotto con «*deve*»; a p. 34, o di «*that*»; a p. 31, tradotto con «*quel*»; a p. 36. Sempre a p. 36 troviamo un caso opposto ai precedenti, vale a dire l'inserimento del termine inglese «*beef-steak*» nel testo italiano, scritto in corsivo.

La funzione del francese, che avevamo individuato essere l'unico elemento distintivo delle classi sociali, è invece praticamente annullata visto che l'Aquarone traduce i termini in italiano, (scrivendoli però in corsivo) e come al solito, senza rendere conto almeno in nota che si trattava di termini in lingua francese nel testo. Di conseguenza l'«*homme propose, Dieu dispose*» di p. 12, il «*beau idéal*» a p. 37, «*chasseur*»; a p. 40, «*déroger*»; a p. 50, e così via vengono tradotti con l'italiano «*L'uomo propone e Dio dispone*» a p. 23, «*bello ideale*» a p. 40, «*cacciatore*» a p. 43, «*derogare*» a p. 50, eccetera.

Le locuzioni latine vengono invece quasi sempre lasciate come erano nella versione originale, e scritte in corsivo, come «*ultimatum*»; a p. 51, «*sine qua non*» a p. 59, quando addirittura non ne introduce di nuove come «*ex-abrupto*» a p. 31, al posto dell'inglese «*abruptly*», e così via. La funzione del latino come lingua per le classi colte viene rispettata (anche se credo

in modo del tutto inconsapevole; infatti se il traduttore si fosse reso conto di tale funzione è molto probabile che avrebbe trascritto anche i termini in francese in tale lingua, evitando di tradurli in italiano).

Ritornando all'analisi di alcuni dialoghi fra i personaggi vediamo ora una conversazione fra Lucy, nobildonna inglese, e Speranza, popolana:

«*What ails you, my poor girl?*» *Lucy's tender voice went straight to the poor peasant's heart, who, unable to control herself any longer, hid her face in Lucy's bosom, and burst into a passion of tears and sobs. «Pray, tell me what is the matter, perhaps I can help you,» insisted Lucy, kissing Speranza's head, and crying herself by way of comforting her. «Thank you, madam,» sobbed the girl, «God will reward you for your pity – for me – but my sorrow – is past help;»*⁴⁰

«Chi vi tormenta mia povera giovinetta?» la tenera voce di Lucy penetrò dritto nel cuore alla povera contadina, la quale, incapace di trattenersi più a lungo, nascose la sua faccia in seno a Lucy, e proruppe in uno scoppio di pianto e di singhiozzi. – «Ditemi che vi succede, ve ne prego, forse vi posso aiutare;» insistette Lucy, baciando il capo a Speranza, e piangendo anch'essa quasi per confortarla.

«Grazie, signora» disse singhiozzando la giovanetta; «Dio vi rimeriterà della vostra pietà – per me – ma al mio dolore non c'è aiuto.»⁴¹

In questo caso credo che il traduttore avrebbe fatto meglio ad utilizzare il pronome della seconda persona singolare nel tradurre l'inglese *you* usato da Lucy nel rivolgersi a Speranza; infatti se nei rapporti fra persone della stessa classe sociale era di regola l'uso del *Voi*, nel caso di rapporti fra persone di classe sociale diversa, come è il caso di Lucy e Speranza, il nobile si rivolgeva al povero con il *tu*. Ora per quanto il rapporto fra le due giovinette fosse alquanto confidenziale, Speranza nel parlare di Lucy, sia con la madre che con altri personaggi del romanzo, non dimentica mai di sottolineare la differenza di rango, descrivendola dapprima come *bella signorina* e successivamente come la sua *cara padrona*. Anche dopo tanti anni, Lucy resterà sempre la sua *padrona*⁴². La stessa cosa si potrebbe rilevare nei dialoghi fra il dottore e i suoi compaesani, dato che anche in questo caso viene sempre usata la forma

⁴⁰ G. RUFFINI, *op. cit.*, pp. 138-139.

⁴¹ G. RUFFINI, *op. cit.*, traduzione Aquarone, p. 114.

⁴² Come ad esempio a p. 359 in G. RUFFINI, *op. cit.*

di cortesia. Nel dialogo sopra citato inoltre l'Aquarone commette un errore quando traduce *what* con *chi*, forse di semplice comprensione, o forse volontariamente nel caso avesse voluto dare un po' di pathos in più al romanzo, introducendo, anche se per un attimo, il sospetto nel lettore dell'esistenza di una qualche figura crudele al modo di Don Rodrigo nei *Promessi Sposi*.

A p. 187 del romanzo inglese troviamo:

A post diem celebration of Miss Davenne's twentieth birthday

che viene tradotto dall'Aquarone a p. 150 in:

La ritardata celebrazione del ventesimo *comple annos* di Miss Davenne

in questo caso non è ben chiaro perché l'Aquarone abbia optato per la traduzione con un termine italiano (per quanto esatto) della locuzione latina «*post diem*» e poi, al posto di inserire la traduzione italiana dell'inglese «*birthday*», abbia preferito il termine «*comple annos*», citazione, tra l'altro sbagliata, dallo spagnolo *cumpleaños*!

Un altro caso simile si verifica con la traduzione di un termine latino a p. 189 del romanzo originale:

intended to convey and express a considerable amount of doubt as to the *bona fide impromptu* nature of the performance

tradotto dall'Aquarone a p. 151 con:

per esprimere e comunicare i suoi dubbi, rispetto alla sincera realtà che la composizione fosse improvvisata

eliminando quindi il termine latino. Poche righe dopo, troviamo:

everything went on capitally, and entirely to the satisfaction of all concerned; so much so, that Antonio, after a rather long colloquy with the Baronet in the balcony, came forth and announced *seance tenante* in the Amphitryon's name that [...]

tradotto con:

ogni cosa procedè magnificamente, ed ad intiera soddisfazione delle parti; a segno che Antonio, dopo un colloquio abbastanza lungo col Baronetto sulla loggia, annunziò *seance tenante*, in nome del protagonista, che [...]

questa volta il traduttore ha deciso di lasciare il termine francese «*séance tenante*» in lingua originale, (ma dimenticandosi degli accenti, cosa che fa sempre) e ha però tradotto con «*protagonista*» il termine «*Amphitryon*». Tale termine deriva dal nome del protagonista della commedia omonima di Molière (derivata a sua volta da Plauto) ed entrato nella lingua inglese ed italiana con il significato di *padrone di casa generoso e liberale*; quando Ruffini lo cita non lo scrive in corsivo perché il termine faceva ormai parte del patrimonio linguistico inglese con il significato sopra descritto, tradurlo quindi con *protagonista* al posto di *ospite* o *padrone di casa* non ha alcun senso, ed evidentemente si tratta di un errore da parte del traduttore. Sembra quasi che in sole due pagine il professor Aquarone abbia condensato gli errori di tutto il romanzo!

A sua discolpa riportiamo quindi un brano da lui perfettamente tradotto:

...] *It results from the deposition of a priest named Mingione, that this Mauro Colella, while at dinner, last year, in Easter week, at deponent's house, confided to him that a denuncia – a false charge – was being concocted against Imbriani's brother-in-law, explaining that he alluded to Carlo Poerio. Some time after that, Colella, who lives opposite to deponent Mingione, called to him from one of his windows, and putting one hand across the top of the middle finger of the other, – a significant gesture – said to Mingione, «The bird is limed,» – (l'amico c'è capitato.) [...] Colella, according to his fede di perquisizione, – a certificate referring to the judicial antecedents of a person is thus called, – has been prosecuted for thefts committed in his convent, while he was a Friar, for perjuries, cheating at play, blasphemy, and he is now in prison under a charge for violent rape.⁴³*

[...] Risulta dalla deposizione del prete Mingione, che questo Mauro Colella, l'anno scorso, stando a pranzo da lui nella settimana di Pasqua, gli aveva confidato che una *denuncia* – un'accusa falsa – doveva essere intentata contro il cognato di Imbriani, spiegandosi che alludeva a Carlo Poerio. Qualche tempo dopo, Colella, abitante in faccia al deponente Mingione, lo chiama da una delle finestre, e mettendo una mano sopra la punta del dito medio dell'altra – un gesto significante – gli dice: – «L'amico c'è capitato.» [...] Colella, secondo la fede di perquisizione – così si chiama il certificato relativo ai precedenti giudiziari di una persona – è stato processato per latrocinii commessi nel suo convento quando era frate, per ispergiuri, truffe al giuoco, bestemmie, e stava ora in prigione per ratto violento.⁴⁴

Come è evidente, questa volta l'Aquarone non commette errori (per quanto lo stile lasci un po' a desiderare) ma quel

⁴³ G. RUFFINI, *op. cit.*, pp. 429-430.

⁴⁴ G. RUFFINI, *op. cit.*, traduzione Aquarone, pp. 322-323.

che è più interessante, riporta le spiegazioni che Giovanni Ruffini aveva riservato al pubblico inglese per i termini italiani «denunzia» e «fede di perquisizione», (forse, oltre che per rispetto al testo originale, perché si trattava comunque di termini giuridici di difficile comprensione anche per un pubblico italiano); riporta inoltre la locuzione «l'amico c'è capitato», evitando di scriverne anche la forma inglese.

Per quanto riguarda le poche note che Ruffini aveva inserito nel suo romanzo, esse vengono tutte tradotte dall'Aquarone, a sola eccezione delle traduzioni in inglese del Cary dei versi della *Divina Commedia* (come era prevedibile).

In conclusione si può affermare che l'Aquarone nel complesso capiva bene l'inglese, per quanto la sua prosa, come si è potuto vedere dagli esempi riportati, fosse alquanto goffa, e certo non paragonabile a quella scorrevole del testo originale. D'altra parte la colpa non è del solo Aquarone; come abbiamo visto infatti la situazione in cui versava la nostra lingua nel periodo, non era delle migliori.

Passiamo ora ad analizzare la traduzione di Marina Carcano; la signora Carcano era già passata per le difficoltà poste dalla traduzione di opere di Giovanni Ruffini; infatti prima del *Doctor Antonio*, tradusse nel 1869 *Vincenzo*, nel 1871 *Un Angelo tranquillo del Jura*, e nel 1874 *Carlino e altri racconti*. Sia per il numero di traduzioni, sia per il fatto che furono tutte autorizzate dall'autore, la Carcano può in un certo senso essere considerata come la traduttrice ufficiale di Ruffini.

Il metodo della Carcano è sostanzialmente diverso da quello dell'Aquarone. Quest'ultimo infatti nel tradurre il romanzo non si interessò di chiarire in nota alcuni passi che sarebbero stati di difficile comprensione per un pubblico italiano, in quanto si riferivano ad eventi od istituzioni prettamente britanniche; l'unica nota del traduttore nel testo è a p. 201 e si riferisce alla frase:

Da prima avete a sapere che la raccolta buona soltanto ogni due anni ed in calce:

Il testo inglese ha *ogni tre anni*, ma la raccolta avvicinandosi invece, bene o male, ogni *due*, l'Autore mi autorizza a questa mutazione.

Non così la Carcano, che ogni qual volta trova un qualche riferimento a situazioni inglesi non tralascia di chiarirne il si-

gnificato in nota; inoltre quando trova un passaggio particolarmente difficile, che non può essere tradotto letteralmente, riporta in calce alla pagina la versione originale e la traduzione letterale. Da questo punto di vista la sua traduzione è quindi sicuramente più attenta ai bisogni del lettore italiano.

Prima di iniziare a fare degli esempi, dato che li farò seguire quasi sempre dalla versione dell'Aquarone, credo sia utile, allo scopo di evitare confusione, indicare con A la versione di Aquarone e con C quella della Carcano. Vediamone ora qualcuno: a p. 3 Carcano troviamo «mano armata» ed in nota «Bloody-hand, propriamente *mano sanguinosa*»; a p. 16 Aquarone aveva tradotto, a mio parere più correttamente, con «mano insanguinata».

A p. 5C abbiamo «le cinquantasei o cinquantasette primavere» ed in nota:

L'originale dice «*summers*» *estati* ma in questo caso *primavere* è più usato in italiano;

mentre a p. 17A è semplicemente tradotto con «estati».

A p. 6C:

L'espressione generale della fisionomia di questo signore sembrava dire, che tra il fango di cui gli altri uomini erano fatti e la sua nobiltà, s'interponeva il vento,

ed in nota «*Did come between the wind and his nobility*»; la versione dell'Aquarone a p. 18A è:

La generale espressione del contegno del gentiluomo, pare dicesse che il fango onde son fatti gli uomini erasi posto fra la sua nobiltà e il vento.

Un altro problema per i traduttori si trova a p. 48 dell'originale che recita:

of his neighbour, who was, in the language of the times, a crop-eared Roundhead.

Ruffini, rivolgendosi ad un pubblico inglese dà, ovviamente, per scontato che il termine *Roundhead* sia conosciuto. Non così è però per il lettore italiano, e la Carcano ne tiene conto a p. 56C:

un suo vicino, che per parlar come allora, era un *Roundhead* tosato

aggiungendo in nota:

Testa rotonda così chiamaronsi i partigiani del Governo di Cromwell.

L'Aquarone invece, a p. 48A non riporta nemmeno la dicitura inglese:

di un suo vicino che era, come dicevasi nel gergo di quel tempo, una testa tonda dalle orecchie mozze.

Tuttavia così facendo stravolge il significato della frase, mentre più correttamente la Carcano si era preoccupata di informare il lettore su cosa fosse un *Roundhead*.

A p. 57C troviamo «principi ultra aristocratici», interpretazione di «High Tory principles» che viene scritto in nota, mentre l'Aquarone scrive a p. 49A «i suoi principi di tory».

A p. 49 del testo originale troviamo la definizione in spagnolo «sangre azul» che viene tradotto a p. 58C con «sangue azzurro», mentre a p. 49 l'Aquarone traduce più correttamente con l'espressione «sangue bleu».

A p. 54 della versione inglese troviamo un'altra allusione ad istituzioni britanniche in «the priesthood of Downing Street» tradotto a p. 61C «al sacerdozio di Downing Street» con la solita nota chiarificatrice:

Contrada ora distrutta dove sorgeva il palazzo in cui riunivasi il Consiglio dei ministri;

mentre come al solito l'Aquarone si limita ad un semplice «il sacerdozio di Downing Street» a p. 51A.

A p. 187 dell'edizione originale c'è nuovamente un problema per i traduttori:

in short – Sir John gallops both cob and hobby-horse to his hearts content, and to that of all about him,

che viene tradotto a p. 221C:

Sir John galoppa ad un colpo e sul cavalletto e sulla sua idea fissa nella pienezza del contento, ed a contento di quanti lo circondavano;

e la traduttrice in nota riporta, oltre alla frase originale, la seguente traduzione letterale:

Sir John galoppa insieme cavallo e cavalluccio (di legno).

Invece a p. 150A troviamo:

in una parola Sir John galoppa cavallino e cavalluccio a gran contento del suo cuore, e di tutti quelli che gli stanno intorno.

In questo caso si tratta di due interpretazioni diverse dello stesso termine *hobby-horse*, che può indicare sia un cavalluccio di legno (come ci viene riportato dalla nota della Carcano) sia l'argomento preferito o il «cavallo di battaglia» di qualcuno; riporto anche alcune frasi, nell'edizione originale, che precedono quella in analisi per chiarirne il significato:

The Baronet follows up his scheme with unabated ardour; is in communication with all the owners of palm-trees in Bordighera [...] – rides over to San Remo [...] in short ...

È evidente che Ruffini voleva alludere sia al fatto che Sir John cavalcava un cavallo reale per i suoi spostamenti, sia che perseguiva il suo scopo, e quindi, se vogliamo, il suo argomento preferito. In questo senso credo che l'interpretazione della Carcano sia più corretta, purtroppo però espressa alquanto malamente; ricorro quindi ad una terza traduzione, quella della Fabietti (che sarà presa in esame successivamente), nella quale la traduttrice ha preferito interpretare il testo nel seguente modo:

insomma Sir John contento e soddisfatto, con gran gioia di chi gli sta intorno⁴⁵.

che personalmente ritengo essere il migliore, sia perché espresso in termini più semplici e chiari, sia perché credo che l'intenzione dell'autore fosse principalmente quella di evidenziare lo stato di felicità di Sir John.

A p. 75C del volume II troviamo:

Questa laconica frase fu pronunciata seccamente, alteramente, quasi con disprezzo, tutto lo stesso stile di Sir John Davenne quando assumeva l'aria sua più superba

ed in nota:

⁴⁵ G. RUFFINI, *op. cit.*, traduzione Fabietti, p. 169.

When on his high horse Quando montava il suo cavallo.

a p. 224A:

Questa breve sentenza fu detta seccamente, alteramente, e quasi in tuono di sprezzo; nel miglior stile usato da Sir John Davenne quando stava sulla sua.

Anche in questo caso ricorriamo all'edizione della Fabietti a p. 257:

Questa frase breve fu pronunciata in tono secco, altero, quasi sprezzante, nel migliore stile usato da Sir John, quando si teneva sulle sue.

Tutti e tre i traduttori hanno interpretato in modo corretto il modo di dire inglese *When on his high horse*; ritengo però nuovamente, che la versione della Fabietti sia quella da preferire⁴⁶.

A p. 320 dell'edizione originale troviamo un altro passo che potrebbe aver dato del filo da torcere ai suoi traduttori:

Antonio re-appeared, followed by Speranza, both of them looking like Jacks in the green on a May morning, or like a bit of Birnam wood from the quantity of cut boughs they were carrying

A p. 109C volume II la Carcano scrive:

Antonio riapparve seguito da Speranza e sembravano due *Jacks nel verde* in una mattina di maggio o una parte del bosco ambulante di Birnam per la quantità di rami verdi che portavano

in questo caso le note sono due; la prima per *Jacks nel verde*:

Jacks in the green, si riferisce a una festa degli Spazzacamini istituita da una signora a Londra, che cade il primo di maggio e in cui gli Spazzacamini muovono per la città tutti ricoperti di fogliami che rappresentano cespugli, entro cui saltano e fanno lazzi per buscarsi qualche soldo.

la seconda per *a bit of Birman wood*:

a bit of Birman wood – si allude alla Tragedia dello Shakespeare il Macbeth quando i guerrieri di Mcduff si avanzavano [*sic*] portando rami d'albero della foresta di Birnam.

⁴⁶ Sono comunque consapevole che la Fabietti ha scritto la sua traduzione in tempi più recenti e che quindi la mia preferenza possa essere condizionata dal fatto che si tratta di un italiano più simile all'attuale.

L'Aquarone invece a p. 245A preferisce tradurre l'espressione *Jacks in the Green* direttamente con *spazzacamino*, tralasciando di spiegare a cosa si riferiva l'autore con tale espressione così come per la citazione dal *Macbeth*:

Antonio tornò seguito da Speranza; e ambedue per la quantità di frasche verdi che portavano pareva fossero coperti di verzura come uno spazzacamini il primo maggio a Londra, o come una vetta della foresta di Birnam.

La Carcano, scontenta della sua versione del titolo del capitolo XVIII «Antonio pledges himself» tradotto in «Antonio si rinunzia», arriva al punto di inserire una nota nell'Indice per riportare la versione originale e poi questa spiegazione:

To pledges [*sic*], letteralmente *impegnarsi, obbligarsi, votarsi* e simili, ma nessuna di queste parole rende perfettamente il senso della frase, la quale, come si vedrà nel corso del Capitolo meglio è resa da *rinunziare, sacrificare, immolare*, in quanto riguarda l'abbandono dell'amore della creatura per l'amor di patria.

L'Aquarone aveva tradotto il titolo del capitolo in questione con «Antonio impegna la sua fede» intendendo con questo la sua fede per la patria; in questo caso credo che la traduzione dell'Aquarone si avvicini maggiormente a quello che era il pensiero di Ruffini; infatti quello che l'autore voleva sottolineare non era tanto la rinuncia di Antonio all'amore della bella inglese, quanto il suo impegno verso la patria: tanto è vero che quando, alla fine del romanzo, Lucy è pronta a farlo fuggire dalla prigione in cui è rinchiuso, e a vivere con lui il resto della sua vita, egli vi rinunzia per non abbandonare i suoi compagni, patrioti come lui.

A differenza dell'Aquarone, la signora Carcano riporta, sempre in calce alla pagina, anche le note del Ruffini riguardanti la traduzione in lingua inglese dei versi della *Divina Commedia*, (pp. 208 e 273) fatta dal Cary, e quella dei versi del Berchet (che però Ruffini aveva inserito direttamente nel testo) fatta dall'autore. A dire il vero, credo sia un accorgimento alquanto inutile, e concordo quindi con l'Aquarone che ha riportato solo la versione originale in italiano. La Carcano, come l'Aquarone, ha poi tradotto in italiano tutte le altre note inserite dall'autore.

Abbiamo visto poi, che l'Aquarone ha sempre tradotto *you* con la forma *Voi*; non così la Carcano che nel caso di dialoghi fra il dottor Antonio e Lucy ha tradotto *you* con la forma di

cortesìa *lei, ella*, mentre invece nelle conversazioni fra il dottore o Lucy con qualche personaggio di estrazione sociale bassa (vuoi Prospero, il postiglione, o Speranza, eccetera) i primi danno del *tu* ai secondi, come elemento distintivo della classe sociale di appartenenza. Vediamo anche in questo caso qualche esempio:

[...] Lei – esclamò Lucy – lei far del burro?
– Vedrà – [...] Ma ella ha dimenticato – disse Lucy – che non mi ha detto perché ella stessa è obbligata a far il burro [...] (p. 81C)

[...] Le domando perdono, signora, – ella balbettò verso Lucy – ma io proprio non ho creduto di offenderla.
– E io non sono offesa affatto, mia cara», disse cordialmente Lucy [...] – ti sono davvero ben grata di tanto interessamento per chi ti è completamente straniera [...] (p. 85C)

Un'altra differenza rispetto alla versione dell'Aquarone si riscontra per quanto riguarda i termini in italiano nel testo originale: la Carcano infatti oltre che a scriverli in corsivo, riporta sempre (o quasi) in nota che tali termini erano per l'appunto in italiano nel testo originale.

Per quanto riguarda invece i termini in francese la nostra traduttrice non sempre applica lo stesso criterio, vale a dire che a volte li lascia in lingua originale, come ad esempio a p. 18 «Je suis medecin vous dis-je» (riportandone poi in nota la traduzione italiana), mentre più spesso preferisce farne la traduzione, senza però, questa volta, specificarlo in nota, come ad esempio a p. 14 «L'uomo propone e Dio dispone». Nel dare, poi, la sua versione della seguente frase a p. 51 del testo di Ruffini,

At seventeen, Aubrey, at once a *petit-maitre* and a bold young scamp traduce il termine francese *petit maitre* con *civettino* a p. 60C:

A diciassette anni, Aubrey, un *civettino* e insieme giovane baldanzoso quando invece l'Aquarone aveva tradotto a p. 51A:

A diciassette anni, Aubrey, divenuto già un *petit maître* e un audace rompicollo

Tra l'altro, ritengo sia più adatta l'espressione dell'Aquarone *audace rompicollo* rispetto alla troppo gentile (ovviamente in riferimento al personaggio del quale si sta parlando) *giovane baldanzoso*.

La Carcano commette altri errori di tipo linguistico, come ad esempio tradurre «William Pitt in the bud» (p. 51) con «William Pitt in germe», (p. 61) al posto del più corretto «William Pitt in erba» dell'Aquarone (p. 51), oppure «grand-daughter by» (p. 49) con «piccola figlia di» (p. 58) in luogo del più semplice «nipote di» (Aquarone, p. 49) ecc.

La stessa cosa succede con i termini in latino, a volte lasciati in tale lingua ma più volte tradotti in italiano (magari poi scrivendo in nota la versione latina dell'originale).

In conclusione, credo di poter affermare che, per quanto la Carcano si dimostri più volenterosa dell'Aquarone, finisce per commettere errori alquanto banali e la sua versione si presenta, dal punto di vista del linguaggio, spesso perfino più goffa di quella del professore.

La traduzione della Fabietti, scritta nel 1937, ha il vantaggio innegabile di esser stata scritta in un periodo in cui la lingua italiana era già più consolidata e, soprattutto, più simile all'attuale.

Faccio notare che questa versione fu pubblicata durante il periodo fascista, e sarebbe interessante vedere se questo testo, che tratta di materia risorgimentale, fu utilizzato a scopo propagandistico dal regime, così come era già stato fatto nei riguardi della mitologia greca, ma soprattutto romana, trasformate ad uso e consumo delle masse nel teatro e nello spettacolo di quel periodo. Essendo qui in esame l'aspetto linguistico, non si deve comunque scordare che il regime fascista si interessò anche alla lingua italiana, ad esempio introducendo con un regio decreto, negli anni precedenti al '37, l'uso del più «virile» *Voi* al posto del *Lei*: e non sorprende quindi che l'inglese *you* sia stato qui tradotto appunto in tal modo (ma, a dire il vero, si è visto che anche l'Aquarone, ottanta anni prima aveva usato il *voi*).

Nei dialoghi, oltre al già citato *Voi*, quando si è in presenza di uno scambio di battute fra personaggi di classe sociale diversa, la Fabietti (come la Carcano) sceglie il *tu* allorché si tratta di tradurre le battute che il personaggio altolocato, o comunque di una certa importanza, (Lucy, il Dottor Antonio, eccetera) rivolge ai personaggi di umili condizioni.

Per quanto concerne le note, la Fabietti ne fa un uso simile a quello della Carcano, seppur con qualche differenza. Si premura infatti di chiarire al pubblico italiano (più vasto ma presumibilmente meno istruito di quello al quale erano state diret-

te le altre due versioni) la provenienza di certi nomi, come ad esempio a p. 199 «Falstaff» dove in nota si legge:

Personaggio comico, protagonista della commedia di Shakespeare «Le allegre comari di Windsor», da cui Verdi trasse argomento per la sua opera «Falstaff»

oppure come a p. 48 dove a seguito della frase «alti principi di tory» troviamo in nota:

Tory = Venivan chiamati così, dal tempo di Carlo II, alla fine del XVII secolo i conservatori intransigenti, fautori del potere monarchico e de' privilegi ecclesiastici.

(tuttavia nella stessa pagina aveva tradotto come l'Aquarone *Roundhead* con «Testa rotonda dalle orecchie mozze» senza altra spiegazione). Oppure a p. 144 dando il valore in lire italiane delle «trenta sterline» citate nel testo; od ancora quando viene citato «Hyde-Park» definito in nota «Vastissimo parco di Londra».

Le note più ricorrenti sono però quelle che riguardano personaggi della storia del Risorgimento, come quelle a p. 207 e 209 che si riferiscono rispettivamente a «Bernardo Tanucci», e «Pietro Colletta», personaggi storici generalmente noti come «Annibale» (p. 201) o mitologici come «Nausicaa» ed «Ebe» (p. 197). Le altre note riguardano la traduzione dei termini in latino incontrati durante la narrazione come ad esempio «*ex cathedra*» a p. 155 con in calce «Traduci: da competente», oppure «*Inde ira*» a p. 192 con in nota «Traduci: da ciò le ire», e così via. I termini in lingua francese sono per la maggioranza trascritti in tale lingua ma senza la nota con la spiegazione del significato. Per quanto riguarda invece i termini italiani del testo originale, la Fabietti li scrive sempre in corsivo e (spesso, ma non sempre) chiarisce poi in nota che si tratta di termini presenti nell'edizione inglese. La traduttrice è inoltre consapevole che alcuni termini in italiano nel testo originale, sono ormai desueti e poco comprensibili, di conseguenza o traduce nel testo la definizione che ne dava il Ruffini al pubblico inglese, come ad esempio nel caso di «*criminale* (una cella sotterranea quasi priva affatto di luce)» a p. 364, oppure usa il termine moderno scrivendo in nota quello usato dal Ruffini come nel caso di «certificato penale» e la nota «Allora si chiamava a Napoli *fede di perquisizione*» a p. 371. Raramente utilizza le note per consigliare al lettore degli approfondimenti,

come nel caso della nota a p. 362:

La narrazione storica di questi avvenimenti contenuta in un libro altamente drammatico e commovente, di cui consigliamo la lettura ad ogni Italiano. SETTEMBRINI: *Ricordanze della mia vita*, Vedi ediz. «Barrion»⁴⁷ a cura di E. Fabietti⁴⁸.

Nel complesso la traduzione della Fabietti non presenta spunti originali, la sua prosa è tuttavia più semplice e scorrevole di quella delle altre due traduzioni, intenta più che a riportare esattamente le parole del Ruffini dall'inglese all'italiano, a renderne il significato; sotto questo aspetto potrebbe essere definita più vicina al concetto di «bella infedele» (per quanto «bella» sia in questo caso un termine eccessivo) che non a quello di «brutta fedele».

ABSTRACT

The subject of this work is Giovanni Ruffini and his best known novel *Doctor Antonio*. I analysed *Doctor Antonio* and I tried to demonstrate the strong influence on the novel of two English women, Cornelia Turner and Henrietta Jenkin, both in relation to the use of the English language and to their help in finding useful information to be included in the novel. Then I examined three Italian translations of *Doctor Antonio*, and I tried to point out differences and similarities, in particular between the two translations written during the author's lifetime. Particular relevance was given to the problem of the Italian language in the nineteenth century, which caused several disputes and controversies, which appeared in the most important literary reviews of the time.

KEY WORDS

G. Ruffini. Translation. Language.

⁴⁷ Si tratta della stessa casa editrice che ha pubblicato la sua traduzione.

⁴⁸ Marito della traduttrice, che scrisse la prefazione alla traduzione del *Dottor Antonio*.

Claudia Criveller

I COLORI SACRI NELLA PROSA DI ANDREJ BELYJ

Nell'opera di Andrej Belyj il colore non ha semplicemente la funzione di ornamento dalla mirabile simbologia. Esso costituisce un mezzo espressivo insostituibile della sua lirica e della sua prosa oltre che un'importante componente di ogni altra forma della sua creazione artistica.

Nel 1903, non molto tempo dopo il suo esordio letterario, Belyj gli dedicò un intero saggio, per cui scelse un titolo eloquente: *Svjaščennye cveta (Colori sacri)*¹. L'autore vi espone un'organica formulazione teorica, nella quale ai colori vengono attribuite proprietà teurgiche e metafisiche, ordinate secondo un complicato intreccio di riferimenti religiosi, filosofici, fisici e letterari. Essi sono organizzati in un sistema cromatico gerarchico, la cui base è costituita dal nero, indicante la completa assenza di luce, progressivamente recuperata nel processo di avvicinamento al bianco, vertice della struttura e simbolo della completezza dell'essere.

Senza addentrarci nello studio delle fonti di ispirazione, delle tecniche adottate, delle sperimentazioni linguistiche o in tentativi di interpretazione della complessa simbologia cromatica dell'opera di Belyj, nella nostra analisi ci limiteremo a qualche breve considerazione sulla reale applicazione dei colori costituenti il sistema esposto nel saggio del 1903 in alcune delle principali opere narrative dello scrittore.

Samuel D. Cioran² ha sottolineato i riflessi che quella gerar-

¹ A. BELYJ, *Svjaščennye cveta*, in ID., *Arabeski*, München, Fink, 1969, pp. 115-129.

² S.D. CIORAN, *A prism for the absolute: The symbolic color of Andrej Bely* in AA.VV., *Andrej Bely: A critical review*, Lexington, University of Kentucky Press, 1978, pp. 102-114.

chia trova nella raccolta di versi *Oro in azzurro*, nella *Prima*, *Terza* e *Quarta Sinfonia* e in *Pietroburgo*. Noi vogliamo ampliare la sua indagine ai romanzi: *Serebrjanyj golub'* (*Il colombo d'argento*; 1909), *Kotik Letaev* (*Kotik Letaev*; 1917) e *Moskovskij čudak* (*Il bislacco moscovita*; 1925), primo volume del ciclo *Moskva* (*Mosca*); tenendo comunque sempre in considerazione *Peterburg* (*Pietroburgo*; 1914), romanzo tra i più rappresentativi dello scrittore e in generale del simbolismo russo. La scelta delle opere da esaminare si è basata su un principio cronologico, al fine di osservare l'evoluzione del sistema cromatico delineato in *Colori sacri* e di rilevare quindi le eventuali discordanze o concordanze che si possono cogliere in ognuna di esse.

Nonostante alcune variazioni nella frequenza di distribuzione e nelle gerarchie in cui i colori compaiono nei diversi romanzi, i termini cromatici sono numerosissimi e la gamma molto ampia in ciascuno di essi. Non è nostra intenzione soffermarci sui dati di ordine statistico, segnaliamo comunque la grande diffusione, soprattutto nelle prime opere, delle tinte fondamentali (in particolare nero, rosso, bianco e giallo), progressivamente arricchite da toni più incerti e sfumature esclusivamente autoriali, create mediante la combinazione di due o più tinte oppure del tutto inventate e segno, dunque, della sorprendente creatività e dell'acutissimo spirito di osservazione di Belyj.

Ai due poli opposti della gerarchia di *Colori sacri*, abbiamo detto, sono collocati bianco e nero. Il bianco costituisce lo stadio più elevato della struttura e rappresenta l'immagine stessa della luce. In esso sono inclusi tutti i colori dell'iride ed è per questo che lo si può considerare come il «simbolo della pienezza incarnata dell'essere», contrapposto al «simbolo del non essere, del caos»³ espresso dal nero, designazione del diavolo come «principio che viola la pienezza dell'essere conferendogli natura spettrale» (p. 115).

Nel *Colombo d'argento* il bianco è associato in particolare al mondo dei settari, i «colombi», i cui candidi abiti bianchi, indossati non solo durante i riti occulti, ma sovente anche nella vita quotidiana, conferiscono loro parvenze scialbe, rendendoli

³ A. BELYJ, *op. cit.*, p. 115. La traduzione di tutte le citazioni tratte da *Colori sacri* è nostra. D'ora in avanti signaleremo solo le pagine cui esse fanno riferimento.

simili a spettri. La natura del colore è ben più profonda di quella di un semplice segno di riconoscimento degli adepti, rappresenta infatti (insieme al color argento) lo spirito invocato: il colombo. Nel corso degli ammaliati riti erotico-mistici celebrati da Kudejarov, falegname a capo della setta, la carne bianca e trasparente di Pëtr Dar'jal'skij, giovane vittima dei «colombi», e di Matrëna, *duchinja* della setta stessa, emana in una nuvola d'oro il colombo bianco (o argenteo), essenza del figlio che concepiranno, incarnazione dello spirito santo e rivelazione attesa dai settari.

Ad una prima impressione il bianco sembra diffondersi molto più del nero, come se la luce avesse la meglio sul buio. In realtà il colore simbolo del male si cela in dettagli apparentemente trascurabili, e si insinua nella vita dei personaggi come una sinistra forza sotterranea. Belyj sembra ammonire chi legge: non lasciatevi ingannare dalle tinte chiare e sgargianti, il diabolico nero si fa avanti non visto ma a grandi passi, la minaccia è occulta ma imminente.

Il pericolo si manifesta subito, già nelle prime pagine del romanzo e lo fa in modo del tutto subdolo: l'aria è pallida, «pallida a prima vista, ma a ben guardare del tutto nera»⁴ (p. 8). Belyj stesso più tardi porrà l'accento su quest'immagine, quando, confrontando l'opera di Gogol' con la propria, mette in risalto alcune analogie e precisa che il primo capitolo del suo *Colombo d'argento* costituisce il presentimento della rovina, che si fa strada di soppiatto, appunto con l'aria nera del giorno⁵.

Il male si è già impadronito della terra e l'infezione dilaga: nel villaggio brulicano armate di ronzanti mosche nere e stormi di rondoni neri guizzano in cielo, misteriose ombre scure popolano le strade immerse nelle tenebre notturne, tra le macchie nereggianti dei cespugli e dei neri cumuli fumosi. D'altro canto anche il primo, fatale incontro fra Matrëna e Dar'jal'skij è turbato da un segnale di questo genere (un uccello dalle ali nere sfiora Matrëna mentre questa offre dei fiori alla fidanzata di Dar'jal'skij, Katja), come un arcano preludio all'imminente

⁴ Per la versione italiana delle citazioni tratte dal *Colombo d'argento* ci siamo valsi della traduzione di Maria Olsoufieva, A. BELYJ, *Il colombo d'argento*, Milano, Rizzoli, 1964. I numeri fra parentesi indicano le pagine cui esse fanno riferimento.

⁵ A. BELYJ, *Masterstvo Gogolja (L'arte di Gogol')*, München, Fink, 1969, p. 301.

tragedia. Gli uomini sono ormai irrimediabilmente divorati dal male. Qualche esempio: Matrëna – nelle sue vene scorre sangue nero – oppure lo sventurato mercante Eropegin, che, dopo essere stato avvelenato dai settari, è ritratto sempre con grandi occhiali neri.

Ombre scure, neri cieli notturni, profili bui di edifici, ponti e strade costituiscono anche lo scenario nel quale si muovono gli inconsistenti uomini-ombra di *Pietroburgo*. L'assenza di luce è totale e l'antica capitale pare ospitare, del tutto priva di vita, solo abitanti-fantocci inanimati, delle maschere, che sembrano aver preso il posto degli esseri umani: l'impressione è che il domino rosso e il domino bianco – protagonisti delle vicende pietroburghesi – si siano appropriati della città. La prima simbolo del terrorismo e della rivoluzione, la seconda eterea presenza dalla misteriosa identità. Della prima sappiamo con certezza che è indossata dallo studente «neokantiano» Nikolaj Apollonovič Ableuchov, coinvolto dai nichilisti nel tentato omicidio del padre; della seconda, il domino bianco, non sappiamo nulla, addirittura sembra lecito immaginare che non nasconda alcuna persona reale. Viene presto smentita l'unica ipotesi apparentemente verosimile, che si tratti cioè di Sergej Lichutin, marito di Sof'ja Petrovna, accomunato al domino bianco dai medesimi abiti bianchi, dalle stesse mani «legnose» e dal frequente paragone con un «cipresso odoroso». A differenza del domino rosso non si riescono ad intravedere gli abiti coperti dalla maschera (di Nikolaj Apollonovič si distinguono chiaramente gli abituali pantaloni verdi), ma solo dei «gigli»⁶ (p. 140): mani eteree – anch'esse – bianche. Appare dunque come una parvenza di sola luce («... una vivida luce fluiva di sotto alle fenditure della maschera, dalla sua fronte, dalle sue rigide dita», p. 139), irradiata dal colore che la incarna, il colore della perfezione divina: il bianco, che questa volta non si contrappone direttamente, o per lo meno solo, al nero, ma anche, e soprattutto, al rosso.

Quest'ultima tinta condivide il carattere maligno del nero, ma gli aspetti diabolici ne sono accentuati in modo particolare. La sua significatività nell'ambito dell'opera di Belyj è profonda, sarà quindi necessario tornare specificamente su di essa più avan-

⁶ La traduzione delle citazioni tratte da *Pietroburgo* è di Angelo Maria Ripellino, A. BELYJ, *Pietroburgo*, Torino, Einaudi, 1961. I numeri fra parentesi indicano le pagine cui esse fanno riferimento.

ti, dopo aver preso in considerazione i colori che la precedono nello sviluppo della struttura cromatica ideata dall'autore.

Da un punto di vista quantitativo, bianco, nero e rosso sono i colori predominanti anche nel romanzo *Kotik Letaev* (il «gattino volante»), in cui Belyj narra i primi tre anni della propria vita. Questa volta però essi non sembrano contrapporsi nettamente, ma piuttosto fondersi nel mondo precosciente vissuto dal bambino, perdendo così le rispettive peculiarità finora descritte. Tutti sono espressione di paure ancestrali, superate con lo sviluppo della coscienza («... il nostro mondo visibile è il cadavere del nostro vivere passato..., p. 45)⁷. Solo quando Kotik Letaev crescendo acquista consapevolezza di sé e del mondo, infatti, i colori assumono gradualmente carattere reale e recuperano il loro significato. Allora il bianco torna ad essere simbolo positivo di serenità e completezza dell'essere.

Gli ambienti caratterizzati dal bianco sono legati alla sicurezza e a situazioni gradevoli. La sala da pranzo, ad esempio, unica stanza della casa priva di pericoli, è la «stanza bianca» («La bianchità pallidomirante mi riempie di pace», p. 105). Altrove Kotik Letaev non si sente al sicuro: la cucina è dominata dalla stufa infuocata con le sue fauci nere pronte ad inghiottirlo, il corridoio è come un nero labirinto spaventoso. I significati legati al nero e al rosso vengono dunque integralmente recuperati.

Le valenze attribuite ai colori fondamentali finora presi in considerazione non subiscono alcuna variazione rispetto a *Colori sacri* neppure nelle ultime opere. L'orrore e la paura legati al nero, ad esempio, si intensificano anche nel *Bislacco moscovita*, soprattutto mediante la sua fusione con il blu (esso stesso risultato della combinazione di azzurro e nero). I due colori si mescolano principalmente nell'identificazione del diabolico Mandro, e con una certa evidenza contribuiscono a caratterizzare la figura di Anna Pavlovna – moglie tradita del professor Zadopjatov – che ne condivide gli intenti malvagi e la caratterizzazione cromatica (un paio di grandi occhiali blu la rendono sempre ed invariabilmente riconoscibile).

Com'è facile prevedere, le connotazioni negative del nero sono invece attenuate dalla mescolanza con il bianco. Il colore

⁷ La traduzione delle citazioni tratte da *Kotik Letaev* è di Serena Vitale, A. BELYJ, *Kotik Letaev*, Parma-Milano, Franco Maria Ricci, 1973. I numeri fra parentesi indicano le pagine cui esse fanno riferimento.

così ottenuto, il grigio, è collocato al secondo posto della scala cromatica teorizzata da Belyj, il quale così lo definisce: «incarnazione del non essere nell'essere» (p. 115).

Il carattere illusorio di questa tinta, sottolineato dall'autore nel suo saggio del 1903, è certo ciò che maggiormente contraddistingue Pietroburgo nell'omonimo romanzo. La città è avvolta in grigi di ogni genere, che la rendono evanescente come se fosse sospesa nel nulla. Le fosche nebbie che la avvolgono si insinuano maligne all'interno delle abitazioni, divorano gli uomini e penetrano addirittura nel loro cervello e nei loro pensieri lasciandoli in una sorta di torpore, privandoli della loro essenza più umana (Apollon Apollonovič altro non è che «una combinazione di linee grigie e nere» p. 187).

Preludio alla brumosa Pietroburgo è un'altra «città d'ombre» (p. 337), Lichov, teatro di molti dei riti della setta dei «colombi» e dell'omicidio di Dar'jal'skij. Foschie, nebbie, ombre e uomini mutati in spettri la legano alla città di Pietro. Questo è d'altro canto il destino delle città moderne, Belyj l'aveva ricordato in *Colori sacri*: «Il mondo è un quadro inutile, dove tutti corrono con volti contorti, inverditi, oscurati dal fumo delle ciminiere delle fabbriche, corrono con inutile slancio...» (p. 116).

Lichov, come Pietroburgo e come Mosca nel successivo *Bislacco moscovita*, è corrosa dal grigio e percorsa da uomini dalle fisionomie distorte, verdi fantasmi, illusione di se stessi. In *Pietroburgo* essi possono conservare solo la propria immagine riflessa negli specchi, un angoscioso riflesso verdognolo di uomini allucinati ed incoscienti. Essi sono immersi in un mare di verde: nebbie, vapori, fumi, nubi, acque avvelenate verdi, verdastre, verdognolo-giallastre. Gli Ableuchov – il figlio nichilista ed il vecchio senatore suo padre – non sfuggono certo a questo implacabile turbinio: verdi sono i mobili della loro casa e verdi sono i loro corpi. Il bagliore di fosforo in cui affoga la città sembra irradiarsi dall'imponente statua del Cavaliere di Bronzo. Il suo volto ossidato infatti emana uno splendore fosforescente che pare avvelenare l'intero ambiente e materializzarsi nella luna verde che rischiarata inquietante le visioni allucinate del terrorista Dudkin e l'omicidio dell'agitatore Lippančenko.

Le ossessioni che tormentano Pietroburgo ed i suoi abitanti sono dunque sottolineate dal verde, nuovo stadio dello spettro dei «colori sacri», la cui natura negativa era d'altronde stata anticipata nel *Colombo d'argento*, dove esso è manifesto attri-

buto dei maligni poteri occulti di Kudejarov e dei suoi compagni settari.

Gli occhi del falegname sono malvagi orifizi verdi. Durante i sortilegi che egli compie, essi scintillano selvaggiamente e dal suo capo abbagliante sgorga un verde torrente di luce. Kudejarov sorveglia ad ogni passo Dar'jal'skij; ora sono i suoi occhi a seguirlo, ora sono lucciole verdi che ne spiano i movimenti nella notte. In tutte le sue vittime il verde viene inoculato come veleno: dopo i riti le facce degli adepti sono verdognole, cupe e smorte. Il sortilegio riflette sul volto bianco di Matrëna una luce che lo rende simile ad un «verde cadavere» (p. 178): il volto di una strega. Lo stesso lume sinistro si era però già impadronito di Dar'jal'skij, e durante un incontro d'amore con la fidanzata Katja aveva fatto brillare i suoi occhi neri trasformandoli in verdi fiammelle. Dar'jal'skij sembra in questo modo quasi un «predestinato», nel quale il male era penetrato ancora prima del suo incontro con il mondo oscuro dei settari. Quando, come in una sorta di rito iniziatico, Dar'jal'skij indossa una corona di rami d'abete verdi ed entra a pieno titolo a far parte della setta, si ha l'impressione che egli sia finalmente ricongiunto ad una vita a cui era fatalmente destinato.

La medesima connotazione cromatica del male è comune dunque nei diversi romanzi, e culmina, ancora una volta, nella figura di Mandro: come i personaggi delle opere precedenti anche lui ha lo stesso sguardo fosforescente e si circonda di oggetti di questo colore. Similmente ai suoi predecessori estende la velenosa influenza sul proprio ambiente e su chi lo frequenta, come la figlia Lizaša, i cui occhi sono «smeraldi e agate»⁸ (p. 80), ed il cui viso, nell'atto di spiare il padre, diventa verde, oppure la governante, madame Vulevu, che «indossa da anni solo due colori: pistacchio e grigio» (p. 81).

È necessario inoltre segnalare una caratterizzazione apparentemente più neutrale del colore verde, legata alla natura e alle descrizioni paesaggistiche, conservata soprattutto nel *Colombo d'argento*, con riferimento a Katja e all'ambiente che la circonda nella tenuta di Gugolevo.

La parola «apparente» qui è di prammatica: abbiamo già visto infatti che la vera essenza del romanzo si nasconde in

⁸ La traduzione delle citazioni tratte dal *Bislacco moscovita* è nostra. I numeri fra parentesi indicano la pagina di riferimento, A. BELYI, *Moskovskij čudak* in ID., *Moskva*, München, Fink, 1968, pp. 9-258.

enigmatici segnali e che nulla può essere interpretato semplicemente al primo sguardo. In questo caso, pur tenendo presente la funzione pittorica del colore, dobbiamo ricordare che il mondo di Katja e della nonna, baronessa Todgrabe-Graaben, è un mondo in disgregazione, lo specchio dell'antica e ormai morente Russia nobiliare. Una interpretazione negativa del verde, inteso come colorazione tipica della natura, corrisponde d'altro canto alla visione di Rudolf Steiner – fondatore delle dottrine antroposofiche e maestro di Belyj – che in una conferenza tenuta a Dornach, sede della confraternita antroposofica, nel 1921, affermò: «Il verde rappresenta l'immagine morta della vita»⁹.

Il carattere malvagio di questo colore, preannunciato in *Colori Sacri* e così evidente nelle opere successive di Belyj, appare facilmente ipotizzabile, tenuto in considerazione che esso è il risultato della combinazione del blu (o azzurro) e del giallo, entrambi, come vedremo, fortemente connotati negativamente. Questa mescolanza consente inoltre un passaggio più diretto al livello successivo della struttura cromatica descritta nel saggio: il giallo. Secondo quanto sostenuto nel saggio del 1903, esso emerge dagli illusori abissi del grigio e squarcia il buio costituito dai colori che occupano gli stadi precedenti, considerati da Belyj una sorta di prova da superare, delle tenebre in cui è necessario entrare per poter uscire.

Nel *Colombo d'argento* il giallo rivela principalmente un carattere inquietante, racchiuso in alcuni segnali allarmanti, come la grande luna gialla (che compare immediatamente, sin dalla prima descrizione del villaggio di Celebeevo), la barba e i baffi gialli di Kudejarov, le luci e la polvere gialla che circondano la sua casa e la città di Lichov, i ranuncoli gialli intorno alla casa di Eropegin (dove avvengono, a sua insaputa, le riunioni dei settari). Successivamente tali minacciosi indizi addirittura si moltiplicano in un crescendo angoscioso e inesorabile nella sua spietatezza, fino a quando il colore diventa realmente fatale con l'immagine della mosca dalla «disgustosa peluria gialla [...] una mosca strana [...] dei cadaveri [...] foriera di epidemie». (p. 277) Essa compare minacciosa per la prima volta in casa di padre Vukol (dove Dar'jal'skij assiste ad una conver-

⁹ R. STEINER, *L'essenza dei colori*, Milano, Editrice Antroposofica, 1992, p. 26.

sazione a proposito della sventura inflitta a Eropegin dai settari, cui partecipa tra gli altri il commissario di polizia) e successivamente nella locanda, dove va a posarsi su ciascun protagonista del delitto: dapprima sul naso del colpevole Kudejarov, poi sul dito della vittima, Dar'jal'skij, ed infine sul tavolo del commissario. L'impressione è dunque quella di un cattivo presagio: di lì a poco sullo sfondo di gialli (per la prima volta) cieli crepuscolari avverrà l'omicidio di Dar'jal'skij, il cui corpo senza vita sarà alla fine rischiarato nel cupo chiarore dell'alba, solo dalla fiamma gialla di una candela.

In *Pietroburgo* il giallo è ancora emblema del pericolo, sia quello oscuro e clandestino dei compagni d'avventura di Nikolaj Apollonovič Ableuchov, che quello mitico del «panmongolismo». I due temi si fondono proprio in questa tinta. Nel ritratto di Lippančenko Belyj usa quasi con ostinazione tutte le tonalità del giallo. Questo infatti è il colore della sua carnagione, dei suoi abiti, della sua casa, della sua compagna Zoja, riflesso sulla carta da parati giallo zafferano del suo futuro assassino Dudkin. Dagli inquietanti arabeschi disegnati sulle pareti prende forma l'incubo di quest'ultimo: orde di minacciosi asiatici gialli si materializzano nella figura del Mongolo Šišnarfne. Il «pericolo» invade ogni uomo e ogni casa di Pietroburgo, è annidato nello stesso sangue degli Ableuchov, con lontane ascendenze tatariche. La loro casa gialla, custode delle mille cineserie di Nikolaj Apollonovič, sembra davvero un avamposto asiatico. Con l'approssimarsi dell'epilogo i colori vengono progressivamente abbandonati e sostituiti dai suoni (in particolare il ticchettio della bomba azionata per errore dal giovane Ableuchov), fatta eccezione per il giallo, unica tinta in grado di esprimere l'angoscia e il terrore, che culminano nelle sinistre volute di fumo giallo limone provocate dallo scoppio dell'ordigno e che vanno a lambire le gambine gialle del vecchio Senatore.

Questo stesso colore è scelto da Belyj per creare l'atmosfera inquietante in cui si muovono i personaggi del *Bislacco moscovita*, letteralmente invaso da gialli e marroni di ogni genere. Korobkin, antagonista di Mandro, è rappresentato da queste tinte, che, come ha sottolineato Ada Steinberg nella sua ampia analisi dell'uso del colore nell'opera di Belyj¹⁰, sono espressione

¹⁰ A. STEINBERG, *Word and music in the novels of Andrey Bely*, Cambridge, Cambridge University Press, 1982, p. 220.

della sua vita irreali, immersa nella scienza, disattenta di fronte alle esigenze del mondo. Ma è nel ritratto di Mandro, dove il giallo non è usato che una sola volta, che il suo carattere sinistro si esprime con maggiore chiarezza. Un accenno al rapporto incestuoso che lo legherà alla figlia ed i blu che lo incarnano si trasformano immediatamente negli angosciosi giallo limone e verde.

Le affermazioni di Belyj in *Colori sacri* a proposito del giallo vengono dunque supportate dall'uso concreto del colore nei romanzi. In ciascuna delle situazioni considerate infatti questa tinta ha l'effetto di una deflagrazione, che consente di uscire, anche tragicamente, da una condizione di inerzia.

Secondo quanto esposto in quel saggio non sono comunque le semplici torbide valenze di giallo, nero, grigio o verde a costituire il vero nemico, bensì il rosso: «spettro degli spettri [...] in grado di apparire più reale del reale» (p. 120). La sua natura è complessa ed ambigua, in quanto incarna entrambi i principi del bene e del male, così come insegnano il bogomilismo, il manicheismo, la teosofia e l'Apocalisse di Giovanni. Lo scrittore sostiene che il rosso rispecchia il cammino compiuto dal cristianesimo: «I primi secoli della cristianità sono imporporati dal sangue. Le vette del cristianesimo sono bianche come neve. L'evoluzione storica della Chiesa è un processo di "imbiancamento delle pianete" per mezzo del sangue dell'Agnello» (p. 122).

Ogni sfumatura dell'ampio campo semantico del rosso compare con grande diffusione in ciascuno dei romanzi analizzati. Nel *Colombo d'argento* (e in *Pietroburgo*) rubini vermigli, riflessi sanguigni, vampate arroventate, velluti purpurei striano cieli crepuscolari e albe ricche di promesse alle quali Dar'jal'skij recita le proprie preghiere. In omaggio ad esse e alla adorata bandiera rossa il «giovane pagano» (p. 37) indossa abiti scarlatti, che abbandonerà dopo aver preso coscienza della minacciosa occulta realtà che lo circonda. La stessa tinta contraddistingue Matrëna (sono rossi i suoi abiti, i suoi capelli, le sue labbra, le sue efelidi) e la lega fatalmente a Dar'jal'skij: gli incontri dei due amanti sono avvolti dalle fiamme purpuree del fuoco acceso all'interno della quercia, teatro dei loro convegni amorosi. Ma Belyj mette in guardia: «L'amore a questo stadio è tinto del colore infuocato della passione distruttrice. Essa è colma di oscuri incantesimi e del maligno fuoco terreno» (p. 120). La torbida passione provata da Dar'jal'skij per Matrëna si

rivela infatti catastrofica, addirittura mortale.

Ugualmente inquietante è la maschera del domino rosso di *Pietroburgo*, a cui abbiamo già accennato. L'apparizione della diabolica figura è devastante, in particolare per il vecchio Apollon Apollonovič Ableuchov, per il quale «il colore rosso era l'emblema del caos che desolava la Russia» (p. 132). I nasi rossi dei vecchi ubriaconi, le bandiere rosse sono intollerabili per lui: «[...] Apollon Apollonovič si scagliava come un toro contro ogni cosa rossa» (p. 244).

Anche per Kotik Letaev il rosso incarna la paura, dapprima rappresentata nel suo mondo precosciente da spaventosi bagliori purpurei, carbuncoli arroventati, squarci infuocati, successivamente materializzata nella figura del padre, completamente avvolto nel mondo infiammato del suo studio, dove Kotik Letaev lo immagina mentre, sputando «fuoco e fiamme riccio-rosse» (p. 73), come Efesto «forgia fuochi» (p. 74).

In questo romanzo il rosso – ed ugualmente il nero, il giallo ed il bianco – sembra essere il colore degli spazi «universali» (la terra, il cielo), del tempo, della «memoria della memoria», della «comprensione del sapere antico» (p. 31). Ciascuna delle tinte ora nominate appartiene alla vita precosciente di Kotik Letaev e ad ogni suo ricordo infantile (ad esempio la profusione di giallo usata per descrivere il cane «Leone», suo compagno di giochi, e prima immagine distinta recuperata, a distanza di anni, dall'infanzia). Questo aspetto le rende ampiamente diffuse nel romanzo, dove invece, meno spazio è concesso alle colorazioni degli oggetti reali: rosa, azzurro, viola, marrone, ecc., le cui citazioni sono poco più che occasionali.

Così come in *Kotik Letaev*, il rosso è con grande frequenza il colore del fuoco anche nel *Bislacco moscovita* (in *Colori sacri* leggiamo: «Nel colore rosso sono concentrati l'orrore del fuoco e le spine delle sofferenze»; p. 121), dove il suo significato di pericolo è accentuato soprattutto dalla fusione con il perfido giallo e, più sovente, dall'accostamento a sfumature sanguigne.

Male e sotterfugio ruotano in quest'ultimo romanzo ancora intorno al personaggio di Mandro, spesso ritratto in abiti scarlatti e in compagnia di misteriosi individui con capelli e barbe fulve, efelidi rossicce o indumenti sanguigni. Il «rossore» si estende sulle vittime di questa malefica cerchia: lo sguardo insanguinato di Korobkin, gli abiti e gli occhi rosso sanguigni del nano Kaval'kas e le labbra, ancora rosso sangue, di Lizaša, che «esprimono rassegnazione» (p. 126). La stessa ras-

segnazione che, crediamo, si debba cogliere nell'accentuata tendenza ad arrossire di Mitja Korobkin e negli abiti scarlatti, che non a caso egli abbandona subito dopo la sua rinascita spirituale, quando la ritrovata coscienza lo libera dalla sottomissione al padre e dall'accettazione inerte della vita.

Il superamento del rosso segna la svolta verso la luce. Se ne percepisce la prossimità con la presenza del rosa, che racchiude in sé le qualità del rosso e del bianco e costituisce un nuovo stadio del sistema cromatico di *Colori sacri*: in esso è espressa la «predominanza del lume bianco dell'umanità» (p. 122).

Dopo essere stato uno dei colori «sacri» nelle prime opere, esso viene rapidamente abbandonato. Già nel primo romanzo il suo uso è per lo più occasionale e compare quasi esclusivamente per sottolineare la figura di Katja, personaggio ispirato dalla moglie di Aleksandr Blok, Ljubov' Mendeleeva, per la quale Belyj visse una lunga passione e che rappresentò la personificazione della Divina Sofia per tutto il circolo simbolista. Nonostante le facili previsioni, il colore rosa in questo caso non è associato all'Eterno Femminino. Con l'ironia che gli è tipica, l'autore rivela infatti che il rosa che contraddistingue Katja, altro non è se non un carattere ereditario della famiglia Todgrabe-Graaben, condiviso dallo zio, il barone Pavel Pavlovič, dalla faccia «malinconicamente rosea» (p. 212) e dagli altri discendenti che «andavano in giro con dei lunghi nasi rosa» (p. 232).

Questo elemento preannuncia le modifiche subite dall'immagine della Divina Sofia così com'era tratteggiata nelle ultime righe di *Colori sacri*: essa non ha più il viso bianco come la neve, gli occhi azzurri, i capelli dorati e le labbra rosso porpora con i quali la si raffigurava nel saggio del 1903, ma acquisisce piuttosto i caratteri e i colori (compreso il terribile nero) della popolana Matrëna.

Gradualmente Belyj elimina il rosa dal proprio spettro e in *Pietroburgo*, riferendosi al viola e al rosa, rivela: «il nostro secolo ha perduto il segreto di questi colori» (p. 9). Smarrite le virtù sacre, il rosa diventa quindi illusorio e subdolo. Non ci sembra una semplice coincidenza il fatto che in *Pietroburgo* questa tinta sia legata proprio all'emblema dell'inganno: la scatola di sardine, apparentemente innocua, nella quale è nascosta la bomba che Nikolaj Apollonovič dovrebbe far esplodere per uccidere il padre, è avvolta da un nastro rosa. Un particolare

che richiama alla memoria un altro oggetto causa di scandalo, questa volta nel *Colombo d'argento*: la cipolla («Ehi, non sarà mica una bomba?», p. 139) offerta alla baronessa Todgrabe-Graaben da Čuchol'ka, anarchico mistico amico di Dar'jal'skij, che aggiungerà del grottesco alla cacciata di quest'ultimo da Gugolevo e segnerà l'inizio delle sue disavventure. Anch'essa è legata da un nastro rosa. Si tratta di dettagli quasi invisibili, ma che ci fanno riflettere su aspetti più significativi. Probabilmente anche i tratti rosei di Sof'ja Petrovna Lichutina in *Pietroburgo*, come quelli di Katja nel *Colombo d'argento*, traggono in inganno: non sono quelli della Divina Sofia.

La sorte del rosa è condivisa dall'azzurro, altro colore sofiano e, secondo quanto affermato in *Colori sacri* «simbolo della divina umanità» (p. 128). Rispetto ai cicli poetici precedenti¹¹, nel *Colombo d'argento* esso è meno frequente e spesso, nonostante l'apparenza rassicurante, richiama simbologie negative (ad esempio gli occhi del contadino Jakov Evstigneev sono «celesti e cattivi», p. 117).

Nella maggioranza dei casi inoltre, l'azzurro viene letteralmente sostituito dal blu. Nell'estasi del sortilegio il sangue di Matrëna diventa turchino (o addirittura, abbiamo visto, nero) e si riversa come un oceano nelle sue vene, mentre il volto e gli occhi si fanno blu, anzi «orridamente» blu (p. 284). L'epiteto sottolinea la natura del colore, in questo caso ambigua, in quanto evocata da potenti forze occulte. È infatti alla visione di tale azzurro e «voluttuoso oceano-mare» (p. 284) che Dar'jal'skij comincia a riconoscere l'orrore: «non la Russia, ma il tenebroso abisso dell'oriente avanzava inesorabile sulla Russia da quei corpi estenuati dai riti» (p. 284).

L'azzurro dunque subisce delle profonde modifiche, che corrispondono ad un graduale abbandono della tematica sofio-logica e in generale delle influenze esercitate su Belyj da Vladimir Solov'ëv. La nuova visione si traduce concretamente nell'oscuramento delle tonalità chiare fino alla loro completa sostituzione con quelle del blu. In *Kotik Letaev* esse conservano in parte valenze abbastanza neutre o addirittura positive (l'occhio blu corrisponde in questo caso ad «occhio chiaro – cuore

¹¹ Per un dettagliato esame dell'uso e della simbologia dell'azzurro nelle opere poetiche di Belyj rinviamo a G. BOBILEWICZ-BRYS, *Kolor w poezji młodszych symbolistów rosyjskich - Aleksander Blok i Andrzej Biely*, Wrocław, Wydawn. Uniwersytetu Wrocławskiego, 1988, pp. 73-128.

puro», p. 117), ma nel *Bislacco moscovita* la connotazione è irrimediabilmente negativa. Come già accennato, Belyj mescola infatti il blu con il nero, sottolineandolo con epiteti negativi e rendendolo emblema della malvagità. Abbiamo visto che principalmente esso incarna la diabolica personalità di Mandro, rappresentato da buie sfumature nero-bluastré, che sembrano espandersi in ogni meandro di Mosca, avviluppando chiunque entri in contatto con lui e contangiandolo con l'orribile morbo. Ricordiamo a questo proposito quanto detto in relazione al *Colombo d'argento* e *Pietroburgo*: anche lì figure diaboliche irradiavano maleficamente luoghi e personaggi, che ne assumevano la tipica colorazione (ad esempio i toni verdastri di Kudejarov e del Cavaliere di bronzo, rispettivamente nel *Colombo d'argento* e in *Pietroburgo*).

È possibile dunque riconoscere delle analogie nel trattamento del colore nell'opera di Belyj. Alcune volte esse consentono di cogliere legami importanti tra personaggi all'interno dello stesso romanzo o in romanzi diversi; altre suggeriscono l'interpretazione delle vicende narrate. Naturalmente si distinguono anche trasformazioni – talvolta piuttosto profonde – nella scelta dei colori (nelle prime opere si tratta preferibilmente di tinte «pure», nelle successive «mescolate» e più indefinite) e nelle valenze ad esse attribuite, che si fanno particolarmente evidenti nel *Bislacco moscovita*.

Ciononostante il confronto dello spettro cromatico di alcuni romanzi con quanto sostenuto in *Colori sacri*, mette in risalto una certa armonia e coerenza compositiva. Molte delle enunciazioni di quel saggio sono rimaste inalterate nell'intero percorso creativo dello scrittore. La simbologia mistica e le aspirazioni teurgiche che le caratterizzavano vengono progressivamente abbandonate, mentre le sperimentazioni linguistiche (soprattutto per quanto riguarda la terminologia cromatica) diventano sempre più audaci ed estrose. Ciò che non subisce alcuna modifica è l'attenzione di Belyj verso il colore: per lui un irrinunciabile mezzo di interpretazione del mondo.

ABSTRACT

In the present article we comment the use of color in the prose fiction of Andrej Belyj. He verbalized the metaphysical and theological properties of colours in his early essay *Svjaščennye cveta*. We briefly survey the evolution of the treatment of hues, mentioned in that work and organized according to a spiritual hierarchy, in four subsequent novels: *Serebrjanyj golub'*, *Peterburg*, *Kotik Letaev* and *Moskovskij čudak*. We seek to explore the symbolic value signalled by those colours within the contest of these works. Some of them maintain their connotations over the course of the career of the writer (for example white, black, red, yellow), other are abandoned or acquire new meanings (pink or blue). The signification of the colour as important expressive device remains unchanged.

KEY WORDS

Belyj. Colour. Literature.

Svetlana Fedotova

LETTERATURA PELLEGRINA ANTICO-RUSSA: PROFILO
LINGUISTICO-FILOLOGICO E CARATTERISTICHE DEL
MS. GUIDA PER LA VENERAZIONE DELLA CITTÀ SANTA
DI GERUSALEMME (1531)

All'inizio del secolo nella rivista russa *Pravoslavnyj Palestinskij Sbornik* appaiono diversi Προσκυνητάρια greci del XII-XVII secolo¹ (I Προσκυνητάρια sono manuali per la venerazione dei luoghi della Terra Santa).

Lo studioso che ha pubblicato gran parte di essi, Papadopoulos-Keramevs, nella prefazione all'edizione degli 8 Προσκυνητάρια anonimi² sottolinea l'importanza dello studio di essi per il loro stretto legame con tutta una serie di opere antiche russe del XV-XVII secolo. In effetti nella letteratura pellegrina russa si può trovare tutta una serie di opere che hanno legami più o meno stretti con testi greci, cioè le guide russe dei luoghi della Terra Santa che erano o traduzioni dirette dal greco oppure il rifacimento di opere greche.

Nella letteratura pellegrina greca ci sono numerosi Προσκυνητάρια che iniziano ad apparire a partire dal VII-VIII secolo. Anonimi nella maggior parte dei casi, essi venivano composti da sacerdoti palestinesi o da pellegrini e servivano per scopi puramente pratici. Studiando tali Προσκυνητάρια nella loro sequenza cronologica si nota facilmente che hanno molte cose in comune per quanto concerne composizione, forma e contenuto. A fondamento dei primi Προσκυνητάρια probabilmente c'erano quelle minime nozioni riferite ai pellegrini dalle guide locali. Lo schema di racconto delle guide locali e quello di un Προσκυνητάριον greco si sono verificati di forte tradizione. Questi Προσκυνητάρια: greci originali tradotti oppure dei loro rifacimenti, grazie allo sviluppo del movimento

¹ *Pravoslavnyj Palestinskij Sbornik* (in seguito P.P.S.) nn° 26, 29, 40, 46, 52, 54, 56.

² P.P.S. n° 56, prefazione, p. XIII.

pellegrino cominciarono ad apparire anche in Russia. Essi non solo ebbero una grande influenza sul lettore russo che grazie a loro si faceva una idea dei luoghi della Terra Santa, ma servirono anche per gli scrittori pellegrini russi come esempi da imitare o anche come fonti di prestiti letterari diretti. Una gran parte di opere pellegrine tradotte dal greco appare in Russia nel XV-XVII secolo.

Nel periodo precedente, cioè nel XII-XIII-XIV secolo molti monaci russi di vari livelli dal più basso al più alto hanno visitato i luoghi santi di Palestina, il Sinai, l'Athos e Costantinopoli e non solamente a scopo di pellegrinaggio, ma anche a scopo di studio delle regole e della vita negli altri monasteri. Conosciamo tra loro famosi scrittori pellegrini: Daniil Egumeno nel XII secolo; Dosifej, archimandrita del monastero Kiev-Pečerskij nel XIII secolo; Stefan di Novgorod ed Agrefenij, archimandrita del monastero della Nostra Signora di Smolensk nel XIV secolo; Ignatij Smolnjanin nel 1393-1405; Arsenij di Selun e Zosima, diacono nel monastero della Santa Trinità nel 1419-1422; il monaco Varsonofij da Novgorod nel 1456-1461.

Abbiamo però poche informazioni su viaggi nei luoghi santi di persone colte o di letterati nel XVI-XVII secolo ed abbiamo pochissime descrizioni russe della Terra Santa riferite a questo periodo. Bisogna considerare anche che la maggior parte degli scrittori pellegrini russi di questo periodo non facevano tali viaggi di loro spontanea volontà ma erano ambasciatori inviati dallo zar con l'ordine di consegnare le offerte e descrivere gli usi ed i costumi dei paesi visitati. Così ad esempio è stato composto «Choždenie» di Vassilij Poznjakov del 1558-1561, uscito alla fine del secolo nel 1593 sotto il nome di Trifon Korobejnikov oppure il Προσκυνητάριον di Arsenij Suchanov uscito nel 1651. Tutti e due consistono in una sorta di resoconto di un ambasciatore arricchito di leggende, di citazioni della Sacra Scrittura, di descrizioni della pratica liturgica locale e di tutto ciò che si poteva raccontare delle usanze dei paesi visitati.

Attualmente conosciamo sei opere di origine greca che circolavano in Russia nel XV-XVII secolo. Vediamoli in sequenza cronologica:

Epiphanii monachi hagiopolitæ Syria et urbs Sancta, XV secolo;
Guida per la venerazione della città santa di Gerusalemme, anno 1531;

Putnik della città santa di Gerusalemme, prima dell'anno 1597; manoscritto russo-galiziano, pubblicato per la prima volta da Petrušević;

Descrizione di Gerusalemme, un'opera greca di autore anonimo, conservata nel manoscritto del XVII secolo appartenente allo studioso CH.M. Loparev;

Διήγησις ἐκ τῶν ἁγίων θεοβαδίστων τόπων di Gabriele, Arcivescovo di Nazaret dell'anno 1651;

Προσκυνητάριον τῶν ἱερῶν τόπων ὅπου εὐρίσκονται εἰς τὴν ἁγίαν πόλιν Ἱερουσαλὴμ di Arsenios Kalludi dell'anno 1679.

Simili traduzioni e rifacimenti dal greco erano a quell'epoca abbastanza diffusi non solamente in Russia, ma anche presso gli slavi meridionali.

Nella rivista serba «Glasnik»³ incontriamo una descrizione del Sinai che ha diverse somiglianze con le descrizioni greche del XV-XVIII secolo. Quindi l'introduzione delle descrizioni greche della Terra Santa nelle letterature russa e slava-meridionale è un fenomeno normale, provocato come abbiamo già accennato da esigenze puramente pratiche. Quale era invece il loro ruolo nella composizione dei «Choždenija» («Pellegrinaggi») antichi russi nel XV-XVII secolo?

La mancanza di materiale purtroppo non consente di studiare questo problema in profondità, cioè dimostrare esattamente le tracce dell'influenza diretta dei testi greci sui «Choždenija» antico-russi a partire da quello di Daniil Egumeno.

Rivolgiamoci però in modo più dettagliato alla *Guida per la venerazione della città santa di Gerusalemme (Poklonenie svjatago grada Ierusalima)* del 1531 già precedentemente menzionato e che è molto interessante proprio perché potrebbe confermare la supposta influenza dei testi greci sui «Choždenija» antichi russi.

Il manoscritto della *Guida per la venerazione della città santa di Gerusalemme (Poklonenie svjatago grada Ierusalima)* appartenuto al monastero di S. Giuseppe di Volokolamsk (Volokolamskij Iosif monastyr'), è custodito attualmente nella biblioteca della Duchovnaja Akademia a Mosca.

È scritto quasi interamente su carta di notevole spessore e grazie a ciò si è conservato in buono stato. Sul foglio bianco incollato sul retro della tavola superiore che costituisce la rile-

³ «Glasnik srpskog učenog društva», libro VIII, p. 32, 1869.

gatura del manoscritto è annotato a mano: *Knížka Selivestra Kapustina, v načale svjatcy, kanonov v nej 16 i inye vešči* (libro di Selivestr Kapustin, inizio – il calendario delle feste religiose, i 16 canoni ed altre cose). Il monaco Selivestr doveva essere considerato una persona abbastanza dotta. Nella *perepisnaja kniga* – catalogo della biblioteca del monastero di S. Giuseppe – troviamo più volte libri in cui figura il suo nome:

- 1) il salterio con il breviario del «Cernec Selivestr Kapustin», che è custodito attualmente nella Moskovskaja Patriarchalnaja biblioteka;
- 2) il salterio con la lettera di Dmitrij Lapšin di «Stefan Kapustin, Selivestr da monaco»;
- 3) i salmi in quarto di Selivestr Kapustin;
- 4) i quaderni di Selivestr Kapustin;
- 5) *Kanunik* in quarto, le vigilie delle feste di Selivestr Kapustin;
- 6) *Il libro di Selivestr Kapustin con il calendario delle feste religiose, i canoni ed altre cose* tra cui si trova la *Guida per la venerazione della città santa di Gerusalemme* del 1531.

Sui fogli ove si trova la *Guida per la venerazione della città santa di Gerusalemme* troviamo in filigrana la lettera «P» (papier) di uno stile molto complesso. Tali filigrane erano frequentemente in uso nel XV-XVI secolo. La filigrana del *Poklo-nenie* è molto simile a quella del Vangelo di Nesviž del 1562.

Per quanto concerne «le cose varie» facenti parte questo sbornik sono di notevole interesse *Gli annali in breve (Letopi-sec vo kratce)* nei quali oltre alle notizie sugli avvenimenti a Mosca relativi in modo particolare alla famiglia dello zar abbiamo un dettagliato racconto inerente il fondatore del monastero di Volokolamsk. Ultimo avvenimento annotato negli *Annali* è il grande incendio di Mosca datato 1547. Di queste «cose varie» fa parte anche la *Guida per la venerazione della città santa di Gerusalemme*.

Nella facciata anteriore della prima pagina del manoscritto è riportata una data precisa: anno 7039, ovvero 1531. Poche parole di introduzione che nello stesso tempo fungono anche da titolo, segue quindi la descrizione della Chiesa del Santo Sepolcro e le descrizioni della chiesa greca, della prigione e della chiesa sotterranea del Ritrovamento della Croce. In seguito, l'autore nella descrizione sale sul Golgota e poi scende per entrare nella chiesa dove si trova il sepolcro di Melchisedek; oltre vengono descritti il luogo della sacra unzione e gli altari

degli eretici che si trovano sotto le arcate della galleria della Chiesa. Qui la descrizione si interrompe per lasciar posto alle regole d'ingresso dei credenti nella Chiesa ed alla liturgia del Sabato Santo momento in cui la «luce celeste» discende fino al sepolcro del Signore e miracolosamente le lampade del Santo sepolcro si accendono. L'autore continua poi con la descrizione del Campanile della Chiesa del Santo Sepolcro, delle tre chiese situate al di sotto di essa consacrate alla Resurrezione del Signore, ai Quaranta martiri e a S. Giacomo ed infine con la descrizione della casa del Patriarca e della prigione. Seguono quindi la descrizione della chiesa del Sancta Sanctorum dove è stata educata Maria Vergine Madre di Dio, della casa di Giocchino e Anna, della casa di Caifa, di Betesda e del fosso del profeta Geremia. Ad ovest della chiesa del Sancta Sanctorum si trova la casa di Davide ed a sud il santo Sion con i molteplici luoghi di pellegrinaggio. E come a voler concludere una sezione della descrizione, l'autore scrive «E tutti quei santi luoghi si trovano nei pressi della grande Chiesa del Sepolcro di Cristo». In questo modo termina la descrizione dei luoghi santi di Gerusalemme.

Dopo aver attraversato il torrente Cedron, l'autore si dirige verso il Campo del Vasaio acquistato con i soldi del tradimento di Giuda, luogo che prese anche il nome di Campo di Sangue; per la strada vede il pozzo di Giobbe, la piscina di Siloè, Getsemani, quindi sale sul Monte degli Ulivi, riscende, e visitando la fonte dei Santi Apostoli va a Gerico seguendo la strada bassa. Arrivando al Giordano vede i monti vicini: il monte Ermon ed il Monte di Mosè, quindi prendendo la strada che passa per il monastero di Giovanni il Precursore va verso il monte Tabor e nelle vicinanze-Nazaret ed il lago di Tiberiade. Seguendo il corso del Giordano arriva al mar Morto, per strada visita la laura di San Saba, il monastero di San Caritone, il monastero di san Gerasimo, Betlemme ed il monastero del profeta Elia. Segue l'elenco dei monasteri di Gerusalemme.

Ad ovest di Gerusalemme va al monastero della Santa Croce, alla casa di Zaccaria ed ai villaggi vicini: Emmaus, Lidda, Ramla e Giaffa. Con la descrizione di Gaza si conclude la descrizione dei dintorni di Gerusalemme. L'autore passa poi alla descrizione del monastero sul monte Sinai con la grande chiesa della Trasfigurazione, del monte di Mosè e di quello della Santa martire Caterina terminando con la descrizione dei luoghi santi sul Mar Rosso. Questo, in breve, il contenuto del *Poklonenie*.

Come si vede il testo è organizzato secondo uno schema ben preciso nella descrizione dei luoghi santi: la chiesa del Santo Sepolcro; i monumenti di Gerusalemme all'interno delle mura; i dintorni in prossimità di Gerusalemme; i dintorni in lontananza: Gerico, Giordano, Nazaret, Tabor, Tiberiade, il Mar Morto, il monastero della Santa Croce; il Sinai e le coste del Mar Rosso.

Questo schema probabilmente prevedeva più escursioni ed è geometricamente rappresentato da specie di cerchi concentrici di cui il primo è la chiesa del Santo Sepolcro ed i monumenti vicini ad essa, il secondo, risultano i dintorni in prossimità di Gerusalemme ed infine il terzo, i dintorni in lontananza.

Ogni luogo ed ogni monumento vengono descritti in breve: viene indicata la distanza tra questo ed un altro punto di riferimento, la direzione da prendere, in modo conciso la sua storia e la leggenda creata *ad hoc*. In pratica la descrizione di ciascun luogo costituisce un paragrafo a sé stante e ciò si evidenzia anche dalla forma del testo: ogni paragrafo inizia con congiunzioni coordinative, numerose anche al suo interno.

Non troveremo in questo documento né annotazioni né impressioni personali dell'autore in quanto il documento stesso non può essere considerato alla stessa stregua di un racconto di un pellegrino ove siano presenti la descrizione di cose o posti che abbiano colpito la sua attenzione o lo abbiano maggiormente impressionato. Neanche una sola volta troveremo quindi le tipiche osservazioni: «e giungemmo lì, vedemmo, venerammo, baciammo o coprimmo con lacrime di gioia...»; dappertutto si riscontra solamente una impersonale descrizione.

Non è lecito però ritenere che ciò sia tipico dei «Choždenija» antico-russi, infatti questo documento è da considerare più che altro una guida, un itinerario da seguire e come tale è molto valido dal momento che l'autore precisa sempre la distanza da un posto ad un altro (le distanze risultano corrette). Strutturando poi secondo un certo ordine la descrizione dei monumenti o luoghi, seguendo fedelmente queste indicazioni il pellegrino che voglia attraversare la Terra Santa può farlo risparmiando il massimo delle forze e dei mezzi. È quindi un documento di uso prevalentemente pratico.

La data di composizione del testo è collocata all'inizio del XVI secolo, possiamo stabilirlo prendendo in considerazione alcuni dati presenti nel testo stesso: i padroni della Terra Santa nel testo risultano i turchi. Questi prendono infatti soldi come

pagamento per l'ingresso nella Chiesa del Santo Sepolcro, uno dei due portali della Chiesa «...è sigillato dai pagani turchi...», e nel giorno del Sabato Santo «...viene un turco al portale della grande chiesa e toglie il sigillo...» ecc.

Questo Προσκυνητάριον è stato quindi composto dopo il 1517 quando la Palestina, la Siria e l'Egitto sono stati tolti ai saraceni dai turchi.

Descrivendo il campanile della Chiesa del Santo Sepolcro l'autore non menziona il danneggiamento avvenuto nel 1545⁴ per cui il documento può essere collocato tra il 1517 e 1545. Inoltre essendo riportata la data 1531 (ΑΤΤΑ 7039) all'inizio del testo possiamo restringere ulteriormente questo periodo all'intervallo temporale 1517-1531 anche se non sappiamo con esattezza se la data si riferisce all'anno in cui è stata effettuata la traduzione oppure a quello in cui è stata prodotta l'unica copia sinora ritrovata: il manoscritto di Volokolamsk.

Segue il manoscritto con la relativa traduzione.

⁴ P.P.S. n° 56, prefazione di Papadopoulos-Keramevs.

ПОКЛОНЕНЬЕ СВ. ГРАДА ИЕРУСАЛИМА

ЛѢТЪ 3. ЛѢТЪ ГО.

[л. 632] Всѣ поклоненьє сѣго гра іерлїма, гдѣ хрѣ" гѣ ншѣ ісѣ хрѣ", сѣ сѣмн аїлы н прѣднѣ вѣа. За тоѣ н мы дѣѣ вѣѣ вѣ оузнаніе, колнко ѣ мѣста сѣдѣ поклонѣнѣ вѣ іерлїмѣ н вѣ окрѣпнѣ мѣстѣѣ н великїа црѣкви, гдѣ ѣ грѣбъ гдѣ ншѣго ісѣ хрѣ". (1) Вѣрхѣ не покрѣѣ великїа црѣквѣ. Тѣ нѣ самѣѣ грѣбѣ црѣквица малѣа ѣчннѣна на вѣ стѣпѣѣ н покрѣѣтѣ ѣловѣ н с прѣтворѣѣ; н прѣѣ вратѣ сѣго грѣба в прѣтворѣѣ камѣнѣ ѣжнѣ, что ѣвѣали анѣглѣ ѣ грѣба, н нѣ нѣ стѣпѣѣ дѣ канѣнѣ; н внѣтрѣ над стѣпѣѣ грѣбѣ горѣ мѣг. [об. 632] канднѣ днѣ н нѣ, н ѣкрѣѣ сѣго грѣба. Н по стѣпѣнѣ внѣтрѣ докн ѣ мраморѣ вѣлѣб. Н ѣкрѣѣ црѣквици малѣа Грѣба гнѣ стѣпѣѣ ѣ канѣнѣ; нѣ двѣрѣмн ѣдннѣ канднѣ, на вѣрхѣ канѣнѣ ѣдннѣ. (2) Н прѣѣ прѣтворѣѣ сѣго грѣба стѣпѣѣ црѣквица н тамѣ горѣ канднѣ ѣдннѣ дѣѣ н нѣщѣ вѣбѣрѣкѣа, н за нѣмѣ црѣквѣ вѣ" канѣ грѣскѣа покрѣвѣна. Н на срѣѣ" црѣкви грѣскѣа пѣпѣ земнѣы. Н ѣ мѣвѣнѣ странѣ ѣтарѣ грѣскѣа црѣкви темннѣца, дѣ канднѣ [л. 633] горѣ днѣ н нѣщѣ. (3) Н позѣа ѣтарѣ грѣскѣа црѣкви нѣскопѣно в ѣземѣ глѣбѣоко стѣпѣнѣѣ ѣ, н тамѣ црѣквѣ великѣа ѣчннѣна, н ѣ канднѣ стѣпѣѣ. (4) Н позѣа" томѣ црѣкви ѣщѣ нѣскопѣно в землѣ стѣпѣнѣѣ" ѣ, н тамѣ ѣвѣрѣтѣ црѣца ѣлена крѣтѣ хрѣвѣ, н горѣ нѣтѣ мѣстѣѣ ѣ канѣнѣ днѣ н нѣщѣ ѣпрѣстѣннѣо хрѣтїаннѣскѣѣ н лѣтѣнѣскѣѣ ѣдннѣ. (5) Н позѣа ѣтарѣ грѣскѣа црѣквица малѣа, н внѣтрѣ ѣа стѣпѣ стѣпѣ мраморѣа, за нѣмѣ прѣвѣзѣа вѣ хрѣвѣ. (6) Н тѣ ѣ влнѣ стѣа гѣгадѣа, гдѣѣ распѣша гѣ [об. 633] ншѣго ісѣ хрѣ". Тѣ рѣсѣдѣѣ горѣ камѣна ѣ кровнѣ гѣ ншѣго ісѣ хрѣ", нѣ адѣамнѣ глѣѣ прѣтѣѣ. Тѣ стѣпѣ канѣнѣ ѣ, днѣ н нѣщѣ горѣ ѣпрѣстѣннѣо, ѣ на великѣ днѣ зажнѣгаѣѣ тѣ канѣнѣ на сѣѣ гѣгофѣѣ. Тѣ мѣстѣо дрѣжнѣ нѣверѣскѣа земѣа, хрѣтїанѣѣ, ншѣа вѣѣра. (7) Н пѣ горѣ стѣпѣа гѣгофѣѣ ѣ црѣквица малѣа, н тѣ виднѣтѣа рѣсѣланнѣ ѣ вѣрхѣ стѣпѣа гѣгофѣѣ, тѣдѣ прѣтѣчѣ крѣбъ гѣ ншѣго ісѣ хрѣ". Н в тоѣ црѣквѣцн грѣбѣ мѣхнѣѣдѣкѣѣ, н влнѣ томѣ црѣквѣ мѣстѣо помѣзанѣо, ѣ на тоѣ мѣстѣѣ н канднѣ горѣ

днѣ и нѣ. [л. 634] вѣпрестанно, како сна ѡснѣ с никодемѣ тѣло иѣво сѣ
крѣи и покн ѣ въ плащаницю на мѣстѣ тѣ, и положи его въ гробѣ но-
вѣ, ѣ бѣ иѣстѣ ѡ камені. (8) и црѣвь великоѡ и прѣлх старѣи ѡснова-
нїе црѣл константина ѡграженѣ крѣго на четырьѣ стѣны, а црѣвь великоѡ
држѣи и тѣ прѣлх старѣи православныйѣ крѣтѣи греки, а ѣретники тамо
не вхѣдѣ. (9) По шѣтѣ страны великоѡ црѣви прѣлы стоѣ еретикнѣ:
латыни, и хавешн и сѣрыане ѣ еретники, и кодѣты, и армени, и несторни
и прѣлх нѣ ерѣ проклѣтал. [об. 634]. (10) и великоѡ црѣви двѣ борота,
едины заданы тѣрѣки поганымн, а дрѣгїи ѡтворѣнѣ. и въ вратѣ ве-
ликоѡ црѣви бѣ стоѣова мраморанѣ. (11) И много страннѣи и ѡубогѣи,
приходѣщи къ вратѣ црѣви и зращїи внѣтрѣ црѣви скѣпѣннѣи великѣи
врѣ, да бы вошли внѣтрѣ црѣви и видѣти грѣ хѣ ба ншего і шестѣе
сѣго дѣа ѡ нѣсѣ на гнѣ грѣ, и не илѣрїи и что дѣти поганѣи тѣурѣкѣ.
В днѣ ѡубѣннѣи и канѣ възкрѣнѣ хѣа пѣхѣи приходѣи тѣурѣки къ вратѣ
великоѡ црѣви [л. 635] и ѡпечатѣ врати великоѡ црѣви, и емлѣ со бѣскоѣ
хрѣтїаннѣа з вѣлѣца по ѣ златѣи винницѣи и вѣлѣскѣи и в црѣвь, разѣѣ
не платѣи калѣгеры, и мѣи ѡу себа црѣвѣ грамотѣ. (12) и по времени видѣ
тѣурѣки в великоѡ црѣвь, и погасїи всѣ кандїлы, горѣщѣа въ всѣ црѣви; и
по придѣлѣ не ѡставїи ни ѣдиноѣ, и на гнѣнѣ грѣвѣ всѣ кандїлы погасїи,
ни ѣдиноѣ не ѡставїи и грѣвннѣи запечатѣи своѣи печѣи. И прїе патриарѣх
и вси хрѣтїанѣ в ѣиѣнѣ црѣвь, не тѣмо хрѣтїанѣ, но и тѣурѣки и ждѣ сѣго
[об. 635] дѣа шестѣе на гнѣ грѣ ѡ нѣсѣ, и кѣ приде гнѣ дѣа, и в тоѣ
врема мѣнѣсѣа шѣ во грѣвннѣцѣ, додеже ѡуслышїи патриарѣх и вси хрѣтїанѣ
и тѣурѣки сѣго дѣа шестѣе. И прїе тѣурѣки с патриарѣхѣи и ѡпечатѣи
грѣвннѣи и ѡзраѣи вѣтѣ сѣго дѣа кандїлы горѣща. И ѡ того ѡгнѣа пат-
риарѣх зажѣи свѣщїи и позажѣи прѣлх кандїлы и въ всѣи велицѣи црѣви и
по придѣлѣ, і ѣретники. И начнѣи пѣти хрѣтїанѣ хѣ възкрѣе из мѣртѣи и
прочой вѣрѣи начнѣи пѣти [л. 636] кождѣи своѣи ѣзыкѣ ѡу своѣи прѣстѣолѣ.
(13) И на деснѣи странѣи неходѣ из црѣви великоѡ, стоѣи коѣкѣннѣа великоѡ
и висока на столпѣи мраморанѣи рѣ и дѣ, и по неѣи гѣ црѣви: вѣлѣа црѣвь
возкрѣнѣ хѣво на сѣѣ, ѡ ѣдинѣи странѣи мѣи мѣи, а дрѣгѣи странѣи хрѣи іакова
брѣи гнѣа. Ино тѣи црѣви вси тѣри в приѣворѣ великоѣ и до потрѣишѣи
(14) и по лѣвѣи странѣи великоѣ приѣвора. црѣвь на мѣстѣи, гдѣи показѣа
анѣлѣи гдѣи іаковѣи вѣнѣсти на жѣртѣвѣи і заклати сна своѣи ислака. И
прочїа црѣви еретическѣа по лѣвѣи странѣи [об. 636]. На тоѣи странѣи конѣи
приѣвора стоѣи темннѣа на ѡсѣженїе повнннѣи. (15) и ѡ хѣа грѣвѣи на
вѣстѣи странѣи сѣа сѣи црѣвь, в ниже введена бы прѣта вѣца и хрѣнѣна
бы ѡ рѣкѣи анѣлѣи. В тоѣи црѣви заклѣнѣи бы захарїа прѣрѣкѣи межѣи црѣви
и ѡтарѣи. В тоѣи црѣви прїа прѣвннѣи семнѣ на рѣкѣи хѣа. И вѣи црѣви на

взсто́нхю́ странѹ́ площѹ́ велѹ́ка намо́щена дѣка́и мраморзными. (16) Къ стѣ-
верѹ́ врата на взсто́ зѹ́творена стоѹ́а ѿ до́ днѹ́, в нѣ́ гѣ́ взѣхѹ́ ѿ́ видѣ-
нѹ́а; дѣ́тѹ́ еврѣ́скѹ́а рѣ́зѹ́хъ вѣ́ткѹ́е ѿ́ древѣ́ [л. 637] ѿ́ постѹ́лахѹ́ по́ пѹ́тѹ́
ѿ́ поѹ́хѹ́: блѣ́нхъ грады во́ нѣ́а гнѣ́а, о́банна в вы́шнѹ́, црѣ́ ѿ́лѣ́х. (17) ѿ́
крѹ́гѹ́ стѣ́а стѹ́а ѿ́зѹ́мрѹ́вана стѣ́на высо́ка ѿ́ врѣ́ бѣ́, ѿ́ трѣ́ннадѣ́са́
желѣ́нна на взсто́ прѣ́мо е́лѣ́шнѹ́ ѿ́ зѹ́творена со́у ѿ́ не ѿ́врѹ́зѹ́тсѣ́а. (18)
О́ лѣ́вѹ́ю странѹ́ стѣ́а стѹ́а до́ і́акѹ́ма ѿ́ анны. И́ блѣ́н ѿ́ домѹ́ видѣ́зда, ѣ́же
ѣ́ ѿ́ вѣ́ча кѹ́пѣ́. И́ блѣ́н ѣ́ ѿ́тѹ́дѹ́ ро́ прѣ́рка і́ерѣ́мѣ́а; ѿ́ ѿ́тѹ́дѹ́ мало на горѹ́
до́ пѣ́лѣ́тѹ́ ѿ́ до́ ка́ада́нхъ. (19) ѿ́ ѿ́ запа́нѹ́а страны́ домѹ́ дѣ́да прѣ́рка ѿ́
црѣ́а, пакѹ́ рѣ́ писанѹ́е: в домѹ́ двѣ́ѣ́тѣ́ стрѣ́ннаѹ́а свѣ́ршѹ́а, тѹ́ во́ прѣ́ло по-
ста́влено сѹ́дѹ́тсѣ́а [об. 637] всѣ́а пле́мена зѣ́ннаѹ́а. И́ ѿ́ запа́нѹ́а страны́
блѣ́н домѹ́ дѣ́да ѣ́ пото́ глѣ́бѹ́ велѣ́н, ѿ́но́ тѣ́ пото́кѹ́ поте́чѣ́ огненѹ́а рѣ́чка
ѿ́зыцы. (20) На́ полѹ́дѣ́ннѹ́ю странѹ́ стоѹ́а гора́ стѹ́а снѹ́, мѣ́стѹ́ црѣ́кѹ́а,
Бѣ́жѣ́ жѣ́лицѣ́. И́ тѹ́ хѣ́ вечера́ съ́ оучѣ́ннѹ́а своѹ́а, ѿ́ о́убѹ́еѣ́ ногѹ́а в домѹ́
зѣ́вѣ́дѣ́шѣ́тсѣ́а. Тамѹ́ ѿ́ грѹ́бѹ́ стѣ́го прѣ́рка дѣ́да ѿ́ снѣ́а ѣ́го црѣ́а соло́мона, ѿ́
ше́ствѣ́е стѣ́го дѹ́ха на а́пѣ́лы. И́ тѹ́ хѣ́ фомѹ́ оубѣ́рѣ́н, ѿ́ тѹ́ со́враша́ а́пѣ́лы
на прѣ́ставленѹ́е прѣ́чѹ́а вѣ́а. И́ тамѹ́ ѣ́ грѹ́бѹ́ стѣ́го прѣ́воѹ́дѣ́ннѹ́а Сте́фана; ѿ́
ѿ́толѣ́ блѣ́н ѣ́ пѣ́щѣ́ра дѣ́да црѣ́а, гдѣ́ сло́жнѹ́а ѿ́пѣ́тырь. ѿ́ ѿ́ того́ мѣ́ста
вер [л. 638] жѣ́нѣ́ ка́менѹ́ мѣ́сто ѿ́стѣ́че а́гѣ́лхъ гнѣ́а рѣ́цѣ́ жѣ́довнѹ́а, прѣ́кѣ́-
снѹ́вѣ́шѹ́ грѹ́бѹ́ прѣ́чѹ́а вѣ́а. И́ та́ всѣ́а стѣ́ла́ мѣ́ста блѣ́н вѣ́нѹ́а црѣ́кѹ́а хѣ́ва
грѹ́бѹ́. (21) ѿ́ ѿ́ (стѣ́го сѣ́)юна́ чрѣ́ пото́кѹ́ вели́кѹ́ к полѹ́днѹ́ сѣ́ло ѣ́ скѹ́дѣ́ннѣ́
в по́грѣ́венѹ́е стрѣ́ннѹ́а. ѿ́ ѿ́ сѣ́ла скѹ́дѣ́ннѣ́а блѣ́н в то́ же пото́цѣ́а кла́де прѣ́нѹ́а
і́ѣ́ва, ѿ́ ѿ́толѣ́ блѣ́н тѣ́ же пото́кѹ́ в вѣ́хъ сѣ́ла́ мѣ́ла́ кѹ́пѣ́ль. (22) ѿ́ ѿ́ сѣ́-
ла́ мѣ́ла́ кѹ́пѣ́ль тѣ́ же пото́кѹ́ вѣ́рѹ́хъ мало́ по́шѣ́ ге́спѣ́манѹ́а, гдѣ́ грѹ́бѹ́
прѣ́чѹ́а вѣ́а. Тѹ́тѣ́ грѹ́бѹ́ і́акѹ́ма ѿ́ анны; в то́й црѣ́кѣ́ мѣ́стѣ́на́а вко́пана в
землю́, гдѣ́ прѣ́чѹ́а грѹ́бѹ́ стѹ́пенѣ́ [об. 638] ѿ́ ѿ́ нѣ́. (23) ѿ́ вы́ше ѿ́ црѣ́кѣ́
на́ лѣ́вѹ́ю странѹ́ блѣ́н прѣ́тѹ́ора ѣ́ пѣ́щѣ́ра, гдѣ́ прѣ́даде́ нѣ́да́ хѣ́а жѣ́довѹ́; ѿ́
то́а пѣ́щѣ́ры вѣ́рженѹ́е ка́мене, гдѣ́ хѣ́а мѣ́тѣ́лѹ́а тѣ́во́раше ко́ ѿ́цѹ́а своѣ́мѹ́
вѣ́дѣ́нѣ́, ѿ́ пакы́ прѣ́ше́ кѹ́ о́учѣ́ннѹ́а своѹ́а вѣ́з тѹ́ю́ пѣ́щѣ́рѹ́а ѿ́ рѣ́ ѿ́: спѣ́те, прѣ́ден,
почѣ́вѣ́те, дѹ́хъ во́ бо́дрѣ́, ѿ́ плѹ́ немо́щна. (24) ѿ́ ѿ́ ге́спѣ́манѹ́а на горѹ́
е́лѣ́шнѹ́а по́прище́ ѣ́дно. И́ тамѹ́ ѣ́ грѹ́бѹ́ стѹ́а пѣ́лѣ́гѣ́а. ѿ́ на́ сѣ́мѹ́а вѣ́рѹ́хъ
горы́ црѣ́кѣ́а вели́каѹ́а вѣ́несѣ́нѣ́а гнѣ́а; ѿ́ посрѣ́дѣ́ црѣ́кѣ́а вели́кѹ́а мѣ́ла́а црѣ́кѣ́на́а
на́ дѣ́ стѹ́пѣ́, ѿ́ вѣ́нѣ́грѣ́ црѣ́кѣ́на́а мѣ́ла́а стѹ́па́ хѣ́ва на мрамора́ знѣ́тѣ́н
до [л. 639] днѹ́: ѿ́тѹ́дѹ́а вѣ́зѣ́нѣ́а гѣ́ на нѣ́ла. ѿ́ о́ лѣ́вѹ́ю странѹ́а вели́кѹ́а
цѣ́кѣ́а стрѣ́лоѹ́а стрѣ́лѹ́а гѣ́ла́лѣ́а мѣ́ла́а, ѿ́ тамѹ́ ѿ́ вѣ́ хѣ́а а́пѣ́лѹ́а своѹ́а по
воскрѣ́нѣ́а своѹ́а (25) ѿ́ ѿ́ горы́ е́лѣ́шнѹ́а прѣ́мо вѣ́стѣ́нѹ́а на десѣ́нѹ́а странѹ́а
ѣ́ по́прѣ́ца ѿ́ вѣ́фанѹ́а, гдѣ́ грѹ́бѹ́ стѣ́го ла́зара, дрѹ́га бѣ́жѣ́а. И́ блѣ́н ѣ́ грѹ́ба
ла́зарѣ́ва пѣ́щѣ́ра, вѣ́нѣ́трѣ́ пѣ́щѣ́ры ѣ́ грѹ́бѹ́ ма́рфы мрѣ́нѣ́а, сѣ́стры ла́зарѣ́вы. (26)
ѿ́ ѿ́ вѣ́фанѹ́а до́ ѿ́сто́чника стѹ́а а́пѣ́лѹ́а по́прище́ ѣ́дно; ѿ́ ѿ́ ѿ́сто́чника до́

камени; гдѣ седѣ хъ съ аплы, бѣ поприща; и посла двѣ шѣ оученики своихъ вь виданіи къ горѣ [об. 639] елнѣстѣнѣ привести шѣла и ѣде въ іерлѣмъ. (27) и шѣ того камені до ернхона и поприща, и тамо еѣ до закхѣлѣ малого. И тамо іѣз навѣихъ видѣ арханѣла мнхайла и рѣ: ншѣ ли еѣ или шѣ супостѣи ншѣ? о же рѣ: азъ есмь архистратіи силы небѣихъ. (28) и шѣ ернхона поприща і до горы, вь ней постѣи хъ мѣ дней. и шѣ ернхона до іердана і поприщѣ, и тамо стои монастыи сѣго іѣа прѣтечи на іерданѣ, гдѣ крѣти хъ. и вѣнѣ странѣ іердана гора ермѣскаѣ, шѣ [л. 640] неѣа взатѣа сѣи іѣа на нѣо. (29) и шѣ тоѣ горы на полдѣнѣю странѣ еѣ гора висока, на нѣо възидѣ моѣстѣи прѣкхъ и видѣ сѣи іерлѣмъ грѣи и прѣставіи томо и погрѣвенѣа вѣи вѣиіи анѣлѣ. и вь тои пѣстыни вселіи мрѣлѣ ернпѣскаѣ и видѣна вѣи іѣва зогимѣи (30) и шѣ монастырѣа сѣго іѣа прѣтчи до горы двѣоскыѣ, гдѣ прѣшѣвразіи хъ прѣ оучники своихъ, і дѣи шѣстѣи пѣтѣ. (31) и шѣ горы фавѣскыѣ на запѣнѣю странѣ назарѣ, гдѣ вѣговѣсти арханѣлѣз гаврѣи къ двѣцѣ [об. 640] чѣтѣ. и о деснѣю странѣ фабра тиверіѣскоѣ мора, гдѣ новелѣ хъ взвѣрѣи мрежа іплѣо своихъ вь ловнѣвѣ рыбнѣю, и вѣлекѣша мрежи, полны великыѣ рѣи і и нѣг. и шѣ тиверіѣскоѣ мора клѣи еѣ мѣсто на деснои, гдѣ вѣлѣи хъ еѣ хѣтѣ и двѣ рыбѣ. и тамо еѣ вѣли коно галілеѣ, гдѣ хъ прѣтвори водѣ вь вино. и таѣ мѣста всѣа вѣли еѣ мѣста шѣ мѣста. (32) и на вѣстоноуи странѣ стоиѣтѣ генисарѣ іѣзеро, изъ негѣо течѣ рѣка ерѣ, а дрѣвѣа рѣка течѣ шѣ востока данѣ, и снѣшѣа вѣкѣпѣ, [л. 641] и вѣи іердѣ, и текѣ на полдѣнѣю странѣ въ море гадѣомѣскоѣ. (33) и шѣ содѣскоѣ мора на деснѣю странѣ сѣ поприщѣ до монастырѣа сѣго герасима, а шѣ герасимава монастырѣа до лавры сѣго савы сѣннѣого і поприщѣ, а вь лаврѣ сѣго савы жнѣашѣ колѣгерѣо іѣи, и вѣи вѣдожѣи и сѣша великаѣ вь тои странѣ; и помѣли сѣи савы вѣшѣ и вѣидѣ вь пещерѣ и покапа мало, и потече іѣстоиѣи водѣ и до дѣи. и въ тои лаврѣ іѣа дамаскѣи сложи шѣхѣтайки, и вь тои странѣ вѣли еѣ сѣго савы монастыи сѣго харитѣона [об. 641] (34) и вь тои странѣ сѣи грѣи вѣфлѣо іѣудѣнѣско, гдѣ родіи гдѣ ншѣ іѣз хъ. вь тои странѣ до іѣбрамѣо и грѣо егѣо и до дѣи, и жены егѣо сѣрѣи, нсѣка, сѣна егѣо, іѣкова прѣкрѣнаго. шѣ іѣрѣма до іѣвралѣмава домѣ еѣдѣи дѣи хѣдѣ. до монастырѣа сѣго прѣрокѣа іѣлѣи і поприща шѣ іерлѣма, гдѣ емѣл прннѣе анѣглѣз гнѣ оспрасно пырѣа и корчѣгѣ (во)воды. и шѣтолѣ до вѣиданѣома і поприща. (35) и въ іерлѣмѣ вѣнѣтѣрѣ града іѣи монастырей: а монастыи прѣчѣтѣа вѣца шѣдѣігѣтрѣіе жѣскѣо, [л. 642] вѣ іѣа прѣтчи, і сѣго великѣо мѣчнѣка хѣва дѣиѣрѣа, і сѣго нѣикѣлы, еѣ сѣго фѣшѣра, сѣ сѣго вѣсѣліѣа, іѣ сѣго іѣа вѣгѣослова, и сѣго геѣорѣгѣа, дѣ архистрага мнхайла, рѣскѣи монастырѣ, і великѣо мѣчнѣи еѣкатѣрѣины, іѣи сѣтыѣа анны, мѣтри прѣчѣа вѣца, вѣи сѣго великѣо еѣуѣдѣна, іѣи великѣи мѣчнѣи фѣкѣлы, іѣи сѣго геѣорѣгѣа, еѣи вѣскрѣнѣе хѣво, сѣи мѣи мѣчнѣа, іѣи іѣкова

GUIDA PER LA VENERAZIONE
DELLA CITTÀ SANTA DI GERUSALEMME (ANNO 1531)

Questa è una guida per la venerazione della città santa di Gerusalemme ove ha camminato Nostro Signore Gesù Cristo con i santi apostoli e la Santissima Madre di Dio. Così pure noi ve la facciamo conoscere in quanto ci sono a Gerusalemme e nei dintorni luoghi santi da adorare e la grande chiesa ove si trova il sepolcro di Nostro Signore Gesù Cristo. (1) Il sopra della grande chiesa non è coperto. Lì proprio sopra il Sepolcro è costruita una piccola chiesa, posta su 12 colonne ed è ricoperta di piombo e c'è anche l'atrio; e di fronte alle porte del Santo Sepolcro giace una pietra che l'angelo spostò dalla porta del Sepolcro e sopra di essa sono appese quattro lampade ad olio ed all'interno, sopra il Santo Sepolcro ardono giorno e notte 43 lampade ad olio ed anche attorno ad esso. E le pareti all'interno sono adornate con lastre di marmo bianco. E attorno alla piccola chiesa del Santo Sepolcro sono appese sei lampade ad olio; sopra le porte c'è una lampada ed una lampada è in cima. (2) E davanti all'atrio [della chiesa] del Santo Sepolcro è situata una chiesetta bulgara e lì giorno e notte arde una lampada, e dietro di essa è situata una grande chiesa greca coperta. E nel centro della chiesa greca c'è l'ombelico della terra. E sul lato sinistro dell'altare della chiesa greca c'è la prigione, ardono [lì] giorno e notte quattro lampade ad olio. (3) E dietro all'altare della chiesa greca sono scavati profondamente nella terra 30 gradini e lì è costruita una grande chiesa e ci sono 3 lampade. (4) E dietro a quella chiesa sono scavati in una colonna di terra altri 7 gradini e lì la regina Elena ritrovò la croce di Cristo, e ardono sopra quel posto giorno e notte senza interruzione 6 lampade ad olio cristiane e una lampada latina. (5) E dietro l'altare greco c'è una piccola cappella e dentro di essa è situata una colonna di marmo a cui fu legato Cristo. (6) E lì vicino si trova il Santo Golgota dove hanno crocifisso Nostro Signore Gesù Cristo. Lì si spaccò la roccia dal sangue di Nostro Signore Gesù Cristo e colò [sangue] sul capo di Adamo. Lì sono situate 30 lampade ad olio e ardono giorno e notte senza interruzione, e nel Grande Giorno vengono accese sul Santo Golgota 300 lampade. Quel

posto appartiene alla terra georgiana⁵, o cristiani, alla nostra fede. (7) E sotto il monte del Santo Golgota c'è una piccola chiesa e lì si osserva la spaccatura a partire dalla cima del Santo Golgota e lì colò il sangue di Nostro Signore Gesù Cristo. E in quella chiesetta si trova il sepolcro di Melchisedek, e vicino a quella chiesa c'è il luogo della santa unzione e sopra quel luogo ardono 8 lampade ad olio giorno e notte senza interruzione e sopra quel luogo Giuseppe e Nicodemo hanno tolto il corpo di Gesù dalla croce e dopo averlo avvolto nel sudario lo hanno messo nel nuovo Sepolcro che era stato scolpito nella roccia. (8) E la grande chiesa ed il vecchio altare costruiti dallo zar Costantino sono chiusi tutti attorno da quattro muri di cinta, e quella grande chiesa e quel vecchio altare appartengono ai cristiani greci ortodossi, gli eretici invece non vi entrano. (9) Su due lati della grande chiesa si trovano gli altari degli eretici: latini, abissini e siriani sono eretici, ed i copti, gli armeni ed i nestoriani pure e le restanti loro eresie [sono] maledette. (10) E la grande chiesa ha due portali di cui uno è sigillato dai pagani turchi, l'altro invece si apre. E nel portale della grande chiesa si trovano 12 colonne di marmo. (11) E molti sono stranieri ed i poveri che giungono al portale della chiesa e guardano all'interno della stessa attraverso i buchi della serratura del grande portale, entrerebbero all'interno della grande chiesa e vedrebbero il Sepolcro di Cristo, Nostro Dio e la discesa dello Spirito Santo dai cieli sul Sepolcro del Signore, ma non hanno niente da dare ai pagani turchi. Nel giorno di Sabato e la vigilia di Pasqua, Resurrezione di Cristo, viene un turco al portale della grande chiesa e toglie il sigillo dal portale della grande chiesa e riscuote da ogni cristiano che non è monaco⁶ 6 monete d'oro veneziane e li fa entrare in chiesa, non pagano soltanto i monaci poiché hanno con loro una dispensa dello zar. (12) E quando è l'ora, entra un turco nella grande chiesa e spegne tutte le lampade che ardono in tutta la chiesa; e pure nelle cappelle non lascia [accesa] nemmeno una, e sopra il Sepolcro del Signore spenge tutte le lampade, non ne lascia [accesa] nemmeno una e chiude il Sepolcro con il suo sigillo. E vengono il Patriarca e tutti i cristiani nella grande chiesa e non solo i cristiani, ma anche i turchi, e attendono la discesa dello Spirito Santo dai cieli sul Sepolcro del Signore, e quando arriva lo Spirito del Signore nello stesso istante si ode un rumore nel Sepolcro e così sentono il Patriarca e tutti i cristiani ed i turchi la discesa dello Spirito Santo. E si avvicinano il turco col patriarca ed aprono il Sepolcro e vedono la benedizione dello Spirito Santo - le lampade accese. E da quella fiamma il Patriarca accende una candela e [poi]

⁵ Iberia: parte dell'antica Georgia. Rif. al monastero della Nostra Signora d'Iberia sul monte Athos.

⁶ Nel testo: «so vsjakogo christianina z bjal'ca»; Bjal'cy: in contrapposizione ai monaci-gente «semplice» di qualsiasi ceto sociale.

accende tutte le altre lampade in tutta la grande chiesa ed in tutte le cappelle [le accendono] anche gli eretici. Ed i cristiani cominciano a cantare «il Cristo è risorto dai morti» ed anche quelli delle altre fedi cominciano a cantare, ciascuno nella propria lingua ed accanto ai propri altari. (13) E uscendo dalla grande chiesa sulla destra si trova su 104 colonne di marmo un campanile grande e alto e sotto di esso sono situate 3 chiese: nel mezzo [si trova] la grande chiesa della Resurrezione del Signore, da una parte [quella dei] 40 martiri e dall'altra parte la chiesa di S. Giacomo, fratello del Signore. E tutte quelle tre chiese sono nel grande atrio e [lì c'è] la casa del Patriarca. (14) E sulla sinistra del grande atrio c'è la chiesa nel luogo dove l'angelo del Signore indicò ad Abramo di offrire sacrificio [a Dio] ed uccidere suo figlio Isacco. Anche le altre chiese eretiche stanno sulla sinistra. Dalla stessa parte in fondo all'atrio si trova la prigione per la punizione dei colpevoli. (15) E ad est del Sepolcro di Cristo è situata la chiesa del Sancta Sanctorum ed in quella fu condotta la Madre di Dio Santissima e fu protetta dalle mani di un angelo⁷. Nella stessa chiesa fu ucciso il profeta Zaccaria tra la chiesa e l'altare. Nella stessa chiesa il pio Simeone accolse Gesù Cristo tra le sue braccia. E fuori dalla chiesa, ad est, c'è una grande piazza lastricata con lastre di marmo. (16) Più a nord ci sono le porte che danno ad est e che sono chiuse fino ad ora, in esse entrò il Signore venendo da Betania; ed i bambini ebrei tagliavano i rami degli alberi e li mettevano sul suo cammino e cantavano: / Benedetto sia quello che viene nel nome del Signore / Osanna / nell'alto dei cieli il re d'Israele /. (17) E attorno alla [chiesa del] Sancta Sanctorum è costruito un muro alto e che ha 12 porte, e la tredicesima porta è di ferro e dà verso oriente di fronte al Monte degli Ulivi ed è chiusa e non si apre. (18) Ed a sinistra del Sancta Sanctorum c'è la casa di Gioacchino e Anna. E vicino alla loro casa c'è Betesda ed è anche la piscina delle pecore. E lì vicino c'è il fosso del profeta Geremia; e di lì [salendo] poco sul monte si trovano la casa di Pilato e la casa di Caifa. (19) E ad occidente c'è la casa di Davide, profeta e re, come recita la Scrittura: nella casa di Davide accadono cose terribili, servendosi di un altare lì disposto, vanno a giudizio i vari popoli della terra. E ad occidente vicino alla casa di Davide c'è il corso di un torrente molto profondo e per questo alveo scenderà il fiume di fuoco sui popoli. (20) A mezzogiorno c'è il monte del Santo Sion, la madre di tutte le chiese, la dimora di Dio. E lì Cristo fece l'ultima cena con i suoi discepoli e lavò i loro piedi nella casa di Zebedeo⁸. Lì c'è anche il sepolcro del santo profeta Davide e [quello] di suo

⁷ Sull'educazione della Santa Vergine nella chiesa del Sancta Sanctorum a Gerusalemme vedi Protovangelo di S. Giacomo.

⁸ Nel testo: «v domu Zevjadjaovja». Zebedeo: padre di Giovanni il Teologo.

figlio, il re Salomone, e [lì avvenne] la discesa dello Spirito Santo sugli apostoli. E lì Cristo convinse Tommaso e lì si riunirono i discepoli per la morte della Madre di Dio Santissima. E lì c'è il sepolcro di Santo Stefano, il primo martire; è lì vicino si trova la grotta del re Davide dove [egli] compose il Salterio. E da quel posto a [distanza di un] lancio di pietra c'è il luogo [dove] l'angelo del Signore tagliò le mani ad un ebreo con le quali [egli] aveva toccato il sepolcro della Santissima Madre di Dio. E tutti quei santi luoghi [si trovano] vicino alla grande chiesa del Sepolcro di Cristo. (21) E [andando] dal Santo Sion verso mezzogiorno attraverso il grande torrente⁹ c'è il Campo del Vasaio per la sepoltura degli stranieri. E vicino al Campo del Vasaio lungo lo stesso torrente c'è il pozzo del pio Giobbe e lì vicino [andando] lungo lo stesso torrente risalendo c'è la piscina di Siloè. (22) E dalla piscina di Siloè lungo lo stesso torrente risalendo, camminando poco, c'è Getsemani dove si trova il sepolcro della Santissima Madre di Dio. Qui c'è il sepolcro di Gioacchino e Anna; in quella chiesa c'è la scala scavata nella terra dove c'è il sepolcro della Santissima ed i gradini sono 46. (23) E uscendo dalla chiesa sulla sinistra, vicino all'atrio c'è la grotta dove Giuda ha consegnato Cristo ai giudei; e da quella grotta a [distanza di un] lancio di pietra c'è [il luogo] dove Cristo segretamente pregava suo Padre¹⁰ e dopo egli venne dai suoi discepoli in quella grotta e disse loro: Dormite voi altri, riposare, lo spirito è pronto, ma la carne è debole (24) E da Getsemani [bisogna salire] sul Monte degli Ulivi per uno stadio. E lì c'è il sepolcro di Santa Pelagia. E in cima al monte c'è la grande chiesa dell'Ascensione del Signore; e nel mezzo della chiesa grande c'è una cappella [costruita] su 14 colonne, e all'interno della cappella c'è l'impronta del piede di Cristo sul marmo [rimasta] fino ai nostri giorni; di lì ascese nei cieli il Signore. E sulla sinistra della grande chiesa a [distanza di un] tiro di freccia si trova la Galilea Minore, e lì Cristo apparve ai suoi discepoli dopo la sua resurrezione. (25) E dal Monte degli Ulivi in linea retta sulla destra ci sono 3 stadi fino a Betania, ove si trova il sepolcro di San Lazzaro, amico di Dio. E vicino al suo sepolcro c'è la grotta di Lazzaro, all'interno della grotta si trova il sepolcro di Marta e Maria, sorelle di Lazzaro. (26) E da Betania alla fonte dei santi apostoli c'è uno stadio; e dalla fonte alla pietra dove Cristo stava seduto con gli apostoli ci sono due stadi; e inviò due dei suoi discepoli a Betania al Monte degli Ulivi affinché gli portassero un asino e andò a Gerusalemme. (27) E da quella pietra a Gerico ci sono 20 stadi e là è situata la casa di Zaccheo il Piccolo. E lì Gesù di Navin¹¹ vide l'arcangelo Michele e

⁹ Torrente Cedron.

¹⁰ La preghiera di Gesù all'orto di Getsemani si trova nei sinottici (Mt, 26,36-46; Mc 14,32-42; Lc 22,40-46).

¹¹ Nel testo: «Iisus Navvin». Da M. GARZANITI, *Daniil egumeno. Itinera-*

disse: «Sei con noi o con i nostri avversari?». E quello invece disse: «Io sono l'arcistratega delle forze dei cieli.»(28) E da Gerico ci sono tre stadi fino al monte¹² sul quale Cristo digiunò per 40 giorni. E da Gerico fino al Giordano ci sono 10 stadi, e lì si trova il monastero di San Giovanni il Precursore sul Giordano dove è stato battezzato Cristo. E su un lato del Giordano si trova il monte Ermon e da esso il santo Elia fu rapito al cielo. (29) E a mezzogiorno da quel monte si trova un monte alto sul quale salì Mosè il Profeta e vide la santa città di Gerusalemme e lì morì e fu sepolto da un angelo di Dio. E in quel deserto si ritirò Maria Egiziaca e fu vista da padre Zosima. (30) E dal monastero di San Giovanni il Precursore sul monte Tabor dove si trasfigurò Cristo davanti ai suoi discepoli ci sono tre giorni di cammino a piedi¹³. (31) E dal monte Tabor ad ovest si trova Nazaret dove l'arcangelo Gabriele fece l'annunciazione alla Vergine. E sulla parte destra del Tabor c'è il mare di Tiberiade dove Cristo ordinò ai suoi discepoli durante la pesca di gettare [nell'acqua] le reti ed [essi] tirarono fuori le reti piene di grossi pesci [in numero di] 153. E vicino al mare di Tiberiade c'è sulla destra il luogo dove Cristo benedisse i 5 pani ed i due pesci. E lì vicino c'è Cana di Galilea dove Cristo mutò l'acqua in vino. E tutti quei posti sono vicini l'uno all'altro. (32) E ad est si trova il lago di Genesaret e da esso fluisce l'emissario Jor ed un'altro emissario proveniente da oriente, il Dan, e confluiscono e così nasce il Giordano, e scorrono verso mezzogiorno nel mar di Sodoma. (33) E dal mare di Sodoma sulla destra ci sono sei stadi al monastero di San Gerasimo e dal monastero di san Gerasimo alla laura di San Saba Benedetto ci sono 30 stadi, e nella laura di San Saba vivevano 1400 monaci ed in quel posto non pioveva e ci fu una grande siccità; così San Saba pregò Dio ed entrò nella grotta e scavò poco e sgorgò una sorgente d'acqua [che è rimasta] fino ad oggi. Ed in quella stessa laura Giovanni Damasceno compose i suoi ottoeci, e da quelle parti vicino al [monastero di] San Saba c'è il monastero di San Caritone. (34) E da quelle stesse parti si trova la santa città giudaica di Betlemme, dove nacque Nostro Signore Gesù Cristo. Dalla stessa parte si trova la casa di Abramo ed il suo sepolcro che è rimasto fino ad oggi, e [il sepolcro] di Sara, sua moglie, e [quello] di Isacco, suo figlio, [e quello] di Giacomo il Bello. Da Gerusalemme alla casa di Abramo c'è un giorno di cammino a piedi. Da Gerusalemme ci sono 3 stadi al monastero del santo profeta Elia, dove l'angelo di Dio portò lui una focaccia ed una brocca d'acqua. E da lì a Betlemme ci sono tre

rio in Terra santa, p. 109 troviamo lo stesso episodio in cui lo stesso dialogo avviene tra l'arcangelo Michele (voivoda di Dio) e Giosuè [figlio] di Nun.

¹² Il monte Gabaon.

¹³ «den'puti»: all'incirca 25 km a piedi, 50-75 km a cavallo; vedi M. GARZANITI, *op. cit.*, p. 32.

stadi. (35) Ed a Gerusalemme dentro le mura della città ci sono 17 monasteri: 1) il monastero femminile della Purissima Madre di Dio Odigitria; 2) [il monastero] di S. Giovanni il Precursore; 3) [il monastero] di San Demetrio, martire di Cristo; 4) [il monastero] di San Nicola; 5) [il monastero] di San Teodoro; 6) [il monastero] di San Basilio; 7) [il monastero] di San Giovanni il Teologo; 8) [il monastero] di San Giorgio; 9) il monastero russo dell'arcistratega Michele; 10) [il monastero] della santa martire Caterina; 11) [il monastero] di santa Anna, madre della Purissima Madre di Dio; 12) [il monastero] del santo martire Eutimio; 13) [il monastero] della santa martire Tecla; 14) [il monastero] di San Giorgio; 15) [il monastero] della Resurrezione di Cristo; 16) [il monastero] dei 40 martiri; 17) [il monastero] di Giacomo, fratello del Signore. E le vecchie mura attorno a Gerusalemme sono di sei stadi e in tutto i monasteri nei dintorni di Gerusalemme sono 365, e tutti quei monasteri sono abbandonati per colpa dei pagani saraceni. (36) Da Gerusalemme ad ovest [a distanza di] due stadi si trova il monastero della Venerabile Croce¹⁴ dove Lot piantò tre tizzoni portati dall'Egitto e crebbero tre alberi [con unico tronco] – il cipresso, il pino ed il cedro; e da quell'albero fu fatta la croce e su essa fu crocifisso Cristo. (37) E [vicino] al monastero della Venerabile Croce c'è il monastero della Natività del santo profeta Giovanni Battista il Precursore. E lì si trova la casa del profeta Zaccaria, padre del Precursore, e vicino alla sua casa c'è una sorgente, da essa la [Madre di Dio] Purissima con Giuseppe Promesso Sposo bevve un'acqua che non era comune dalla mano di Zaccaria ma il Signore non denunciò con essa [il peccato]. E da allora la sorgente cessò di fare miracoli sino ad ora. E da quella sorgente c'è uno stadio alla grotta dove Elisabetta fuggì col Precursore dal re Erode. (38) E da quella grotta ci sono due stadi al villaggio che si chiama Emmaus e lì apparve Gesù a Luca e Cleofa nello spezzare il pane. (39) E da quel villaggio al [sepolcro] di San Giorgio martire dove giacciono le sue sante reliquie, che è Lidda, ci sono 50 stadi. (40) E da Lidda a Ramla ci sono due stadi, e da Ramla a Giaffa, al porto dove approdano le navi sul mar Bianco, ci sono 10 stadi. E da Gerusalemme a Giaffa ci sono 30 stadi, e da Gerusalemme a Gaza, che è la patria di Sansone il Forte, ci sono due giorni di cammino a piedi. (41) Ed a mezzogiorno da Gerusalemme c'è il monte Sinai, e ci sono 12 giorni di cammino a piedi sempre attraverso il deserto. E dall'Egitto a Gerusalemme ci sono 12 giorni a piedi, e dall'Egitto al monte Sinai ci sono 12 giorni a piedi. (42) Ed il monastero è situato in mezzo a tre montagne; su due lati del monastero si trovano monti molto alti. Sul lato a mezzogiorno del monastero ci sono il monte di Mosè ed il monte di S. Caterina e dal lato a mezzanotte c'è un monte altissimo proprio sopra il

¹⁴ Nel testo: «monastyr' Čestnago Kresta».

monastero ed è tutto di roccia. E dietro il monastero, ad est, c'è un monte non molto alto, ma tutto verde. (43) Ed all'interno del monastero c'è la grande chiesa della Trasfigurazione di Nostro Signore Gesù Cristo ed in essa ci sono 9 cappelle. Entrando attraverso il grande portale, all'interno della chiesa sulla destra [si trovano]: 1) l'altare dei taumaturgi Cosma e Damiano, 2) l'altare dei genitori della Vergine Gioacchino e Anna, 3) l'altare di Simeone che accolse il Signore, 4) davanti all'altare maggiore di S. Caterina, l'altare del sepolcro del santo profeta Giovanni Battista il Precursore. Nella stessa cappella sulla destra si trovano sepolti nel muro i santi padri, uccisi dai saraceni sul Sinai ed a Raifa e sono nel numero di 80. (44) E dietro l'altare della grande chiesa nella cappella c'è il Roveto¹⁵ della santa Madre di Dio, sopra di esso fu posto l'altare e tre lampade ardono sopra quel Roveto giorno e notte; l'altare sulla destra è il sepolcro della santa martire Caterina e sopra esso ardono 3 lampade giorno e notte. (45) Ed entrando attraverso il grande portale, nella chiesa sulla sinistra c'è l'altare della santa martire Irene e l'altro è l'altare dell'imperatore Costantino e di Elena, sua madre, amante di Cristo; il terzo altare è del benedetto martire Antipa, ed il quarto altare è quello di Giacomo, fratello del Signore. E nel centro della grande chiesa si trovano 12 colonne e su ogni colonna c'è una icona di qualche martire dei Menologi¹⁶ e all'interno di ogni colonna sono murate le reliquie dei santi padri e martiri. (46) E le restanti chiese minori all'interno del monastero sono: 13 quelle greche, e la quattordicesima è serba, la quindicesima è cristiana georgiana e c'è anche una chiesa latina ed una moschea saracena. E tutto questo si trova all'interno del monastero. (47) E porta sul monte di Mosè la scala scolpita nella roccia di 6000 gradini. Salendo poco sul monte c'è una sorgente chiamata del Calzolaio, lo stesso Calzolaio in Egitto spostò il monte sul fiume Nilo. Ad un terzo [dell'altezza] del monte c'è il tempio, la chiesa della Purissima Madre di Dio; ed a metà del monte si trova la grotta dove Elia digiunò per 40 giorni sul monte Carit¹⁷ e lì fu nutrito dal corvo. Nello stesso luogo c'è una chiesa dedicata al santo profeta Elia ed il tempio della santa martire Barbara e quello di santa Marina, sorella di Basilio il Grande e nello stesso luogo c'è anche una sorgente. Ed in cima al monte [c'è il luogo] dove apparve il Signore a Mosè e gli porse la tavola di pietra con la legge, scritta dal Signore di suo pugno. E in quel luogo c'è la chiesa della Trasfigurazione di Nostro Signore Gesù Cristo; e dietro la chiesa c'è la roccia che si spaccò, [là] dove entrò Mosè volendo vedere il Si-

¹⁵ Roveto incombusto; nel testo: «kupinà».

¹⁶ Nel testo: «ikona minjaja mesjačnaja»; Minei-Četii-libri di lettura per ogni giorno del mese contenenti le vite dei santi e martiri, libri della Sacra Scrittura e vari testi a contenuto religioso.

¹⁷ Nel testo: «na gore chorivskoj»; vedi 1Re, 17,6; torrente Carit.

gnore. (48) Ed a mezzogiorno del monte di Mosè c'è un monte molto alto; ed in cima a quel monte si trovano le sante reliquie della santa martire Caterina portate da Alessandria da un angelo e [che] si trovarono lì per 300 e 60 anni, custodite dagli angeli, uno alla testa e l'altro ai piedi; e trascorsi quegli anni, apparve un angelo di Dio ad un monaco timoroso di Dio e disse: prendete le reliquie della santa martire Caterina e portatele nel monastero. E presero le sue reliquie con venerazione e le deposero nella grande chiesa, nell'altare sulla destra nel reliquario di pietra. (49) E dal monastero del monte Sinai a Raifa ci sono due giorni di cammino a piedi e Raifa si trova sul mar Rosso; e da Raifa alla laura di S. Giovanni di Raifa ci sono tre stadi. E dalla laura di S. Giovanni di Raifa ad uno stadio verso ovest ed il mar Rosso [c'è il luogo] dove si trovano 12 sorgenti e 70 palme da dattero; e quelle fonti sgorgano a tutt'oggi e l'acqua di esse è amara: si possono annaffiare i datteri, ma le persone non la possono bere. E da quel luogo si scorge sull'altra riva del mar Rosso il monastero di S. Antonio e di S. Paolo della Tebaide. (50) E dall'Egitto ad un giorno e mezzo di cammino a piedi sul lato sinistro c'è una cittadina chiamata Żrut; e da quella cittadina ad una mezza giornata di cammino a piedi sulla destra c'è una cittadina chiamata Suez, e si trova sul mar Rosso. E da quella cittadina c'è un giorno di cammino a piedi fino all'acqua di Mosè, dove Mosè fece attraversare il mar Rosso al popolo d'Israele, e la gente si arrabbiò con Mosè dicendo: che cosa berremo? In questo luogo ci sono solo sabbia e rocce ed il deserto è grande. E Mosè pregò Dio e indicò lui il Signore dove ci fosse acqua in quel luogo, con molte sorgenti sulle rocce, e l'acqua è dolce a tutt'oggi. (51) E da quel luogo ci sono 4 giorni di cammino a piedi fino all'acqua, che era amara e fece vedere lui il Signore il bastone ed egli lo introdusse in acqua e quell'acqua divenne dolce [ed è dolce] a tutt'oggi; e dettero a quel posto il nome di amarezza. E da quel luogo c'è un giorno di cammino a piedi [al luogo] ove Mosè fece il censimento del popolo d'Israele ed a tutt'oggi c'è l'impronta del suo piede sulla pietra in quello stesso luogo. E da quel posto ci sono 3 giorni di cammino a piedi fino al monastero sul monte Sinai. Amen.

Caratteristiche peculiari della Guida per la venerazione della città santa di Gerusalemme

Poklonenie è un'opera ben strutturata e sicuramente scritta da una persona che si è recata in Palestina. Inoltre risulta manifestamente che le nozioni che l'autore poteva trarre da numerosi testi esistenti vengono completate con una quantità significativa di osservazioni ed impressioni riportate da un testimone oculare. Per quanto concerne le leggende inserite nel testo esse risultano essere molto brevi; sembra che l'autore costantemente ometta le leggende poco credibili, ad esempio in relazione ad alcuni posti che «emanano degli aromi», oppure la leggenda secondo cui da una delle colonne della chiesa di santa Elena scende una lacrima e che lì si trova un buco a cui avvicinando l'orecchio si può udire il rumore dell'inferno¹⁸, ed infine altre di carattere prevalentemente locale che si trovano in abbondanza in vari Προσκυνητήρια contemporanei al *Poklonenie* ed anche in quelli più tardivi. Le leggende facenti parte il nostro documento sono basate nella maggior parte dei casi su fonti «autorizzate» cioè il Vecchio od il Nuovo Testamento, il Vangelo e gli Atti degli Apostoli ed infine i Protovangeli. Esse sono trasmesse in un modo talmente conciso da somigliare a nozioni topografiche come ad esempio la leggenda dell'apparizione di Dio a Mosè sul monte Sinai, quella di Gesù di Navin, e dell'arcangelo Michele, quella della preghiera di Gesù nell'orto di Getsemani ecc.

Nel testo ci sono anche leggende tratte dai Vangeli apocrifi; e precisamente:

- 1) la leggenda dell'uccisione di Zaccaria tra la chiesa e l'altare;
- 2) la leggenda dell'acqua del Signore che denuncia i peccati;
- 3) la leggenda della grotta di santa Elisabetta;
- 4) la leggenda dell'educazione di Maria Vergine nella chiesa del Sancta Sanctorum a Gerusalemme.

Nel *Poklonenie* troviamo inoltre varie leggende che traggono origine da leggende apocrife tra cui quelle più interessanti risultano essere:

- 1) la leggenda del nome del fiume Giordano;
- 2) la leggenda del monastero della Venerabile Croce;

¹⁸ Vedi articolo di A.N. VESELOVSKIJ, «K voprosu ob obrazovanii mestnych legend v Palestine», in *Žurnal Ministerstva Narodnogo Prosveščennija*, 1885, maggio.

- 3) la leggenda della sorgente del Calzolaio sul monte Sinai;
- 4) la leggenda della laura di San Saba;
- 5) la leggenda delle reliquie di Santa Caterina sul monte Sinai.

Leggenda dell'uccisione di Zaccaria

Dal *Poklonenie*: «... Nella stessa chiesa fu ucciso il profeta Zaccaria tra la chiesa e l'altare...». Il luogo dove fu ucciso Zaccaria è descritto in numerosi testi sia da pellegrini russi che occidentali; alcuni di questi testi riportano che le tracce del sangue di Zaccaria si possono osservare a tutt'oggi. Questa leggenda trae origine dal Protovangelo di San Giacomo.

Leggenda dell'acqua del Signore che denuncia i peccati

Dal *Poklonenie*: «... E lì si trova la casa del profeta Zaccaria padre del Precursore, e vicino alla sua casa c'è una sorgente, da cui la [Madre di Dio] Purissima insieme a Giuseppe Promesso Sposo bevve un'acqua che non era comune dalla mano di Zaccaria ma il Signore non denunciò con essa [il peccato]. E da allora la sorgente cessò di fare miracoli sino ad ora...». In tale leggenda si narra che Giuseppe e Maria furono accusati ingiustamente dai Giudei di aver peccato in quanto l'uno avrebbe toccato la Vergine affidatagli al fine di proteggerla e l'altra contro legge avrebbe conosciuto l'uomo. Pertanto i Giudei li costrinsero a bere «l'acqua della prova del Signore» in quanto entrambi negavano il loro peccato. Tale acqua in caso di peccato avrebbe fatto apparire loro una macchia rossa sulla fronte e non avrebbe fatto alcunché in caso contrario.

Anche questa leggenda è tratta dal Protovangelo di San Giacomo ed era molto nota ai pellegrini nel Medioevo. È presente in diversi Προσκυνητήρια greci e nei «Choždenija» dei pellegrini russi (da Ignatij, V. Gagara, Poznjakov-Korobejnikov).

Leggenda della grotta dove fuggì, dal re Erode, santa Elisabetta

È la leggenda del monte che accolse la madre col figlio. Dal *Poklonenie*: «... E da quella sorgente c'è uno stadio alla grotta dove Elisabetta fuggì col Precursore dal re Erode...».

M.N. Speranskij nel suo studio sui vangeli apocrifi slavi¹⁹ afferma che questa leggenda tratta dal Protovangelo di S. Gia-

¹⁹ M.N. SPERANSKIJ, *Slavjanskije apokrifičeskije jevangeliija*, M., 1895, p. 17.

come fu menzionata già nel XII secolo da Daniil egumeno nel suo «Choždenie»: «Attraverso la valle c'è mezzo stadio fino al monte, verso cui corse [per rifugiarsi] Elisabetta e disse: «Monte, accogli la madre col figlio». E allora si aprì la montagna e la accolse. I servi di Erode che la inseguivano, giunti a quel luogo, non trovarono nulla e ritornarono afflitti. Quel luogo si può riconoscere su quella roccia ancor oggi. Su di esso è stata ora costruita una piccola chiesetta, sotto la quale c'è una piccola grotta e davanti a questa è annessa un'altra chiesetta. Da quella grotta sgorga l'acqua molto buona e quell'acqua bevvero sant'Elisabetta e Giovanni, quando erano là su quella montagna. Vi rimasero fino alla morte di Erode, mentre un angelo la custodiva in quella montagna»²⁰.

Leggenda dell'educazione di Maria Vergine nella chiesa del Sancta Sanctorum di Gerusalemme

Dalla stessa fonte, cioè dal Protovangelo di S. Giacomo, è tratta un'altra leggenda: la leggenda dell'educazione di Maria Vergine nella chiesa del Sancta Sanctorum di Gerusalemme. Dal *Poklonenie*: «...E ad est del Sepolcro di Cristo è situata la chiesa del Sancta Sanctorum ed in quella fu condotta la Madre di Dio Santissima e fu protetta dalle mani di un angelo...».

Leggenda del Venerabile albero

È riportata nel *Poklonenie* in modo molto conciso. A.N. Veselovskij parla di questa leggenda²¹ in cui si narra che nel paradiso crebbe un albero formato da tre tronchi, una parte del quale successivamente fu portata via dal paradiso con l'acqua del fiume Tigre. Quando Lot commise il peccato, desiderando spiare la propria colpa, Abramo gli consigliò di andare sul fiume Tigre (o Nilo) e dal falò custodito dalle bestie selvatiche di prendere tre tizzoni, piantarli e curarli, innaffiando finché essi non sarebbero spuntati. Se ciò fosse avvenuto, sarebbe stato il segno del perdono del Signore. Lot seguì il consiglio ed i tre tizzoni spuntarono; i tre alberi crebbero ed intrecciandosi con i tronchi formarono un solo albero da cui successivamente fu fatta la Venerabile Croce sulla quale fu crocifisso Cristo.

²⁰ Citato da M. GARZANITI, *Daniil egumeno. Itinerario in Terra santa*, pp. 130-131.

²¹ A.N. VESELOVSKIJ, *Razyskanija v oblasti russkogo duhovnogo sticha*, cap. X, p. 376 ss.

È interessante notare che questa leggenda pur essendo molto concisa nel nostro documento, menziona i nomi di quei tre alberi: «... Da Gerusalemme ad ovest [a distanza di] due stadi si trova il monastero della Venerabile Croce dove Lot piantò tre tizzoni portati dall'Egitto e crebbero tre alberi [con unico tronco] – il cipresso, il pino ed il cedro; e da quell'albero fu fatta la croce e su essa fu crocifisso Cristo...».

Leggenda del nome del fiume Giordano

A.N. Veselovskij insieme alla leggenda sulla Venerabile Croce menziona inoltre la leggenda del nome del fiume Giordano.

Nel *Poklonenie* la leggenda del nome del fiume Giordano è così presentata: «... E ad est si trova il lago di Genesaret e da esso fluisce l'emissario Jor ed un'altro emissario proveniente da oriente, il Dan, e confluiscono e così nasce il Giordano, e scorrono verso mezzogiorno nel mar di Sodoma...». Questa leggenda è piuttosto rara nelle descrizioni della Terra Santa.

Leggenda del Calzolaio

Nella descrizione del monte Sinai troviamo un quantitativo inferiore di leggende rispetto alla descrizione di Gerusalemme. La più interessante è la leggenda del Calzolaio che si ritrova raramente nelle descrizioni della Terra Santa dei pellegrini russi. Possiamo trovarla invece in un altro testo slavo molto più in dettaglio, quello di V. Gagara²². Nel *Poklonenie* la leggenda è narrata in due righe: «...Salendo poco sul monte c'è una sorgente chiamata del Calzolaio, lo stesso Calzolaio che in Egitto spostò il monte sul fiume Nilo...».

Questo soggetto abbastanza noto tra i pellegrini nel Medioevo, sebbene poco diffuso nella letteratura pellegrina, nel corso della storia variava al variare dei personaggi e dei luoghi. A.N. Veselovskij studiò l'evolversi di questo tema ed il suo sviluppo presso alcune popolazioni d'Oriente e d'Occidente²³. Molto probabilmente la leggenda nacque dalle parole del Signore: «Se avrete fede quanto un granello di senapa, direte a questa pianta di sicomoro: «Sradicati e trapiantati nel mare», ed essa vi obbedirà»²⁴, oppure, dalle parole: «In verità vi dico: se avrete

²² Vedi P.P.S., N° 33, pp. 62-66.

²³ A.N. VESELOVSKIJ, «Zametki po literature i narodnoj slovesnosti», in *Zapiski Akademii Nauk*, t. 45, 1883.

²⁴ Lc, 17,6.

federe e non esiterete, farete non solo come è stato fatto a questo fico, ma quand'anche diciate a questo monte: «Levati di lì e gettati in mare!», sarà fatto. Tutto ciò che chiederete con fede nella preghiera, l'otterrete»²⁵.

Una leggenda simile nacque anche da altre parole del Signore: «Ed ecco i miracoli che accompagneranno coloro che avranno creduto: cacceranno i demoni in nome mio, parleranno nuove lingue; prenderanno in mano i serpenti, e *se berranno qualcosa di mortifero, non farà loro del male*»²⁶.

Risulta quindi che le parole del Signore sulla forza della fede abbiano creato più d'una leggenda oppure talvolta, unendosi, abbiano dato luogo ad una leggenda più complessa in cui lo stesso protagonista compiva più azioni. Nel *Poklonenie* è il Calzolaio che con la sua preghiera fece spostare il monte nel fiume.

Le altre leggende contenute nel *Poklonenie*, quella delle reliquie di Santa Caterina portate da Alessandria, quella della sorgente di San Saba Benedetto, quella degli 80 santi padri uccisi sul Sinai ed a Raifa, sono locali e traggono origine dal Prolog o dal Paterik²⁷. Alcuni apocrifi, come quello dell'ombelico della terra, quello del capo di Adamo, del sepolcro di Melchisedek sotto il monte del Santo Golgota e del sacrificio di Isacco sono comuni a tutte le descrizioni della Terra Santa ed hanno radici nelle varie opere dei padri della Chiesa al tempo dei tempi.

Sulla prima pagina di *Poklonenie* è riportata la data – «anno 7039» – con la stessa calligrafia utilizzata in tutto il documento. A giudizio della studiosa M.A. Golubcova²⁸ che ha esaminato vari manoscritti di «Choždenija» antico-russi tra cui il manoscritto di *Poklonenie*, non siamo in presenza della traduzione originale dal greco, ma probabilmente di una delle prime copie dell'originale. La data, anno 1531, sarebbe stata anch'essa copiata dall'originale e quasi sicuramente è riferita all'anno in cui

²⁵ Mt, 21,21.

²⁶ Mc, 16,18.

²⁷ Le raccolte di testi a contenuto religioso che forniscono le nozioni più importanti sulle vite dei santi e le feste religiose.

²⁸ M.A. GOLUBCOVA, «K voprosu ob istočnikach drevne-russkich choždenij vo Sv. Zemlju», *ČOJDR*, 4, Moskva, 1911, p. 32.

è stata effettuata la traduzione e non la copia (sarebbe infatti alquanto strano evidenziare in tal modo il lavoro di un semplice scriba quando tra i traduttori tale usanza era invece molto diffusa).

Il manoscritto *Poklonenie* è disposto su 16 fogli in 8°. Notiamo che lo scriba era persona abile nel proprio lavoro in quanto ha trasmesso molte particolarità grafiche caratteristiche di quel tempo sebbene siano stati commessi alcuni errori. Talvolta egli introduceva errori nelle desinenze, ad esempio scriveva «ПОМАЗАНО» anziché «ПОМАЗАННА» (p. 633: «И БЛИЗ ТОА ЦЕРКВИ МѢСТО ПОМАЗАНО»), oppure ometteva alcune sillabe: «ИНО ТѢМ ПОТОКОМ ПОТЕЧЕТ ОГНЕННАА РѢКА ЯЗЫЦЫ», anziché «НА ЯЗЫЦЫ». In un caso lo scriba ha persino alterato il senso della frase inserendo erroneamente una glossa a margine in una zona del testo: «И ПРѢД ПРНТВОРОМ СВѢТАГО ГРОБА СТОИТ ЦЕРКВИЦА И ТАМО ГОРИТ КАНАДНО ЕДИНО ДЕНЬ И НОЩЬ БОЛГАРСКАА И ЗА НЕЮ ЦЕРКОВЬ ВЕЛИКАА ГРЕЧЕСКАА ПОКРОВЕНА», anziché «И ПРѢД ПРНТВОРОМ СВѢТАГО ГРОБА СТОИТ ЦЕРКВИЦА БОЛГАРСКАА...» (pagina 632). Lo scriba manteneva con esattezza le particolarità grafiche del testo originale perciò nella copia si possono notare tutta una serie di segni sopralineari e di segni convenzionali nella forma grafica di varie parole o desinenze. Dal punto di vista paleografico è interessante notare come vengano usati gli accenti, il copista fa uso di diversi tipi: «oks'», «varia», «iko», «apostrof», «camora», «smyčec»²⁹. Per quanto concerne la grammatica sono presenti i cosiddetti «bulgarismi». Possiamo annoverare:

- 1) le desinenze dei sostantivi e degli aggettivi in -ДА anziché -ДАА ed in -НА anziché in -НАА, ad esempio -СВѢТАА СВѢТЫХ, ОВЧАА КУПЕЛЬ, ГАЛИЛЕА;
- 2) i nessi -РЪ e -РЬ anziché -ЪР e -ЬР nelle parole tipo: ДРЪЖИТЬ, ОТВРЪЗУТСА, ПРЪВОМУЧЕНИКА.

Queste particolarità grammaticali hanno fatto la loro apparizione nel XV secolo quando grazie allo sviluppo dei legami culturali della Russia con Costantinopoli e l'Athos in Russia iniziarono ad arrivare una gran quantità di testi slavo-meridionali o loro traduzioni in cui erano presenti in quantità non

²⁹ Sull'uso degli accenti vedi il saggio di M.N. SPERANSKIJ, *Zlatoust, rukopis' XVI° veka Tverskogo Muzeja*, pp. 13-14, SPb, 1891.

Sono presenti anche casi di sostituzione all'incontro rispetto a quanto sin qui affermato: -А diviene -Е; ad esempio: ДНН ШЕСТВІЕ ПУТЕМЪ ТОЕ ГОРЪ. Inoltre si trovano anche alcuni casi di trasformazione di -О e -А atone in -Ы ЗОВЫМЫЙ, 4 КАНДИЛЫ.

È probabile che queste particolarità di carattere locale siano dovute allo stabilizzarsi del cosiddetto «akanje» nella Russia Moscovita all'inizio del XIV secolo³². Esso consiste nell'indebolimento delle vocali atone:

la pronuncia di -О si avvicina a quella di -А oppure di -Ы, la pronuncia di -А si avvicina a quella di -Ы o di -И mentre quella di -Е si trasforma in -И oppure -А, oppure -Я³³.

A tutt'oggi conosciamo un solo manoscritto di *Poklonenie* il quale fu ritrovato nello Iosif monastyr' di Volokolamsk. Questo monastero all'epoca considerata, e cioè verso la metà del XVI secolo, era un importante centro dell'«illuminismo librario» e dell'attività letteraria in Russia. Un enorme elenco di opere scritte tra le mura di questo monastero oppure scritte da persone che ne sono uscite conferma la tesi a sostegno della assidua partecipazione dei monaci di tale monastero nel movimento letterario dell'epoca. Nell'inventario della biblioteca del monastero relativo agli anni 1545 e 1573 troviamo testimonianza di stretti contatti del monastero di Volokolamsk con colonie russe sull'Athos ed a Costantinopoli. Si hanno anche testimonianze storiche dirette del fatto che i monaci di Iosif monastyr' andassero sull'Athos e ci rimanessero per molto tempo studiando il regolamento della vita monastica e praticando attività di traduzione. Tutti questi dati sono a conferma del fatto che esistessero contatti del monastero col Meridione da dove giungevano in gran quantità traduzioni, manoscritti greci ecc. Quindi non sembrerebbe strano che anche l'originale del *Poklonenie* fosse giunto nel monastero seguendo questa via.

Questi dati ed il fatto che l'unica copia del documento sia stata ritrovata proprio nel monastero di Volokolamsk fa pensare che anche la traduzione del testo fosse stata eseguita in questo monastero (questa affermazione non viene neppure contraddetta dalle peculiarità linguistiche della traduzione). Sorge

³² Il manoscritto più antico in cui è presente lo «akanje» è il Vangelo di Mosca del 1339.

³³ Sullo «akanje» vedi A.I. SOBOLEVSKIJ, *Lekcii po istorii russkogo jazyka*, pp. 74-85, M. 1903.

perciò spontanea la domanda: chi è stato l'autore della traduzione?

Non esiste indicazione precisa a tal proposito e quindi è possibile fare solamente supposizioni più o meno verosimili. Detto ciò notiamo che proprio nel 1531, l'anno in cui il manoscritto del *Poklonenie* apparve nel monastero Iosif di Volokolamsk, in tale monastero scontava gli anni di reclusione Maxim Grek (1525-1531). Chiamato nel 1518 dal Granduca Basilio III in Russia per eseguire correzioni di alcune traduzioni di testi ecclesiastici, Maxim Grek divenne un personaggio molto importante grazie alla sua eccellente preparazione, alla sua intelligenza e all'irriducibile amore per il lavoro. Essendo però diventato partecipe delle lotte politiche dell'epoca disgraziatamente mise contro se medesimo i suoi stessi protettori. Il metropolita Daniele ottenne formale condanna per Maxim Grek al concilio del 1525. Come eretico e criminale politico egli fu rinchiuso nello Iosif monastyr' dove ha vissuto per sei anni, dal 1525 al 1531, anno in cui fu nuovamente chiamato a Mosca dal concilio. Potrebbe forse essere Maxim Grek l'autore della nostra traduzione?

A giudizio di M.A. Golubcova che aveva formulato tale ipotesi³⁴ si riscontrano pro e contro. Innanzi tutto M. Grek aveva portato con sé vari libri greci che chiese di poter avere durante la reclusione³⁵; per quanto concerne la scelta del Προσκυνητάριον egli avrebbe potuto farla meglio di chiunque altro in quanto nel monastero di Vatopedi sul monte Athos dove svolgeva il compito di raccolta delle offerte ne avrebbe conosciuti diversi e quindi avrebbe saputo apprezzarli. Inoltre in grammatica Maxim Grek godeva in Russia di un prestigio ben meritato, conosceva alla perfezione tutte le particolarità e le sottigliezze di grafia. Infine la sensata scelta delle leggende nel *Poklonenie* sembra indicare un particolare gusto in M. Grek il quale fu tra i primi in Russia a scatenare una polemica contro i vari «apocrifi»³⁶.

Contro l'ipotesi, le seguenti: in primo luogo sulla base della sentenza del Concilio del 1525 a M. Grek fu severamente vietato scrivere anche se i suoi amici ed i monaci consenzienti

³⁴ M.A. GOLUBCOVA, *op. cit.*, p. 37.

³⁵ Vedi lettera al duca Piotr Ščujskij, in *Sočinenija Maxima Greka*, Kazanskaja Duchovnaja Akademia, Kazan', 1849-1850.

³⁶ I.V. JAGIĆ, *Rassuždenija*, pp. 591, 582.

dello stesso Iosif monastyr' gli avevano dato la possibilità sia di scrivere che di inviare proprie lettere³⁷ (e questa fu una delle ragioni per cui M.Grek fu nuovamente chiamato dal Concilio nel 1531); in secondo luogo lo stile della traduzione. Leggendo le opere di M. Grek si nota subito che egli preferiva uno stile abbastanza ampolloso con molti «grecismi»; tale stile non si ritrova invece nel *Poklonenie* in quanto in quest'ultimo è molto semplice e denota che il traduttore conosceva bene tutte e due le lingue, greco e russo. L'opera è stata forse tradotta da qualcuno dei discepoli di M. Grek su sua stessa indicazione e con il suo aiuto?

È possibile. Uno dei suoi migliori discepoli Siluan, monaco del Troice Serghievskij monastyr', fu rinchiuso insieme a M. Grek nel monastero Iosif. Siluan fu affidato a Maxim Grek «per studio», diventò suo attivo aiutante e fece persino il redattore delle traduzioni di M. Grek³⁸. Nel 1525 Siluan per conto proprio tradusse dal greco le *Omèlie* di Giovanni Crisostomo inserendo sulla traduzione originale una nota simile a quella del *Poklonenie*: «В ЛѢТѢ 7033». È probabile che proprio il monaco Siluan che conosceva bene sia il greco che il russo abbia tradotto *Poklonenie* in base alla scelta e sotto la guida di Maxim Grek.

³⁷ VL. IKONNIKOV, *Maxim Grek*, pp. 317-318, Kiev, 1865.

³⁸ I.V. JAGIČ, *op. cit.*, p. 629.

Bibliografia

- Opisanie rukopisej Volokolamskoj biblioteki, ierom . Iosifa - manoscritti nn° 122 , 152, M. 1882.*
- Pamjatniki drevnej pis'mennosti*, prefazione di arciv. Leonid, M., 1883.
- Putnik o svjatom grade Ierusalime*, A.S. Petruševič, L'vov, 1872.
- Rasskaz i putešestvie po Svjatym Mestam Daniila mitropolita Efesskago*, ediz. di G. Destunis, Pravoslavnyj Palestinskij Sbornik n° 8 , S.-Pb, 1884.
- Sočinenija Maxima Greka*, Kazanskaja Duchovnaja Akademia, Kazan', 1849-1850.
- DOLGOV S.O., «Russkij perevod latinskogo opisanija Ierusalima», *Trudy Imperatorskogo archeologičeskogo Obščestva*, vol. XII , M. 1888.
- GARZANITI M., *Daniil Egumeno. Itinerario in terra Santa*, Città Nuova Editrice, Roma, 1991.
- GOLUBCOVA M.A., «K voprosu ob istočnikach drevne-russkich choždenij vo Sv. Zemlju», *ČOJDR*, 4, Moskva, 1911.
- GOLUBINSKIJ E.E., *Istorija russkoj cerkvi*, vol. II.
- IKONNIKOV V., *Maxim Grek*, Kiev, 1865.
- JAGIČ I.V., *Rassuždenija južno - slavjanskoj i russkoj stariny o cerkovo - slavjanskom jazyke*, cap. VI.
- PLATONOV A.I., «Drevne-russkije palomniki iz sredy duhovenstva i mirjan», *Soobščeniija Imperatorskogo Pravoslavnogo Palestinskogo Obščestva*, 1906, XVII, n° 4.
- Pravoslavnyj Palestinskij Sbornik* n° 18, prefazione di Ch. Loparev.
- Pravoslavnyj Palestinskij Sbornik* n° 56, prefazione di Papadopulos - Keramevs.
- Pravoslavnyj Palestinskij Sbornik* n° 9. V. G. Vassilevskij, prefazione.
- Pravoslavnyj Palestinskij Sbornik* nn° 11, 14, 21, 26, 27, 29, 33, 40, 46, 52, 54, 56.
- Protovangelo* di S. Giacomo.
- SOBOLEVSKIJ A.I., *Južno - slavjanskoe vlijanie na russkuju pis'mennost' v XIV°-XV° vv.*
- SOBOLEVSKIJ A.I., *Lekcii po istorii russkogo jazyka*, M. 1903.
- SOBOLEVSKIJ A.I., «Perevodnaja literatura Moskovskoj Rusi XIV°-XVII° veka», v *Sbornike otdelenija russkogo jazyka i slovesnosti Imp. Akademii Nauk*.
- SPERANSKIJ M.N., *Slavjanskije apokrifičeskije jevangelija*, M., 1895.
- SPERANSKIJ M.N., *Zlatoust, rukopis' XVI° veka Tverskogo Muzeja*, SPb, 1891.
- USPENSKIJ B.A., *Istorija russkogo literaturnogo jazyka (XI-XVII vv.)*.
- Vangelo* secondo S. Gv.
- Vangelo* secondo S. Lc.
- Vangelo* secondo S. Mc.
- Vangelo* secondo S. Mt.

- VEDEVITINOV M.A., «Žitie i choždenie Daniila ruskogo zemli igumena», *Pravoslavnyj Palestinskij Sbornik* 3, 3 (1895), Priloženie IV. «Puti i rasstojanija Daniila».
- VEDEVITINOV M.A., «Choždenie igumena Daniila v svjatuju zemlju v načale XII veka», *LZAK* 7, I (1876-1877).
- VESELOVSKIJ A.N., «K voprosu ob obrazovanii mestnyh legend v Palestine», *Žurnal Ministerstva Narodnogo Prosveščeniya*, maggio, 1885.
- VESELOVSKIJ A.N., *Razyskanija v oblasti ruskogo duchovnogo sticha*, cap X.
- VESELOVSKIJ A.N., «Zametki po literature i narodnoj slovesnosti», in *Zapiski Akademii Nauk*, t. 45, 1883.

ABSTRACT

The pilgrims' Old Russian literature of «Proskinitarii» (from Προσκυ-
νεῖν, that is guidebooks for the veneration of the Holy Places in
the Holy Land) appeared from 12th Century. It was influenced chief-
ly by Greek texts, but also by other texts of Western origin. The
article deals with 1531 «Poklonenie svjatago grada Ierusalima» (Guide
to the veneration of the Holy City of Jerusalem). It includes the
translation of the text, as well as a linguistic and philological com-
mentary.

KEY WORDS

Pilgrims. Old Russian literature.

Simonetta Ghirardello

HAWKEYE: AN AMERICAN HERO?

Uomini, ossia «sedi elette della
coscienza»

ELSA MORANTE, *La Storia*

*The Last of the Mohicans*¹ is generally considered as the literary celebration of the nineteenth century American national conscience. Through Hawkeye's figure Cooper is said to have represented the great American hero, that is the common man whose Americanism makes him very uncommon. Americanism emerges entirely in the struggle against a rebellious nature which is eventually converted into the benevolent mother of an individual who is lonely, white and essentially good. Yet, as Europeans we are more inclined to share Lawrence's definition of Hawkeye as «a saint with a gun»² who is defeated by a wilderness that «has never been at one with the white man»³.

What is the meaning of solitude in Cooper's *The Last of the Mohicans*? Is it the symbol of the triumph of man's selfhood or the emblem of his defeat as a «social animal»? In Cooper's novel there are only solitary beings – Hawkeye, Chingachgook, Cora Munro, Colonel Munro... The novel itself, as its very title suggests, celebrates the theme of solitude implying through the word «last» death and survival, «I» and «non-I». The theme of the solitary «I» is undoubtedly a distinctive American issue; this «I» succeeds in arising from the group since he proves to be the best and, as such, he deserves to be welcomed to the world of heroes as a sort of chosen being in accordance with a Calvinistic interpretation of reality. But success is not only

¹ JAMES FENIMORE COOPER, *The Last of the Mohicans; A Narrative of 1757*, Oxford and New York, Oxford University Press, 1983. All quotations from the novel will be from this edition; chapter and page numbers will be given in parentheses in the text.

² D.H. LAWRENCE, *Studies in Classic American Literature*, New York and Garden City, Doubleday, 1961, p. 59.

³ *Ibidem*, p. 65.

determined by predestination; man has to face everyday life with the consciousness of being equal to millions of individuals. His better qualities require demonstration but what happens when the background in which his challenge takes place is the American wilderness? Hawkeye is a sort of *a priori* hero: solitary and chosen from the very beginning, not only is he not an ordinary being but he is not a man at all. In the forest man loses his conventional connotation and is endowed with an abstract and conceptual meaning. It is only from his standing in opposition to external reality that man derives his essence; the distance from what Wilson has called «the Abyss»⁴ of the American wilderness is embodied by a «Man, and not a natural man or fallen Adam, but original man or unfallen Adam, which is to say America»⁵. Selfhood and Americanness therefore indicate a God-ordained superiority that is an undiscussed freedom of the ego:

Place everything upon the nakedness of the American self, and you open every imaginative possibility from self-deification to absolute nihilism⁶.

The American wilderness is a reality that symbolizes the «non-I» since it can be perceived through senses but human sensory perceptions can only contemplate or feel its essence. Understanding depends on a higher faculty, that of thought and it is on this level that the man embodied by Hawkeye fails; the wilderness cannot be penetrated through rationality since this world is governed by mysterious intrinsic laws. In this respect, if it is true that man's nature depends on his ability to think in accordance with Descartes' principle «Cogito Ergo Sum», it is undeniable that the American wilderness represents the denial of the «I» and stands in opposition to what we have called «selfhood». So that man is defeated by the mere physical qualities of the natural world. Hawkeye is an individual who is not endowed with the capacity of thinking⁷

⁴ ROB WILSON, *American Sublime, The Genealogy of a Poetic Genre*, Madison, The University of Wisconsin Press, 1991, p. 9.

⁵ HAROLD BLOOM, *Ralph Waldo Emerson*, New York, Chelsea House Publishers, 1985, p. 6.

⁶ RALPH W. EMERSON, «Nature», in *Essays and Lectures*, Ed. Joel Porte, New York: Literary Classics of The United States, 1983, p. 11.

⁷ According to Heilman's theories on tragedy and melodrama, as a melodramatic hero Hawkeye is endowed with no intellectual capacities since devoid of a psychologically split personality. The tragic nature of a charac-

and, as such, his creation has asked for a sort of apologetic explanation on the part of the writer:

He [Hawkeye] represents a man of native goodness, removed from the temptations of civilized life, though not entirely forgetful of its prejudices and lessons, exposed to the customs of barbarity, and yet perhaps more improved than injured by the association, and betraying the weaknesses as well as the virtues both of his situation and of his birth. It would, perhaps, have been more observant of reality to have drawn him of less moral elevation, but it would have also been less attractive; and the business of a writer of fiction is to approach, as near as his powers will allow, to poetry. After this avowal, it is scarcely necessary to add, that individual character had little to do with either the conception or the filling up of this *fanciful personage*⁸.

This is Cooper's declaration of poetics which is to be applied to the entire novel but what really matters for us is that Hawkeye's essence is defined in terms of «fanciful». The scout is simply a creature of romance and, as such, borrowing McGann's definition we may say that, as a product of imagination, our hero comes from history but is to be considered as an inhabitant of eternity since «the products of imagination transcend time and circumstances. Art may appear in time, but its being's heart and home is with infinitude»⁹. As a product of imagination to what degree is Hawkeye a man? On the one hand, eternity denies the mere physical essence of man; on the other hand, implying the existence of ideals that defy any kinds of biological limits, it is consistent with man's inclination towards utopian projections but Hawkeye, once again, is an exception since he embodies ideals that stand in opposition to the qualifying moral and rational attributes of man since they are based on an arbitrary interpretation of innocence in which evil is tacitly taken into account. The very essence of the scout's identity and meaning, in fact, consists in the ambiguity of his position. Cooper himself shows Hawkeye's morally questionable code of behaviour through a comparison with Shakes-

ter, on the contrary, is determined by its intelligence, that is by its ability «of understanding or coming to understanding». ROBERT B. HEILMAN, *Tragedy and Melodrama, Versions of Experience*, Seattle and London, University of Washington Press, 1968, p. 16.

⁸ 1831 Preface to *The Last of the Mohicans* in *The Last of the Mohicans*, cit., p. 7 (my italics).

⁹ JEROME MCGANN, *The Beauty of Inflections, Literary Investigations in Historical Method & Theory*, Oxford, Clarendon Press, 1985, p. 107.

peare's Othello in the epigraph to chapter XVIII: «Why, anything: An honourable murderer, if you will; for nought I did in hate, but all in honour» (XVIII, 180). Hawkeye is implicitly defined in terms of «honourable murderer», an oxymoron which, in a way, reveals Cooper's consciousness of the necessary sacrifice of «inferior beings» such as the Indians or the mulatto Cora for the triumph of national honour. The double connotation of Hawkeye as a «honourable murderer», in a sense, is a definition of his role as a figure whose task is to reconcile the wilderness and history. In fact, in Cooper's narrative world these two dimensions appear to be the depository of opposite values especially if we consider the Indians as symbols of the former and Fort William Henry as the emblem of the latter. Hawkeye gives voice to this contrast, for instance, when he comments on Chingachgook's cruel scalping of an innocent young Frenchman: «T'would have been a cruel and an unhuman act for a white skin; but 'tis the gift and nature of an Indian, and I suppose it should not be denied!» (XIV, 138). On this occasion Hawkeye shows he is aware of being part of a world governed by no Christian laws but, even if he is confronted by a moral dilemma, he chooses not to put its principles into question. Yet, since he actually never abandons Western moral standards because he is too proud of his pure white blood, his creed can be reduced to a form of compromise that can be geographically identified with the «middle landscape»¹⁰ Leo Marx refers to when considering the American reality. It is an area of freedom where there are neither contradictions nor alternatives. It is this lack of ideological differences that makes Hawkeye a mythical hero:

In myth the hero stands as a condensed symbol for the contradictory materials of a latent content which has been reductively represented as a play of essential oppositions. Because realistic characterization is to a degree rationalized, it can be shown as animated by codes which are at times in conflict; his discourse is a monologue. Between the contradictions of realism and the absoluteness of myth, allegory and symbolism offer ways of compromise: in them, language is neither represented as arbitrary nor as natural but is seen as cultural convention¹¹.

¹⁰ LEO MARX, *The Machine in the Garden*, New York, Oxford University Press, 1964, p. 71.

¹¹ ROBERT CLARK, *History, Ideology & Myth in American Fiction, 1823-52*, Hong Kong, 1984, p. 36.

Through his hero, therefore, Cooper has given voice to the contradictions of America and, in this respect, he may be said to have represented the entire universe of American human possibilities emblematically illustrated by Whitman in *Song of Myself*:

Do I contradict myself?
Very well then I contradict myself,
(I am large, I contain multitudes)¹².

Yet, the union of guilt and innocence, which is accepted and justified by myth, cannot be accepted on the basis of logical terms and it is in this sense that the imperative of American nationhood may be said to transcend man and deny his essence. Hawkeye does not celebrate the victory of man over the wilderness but bitterly suggests the impossibility of retaining not only his moral integrity but also his mere identity of human being since his characterization as a «fanciful» American hero is at one with the triumph of irrationality, that is with the denial of his nature as the embodiment of «Cogito Ergo Sum». Hawkeye is usually considered a stick character but his lack of psychological depth is justified on the basis of the very nature of Cooper's novel, that of a sensational romance which may also be called «a political enterprise»¹³. Hawkeye is meant to embody the myth of the American hero but Cooper could not help experiencing and recording the extraneous character represented by the American wilderness. The choice of a stereotyped figure such as Hawkeye, therefore, also reveals the bitter consciousness of the defeat of the self. In short, the scout appears as the embodiment of the so-called «selfhood» but is actually the very projection of the overwhelming Abyss. Wilson asserts that after Emerson's theorization on the «eyeball», «any Abyss does not so much threaten as exalt the American will to power»¹⁴. The challenge to the Abyss strengthens man's personal ambitions to such an extent that, in the end, he believes he can dominate the wilderness and, on

¹² WALT WHITMAN, «Song of Myself», in *Leaves of Grass*, New York and London, Norton, 1973, p. 88.

¹³ JANE P. TOMPKINS, *Sensational Designs, The Cultural Work of American Fiction 1790-1860*, New York, Oxford University Press, 1985, p. 126.

¹⁴ ROB WILSON, *American Sublime, The Genealogy of a Poetic Genre*, cit., p. 13.

the basis of this illusion, he substitutes God in the creation of the universe. Hawkeye is the Emersonian man who creates and partakes of all things through his sight which is endowed with a metaphorical potential. His ability with the gun, in fact, is not only the result of sensory perceptions but corresponds to judgement of vision. It is not by chance that Hawkeye's undiscussed heroism emerges entirely in the first part of the novel in which he moves in the world of the whites where all the places have already been seen so that they are rich with the experience of previous expeditions but the hero's failure becomes inevitable as soon as he enters the region of the unknown: no longer being able to see (he loses the right path), he ceases to be a man, if we consider Emerson's thesis: «I am nothing, I see all... I am part or particle of God»¹⁵. *The Last of the Mohicans* is to be read as a response to the constant threat represented by the American wilderness more than a celebration of the best qualities of a white American hero. Hawkeye's characterization, in fact, is based on the unescapable recognition of the mysterious existence of the reality Melville has defined in terms of «the whiteness of the whale»¹⁶. Hawkeye, so perfect and absolute is actually an anticipation of tragic characters such as Melville's Ahab who, like the scout, represents the embodiment of Emerson's doctrine of self-reliance but, with Ahab, the equilibrium between innocence and guilt has gone wild. Ahab represents the unveiled triumph of irrationality and, like Hawkeye, he is no longer a man but an idea. It is well-known that the nineteenth century is a period of national optimism; the sense of tragedy was so absent in national life that, as far as Cooper is concerned, Lewis has stated that the novelist «was immune to the terror»¹⁷. But Lewis

¹⁵ RALPH W. EMERSON, *op. cit.*, p. 9.

¹⁶ HERMAN MELVILLE, *Moby Dick*, Oxford and New York, Oxford University Press, 1988, p. 191.

¹⁷ R.W.B. LEWIS, *The American Adam, Innocence, Tragedy and Tradition in the Nineteenth Century*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1955, p. 102. According to Lewis Hawkeye is «the hero in space, in two senses of the word. First, the hero seems to take his start outside time, or on the very outer edges of it, so that his location is essentially in space alone; and second, his initial habitat is space as spaciousness, as the unbounded, the area of total possibility». In fact, his mythic initiation belongs to the world Lewis defines as «the *apeiron*» (*ibidem*, p. 99); it is the spaciousness of his moral code including all the possibilities that informs his Americanness. Let us consider the scene taken from *The Deerslayer* which

himself reveals the falseness of this assertion when defining Hawkeye in terms of «the hero in space»¹⁸. In fact, to say that Hawkeye can only be a man and a hero within the wilderness is to recognize the very limited sense in which he is a man at all. Being the product of the wilderness and existing only within its boundaries, how can he embody the self-reliant young man who is eager to demonstrate he is the best? His selfhood is annihilated by a space in which rational and transcendental capacities are not demanded. In this sense Hawkeye's illiterate nature may be said to symbolize the unnatural solitude of a non-man and, above all, the attempt to neutralize his intellectual capacities, not an Adamic hero, therefore, but an asocial individual whose loneliness does not seem like a choice but the only possible existential response to the threat of the wilderness. There is no freedom for him but only failure. The cre-

marks the real baptism of Hawkeye who receives a new name and, with it, the burden of white identity. Deerslayer is speaking with the dying Indian he has just shot:

I didn't wish your life, redskin,... but you left me no choice atween killing or being killed. Each party acted according to his gifts, I suppose, and blame can light on neither... Well, this is my first battle with a human mortal, though it's not likely to be the last. I have fou't most of the creatur's of the forest, such as bears, wolves, painters and catamounts, but *this is the beginning with the redskins* (JAMES FENIMORE COOPER, *The Deerslayer*, New York and London: The New American Library of World Literature, Inc., 1963, VII. p. 116, my italics; all quotations will refer to this edition).

And what does the dying shot Indian say?

«No fear there» – the savage had strength sufficient, under the strong excitement he felt, to raise a hand and tap the young man [Deerslayer] on his breast – «eye sartain – finger lightning – aim, death – greet warrior soon. No Deerslayer – Hawkeye – Hawkeye – Hawkeye. Shake hand» (VII, pp. 114-115).

We perceive the presence of a veiled irony in these words uttered by the Indian since they become the verbal concretization of the truth that Lewis has qualified as Cooper's «immun[ity] of the terror». In fact, after killing the Indian the reborn Hawkeye, to use Lewis' own definition, despite the Fall, is still an «American Adam» (*ibidem*, pp. 102-105). Baptism is at one with nationhood and American ethics since it effaces the sin committed by Deerslayer and, as for the original sin, also the presence and perception of wickedness. As Adam, Deerslayer is alone («He was entirely alone, thrown on his own resources, and was cheered by no friendly eye, emboldened by no encouraging voice» (VII, p. 106) and this kind of solitude is an essential component of the American hero since it defines his nature of chosen being. But what about Chingachgook's solitude at the end of *The Last of the Mohicans*?

¹⁸ *Ibidem*, p. 91.

ation of a character without conscience is linked to the imperative of ideology and the necessity of the historical course but it also represents the attempt to maintain a balance between idealism and pragmatism. In fact, unable to think and remember, Hawkeye is completely devoid of memory and, as such, he can be a murderer (pragmatism) without compromising his innocence (idealism). In Emily Dickinson's words «Remorse is memory awake»; without memory one can «exterminate the varlets» (XI, 112) and feel no guilt at all. In *The Last of the Mohicans* history is neutralized by its conversion into myth: the episode which took place in 1757, the massacre of Fort William Henry, is treated as the symbol of a past which can potentially contain any kind of future so that the ruins of the Fort are to be regarded as the emblem of the process which aims to destroy history. In fact, history loses its quality as an objective account of chronological facts and becomes the dimension of ideological necessity¹⁹.

¹⁹ The attempt to define the history of one's country through romance is the moving premise and basic criterion I have adopted to compare Nievo's *Le Confessioni d'un Italiano* and *The Last of the Mohicans* in my dissertation *Nievo and Cooper between Chance and Necessity* (Relatore Prof.ssa Francesca Bisutti, Correlatore Prof. Anco Marzio Mutterle). Since these works are the product of peculiar national contexts, romance has been connoted in different ways; in *The Last of the Mohicans* it corresponds to the American wilderness and the mythical dimension of the Indians, in *Le Confessioni d'un Italiano* it derives from Altoviti's love for Pisana. Yet, despite the different associations, the characterization of romance is fundamentally based on the same principles. In fact, in Cooper's universe as well as in Nievo's, romance originates from and develops within history until, in the end, it seems to reach its independence. Actually this detachment from history never really takes place simply because the opposition between history and romance is just an illusion. These poles, in fact, flow together in the same direction and become one precisely under the influence of that character of necessity which governs and determines the progressive quality of the historical course. In both novels history is transfigured in the direction of ideology so that it ceases to be a record of facts and is connoted as memory. The vehicle of this perspective, which treats the past as the background that contains every future, is the figure of the hero who is endowed with the capacity of reconciling past events and future dreams since his characterization partakes of both history and romance. The wholeness of the hero's personality derives from his association with myth, another theme that may be said to forge Cooper's universe as well as Nievo's. In this respect, in order to discuss the peculiar characterization of myth, I have also taken into consideration another short novel by Cooper, *The Bravo* since it is set in Venice. I have compared *The Bravo* and *Le Confessioni d'un Italiano* on the basis of the two authors' characterization of Venice and I have treated the different representation of the town as an integral part of my discussion about myth and art, history and romance, chance and necessity.

Myth presents us with an inversion of real conditions: the past becomes future, memory is converted into desire.

Pantheism moves in the same direction; as a doctrine, it too is to be interpreted as a denial of history since, in Hawkeye's words, it is based on the refusal of books, the traditional depositories of the history of a nation:

Book!... do you [David Gamut] take me for a whimpering boy, at the apron string of one of your old gals; and this good rifle on my knee for the feather of a goose's wing, my ox's horn for a bottle of ink, and my leathern pouch for a cross-barred handkercher to carry my dinner! Book! what have such as I, who am a warrior of the wilderness, though a man without a cross, to do with books! I never read but in one, and the words that are written there are too simple and too plain to need much schooling; though I may boast that of forty long and hard working years (XII, 117).

Pantheism, in a way, is the counterpart of reality as the scene of Glenn's Falls clearly shows:

Ay! there are the falls on two sides of us, and the river above and below. If you had daylight, it would be worth the trouble to step up on the height of this rock, and look at the perversity of the water! It falls by no rule at all; sometimes it leaps, sometimes it tumbles; there, it skips; here, it shoots; in one place 'tis white as snow, and in another 'tis green as grass; hereabouts, it pitches into deep hollows, that rumble and quake the 'arth; and thereaway, it ripples and sings like a brook, fashioning whirlpools and gullies in the old stone, as if 'twas no harder than trodden clay. The whole design of the river seems disconcerted. First it runs smoothly, as if meaning to go down the descent as things were ordered; then it angles about and faces the shores; nor are there places wanting, where it looks backward, as if unwilling to leave the wilderness, to mingle with the salt! Ay, lady, the fine cobweb-looking cloth you wear at your throat, is coarse, and like a fish net, to little spots I can show you, where the river fabricates all sorts of images, as if, having broke loose from order, it would try its hand at everything. And yet what does it amount to! After the water has been suffered to have its will for a time, like a headstrong man, it is gathered together by the hand that made it, and a few rods below you may see it all, flowing on steadily towards the sea, as was foreordained from the first foundation of the 'arth! (VI, 55).

The absence of absolute criteria of interpretation and the idea of a universe which seems to be informed by ideological more than geographical principles emerges from the pictorial scene quoted above and, more precisely, from the idea of a world that «was foreordained from the first foundation of the 'arth». Natural scenery escapes a single reading since the very

existence of landscape elements obeys a general law of disorder; variation paradoxically becomes the pivotal principle which governs and makes harmony possible. The result is a picture in which the beauties represented lack classical proportions of symmetry and perfection. In this respect, quoting Donald Davie, Dekker underlines that «Natty [Hawk-eye] is here employing an outdated, a pre-Romantic set of standards»²⁰ which, we may add, express a non realistic perspective. In fact, Hawk-eye mingles the real scenery which is spread in front of his eyes with his own experience as a wood-explorer in the wilderness. In the very act of perception, his sight cannot be separated from his consciousness. The whole natural scene is to be judged as the projection of the romantic qualities of subjective imagination since it is subordinated to a hypothetical situation which cannot be verified: «If you had daylight». In total darkness unaccustomed eyes cannot perceive the reality Hawk-eye is illustrating, so that no other version is provided. Moreover, the omniscient third-person narrator, whose status endows him with a sort of unquestionable authority, seems to undermine Hawk-eye's reliability by judging his subjective portrayal of Glenn's Falls in terms of «untutored description» (VI, 55) and by furnishing hints about other characters' viewpoints: «They were much inclined to judge differently from Hawk-eye» (VI, 55). The explanatory note, which provides information about Glenn's Falls, seems to stress the faithful adherence of Hawk-eye's own recollection of the river to reality: «The description of this picturesque and remarkable little cataract, as given by the scout, is sufficiently correct» (VI, 56). Despite this «defence» of Hawk-eye's viewpoint, there is still the impression that the wood-explorer is attributing metaphorical meanings to nature. His words appear to depict a space which is more psychological than physical since water seems to be treated as both a part and the symbol of a larger universe which may be identified with the wilderness²¹. Ringe, referring to a landscape

²⁰ GEORGE DEKKER, *James Fenimore Cooper, The Novelist*, London, Routledge & Kegan Paul, 1967, p. 69.

²¹ The wilderness is not real but ideal; Hawk-eye selects the natural traits that contribute to the portrayal of a personal moral world. In so doing, he creates a work of art whose function, according to Hegel, is «to consider the universal value of the object and to neglect those exterior aspects that would simply appear exterior and indifferent for the expression of the content. So, the artist should not take into consideration everything he finds in forms and expressions just because he finds it in the exterior

seen «from a reference point placed high above it», says that this perspective «increases the reach of space in the surrounding scene and suggests a much more expansive view of the natural world»²². Hawk-eye, in fact, suggests one should look at the river from the height of a rock in order to be able to dominate the whole scene. This rock could also be identified with the relative perspective of vision of «a white man who has no taint of Indian blood» (XII, 121). In this respect, it could be said that Hawk-eye represents the voice of the world he belongs to more than an individual response to the external reality. He experiences the wilderness in accordance with the moral principles of his race. Moreover, he does not speak as a person who is thinking about the landscape he is describing; instead, he appears to be listening to voices and impressions that come from an external system of values and that transcend his mental categories. In front of the dangers represented by ungovernable nature, being aware of the fact that human rational faculties can do nothing against the anarchy of natural forces, Hawk-eye ceases to think and begins to feel:

[His] transparent eyeball as bodily ego seems to make thinking and seeing the same activity, one that culminated in self-deification²³.

Pantheism, therefore, is a mental and an emotional status and, as such, it stands in opposition to history (facts)²⁴. There is no better episode in the novel in which the scout appears as

world but, in order to create true poetry, he should choose those traits that appear to be just and in accordance with the concept of the thing». (My translation). FRIEDRICH G.W. HEGEL, *Estetica*, Milano, Feltrinelli, 1963, p. 207. Sergio Perosa, commenting on Hawthorne's romance, describes the same process of subjective creation; his observations may also be extended to Hawk-eye's romantic sensibility: «Hawthorne's conception of fiction and romance began as a *pis aller* and disclaimer of virtue or value; it then turned into a view and exaltation of another world, another realm, a *natura altera*, which is created by art and therefore superior to – or at least an alternative to – life». SERGIO PEROSA, *American Theories of the Novel*, New York, New York University Press, 1983, p. 52.

²² DONALD RINGE, *The Pictorial Mode: Space and Time in the Art of Bryant, Irving and Cooper*, Lexington, The University Press of Kentucky, 1971, p. 16.

²³ RALPH W. EMERSON, *op. cit.*, p. 6.

²⁴ Hawk-eye's innocent eye is «uninformed by time, free from the deposits of history» that is why, with Tanner, we may assert «salvation is visual». TONY TANNER, *The Reign of Wonder, Naivety and Reality in American Literature*, Cambridge, Cambridge University Press, 1965, p. 14.

the Emersonian hero who partakes of God and His natural creations. The «infinitude» of the private man makes nature his «ancillary»²⁵ and the height of the rock, from which he depicts the falls, in this respect, represents a dimension in which «the ego can rely for transcendental power»²⁶ but it also implies some risks for man. Let Melville's Ishmael comment on Hawkeye's behaviour and doctrine. Ishmael insists on paralleling the physical dangers of a revery at the mast-head and the psychological dangers of the «sunken-eyed» young Platonist or Pantheist who naively commits himself to a simplified view of the world:

... But lulled into such an opium-like listlessness of vacant, unconscious reverie is this absent-minded youth by the blending cadence of waves with thoughts, that at last he loses his identity... In this enchanted mood, thy spirit ebbs away to whence it came; becomes diffused through time and space; like Cranmer's sprinkled Pantheistic ashes, forming at last a part of every shore the round globe over... There is no life in thee, now, except that rocking life imparted by a gentle rolling ship... But while this sleep, this dream is on ye, move your foot or hand an inch; slip your hold at all; and your identity comes back in horror. Over Cartesian vortices you hover. And perhaps, at mid-day, in the fairest weather, with one half-throttled shriek you drop through that transparent air into the summer sea, no more to rise for ever. Heed it well, ye Pantheists²⁷.

Considering the description Hawkeye gives of Glenn's Falls, the last two lines of his message may be said to correspond to the revery at the mast-head Ishmael gives voice to in his warning:

After the water has been suffered to have its will for a time, like a headstrong man, it is gathered together by the hand that made it, and a few rods below you may see it all, flowing on steadily towards the sea, as was foreordained from the first foundation of the 'arth! (VI, 55).

With Ringe, in fact, we may say that this choice of a distant view of nature «allows the narrator a position of literal and moral elevation from which he can... perceive the «general beauties» while ignoring the disgusting details»²⁸. It may be interesting to underline that in the scene of the massacre of

²⁵ RALPH W. EMERSON, *op. cit.*, pp. 9-12.

²⁶ ROB WILSON, *American Sublime, The Genealogy of a Poetic Genre*, cit., p. 9.

²⁷ HERMAN MELVILLE, *Moby Dick*, cit., p. 162.

²⁸ DONALD RINGE, *The Pictorial Mode: Space and Time in the Art of Bryant, Irving and Cooper*, cit., p. 16.

Fort William Henry Hawkeye disappears from events – his situation changes: from the status of God to that of a powerless solitary individual (This humiliation is symbolically indicated by the loss of Killdeer, the emblem of sight and power (XV, 148). Hawkeye has no room in the episode of the Fort since he is a «fanciful» character who does not belong to history but his extraneousness from violence is here meant to stress the devilish nature of the Indians and the connotation of the scout as an American Adam. Yet, let us compare his innocence with that of another famous American Adam, Melville's Billy Budd:

Billy in many respects was little more than a sort of upright barbarian, much such perhaps as Adam presumably might have been ere the urbane Serpent wriggled himself into his company²⁹.

Billy Budd is another Father of America; his figure embodies another myth of origin which apparently stands in opposition to the one represented by Hawkeye since it is based on the recognition of tragedy in life. In front of such an Adamic hero who is executed despite his innocence, it is possible to see the evolution from Hawkeye, who not only remains unpunished but is not even judged, to Ahab who is justly punished and to Billy Budd who pays the price of his naivety. Cooper's hero is actually not so different from Melville's characters since he is not the total individual the novelist and the reader suppose he is; within himself, in fact, there is already that weakness that will lead to a tragic moral collapse. His undiscussed moral code of personal manufacture together with the reversal of real aspects, in the second part of the novel in which artificiality prevails, are the concretization of the so-called *beau idéal* and it is this poetics which may be said to create a link between the different heroes in question since it is based on the recognition of evil on the part of the author:

It is the privilege of all writers of fiction, more particularly when their works aspire to the elevation of romances, to present the *beau-idéal* of their characters to the reader. This it is which constitutes poetry, and to suppose that the red man is to be represented only in the squalid

²⁹ HERMAN MELVILLE, *Billy Budd, Sailor* in AA.VV., *The Norton Anthology of American Literature*, Third Edition, vol. 1, New York and London, Norton, 1989, pp. 2306-2307.

misery or in the degraded moral state that certainly more or less belongs to his condition, is, we apprehend, taking a very narrow view of an author's privileges (Appendix, 354).

The final scene of the funeral of both Uncas and Cora is to be considered as the emblem of Cooper's *beau-idéal* since the image of the garden symbolizes a systematization of the wilderness in accordance with principles of order and harmony. The garden represents the human attempt to tame a wild landscape in order to create a controlled dimension similar to the well-ordered Western societies. This schematization of nature is the result of a mental and ideological necessity, that of defeating the threatening anarchy of the natural world. The garden is a superstructure which corresponds to artificiality of purpose and result. Artificiality is another name for *beau-idéal* and this poetics, in turn, becomes an attempt to exorcize evil. Cooper created this image of nature as a benevolent mother not because he was «immune to the terror» but, on the contrary, because he was well aware of the distance there was in America between the natural landscape and Western man. It is not by chance that, in *The Last of the Mobicans*, nature has eventually been converted into a garden, an image that in the Western tradition symbolizes and «inevitably suggest[s] paradise, the bounty and bliss of the Garden of Eden»³⁰. Yet, paradoxically, while Billy Budd, in this «Garden of Eden», appears as still untouched by the Serpent, Hawkeye seems to have accepted its existence as a necessary pact with the wilderness in order not to be overwhelmed by it. In a way, this is the meaning of the mythical friendship between Hawkeye and Chingachgook – «the big serpent» (VI, 57). Through the poetics of the *beau-idéal* Cooper has identified evil with his Indian characters but the recognition of evil as a distinctive feature of Indian nature indirectly becomes a profession of innocence as regards the whites. Talking about red men, in fact, is a sort of expedient through which Cooper can talk about the whites without even mentioning them; it would be difficult, in fact, to apologize for their idealized characterization since this would discredit their innocent conduct. Cooper's silence on Hawkeye's *beau-idéal*, therefore, is meant to hide the consciousness

³⁰ STEPHANIE ROSS, «Gardens, earthworks, and environmental art», in SALIM KEMAL AND IVAN GASKELL, *Landscape, natural beauty and the arts*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, pp. 163-165.

of an unmentionable component, that of guilt. The Indians perhaps are to be seen in the «degraded moral state» Cooper attributes to their nature but Hawkeye is not so different from them; on the contrary, we may say that our hero much resembles them. Let us consider once again the episode in which Chingachgook kills an innocent Frenchman in cold blood (XIV, 138). In the novel Cooper frequently and openly criticizes the behaviour of Montcalm and describes with irony his refined European gentility, eventually stressing his responsibility in the massacre of Fort William Henry. But just as Montcalm is implicated in the actions of his Indian allies, so is the scout implicated in Chingachgook's cruel scalping of the French sentry. On this occasion the poetics of the *beau-idéal* is pronounced by the scout himself who gives voice to Cooper's fascinated disgust. Hawkeye's assertion is very meaningful since he indirectly shows he has accepted evil as a natural component that exists outside and within himself. In this respect, Chingachgook appears as even more symbolic than Hawkeye. Associated with the wilderness he is identified with its evil powers and then converted into the best friend of a white man. The Indian chief, therefore, symbol of compromise, is to be seen as another face of Hawkeye, perhaps another Hawkeye. The final episode of the novel contains an important declaration of complicity: «Sagamore, you are not alone» (XXXIII, 349) revealing the two qualifying components of Hawkeye's being, Indian and white nature, evil and innocence. The strong link between the scout and the Indian chief Chingachgook appears as quite unnatural and not entirely believable as Lawrence has underlined:

The red life flows in a different direction from the white life. You can't make two streams that flow in opposite directions meet and mingle soothingly... [T]he Natty and Chingachgook myth must remain a myth. It is a wish-fulfilment, an evasion of actuality... [T]he folds of the Great Serpent would have been heavy, very heavy, too heavy, on any white man. Unless the white man were a true renegade, hating himself and his own race-spirit³¹.

Yet, Hawkeye's most distinctive trait from the very beginning of the novel is his «sturdy honesty» (III, 30); throughout *The Last of the Mohicans* he declares himself to be «a man

³¹ D.H. LAWRENCE, *Studies in Classic American Literature*, cit., p. 61.

without a cross» (XII, 117), stressing, in so doing, his distance from Chingachgook as from any other Indian character and, as a consequence, his loneliness. The forest decrees the denial of his nature as a social animal. This is the triumph of the wilderness and the defeat of man.

ABSTRACT

Cooper's *The Last of the Mohicans* is to be read as a response to the constant threat represented by the American wilderness more than a celebration of the best qualities of a white American hero. In the light of this European perspective Hawkeye's solitude epitomizes the existential void of a non-man living in a timeless non-world. The creation of such a fanciful hero is not the result of an innocent vision of the American wilderness; on the contrary, it is the very product of Cooper's awareness of evil and comes to life as an ideological attempt to exorcize it.

KEY WORDS

Selfhood. Americanness. Wilderness.

Emanuela Jossa

VICENDE DI SCRITTURA: UN RACCONTO
RAMINGO DI G. GARCÍA MÁRQUEZ

L'ultima raccolta di racconti di García Márquez¹ si presenta immediatamente con un tratto distintivo: come se fossero dotati di vita e movimento propri, i racconti sono definiti «peregrinos», «raminghi» nella traduzione italiana. Si tratta, cioè, di testi che hanno vissuto una loro intensa storia di pellegrinaggi prima di raggiungere una definitiva struttura letteraria ed approdare allo status finale di libro. Ai dodici racconti García Márquez ne aggiunge allora un tredicesimo, il prologo, trasformato in una felice narrazione delle peregrinazioni di un vecchio quaderno. Su questo quaderno, all'inizio del '70 García Márquez aveva cominciato ad annotare degli spunti letterari senza sapere come li avrebbe poi sviluppati. In un primo momento aveva pensato di utilizzarli per la stesura di un romanzo «sobre las cosas extrañas que suceden a los latinoamericanos en Europa»². Passati due anni, però, i temi annotati erano ormai sessantaquattro, ma la stesura del romanzo stentava ad iniziare. Evidentemente il destino di quei sessantaquattro temi non era una *novela*: nel 1974, di ritorno da Barcellona, García Márquez decide di trasformarli in racconti brevi tratti da eventi di cronaca. La *colección de cuentos cortos* avrebbe dovuto avere un'unità interna di tono e stile che, secondo lo scrittore, era assente nelle raccolte di racconti precedenti, costituite, a suo giudizio, da parti autonome ed occasionali. L'idea di sviluppare sessantaquattro temi in altrettanti racconti diversi

¹ G. GARCÍA MÁRQUEZ, *Doce cuentos peregrinos*, Mondadori, Madrid 1992; trad. it. *Dodici racconti raminghi*, a cura di A. Morino, Mondadori, Milano 1992.

² G. GARCÍA MÁRQUEZ, «Prólogo. Porqué doce, porqué cuentos y porqué peregrinos», in IDEM, *Doce cuentos peregrinos*, cit., p. 14.

ma concepiti come un tutto, lo entusiasmo. Messosi però al lavoro, non riesce a scrivere più di due racconti³ e, convinto che un racconto «fragua o no fragua»⁴, abbandona il quaderno sulla scrivania, «náufrago en una borrasca de papeles»⁵. Qualche anno dopo, nel '78, lo scrittore si rende conto che il quaderno si è effettivamente perso e a nulla valgono i tentativi di ritrovarlo. Il panico suscitatogli dallo smarrimento del quaderno gli fa capire l'importanza di quegli appunti e cerca di recuperare, con grande fatica, i temi che aveva annotato. Riesce a ricostruirne trenta, ma, passati al vaglio, ne riscrive solo diciotto. Ancora una volta, però, il progetto di una raccolta di racconti fallisce e il quaderno viene archiviato.

La prima tappa: l'articolo giornalistico

Dal 1980 al marzo 1984, G. García Márquez, com'è noto, collabora con giornali di diverse nazioni. Ed è proprio da questa collaborazione che nasce l'idea che il «conflicto con los apuntes del cuaderno seguía siendo un problema de géneros literarios, y que en realidad no debían ser cuentos sino notas de prensa»⁶. Vengono, dunque, recuperati cinque spunti narrativi dal quaderno, trasformandoli in *notas de prensa*⁷. Se consideriamo il quaderno come un avantesto, tra l'avantesto ed i testi (i cinque racconti pubblicati sui giornali) passano circa dieci anni: «La larga vida feliz de Margarito Duarte», il testo che qui ci interessa analizzare, diventa un racconto breve nel mese di settembre del 1981. Nella storia letteraria di García Márquez esso si situa, dunque, nel periodo in cui lo scrittore pubblicava *Crónica de una muerte anunciada*.

«La larga vida feliz de Margarito Duarte» è il primo vero

³ Sono: «El rastro de tu sangre en la nieve» e «El verano feliz de la señora Forbes», pubblicati nel 1976 in supplementi letterari di vari paesi e poi inclusi nei *Doce cuentos peregrinos*.

⁴ G. GARCÍA MÁRQUEZ, «Prólogo», cit., p. 15.

⁵ *Ibidem*, p. 16.

⁶ *Ibidem*, p. 18.

⁷ «Cuento de horror para la Nochevieja» (30-12-1980), «María de mi corazón» (5-5-1981), «La larga vida feliz de Margarito Duarte» (23-9-1981), «Roma en verano» (9-6-82), «Me alquilo para soñar» (7-9-1983), raccolti in G. GARCÍA MÁRQUEZ, *Notas de prensa, 1980-1984*, Mondadori, Madrid 1991; trad. it. di A. Morino, *Taccuino di cinque anni, 1980-1984*, Mondadori, Milano 1994.

approdo delle peregrinazioni di uno degli spunti del quaderno. Il racconto inizia con un casuale incontro in una stradina di Roma tra l'autore e un altro colombiano, Margarito Duarte, conosciuto molti anni prima nella stessa città:

He vuelto a ver a Margarito Duarte⁸.

La brevità di questo primo periodo conferisce all'incipit del racconto un valore quasi sentenzioso e, sottolineando l'importanza dell'incontro e la straordinarietà dei personaggi e della storia che s'intende narrare, crea aspettative nel lettore. La conduzione della diegesi è affidata all'autore, che scrive in prima persona, ma che tuttavia svolge un ruolo secondario nella vicenda. La scelta della prima persona è sicuramente legata al carattere «giornalistico» del racconto: García Márquez vuol dare l'illusione di star facendo la cronaca di un evento realmente accaduto, con un protagonista realmente vissuto. La descrizione di Margarito si esaurisce in poche parole che definiscono magistralmente i tratti salienti del suo aspetto fisico e del suo carattere:

no solo me sorprendió por su aspecto irreversible de romano viejo, sino por su tenacidad irracional⁹.

Le rievocazioni nostalgiche dei due amici conducono immediatamente la narrazione ad un tempo trascorso vent'anni prima, quando il console colombiano, per aiutare lo spaesato Margarito appena arrivato a Roma, lo aveva mandato nella pensione in cui alloggiavano García Márquez ed un cantante lirico colombiano, Rafael Ribero Silva. Era stato il loro primo incontro, nell'estate del 1954. In quell'occasione Margarito, schivo e ritroso, aveva spiegato il motivo della sua presenza a Roma ai due compatrioti: oscuro impiegato municipale fin da quando aveva finito le elementari, sempre con abiti funerei, era sempre vissuto in un piccolo villaggio sulle Ande, e solo una missione di vitale importanza aveva potuto spingerlo ad intraprendere un viaggio così lungo. Un'ordinanza municipale aveva imposto agli abitanti del suo paesino di trasferire altrove i morti del cimitero perché nella terra del camposanto si sarebbe do-

⁸ G. GARCÍA MÁRQUEZ, «La larga vida feliz de Margarito Duarte», cit. p. 159.

⁹ *Ibidem*, p. 159.

vuto costruire una fabbrica. Questo trasloco potrebbe anche corrispondere ad un fatto di cronaca che ha stimolato la fantasia dell'autore: in ogni caso è il simbolo dell'intervento devastatore dell'uomo, che in nome del progresso distrugge la «corrispondenza d'amorosi sensi» tra vivi ed estinti, possibile solo in un cimitero umile, semplice, vicino al paesino. Margarito, allora, si era recato a recuperare i resti della bellissima moglie, morta solo due anni dopo il matrimonio, e della figlia, morta improvvisamente all'età di sette anni. Dopo aver raccolto le ceneri della consorte, aprendo la tomba della figlia Margarito aveva scoperto che il cadavere della bambina era perfettamente intatto e i fiori tra le sue manine emanavano un fresco profumo di rose. Immediatamente si era diffusa la notizia del miracolo e persino il vescovo si era mostrato favorevole ad un viaggio di Margarito al Vaticano per la beatificazione della bambina: sarebbe stata la prima santa colombiana. A questo punto Margarito aveva interrotto il racconto per aprire l'enorme valigia, simile ad una custodia di violoncello, e mostrare ai due amici la santa: una bambina vestita da sposa, con la pelle liscia, con lunghissimi capelli (perché non avevano mai smesso di crescere) e soprattutto con gli occhi aperti, diafani e vivi, che davano «la impresión irresistible de que nos estaban viendo desde la muerte»¹⁰.

Insediatosi dunque nella pensione, Margarito aveva dato inizio ad una lunga serie di tentativi per incontrare Pio XII e mostrargli la santa; in un primo momento aveva ricevuto l'aiuto delle autorità diplomatiche, ma poi aveva continuato la battaglia da solo, affidandosi alla propria ispirazione. Aveva scritto una lettera di sessanta pagine che non era mai stata letta dal papa, si recava ogni giorno in Piazza San Pietro e aveva seguito il papa fino a Castel Gandolfo, con la bambina nella custodia, senza mai essere ricevuto. Il susseguirsi di delusioni e frustrazioni non l'aveva mai spinto a demordere dal suo proposito. Così, quando lo scrittore lo rivede dopo vent'anni, lo trova ancora dedito interamente alla sua lotta, solo che «ahora, sus maneras me parecieron las de alguien que ya no pertenece a nadie más que a sí mismo»¹¹. Il tenace Margarito fa prendere atto a García Márquez che ha visto succedersi ben quattro

¹⁰ *Ibidem*, p. 160.

¹¹ *Ibidem*, p. 159.

papí, e pertanto, secondo i suoi calcoli, ha statisticamente più possibilità di essere ricevuto in Vaticano. Dopo questa candida dichiarazione di fiducia, il narratore non ha più dubbi e conclude così il racconto:

el santo es él. Sin darse cuenta, a través del cadáver incorrupto de su hija, Margarito Duarte lleva más de veinte años de estar luchando en la vida por la causa legítima de su propia canonización¹².

La storia di Margarito non ha dunque una conclusione vera e propria: l'autore lascia il suo personaggio in attesa, ancora pieno di speranze. Non conclude, restano aperte tutte le possibilità. Il lettore può scegliere di arrendersi all'evidenza di vent'anni di fallimenti, ma può anche credere all'ottimismo espresso con determinazione dall'indomabile Margarito. Fin dall'inizio della *nota de prensa* García Márquez aveva in un certo modo avvertito che il finale della storia non ci sarebbe stato. Nel presentare Margarito, l'autore aveva infatti scritto:

durante muchos años pensé que Margarito Duarte era el personaje en busca de autor que todos los novelistas esperamos durante toda la vida, y si nunca tomé la decisión de dejarme encontrar fue porque el final de su historia era imprevisible y casi imposible de inventar. Todavía lo sigue siendo¹³.

Egli non vuol fare del suo personaggio il protagonista di un romanzo, decide di non lasciarsi trovare da Margarito. Eppure non riesce a dimenticarlo, attratto proprio dall'impossibilità di trovare un finale per la sua storia imprevedibile. Quel «todavía lo sigue siendo» forse racchiude già il desiderio inconscio di continuare a raccontare la vita «felice» di Margarito Duarte. «La lunga vita felice di Margarito Duarte», proprio perché ha una conclusione «imprevisible y casi imposible de inventar» rappresenta per García Márquez un discorso ancora aperto, un racconto che deve ancora andare ramingo. Il finale incerto permette allo scrittore di riprendere le fila della storia di Margarito, per non lasciarlo vagare ancora inutilmente per le vie di Roma.

¹² *Ibidem*, p. 161.

¹³ *Ibidem*, p. 159.

La seconda tappa: il film

E così, dopo sette anni, l'autore trasforma la sua *nota de prensa* in un soggetto cinematografico, dando un volto a Margarito Duarte. È dunque il secondo approdo di questo «cuento peregrino». Nel film, realizzato nel 1988 con la collaborazione del regista Lisandro Duque Naranjo (che partecipa anche alla stesura del soggetto), lo scrittore colombiano naturalmente, vista la brevità del testo originario, aggiunge numerosi particolari ed anche interi episodi. Le varianti, che come vedremo sono anche strutturali, derivano da spinte già presenti nel testo originario, per cui la loro analisi permette di cogliere, almeno parzialmente, il dinamismo presente nell'attività creativa di García Márquez. È naturale che il confronto tra soggetto cinematografico e testo scritto debba tener sempre presente la differenza dei linguaggi, ma questa differenza non impedisce un fecondo lavoro di comparazione critica.

Partiamo dal titolo, che è «testo scritto» anche nel film. La *nota* ha un titolo («La larga vida feliz de Margarito Duarte») in cui sono contenute tre informazioni sulla vicenda narrata: Margarito è il protagonista, la sua vita è lunga, la sua vita è felice. Sia la seconda che la terza non sono semplici informazioni: la lunghezza della vita non è semplicemente un dato oggettivo, ma serve a suggerire l'incredibile durata dell'attesa di Margarito a Roma, la sua speranza, mentre la felicità allude alla sua «indomabilità», al suo perseverare sorridendo, senza cadere nello sconforto, anzi sentendosi felice della propria missione. Il titolo è dunque un intervento metacomunicativo dell'autore, così come in tutto il racconto García Márquez era intervenuto a commentare gli eventi narrati. Il film invece s'intitola *Milagro en Roma*: è immediato il richiamo a *Miracolo a Milano*, il notissimo film girato da De Sica nel 1951, con soggetto e sceneggiatura di Cesare Zavattini¹⁴. Come si vedrà più avanti, il riferimento a Zavattini è un elemento importante. La parola *milagro* inserisce il film nel genere fantastico, e suggerisce da subito allo spettatore la presenza di elementi magici, imprevedibili, appunto miracolosi. La diegesi non è più incentrata sulla «tenacidad de picapedrero» di Margarito, ma sull'evento miracoloso, che le sequenze cinematografiche costrui-

¹⁴ Il film di De Sica è tratto dal racconto *Totò il buono*, scritto da C. Zavattini nel 1941.

scono attraverso la rappresentazione di una serie di eventi magici e di un crescendo dell'intensità del rapporto padre/figlia. A conferma dell'importanza dell'intensità del loro rapporto per la realizzazione del miracolo, all'inizio del film un'epigrafe (assente nella *nota de prensa*) offre una precisa chiave interpretativa del miracolo:

el amor hace breve la muerte.

Nel film scompare il personaggio dello scrittore, la cui assenza è sopperita dall'ampliamento del ruolo del cantante colombiano, Antonio de Duque y Terán (Rafael Ribero Silva della *nota*). Muta la scelta dei tempi: non c'è una voce fuori campo che rievoca un fatto accaduto vent'anni prima, bensì la storia è rappresentata nel suo evolversi. García Márquez, dunque, si eclissa sia come personaggio che come narratore.

Il film si apre con una rapida sequenza di scene luminose che mostrano la gioia di stare insieme di Margarito e la figlia, Evelia. Un regalo e la promessa di un gelato per la bambina sono motivo di risate, di rincorse. Eppure sembra che il padre abbia già un presentimento dell'imminente tragedia: per un attimo non vede la bambina, ed immediatamente lo turba un pensiero terribile. Evelia però ricompare, si era solo fermata ad allacciarsi le scarpe, ma la tragedia è rimandata solo di qualche istante. Margarito regala una scimmia con la carica a corda ad Evelia, e mentre la stringe tra le braccia, parlandole del gelato che le comprerà, improvvisamente la bambina muore. Senza che nessuno le abbia dato la corda, la scimmietta comincia a muoversi, accompagnando in modo triste e ridicolo la tragedia di Margarito.

Diversamente dalla *nota de prensa*, in cui la bambina non compare mai viva, nel film sono rappresentati i suoi ultimi momenti prima della morte. Non è un particolare da poco: raccontare la dedizione del padre verso la figlia, serve a spiegare una serie di comportamenti che, assenti nel racconto, sono invece una parte importante del film. Nelle successive sequenze girate a Roma, Margarito non appare mai senza la figlia. La fa «dormire» sul letto accanto a sé, la copre fino alle spalle perché non prenda freddo, la pettina, le leva le scarpe, la prende in braccio, chiede al tenore di cantare per lei. Sembra che con il passare dei giorni, Margarito tratti la bambina sempre più come se fosse viva: per farla essere alla moda, le compra delle

scarpette da ginnastica che vede ai piedi delle bambine di Roma; inoltre, siccome per lui la bambina sta semplicemente dormendo, si preoccupa quando resta troppe ore chiusa nella custodia. La dedizione di Margarito culmina con la scena – drammatica e ridicola al tempo stesso – del padre sulla giostra insieme con il cadavere. Questo rapporto con la bambina morta però va anche inserito nel mondo letterario di García Márquez, in cui i morti condividono la quotidianità con i vivi, spesso con estrema naturalezza.

Ma ritorniamo in Colombia. Il ritrovamento della bambina intatta nella tomba è un momento molto intenso che condensa una caratteristica tipica di tutto il film, e cioè il sovrapporsi di momenti magici e commossi e spunti ironici o addirittura ridicoli. Un crescendo musicale introduce la visione del cadavere incorrotto; un vento improvviso turba la quiete del cimitero e sottolinea l'evento miracoloso mentre Margarito, ancora incredulo, stringe felice la bambina tra le braccia. Intorno a lui, fra tombe distrutte, la gente s'inginocchia e prega, mentre il prete del paese sostiene che il ritrovamento della bambina è un chiaro segno che Dio è d'accordo con la costruzione di un nuovo cimitero. Il motivo del «trasloco», dunque, non è più la costruzione di una fabbrica, come nella *nota de prensa*, ma di un cimitero moderno, pretesto per l'autore per esprimere il suo forte anticlericalismo e per ironizzare sulla meschina figura del prete pronto a sfruttare il prodigio per i suoi fini. Giunge il vescovo a casa di Margarito per verificare l'evento accaduto: per la strada la gente attende il responso, tra le urla di improvvisati venditori di reliquie della santa. Il vescovo, sprezzante, afferma che si tratta di un semplice fenomeno naturale: in quanto rappresentante della burocrazia cattolica, il vescovo per García Márquez non può credere alle manifestazioni prodigiose del divino. Lo scetticismo del vescovo scatena nuovi eventi straordinari: la scimmia giocattolo si mette a camminare da sola, si alza un forte vento che spalanca le finestre, si verifica una straordinaria eclisse che per qualche secondo oscura il cielo: tutto il paese s'inginocchia, si fa il segno della croce, ormai convinto di essere di fronte a un vero miracolo. Nonostante l'opposizione del vescovo, ognuno versa il suo contributo per il viaggio a Roma di Margarito affinché ottenga la beatificazione di Evelia. La forte presenza di elementi magici è certamente una novità rispetto a «La larga vida feliz de Margarito Duarte», in cui l'unico evento straordinario è il ritrovamento del

cadavere incorrotto. Pur trattandosi di una storia immaginaria, «La larga vida feliz de Margarito Duarte» è sempre una *nota de prensa*, e quindi con la sua notizia sensazionale (un cadavere incorrotto dopo 10 anni) ma anche la sua pretesa di verità: il giornalista aggiunge tutti i particolari del caso, ma questi devono essere se non reali, perlomeno credibili, appartenenti alla vita quotidiana¹⁵. Pur lasciando un margine di possibilità a Margarito («el final de su historia era imprevisible») il tono della *nota* è piuttosto rassegnato. In definitiva, sembra che nella *nota de prensa* abbia poca importanza se la bambina sia davvero una santa; ciò che interessa García Márquez è la costanza e la caparbità dell'indomabile Margarito. Il film, invece, è tutto imperniato sull'evento miracoloso e sul rapporto padre/figlia che lo rende realizzabile.

A Roma Margarito alloggia in una pensione dove già risiede un cantante colombiano senza successo, Antonio de Duque y Terán, che tra un'esercitazione canora e l'altra, racconta al compatriota il suo sogno di eguagliare il mito di Caruso che spaccò i vetri con un acuto strepitoso. Tra i due si instaura un rapporto di tacita complicità, che sfocia, poi, in un'aperta collaborazione. Le aspettative di Margarito a Roma hanno un preciso corrispondente nelle aspirazioni del tenore Antonio. È lui a paventare il rischio di restare tutta la vita nella capitale italiana in attesa di qualcosa che non arriverà mai («por eso la llaman la ciudad eterna», commenta ironicamente Antonio). Tra gli inutili tentativi di Margarito di essere ricevuto dal papa, s'inserisce la storia dell'esame del cantante lirico. Margarito assiste alla prova, naturalmente insieme con la bambina nella custodia, e fissa intensamente i vetri: durante l'acuto dell'aria *Furtiva lacrima* (da *Elisir d'amor* di Donizetti), sotto il suo sguardo concentratissimo, i vetri si spaccano. È il miracolo, e mentre la giuria applaude estasiata, il cantante dice a Margarito «El milagro es tuyo, tú eres el santo». Lo dice sottovoce, quasi spaventato, nel corridoio: la verità viene quasi sussurrata, messa tra parentesi, e lo sguardo calmo di Margarito non nega né acconsente.

I tentativi di Margarito di essere ricevuto dal papa si svolgono nell'arco di alcuni mesi (e quindi non c'è la successione

¹⁵ Anche altri racconti facenti parte dell'*obra periodística* hanno questa caratteristica: lo spunto offerto è un evento eccezionale (un piccolo scoop immaginario) che viene poi corredato da particolari reali e quotidiani. Cfr. ad es. «María de mi corazón», cit., pp. 98-100.

dei vari pontificati) e sono fortemente caratterizzati: il colombiano appare sempre serafico, mentre la gerarchia ecclesiastica è oggetto di satira¹⁶. La missione di Margarito è qui ostacolata dagli ambasciatori che vogliono trasformare il caso in un fatto politico, e pretendono che, una volta iniziato il processo di beatificazione della bambina, questa venga seppellita. Naturalmente le intenzioni dell'ambasciata colombiana terrorizzano Margarito, che non vuole assolutamente sporcare con strumentalizzazioni politiche la beatificazione della figlia né tantomeno rinunciare a restare accanto a lei.

Alla fine, la polizia funeraria, istigata dall'ambasciata colombiana con cui Margarito aveva bruscamente rotto ogni rapporto, arriva alla pensione, e pretende di portare via il cadavere. Il padre della bambina è disperato: sgrida Evelia, come un padre stanco dei giochi della figlia, poi la implora, le offre quel gelato che non aveva fatto in tempo a comprarle il giorno della sua morte. Un vento improvviso spalanca la finestra, la scimmietta comincia a muoversi: Evelia allora apre gli occhi e si alza. Il ritrovamento di padre e figlia è un abbraccio, uno scoppio di risate accompagnato dalle note del brano *Alleluja* del *Messia* di Händel. «Vamos a comer helado», dice Margarito felice, e i due si allontanano sotto lo sguardo stravolto della polizia.

Questa normalità di fronte all'evento miracoloso, oltre ad essere una caratteristica peculiare del realismo magico di García Márquez, ricorda l'atteggiamento di Totò il Buono, protagonista di *Miracolo a Milano*. Si possono senza dubbio riscontrare delle affinità tra i protagonisti dei due film, Totò e Margarito: entrambi sono caratterizzati da un candore disarmante che li rende totalmente estranei alle regole del mondo sociale. L'impressione è che siano stati catapultati in un mondo di cui non riescono a cogliere il funzionamento: Margarito, proveniente da un piccolo paese andino, arriva in una metropoli, Roma, e si scontra con incomprensibili trafale burocratiche per incontrare un papa che si può vedere solo dalla finestra; Totò, proveniente da un orfanatrofio, si affaccia su una città distrutta, Milano, futura metropoli, e si scontra con un altrettanto incomprensibile atteggiamento della gente, indurita dalla guerra e

¹⁶ Nel film è inserito anche un altro episodio nuovo rispetto alla *nota de prensa*, e cioè l'inganno di un falso prete francese che, con il pretesto di aiutare Margarito, lo deruba di tutti i soldi.

dalla povertà, e quindi incapace di rispondere ad un semplice «buongiorno». È la loro diversità dal resto della gente a renderli «santi», e quindi capaci di realizzare miracoli.

Terza tappa: il racconto

Nel 1990, García Márquez decide di riprendere ancora una volta il famoso quaderno dei temi, ormai ridotti a diciotto: scrive, di getto, dodici racconti. I restanti sei finiscono definitivamente nel cestino della carta straccia. Dopo altri due anni di lavoro intermittente, i racconti raminghi sono pronti per la stampa, ma l'autore pensa che sia opportuno prima rivedere le città europee in cui sono ambientate le sue storie. Intraprende allora un viaggio in quelle città, ma «ninguna de ellas tenía nada que ver con mis recuerdos»¹⁷. Questo scacco della memoria rende impossibile il poter distinguere «la línea divisoria entre la desilusión y la nostalgia»¹⁸. La versione definitiva dei *Doce cuentos* si arricchisce, allora, di una nuova prospettiva temporale, in cui l'antico ricordo delle città si mescola con l'immaginazione e con la nostalgia di paesaggi e sensazioni che ormai non sono più reali e recuperabili. Il risultato di questa gestazione letteraria così travagliata è soddisfacente: García Márquez scrive che dagli appunti del quaderno è derivato «el libro de cuentos más próximo al que siempre quise escribir»¹⁹.

Tra i dodici racconti ricompare, puntuale, la storia di Margarito Duarte, giunta ormai alla terza tappa della sua peregrinazione. Ancora una volta, l'autore cambia il titolo, chiamando il racconto «La santa». Un titolo breve, ma che indica una nuova prospettiva: oggetto della narrazione non è la vita felice di Margarito, né tantomeno il verificarsi di un miracolo. Piuttosto ci si trova davanti ad un fatto inspiegabile ma che è posto come assioma: la bambina è una santa. Tutto ruota intorno a questa verità inoppugnabile, di cui il padre della bambina è profondamente convinto. Il racconto si fonda su questa sicurezza di Margarito: sua figlia è una santa, già canonizzata nel suo cuore. Al contrario, in *Milagro en Roma* è proprio la presunta santità di Evelia a creare il dramma di Margarito: la necessità di sep-

¹⁷ G. GARCÍA MÁRQUEZ, «Prólogo», cit., p. 18.

¹⁸ *Ibidem*, p. 18.

¹⁹ *Ibidem*, p. 19.

pellirla per iniziare il processo di canonizzazione contrasta con la convinzione del padre che la piccola sia semplicemente addormentata e possa svegliarsi da un momento all'altro per vivere tutta la vita con lui. Nel racconto invece la bambina è morta, ma indiscutibilmente santa: Margarito non le compra le scarpe, non la tiene fuori dalla custodia, non la tratta come una bambina viva, come accade nel film; egli semplicemente sa di trovarsi di fronte ad un evento miracoloso che ha bisogno di un riconoscimento ufficiale. La vita grigia e triste dell'impiegato colombiano acquista in questo modo un significato quasi religioso: Margarito, in quanto padre della miracolata, si sente investito di una nuova, enorme, responsabilità, la canonizzazione della prima santa colombiana. Da qui la sua ostinazione, ma anche la serenità con cui continua a lottare, a mostrare in pubblico il bellissimo cadavere, ad aspettare che si compia quanto crede gli sia dovuto. Margarito ha la forza di chi sa di essere nel giusto.

I *Doce cuentos peregrinos* risalgono, nella loro stesura finale, al 1992: dal soggetto cinematografico sono dunque trascorsi quattro anni, ma dalla *nota de prensa* undici, e dalle note del quaderno quasi venti. Tra il film e la raccolta di racconti si situa la pubblicazione di *El general en su laberinto* (1989) e soprattutto una nuova visione del racconto. Dice infatti lo scrittore: «lo que nunca preví fue que el trabajo de prensa y de cine me cambiaría ciertas ideas sobre los cuentos»²⁰. Le varianti osservabili ne «La santa» possono rivelare, allora, anche questi mutamenti di idee sui racconti: García Márquez ritorna al testo scritto dopo aver «visto» la storia di Margarito tradotta in immagini. E di nuovo sceglie di raccontarla in prima persona, svolgendo il ruolo di narratore e personaggio, stavolta più presente rispetto alla prima versione scritta. Il racconto inizia in modo identico alla *nota de prensa*:

Veintidós años después volví a ver a Margarito Duarte²¹.

Si ripete dunque lo schema narrativo circolare della prima edizione del racconto, in cui l'autore coglie lo spunto da un evento che si vuole contemporaneo (l'incontro con Margarito

²⁰ *Ibidem*, p. 17.

²¹ G. GARCÍA MÁRQUEZ, «La santa», in *Doce cuentos peregrinos*, cit., p. 59.

ormai vecchio) per ripercorrere le tappe di una storia avvenuta vent'anni fa, prima in Colombia e poi a Roma, e ritornare, alla fine, al tempo presente dell'incontro.

Sin dalla prima pagina scompare ogni traccia del miracolo della resurrezione che concludeva felicemente il film:

- ¿Qué pasó con la santa?
- Ahí está la santa - me contestó. Esperando²².

La prima parte del racconto percorre le stesse tappe della *nota de prensa*: il narratore rievoca il primo incontro con Margarito, avvenuto nella pensione dove alloggiava insieme con il tenore Ribero Silva, riporta il racconto che gli aveva fatto del ritrovamento della bambina, il viaggio a Roma, il periodo trascorso insieme. Come nel film, viene dedicato ampio spazio alla serie di inutili tentativi di essere ricevuto dal papa, anche qui accompagnati da una sottile ironia nei confronti della chiesa cattolica. Solo che lo scarto temporale è netto: nel film la storia si svolge nell'arco di alcuni mesi, e il papa che Margarito cerca di incontrare è Paolo VI; ne «La santa», invece, trascorrono vent'anni e si succedono ben cinque papi, come nella *nota de prensa*. I diversi caratteri dei papi sono magistralmente sintetizzati con un solo tratto narrativo. Il primo papa che Margarito deve incontrare è Pio XII, ma questi non dà appuntamenti a causa di un'inarrestabile crisi di singhiozzo²³. Tuttavia Margarito riesce alla fine ad incontrarlo a Castelgandolfo, a vedere da vicino le sue unghie ben pulite e a respirare il suo alito di lavanda; ma quello che ottiene è una pomposa ed inutile benedizione generale in cinque lingue diverse. Il secondo papa è Giovanni XXIII che, in perfetta corrispondenza con lo stereotipo della sua immagine, gli regala un buffetto sulla guancia e gli dice:

- *Bravo figlio mio*, Dios premiará tu perseverancia²⁴.

Con il successivo papa, Paolo VI, ieratico e freddo, Margarito non ha nessun contatto. Le speranze si riaccendono con

²² *Ibidem*, p. 59.

²³ La crisi di singhiozzo sembra un'invenzione dell'autore: in realtà, negli ultimi mesi della sua vita, Pio XII soffrì veramente di questo fastidio senza rimedio, causato dalla sua malattia.

²⁴ G. GARCÍA MÁRQUEZ, «La santa», cit., p. 74.

papa Luciani, ma la sua prematura ed inaspettata morte impedisce l'incontro:

dos días antes del telefonema anunciado, Margarito se derrumbó ante el titular periódico que deslizaron por debajo de la puerta: *Morto il Papa*. Por un instante lo sostuvo en vilo la ilusión de que era un periódico atrasado que habían llevado por equivocación, pues no era fácil creer que se muriera un Papa cada mes. Pero así fue²⁵.

I vani tentativi di incontrare i Pontefici si intrecciano nel racconto con alcuni episodi nuovi, assenti sia nella *nota de prensa* sia nella versione cinematografica. In questi episodi il cantante Ribero Silva e García Márquez svolgono sempre un ruolo importante, assumendo la statura di co-protagonisti. Portano Margarito a vedere il leone di Villa Borghese che era solito rispondere con forti ruggiti al *do* mattutino del tenore. Stavolta, però, l'animale invece di rispondere agli esercizi di Ribero, si rivolge a Margarito: «no son rugidos de guerra sino de compasión», commenta il guardiano²⁶. In un'altra occasione, commossi dalla solitudine del loro amico, lo scrittore ed il cantante gli preparano un incontro con una prostituta: la donna, nuda, entra nella stanza di Margarito che dopo un attimo di turbamento finisce in fretta di vestirsi «para atenderla con el debido respeto»²⁷, poi si siede vicino a lei ed inizia una pacata conversazione. Il candore di Margarito, già perfettamente caratterizzato nel film, si esprime in quest'episodio paradossale. E la semplicità con cui egli tratta la santa, senza mai pensare che possa suscitare reazioni diverse dalla sua, conclude perfettamente la scena della prostituta: la donna, guardando la custodia della bambina, chiede a Margarito se sa suonare il sassofono, e questi, senza dire niente, apre il coperchio e mostra la figlia. La prostituta fugge via terrorizzata, spaventando a sua volta la padrona di casa che la crede un fantasma. Emerge da questa scena il contrasto tra il colombiano, tanto assorto nel suo rapporto esclusivo con la bambina da non rendersi conto che è pur sempre un cadavere, e il mondo circostante. Margarito, sempre silenzioso, resta attonito di fronte al chiasso e alla paura di chi vede sua figlia, si stupisce delle reazioni tanto esagerate della gente di fronte alla santa. Non è un caso, infat-

²⁵ *Ibidem*, p. 75.

²⁶ *Ibidem*, p. 68.

²⁷ *Ibidem*, p. 69.

ti, che una scena simile a quella appena descritta si verifichi una seconda volta: in un bar, un amico chiede a Margarito se sa suonare il violoncello e mentre García Márquez e Ribero Silva impallidiscono e cercano un modo per rimediare la situazione, Margarito è l'unico che prende la domanda «con toda naturalidad»²⁸, risponde cortesemente («No es un violonchelo, es la santa»²⁹) e apre la custodia senza nessuna esitazione. Tra i presenti qualcuno sviene, altri urlano o ammutoliscono, altri si inginocchiano facendosi il segno della croce... Ma tutto questo sembra non toccare assolutamente Margarito, sempre estraneo a tanto rumore.

Lo spunto dell'episodio della prostituta era già apparso in un'altra *nota de prensa* del 1982³⁰: ciò conferma il carattere ramingo degli appunti da cui sono poi derivati i *Doce cuentos*. Nell'articolo «Roma en verano» il tenore invita la prostituta per fare una sorpresa allo scrittore, che naturalmente ha una reazione ben diversa da quella dello smarrito padre della santa.

È interessante notare che in tutta la storia l'ambiente è profondamente caratterizzato come «romano». Questa caratterizzazione costituisce lo sfondo della vicenda anche nel film. Nel racconto García Márquez, riprendendo ancora l'articolo «Roma en verano», descrive le case, l'atmosfera della città addormentata nel calore estivo, il risveglio nelle ore serali in cui tutti escono per strada, le donne e in particolare la padrona di casa, generosa, accogliente, intrigante, maliziosa. Nel film, naturalmente, la caratterizzazione è resa con mezzi diversi: risuonano frasi in italiano con forte accento dialettale, e si susseguono inquadrature delle strade assolate e piene di gente e dei palazzi con persone affacciate, che rendono molto bene l'idea di una città vivace vista con gli occhi di chi non ci vive (è il caso delle inquadrature di Piazza San Pietro che riproducono lo sbalordimento di Margarito di fronte a tanta sontuosità architettonica). Questa «romanità» serve a sottolineare lo smarrimento del colombiano all'estero: filo conduttore dei *Doce cuentos* è infatti «las cosas extrañas que le suceden a los latinoame-

²⁸ *Ibidem*, p. 71.

²⁹ *Ibidem*, p. 71.

³⁰ «Roma en verano», cit., pp. 271-273. In questo articolo compare anche il leone di villa Borghese (ma non risponde agli acuti del tenore) e l'accenno ad un tema di un altro racconto poi sviluppato nei *Doce cuentos peregrinos* («Diecisiete ingleses envenenados»).

ricanos en Europa»³¹. Ma proprio perché questo sentirsi sperso in una realtà estranea è un tratto distintivo anche del protagonista del film, è probabile che serva anche ad evidenziare la differenza tra il mondo esterno e il mondo interiore di Margarito (come accade per Totò in *Miracolo a Milano*).

Un altro episodio nasce dalla scoperta che a Palermo c'è un museo che conserva cadaveri incorrotti: «la noticia inquietó tanto a Margarito que no tuvo un instante de paz hasta que fuimos a Palermo»³². Ma poi gli basta uno sguardo per formulare un lapidario giudizio autoconsolatorio:

– No son el mismo caso – dijo –. A éstos se les nota enseguida que están muertos³³.

La bambina invece sembra viva, prova della sua santità, e questo la rende profondamente diversa dalle mummie macabre ed inquietanti conservate a Palermo.

Tuttavia l'episodio più interessante è quello che il narratore rievoca per ultimo, e che prelude alla conclusione del racconto. È la congiunzione esplicita tra «La santa» e *Milagro en Roma*. Alcuni allievi del Centro Sperimentale di Roma, tra cui lo stesso García Márquez, propongono a Zavattini di fare un film sulla storia della santa: lo sceneggiatore si entusiasma all'idea, ma quando apre la custodia «en vez de enloquecerse, como era previsible, sufrió una especie de parálisis mental»³⁴, ammutolisce e manda subito via Margarito. Poi emette il suo verdetto: «no sirve para el cine, nadie lo creería»³⁵. Zavattini rifiuta il soggetto non perché non crede a quello che vede, ma perché teme che il pubblico non trovi credibile la storia. Dopo poche ore, incontrandosi nuovamente con gli allievi, dice che se Margarito facesse il miracolo di resuscitare la bambina, il film potrebbe essere un gran successo. Il problema del soggetto, allora, non è la scarsa credibilità, ma l'esigua quantità di magia; è necessario un miracolo per rendere valida la storia. Preso dall'entusiasmo per l'idea, Zavattini inizia a declamare il soggetto:

³¹ G. GARCÍA MÁRQUEZ, «Prólogo», in *Doce cuentos peregrinos*, cit. p. 14. L'aggettivo «peregrinos» indica anche lo status di viaggiatori in Europa che accomuna tutti i protagonisti dei dodici racconti.

³² G. GARCÍA MÁRQUEZ, «La santa», in *Doce cuentos peregrinos*, cit., p. 66.

³³ *Ibidem*, p. 66.

³⁴ *Ibidem*, p. 72.

³⁵ *Ibidem*, p. 72.

una noche, cuando ya han muerto como veinte Papas que no lo recibieron, Margarito entra en su casa, cansado y viejo, abre la caja, le acaricia la cara a la muertita, y le dice con toda la ternura del mundo: «Por el amor de tu padre, hijita: levántate y anda». [...] ¡Y la niña se levanta!³⁶

E quando un allievo ribatte che non è credibile, la risposta di Zavattini è chiara: non è la storia che è impossibile, è lui che non crede nella realtà³⁷. La magia è parte della vita: nello scrivere la sceneggiatura di *Miracolo a Milano*, un'altra storia di eventi miracolosi e straordinari, Zavattini non si pone alcun problema di attendibilità. Il suo desiderio di fare un film sulla storia di Margarito è come una presa d'atto di una trasposizione cinematografica che già c'è stata. Pertanto le parole di Zavattini non vanno lette come una proposta, ma come una citazione del soggetto di García Márquez. Sugli schermi non resta un Margarito in attesa, ma un padre che corre ridendo con la sua Evelia. Ciò può significare che un testo scritto per trasformarsi in un testo cinematografico ha bisogno di un incremento di magia: per questo la resurrezione della bambina, il cielo che si oscura, il vento, l'accendersi e spegnersi della scimmietta a corda sono tutti eventi e segni presenti solo nel film. Il racconto, invece, come la *nota de prensa*, si conclude con Margarito ancora a Roma, fiducioso ed indomabile, in attesa della canonizzazione della bambina³⁸. Ma c'è un elemento nuovo rispetto all'articolo: una profonda malinconia. Roma non è più la stessa di vent'anni prima, non c'è più il tenore, né la loro pensione, addirittura nessuno più ricorda Zavattini. Di quei giorni trascorsi con Margarito resta solo una cosa: un vecchissimo leone a Villa Borghese. Ma la sua presenza rende il nuovo paesaggio romano ancora più triste: non era forse il leone l'unico di cui l'autore dice esplicitamente che aveva compassione di Margarito? Il sentimento che domina l'ultima parte del racconto è questa profonda malinconia, frutto di un doloroso disincanto. Due elementi (malinconia e disincanto) che caratterizzano tutta la raccolta dei *Doce cuentos peregrinos*, forse proprio per la vicenda particolare dei racconti, interrotti e ricominciati continuamente proprio perché legati ad un periodo passato. Quella

³⁶ *Ibidem*, pp. 73-74.

³⁷ *Ibidem*, p. 73.

³⁸ «Sin darse cuenta, a través del cuerpo incorrupto de su hija, llevaba ya veintidós años luchando en vida por la causa legítima de su propia canonización». *Ibidem*, p. 77.

prospettiva temporale, cui accenna l'autore nel prologo, quel rivisitare luoghi ormai troppo diversi, produce una sensazione dolorosa: il tempo è passato, e non solo le città europee sono cambiate, anche chi le guarda è cambiato, il suo sguardo su quelle città è mutato. Già una volta García Márquez aveva parlato di un suo ritorno a Roma, in «Roma en verano». Dopo una vivace descrizione della città nei giorni d'estate, ripresa ne «La santa», l'autore aveva raccontato di aver rivisto la capitale italiana dopo molti anni: è il 1982 e non compare neanche un accenno di malinconia, Roma gli appare «como siempre, más bella, más sucia, y más loca que la vez anterior»³⁹. Non solo, proprio Roma gli sembra «la única ciudad que siempre me imaginé tal como fue cuando la conocí, que es como sigue siendo siempre. Tal vez la única de la que puedo decir que la recordaba sin conocerla»⁴⁰. Con questi presupposti il nuovo viaggio, nel '91, rappresenta veramente uno scacco della memoria, un tradimento di una città che sembrava avergli promesso di restare sempre identica. La scrittura di questi racconti, allora, risente di un diffuso sentimento di disincanto, poco incline alla magia, al fantastico. La disillusione che incombe fa sì che la bambina non resusciti e che Margarito resti ad aspettare. La luminosità del film, con le sue magie, la sua ironia, non poteva essere trasferita nel racconto definitivo della storia di Margarito. Le differenze tra *Milagro en Roma* e «La santa» non sono allora da attribuire semplicemente al lavoro di traduzione da un codice all'altro, per il quale siano stati incrementati gli aspetti spettacolari. Quando Zavattini, entusiasta, espone la sua idea per il soggetto del film, l'unico ad esprimere la propria opinione è l'allievo Lakis, che lo trova irreali. García Márquez tace. Il suo silenzio racchiude il rifiuto di quel soggetto: quella storia luminosa ormai appartiene ad un passato lontano che non può essere più riscritto. Il Margarito di adesso non fa miracoli. Dopo l'episodio di Zavattini e l'ennesima frustrazione causata dalla morte di papa Luciani, le rievocazioni del tempo trascorso s'interrompono, per ritornare al presente, all'incontro con Margarito. La descrizione del colombiano, già accennata all'inizio del racconto, si completa solo adesso, con nuovi particolari che lo definiscono essenzialmente patetico. Il narratore ci presenta infatti un Margarito stanco, vecchio, con una voce

³⁹ G. GARCÍA MÁRQUEZ, «Roma en verano», cit., p. 271.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 271.

«que podía venir del más allá»⁴¹. Anche qui, come nella *nota de prensa*, afferma che l'incontro con il papa «puede ser cosa de meses»⁴², ma non c'è traccia dell'ingenuo calcolo statistico del primo Margarito, né di quella fiducia incondizionata che lasciava «imprevisible» la conclusione della sua storia. Ne *La santa* si riporta l'idea che Margarito sia il personaggio in cerca d'autore che tutti i romanzieri aspettano, ma con due significative varianti:

durante años pensé que Margarito Duarte era el personaje en busca de autor que los novelistas esperamos durante toda una vida, y si nunca dejé que me encontrara fue porque el final de su historia me parecía inimaginable⁴³.

L'autore ha eliminato l'idea dell'impossibilità di inventare un finale: prima era sembrato «inimaginable», ma adesso la storia di Margarito si conclude. Le peregrinazioni sono finite e per questo l'autore elimina anche quella frase «todavía lo sigue siendo» della prima stesura, che lasciava intravedere il desiderio di lasciare qualche possibilità per un finale felice. Margarito adesso non ha più l'aspetto di un romano antico, ma vecchio:

se fue arrastrando los pies por el medio de la calle, con sus botas de guerra y su gorra descolorida de romano viejo, sin preocuparse de los charcos de lluvia donde la luz empezaba a pudrirse⁴⁴.

La scena è triste e malinconica. Lo scrittore, diventato co-protagonista de «La santa», aveva raccontato il periodo trascorso a Roma vent'anni prima come uno dei periodi più divertenti della sua vita, un'esplosione di giovinezza, quando insieme al cantante andava a bere fino a tardi, passeggiava con le prostitute, viveva in una «casa sin ley»⁴⁵. La brillante vitalità di García Márquez e Rafael Ribero Silva si poneva antitetivamente rispetto alla lugubre presenza di Margarito. Adesso tutto questo è scomparso. Al momento dell'incontro, Margarito Duarte e García Márquez sono figure complementari. Anche lui è ramingo, in una città che non riconosce, e di cui anzi vede i primi segni di decadenza. Ne «La santa» García Márquez non è unicamente narratore, ma egli stesso è viaggiatore. Solo che ha

⁴¹ G. GARCÍA MÁRQUEZ, «La santa», cit., p. 76.

⁴² *Ibidem*, p. 77.

⁴³ *Ibidem*, pp. 59-60.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 77.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 64.

una prospettiva particolare: non scopre luoghi nuovi, ma ricerca città già visitate ormai irriconoscibili. Tutto il paesaggio porta i segni di un'irrimediabile malinconia:

caía sin cesar una llovizna boba como de caldo tibio, la luz de diamante de otros tiempos se había vuelto turbia, y los lugares que habían sido míos y sustentaban mis nostalgias eran otros y ajenos⁴⁶.

Forse in questo viaggio per la prima volta lo scrittore sente il peso degli anni, il dramma dell'invecchiamento. Non si vuol dire che questo sia il definitivo approdo della poetica di García Márquez: sentire di star invecchiando non corrisponde al reale invecchiamento. Anzi, l'avvertimento della vecchiaia può anticipare la vera decadenza (che può non verificarsi affatto) e provocare stati d'animo che scompaiono quando effettivamente si diventa vecchi. In questo caso, i *Doce cuentos peregrinos* costituiscono un momento particolare (che abbiamo definito «di malinconia e disincanto») della vita dello scrittore che non trova riscontro nelle opere successive. I *Doce cuentos peregrinos* sono il momento in cui con maggior forza García Márquez avverte il trascorrere del tempo:

yo estaba demasiado oprimido por los estragos del tiempo para pensar en nadie⁴⁷.

L'inserimento di se stesso come personaggio nel racconto serve a rendere esplicita questa disposizione d'animo malinconica che caratterizza tutta la raccolta. Il García Márquez-personaggio ramingo per le vie di Roma rimanda al García Márquez-narratore in «viaje de reconocimiento»⁴⁸. L'incontro con Margarito è quasi una tappa della sua ricognizione nelle città europee. Ed ha lo stesso effetto di «inversión asombrosa»⁴⁹, per cui i ricordi reali si trasformano in fantasmi della memoria. Per questo la condizione interiore de «La santa» (l'unico dei dodici racconti con narratore omodiegetico) si estende anche agli altri racconti.

Con questi presupposti, il racconto non sarebbe mai potuto finire con la corsa di Margarito ed Evelia rediviva in un'assolata piazzetta di Roma piena di bambini. La malinconia non crede ai miracoli.

⁴⁶ *Ibidem*, pp. 75-76.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 75.

⁴⁸ G. GARCÍA MÁRQUEZ, «Prólogo», cit., p. 18.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 18.

ABSTRACT

Doce cuentos peregrinos by Gabriel García Márquez was published in 1992. One of the short stories in the book, «La santa», is probably the story that «wanders» the most: in fact it became a short story after having been a newspaper article («La larga vida feliz de Margarito Duarte») and a Spanish film script produced in 1988 (*Milagro en Roma*). The differences among the three works are certainly due to the different genres, but they also derive from forces acting in the original text. The study of these differences demonstrates the extraordinary dynamism of García Márquez's creative activity.

KEY WORDS

García Márquez. Cinema literature. Short story rules.

Sergio Leone

I SUICIDI SONO CONTAGIOSI...

Tra le molte peculiarità della letteratura russa classica, una stupisce per dimensioni ed estensione: un pezzo di cronaca, letto in un giornale o riportato da amici, conoscenti o parenti, spesso un aneddoto, un pettegolezzo, un sentito dire, a volte un trafiletto minimo in una gazzetta di provincia, rappresentano il punto di partenza, sono posti alla base, all'origine di un racconto, di un romanzo, di un dramma o di una commedia.

Non c'è autore, nell'Ottocento russo, che non abbia utilizzato tale procedimento, con conseguenze a volte anche esiziali per l'opera stessa, come avvenne nel caso del *Cadavere vivente* tolstoiano, che non vide la luce in vita del suo autore. Tolstoj, infatti, acconsentì alla preghiera di non pubblicare il testo del dramma, rivoltagli dal figlio della donna, sulla cui vicenda giudiziaria¹ si basa il nucleo originario del testo, per motivi prettamente umanitari. Così Lev Tolstoj raccontò ad Aleksandr Gol'denvejzer, uno dei suoi biografi, l'episodio:

È venuto a trovarmi il figlio della moglie dell'uomo da me descritto, poi lui, di persona. Il figlio a nome della madre² mi ha chiesto di non pubblicare il dramma perché ciò sarebbe stato per lei penoso, inoltre la spaventava il fatto che la storia potesse di nuovo venire fuori. Io, naturalmente, ho promesso. (...). Dopo il colloquio avuto con loro, il mio interesse per questo lavoro è venuto meno³.

¹ Il fatto venne narrato a Tolstoj nel 1897 da N.V. Davydov, presidente di tribunale a Mosca e suo amico: separata dal marito, da anni ormai, la signora E.P. Gimer voleva risposarsi. Ma la Chiesa s'era opposta al divorzio, e il marito, N.S. Gimer, s'era allora finto morto per rendere la libertà alla moglie. Ma l'inganno era stato scoperto. I due, condannati in un primo momento alla deportazione in Siberia, poi a un anno di reclusione, s'erano visti in seguito condonata la pena.

² La madre era imparentata con amici di Tolstoj a Jasnaja Poljana.

³ A.B. GOL'DENVEJZER, *Vblizi Tolstogo*, Moskva 1922, vol. I, p. 53.

Un esempio, supponiamo unico, della diffusione del procedimento, è rappresentato da un episodio d'insolita drammaticità, riportato dalla stampa di tutto il paese e avvenuto nel tardo autunno del 1881, il 4 novembre, nel teatro comunale di Char'kov. Era in corso la rappresentazione del dramma di A. Ostrovskij *Vasilisa Melent'eva*: lo spettacolo volgeva al termine, quando all'improvviso il sipario venne in tutta fretta calato e la recitazione interrotta. L'attrice Evlalija Pavlovna Kadmina, che interpretava la parte della protagonista, s'era avvelenata sulla scena. Come venne successivamente accertato, la Kadmina, durante l'intervallo, aveva bevuto una soluzione di fosforo. La dose non era molto forte, e il veleno aveva agito lentamente: l'attrice era riuscita a recitare per quasi tutto lo spettacolo. Ma sul finire della recita i dolori ebbero il sopravvento, la rappresentazione fu interrotta e la Kadmina venne trasportata all'albergo «Europa», dove alloggiava. Si tentò di tutto per strapparla alla morte, a dispetto della volontà dell'attrice che supplicava di lasciarla morire. L'agonia si protrasse per sei giorni, sei giorni di atroci sofferenze, durante i quali la Kadmina, che mai perse conoscenza, trovò la forza di scrivere queste poche parole, quasi alla Majakovskij: «Muio perché il vivere mi è insopportabile. Nessuno è causa della mia morte. Un'ultima preghiera mi resta a fare, ed è quella che i medici non abbiano a eseguire l'autopsia del mio corpo». Morì il 10 (22) novembre 1881, alle sette e mezzo di sera. Le cronache giornalistiche furono prodighe di particolari sui retroscena della tragedia consumatasi dinanzi ad un teatro gremito. La Kadmina, dopo una lunga convivenza, era stata abbandonata da un tal «ufficiale T.» che le aveva preferito una ricca vedova: secondo una norma tipica dei tempi, una commediante non poteva essere una moglie «seria» per un militare, tra l'altro anche nobile. La giovane (aveva soltanto ventotto anni), che oltre ad attrice era anche cantante lirica di successo⁴ e scrittrice dilettante ma di buona qualità, aveva inviato all'ex amante e alla sua nuova fiamma due biglietti omaggio per lo spettacolo ostrovskiano, costringendoli in tal modo ad assistere ad un dramma nel dramma, di cui essi non erano semplici spettatori, ma coprotagonisti.

La vicenda, per i suoi contorni shakespeariani, scosse fortemente l'opinione pubblica del tempo: non solo tra la gente

⁴ Čajkovskij, suo estimatore, le aveva dedicato nel 1875 la romanza *Strašnaja minuta* (Un terribile istante).

comune, ma nei salotti artistici e letterari di tutta la Russia se ne parlò a lungo, per anni. Molti scrittori e non tutti marginali, ne trassero spunto per racconti e drammi. Quasi un'epidemia, un contagio, di cui riportiamo di seguito, cronologicamente, le tappe:

- 1881: *Ja ždu. Ešče est' vremja* (Aspetto. C'è ancora tempo), dialogo di P.P. Sokal'skij;
 1883: *Muž pevicy* (Il marito della cantante), novella di V.N. Kunickij;
 1883: *Pevica* (La cantante), poesia di S.A. Andreevskij;
 1884: *Evlampija Ramina*, dramma di N. Fedorov-Solovcov;
 1884: *Teatral'nyj charakter* (Un carattere teatrale), racconto di N.S. Leskov;
 1886: *Tat'jana Repina*, commedia di A.S. Suvorin;
 1887: *Klara Milič*, racconto di I.S. Turgenev;
 1889: *Tat'jana Repina*, dramma in un atto di A.P. Čechov;
 1889: *Poslednij debjut* (L'ultima recita), novella di A.I. Kuprin⁵.

Una tale insolita proliferazione venne notata e sottolineata, naturalmente con un pizzico di ironia, da Čechov che vi dedica, indirettamente, alcune battute nella sua esercitazione dedicata alla Kadmina-Repina:

«TRA LA FOLLA

- Ieri all'albergo Europa si è avvelenata un'altra donna.
- Sulla scia della Repina è già la quarta che si avvelena. Mi spieghi un po' lei, caro mio, questi avvenimenti.
- È una psicosi. Non si spiega altrimenti.
- Spirito di imitazione, dunque.
- I suicidi sono contagiosi...
- Le psicopatiche ora non si contano più! È un vero disastro!»⁶

Anche altrove Čechov ritorna, ma questa volta direttamente, al postumo destino letterario della tragica eroina:

... Sono mortificato per Tat'jana Repina e ho pietà di lei non perché s'è avvelenata, ma perché ha vissuto la sua vita, è morta soffrendo ed è stata ritratta inutilmente e senza alcun profitto per nessuno⁷.

⁵ Il primo racconto pubblicato da Kuprin, apparso il 3 dicembre 1889 sul settimanale moscovita «Russkij satiričeskij listok» a firma Al. K-rin.

⁶ A. ČECHOV, *Teatro*, Torino 1991, pp. 372-373.

⁷ A. ČECHOV, *Epistolario*, Torino 1960, vol. I, p. 362

Tranne che, come abbiamo visto, per tutti coloro che dalla sua vicenda trassero spunto. Tra l'altro, dopo la sua tragica scomparsa ebbe inizio un vero e proprio culto dell'attrice-cantante: si ripercorse tutta la sua vita, nei minimi dettagli, si scoprì un marito italiano, tale Forconi o Falconi, venne riportato alla luce un suo racconto incompiuto, *Diana Embriaco*, ambientato a Genova in epoca medievale, che ha una sua importanza, dato che si tratta del testo che aprì la strada alla posteriore tendenza, che potremmo definire «novellistica italiana», rappresentata dalla collocazione su territorio italico di storie rinascimentali da parte di vari autori russi, quali Anfiteatrov, Gumilëv, Brjusov, Čulkov e altri.

E ci furono anche gli innamoramenti postumi, come quello dello zoologo Vladimir Alenicyn, che presto si trasformò in una specie di ossessione paranoica, quando l'uomo ordinò un enorme ritratto della Kadmina, e chiunque andasse a fargli visita doveva inchinarsi davanti al quadro e rendergli omaggio, poiché Alenicyn presentava la donna ritratta nel dipinto come la padrona di casa.

Tale fatto venne a conoscenza di Ivan Turgenev, e fu una delle componenti che spinsero lo scrittore a creare il suo ultimo racconto, *Klara Milič*. Lettera del 20 dicembre 1881 di Turgenev a Z.A. Polonskaja:

L'innamoramento di Alenicyn dopo la morte della Kadmina, che Voi mi avete raccontato, è un fatto psicologico eccezionale! Da ciò potrei trarre un racconto semifantastico alla Edgar Poe. Ricordo di avere visto questa Kadmina sulle scene (quando era ancora una cantante lirica: aveva un viso molto espressivo)...

Ad un ritratto dell'attrice è collegato anche un altro fatto riportato dalle cronache del tempo, e che riflette l'aura di misticismo di cui si ammantò la storia della Kadmina. Subito dopo i funerali un *fan* della cantante chiese l'autorizzazione di portare l'icona di Santa Evlalija martire nella cappella del cimitero dov'era stata sepolta Evlalija Kadmina. L'icona venne collocata nella seconda fila dell'iconostasi e l'immagine illuminata da una piccola lampada in modo che fosse visibile la ghirlanda d'argento attorno alla testa della santa e l'iscrizione alla base: «Ad Evlalija Kadmina, rappresentante dell'arte drammatica russa». Dopo qualche tempo una commissione d'inchiesta, voluta dai membri del concistoro, sulla base di una denuncia anonima, si recò nella cappella per confrontare l'icona di Santa

Evlalija martire con una fotografia di Evlalija Pavlovna Kadmina. Il viso raffigurato nelle due immagini era lo stesso. La commissione interrogò alcuni testimoni e decise di assegnare al diacono della cappella il compito di custodire l'icona: l'immagine «sacra» venne riposta in un armadio, ma qualche giorno dopo, quando la commissione d'inchiesta ritornò per un nuovo sopralluogo, l'icona era sparita.

La pubblicazione della *Tat'jana Repina* cechoviana avvenne a vent'anni dalla morte di Anton Pavlovič⁸, ad opera del fratello Michail, uno dei suoi più attenti biografi⁹. Un anno dopo il dramma riapparve in una raccolta che comprendeva anche il primo apporto critico dedicato all'inedito cechoviano, redatto da A. S. Dolinin¹⁰.

Čechov scrisse la propria versione del tragico avvenimento sulla scia dell'omonima commedia in quattro atti di Aleksej Sergeevič Suvorin, andata in scena nel teatro Aleksandrinskij di Pietroburgo e al Piccolo di Mosca, rispettivamente l'11 dicembre 1888 e 16 gennaio 1889, accolta calorosamente dalla critica ufficiale e freddamente da quella più avanzata.

Il contenuto del testo suvoriniano seguiva alla lettera la vicenda della Kadmina. L'attrice Repina si innamora di Sabinin, un proprietario terriero. Questi, però la abbandona per sposare la Olenina, una ricca latifondista. La Repina si uccide sulla scena mentre recita il ruolo di Melent'eva.

Un paio di mesi più tardi, Čechov, che aveva collaborato attivamente all'allestimento moscovita dell'opera suvoriniana, inviava all'autore il manoscritto del proprio esercizio, accompagnato da una lettera in cui lo definiva «il regalo insignificante e inutile che vi avevo promesso». Suvorin fece dattilografare l'atto unico in due copie e una la fece pervenire a Čechov. Il regalo non era affatto insignificante né, soprattutto, secondo le reali intenzioni cechoviane, inutile.

Suvorin era amico di Čechov, nonostante i ventisei anni di

⁸ In Italia si venne a conoscenza dell'inedito cechoviano, ma col titolo storpiato in *Tat'jana regina*, nel 1956, quando fu pubblicata la biografia di Čechov opera di David Magarshak (D. MAGARSHAK, *Cechov*, Milano 1956, p. 205).

⁹ M.P. ČECHOV, *Anton Čechov. Teatr, aktery i «Tat'jana Repina»*. (Nezdannaja p'esa Čechova), Pg. 1924.

¹⁰ A.S. DOLININ, *Parodija li «Tat'jana Repina» Čechova?*, in A.P. Čechov. *Zaterjannye proizvedenija. Nezdannye pis'ma. Vospominanija. Bibliografija*, Leningrad 1925, pp. 58-84.

differenza, e negli anni tra il 1888 e il 1900 fu uno dei suoi maggiori corrispondenti. Editore e giornalista, Suvorin si diletta di esperimenti e sortite in campo letterario, narrativa e drammaturgia, che pubblicava per i propri caratteri, e spesso si atteggiava a maestro d'arte e di vita del più giovane amico, di cui, e gliene va fatto merito, aveva tra i primi intuito le grandi doti artistiche.

Čechov doveva riconoscenza a Suvorin: il 15 febbraio 1886 aveva avuto inizio la sua collaborazione alla rivista «Novoe vremja» («Tempo nuovo») di proprietà dell'editore, una collaborazione che sarebbe durata alcuni anni e che non da tutti fu apprezzata positivamente¹¹. Inoltre Suvorin rappresentava per Čechov anche il cavallo di Troia per introdursi in altre riviste e presso altri editori. A collaborare al «Novoe vremja» aveva invitato scrittori come Bilibin, Korolenko, Ščeglov, e anche il fratello Aleksandr, le cui opere di carattere non prettamente letterario¹² avrebbero in seguito trovato pubblicazione proprio presso i tipi suvoriniani. Anton Pavlovič era perfettamente cosciente del potere e dell'influenza dell'amico editore, come si vede da una lettera al fratello Aleksandr dell'11 aprile 1889:

Hai scritto una *pièce*? Se vuoi avere un apprezzamento valido, dalla da leggere a Suvorin. Oggi gli scriverò al riguardo; tu, non far storie e portagliela. Non sottoporla alla censura prima d'aver fatto le correzioni che dovrai necessariamente fare dopo averne parlato con persone esperte. Suvorin, da solo, è più che sufficiente¹³.

Il bozzetto cechoviano è comunemente considerato dai suoi rari esegeti l'ideale continuazione, il quinto atto conclusivo del dramma suvoriniano e insieme una sua parodia¹⁴. È poco probabile, tuttavia, che Čechov avrebbe fatto dono del proprio manoscritto a Suvorin, se davvero l'avesse ritenuto una parodia, un'arguzia. L'atto unico di Čechov è in realtà uno studio a sé stante, conchiuso, rappresentabile indipendentemente dalla

¹¹ Cfr. I.JU. TVERDOCHLEBOV, *Čechov i «Novoe vremja» Suvorina*, in *Čechov i ego vremja*, Moskva 1977, pp. 284-300.

¹² *Saggio storico sui sistemi antincendio*, 1892, *Dizionario chimico del fotografo*, 1892; *Come combattere l'alcolismo*, 1897, ecc.

¹³ A. ČECHOV, *Epistolario*, cit., p. 407.

¹⁴ A.S. DOLININ, *Parodija li «Tat'jana Repina» Čechova?*, cit.; E.S. SMIRNOVA-ČIKINA, *«Tat'jana Repina» Antona Čechova*, in *V tvorčeskoj laboratorii Čechova*, Moskva 1974, pp. 108-117.

propria genesi, i cui intenti sono sì fortemente didattici nei confronti di Suvorin, ma si propongono anche sul piano della continua ricerca drammaturgica dell'autore, in un periodo, la fine degli anni Ottanta, decisivo per le sorti del teatro di Čechov, preda allora di scoramenti, di idee e ripensamenti.

La *Tat'jana Repina* cechoviana è dunque un esercizio privato, personale, pur con un destinatario, pur con un obiettivo. È la volta di Čechov a ergersi a maestro e critico dell'amico più anziano. Nessuna parodia, ma un invito aperto, non diplomatico, a rivedere l'impostazione delle idee suvoriniane in campo drammaturgico. Del resto, non si trattava certo di una novità. In una lettera a Suvorin del 23 dicembre 1888 la questione era già stata posta, con toni apparentemente sfumati:

Ho riletto il vostro dramma. Contiene molto di buono e d'originale, che non si era incontrato prima nella letteratura drammatica, e anche molto di cattivo (per esempio il linguaggio). Le sue qualità e i suoi difetti sono un capitale da cui si potrebbe trar profitto, se avessimo una critica. Ma questo capitale rimarrà improduttivo, poi invecchierà e sparirà dalla circolazione. Non esiste una critica¹⁵.

Ma almeno un critico della *Tat'jana Repina* di Suvorin aveva già detto la sua, ed era stato lo stesso Čechov che, in una lettera all'autore del 30 maggio 1888, s'era espresso in toni inequivocabili:

Per quanto riguarda la vostra *pièce*, avete torto di dirne male. Le sue manchevolezze non dipendono da scarsezza d'ingegno e di spirito d'osservazione, ma dal carattere della vostra facoltà creativa. Voi siete più incline a una creazione severa, educata in voi dall'assidua lettura dei modelli classici e dall'amore per essi. Immaginate la vostra *Tat'jana* scritta in versi, e vedrete che i suoi difetti assumeranno un'altra fisionomia. Se fosse scritta in versi, nessuno s'accorgerebbe che tutti i personaggi parlano il medesimo linguaggio, nessuno rimprovererebbe ai vostri protagonisti di non discorrere, ma di filosofare e di giornalisteggiare – tutto ciò, in una forma poetica, classica, si stempererebbe nello sfondo generale come il fumo nell'aria – e non si noterebbe l'assenza del linguaggio e delle mossette volgari di cui debbono abbondare le commedie e i drammi contemporanei e che mancano del tutto nella vostra *Tat'jana*. Date ai vostri protagonisti dei nomi latini, rivestiteli di toghe, e otterrete lo stesso risultato... I difetti del vostro lavoro sono irrimediabili perché organici. Consolatevi pensando che sono il prodotto delle vostre qualità positive e che se cotesti difetti fossero donati ad altri drammaturghi, per

¹⁵ A. ČECHOV, *Epistolario*, cit., p. 361.

esempio a Krylov o a Tichonov¹⁶, i loro lavori sarebbero più interessanti e più intelligenti¹⁷.

«Versi... nomi latini... toghe». Il tipo di teatro aborrito da Čechov, alla ricerca di vie tutte diverse, inimmaginabili per i Suvorin, i Krylov, i Tichonov, e via dicendo...

Non troppo distante da quello di Čechov fu il giudizio di V.I. Nemirovič-Dančenko, nel sottolineare i difetti dell'opera di Suvorin:

I monologhi dei protagonisti non solo non presentano punti di contatto con le loro condizioni e non contribuiscono allo sviluppo della fabula, ma non hanno neppure nulla in comune con i caratteri dei personaggi né sono in grado di definirli. Tutti parlano un'unica lingua, bellissima, certo, ma puramente ed esclusivamente teatrale¹⁸.

Nel periodo dell'allestimento scenico moscovita della *Tat'jana Repina* suvoriniana, Čechov stava lavorando al suo *Ivanov*. E di questo c'è una traccia, un'allusione sottile nel suo pezzo dedicato alla Repina. Risulta che la donna vestita di nero, comparsa nella chiesa durante la celebrazione del matrimonio tra Sabinin e la Olenina e creduta dallo sposo la propria ex innamorata Tat'jana, sia la sorella di un tale Ivanov:

SIGNORA VESTITA DI NERO

Portatemi via... portatemi via. (*Geme*) Sono la sorella dell'ufficiale Ivanov... la sorella. (...) (*Si strappa le vesti e grida*) Salvatemi! Salvatemi! Salvatemi!

Sipario e tutto il resto lo lascio alla fantasia di A.S. Suvorin¹⁹.

Quel triplice «salvatemi!» non è lasciato o lanciato alla fantasia di Suvorin, ma agli «attori e alle attrici» che presenziano

¹⁶ I due autori non sono scelti a caso da Čechov. Viktor Aleksandrovič Krylov (1838-1906), anche lui editore di se stesso, appare come una copia in formato ridotto di Suvorin. Vladimir Alekseevič Tichonov (1857-1914) ricercava costantemente l'attenzione di Čechov, intrattenendo con lui una corrispondenza saltuaria ma tenace, nonostante i toni sottilmente, ma non troppo, ironici delle risposte di Čechov. Si veda, ad esempio, la lettera scritta da Čechov a Tichonov il 22 febbraio 1892, in cui a una precisa richiesta del suo corrispondente, Čechov traccia una propria biografia, al limite del surreale, una delle cui tappe è la seguente: «Nel 1982 ho banchettato a un onomastico insieme con V.A. Tichonov.»

¹⁷ A. ČECHOV, *Epistolario*, cit., p. 291.

¹⁸ «Russkie vedomosti», n. 19, 19 gennaio 1889.

¹⁹ A. ČECHOV, *Teatro*, cit., p. 383.

al rito delle nozze tra Sabinin e la Olenina²⁰.

Čechov non visse a lungo per sapere che qualche successo, dopo tutto, le sue critiche l'avevano ottenuto: nel 1911, un anno prima di morire, Suvorin ripubblicò la quarta, definitiva edizione della sua *Tat'jana Repina*, nella quale ridusse, limò, modificò di molto la stesura originale, non ancora convinto dei «difetti irrimediabili, perché organici» della *pièce*.

ABSTRACT

Tat'jana Repina is a one act drama, published in 1924, twenty years after Čechov's death. It is a subtle critic of homonymous comedy written by A.S. Suvorin, a publisher friend of his. The scholars of Čechov's literary works consider his *Tat'jana Repina* a parody, but Čechov in this short play offered himself above all a useful exercise of a dramatic writing.

KEY WORDS

Cechov. Drama. Repina.

²⁰ La didascalia iniziale recita così: «La chiesa è piena di gente... È presente tutta l'élite locale. (...) Tra la folla la *troupe* locale capeggiata da Matveev.»

Antonello Mattone

GIOVANNI STIFFONI. UN PROFILO INTELLETTUALE*

Non è facile tracciare un compiuto profilo intellettuale di Giovanni Stiffoni e della sua attività di studioso e di ricercatore. Non soltanto per la distanza troppo breve della sua scomparsa, ma soprattutto perché l'opera dello storico è inscindibilmente legata alla sua personalità di uomo civilmente impegnato, sensibile a quei valori «alti» della politica che hanno caratterizzato un'intera stagione della storia italiana, con grandi speranze e anche con cocenti delusioni. Non si comprenderebbero le sue riflessioni su tematiche quali l'«utopia» e la «tolleranza», le «riforme» e la «rivoluzione», la «continuità» e la «discontinuità», senza tener conto del fervore civile che animava le sue ricerche. Stiffoni è stato però sempre lontano da schematici e facili ideologismi: egli si è infatti accostato in modo critico e dialettico a tradizioni assai diverse, dall'idealismo crociano allo storicismo marxista, sino alle tesi della scuola di Francoforte.

Di recente Giannantonio Paladini ha posto in evidenza il ruolo svolto da Stiffoni nella Société Européenne de Culture, l'organizzazione fondata nel 1950 a Venezia, con lo scopo di sviluppare le relazioni, gli scambi e i legami di solidarietà tra intellettuali di blocchi diversi e l'obiettivo di agire d'intesa per la salvaguardia e il miglioramento delle condizioni necessarie per l'affermazione della cultura e per contribuire in tal modo alla soluzione della crisi mondiale (*Giovanni Stiffoni e la So-*

* Il testo riproduce con alcune integrazioni il discorso pronunciato il 27 novembre 1996 nella Sala Tommaseo dell'Ateneo Veneto in occasione della manifestazione «Ricordo di un amico», in memoria di Giovanni Stiffoni, promossa dalla Facoltà di Lingue e Letterature straniere dell'Università Ca' Foscari di Venezia.

ciété Européenne de Culture. Note per un profilo intellettuale, in «Rassegna iberistica», n. 56, 1996, pp. 217-226). Alla Società, animata dal filosofo veneziano Umberto Campagnolo, avevano aderito Norberto Bobbio, Arturo Carlo Jemolo, Ilya Ehrenburg, Giorgio La Pira. Nel 1968 Stiffoni fu chiamato a far parte del consiglio esecutivo e si impegnò nella sua attività politica e culturale, come emerge dagli articoli pubblicati nella rivista «Comprendre» e dai suoi interventi alle riunioni e ai convegni internazionali.

Giovanni Stiffoni si era laureato a pieni voti nel 1959 in Filosofia presso la Facoltà di Lettere dell'Università di Padova con una tesi sulle opere dell'abate Mably. Un ruolo decisivo nella sua iniziazione agli studi filosofico-politici venne esercitato da Umberto Campagnolo. Ma il vero momento di svolta nella sua formazione intellettuale e nella sua vocazione storica è rappresentato dalla borsa di studio, ottenuta nel 1959-60, presso l'Istituto di Studi Storici di Napoli per una ricerca su «I Confederati di Bar e i progetti costituzionali di Mably e Rousseau». La ricerca era guidata da Federico Chabod, allora, con Delio Cantimori, sicuramente il più autorevole storico italiano dell'Età moderna.

Quindici anni dopo, ricordando la «luminosa figura» di Chabod, avrebbe rammentato «quegli incontri indimenticabili [...] nelle stanze di Palazzo Filomarino» quando attendeva alla «prima messa a punto, sotto la sua guida, dei miei scandagli sul solitario di Marly-le-Roy» e avrebbe riflettuto sul perché «le inquietudini speculative rimangono sterilmente tali se non s'innestano nella serietà della ricerca storica. In una realtà difficilmente mutabile con la *raison*, l'esemplarità di una vita, che è la sua utopia, riconduce all'urgenza della storia». Lo storicismo di derivazione crociana appreso da Chabod caratterizzerà infatti tutta la sua produzione storiografica successiva, per l'attenzione predominante al dibattito ideale ed alla storia politica, per l'accurata ed erudita ricerca delle fonti ed anche – se vogliamo – per l'aperta indifferenza ai problemi metodologici.

Nel 1960-61 Stiffoni frequentò come borsista l'École Pratique des Hautes Études di Parigi. I primi anni Sessanta appartengono alla cosiddetta «era» di Fernand Braudel, durante la quale il grande storico lorenese esercitò una vera e propria dittatura nella cultura storiografica francese. È il trionfo della storia quantitativa e degli studi di storia sociale e delle mentalità. Stiffoni però rimase sempre estraneo agli indirizzi e alle

tecniche di ricerca delle «Annales»; anche negli anni Settanta-Ottanta, quando la *nouvelle histoire* esercitò un notevole influsso sulla storiografia italiana, seguì con coerenza, al di là di facili mode o di repentini ripensamenti, il solido metodo storicista che aveva appreso da Chabod.

In realtà il soggiorno parigino fu utilizzato soprattutto per la ricerca negli archivi e nelle biblioteche dei manoscritti di Mably. Così nel 1962, da assistente volontario alla cattedra di Storia della filosofia presso la Facoltà di Lingue e Letterature straniere dell'Università di Venezia, Stiffoni poté pubblicare la sua raccolta delle *Opere scelte* di Mably con una puntuale introduzione. Tra la metà degli anni Cinquanta e i Sessanta si assiste ad un «fervore d'interesse» e a un «momento felice» degli studi italiani sul XVIII secolo (F. DIAZ, *La storiografia politica*, in AA.VV., *Immagini del Settecento in Italia*, a cura della Società italiana di studi sul secolo XVIII, Roma-Bari, 1980, pp. 3-20), come è dimostrato dalle ricerche e dagli studi di Franco Venturi, Furio Diaz, Guido Quazza, Marino Berengo, Pasquale Villani, Luciano Cafagna, Mario Mirri, Giorgio Giorgetti, Alberto Caracciolo, Raffaele Ajello. All'interno di questo filone si collocano gli studi di Stiffoni sull'opera dell'abate di Grenoble che, anticipati in parte su alcune riviste tra il 1965 e il 1972, verranno poi ripresi in un'organica monografia dal titolo *Utopia e ragione nel pensiero di Mably*, edita nel 1975. Sul filosofo francese si fronteggiavano due interpretazioni opposte: da un lato quella di derivazione giacobino-babuvista che, dopo un lungo viaggio nella storiografia socialista francese dell'Ottocento e in quella sovietica del Novecento, aveva proiettato la figura di Mably nell'unità di un pensiero tutto rivolto alla progettazione di una nuova società comunista; dall'altro, quella di derivazione liberale che rifiutava di fare di Mably un comunista utopista e metteva invece in primo piano il suo «riformismo». Il volume di Stiffoni proponeva una lettura del pensiero mablyano in chiave unitaria, riconducendo le diverse facce, anche contraddittorie, dell'elaborazione teorica dell'abate francese, non tanto ad una faccia sola, ma anche ad una struttura portante che le ricollegava tutte con fili precisi: un'operazione attraverso la quale le modificazioni di un elemento e di un rapporto tra opere destinate alla posterità ed opere di immediata utilizzazione venivano chiarite e comprese unitariamente. Stiffoni ha voluto così fornire da un lato una griglia per un'esatta decodificazione degli elementi interdipendenti del

pensiero politico, sociale ed economico mablyano, ed al tempo stesso individuare le relazioni di questa elaborazione teorica con il complesso ambito ideologico settecentesco.

La dibattuta questione dell'appartenenza o meno di Mably ad una storia del pensiero socialista si sarebbe dovuta risolvere all'interno di quella «cristallizzazione dell'ideale comunista nel Settecento», di cui ha parlato Franco Venturi. Il «comunismo» di Mably va pertanto letto al di fuori delle «sfasature di giudizio» tipiche della letteratura successiva alla Rivoluzione del 1789, tenendo presente che esso è tutto immerso nella settecentesca contrapposizione tra un «programma di riforma» ed una «rivolta utopistica». La specificità del «comunismo» mablyano deve essere dunque individuata, come scrive Stiffoni, nel «complesso canovaccio di rapporti irrisolti tra utopia della rivoluzione e realtà delle riforme, ed utopia delle riforme e realtà della rivoluzione».

Recensendo il volume Luciano Guerci ha sostenuto che Stiffoni è riuscito «a darci un'immagine complessa e sfumata del pensiero dell'abate grenoblese. non senza sottolineare le contraddizioni e i punti deboli, ma, anche, senza procedere ad operazioni riduttive, e senza limitarsi a giustapporre [...] elementi eterogenei di una meditazione che è ben lontana dal caratterizzarsi per quella disgregata frammentarietà, e superficialità, che molti interpreti hanno sottolineato» («Rivista storica italiana», LXXXVIII (1976), pp. 187-199).

Dal 1964 al 1970 Stiffoni fu, alle dipendenze del Ministero degli Affari Esteri, lettore di italiano e professore incaricato di Storia della cultura italiana nella Facoltà di Filologia Moderna dell'Università di Siviglia. Si tratta di un'esperienza fondamentale nella sua biografia intellettuale. Nacque allora quell'interesse per la storia della Spagna che avrebbe caratterizzato l'intera parabola della sua successiva attività di studioso. Stiffoni aveva una padronanza perfetta della lingua castigliana, confermata non soltanto dai suoi numerosi saggi redatti direttamente in spagnolo, ma anche dalla bella traduzione italiana delle *Novelle esemplari* di Miguel de Cervantes, edite da Mursia nel 1971.

I suoi studi di storia spagnola possono schematicamente essere suddivisi in due grandi fasi: la prima, che va dall'insegnamento sivigliano al 1984, anno di pubblicazione del volume *La guida della ragione e il labirinto della politica. Studi di storia di Spagna*, costituisce una sorta di momento di iniziazione alle grandi problematiche del *siglo de la ilustración* ed alle temati-

che dibattute dalla storiografia spagnola sull'età moderna; la seconda, che va dal denso contributo del 1985 per la *Historia de España* di Menéndez Pidal sino alla sua prematura scomparsa, coincide con la piena maturità scientifica dello studioso e con i suoi lavori più originali e importanti.

Il primo studio di un certo spessore sulla storia iberica è una stimolante ed acuta rassegna storiografica, apparsa nella «Nuova Rivista Storica», sul problema dei cosiddetti *afrancesados* (*Gli «afrancesados» nella storiografia spagnola*), cioè quegli spagnoli che, in seguito all'ascesa al trono di Spagna di Giuseppe Bonaparte, ritennero opportuno, oltre che utile per la propria patria, aderire al governo *intruso* anziché passare alla resistenza antinapoleonica e prendere le armi contro l'invasore straniero. La storiografia di ispirazione nazionalista aveva sempre considerato gli *afrancesados* come traditori od opportunisti. Sviluppando le tesi di Miguel Artola, Stiffoni mette invece in evidenza tutti i fattori di modernizzazione del regime napoleonico in Spagna (l'abolizione del sistema feudale, la centralizzazione amministrativa) che da un lato si ricollegavano al dibattito riformatore settecentesco e dall'altro svolgevano una funzione di stimolo per gli stessi enunciati delle *Cortes* di Cadice.

Particolarmente penetranti appaiono i due saggi del 1982 sul *motín de Esquilache*, la sommossa scoppiata a Madrid la Domenica delle Palme del 1766 contro la politica del ministro marchese di Squillace.

Il primo (*Diplomazia ed «opinione pubblica» veneziane di fronte a una crisi dell'assolutismo riformatore: le rivolte di Madrid e province del 1766*, in «Nuova Rivista Storica», LXVI (1982), pp. 511-546) tracciava, attraverso un accurato scavo archivistico, un'analisi comparata dei dispacci dell'ambasciatore spagnolo a Venezia, duca de Montealegre, e dell'ambasciatore veneto a Madrid, Alvise Sebastiano Mocenigo, dai quali emergono in parallelo un giudizio positivo del riformismo illuminato di Carlo III, ma anche la preoccupazione per la grave crisi di sussistenza alimentare che aveva originato il tumulto.

Il secondo (*Dal «motín» contro Esquilache al «motín» di Aranjuez: la trasformazione di un modello nella crisi dell'Antico Regime in Spagna*, in «Annali di Ca' Foscari», XXI (1982), n. 2, pp. 193-215) tentava di stabilire un collegamento tra il *motín* del 1766 con quello di Aranjuez del 17 marzo 1808 che segnò il momento culminante della dissoluzione dell'Antico Regime in Spagna. Stiffoni prendeva le distanze dal giudizio per certi

aspetti economicistico di Pierre Vilar, che aveva considerato il tumulto del 1766 come una «tipica “sommossa di sussistenza”, frutto di una “crisi di tipo antico”», e si interrogava sulle motivazioni più profonde che stavano alla radice delle due manifestazioni, ravvisate non soltanto nell'incapacità del riformismo di risolvere i problemi relativi alla produzione cerealicola e all'approvvigionamento annonario, ma anche sugli aspetti più propriamente politici e culturali. Insomma si trattava del problema delle crisi agrarie settecentesche dibattuto a lungo in questi ultimi decenni dalla storiografia (dal volume di Gonzalo Anes sulle crisi agrarie nella Spagna moderna (1970) alle belle pagine di Franco Venturi del V volume di *Settecento riformatore* (1987) sulle grandi carestie degli anni Settanta).

Anche nelle numerose e approfondite recensioni di Stiffoni, pubblicate tra il 1965 ed il 1984 nella «Nuova Rivista Storica», in «Comprendre» e nella «Rassegna iberistica», si può cogliere una viva partecipazione al dibattito interno alla storiografia spagnola, in un vasto arco di tempo che va dalla crisi del regime franchista all'avvento della democrazia: così sono state segnalate al mondo scientifico italiano numerose opere importanti come i volumi di Vicens Vives, Carande, Artola, Anes, Jover ed altri ancora.

Nel 1984, col titolo *La guida della ragione e il labirinto della politica. Studi di storia di Spagna*, pubblicava presso l'editore Bulzoni, i lavori e gli studi già apparsi in varie riviste a intervalli discontinui di anni e di maturazione, col proposito di presentarli in una veste unitaria. Al di là dell'inevitabile frammentarietà dovuta a saggi di natura diversa (ora recensioni o rassegne, ora studi più approfonditi) emergeva un quadro stimolante di alcuni emblematici momenti – appunto il «labirinto» – della storia della Spagna del Sette e Ottocento.

Il volume della Bulzoni era comunque un'opera che guardava al passato. Stiffoni, che già nel 1973 nello studio sulla biblioteca del frate Martin Sarmiento si era cimentato con il tema della penetrazione delle idee razionaliste nella Spagna del primo Settecento, stava ormai lavorando ad uno dei capitoli della *Historia de España*, fondata da Ramón Menéndez Pidal e diretta da José María Jover Zamora, dedicato alla cultura spagnola tra il Barocco e l'Illuminismo (1680-1759).

«Ma sia questo funesto accidente per succedere quando il Signore Iddio lo decreti – scriveva nel 1695, a proposito dell'eventuale morte di Carlo II, l'ambasciatore veneto Carlo Ruz-

zini – è certo che somministrerà materia ad un grand'incendio [...]. In tale evento non vi è principe d'Europa, che immediatamente, o mediatamente non v'habbi parte, se cadesse più in uno, che nell'altro de' pretendenti la sostituzione».

Gli ultimi anni del XVII secolo vennero davvero vissuti dai contemporanei nell'attesa di quella morte e del «grand'incendio» che avrebbe sconvolto l'Europa, come la sconvolse nei primi due decenni del secolo successivo. Lo stesso sovrano asburgico – secondo il celebre ritratto di Claudio Coello – appare, nel suo pallore, nella fosca luce del tramonto di un'epoca, quasi rassegnato alla fine del destino imperiale della Spagna. Fatalmente, questa impressione ha condizionato le letture sul regno di Carlo II, considerato come un periodo di totale decadenza o come una mera fase di transizione, preludio ai mutamenti successivi.

Ma nel 1980 il libro di Henry Kamen dedicato al regno di Carlo II ha ribaltato l'immagine che ci presentava la Spagna della seconda metà del Seicento come un periodo di prostrazione e di immobilismo e ci ha offerto il sorprendente quadro di un periodo storico che fu più di rinnovamento che di decadenza. Tra la fine del XVII e il principio del XVIII secolo, in quella «zona incerta nella quale è difficile muoversi», come ha scritto Paul Hazard, si assiste ad un diffuso sviluppo economico, ad una crescita della popolazione, al riassetto delle finanze pubbliche, a nuovi fermenti nel campo delle scienze e del pensiero filosofico (sempre più antiaristotelico), politico e giuridico. È il momento in cui maturarono le forze che avrebbero trasformato la Spagna nell'età delle riforme.

Rifacendosi alla lezione di Hazard ed alle articolazioni cronologiche proposte da Venturi nelle *Trevelyan Lectures* all'Università di Cambridge (1969), Stiffoni confutava, nell'ampio contributo per il secondo tomo del XXIX volume della *Historia de España* del 1985 *Intelectuales, sociedad y Estado*, la tesi tradizionale che faceva decollare il rinnovamento scientifico-culturale del Settecento spagnolo con la pubblicazione nel 1726 del primo tomo del *Teatro crítico universal* del benedettino Benito Jerónimo Feijoo. Tuttavia lo storico veneziano, nell'accostarsi alla «crisi della coscienza spagnola», non sottovaluta affatto i «traumi» politici della guerra di successione, le rotture e le cesure col passato – ad esempio la fine delle antiche libertà catalane per il decreto della *Nueva Planta* (1714) –, ma pone in evidenza come l'abbandono del tomismo e il rinnovamento

degli orizzonti culturali passarono in principio attraverso le scienze mediche, fisiche e matematiche.

Anche nell'attenta analisi del *Teatro crítico* di Feijoo – di cui nel 1986 curerà una ristampa antologica per i Clásicos Castalia, con un'ampia e documentata introduzione – Stiffoni sottolinea con rara introspezione il baconismo del benedettino, che aveva fatto propria la concezione newtoniana e boyliana della scienza della natura come scienza di un insieme di forme immutabili e di un ordine di strutture permanenti, in cui finalismo e meccanicismo non sono incompatibili. In tal modo Feijoo evitò di imbarcarsi nel terreno assai scivoloso della costruzione di nuove metafisiche, invitando i lettori a rimanere aderenti alla realtà sperimentale degli eventi e ad intervenire sul mondo con un progetto di riforme realistico, cioè elaborato sulla conoscenza empirica della struttura razionale della realtà.

Stiffoni individua uno stretto rapporto tra le vicende politiche degli anni 1700-1759 e i mutamenti negli orientamenti del mondo culturale spagnolo. La guerra di successione ed il cambio dinastico avevano ad esempio aperto interrogativi e posto nuovi problemi agli uomini di lettere. Innanzitutto la coscienza della decadenza, che già alla fine del secolo XVII si era manifestata come consapevolezza del ritardo culturale rispetto agli altri paesi europei, si manifestò in due modi distinti. Nel campo *filipista* il problema si presentò come la necessità di costruire una nuova identità: in sostanza come l'esigenza di porre in relazione la vecchia cultura spagnola, percepita sotto un segno negativo ma pur sempre come un risultato della civiltà endogena, con le nuove correnti esogene, a cui si guardava come ad un modello positivo (ad esempio l'assolutismo francese dell'età di Luigi XIV) e che si presentavano come la cultura del nuovo potere borbonico. Nel campo asburgico si riscontrava invece una maggiore aderenza all'eredità del passato e alla difesa, specie nei paesi catalano-valenciani, dei privilegi, dei *fueros* e delle franchigie economiche.

Durante il regno di Filippo V si sviluppò un serrato confronto politico e culturale tra *novatores* e *tradicionalistas*. All'interno di questo confronto Stiffoni analizza gli autori e le opere che contribuirono ad aprire la Spagna ai nuovi orientamenti scientifici e filosofici, all'erudizione storiografica ed alle idee mercantiliste e colbertiste. Ampio spazio è ovviamente dato agli otto volumi del *Teatro crítico universal* di Feijoo che dal 1726 al 1739, come un *leit-motiv*, hanno scandito i più signi-

ficativi momenti del dibattito culturale spagnolo della prima metà del secolo. Un'importante funzione di rinnovamento della storiografia venne assolta da due studiosi del Regno di Valencia, Manuel Martí e Gregorio Mayans, con l'apertura ai modelli della filologia erudita del Mabillon e del Muratori: la *Medicina Scéptica* (1722-35) di Martín Martínez segnò l'abbandono del razionalismo cartesiano per il metodo dell'empirismo baconiano e lockiano. Nell'importante discorso su *Honra y provecho de la agricultura* (1739), compreso nell'ultimo tomo dell'opera di Feijoo, attraverso la denuncia delle condizioni di miseria delle campagne spagnole e l'esigenza del miglioramento tecnico delle forme di coltivazione e di un nuovo regime proprietario della terra, vennero proposte profonde riforme agricole di ispirazione antif feudale. Insomma anche in Spagna, tra la fine degli anni trenta e l'inizio degli anni quaranta, qualcosa di nuovo sta nascendo: non ci troviamo più dinanzi alla «crisi della coscienza europea», ma alla nascita della *Ilustración*.

Con questo studio Stiffoni ci ha lasciato un contributo storiografico indubbiamente originale, nel quale le premesse all'*Ilustración* spagnola sono inserite (in una lezione che deve molto agli studi settecenteschi italiani e in particolare a quelli di Venturi) all'interno delle complesse vie della circolazione delle idee nell'Europa della prima metà del XVIII secolo. Andrà ricordato, del resto, che Stiffoni, insieme al francese José Gentil da Silva dell'Università di Nizza e all'inglese John H. Elliott dell'Università di Princeton, è stato uno dei pochi stranieri ad essere chiamato a collaborare a questa fondamentale *Historia de España*.

In una linea di continuità si pone anche il volume *Verità della storia e ragioni del potere nella Spagna del primo '700*, edito da F. Angeli nel 1989. Si tratta indubbiamente dell'opera più matura e organica di Stiffoni, che ha avuto un'accoglienza assai favorevole da parte della critica (si veda ad esempio la recensione di Girolamo Imbruglia sulla «Rivista storica italiana», CIII (1991), pp. 612-616). L'autore si colloca all'interno del dibattito storiografico spagnolo ma al tempo stesso utilizza categorie interpretative di fatto estranee alla tradizione iberica. Il volume amplia e sviluppa le osservazioni e le considerazioni sulla storiografia spagnola, attraverso un itinerario che parte dalla fine del regno di Carlo II e giunge sino alla fine degli anni trenta del secolo successivo: dal dibattito tardoseicentesco sulla conquista delle Indie alla polemica sui *Falsos Chronicones*

all'esigenza di una nuova critica erudita, dalla nascita delle prime accademie di storia sino alla repressione dell'identità «nazionale» della Catalogna dopo il decreto della *Nueva Planta* e l'istituzione della Università di Cervera. Dalla narrazione di Stiffoni emerge un vivo e stringente rapporto tra storiografia e politica e tra storiografia e riforme: anzi la storiografia diviene lo specchio dell'immagine che la Spagna aveva di se stessa, delle proprie aspirazioni, del proprio orgoglio, ma anche del proprio *desengaño*. Un esempio emblematico di questo stato d'animo è costituito dalla contrastante lettura da parte della storiografia «periferica» (valenciana, catalana) e di quella madrilena delle vicende della guerra di successione, considerata ora come una guerra dinastica, ora come una guerra civile, ora come uno scontro tra l'eresia e l'ortodossia religiosa, ora come una lotta tra il centralismo e il foralismo.

Pur inquadrando il dibattito storiografico spagnolo in quell'arco di tempo che dalla «crisi della coscienza europea» giunge sino alla nascita dell'illuminismo – egli non a caso inizia la sua narrazione con la *Bibliotheca Hispana* (1672) di Nicolás Antonio che adottava i modelli bollandisti e maurini –, Stiffoni ricostruisce il profilo intellettuale di scrittori ed eruditi la cui opera era stata per certi versi relegata nell'oblio: ampio rilievo è dedicato alla figura dello storico valenciano Gregorio Mayans y Siscar, a quella del cagliaritano Vicente Bacallar y Sanna, a quella dell'agostiniano Enrique Flórez e poi di José Miñana, Nicolás Belando, Juan de Ferreras, Jacinto Segura e tanti eruditi minori.

A proposito dei contrasti e delle divergenze tra le due figure di intellettuali che dominarono la cultura spagnola alla metà del XVIII secolo, Feijoo e Mayans, Stiffoni – che non si mostra molto tenero nei confronti dello storico valenciano, sottolineando il fallimento dei suoi programmi e del tentativo di creare nella sua città natale istituzioni che potessero fare concorrenza a quelle madrilene – prende apertamente le parti del frate di Oviedo, ponendo in evidenza gli esiti positivi del suo compromesso tra la «verità della storia e le ragioni del potere» e tra l'«amor de patria y la pasión nacional».

Queste tematiche sarebbero state riprese da Stiffoni nei capitoli della *Storia della civiltà letteraria spagnola* (1990) diretta da Franco Merigalli – dedicati all'epoca di Filippo V e di Ferdinando VI (1700-1759), alla storiografia settecentesca, alle vicende dal 1808 al 1868 – e in un articolato saggio pubblicato

nel 1991 nella «Rivista storica italiana» sulla figura e l'opera di Gregorio Mayans.

All'interno delle problematiche che investivano l'intero quadro dell'Europa assolutista – il rapporto tra cultura e riforme, la modernizzazione della società iberica, il consenso o le resistenze al processo riformatore – Stiffoni continuò a lavorare sulla Spagna del Settecento. In questo ambito si segnala per lucidità e acume uno dei suoi ultimi saggi, gli *Appunti sul problema della periodizzazione del Settecento spagnolo*, pubblicato nella «Rassegna iberistica», omaggio a Franco Merregalli, del marzo 1993. Innanzitutto Stiffoni respinge l'idea, che continua a pesare con forza sulla lettura del periodo, secondo cui la chiave di interpretazione del Settecento spagnolo sia il suo *afrancesamento*. A questo proposito lo storico veneziano mette acutamente in rilievo come «le stesse idee dell'illuminismo francese passano attraverso la decantazione italiana del loro radicalismo, e dall'Italia si dirigono in Spagna. Il circuito va dunque rivisto – conclude Stiffoni – sugli assi Francia-Italia-Spagna». La suddivisione tradizionale della storia spagnola del Settecento è quella che fa corrispondere le tappe evolutive della politica riformatrice e dell'*Ilustración* ai quattro regni di Filippo V, Fernando VI, Carlo III e Carlo IV. Con Filippo V si assisterebbe ad un avvio lento, pieno di contraddizioni, della politica riformatrice; il regno di Ferdinando VI apparirebbe ad una fase di non ben definita transizione, mentre con Carlo III si apre l'età dell'oro della politica di riforme e dell'illuminismo, che si chiuderebbe con Carlo IV e il «panico» di Floridablanca dinanzi agli eventi rivoluzionari del 1789. Questa scansione cronologica è apertamente criticata da Stiffoni, il quale sottolinea come il regno di Filippo V non sia affatto privo di riforme illuminate, come in quello di Ferdinando VI si chiudano numerose tematiche, eredità dei decenni precedenti e soprattutto come gli stessi anni fondamentali del regno di Carlo III non siano per niente lineari ma contorti e densi di compromessi.

Negli ultimi anni Stiffoni sarebbe ritornato alla storia della politica estera veneziana, su temi come i rapporti diplomatici tra Venezia e la Spagna nel Settecento, gli ultimi anni del marchese di Squillace a Venezia, la fine della Repubblica nei dispacci dell'ultimo ambasciatore spagnolo. Si tratta di un nuovo modo di fare storia delle relazioni internazionali, non più considerata come mera storia dei trattati o dei dispacci degli ambasciatori, ma analizzata soprattutto come storia dell'«im-

agine» della Spagna nel mondo veneziano, come «percezione» dei mutamenti, come «scambio» reciproco di esperienze culturali e artistiche che culminano negli affreschi del Tiepolo per il nuovo palazzo reale di Carlo III. È un itinerario di ricerca che porta Stiffoni ad indagare le relazioni ancora inedite degli ambasciatori veneti e a cogliere attraverso i loro dispacci il mutamento degli orizzonti della politica estera veneziana. Con questo spirito Stiffoni aveva iniziato anche ad affrontare il tema dell'emigrazione politica spagnola alla Corte viennese di Carlo VI dopo la fine della guerra di successione.

Fra le ricerche in corso, purtroppo interrotte dalla sua prematura scomparsa, si segnalano quelle sull'edizione critica delle relazioni diplomatiche degli ambasciatori veneti in Spagna nella prima metà del Settecento, sul rapporto tra storiografia e potere nella Spagna di Carlo III e sulle censure inquisitoriali delle opere dell'illuminismo francese (nel 1992 aveva scritto a questo proposito un saggio sulla fortuna spagnola di Mably).

Dal 1983 Giovanni Stiffoni ha ricoperto, in qualità di professore associato, la cattedra di Storia dell'età dell'illuminismo – l'unica attivata in Italia – presso la Facoltà di Lingue e Letterature straniere dell'Università Ca' Foscari di Venezia. Era membro di numerose società storiche e socio corrispondente della Real Academia de Historia di Madrid.

In un primo bilancio della sua attività di studioso e del significato della sua opera bisogna subito dire che la produzione di Giovanni Stiffoni, per aver studiato la Spagna del Settecento, si presenta singolarmente anomala nel quadro degli orientamenti della storiografia italiana di questi ultimi decenni. Una scelta di fatto controcorrente, soprattutto per questa sua apertura «internazionale», rispetto alle attuali tendenze che sembrano più frequentemente volte allo studio delle realtà regionali e della storia delle istituzioni degli antichi Stati preunitari (per usare un paradosso si potrebbe affermare che nel nostro paese il federalismo è nato sicuramente prima in storiografia che in politica). I motivi di questi orientamenti ormai dominanti (di cui io medesimo mi sento al tempo stesso ... vittima e carnefice) andrebbero forse ricercati nel meccanismo del finanziamento pubblico della ricerca, all'interno del quale le Regioni e gli Enti locali si sono in qualche misura sostituiti al Ministero dell'Università e al CNR nell'erogazione delle risorse e talvolta nella determinazione degli stessi indirizzi di studio.

La storia della Spagna non è mai stata in Italia, forse per un'eredità culturale del Risorgimento, terreno di studi fecondi. A differenza della storiografia inglese (basterà rammentare i nomi di Hamilton, Elliott, Parker, Kamen, Stradling, Casey, Hillgarth, etc.) o di quella francese (Bataillon, Braudel, Vilar, Pérez, Bennassar, Chaunu, etc.) la storiografia italiana del Novecento – ad eccezione di Federico Chabod –, sebbene i dinamismi economici e sociali spagnoli abbiano toccato in profondità il nostro paese, non ha dedicato sufficiente attenzione alle vicende iberiche dei secoli XVI-XVIII. Durante il fascismo l'attenzione della storiografia era concentrata soprattutto sull'«egemonia» o – per usare il termine adoperato da Romolo Quazza – sulla «preponderanza spagnola». Nel secondo dopoguerra gli interessi storiografici si sono spostati sull'«Italia spagnola»: è stata prodotta una gran messe di monografie e di saggi, spesso di ottimo livello, sulla Lombardia spagnola, su Napoli spagnola, sulla Sicilia spagnola, sulla Sardegna spagnola. È mancato però un quadro d'insieme che potesse realizzare una proficua comparazione tra queste esperienze, indubbiamente diverse, ma anche legate da un filo comune. Eppure era stato proprio Benedetto Croce (*La Spagna nella vita italiana durante la Rinascenza*, 1914) a spostare l'angolazione e a vedere non soltanto l'Italia spagnola (come fece peraltro nella *Storia del Regno di Napoli* del 1925) ma la Spagna in Italia.

Le indicazioni crociane erano state fatte proprie da Franco Venturi nel corso di Storia moderna tenuto all'Università di Torino nell'anno accademico 1973-74, dedicato appunto a *Spagna e Italia nel secolo dei Lumi* (Tirrenia, Torino, s.a.), in cui momenti e figure della Spagna del Settecento venivano messi a confronto con momenti e figure dell'Italia di quel secolo, come Melchior de Macanaz e Pietro Giannone, Benito Jerónimo Feijoo e Lodovico Antonio Muratori, Valentin de Foronda e Giovanni Fabbroni, Victorian de Villava e Antonio Genovesi. Venturi aveva affrontato anche tematiche più complesse come il peso della guerra di successione nella storia italiana, i rapporti tra il Portogallo e l'Italia, i legami economici, politici, intellettuali che univano il mondo italiano e quello spagnolo negli anni Sessanta, cioè nella fase culminante del riformismo di Carlo III.

Non è difficile cogliere l'influenza dei lavori di Venturi negli studi di Stiffoni, sia per l'impianto solidamente politico, attento soprattutto al dibattito ideale, sia per il modo con cui le

riforme illuminate sono inquadrare nel contesto internazionale.

Mi sembra che stia proprio in questo l'importanza dell'opera storiografica di Giovanni Stiffoni. Egli è infatti riuscito a saldare due tradizioni culturali, a cogliere con l'ottica spagnola e con lo storicismo italiano tutti gli aspetti di originalità ma anche di analogia tra la *Ilustración* iberica e l'illuminismo europeo. Non è un caso che per mettere a fuoco questo processo Stiffoni abbia richiamato nel suo libro del 1989 le *Storie di Giacobbe* di Thomas Mann, proprio per sottolineare negli uomini dell'*Ilustración* il duro impegno a strappare all'irrazionalità dei falsi miti della propria storia la spesso sgradevole «verità» della ragione.

Bibliografia di Giovanni Stiffoni

1. ABBÉ DE MABLY, *Opere scelte*, traduzione e introduzione a cura di G. Stiffoni, Padova, Marsilio, 1962, pp. 339.
2. *Un viejo problema vivo: España y Europa* in «Comprendre», n. 27, Venezia, 1964, pp. 184-188.
3. *Une Espagne possible au temps de Charles III*, in «Comprendre», n. 28, Venezia, 1965, pp. 197-200.
4. *Storia e politica nel pensiero di Mably*, in «Nuova Rivista Storica», III-IV, Milano, 1965, pp. 275-312.
5. Rec. a A. ARDAO, *La filosofía polémica de Feijoo*, in «Documentación crítica iberoamericana», 2, Sevilla, 1965, pp. 160-164.
6. Schede rec. a J.M. JOVER, *Carlos V y los españoles*; B. CHUDOBA, *España y el Imperio*; V. PALACIO ATARD, *Los españoles de la Ilustración*, in «Nuova Rivista Storica», III-IV, Milano 1965, pp. 506-511.
7. Schede rec. a S. DE MOXO, *La disolución del régimen señorial en España*; J.A. FERRER BENIMELI, *El Conde de Aranda y el frente aragonés en la guerra contra la Convención*, in «Nuova Rivista Storica», II, Milano 1966, pp. 254-255.
8. Rec. a T. CAMPANELLA, *De AntiChristo. Inediti. Theologicorum libri XXVI*, in «Documentación crítica iberoamericana», 6-7, Sevilla, 1966, pp. 254-255.
9. Schede rec. a M. FERNANDEZ ALVAREZ, *La España del Emperador Carlos V*; ID., *Política mundial de Carlos V y Felipe II*; F. ELIAS DE TEJADA, *El Reino de Galicia hasta 1700*; AA.VV. *El Padre Feijoo y su siglo*; AA.VV., *Estudios de la guerra de Independencia*, in «Nuova Rivista Storica», I-II, Milano, 1967, pp. 231-234.
10. *Alcuni appunti sul IX Colloquio internazionale di storia marittima*, in «Nuova Rivista Storica», V-VI, 1967, Milano, pp. 10-15.
11. *A propos de certaines méditations sur la société espagnole*, in «Comprendre», 31-32, Venezia, 1968, pp. 244-248.
12. Rec. a J. TORRAS ELIAS, *La guerra de los Agraviados*, in «Nuova Rivista Storica», I-II, Milano, 1969, pp. 200-204.
13. Schede rec. a J.L. COMELLAS, *Historia de España moderna y contemporánea*; J. NADAL, *La población española*; E.E. CHRISTIANSEN, *The Origins of Military Power in Spain*; R. CARR, *Spain 1808-1939*; V.G. KIERNAN, *The Revolution of 1854 in Spain History*, in «Nuova Rivista Storica», I-II, Milano, 1969, pp. 247-250.
14. Rec. a «Atlántida» 1968, in «Nuova Rivista Storica», III-IV, Milano, 1969, pp. 523-524, 532, 534-535.
15. *Gli «Afrancesados» nella storiografia spagnola*, in «Nuova Rivista Storica», V-VI, Milano, 1969, pp. 720-741.

16. *La critica al concetto di proprietà nella polemica antifisiocratica dell'Abate Mably*, in «Anuario de Historia Económica y Social», 2, Universidad de Madrid, 1969, pp. 383-409.
17. Schede rec. a J. SEMPÈRE Y GUARINOS, *Ensayo de una biblioteca de los mejores autores del reinado de Carlos III*; AA.VV., *Diccionario de Historia de España*; J. VICENS VIVES, *Obras dispersas*, in «Nuova Rivista Storica», I-II, Milano, 1970, pp. 268, 277-278.
18. Rec. a R. CARANDE, *Carlo V y sus banqueros. Los caminos del oro y de la plata*, in «Nuova Rivista Storica», I-II, Milano, 1970, pp. 217-219.
19. Rec. a J.M. RODRIGUEZ GORDILLO, *Los proclamas realistas de 1822*, in «Nuova Rivista Storica», I-II, Milano, 1970, pp. 226-227.
20. Rec. a «Atlántida», 1969, in «Nuova Rivista Storica», III-IV, Milano, 1970, pp. 508, 552.
21. Da «royaliste» a «démocrate». *Gli anni di formazione del pensiero politico di Gabriel Bonnot de Mably (con cinque inediti)*, in «Annali della Facoltà di Lingue e Letterature Straniere di Ca' Foscari», 2, Venezia, 1970, pp. 93-137.
22. *L'utopie de la dialectique de la libération et la politique de la culture*, in «Comprendre», 35-36, Venezia, 1970, pp. 177-183.
23. Rec. a «Revista de Estudios Políticos», 1969-70, in «Nuova Rivista Storica», III-IV, Milano 1971, pp. 528-529, 532, 544-546; e in *idem*, V-VI, Milano 1971, pp. 793, 803.
24. Rec. a A. JUTGLAR, *Ideología y clases en la España contemporanea*, in «Nuova Rivista Storica», III-IV, Milano, 1971, pp. 482-492.
25. M. DE CERVANTES SAAVEDRA, *Novelle esemplari*, traduzione e note di G. Stiffoni, in *Tutte le Opere di M. DE CERVANTES*, Milano, Mursia, 1971, vol. I, pp. 317-703.
26. Rec. a R. RODRIGUEZ GARRAZA, *Navarra de Reino a Provincia (1628-1841)*, in «Nuova Rivista Storica», I-II, Milano, 1972, pp. 235-240.
27. Rec. a G. ANES, *Las crisis agrarias en la España moderna*, in «Nuova Rivista Storica», III-IV, Milano, 1972, pp. 478-487.
28. Rec. a *Asociación Internacional de los Trabajadores. Actas de los Consejos y Comisión Federal de la Región española*, a c. de C. SECO SERRANO, in «Nuova Rivista Storica», III-IV, Milano, 1972, pp. 487-493.
29. *Voci per la Gran Enciclopedia Rialp: Abruzzi y Molise - Apulia - Basilicata - Bolonia - Calabria - Campania - Carbonarios - Cavour - Cerdeña - Colonna - Orsini - Chigi - Ducado de Módena y Parma - Emilia Romagna - Farnesios - Ferrara - Florencia - Friuli Venezia Giulia - Garibaldi - Genova - Italia - Jacobinos - Lazio - Liguria - Lombardia - Milanesado - Nápoles - Piemonte - Ravenna - Risorgimento - Roma - Sicilia - Toscana - Trentino Alto Adigio - Trieste - Umbria - Val de Aosta - Venecia - Veneto - Vittorio Emanuele II - Vittorio Emanuele III*, Madrid, Proliber, 1972-1977.

30. *Intorno alla mancata penetrazione dell'ideologia mazziniana nella Spagna democratica dell'Ottocento*, in «Giuseppe Mazzini e le origini del movimento operaio italiano». Atti del Convegno storico, Mantova, 18/19 marzo 1972, pp. 13-36.
31. *Il ruolo del partito politico nella storia contemporanea. Appunti metodologici intorno all'applicabilità dell'analisi strutturale alla storia dei partiti politici*, in «Actas de las I Jornadas de metodología aplicada de las ciencias históricas, IV, Historia Contemporánea», Santiago de Compostela, 1973, pp. 199-209.
32. *La biblioteca de Fray Martín Sarmiento. Apuntes para la historia de la penetración de las nuevas ideas en la España de Feijoo*, in «Homenaje a J.M. Carriazo», Sevilla, Facultad de Filosofía y Letras, 1973, t. III, pp. 463-489.
33. *La política nel pensiero di Mably*, in «Storia e Politica», 2, Roma, 1972, pp. 180-223.
34. Trad. di D. LEHMANN, *L'agricoltura cilena e il periodo di transizione*, in «Quaderni di Sociologia», 1-2, Torino, 1975, pp. 92-148.
35. *Utopia e ragione in Gabriel Bonnot de Mably*, Lecce, Milella, 1975, pp. 391.
36. Rec. a A. LORENZO, *El proletariado militante*, in «Nuova Rivista Storica», V-VI, Milano, 1975, pp. 710-712.
37. Rec. a J. FERRER, *Un líder socialista, Layret (1880-1920)*, in «Nuova Rivista Storica», V-VI, Milano, 1975, pp. 708-709.
38. *L'emigrazione liberale spagnola in Inghilterra e in Francia (1823-1834). Un problema storiografico aperto*, in «Nuova Rivista Storica», I-II, Milano, 1978, pp. 134-152.
39. *The Politics of Power and the Politics of Culture*, in «The Politics of Culture», 3, La Haye, 1980, pp. 4-12.
40. Rec. a A. MESTRE, *Despotismo ilustrado e ilustración en España*, in «Rassegna iberistica», 7, Venezia, 1980, pp. 35-37.
41. *Autonomia Kultury: Nova Utopia?*, in «Literatura na 'swiecie», 4, Warszawa, 1980, pp. 350-359.
42. *Introduzione a Collezione dell'Enciclopedia. Le Arti e i Mestieri*, Milano, Mazzotta, 1980, pp. 9-24. Nuova edizione, Bergamo, Walk Over, 1989, pp. 3-18.
43. Rec. a LOPEZ ESTRADA, *Tomás Moro y España: sus relaciones hasta el siglo XVIII* (Universitaria, Madrid, 1980), in «Rassegna iberistica», 13, Venezia, 1982, pp. 42-45.
44. Rec. a *Tratado sobre la monarquía columbina (Una utopía antiilustrada del siglo XVIII)*. Edición y estudio de P. ALVAREZ DE NURANDA (Madrid, El Archipiélago, 1980), in «Rassegna iberistica», 13, Venezia, 1982, pp. 45-49.
45. *Diplomazia ed «opinione pubblica» veneziane di fronte ad una crisi dell'assolutismo riformatore: le rivolte di Madrid e province del 1766*, in «Nuova Rivista Storica», VI-VII, Milano, 1982, pp. 511-546.

46. *Dal «motín» contro Esquilache al «motín» di Aranjuez: la trasformazione di un modello nella crisi dell'Antico Regime in Spagna*, in «Annali di Ca' Foscari», XXI, 2, Venezia, 1982, pp. 193-215.
47. *Il tema americano come momento della politica culturale del «Teatro Crítico» di Feijoo*, in «Studi di letteratura ispano-americana», 15-16, Milano, 1983, pp. 89-108.
48. *La guida della ragione e il labirinto della politica. Studi di storia di Spagna*, Roma, Bulzoni, 1984, pp. 294.
49. *Intelectuales, Sociedad y Estado*, in *Historia de España Menéndez Pidal*, t. XXIX, *La época de los primeros Borbones*, vol. II, *La cultura española entre el Barroco y la Ilustración*, Madrid, Espasa-Calpe, 1984, pp. 1-148.
50. *Historiografía y política en los historiadores de Indias de la primera mitad del siglo XVIII*, in «Nueva Revista de Filología Hispánica», t. XXXIII, n. 1, Ciudad de México, 1984, pp. 133-156.
51. *Due momenti della storiografia del primo Settecento: Miñana e Belándo, «escritores nacionales en la historia de su Reino»*, in «Rassegna iberistica», 22, Venezia, 1985, pp. 3-27.
52. *Venezia e Spagna a confronto nei dispacci diplomatici di Leopoldo de Gregorio marchese di Squillace. Primo periodo (1775-1777)*, in *Profili di Storia Veneta. Sec. XVIII-XX*, [a cura di Umberto Corsini], Università degli Studi - Ca' Foscari - Venezia, Facoltà di Lingue e Letterature straniere, Venezia, Seminario di Storia 1985, pp. 7-64.
53. *El hispanismo italiano. Estudios históricos*, in «Arbor», 1986, pp. 11-20.
54. B.J. FEIJOO, *Teatro Crítico Universal o Discursos varios en todo género de materias, para desengaño de errores comunes*. Introducción, edición y notas de G. Stiffoni, Madrid, Castalia, 1986, 477 pp.
55. Rec. a AA.VV., *España en el siglo XVIII. Homenaje a Pierre Villar*. Edición e introducción de Roberto Fernandez. Prólogo de Josep Fontana, Editorial Crítica - Grijalbo, Barcelona 1985, in «Rassegna iberistica», 25, Venezia, 1986, pp. 35-39.
56. Rec. a G. MAYANS y SISCAR, *Obras completas*. Edición preparada por Antonio Mestre Sanchis, Publicaciones del Ayuntamiento de Oliva, nn. 11, 12, 13, 14, Ayuntamiento de Oliva, Diputación de Valencia, Consellería de Cultura, E.C., Valencia 1983-1985. Tomo I. *Historia*, Prólogo de Antonio Mestre Sanchis; Tomo II. *Literatura*, Prólogo de Jaime Siles; Tomo III. *Retórica*, Prólogo de Jesús Gutiérrez; Tomo IV. *Regalismo y jurisprudencia*, Prólogo de Antonio Mestre Sanchis, in «Rassegna iberistica», 25, Venezia, 1986, pp. 39-44.
57. *Per una storia dei rapporti diplomatici tra Venezia e la Spagna nel Settecento*, in «Rassegna iberistica», 27, Venezia, 1987, pp. 1-35.
58. *Diderot e le Grandi Manifatture o le inquietudini dell'utopia*, in

- «Giornate Diderot», «Annali di Ca' Foscari», 1987, pp. 50-81.
59. *Enseñanza de la historia y actualización historiográfica: Aproximación metodológica a la historia de la Ilustración*, in *La Geografía y la Historia dentro de las Ciencias Sociales: hacia un curriculum integrado*, Madrid, Centro de publicaciones del M.E.C., 1987, pp. 259-270.
60. *Venezia e Spagna nel Settecento nelle relazioni e nei dispacci degli ambasciatori*, in A.A.VV., *Venezia e la Spagna*, Milano, Electa, 1988, pp. 195-220.
61. *La scoperta dell'America nelle relazioni degli ambasciatori veneziani (1497-1559)*, in «Columbus 92», anno 4, n. 4-5 (27), Genova, aprile-maggio 1988, pp. 36-41.
62. *Ilustración y educación en Italia*, in *Simposium Internacional sobre Educación e Ilustración. Dos siglos de Reformas en la Enseñanza. Ponencias* (Madrid, 7-10 noviembre 1988). Madrid, Centro de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencias, 1988, pp. 67-92. Pubblicato anche in «Revista de Educación». Número extraordinario, 1988. *La Educación en la Ilustración Española*, Madrid, Centro de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencias, 1988, pp. 99-118.
63. *Una aportación toscano-veneciana en la forja del mito del monarca ilustrado: «La storia del Regno di Carlo III di Borbone» de Francesco Becattini y su versión castellana*, in «Boletín de la Real Academia de la Historia», tomo CLXXXV, cuaderno III, 1988, pp. 587-624.
64. *Verità della storia e ragioni del potere nella Spagna del primo Settecento*, Milano, Franco Angeli, 1989, pp. 333.
65. *Il difficile cammino delle riforme nella Spagna di Carlo III. Appunti su alcune prospettive di lettura*, in «Studi di iberistica in memoria di Alberto Boscolo», a cura di G. Bellini, Roma, Bulzoni, 1989, pp. 219-231.
66. Rec. a M. MARTINEZ GOMIS, *La Universidad de Orihuela 1610-1807. Un centro de estudios superiores entre el Barroco y la Ilustración*, Alicante, Diputación Provincial y Caja de Aborro, 1987, in «Rassegna iberistica», 30, 1989, pp. 39-43.
67. *L'età delle riforme e la Rivoluzione Francese: continuità e rotture*, in «Europa e Regione», Anno XVI, 1° e 2° sem. 1989, 28-29, pp. 71-94.
68. *Por fin, el marqués de Esquilache tiene un rostro*, in «Boletín de la Real Academia de la Historia», t. CLXXXVI, cuaderno II, 1989, pp. 263-266.
69. *Politica delle riforme e rivoluzione: continuità e discontinuità, in La rivoluzione francese duecento anni dopo: un enigma ancora intatto?*. A cura di Giannantonio Paladini, Venezia, Fondazione Scientifica Querini Stampalia, 1989, pp. 11-42.
70. *Venecia y España durante el reinado de Carlos III*, in *Actas del*

- Congreso internacional sobre «Carlos III y la Ilustración»*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1989, vol. I. *El Rey y la Monarquía*, pp. 261-274.
71. *Nápoles bajo los Austriacos en unas cartas inéditas enviadas desde Venecia a Madrid por el príncipe de Santo Bueno (1707-1710)*, in *Estudios Históricos. Homenaje a V. Palacio Atard y J. M. Jover Zamora*, Facultad de Geografía e Historia, Departamento de Historia contemporánea, Facultad de Geografía e Historia, Universidad Complutense, 1990, t. I, pp. 17-38.
 72. In *Storia della civiltà letteraria spagnola*, diretta da Franco Merzetti, Torino, UTET, 1990, vol. II. Cap. IX: *L'epoca di Filippo V e Ferdinando VI (700-1759)*. 1. *Circostanze e caratteri* (pp. 613-624). 2. *La letteratura di riflessione ed erudizione* (pp. 625-637). 3. *La storiografia* (pp. 638-648). Cap. X: *L'epoca di Carlo III e Carlo IV (1759-1808)*. 3. *La storiografia* (pp. 690-700). Capitolo XI: *Dal 1808 al 1869*. 3. *Circostanze e caratteri* (pp. 735-746). 3. *La storiografia* (pp. 753-757).
 73. *Relazioni degli ambasciatori veneziani in Spagna e relazioni degli ambasciatori spagnoli a Venezia negli anni della scoperta*, in Atti del Convegno «L'impatto della scoperta dell'America nella cultura veneziana», Venezia, 22-23 ottobre 1987, Roma, Bulzoni, 1990, pp. 351-364.
 74. *Gli ultimi anni del marchese di Squillace a Venezia (1777-1785). Due tramonti che si incrociano*, in *Scritti in onore di Paolo Alatri*, Dipartimento di Scienze Storiche, Università di Perugia, 1990, pp. 137-165.
 75. *Un documento inédito sobre los exiliados españoles en los Dominios austriacos después de la Guerra de Sucesión*, in «Estudis», Revista de Historia Moderna de la Universidad de Valencia, n° 17, 1992, pp. 7-55.
 76. *Progetti culturali alternativi a confronto e compromessi possibili nella politica culturale della Spagna di Ferdinando VI e Carlo III*, in «Rivista storica italiana», anno CIII, fasc. I, aprile 1991, pp. 57-137.
 77. Rec. a J. DEMERSON, *José María de Lanz. Prefecto de Córdoba*, Madrid, Editorial Castalia, 1990, in «Archives Internationales d'Histoire des Sciences», vol. 41, 1991, pp. 1990-1991.
 78. *La fortuna di Gabriel Bonnot de Mably in Spagna tra Illuminismo e rivoluzione borghese*, in «Nuova Rivista Storica», anno LXXVI, fasc. II, 1992, pp. 517-530.
 79. *Potere e cultura di fronte alla dimensione politica della scoperta e della conquista del Nuovo Mondo*, in Catalogo della mostra «Due mondi a confronto», Genova, Palazzo Ducale, 1992.
 80. *La presenza della filosofia telesiana nel dibattito culturale spagnolo del primo Settecento*, in *Bernardino Telesio e la cultura napoletana*, «Atti del Convegno su Telesio», Napoli, Guida, 1992, pp.

- 475-492.
81. *La fine della Repubblica nei dispacci diplomatici dell'ultimo ambasciatore spagnolo a Venezia*, in *Studi Veneti offerti a Gaetano Cozzi*, Venezia, Il Cardo, 1992, pp. 359-367.
 82. Rec. a IGNACIO DE LUZAN, *Obras raras y desconocidas*. Edición, estudio y notas de Guillermo, Camero, vol. I, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1990, in «Rassegna iberistica», n. 45, dicembre 1992, pp. 72-74.
 83. *L'Illuminismo religioso nei discorsi utopici de «El Censor»*, in *El Girador. Studi di letterature iberiche e ibero-americane offerti a Giuseppe Bellini*, a cura di G.B. De Cesare e S. Serafin, Roma, Bulzoni, 1993, pp. 987-997.
 84. *Un decennio di storiografia italiana sul Settecento in Spagna (1980-90)*, in «Storia della Storiografia», n. 23 (1993), pp. 153-167.
 85. *El «portico italiano» de Carlos III. Apuntes*, in *Estudios dieciochistas en homenaje al profesor J.M. Caso González*, Oviedo, Instituto Feijóo, 1995.
 86. *Appunti sul problema della periodizzazione del Settecento spagnolo*, in «Rassegna iberistica». Omaggio a F. Meregalli, n. 46, marzo 1993, pp. 151-166.
 87. Rec. a ESTIBALIZ RUIZ DE AZUA y MARTINEZ DE EZQUERECOA, *Pedro Bernardo Villareal de Berriz (1669-1740). Semblanza de un vasco precursor*, Madrid, Castalia, 1990, in «Archives Internationales d'Histoire des Sciences», vol. 44 (1994), pp. 245-247.
 88. *Giovambattista Conti e l'ambiente politico della Madrid di Carlo III*, in Atti del Convegno di Studi su G.B. Conti, Rovigo-Lendinara 8-9 maggio 1991 (in corso di pubblicazione).

ABSTRACT

The author draws a profile of Giovanni Stiffoni, lecturer at the University of Venice and one of the most important Italian scholars of Iberian language, literature and civilization. As a scholar of Mably's works, Stiffoni lectured at the University of Seville and translated Cervantes. His major works concern the XVIII century in Spain and the cultural orientations that prepared the Enlightenment within the Iberian peninsula.

KEY WORDS

Giovanni Stiffoni. Profile. History of Spain.

Renzo Miotti

DESCRIZIONE FONO-TONETICA
DELLE VARIETÀ REGIONALI DELLO SPAGNOLO
D'AMERICA E DI SPAGNA

1. *Considerazioni generali*

L'oggetto del presente lavoro è la descrizione, realizzata mediante uno studio di carattere sincronico, delle peculiarità fonotetiche delle diverse varietà regionali dello spagnolo, così come viene parlato oggi in America e in Spagna.

La suddivisione del dominio ispanico in regioni linguistiche, ognuna delle quali corrisponde a una determinata varietà regionale dello spagnolo, rappresenta un'operazione metodologicamente utile per meglio precisare la distribuzione dei vari fenomeni fonotetici; convinti di ciò, cercheremo di stabilire delle frontiere linguistiche (non necessariamente coincidenti con quelle politiche) che delimitino aree il più possibile omogenee al loro interno. Basandoci sulla distribuzione del fenomeno dell'«aspirazione» (vs. conservazione) di /s/ soprattutto in posizione preconsonantica e prepausale, possiamo stabilire, per quanto riguarda il continente americano, una divisione in quattro aree fondamentali, alcune delle quali possono essere ulteriormente frammentate in regioni più piccole: la prima area corrisponde a Messico e Guatemala e comprende importanti regioni come lo Yucatan, l'altipiano messicano (cioè il Messico centrale) e il Messico settentrionale; la seconda corrisponde all'America centrale e a quella che chiamiamo «regione caraibica» (comprendente le coste orientale e occidentale del Messico, Cuba, la Repubblica Dominicana, Puerto Rico, Panama, Venezuela., le coste della Colombia e dell'Ecuador e quella settentrionale del Perù, fino a Lima compresa); la terza alla regione andina (Ande venezuelane, Colombia, Ecuador, Perù e *sierra* boliviana; la Colombia può essere suddivisa a sua volta in quattro regioni: a oriente, la cordigliera orientale, a occidente, a partire da nord,

Antioquia, il Cauca-Valle e Nariño; l'Ecuador in tre regioni principali: da nord, Carchi, la *sierra central* e Azuay-Cañar; una quarta regione, Loja – la più meridionale –, condivide molte caratteristiche fonetiche con il Perù settentrionale); infine, la quarta area corrisponde a ciò che rimane del continente, ossia agli *llanos* (pianure) della Bolivia, alla regione guaranítica (che comprende il Paraguay e le province argentine del nordest), al Chile, al nordovest dell'Argentina, alla regione di Santiago del Estero (Argentina nordoccidentale) e a quella rioplatense (litorale argentino e Uruguay). La prima e la terza area conservano /s/ nei contesti menzionati, mentre le altre due lo «aspirano» (fanno eccezione il *valle central* della Costa Rica e Santiago del Estero). Per quanto riguarda la penisola iberica, abbiamo stabilito un'importante distinzione tra due grandi aree: la Spagna meridionale, che comprende quattro regioni linguistiche – ossia l'Andalusia (corrispondente all'omonima Comunità autonoma, eccetto l'estremo nordoccidentale della provincia di Huelva, la parte settentrionale di quella di Córdoba e la parte orientale di quelle di Jaén, Granada e Almería), l'Estremadura, Murcia (province di Murcia e Albacete) e le Canarie –, e il resto della Spagna, che comprende le tre regioni bilingui (Galizia, Paesi Baschi e regione catalana) e la regione che definiamo «Spagna centro-settentrionale», suddivisa in «Castiglia meridionale», corrispondente alle province di Ciudad Real, Toledo e Cuenca, e «Castiglia settentrionale», corrispondente al resto della Spagna centro-settentrionale, tranne le regioni bilingui. Tutto il dominio ispanico risulta così suddiviso in sei grandi aree linguistiche; tuttavia, queste sei aree non vanno considerate come un gruppo unico, né, d'altra parte, vanno considerate le quattro americane come contrapposte alle due spagnole. O meglio, si è il caso di parlare di due raggruppamenti diversi, ma il criterio che regge questa distinzione non è geografico, bensì linguistico (fonetico). Da una parte, le quattro aree americane corrispondono, insieme alla Spagna meridionale, a un'unica modalità linguistica, che denominiamo «atlantica»; queste cinque varietà sono caratterizzate da una serie di peculiarità e tendenze fonologiche e fonetiche più o meno comuni (prima fra tutte, la neutralizzazione di due tipi di opposizione fonologica propri dello spagnolo «centro-settentrionale» della Spagna: quella che si dà tra i due fonemi costrittivi anteriori solcato /s/ e non-solcato /θ/ non-sonori, che confluiscono in /s/ [il cosiddetto *seseo*], e quella che si dà tra i fonemi approssimante palatale sonoro /j/ e laterale palatale /ʎ/, che si neutralizzano

in /j/ [il cosiddetto *yeísmo*]), tendenze che sono innovative rispetto a quelle più conservative vigenti nella Spagna centro-settentrionale e nelle tre regioni bilingui, che corrispondono a un'altra modalità linguistica, quella «peninsulare».

Le caratteristiche fono-tonetiche regionali, trattate nel § 3, verranno definite sulla base del confronto con una norma fonologico-fonetica e intonativa (ideale e, in certa misura, astratta), che denominiamo «standard» e che definiremo nel § 2. Più precisamente, e soprattutto per quanto riguarda il consonantismo, stabiliremo non una, ma due norme standard: l'atlantica, che servirà da modello per le varietà regionali americane e quelle meridionali della Spagna, e la peninsulare, con la quale verranno confrontate, invece, le varietà del resto della Spagna.

2. *Standard atlantico e standard peninsulare*

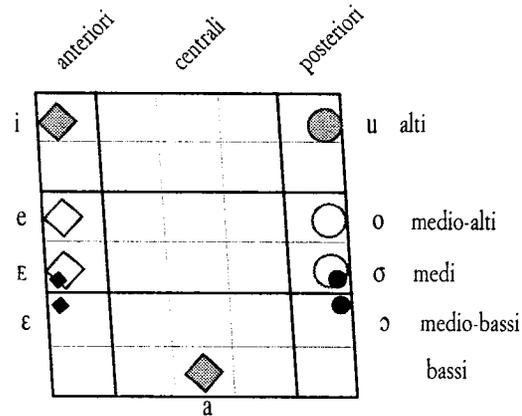
2.1. *Sistema vocalico standard*

Per descrivere e rappresentare in modo adeguato il sistema vocalico di una lingua si ricorre a un quadrilatero vocalico, che corrisponde alla figura immaginaria che la lingua (o meglio, un punto ideale situato sul dorso) descrive nei suoi movimenti d'elevazione e d'avanzamento/arretramento nella cavità orale e che permette d'individuare la posizione relativa di ogni vocoide. Nella descrizione del sistema vocalico dello spagnolo non facciamo la distinzione tra uno standard atlantico e uno peninsulare; infatti, sia in America che in Spagna sono state notate, più o meno, le stesse tendenze nel trattamento delle vocali nei vari contesti (i fenomeni più originali saranno illustrati nel § 3); d'altra parte, il vocalismo dello spagnolo si presenta abbastanza fluttuante e, in certa misura, «anarchico», perfino se si considera la pronuncia di una stessa regione o di uno stesso parlante. Lo standard che proponiamo qui sintetizza quindi le tendenze più frequenti del vocalismo sia atlantico che peninsulare, nella definizione del quale ci avvaliamo anche di alcune osservazioni di T. Navarro Tomás (1932⁴:35-75).

Lo spagnolo ha cinque fonemi vocalici (/i e a o u/), le cui realizzazioni fonetiche sono collocate nel quadrilatero riprodotto nella fig. 1, dove i simboli neri indicano le articolazioni in sillaba accentata, quelli bianchi in sillaba non-accentata e quelli grigi indicano la coincidenza delle realizzazioni in sillaba accentata e non-accentata (per quanto riguarda la forma dei simboli, quelli

rotondi indicano la forma arrotondata delle labbra e quelli quadrati la forma non-arrotondata, o distesa).

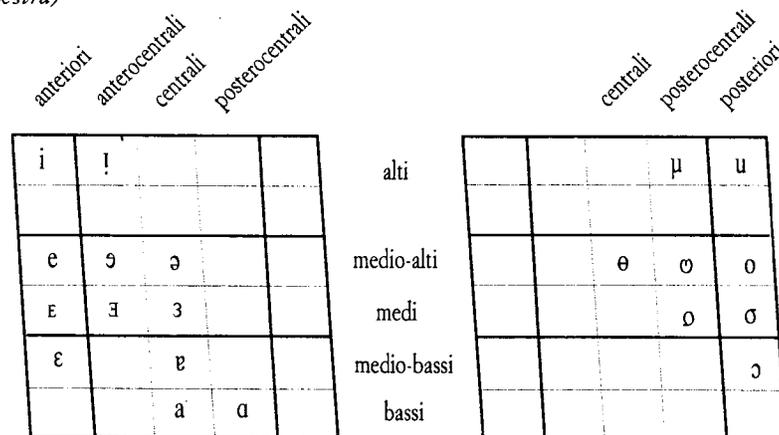
FIG. 1. *Realizzazioni vocaliche dello spagnolo standard.*



Si osservi che le maggiori dimensioni di alcuni dei simboli che appaiono nel quadrilatero indicano che il timbro di alcuni vocoidi non è molto ben definito e può oscillare tra un maggiore o minore grado d'apertura.

Per illustrare le possibilità articolatorie del vocalismo spagnolo, nella fig. 2 rappresentiamo la collocazione, nel quadrilatero, delle principali realizzazioni vocaliche regionali (alcune di esse coincidenti con quelle standard), delle quali si parlerà nel § 3.

FIG. 2. *Realizzazioni vocaliche regionali, non-arrotondate (a sinistra) e arrotondate (a destra)*



A seconda dei contesti fonici – che sono determinati principalmente dalla posizione dell'accento e dalla natura del contoide che precede o segue il fonema vocalico –, le cinque vocali dello spagnolo hanno, nello standard, i seguenti tassofoni:

/i/ (vocale anteriore alta). Ha un tassofono anteriore alto [i] in tutti i contesti: [indi'kar, ri'di'kulo, 'bɔi] *indicar, ridículo, voy* «indicare, ridicolo, vado».

/e/ (vocale anteriore media). Ha tre tassofoni. L'anteriore medio-basso [ɛ] ricorre solo in sillaba accentata o semiaccentata, in contatto con /r:/, davanti a /x/, nel dittongo /ei/ e in sillaba chiusa da qualsiasi consonante diversa da /m n d s θ/. Il tassofono medio [E] ricorre in sillaba accentata o semiaccentata aperta e quando /e/, anche se preceduta da /r:/, è chiusa da /m n d s θ/; inoltre, si dà la variante media negli stessi contesti in cui appare [ɛ], ma in sillaba non-accentata. Invece, negli altri casi, ossia in sillaba non-accentata aperta o chiusa da /m n d s θ/, la variante più frequente è la medio-alta [e]: [pɛrro, 'te'ha, 'te'xa, 'beinte, rɛ'βelde, 'rɛnta, te'ha'do, te'xa'do, pei'na'do, ber'dað, e'ne'ro, inten'tɛ] *perro, teja, veinte, rebelde, renta, tejado, peinado, verdad, enero, intenté* «cane, tegola, venti, ribelle, rendita, tetto, pettinatura, verità, gennaio, provai».

/a/ (vocale centrale bassa). Ha un tassofono centrale basso [a] in tutti i contesti. Questo tende a anteriorizzarsi leggermente (senza perdere la sua articolazione centrale) davanti a /ɲ j ʎ tʃ/ e nel dittongo /ai/; invece, in sillaba chiusa da /l/, in sillaba aperta seguita da /x/ e nel dittongo /au/, [a] tende ad avere una realizzazione più posteriore (senza perdere però l'articolazione centrale). Siccome in questi casi non si tratta di vocoidi diversi, ma di sfumature all'interno di un'articolazione sostanzialmente centrale, non è necessario utilizzare dei simboli fonetici nuovi: [pa'tata; 'a'ño, 'ra'jo, 'aire; 'malβa, lau'rɛl] *patata, año, rayo, aire, malva, laurel* «patata, anno, raggio, aria, malva, alloro».

/o/ (vocale posteriore media). Ha tre tassofoni. Il posteriore medio-basso [ɔ] ricorre in sillaba accentata o semiaccentata, in contatto con /r:/, davanti a /x/, nel dittongo /oi/ e in sillaba chiusa; il posteriore medio [o] si dà in sillaba accentata o semiaccentata aperta e, in sillaba non-accentata, negli stessi contesti in cui si dà [ɔ] (tranne in posizione finale di gruppo accentuale). Il tassofono posteriore medio-alto [o] ricorre, invece, in tutti gli altri casi: in sillaba non-accentata aperta e in posizione finale di gruppo accentuale: [rɔ'pa, 'gɔrro, 'kɔ'ho, 'kɔ'xo, 'bɔi, ɔr'rɔɾ, mɔ'har, mɔ'xar, kon'tɔ, 'pɔ'ko, mo'ra'ron] *ropa, gorro, cojo,*

voy, horror, mojar, contó, poco, moraron «roba, berretto, zoppo, vado, orrore, bagnare, raccontò, poco, abitarono».

/u/ (vocale posteriore alta). Ha un tassofono posteriore alto [u] in tutti i contesti: [ˈtuβo, kuˈpaˈðo, turˈri:ɔn] *tubo, cuñado, turrón* «tubo, cognato, torrone».

All'interno di parola, l'incontro di due vocali può dar origine a uno dei fenomeni seguenti: il dittongo o lo iato. Il primo è una sequenza di due vocali, il cui primo elemento può, ma non obbligatoriamente, essere accentato (cfr. *día, Europa* «giorno, Europa»); il secondo, invece, risulta dall'incontro di una vocale non-accentata con un'altra accentata, le quali appartengono, quindi, a sillabe diverse (cfr. *país* «paese»). In spagnolo, le vocali che costituiscono questi tipi di sequenze non subiscono, generalmente, alterazioni nella loro articolazione, né subisce alterazioni la posizione dell'accento (soprattutto degli iati). Solo nella pronuncia volgare e rurale questi (gli iati) tendono a essere realizzati come dittonghi, per ritrazione dell'accento: [ˈbaul] invece di [baˈul] *baúl* «baule». Gli iati che risultano dall'incontro di /e o/ con altre vocali (diverse da /i u/) costituiscono un'eccezione per quanto riguarda il trattamento che hanno sia nella lingua familiare colta che in quella incolta e rurale; infatti, è frequente (e normale) che, nella pronuncia non lenta né enfatica di persone colte, le due vocali menzionate si realizzino come contoidi approssimanti, prepalatale [j] nel caso di /e/ e velare [ɥ] nel caso di /o/ (nella pronuncia incolta, invece, le realizzazioni più tipiche sono approssimanti palatale [j] e velo-labiale [w], rispettivamente). Questo fenomeno può riguardare anche i dittonghi che hanno, come primo elemento, /e o/ non-accentate e, come secondo, una vocale diversa da /i u/: [teˈaˈtro, ˈtjaˈtro, ˈtjaˈtro; ˈliˈnea, ˈliˈnja, ˈliˈnja; poˈeˈta, ˈpuɛˈta, ˈpweˈta; koaɣuˈlar, kuɣaɣuˈlar, kwaɣuˈlar] *teatro, línea, poeta, coagular* «teatro, linea, poeta, coagulare».

2.2. Sistemi consonantici standard

2.2.1. Nasali

Le consonanti nasali si producono mediante l'abbassamento del velo palatino, che obbliga l'aria espiratoria a uscire attraverso la cavità nasale, mentre nella cavità orale avviene un'occlusione (che determina le varie realizzazioni fonetiche). Lo spagnolo, sia atlantico che peninsulare, ha tre fonemi nasali: bilabiale /m/,

alveolare /n/ e palatale /ɲ/, realizzati come tali [m n ɲ] in posizione iniziale di sillaba dopo pausa, vocale o consonante: [ma'ma, 'karne, 'a'ɲo] *mamá, carne, año* «mamma, carne, anno». In posizione finale prepausale, si può dare solo /n/, realizzato come alveolare [n] (ma anche, a volte, come velare [ŋ]) anche se è rappresentato dal grafema ⟨m⟩: ['alβun] *álbum* «album». In posizione finale di sillaba davanti a consonante, l'opposizione fonologica tra le tre consonanti nasali si neutralizza in una realizzazione che dipende dal punto d'articolazione del contoide che segue. Così, per assimilazione, ricorrono i seguenti tassofoni (si tenga presente che l'incontro di due contoidi nasali uguali si risolve, generalmente, con la riduzione a uno solo, che può presentare un leggero allungamento compensatorio): bilabiale [m] davanti a [m p b]: [kσ(m)'mi'ɣo, kσ'm'i'ɣo; em'pjɛ, 'kambjo] *conmigo, en pie, cambio* «con me, in piedi, cambio»; labiodentale [ɱ] davanti a [f]: [kσɱ'fɛ] *con fe* «con fede»; dentale [n] (non utilizziamo, per quest'articolazione, un simbolo diverso da quello che serve per quella alveolare [v. i.], dato che la differenza tra queste due realizzazioni è molto meno rilevante che negli altri casi) davanti a [t d], oltre che a [s] (solo nello standard atlantico) e a [θ] (solo nello standard peninsulare): ['tanto, 'dɔnde, 'ɔnse, 'ɔnθe] *tanto, donde, once* «tanto, dove, undici»; alveolare [n] davanti a [n r l], oltre che a [s], che si trova solo nello standard peninsulare (la sequenza /mn/ costituisce tuttavia un'eccezione, poiché non presenta assimilazione del primo elemento al secondo e si realizza generalmente come [mn]): [u(n)'nu'ðo, u'n'u'ðo; 'ɔnr:a, un'la'ðo, 'manso, 'imno] *un nudo, honra, un lado, manso, himno* «un nodo, onore, un lato, mansueto, inno»; postalveo-palatale [ɲ] davanti a [tʃ dʒ] (quest'ultimo rappresenta una delle realizzazioni del fonema /j/; v. i.): ['aɲtʃo, un'dʒunke] *ancho, un yunque* «ampio, un'incudine»; palatale [ɲ] davanti a [ɲ ʎ] (quest'ultimo solo nello standard peninsulare): [u(ɲ)'ɲo'ɲo, u'ɲ'o'ɲo; kɔɲle'βaɾ] *un ñoño, conllevar* «uno stupido, tollerare»; velare [ŋ] davanti a [k g w ɥ] (l'ultimo rappresenta la realizzazione di /x/ nello standard atlantico): ['baɲko, 'maŋgo, un'we'ko, 'franɲa] *banco, mango, un hueco, franja* «banca, manico, un vuoto, frangia»; uvulare [ŋ] davanti a [χ] (realizzazione di /x/ nello standard peninsulare): ['franɲa] *franja*.

2.2.2. Occlusivi

Le consonanti occlusive si producono mediante l'occlusione,

nella cavità orale, del flusso d'aria espiratoria. Il punto in cui si dà l'occlusione, in combinazione con il tipo di fonazione (sonora o non-sonora), determina i sei fonemi occlusivi dello spagnolo (sia atlantico che peninsulare), che si possono classificare in tre coppie: /p b, t d, k g/. Ogni coppia riunisce due fonemi con lo stesso punto d'articolazione, ma con fonazione diversa: bilabiali non-sonoro /p/ e sonoro /b/, dentali non-sonoro /t/ e sonoro /d/, velari non-sonoro /k/ e sonoro /g/. I non-sonori /p t k/ si realizzano come tali [p t k] in posizione iniziale di sillaba dopo pausa, vocale o consonante e davanti a vocale o a /j w r l/ (quest'ultimo solo per /p k/). I sonori /b d g/ hanno ognuno due tassofoni: occlusivo [b d g] all'inizio di sillaba dopo pausa o consonante nasale (e, per /d/, anche dopo /l/), approssimante [β δ] e costrittivo [χ] in tutti gli altri contesti fonici: [pen'der, 'ampljo, 'kambjo, 'deβen, 'tren, 'toldo, 'orden, 'kwarto, 'klaβo, 'galχo, 'manχo] *pende, amplio, cambio, deben, tren, toldo, orden, cuarto, clavo, galgo, mango* «pendere, ampio, cambio, devono, treno, tenda, ordine, quarto, chiodo, levriere, manico». Si noti che /b/ può avere, soprattutto in certi contesti (dopo pausa e dopo consonante nasale), una realizzazione costrittiva labiodentale [v]; questo tipo d'articolazione è proprio, generalmente, della pronuncia affettata e pedante e si dà sia nello spagnolo atlantico che in quello peninsulare: ['van, kam'vjar] *van, cambiar* «vanno, cambiare». /d/ ha un trattamento particolare quando si trova in posizione finale di parola (polisillaba) davanti a pausa e in posizione intervocalica nella terminazione (participiale, aggettivale o nominale) *-ado*; in entrambi i casi, la realizzazione del fonema è [δ], ma è molto debole e tende a cadere soprattutto nella pronuncia rapida: [r:εδ, βe'δa(δ), aβla'(δ)o] *red, verdad, hablado* «rete, verità, parlato». La scelta della terminazione *-ado* come contesto in cui può darsi la caduta di /d/ non è casuale; come hanno dimostrato F. D'Introno e J.M. Sosa (in Núñez Cedeño, R.A. et alii 1986&:153) in uno studio dedicato alla caduta di /d/ nello spagnolo di Caracas (Venezuela), ma che può essere applicato a tutto lo spagnolo in generale, il contesto che più favorisce la perdita è appunto quello menzionato, con /d/ preceduto da /a/ accentata e seguito da /o/ non-accentata. Un altro caso di possibile caduta riguarda /g/, quando è seguito da /w/ (cioè nella sequenza /gw/): ['a'(χ)wa] *agua* «acqua».

In posizione finale di sillaba davanti a consonante, i fonemi occlusivi, sonori e non-sonori, hanno un trattamento diverso nei due sistemi standard. In quello atlantico, forse per reazione

cultista basata sulla grafia, ogni fonema tende a realizzarsi come occlusivo, non solo nella pronuncia colta o accurata, ma anche nella conversazione familiare di persone colte; dal momento che questa tendenza è abbastanza diffusa (almeno nel continente americano), può essere considerata standard: ['kapsula, abso'lu'to, 'ri:itmo, adɣe'ti'βo, 'akto, 'siɣno] *cápsula, absoluto, ritmo, adjetivo, acto, signo* «capsula, assoluto, ritmo, aggettivo, atto, segno». Nello spagnolo peninsulare, invece, i non-sonori /p t k/ e i sonori /b d g/ si neutralizzano normalmente in una realizzazione approssimante sonora [β δ] o costrittiva sonora [ɣ]. Come si vede, la neutralizzazione riguarda il tratto di sonorità, che non risulta più pertinente, perché sia i sonori che i non-sonori si realizzano come sonori. Al contrario, nella pronuncia colta, o lenta e accurata, la neutralizzazione di /p t k/ con /b d g/ può sfociare in una realizzazione esattamente opposta a quella menzionata, ossia occlusiva non-sonora [p t k]. In realtà, esiste tutta una serie di realizzazioni intermedie tra quella approssimante/costrittiva sonora e quella occlusiva non-sonora; si tratta, principalmente, delle articolazioni approssimante/costrittiva e occlusiva parzialmente desonorizzate [β̞ ɣ̞ ɣ̞] e [b̞ d̞ g̞], che dipendono soprattutto dalla maggiore o minore accuratezza nella pronuncia: ['kaβ̞sula, aβ̞so'lu'to, 'ri:ɪdmo, aɣ̞e'ti'βo, 'aɣ̞to, 'siɣno] *cápsula, absoluto, ritmo, adjetivo, acto, signo*. Il grafema ⟨x⟩ può corrispondere a due tipi di realizzazioni: quando è intervocalico, rappresenta la sequenza /ks/, il cui primo elemento, trovandosi in posizione finale di sillaba davanti a consonante, si realizza secondo le modalità già spiegate; v. s.); quando invece è seguito da una consonante, si riduce al secondo elemento della stessa sequenza: [ek'sa'men, eɣ̞'sa'men; es'tra'ɲo, es'tra'ɲo] *examen, extraño* «esame, strano».

2.2.3. *Semiocclusivi*

Le consonanti semiocclusive (tradizionalmente, «affricate») sono il risultato della combinazione di due diversi modi d'articolazione: il primo occlusivo, omorganico (cioè articolato nello stesso punto) al secondo costrittivo che lo segue. Non si tratta, quindi, di una sequenza di due foni, ma di un unico suono, anche se costituito da due fasi diverse. Lo spagnolo, atlantico e peninsulare, possiede un solo fonema semiocclusivo, il non-sonoro /tʃ/, realizzato come postalveo-palatale [tʃ] in tutti i contesti: [mu'tʃa'tʃo, 'aɲtʃo] *muchacho, ancho* «ragazzo, ampio».

2.2.4. *Costrittivi*

Le consonanti costrittive (tradizionalmente, «fricative») si producono mediante l'avvicinamento degli organi articolatori attivi (lingua e labbro inferiore) al bordo superiore della cavità orale, dove sono situati i vari punti d'articolazione; la costrizione che subisce l'aria espiratoria in questo avvicinamento produce un tipico «rumore», chiaramente udibile. Esistono due tipi di articolazioni costrittive, che si definiscono in base alla forma che acquisisce il dorso della lingua nella loro produzione: il tipo solcato, nel quale il dorso della lingua presenta un solco trasversale nella parte centrale (attraverso il quale passa l'aria espiratoria), e il tipo non-solcato, nel quale la superficie della lingua è piatta. La distinzione, in spagnolo, è pertinente solo nella definizione dei fonemi costrittivi /θ s/ (il primo presente solo nello spagnolo peninsulare); in questo senso, ciò che in realtà distingue le due consonanti in questione non è il punto d'articolazione, ma la presenza (o assenza) del solco sul dorso della lingua: questo è assente nel caso di /θ/, che si definisce, pertanto, non-solcato, ma è presente nell'articolazione di /s/, che si definirà solcato. Più precisamente, visto che si articolano con la parte anteriore della lingua, si diranno costrittivi anteriori (non-sonori) non-solcato /θ/ e solcato /s/. Il primo, come si è detto, è presente solo nello standard peninsulare, dove ha due tassofoni: dentale non-sonoro [θ], in posizione iniziale di sillaba (dopo pausa, vocale o consonante) e finale davanti a consonante non-sonora e a pausa, e dentale sonoro [ð], davanti a consonante sonora (dove è possibile anche un'articolazione parzialmente desonorizzata [ð̞]): [a'θeɾ, 'naθko, 'aθ, 'aðlo] *hacer, nazco, haz, hazlo* «fare, nasco, fascio, fallo!». Il secondo (/s/) ha realizzazioni diverse nei due sistemi standard. In quello atlantico si articola come dentale non-sonoro [s], con un tassofono sonoro [z] davanti a consonante sonora (anche se è molto frequente, in questo contesto, l'articolazione non-sonora [s] o, almeno, parzialmente desonorizzata [z̞] di /s/; questo fenomeno non si dà solo nella pronuncia lenta e accurata, ma anche in quella familiare e rapida): ['sjesta, 'mizmo] *siesta, mismo* «siesta, stesso». Nello standard peninsulare, invece, /s/ si realizza come alveolare non-sonoro [s], con un tassofono sonoro [z] davanti a consonante sonora: ['sjesta, 'mizmo] *siesta, mismo*. Inoltre, lo standard, sia atlantico che peninsulare, ha altri due fonemi costrittivi: il labiodentale non-sonoro /f/, realizzato come tale [f]: ['fin] *fin* «fine», e il postero-

re non-sonoro /x/. Quest'ultimo, come /s/, ha articolazioni diverse nei due sistemi standard. Nell'atlantico, a seconda delle regioni, si può dare una realizzazione costrittiva velare non-sonora [x] o approssimante, glottale non-sonora [h] o sonora [f] o velare non-sonora [ħ]; qui scegliamo quest'ultima come rappresentativa di tutte, dato che è un'articolazione intermedia e geograficamente abbastanza diffusa: ['i'ħo, 'ħente] *hijo, gente* «figlio, gente». Nello standard peninsulare, invece, il tassofono più tipico di /x/ è il costrittivo uvulare non-sonoro [χ]: ['i'χo, 'χente] *hijo, gente*. In posizione finale prepausale, /x/ è molto debole nei due sistemi standard e tende a realizzarsi come approssimante glottale non-sonoro [h] o a cadere, soprattutto in certe parole di uso comune: ['bɔh, rɛ'lɔ(h)] *boj, reloj* «bosso, orologio».

2.2.5. *Approssimanti*

Il modo d'articolazione delle consonanti approssimanti è quasi lo stesso di quelle costrittive; la differenza consiste nel fatto che l'avvicinamento degli organi articolatori al bordo superiore della cavità orale è, in questo caso, minore, come minore risulta anche il rumore prodotto dall'aria espiratoria. Lo spagnolo standard, atlantico e peninsulare, ha due fonemi approssimanti: il palatale sonoro /j/ e il velo-labiale sonoro /w/ (così definito perché nella sua produzione le labbra sono arrotondate); entrambi si realizzano come tali [j w] quando sono intervocalici (per /w/, anche in posizione iniziale postpausale) e quando sono preceduti da una consonante tautosillabica e seguiti da una vocale: ['ma'jo, 'la'βjo, awe'kar, 'we'ko, 'kwando] *mayo, labio, abuecar, hueco, cuando* «maggio, labbro, scavare, vuoto, quando». Al contrario, in posizione iniziale di sillaba dopo pausa o consonante eterosillabica (cioè appartenente alla sillaba precedente; sono eterosillabici /n l/), posizioni che generalmente richiedono una maggior tensione nell'articolazione di certi suoni (come quelli che stiamo analizzando), esiste tutta una serie di tassofoni articolatoriamente più energici degli approssimanti [j w]; nel caso di /j/, questi tassofoni oscillano tra il costrittivo palatale [j̥], il semioclusivo palatale [gj] o postalveo-palatale [dʒ] e l'occlusivo palatale [j̥]. Di tutti questi, il più frequente e tipico (sia nello spagnolo atlantico che in quello peninsulare) sembra essere [dʒ], che adotteremo quindi nelle trascrizioni fonetiche: ['dʒo, un'dʒunke] *yo, un yunque* «io, un'incudine». Si noti, tuttavia, che, nella conversazione familiare, alcune delle varianti menzionate possono apparire anche in po-

sizione intervocalica (dove normalmente ricorre [j]) e non necessariamente nella pronuncia enfatica. Il fonema /w/, che si dà in posizione iniziale postpausale o postvocalica, può svilupparsi, per aumento della tensione articolatoria, nella sequenza [gw] (o [ɣw]): [ˈ(g)wɛˈko, a(ɣ)wɛˈkaɾ] *huevo, abuecar*.

2.2.6. *Vibranti e vibrati*

In spagnolo le consonanti vibranti (e vibrato) si producono mediante una serie di rapide vibrazioni (provocate dal passaggio dell'aria espiratoria) dell'apice della lingua appoggiato sugli alveoli. Le consonanti vibranti (e vibrato) si classificano in base al numero delle vibrazioni; in questo senso, lo spagnolo possiede due fonemi, il vibrato /r/ (chiamato anche «monovibrante», perché si produce con una sola vibrazione) e il vibrante /r:/, caratterizzato da più vibrazioni. I due fonemi si oppongono fra loro solo all'interno di parola in posizione intervocalica, dove /r/ si realizza come vibrato alveolare [r] e /r:/ come vibrante alveolare, con quattro [r:] o cinque vibrazioni [rr:] (nelle trascrizioni adotteremo la seconda realizzazione); con quattro o cinque vibrazioni si articola anche /r:/ iniziale di parola dopo vocale: [ˈpeˈro, ˈpeˈro, laˈraːðjo] *pero, perro, la radio* «ma, cane, la radio». In tutti gli altri contesti, i due fonemi si trovano (almeno teoricamente) in distribuzione complementaria (dove appare l'uno, non può apparire l'altro), senza che si dia possibilità di opposizione; più precisamente, in posizione iniziale di sillaba dopo pausa o dopo le consonanti eterosillabiche /n l/ può ricorrere solo /r:/, realizzato come vibrante alveolare (con tre vibrazioni) [r:]; invece, dopo consonante tautosillabica e in posizione finale di sillaba davanti a consonante o a pausa, si può dare solo /r/, realizzato come [r], o anche come approssimante alveolare [ɾ]: [ˈraːðjo, ˈonːa, ˈtren, paɾˈtir] *radio, honra, tren, partir* «radio, onore, treno, dividere». Nello spagnolo atlantico, tuttavia, è abbastanza frequente udire, in posizione finale di sillaba davanti a pausa o a consonante, un'articolazione vibrante (invece di vibrato) con due o più vibrazioni [r(˙)] e non necessariamente nella pronuncia enfatica. La sequenza /sr:/ (con /r:/ perché /s/ è eterosillabico) rappresenta un caso particolare nello standard (atlantico e peninsulare), poiché si realizza come un fono vibrante alveolare, generalmente con cinque vibrazioni, parzialmente desonorizzato nella prima fase della sua produzione ([r:]): [maːˈraːpiðo] *más rápido* «più veloce».

2.2.7. *Laterali*

Le consonanti laterali si producono mediante l'occlusione che si dà tra un certo punto del palato e la lingua, la quale si contrae lateralmente lasciando passare l'aria espiratoria attraverso i lati. Lo spagnolo standard ha due fonemi laterali, l'alveolare /l/ e il palatale /ʎ/; il secondo è proprio solamente dello standard peninsulare (e di alcune varietà regionali dello spagnolo atlantico), dove si realizza come tale [ʎ] in tutti i contesti: [ʎa'mar, 'ka'ʎe, koʎ'le'βar] *llamar, calle, conllevar* «chiamare, via, tollerare». Invece il primo (/l/), che appare in entrambi i sistemi standard) ha una serie di tassofoni: dentale [l] (che è molto simile a quello alveolare e non ha bisogno, pertanto, di un simbolo diverso) davanti a [t d], oltre che a [s] (solo nello spagnolo atlantico) e a [θ] (solo in quello peninsulare): [el'toldo, el'si'ne, el'θi'ne] *el toldo, el cine* «la tenda, il cinema»; alveolare [l] in posizione iniziale di sillaba dopo pausa, vocale o consonante eterosillabica, dopo i contoidi (tautosillabici) [p b β k g ɣ f] e in posizione finale di sillaba davanti a pausa e a qualsiasi contoide, tranne ai dentali (v. s.), a [tʃ dʒ], davanti ai quali si dà il tassofono postalveo-palatale [ʎ], e a [ɲ ʎ], davanti ai quali ricorre il tassofono palatale [ʎ]: ['a'la, 'mirlo, 'blanʎo, 'mal, el'pan, koʎ'tʃon, el'ɲo'ɲo] *ala, mirlo, blanco, mal, el pan, colchón, el ñoño* «ala, merlo, bianco, male, il pane, materasso, lo stupido».

2.3. *Struttura sillabica e accento*

2.3.1. *Struttura sillabica*

La sillaba è l'unità fondamentale del linguaggio parlato, ben definita (per la sua coesione interna) dal punto di vista fonetico e articolatorio, oltre che uditivo. Metodologicamente, rappresenta una categoria basilare per studiare il modo in cui i suoni di una lingua si combinano per produrre sequenze che ricorrono abitualmente. Ogni sillaba ha un nucleo; in spagnolo, questo può essere costituito da una sola vocale (V: nucleo monovocalico), seguita oppure no da consonante (V(C)). A questi due tipi di sillabe («semplici»), che si definiscono, rispettivamente, aperta e chiusa, se ne possono aggiungere altri due, costituiti da un nucleo di due elementi vocalici (seguiti o no da una consonante: VV(C)) che formino dittongo (sillabe «composte»): /'a, 'al, 'ai,

'aun/ a, al, hay, aun «a, al, c'è, perfino». Le consonanti che precedono o seguono immediatamente il nucleo vocalico di una sillaba costituiscono, rispettivamente, il margine pre- e postnucleare; tuttavia, non tutte le consonanti possono ricorrere in ognuno dei due margini. In spagnolo possono essere prenucleari tutte le consonanti (anche se /r/ può ricorrere solo se è preceduto da una sillaba aperta), le sequenze formate da qualsiasi consonante seguita da /j w/ e quelle formate da /p b k g f/ seguiti da /r l/ (/t d/ solo quando sono seguiti da /r/, dal momento che le sequenze /tl dl/ sono costituite da elementi eterosillabici, appartenenti, cioè, a sillabe diverse): /'pe-ro, 'pja-no, 'kreo, 'tren, at-'lan-ti-ko/ *pero, piano, creo, tren, atlántico* «ma, pianoforte, credo, treno, atlantico». Al contrario, solo pochi fonemi possono essere postnucleari; si tratta soprattutto di /m n s θ r l/ e, più raramente (e solo in parole di carattere colto), /p b, t d, k g/: /es-kon-'der, 'ak-to/ *esconder, acto* «nascondere, atto». L'incontro di tre o più consonanti si risolve nel modo seguente: se le ultime due formano una delle sequenze il cui secondo elemento è /j w r l/, si raggruppano separatamente, mentre, se ciò non si verifica, saranno le prime due (delle tre o quattro) a formare un gruppo a parte: /em-ple-'a-do, ins-tau-'rar/ *empleado, instaurar* «impiegato, instaurare».

2.3.2. *Accento*

L'accento è l'aumento della forza articolatoria, della tensione glottale e dell'energia espiratoria nella produzione di una determinata sillaba. In spagnolo tutte le parole, pronunciate isolatamente, hanno una sillaba prominente, caratterizzata da un accento forte (o primario, che si rappresenta col simbolo [ˈ], posto davanti alla sillaba). La prominenza si manifesta, inoltre, attraverso il prolungamento del segmento accentato, la cui durata risulta essere maggiore rispetto a quella degli altri segmenti della stessa parola; in questo caso, i simboli che si usano per indicare il fenomeno sono il crono [:] o il semicrono [ˑ], che si scrivono dopo il segmento. Come si vede, la durata dipende da meccanismi prosodici (automatici) e non ha, quindi, valore distintivo (fonologico), capace di influire sul piano semantico e di distinguere parole con significati diversi. Comunque sia, in spagnolo standard non è un fenomeno molto rilevante, prima di tutto perché, in condizioni elocutorie normali, la differenza tra la sil-

laba accentata e quelle non-accentate della stessa parola non è, in quanto a durata, molto grande e poi perché l'unico caso in cui si dà un allungamento significativo è in sillaba (accentata) aperta (dove è sufficiente usare il semicrono [·], che indica una durata solamente un po' più lunga rispetto a quella delle sillabe non-accentate). Quest'allungamento, tuttavia, ricorre solo in corrispondenza coll'ultimo accento forte di un enunciato, come si vedrà più avanti: [konti'nuo, 'parte, mu'tʃa'tʃo] *continúo, parte, muchacho* «(io) continuo, parte, ragazzo». Infatti, nella conversazione ordinaria, le parole tendono a raggrupparsi in frasi più o meno lunghe, dove solo alcune forme mantengono il loro accento forte, mentre altre tendono a indebolirlo o a perderlo, e è precisamente nell'ultima parola con accento forte, all'interno di una frase, che si dà l'allungamento di cui si parlava; invece, le altre forme che, nella stessa frase, mantengono l'accento forte, s'abbreviano. Tutte le parole con accento indebolito (che è più esatto chiamare secondario o semiforte e che si rappresenta con [·]) risultano, in qualche modo, sottomesse all'una o all'altra parola con accento forte, formando con questa un'unità semantica, ma anche un gruppo accentuale, caratterizzato da un unico accento primario e da un certo numero di secondari. Inoltre, nello spagnolo standard c'è tutta una serie di parole che fungono da clitici, cioè una serie di forme prive di accento lessicale autonomo che nella frase devono appoggiarsi alla parola che segue o precede; questo è il caso, per esempio, delle preposizioni semplici, degli articoli, del relativo *que* «che», delle congiunzioni e dei pronomi personali (forme oblique deboli) e possessivi (forme deboli): [ɛlmu'tʃa'tʃo keke,ria'βlarle ,ɛramo're'no, kwando'βɛŋga melodi'ra] *el muchacho que queria hablarle era moreno, cuando venga me lo dirá* «il ragazzo che voleva parlargli era moro, quando verrà me lo dirà». Ovviamente, in caso di enfasi qualunque dei suddetti clitici può risultare accentato; quando non c'è enfasi, è abbastanza frequente che ciò avvenga coi pronomi personali enclitici, applicati alle forme dell'imperativo (soprattutto quando queste risultano essere, dopo l'aggiunta dei pronomi personali, quadrisillabe, cosicché un accento secondario nell'ultima sillaba serve d'appoggio per facilitare la pronuncia): [di'ɣame,lo] *¡dígame!* «me lo dica!». D'altra parte, esiste una serie di parole che, nella frase, possono avere oppure no accento (secondario); si tratta di forme come *más* «più», *muy* «molto», *unos*, *-as* «alcuni, -e», *es* «è» e *ha* «ha»: [(,)muiso'nita, (,)aβe'nirðo] *muy bonita, ha venido* «molto carina, è venuto». Similmente, può

essere accentato oppure no il primo elemento delle parole composte, anche se nel caso degli avverbi in *-mente* (che risultano dalla combinazione di un aggettivo femminile con il suffisso menzionato) il primo elemento mantiene costantemente il suo accento secondario: [(i)bjembe'ni'do, r:apiða'mente] *bienvenido, rápidamente* «benvenuto, velocemente».

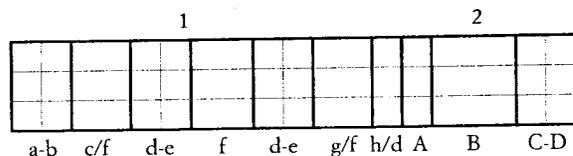
2.4. Intonazione

2.4.1. Generalità

Nel § 2.3.2 abbiamo parlato delle frasi (enunciati) come di sequenze di parole, costituite da una serie di elementi segmentali (qualitativamente diversi: i vocoidi e i contoidi) e da certi elementi soprasegmentali (prosodici), che si riferiscono alla maggiore o minore intensità (articolatoria ed espiratoria) e durata di certe sillabe rispetto alle altre dello stesso enunciato. Oltre a tutto questo, c'è un altro importante elemento di carattere prosodico, che riguarda la produzione di tutte le sillabe di un enunciato e che dipende principalmente dalla tensione delle corde vocali: la tonalità (che è tanto più alta quanto più le corde vocali sono tese). Le variazioni (relative) di tonalità che subiscono le varie sillabe, accentate o no, di un enunciato, conferiscono a questo un particolare movimento melodico, che costituisce precisamente l'intonazione. Per rappresentare e studiare adeguatamente l'intonazione, si utilizza un diagramma specifico (l'intonia; v. i. fig. 3), suddiviso in tre fasce, che corrispondono alle tre tonalità fondamentali (alta, media e bassa) e che permettono d'individuare la variazione relativa di queste. L'intonia corrisponde a una sequenza di enunciato delimitata da due pause e può comprendere un numero variabile di sillabe; tuttavia, esiste un numero ideale (quattordici; v. i. fig. 4), che corrisponde ad altrettante suddivisioni verticali del diagramma dell'intonia. Queste quattordici sillabe si raggruppano, a loro volta, nelle due parti che compongono l'intonia: la protonia e la tonia. La tonia è costituita dall'ultima sillaba (di un enunciato) con accento forte e dalle eventuali sillabe non-accentate che la precedono e la seguono; la protonia, invece, è formata da tutte le altre sillabe precedenti (accentate o no) e può avere un'estensione variabile (o perfino mancare completamente, nel caso di enunciati molto brevi, costituiti da una sola sillaba accentata). Ognuna delle

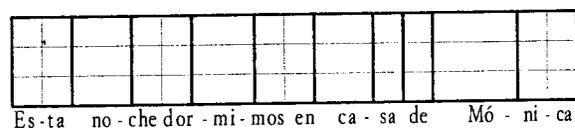
quattordici sillabe dell'intonia si definisce come indicato nella fig. 3.

FIG. 3. *Diagramma completo dell'intonia*



1-2	intonia	a-b	antetoniche	A	pretonica
1	protonia	c/f	prima protonica	B	tonica
2	tonia	d-e	intertoniche	C	postonica interna
		f	protoniche	D	postonica terminale
		g/f	ultima protonica	C-D	postonia
		h/d	ultima intertonica		

FIG. 4. *Esempio con un numero di sillabe corrispondente a quello dell'intonia*



All'interno di ogni fascia, le sillabe accentate (le protoniche e la tonica) sono indicate con un tratto lungo (-), che nelle trascrizioni tonetiche corrisponde a ['] se è collocato nella fascia media, a [ˆ] se è in quella alta e a [˘] se si trova in quella bassa. All'interno delle fasce, i tratti possono occupare la posizione centrale (che è normale e non ha bisogno, pertanto, di essere specificata) oppure quella superiore o inferiore; inoltre, possono avere un movimento più o meno ascendente o discendente. Se questo movimento è notevole, e non si dà all'interno delle fasce, ma attraverso queste, dev'essere indicato anche nelle trascrizioni tonetiche mediante i seguenti simboli: se il movimento si dà tra la fascia alta e la media, può essere alto-medio [ˆˆ] se è discendente, o medio-alto [ˆˆ] se è ascendente; se, invece, si dà tra la fascia media e la bassa, può essere medio-basso [˘˘] se è discendente, o basso-medio [˘˘] se è ascendente. Invece, quando le toniche sono sì collocate tra due fasce, ma senza che si dia un movimento (ascendente o discendente) notevole, allora si definiscono semi-alte [ˆˆ] se sono collocate tra la fascia alta e la media,

e semi-basse [ː] se si trovano tra la media e la bassa. Le sillabe non-accentate si indicano, nel tonogramma, con un punto (·) che, se è medio, nelle trascrizioni corrisponde a [·] solo se le sillabe appartengono alla tonia; invece, se il punto è nella fascia alta si rappresenta con [ˑ] e con [˒] se è in quella bassa. Le sillabe semiaccentate corrispondono, nel tonogramma, a un tratto breve (˘) e, nelle trascrizioni, a [˘] se sono medie e a [ˑ] o a [˒] se sono, rispettivamente, alte o basse.

2.4.2. *Caratteristiche tonetiche standard*

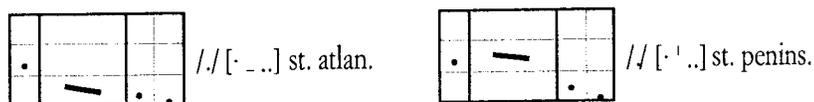
La protonia dello spagnolo standard (sia atlantico che peninsulare) non ha caratteristiche molto rilevanti in quanto a movimento tonetico, poiché questo è situato nella fascia media, dove si mantiene praticamente in tutte le varietà regionali, senza alterazioni sostanziali. Ad ogni modo, siccome il movimento tonetico della protonia dipende da quello della tonia, è più conveniente, innanzitutto, analizzare quest'ultima.

Lo spagnolo, come qualsiasi altra lingua, ha tre tipi principali di tonie, che corrispondono ad altrettante funzioni comunicative molto precise: la conclusiva /./, la sospensiva /,./ e l'interrogativa /?/ (i simboli si scrivono alla fine delle trascrizioni); inoltre, c'è un quarto tipo, anche se non funzionale come i precedenti, che è la tonia divisiva /,/ . I simboli tra barre servono semplicemente per identificare ognuna delle categorie funzionali (tonemiche) rappresentate dalle tonie, categorie che, come s'è detto, sono universali, dal momento che ricorrono in tutte le lingue. Le realizzazioni concrete (tonetiche), invece, hanno caratteristiche individuali in ogni lingua; per lo spagnolo proponiamo qui due varianti per ogni tonia, corrispondenti ai due sistemi standard; i due modelli intonativi standard si basano su quelli stabiliti da Canepari (1985:51, 53, 57, 59-60).

La tonia conclusiva /./ può avere diverse funzioni, come l'assertiva, l'esclamativa, l'imperativa e perfino l'interrogativa, quando la domanda è parziale (si chiamano così le domande che contengono un elemento – aggettivo, pronome, avverbio – interrogativo, che è l'oggetto reale dell'interrogazione, dato che il contenuto semantico della domanda è implicito; in *A che cosa serve questo?*, per esempio, è implicito che l'oggetto in questione serve a qualcosa, ma non si sa che cos'è questo «qualcosa»). Nello standard atlantico la tonia conclusiva è di tipo discenden-

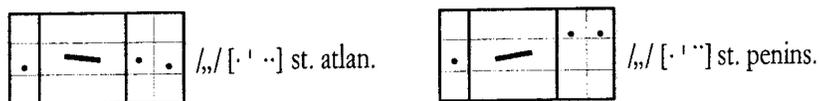
te, con la tonica e la postonia basse (tutte progressivamente discendenti) e la pretonica media; lo standard peninsulare si differenzia da quello atlantico solo per la tonalità della tonica, che non è più bassa, ma media (sempre leggermente discendente).

FIG. 5. *Tonie conclusive standard*

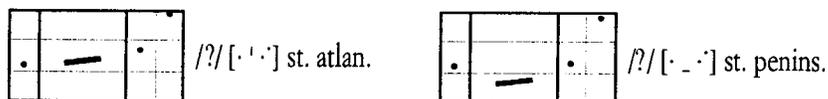


La tonia sospensiva /,,/ si usa per attrarre l'attenzione dell'interlocutore su ciò che si sta per dire, cosa che si ottiene mediante un'interruzione molto breve del discorso, dopo la quale viene rivelato qualcosa che si considera importante. La tonia sospensiva atlantica è di tipo leggermente ascendente-discendente, con tutte le sillabe di tonalità media (il movimento discendente comincia a partire dalla tonica); nello spagnolo peninsulare, invece, la tonia sospensiva è di tipo ascendente, con la pretonica e la tonica medie, e la postonia alta (inferiore).

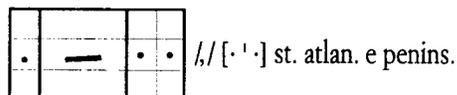
FIG. 6. *Tonie suspensive standard*



La tonia interrogativa /?/ è propria delle domande totali, chiamate anche «domande-sì/no», dato che normalmente comportano questo tipo di risposta. Le domande totali non contengono elementi interrogativi come le parziali, ma l'interrogazione si riferisce all'intero contenuto della domanda. La tonia interrogativa è di tipo ascendente sia nello spagnolo atlantico che in quello peninsulare, che coincidono nella tonalità della pretonica (media) e delle postoniche (rispettivamente media e alta superiore); invece, la tonica è media nello standard atlantico e bassa in quello peninsulare.

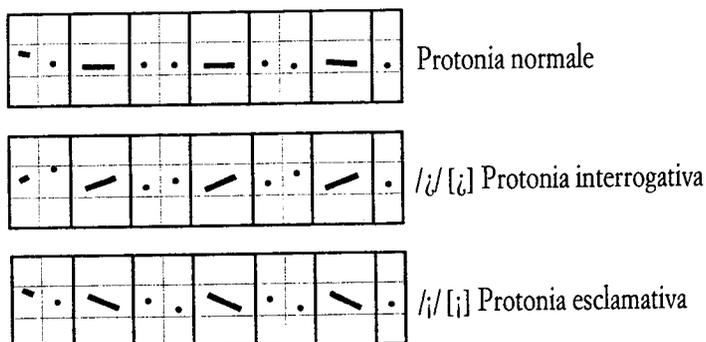
FIG. 7. *Tonie interrogative standard*

Oltre ai tre tipi di tonie analizzati, ce n'è un altro che non è funzionale, perché non ha una precisa funzione comunicativa: la tonia divisiva /./ . Questa corrisponde alle brevi pause e interruzioni che il parlante introduce nel discorso e che sono necessarie per suddividerlo in blocchi semantici unitari e per respirare. In entrambe le varietà standard dello spagnolo la tonia divisiva ha una tonalità media, esattamente come nella tonia sospensiva atlantica; per non confondere le due tonie, è conveniente usare, nella trascrizione tonetica, un solo punto per la postonia della tonia divisiva.

FIG. 8. *Tonia divisiva standard*

Per quanto riguarda la protonia, ci sono tre tipi principali nello spagnolo (come in tutte le lingue): la neutra (che non necessita di nessun simbolo), l'interrogativa /i/ e l'esclamativa /i/. La neutra rappresenta il tipo normale (privo d'implicazioni comunicative) in enunciati assertivi e può essere seguita dalle tonie conclusiva e sospensiva (oltre che divisiva). In spagnolo, sia atlantico che peninsulare, la protonia neutra ha una tonalità media, con un movimento leggermente discendente; d'altra parte, non si danno variazioni tonetiche rilevanti nemmeno nelle altre due protonie, le cui sillabe rimangono collocate uniformemente nella fascia media. La protonia interrogativa si usa in tutti i tipi di domande e riproduce il movimento melodico che si dà nella tonia interrogativa. Come in questa, infatti, le protoniche e le intertoniche sono ascendenti; anche le antetoniche sono discendenti, ma sono più alte rispetto alle intertoniche. La protonia esclamativa, al contrario di quella interrogativa, è caratterizzata dal movimento tonetico della tonia conclusiva: sia le protoniche che le intertoniche anticipano, in qualche modo, il movimento discendente tipico di questa tonia, che è quella che si usa normalmente con la protonia esclamativa.

FIG. 9. *Protonie*



Per illustrare le protonie e le tonie, diamo qui di seguito le trascrizioni tonetiche di una frase con un numero di sillabe coincidente con quello dell'intonia descritta nel § 2.4.1.

Esta noche dormimos en casa de Mónica.
 [ESTa'notʃe ðor'mimo seŋ'kasa ðe_mo'nika..] st. atlantico
 [ESTa'notʃe ðor'mimo seŋ'kasa ðe'mo'nika..] st. peninsulare

Esta noche dormimos en casa de Mónica,
 [ESTa'notʃe ðor'mimo seŋ'kasa ðe'mo'nika·] st. atlantico
 [ESTa'notʃe ðor'mimo seŋ'kasa ðe'mo'nika'] st. peninsulare

¿Esta noche dormimos en casa de Mónica?
 [¿ESTa'notʃe ðor'mimo seŋ'kasa ðe'mo'nika·] st. atlantico
 [¿ESTa'notʃe ðor'mimo seŋ'kasa ðe_mo'nika·] st. peninsulare

¡Esta noche dormimos en casa de Mónica!
 [¡ESTa'notʃe ðor'mimo seŋ'kasa ðe_mo'nika..] st. atlantico
 [¡ESTa'notʃe ðor'mimo seŋ'kasa ðe'mo'nika..] st. peninsulare

3. *Caratteristiche regionali*

3.1. *Vocali*

Per quanto riguarda il trattamento del vocalismo in ambito regionale, le tendenze più comuni non rivelano sostanziali divergenze dal sistema standard sopra descritto (v. s. § 2.1), almeno nei contesti fonici considerati. La maggiore o minore apertura del timbro di /e o/ (che sono le vocali più soggette a variazione

tassofonica), per esempio, dipende generalmente dalle abitudini individuali dei singoli parlanti e questa fluttuazione rende difficile, molto spesso, individuare delle vere e proprie tendenze generali di carattere regionale. Tuttavia, se è vero che la realtà fonetica di ogni varietà dialettale riflette, nelle sue linee essenziali, la norma vocalica standard qui delineata, ciò non esclude che accanto al modello normativo (il che significa «in aggiunta e in alternativa» a esso) si diano fenomeni più decisamente limitati a singole realtà regionali.

Nell'altipiano messicano, nella maggior parte della regione andina (con esclusione dell'estremo meridionale e settentrionale dell'Ecuador, vale a dire Loja e Carchi) e nella costa settentrionale del Perù (che, come si ricorderà, rappresenta la propaggine più meridionale di quella che abbiamo chiamato «regione caraibica»), è molto diffuso il fenomeno solitamente definito «indebolimento vocalico» o «riduzione vocalica», che riguarda le vocali non-accentate, soprattutto in posizione finale (ma anche interna) di parola e in contatto con certi segmenti consonantici, principalmente /s/ (specialmente se questo precede e segue, nello stesso tempo, la vocale), ma anche /t k tʃ/; è importante segnalare che il fenomeno non dipende necessariamente dalla velocità o dalla trascuratezza dell'esposizione, ma si dà normalmente anche nella lingua colta. L'etichetta «indebolimento» racchiude diverse possibilità articolatorie e presuppone diversi gradi di riduzione, l'ultimo dei quali è la perdita completa della vocale, che avviene soprattutto in parole di uso particolarmente frequente e che può dar origine a sequenze consonantiche inusuali nello spagnolo standard: [ˈpaɾts; enˈton̩s̩, enˈton̩s, enˈton̩s] *partes, entonces* «parti, dunque» (si noti che il simbolo [ʃ], nella trascrizione, indica un segmento sillabico, in grado, cioè, di costituire una sillaba a sé).

Tuttavia, il risultato più frequente dell'indebolimento è rappresentato dalla desonorizzazione dei sette vocoidi standard che possono ricorrere in sillaba non-accentata, ossia [i e ɛ a o u], che si realizzano, rispettivamente, come [i̥ e̥ ɛ̥ ḁ o̥ u̥]: [ofiˈsiːna, ˈmɛːsɛs, r:ɛsiˈβiɾ, ˈkɔɾsɔs, ˈmuɾˈtʃɔs, kɔsˈtaɾ, fuˈsjɔn] *oficina, meses, recibir, cosas, muchos, costar, fusión* «ufficio, mesi, ricevere, cose, molti, costare, fusione».

Accanto alla desonorizzazione, che avviene soprattutto nel contesto /(s)V#/, l'indebolimento può manifestarsi come centralizzazione, il che significa che i sette vocoidi dello standard occupano, nel quadrilatero vocalico, una posizione meno perife-

rica e più tendente al centro, come si può apprezzare nella fig. 10 (cfr. anche la fig. 1, che mostra la collocazione decisamente più periferica dei vocoidi standard). La centralizzazione è possibile non solo quando la vocale si trova in contatto con /s/, ma anche quando è preceduta da /t k ʃ/: [tʃi'ki'to, 'matə, tɛ'xa'do, 'partəs, 'ka'sos, kos'to, su'no'βjo] *chiquito, mate, tejado, patas, casos, costó, su novio* «piccolino, mate, tetto, zampe, casi, costò, il suo fidanzato».

 FIG. 10. *Vocoidi centralizzati*

		anterocentrali	centrali	posterocentrali	
	i		ɨ		alti
	e		ø		medio-alti
	ɛ		o		medi
			a		medio-bassi

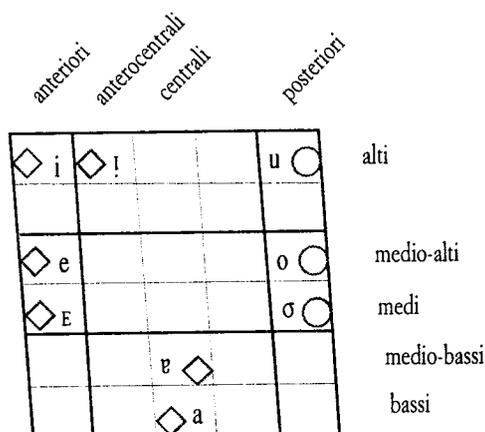
La nasalizzazione, pur essendo decisamente più limitata (geograficamente) rispetto all'indebolimento vocalico sopra descritto, è altrettanto notevole nel trattamento regionale del vocalismo. Il fenomeno è caratteristico, soprattutto, della parte atlantica della regione caraibica; è stato registrato a Maracaibo (Venezuela), dove è particolarmente sistematico, a Puerto Rico e in Panama; in altre zone (come a Cuba), ricorre solo sporadicamente. Il caso più frequente di nasalizzazione si dà, come è risaputo, davanti a una consonante nasale; ciononostante, a Maracaibo è stata osservata la tendenza alla nasalizzazione spontanea dei segmenti vocalici in qualunque contesto, indipendentemente dalla presenza di una consonante nasale. In ogni caso, il fenomeno sembra essere limitato alla zona menzionata, visto che non è stato riscontrato in nessun altro luogo: [pĩnto, a'hẽnsja, ɔn'dar, põ'ner, al'xũŋ, ɪ'ho, 'mãh, 'põ'ko] *pinto, agencia, andar, poner, algún, hijo, más, poco* «dipingo, agenzia, camminare, mettere, qualche, figlio, più, poco».

Tipica dello spagnolo guaranitico è la possibile inserzione, nelle sequenze costituite dalla vocale finale e quella iniziale (accentata oppure no) di due forme lessicali contigue ($/V\#()V/$), di un segmento occlusivo glottale [ʔ] ($/V\#()ʔV/$); il fenomeno, che non dipende necessariamente dall'enfasi o dalla lentezza della pronuncia, è molto esteso socialmente e si dà anche nelle classi più alte: [la'ʔo'xa, ʔbjeneʔa'ki] *la boja, viene aquí* «la foglia, viene qui».

Nella penisola iberica (ma sempre all'interno del dominio linguistico atlantico), la deviazione più sostanziale dalla norma standard è stata registrata nella parte orientale della Spagna meridionale; più precisamente, in alcune zone delle province andaluse di Córdoba, Granada, Jaén e Almería, nella provincia di Murcia e, a occidente, nelle Canarie. In queste zone è stato osservato un trattamento particolare di quattro delle cinque vocali standard (/i e a o/; /u/ sembra non essere soggetta ad alterazioni notevoli), quando si trovano in sillaba chiusa dai contoidi approssimanti glottali [h ɦ], rispettivamente non-sonoro e sonoro, risultato dell'«aspirazione» di /s/ in posizione finale (fenomeno caratteristico della Spagna meridionale, oltre che di altre regioni del dominio atlantico). In questo contesto, /e o a/ – l'ultima delle quali, in sillaba non-accentata, è generalmente un po' più alta che in sillaba accentata e può articolarsi, nelle zone menzionate, come [e] – hanno una realizzazione notevolmente più bassa (aperta) rispetto allo standard e si articolano, rispettivamente, come [ɛ o a]. Si noti che i primi due vocoidi hanno un timbro abbastanza vicino a quello di [ɛ o] e il terzo è leggermente anteriorizzato (cfr. fig. 11). Invece /i/, nel contesto menzionato, ha un'articolazione non già più bassa (aperta), come le altre tre vocali, bensì più centralizzata e si realizza come [ɪ] (anche se tutti i linguisti che si sono occupati del fenomeno in questione hanno sempre parlato di una variante aperta anche per /i/).

L'apparizione, in posizione finale di parola, di [ɪ ɛ a o] provoca generalmente, anche se non necessariamente, un fenomeno di metaforia (cioè, di assimilazione a distanza) in tutte le vocali non-finali, ovverosia, la propagazione a queste dei tratti, appena menzionati, di apertura o di centralizzazione della vocale finale: [peɾ'ði, peɾ'ði(h); es'kɾi'βe, es'kɾi'βe(h); 'pa'pe, 'pa'pa(h); toɾ'e'ro, toɾ'e'ro(h)] *perdí, perdiz, escribe,cribes, papa, papas, torero, toreros* «persi, pernice, scrive, scrivi, patata, patate, torero, toreri».

All'interno del dominio linguistico peninsulare è abbastanza

FIG. 11. *Sistema vocalico andaluso orientale, murciano e canario*


frequente, in tutta la Spagna centro-settentrionale, che /e/, quando costituisce il secondo elemento della sequenza /we/, si realizza, per assimilazione al primo elemento velo-labiale /w/, tramite un vocoide centrale (cioè più posteriore rispetto all'articolazione anteriore propria dello standard) e arrotondato (labiale) [ø] (cfr. fig. 2). Si noti che il primo elemento /w/ della sequenza, nella pronuncia rapida e trascurata, può cadere, soprattutto in parole di uso frequente: [ˈb(w)øˈno, ˈastaˈl(w)øˈɣo] *bueno, hasta luego* «buono (bene), a dopo». Lo stesso fenomeno è stato riscontrato anche in alcune zone del continente americano, come Ecuador, Perù e Chile (cfr. Vaquero de Ramírez, M. 1996:20).

Nella regione catalana, e più precisamente nel territorio corrispondente al dominio linguistico del catalano orientale (comprendente le Baleari, le province di Gerona e Barcellona, l'estremo orientale di quella di Lérida e la parte nordorientale di quella di Tarragona), /e a o/, in sillaba non-accentata, possono subire un processo di indebolimento che ha come risultato la neutralizzazione delle prime due vocali (/e a/) nel vocoide centrale medio [ɜ] (cfr. fig. 2) e la realizzazione della terza (/o/) come [u]. Va detto, tuttavia, che il fenomeno si dà soprattutto nella pronuncia non controllata e in quella di persone quasi esclusivamente monolingui, il cui uso dello spagnolo è occasionale e socialmente limitato: [numɛlɜntrɛˈɣastɜs] *no me las entregastes* «non me le hai consegnate».

Nello spagnolo di tutta la regione catalana, /a/, quando è seguita da /l/ realizzato come alveo-velare [ʎ] o velare [L], ha

generalmente un timbro più posteriore e può realizzarsi, nella pronuncia più marcata, come postero-centrale [a] (cfr. fig. 2): [ʼaːla, ʼaːla; ʼmaː, ʼmaː] *ala, mal* «ala, male».

3.2. Consonanti

3.2.1. Nasali

In ampie zone del dominio ispanico, /n/ può avere una realizzazione velare [ŋ], con possibilità distributive che variano da regione a regione. La posizione finale prepausale (/n#/) sembra favorire questo tipo di articolazione, molto comune in America centrale, in Guatemala, nella regione caraibica, in Ecuador (tranne Carchi, al nord), Perù e Bolivia, nella Spagna meridionale, nella Castiglia meridionale, nella parte centro-occidentale di quella settentrionale e in Galizia, più sporadica, invece, in Messico, Chile, Argentina, Paraguay e nei Paesi Baschi: [tamˈbjeŋ] *también* «anche». Il tassofono velare di /n/ può ricorrere anche in posizione finale di parola davanti alla vocale iniziale della parola seguente (ossia in /n#V/), per lo meno in America centrale, nella regione caraibica (anche se è sempre più raro a Cuba e in Panama), in Ecuador (tranne Carchi), Perù, Bolivia e Andalusia: [eŋaˈβjoŋ] *en avión* «in aereo». Nella regione caraibica, in particolare, l'articolazione velare in /n#/ e /n#V/ ha, tranne nelle zone menzionate, una distribuzione geografica e sociale così estesa, che può essere considerata come l'unica realizzazione possibile del fonema in questione nei contesti menzionati. Il fenomeno raggiunge la massima estensione in Venezuela e nelle coste colombiane, ecuadoriana e peruviana, dove [ŋ] può ricorrere perfino all'interno di parola davanti a vocale, in casi come [eˈŋaːχwas] *enaguas* «sottoveste» e [eˈŋoːho] *enojo* «collera» (cfr. Vaquero de Ramírez, M. 1996:53). In posizione finale di sillaba davanti a consonante, il tassofono velare di /n/ ricorre con frequenza minore (davanti a /p b/ praticamente non si dà) e in certe aree (per esempio a Cuba e a Puerto Rico) sembra essere abbastanza raro: [kaŋˈtar] *cantar* «cantare», però [ˈambre] *hambre* «fame». La realizzazione velare di /n/ davanti a consonante è caratteristica, oltre che della regione caraibica (dove è particolarmente frequente nella costa peruviana), anche dell'Ecuador e del Perù, dove tende a darsi soprattutto in /n#C/ (cioè in posizione finale di parola davanti a un'altra in consonante), anche se non sono esclusi casi di velarizzazione in /nC/ (ossia all'interno di

parola): [koŋla'xeŋte] *con la gente* «idem». All'interno del dominio peninsulare, la velarizzazione di /n/ è particolarmente sistematica in Galizia, dove si dà soprattutto in /n#/ e, in posizione preconsonantica, davanti a /m s θ r l/: [koŋ'mi'ɣo, kaŋ'sa'ðo, kaŋ'θjoŋ, eŋ'r:i'ke, uŋ'la'ðo] *conmigo, cansado, canción, Enrique, un lado* «con me, stanco, canzone, Enrico, un lato».

In Yucatan, il tassofono [ŋ] in posizione finale prepausale rappresenta l'articolazione meno comune e meno tipica di /n/, che si realizza più frequentemente come alveolare [n] o, in alternativa, come bilabiale [m]. Quest'ultima realizzazione, in realtà, può ricorrere con vari gradi di labializzazione e l'articolazione «alveolo-bilabiale mista» di cui parla K. Yager (1989:84) può essere interpretata come il tassofono dento-bilabiale [ɱ], realizzazione intermedia tra l'alveolare [n] e quella pienamente bilabiale [m] sopra menzionate: [ta'kɔn, ta'kɔm, ta'kɔɱ] *tacón* «tacco». Un tassofono bilabiale [m] di /n/ in /n#/ è stato registrato anche, secondo quanto riferisce, tra gli altri, V. Honsa (1982:649), nella regione del Cauca-Valle (Colombia) e, secondo quanto riportato in J.M. Lipski (1994:309), in Paraguay, seppur occasionalmente.

3.2.2. *Occlusivi*

In gran parte della regione caraibica, i sonori /b d g/, opposti fonologicamente ai corrispondenti non-sonori /p t k/, si neutralizzano con questi ultimi quando si trovano in posizione finale di sillaba davanti a consonante, ovvero sia, nei cosiddetti *grupos cultos* (cioè sequenze consonantiche che appaiono, generalmente, in vocaboli di carattere colto). A differenza dello standard atlantico, dove ognuna delle opposizioni /p b/, /t d/ e /k g/ mantiene il carattere distintivo del punto d'articolazione, realizzandosi, rispettivamente, come [p b], [t d] e [k g], in gran parte dello spagnolo caraibico il tratto menzionato (il punto d'articolazione) non è più pertinente e tende a diventare velare per tutte le opposizioni. Ciò significa che tutti i fonemi esaminati si neutralizzano, in posizione preconsonantica, in un fono che può essere velare non-sonoro [k], davanti a consonante non-sonora, e velare sonoro [g], davanti a consonante sonora. Lo stesso fenomeno è stato registrato, ma solo per /p t k/, in zone dell'altipiano messicano (tra cui la capitale), anche se non con la frequenza con cui si dà nella regione caraibica e, solo per /p b/, in gran parte dell'America centrale (El Salvador, Nicaragua e Costa Rica): [akso'lurto, e'klikse, agmira'βle, 'egniko, 'signo, 'akto] *absoluto, eclipse,*

admirable, étnico, signo, acto «assoluto, eclissi, ammirevole, etnico, segno, atto». In Panama, invece, è più frequente che la neutralizzazione non avvenga tra le tre coppie di occlusivi, che si mantengono distinte in quanto a punto d'articolazione, bensì all'interno di ciascuna coppia, che perde il carattere distintivo del tratto di sonorità. Più precisamente, /p b/ tendono a neutralizzarsi in [p], /t d/ e /k g/, rispettivamente, in [d] e [g] (cfr. Vaquero de Ramírez, M. 1996:32): ['kapsula, apsɔr'βɛr, arid'mɛ'tika, admi'sjɔŋ, de'fɛgto, igno'rante] *cápsula, absorber, aritmética, admisión, defecto, ignorante* «capsula, assorbire, aritmetica, ammissione, difetto, ignorante».

In vari punti del dominio atlantico è possibile trovare realizzazioni occlusive [b d g] di /b d g/ in contesti nei quali lo standard ammette solo i tassofoni approssimanti [β δ] e costrittivo [χ] dei fonemi in questione. Nella capitale messicana, in zone dell'America centrale (Honduras, El Salvador e Nicaragua) e nelle Ande venezuelane, ma soprattutto in Colombia (eccetto Nariño, a sudovest), dove il fenomeno si dà con particolare sistematicità, è molto frequente la realizzazione occlusiva di /b d g/ in posizione postconsonantica e dopo i dittonghi il cui secondo elemento è /i/ o /u/: [lɔz'dɔs, lɔ(ɦ)'dɔs; 'sirbe, al'gun, mui'bjen, 'deuda] *los dos, sirve, algún, muy bien, deuda* «i due, serve, qualche, molto bene, debito». M. Vaquero de Ramírez (1996:26,28) riporta lo stesso trattamento di /b d g/, ma questa volta solo in posizione postconsonantica e più precisamente dopo /r l/, per la parte occidentale di Cuba e per Panama, anche se in quest'ultimo paese, in seguito a indagini recenti, il fenomeno è stato riscontrato solo sporadicamente e tra parlanti non universitari.

In zone ristrette del dominio ispanico, /b/ può avere un tassofono approssimante labiodentale [v]. Il fenomeno è praticamente generale nella regione guaranítica (per lo meno in Paraguay), senza distinzione di strati sociali e di età; tuttavia, tende a non darsi davanti a /o u w/ (soprattutto in posizione iniziale postpausale) e dopo consonante nasale, benché anche in questi contesti non sia raro udire l'articolazione labiodentale di /b/: [a'βɛr, 'sirve; 'bwe'no, 'uwe'no; tam'bjen, tam'ujɛn] *haber, sirve, bueno, también* «avere, serve, buono, anche». Invece, in alcune zone della regione catalana (Baleari, Principato valenzano e provincia di Tarragona) /b/ si realizza come [v] solo quando è rappresentato dal grafema ⟨v⟩ (cosicché la distinzione che si dà a livello grafemico tra ⟨b⟩ e ⟨v⟩ si mantiene anche a livello fonetico), anche se in posizione iniziale di sillaba dopo pausa o con-

sonante nasale questo tipo di realizzazione può alternare con l'articolazione occlusiva bilabiale [b] propria dello standard: [bi'vir, vi'vir; im'bierno, im'ujerno] *vivir, invierno* «vivere, inverno».

In zone della Spagna centro-settentrionale (soprattutto nella parte centro-occidentale della Castiglia settentrionale) è stata osservata la tendenza a realizzare /d/, in posizione finale di sillaba davanti a consonante, come costrittivo non-solcato non-sonoro [θ] (o sonoro [ð] davanti a consonante sonora), invece di approssimante sonoro [δ] come nello standard. La realizzazione [θ], che si deve a un aumento dell'energia articolatoria nella produzione di [δ], tende a darsi particolarmente nella pronuncia più o meno enfatica, pseudocolta o ultracorretta. Nelle aree sopra indicate e in Galizia, il fono [θ] può rappresentare anche la realizzazione di /k/ nella sequenza /kt/ e, almeno a Madrid, di /t/ nella sequenza /tl/: [aðmi'rar, doθ'tor, 'aθlas] *admirar, doctor, atlas* «ammirare, dottore, atlante». In posizione finale prepausale, /d/ può realizzarsi come [θ] in Messico (almeno nella capitale), nella *sierra central* dell'Ecuador e nelle aree sopra menzionate della Spagna (tranne la Galizia), nelle quali è possibile trovare /d/ realizzato come [θ] anche in posizione finale di parola davanti a vocale. In questi casi, l'articolazione costrittiva non-solcata non-sonora di /d/ si spiega con la tendenza a evitare la perdita completa del fonema nei contesti menzionati, perdita che, in ogni caso, rappresenta il risultato più tipico e generale nella conversazione spontanea: [ber'ðaθ, ma,ðriθalka'la] *verdad, Madrid-Alcalá* «verità, Madrid-Alcalá».

Anche nella regione catalana /d/ generalmente si mantiene in posizione finale di parola davanti a pausa (ma anche a consonante), questa volta desonorizzandosi in [t], opponendosi così alla già citata tendenza della lingua colloquiale all'indebolimento e alla perdita del fonema in quei contesti (ma soprattutto in /d#/). Secondo quanto riferisce J.M. Lipski (1994:308-9), la realizzazione di /d/ come [t] in posizione finale prepausale è stata registrata anche in Paraguay: [ma'ðrit, θju,ðatpe'ke'ɲa] *Madrid, ciudad pequeña* «Madrid, città piccola».

In posizione finale di sillaba davanti a consonante, /p t k/ e /b d/ (ma soprattutto /b/; per /g/, v. i.) tendono, in tutta la regione catalana, a mantenersi occlusivi (a differenza di quanto avviene nello standard peninsulare) e a neutralizzarsi nel tratto di sonorità, realizzandosi tutti come occlusivi non-sonori [p t k]; per /d/, tuttavia, è necessario precisare che si articola general-

mente come non-sonoro [t] davanti a consonante non-sonora e come sonoro [d] se la consonante che segue è sonora. I fonemi /k g/, nelle sequenze /kn/ e /gn/, possono avere entrambi, per assimilazione parziale al segmento seguente, un tassofono nasale velare [ŋ] (per /gn/ il fenomeno è stato registrato anche in Galizia): [e'klipse, 'atlas, 'akto, apso'lu'to, atki'rir, admi'rar, 'diño, 'teɲnika] *eclipse, atlas, acto, absoluto, adquirir, admirar, digno, técnica* «eclissi, atlante, atto, assoluto, acquisire, ammirare, degno, tecnica».

In posizione iniziale di sillaba, /p t k/ possono essere realizzati come sonori [b d g] in alcune zone della regione caraibica (Cuba centro-occidentale, Panama, coste dell'Ecuador e del Perù), nella *sierra central* dell'Ecuador e, con minor frequenza e solo dopo nasale, nello Yucatan: [ʔe'boka, 'andes, guga'ra'ʃa] *época, antes, cucaracha* «epoca, prima, scarafaggio». Tuttavia, come avverte M. Vaquero de Ramírez (1996:26), l'estensione e la vitalità del fenomeno non sono attualmente ancora ben conosciute.

La maggior parte degli studi che sono stati scritti sullo spagnolo dello Yucatan tratta delle cosiddette realizzazioni «glottalizzate» (con riferimento a /p t k/) proprie di questa regione, oltre ad altri tipi di articolazione (con *ataque glotal* e «aspirata»), che gli stessi fonemi /p t k/ possono avere. J. García Fajardo, in uno studio dedicato alla fonetica dello spagnolo della città di Valladolid (1984:86-89), ha chiarito la natura fonetica di tutte queste varianti di /p t k/, caratterizzandole anche dal punto di vista sociale. I tassofoni «glottalizzati» [p' t' k'] (ma soprattutto l'ultimo), che ricorrono quasi sempre in sillaba accentata davanti a vocale (o a /i w/) e in principio di parola, sembrano essere più frequenti nel livello basso, anche se non completamente assenti nel medio-alto. L'*ataque glotal*, ossia la realizzazione di /p t k/ come sequenze [ʔp ʔt ʔk] (col primo elemento occlusivo glottale) può ricorrere nello stesso contesto fonico in cui appaiono [p' t' k']; tuttavia, sembra predominare nel livello medio-alto. La stessa cosa si può dire per le realizzazioni «aspirate» [ph th kh], che rappresentano altre possibili articolazioni di /p t k/ davanti a vocale, preferibilmente in posizione iniziale di parola e in sillaba accentata: [p'ɛr'so'na, ʔpɛr'so'na, phɛr'so'na; t'jɛ'ne, ʔtjɛ'ne, thjɛ'ne; k'arsa, ʔkarsa, kha'sa] *persona, tiene, casa* «persona, ha, casa». Ai tre tipi di articolazione appena descritti, M. Vaquero de Ramírez (1996:29-30) aggiunge una quarta possibilità, ossia l'allungamento che /p t k/ possono subire all'inizio di parola, a quanto pare dopo vocale o consonante, e che noi, seguendo le

trascrizioni dell'autrice, indicheremo con un crono: [esp:ɛ'kɛ'ɲo, no't:ɛŋgo, la'k:arne] *es pequeño, no tengo, la carne* «è piccolo, non ho, la carne». In Yucatan è possibile anche la realizzazione alveolare [t̪ d̪] di /t d/, che può ricorrere in contatto con certi segmenti, ai quali i due fonemi dentali tendono ad assimilarsi; per /t/, soprattutto davanti a /j/ e dopo /n/; per /d/, davanti a /j r/ e dopo /n r/: ['t̪ɛmpo, 'kwan̪o; estu'd̪jɛ, 'p̪jɛ'd̪ra, to'man̪o, 'ber̪d̪ɛ] *tiempo, cuanto, estudié, piedra, tomando, verde* «tempo, quanto, studiai, pietra, prendendo, verde» (cfr. García Fajardo, J. 1984:35-36,48).

Notevole, in Chile, è il processo di palatalizzazione che /k g/ subiscono, per assimilazione, quando sono seguiti dalle vocali anteriori /i e/. In questo contesto, /k/ ha generalmente un tassofono palatale [ç], mentre /g/ ne ha uno costrittivo palatale [j̟] (spesso l'articolazione costrittiva si dà anche in posizione iniziale postpausale, dove lo standard prevedrebbe una realizzazione occlusiva; cfr. Oroz, R. 1966:121-22). Si noti che nella sequenza /kje/ il segmento palatale /j/ può cadere per assimilazione a [ç]: [a'çi, 'çɛ're, i'j̟ɛ'ra, 'j̟inda] *aquí, quiere, higuera, guinda* «qui, vuole, fico (pianta), amarena».

3.2.3. *Semiocclusivi*

/tʃ/ può avere diverse realizzazioni nel dominio linguistico ispanico. La deocclusione del fonema – ossia la sua realizzazione come costrittivo [ʃ], con perdita dell'elemento occlusivo – ha una certa diffusione in zone della regione caraibica (v. i.), in alcune città del Chile settentrionale (cfr. Canfield, D.L. 1981:31), nell'Andalusia centro-meridionale (v. i.) e, secondo quanto riportato in J.M. Lipski (1994), nella regione di Azuay-Cañar (Ecuador; *ibid*:249), in Perù (*ibid*:319) e nella provincia di Misiones (Argentina nordorientale), nella quale caratterizza ormai solamente la pronuncia di alcuni parlanti anziani (*ibid*:171). Nella regione caraibica, la deocclusione di /tʃ/ sembra essere condizionata da fattori extralinguistici, come il sesso, l'età e l'ambiente sociale, a seconda delle regioni nelle quali si dà il fenomeno. Nella Repubblica Dominicana e, meno frequentemente, a Cuba, [ʃ] sembra essere una caratteristica quasi esclusivamente femminile; in Panama, invece, la deocclusione è un fenomeno urbano (della capitale) che predomina negli individui di sesso femminile di età inferiore ai 40-45 anni e appartenenti alla classe media; inoltre, sembra essere condizionata, in parte, dal contesto fonico, dal

momento che si dà soprattutto tra vocali (cfr. Zamora Munnè, J.C. e Guitart, J.M. 1982:103): [mu'ʃa'ʃo] *muchacho* «ragazzo». In alcuni punti della regione caraibica /tʃ/ può avere un altro tassofono che, per quanto si affermi che è abbastanza diffuso in tutte le classi sociali, non è stato tuttavia riscontrato in nessuno dei nostri informatori. Da quanto si inferisce dalle definizioni, non sempre precise, degli autori, sembra trattarsi dell'occlusivo prepalatale [tʃ], cioè di una articolazione di /tʃ/ con predominio dell'elemento occlusivo; in questo senso, [tʃ] rappresenta la realizzazione opposta, in quanto al punto d'articolazione, a quella costrittiva [ʃ], risultato della deocclusione di /tʃ/ (v. s.). Per quanto riguarda la distribuzione geografica, il fenomeno è stato registrato a Puerto Rico (anche se J.M. Lipski, 1994:332, riferisce che nell'isola sta regredendo a favore della realizzazione semioclusiva di tipo standard), nelle coste colombiane, in Venezuela, nella Repubblica Dominicana e, recentemente, anche in Ecuador (cfr. Vaquero de Ramírez, M. 1996:55): [mu'ʃa'ʃo] *muchacho*. Un'articolazione semioclusiva alveolare [tʃ], cioè articolatoriamente più avanzata rispetto a quella standard, è stata documentata da D.L. Canfield (1981:31) nel centro del Chile: [mu'ʃa'ʃo] *muchacho*. Nella pronuncia di alcuni parlanti del Messico centro-settentrionale /tʃ/ può avere, con una certa frequenza, una realizzazione semioclusiva postalveo-palato-labiale [tʃ̠], che si differenzia da quella standard per la presenza, nella sua articolazione, della protensione labiale: [mu'tʃa'tʃo] *muchacho*. Nel Messico nordoccidentale, invece, è stata registrata una realizzazione completamente costrittiva (postalveo-palato-labiale) [ʃ] di /tʃ/ (simile a [ʃ] di cui si è parlato sopra, ma con in più l'arrotondamento labiale), realizzazione che, comunque, può alternare con quella semioclusiva: [mu'ʃa'ʃo] *muchacho*. Nelle Canarie sono stati registrati almeno due tipi di realizzazione di /tʃ/, che può perdere completamente la fase costrittiva e realizzarsi come occlusivo (seppur lenito) palatale [c] o svilupparsi nella sequenza [tʃj], con il primo elemento semioclusivo di tipo standard e il secondo costrittivo palatale: [mu'ca'co, mu'tʃja'tʃjo] *muchacho*. Quest'ultima realizzazione ([tʃj]) rivela un tipo di articolazione con predominio della fase costrittiva del fonema semioclusivo, quale è riscontrabile anche in Galizia, dove prevale la tendenza a prolungare l'elemento costrittivo mediante il segmento approssimante prepalatale [j]: [mu'tʃja'tʃjo] *muchacho*. In ogni caso, l'articolazione più frequente di /tʃ/, in Galizia, coincide con quella standard ([tʃ]).

3.2.4. *Costrittivi*

In tutto il dominio ispanico, /f/ può avere, abbastanza frequentemente, una realizzazione approssimante bilabiale [ɸ] (o comunque non completamente labiodentale), che ricorre in qualunque contesto fonico: [ˈɸwe, ɸa'mi'lja, ˈɸloɾ] *fue, familia, flor* «fu, famiglia, fiore». Secondo M. Vaquero de Ramírez (1996:42), [ɸ] è predominante in alcune zone, come in Panama, in Colombia (tranne Bogotá), nell'Ecuador orientale, nella zona amazzonica del Perù e in Paraguay. Solo poche regioni, tutte appartenenti al dominio peninsulare, sembrano non conoscere questo fenomeno: si tratta della Spagna centro-settentrionale, dei Paesi Baschi e della regione catalana. Si noti, comunque, che la realizzazione bilabiale è più comune nell'uso delle classi basse, mentre in quelle alte si dà con una frequenza decisamente minore.

Come si è detto nel § 2.2, la realizzazione di /s/, nel dominio linguistico atlantico, è normalmente dentale [s]. Tuttavia, esistono sparse aree in cui il fonema in questione può avere un'articolazione alveolare [ʃ] (simile a quella che caratterizza le varietà regionali di tipo peninsulare), che può essere, a seconda delle zone, più o meno predominante su quella dentale: [ˈkɔ'sa, ˈʃerka] *cosa, cerca* «cosa, vicino». Il fenomeno è particolarmente frequente nella regione di Antioquia (Colombia) e nella *sierra* boliviana; in Perù la variante alveolare è possibile nella zona di Cuzco e Puno (Lipski, J.M. 1994:320). Nello stato di Sonora (Messico nordoccidentale), il fenomeno è stato osservato nella pronuncia di individui maschi giovani, mentre le femmine tendono a mantenere l'articolazione dentale di /s/ (Brown, D. 1989:58-60, 62-64).

All'interno del dominio linguistico peninsulare, il fenomeno, tipicamente atlantico, della neutralizzazione dell'opposizione fonologica tra /s/ e /θ/ (il cosiddetto *seseo*) caratterizza la costa occidentale galiziana. I due fonemi costrittivi confluiscono, in questa zona, in un'unica realizzazione che può essere alveolare [ʃ], nell'estremo settentrionale della costa, o dento-predorsale [s], soprattutto nella sua parte centro-meridionale: [ˈkɔ'sa, ˈʃerka] *cosa, cerca*.

Un altro aspetto della neutralizzazione di /s/ e /θ/ è rappresentato dal fenomeno tradizionalmente definito come *ceceo* nella dialettologia spagnola, ossia la confluenza dei due fonemi in una realizzazione non-solcata dento-predorsale [θ] (che molti linguisti hanno confuso con la non-solcata dentale [θ]). Il fenomeno è stato osservato, seppur occasionalmente, in America centrale (El Salvador, Nicaragua e Honduras) e nella regione caraibica (Re-

pubblica Dominicana, Puerto Rico, Venezuela e costa atlantica colombiana) e, con maggior frequenza, nella parte centro-meridionale dell'Andalusia e nella città di Siviglia che, pur essendo tradizionalmente «seseante», rappresenta in realtà una zona di transizione, poiché in essa, per ragioni principalmente sociali (cioè per l'immigrazione di individui *ceceantes* provenienti da altre località della provincia), le due realizzazioni menzionate, [s] e [θ], coesistono, senza mescolarsi, però, nella pronuncia dello stesso parlante, dato che si tratta di due fenomeni geograficamente diversi e che caratterizzano, ognuno, settori differenti della popolazione: [aθer'karθe] *acercarse* «avvicinarsi».

In posizione finale di parola davanti a vocale (/Vs#V/) /s/ può sonorizzarsi, parzialmente o completamente, in vari punti della regione andina, principalmente in Ecuador (*sierra central* e regione di Azuay-Cañar), ma anche nella regione di Nariño (Colombia), nella *sierra* boliviana e in Perù, dove il fenomeno, tuttavia, non è frequente come in Ecuador: [loza'mi'χos] *los amigos* «gli amici». Oltre che della regione andina, la sonorizzazione di /s/ intervocalico è caratteristica della capitale messicana, dove è possibile anche all'interno di parola (/VsV/): ['kɔ'ʒa, 'kɔ'ʒa] *cosa*, e della regione catalana, dove la realizzazione del fonema costrittivo, naturalmente, non è dentale, ma alveolare [z], d'accordo con la norma peninsulare: [,sei'za'ɲos] *seis años* «sei anni».

In posizione finale di sillaba davanti a consonante o pausa e di parola davanti a vocale (ossia in /s(#)C/, /s#/ e /s#V/), /s/ può essere interessato dal fenomeno dell'«aspirazione», che caratterizza vaste aree del dominio atlantico, anche se con caratteristiche distribuzionali diverse: nel continente americano, l'America centrale (tranne il *valle central* della Costa Rica), la regione caraibica, la pianura boliviana, il Chile, la regione rioplatense (tranne Santiago del Estero) e la regione guaranítica; in Europa, il fenomeno si estende non solo in tutta la Spagna meridionale, ma si sta irradiando progressivamente verso il nord della penisola iberica, coprendo ampie zone di modalità linguistica peninsulare (secondo i dati dell'*Atlas lingüístico de la península ibérica*, sono interessati dal fenomeno la maggior parte delle province de Ciudad Real, Toledo e Cuenca e l'estremo meridionale di quelle di Salamanca, Ávila e Madrid).

Ma vediamo ora le possibili realizzazioni di /s/ nei contesti considerati. Davanti a consonante non-sonora, il fonema costrittivo si realizza generalmente come un fono approssimante glottale non-sonoro [h] che, in certe zone (come nella regione rio-

platense), può diventare velare [h], se la consonante che segue è velare, o palatale [h], se la vocale che precede è anteriore (soprattutto /i/; questo fenomeno è stato osservato anche a Santo Domingo): [lah'ka'sas, lah'ka'sas; 'bihto, 'bihto] *las casas, visto* «le case, visto». Nella Spagna meridionale, [h] preconsonantico può cadere (soprattutto nella lingua incolta) provocando l'allungamento, o anche la geminazione, compensatori della consonante seguente: [e'k'σ'βa, ek'kσ'βa] *escoba* «scopa». Davanti a consonante sonora, /s/ può avere diversi trattamenti: nella conversazione familiare di individui colti la realizzazione più frequente è l'approssimante glottale sonora [ɦ], ma è possibile anche la non-sonora [h], soprattutto davanti a /m n l/. Nella Spagna meridionale, così come avviene per /s/ seguito da consonante non-sonora, l'aspirazione può cadere (soprattutto nella pronuncia più incolta) e provocare l'allungamento o la geminazione compensatori del segmento che segue: ['iɦla, 'iɦla, 'i'l'a, 'illa] *isla* «isola». Se la consonante seguente è occlusiva sonora, /s/, nel realizzarsi come [h] (ma l'«aspirazione» generalmente cade, soprattutto all'interno di parola), può influire su di essa desonorizzandola e modificandone, a volte, anche il modo di articolazione (il fenomeno è particolarmente evidente in Chile e nella Spagna meridionale, ma anche, più sporadicamente, in quelle zone del sud della Spagna centro-settentrionale che sono più influenzate dalla fonetica meridionale). I risultati sono diversi a seconda del fonema occlusivo che segue. /b/ può realizzarsi come costrittivo labiodentale non-sonoro [f] o come approssimante bilabiale non-sonoro [ɸ]; nella parte orientale dell'Andalusia e in Murcia, anche come costrittivo labiodentale sonoro [v] (ma solo in /s#b/; cfr. Muñoz Cortés, M. 1992:591): [la(h)'fσ'tah, la(h)'ɸσ'tah, la'vσ'tah] *las botas* «gli stivali». /d/ si realizza generalmente come approssimante dentale non-sonoro [ð] (ma solo nella Spagna meridionale, perché in Chile, e nella regione guaranítica, si ha semplicemente la caduta dell'«aspirazione» e il mantenimento dell'articolazione sonora [δ] dell'approssimante dentale): ['dɛ'ðe, 'dɛ'ðe] *desde* «da (prep.)». /g/ ha realizzazioni che coincidono con quelle del fonema /x/ nelle varie zone, ossia costrittiva velare non-sonora [x] in Chile, nell'Andalusia orientale e in Murcia e approssimante glottale non-sonora [h] (ma anche sonora [ɦ]) nella parte centro-occidentale dell'Andalusia: ['r:a'xo, 'r:a'ho] *rasgo* «tratto». È il caso di sottolineare, comunque, che tutte queste realizzazioni di /sb, sd, sg/ sono proprie, quasi esclusivamente, della pronuncia incolta, mentre in quella colta, come si è già

detto, le stesse sequenze si realizzano generalmente come [hβ, hδ, hɣ], cioè con «aspirazione» sonora di /s/ e mantenimento dell'articolazione sonora di /b d g/. Tra vocali, /s/ può articolarsi come [h] o [fi] soprattutto in posizione finale di parola (cioè in /s#V/), come avviene nella maggior parte del dominio atlantico, ma anche, in certe zone (come in Colombia, a Cuba e a S. Domingo), all'inizio di parola dopo la vocale finale della parola precedente (/V#sV/) o all'interno di parola (/VsV/), soprattutto nella forma *nosotros* «noi(altri)», cioè in un caso di composizione evidente (*nos-otros*): [loha'mi'ɣos, lofia'mi'ɣos; ðɔs'hoi, no'hɔ'tros] *los amigos, yo soy, nosotros* «gli amici, io sono, noi».

Il fonema /x/ conosce, all'interno del dominio atlantico, una grande varietà di realizzazioni, molto diverse fra loro per punto e modo d'articolazione. La realizzazione costrittiva velare [x] è generale nella regione rioplatense e nella parte più orientale della Spagna meridionale (nordest di Granada; Jaén, Almería e Murcia), mentre in Messico, nella maggior parte della regione andina (eccetto Colombia e le Ande venezuelane), in Chile e nella regione guaranítica (almeno in Paraguay) [x] può alternare con un'articolazione sì velare, ma approssimante [h], che rappresenta la realizzazione predominante di /x/ in Yucatan, in Guatemala e nella costa settentrionale del Perù (soprattutto a Lima): [xar'din, ɣar'din; 'i'xo, 'i'hjo] *jardín, hijo* «giardino, figlio». Si osservi che le suddette realizzazioni di tipo velare possono avere delle varianti palatali quando sono seguite dalle vocali anteriori /i e/ o da /j/; in questo senso, un tassofono costrittivo palatale [ç], in alternanza con l'approssimante palatale [h], è molto frequente nell'altipiano messicano (soprattutto davanti a /i j/) e in Chile (dove rappresenta un fenomeno parallelo a quello della palatalizzazione di /k g/ in contesti palatali; v. s.), mentre in Guatemala e a Lima prevale [h] (almeno davanti a /i j/): [oriçi'nal, oriɸi'nal; 'çente, 'hente; ko'le'çjo, ko'le'hjo] *original, gente, colegio* «originale, gente, collegio». Nel resto del dominio atlantico, ossia in America centrale, nella regione caraibica (tranne la costa settentrionale del Perù), in Colombia e nelle Ande venezuelane, la realizzazione prevalente di /x/ è approssimante glottale, non-sonora [h] o sonora [fi], che sembra essere particolarmente frequente anche in Bolivia: ['ka'ha, 'ka'fia; hene'ral, fiene'ral] *caja, general* «scatola, generale». All'interno del dominio peninsulare predomina la realizzazione costrittiva uvulare [χ] di /x/, che nella regione catalana può però alternare con la velare [x]: [χu'ɣar, xu'ɣar; ri'e'χjɔn, ri'e'xjɔn] *jugar, región* «giocare, regione».

3.2.5. *Approssimanti*

In posizione iniziale di sillaba sono state registrate, per /j/, realizzazioni che si discostano dalla norma standard. La più notevole di queste è certamente la costrittiva postalveo-palatale [ʒ], presente in America, seppur sporadicamente, a Oaxaca (Messico), in Guatemala, a Santo Domingo, a Puerto Rico, dove può desonorizzarsi parzialmente in [ʒ̥], e in Venezuela: [ʒa'mar, a'ʒer] *llamar, ayer* «chiamare, ieri». Invece, la realizzazione di /j/ come [ʒ] è più frequente, almeno a Oaxaca, a Città del Messico, in Guatemala e a Lima, quando il fonema in questione si trova in posizione iniziale di parola dopo /s/ (ossia in /s#jV/), contesto nel quale la sequenza /sj/ può realizzarsi come [(z)ʒ] o come [ʒ(j)]: [la(z)'ʒa'βes, la'ʒ(j)a'βes] *las llaves* «le chiavi». Il litorale della regione rioplatense costituisce un caso a sé in quanto al trattamento del fonema approssimante, dato che la realizzazione costrittiva postalveo-palatale rappresenta, soprattutto nelle città di Buenos Aires e Montevideo, l'articolazione preponderante di /j/ nel contesto menzionato. Il fenomeno, che viene definito comunemente *žeísmo* nella dialettologia spagnola, non è tuttavia generale dal punto di vista distribuzionale, poiché non si estende, nel litorale argentino, a tutti i contesti nei quali appare /j/ iniziale di sillaba: rimangono infatti escluse le parole che iniziano in *hie-* (fonologicamente /je/), nelle quali /j/ ha realizzazioni di tipo standard: ['dʒɛ'lo] *hielo* «ghiaccio», nel litorale argentino, ma ['ʒɛ'lo] in Uruguay. D'altra parte, il tassofono [ʒ] presenta, soprattutto nelle zone di Buenos Aires e Montevideo, una variante non-sonora [ʒ̥] (o, a volte, una parzialmente desonorizzata [ʒ̥̃]), la cui ricorrenza non è determinata dal contesto fonico, ma da fattori extralinguistici, primi fra tutti l'età, il sesso e la condizione sociale dei parlanti. Come spiega N.E. Donni de Mirande (1978:414), la realizzazione (parzialmente o completamente) desonorizzata è una tendenza degli strati socioculturali colti, presente specialmente nelle donne e nei giovani (di età compresa tra i 25 e i 35 anni, ma ancor più nei bambini e negli adolescenti), nei quali si registra con maggior frequenza (bisogna precisare che, vista la data dell'articolo, i limiti d'età risultano oggi sensibilmente più elevati). Infatti, aggiornando tutti i dati, si è riscontrato che la variante completamente desonorizzata [ʒ̥̃] è quella che predomina nella pronuncia dei parlanti (donne e uomini) di età inferiore ai 40 anni, mentre il tassofono parzialmente desonorizzato [ʒ̥] alterna con [ʒ̥̃] nei parlanti di mezza età: ['ʒo,

'ʒ̥σ, 'j̥σ] *yo* «io». All'esterno del litorale rioplatense, lo *žéismo* si è diffuso, per influenza del modello linguistico della capitale argentina, in alcune città del nordovest dell'Argentina (Tucumán, Salta e Jujuy) e, in generale, si sta irradiando verso occidente, dove si è formata un'area di transizione che comprende città come Córdoba, nella quale le realizzazioni di tipo standard coesistono con il nuovo *žéismo* (che, a quanto sembra, non presenta, in questa città, varianti desonorizzate): ['dʒ̥σ, 'ʒ̥σ] *yo*. Il fenomeno, inoltre, si sta diffondendo nelle province del nordest dell'Argentina che, come si sa, fanno parte della regione guaranítica. Nella zona di Santiago del Estero e nella *sierra central* dell'Ecuador, lo stesso fono [ʒ] (che nella prima delle due regioni può desonorizzarsi nella pronuncia femminile e giovanile) rappresenta la realizzazione del grafema ⟨ll⟩ e si oppone a [j], che corrisponde invece a ⟨y⟩ intervocalico e iniziale di parola: [ka'ʒ̥σ, ka'j̥σ] *calló, cayó* «tacque, cadde». A Santiago del Estero, tuttavia, la situazione non è più così ben definita attualmente, se si considera che sia ⟨ll⟩ che ⟨y⟩ tendono a realizzarsi come [ʒ] (o come [ʒ̥]), esattamente come nello spagnolo del litorale rioplatense: [ka'j̥σ, ka'ʒ̥σ, ka'ʒ̥σ, ka'j̥σ] *cayó*.

Infine, un trattamento particolare di /j/ in posizione intervocalica è stato registrato in Paraguay, dove sembra prevalere (ma forse più in passato che oggi) la realizzazione semioclusiva postalveo-palatale sonora [dʒ̥], che lo standard ammette solo in posizione iniziale di sillaba dopo pausa e consonante eterosillabica. Questo tipo di articolazione può a volte desonorizzarsi in [tʃ̥] nello stile colloquiale (Lipski 1994:308): [a'dʒ̥ɛr, a'tʃ̥ɛr] *ayer* «ieri».

3.2.6. *Vibranti e vibrati*

/r:/ e /r/ (quest'ultimo solo in /r#/) possono essere interessati, un po' dovunque, dal fenomeno noto nella dialettologia spagnola come «assibilazione», ossia l'articolazione dei fonemi vibrante e vibrato come un fono costrittivo non-solcato alveolare, generalmente sonoro [ɾ] o parzialmente desonorizzato [ɾ̥] (quest'ultima è la realizzazione più frequente di /r/ in /r#/). In America, l'articolazione costrittiva ha una certa diffusione in Yucatan e in Guatemala (dove è particolarmente frequente la variante parzialmente o completamente desonorizzata [ɾ̥ ɾ̥] di [ɾ]), nell'uso colto di Tegucigalpa (Honduras), a Cuba (dove è stata riscontrata recentemente), nell'Ecuador centrale (*sierra central* e regione di

Azuay-Cañar), nelle Ande venezuelane, nella cordigliera orientale colombiana (compreso Nariño), in Perù (soprattutto nel sud e nelle coste settentrionale e meridionale, dove però si dà solo per /r/ in /r#/ e in parlanti adulti), nella *sierra* boliviana, in Chile, in Argentina (tranne il litorale) e nella regione guaranitica; casi sporadici d'«assibilazione» sono stati registrati recentemente anche in Panama. A Bogotá, tuttavia, la realizzazione costrittiva sta retrocedendo e sembra essere limitata, attualmente, soprattutto alla pronuncia di individui di età superiore ai 50 anni e di livello socioculturale alto e a determinati contesti fonici: in posizione finale di parola davanti a pausa e, molto raramente, all'inizio di parola, dopo pausa o consonante eterosillabica. In Paraguay, pur essendo predominante la realizzazione costrittiva di /r:/, viene considerata più prestigiosa quella vibrante di tipo standard, utilizzata soprattutto dalle donne urbane appartenenti al livello socioculturale alto (cfr. Vaquero de Ramírez, M. 1996:48). In Messico, l'«assibilazione» si dà soprattutto nella capitale (ma anche in altri punti dell'altipiano e, per /r/, del Messico nord-occidentale), dove il fenomeno non è stato adottato da tutti i settori della popolazione, ma sembra essere condizionato da alcuni fattori extralinguistici, se si considera che, secondo un studio realizzato da G. Perissinotto, l'articolazione costrittiva, propria soprattutto di /r/, ha, come centro di diffusione, le donne giovani (almeno nel 1975, anno a cui risale lo studio) delle classi media e alta. Anche /r:/ può avere un'articolazione costrittiva, anche se meno frequentemente di /r/; ancora una volta, il fenomeno è attribuibile alle donne della classe medio-alta, ma è abbastanza diffuso anche negli uomini (come, del resto, nel caso di /r/). In Spagna, l'«assibilazione» ricopre una limitata zona del nord della penisola, corrispondente a La Rioja, alla Navarra meridionale e alle rive dell'Ebro (senza tuttavia toccare Saragozza): [ˈpeːxo, ˈpeːxo, ˈpeːxo; ˈiɣ, ˈiɣ] *perro, ir* «cane, andare». In Yucatan, J. García Fajardo (1984:69,72) ha registrato, sia per /r/ (in /r#/) che per /r:/, una realizzazione che l'autrice chiama «retroflessa»; più precisamente, se si presta fede alla descrizione che viene fatta del punto e del modo d'articolazione, sembra trattarsi del fono vibrante costrittivo alveolare [ɣ], più lungo ([ɣː]) quando realizza /r:/. Si tenga presente che questo tipo d'articolazione alterna, in Yucatan, con quella costrittiva non-solcata di cui si è parlato sopra: [saˈkaɣ, ˈtjeːɣa] *sacar, tierra* «tirar fuori, terra». Nel *valle central* della Costa Rica /r: r/ hanno, soprattutto nella conversazione rapida e in alternanza con l'articolazione

costrittiva non-solcata già vista, un'altra realizzazione, che non è né vibrante né costrittiva, ma nemmeno alveolare; da quanto si può ricavare da J.C. Zamora Munné e J.M. Guitart (1982:100), è approssimante postalveolare sonora [ʒ] o parzialmente desonorizzata [ʒ̥] (quest'ultima variante si dà soprattutto come realizzazione di /r/ nella sequenza /tr/): [se'ɲɔʒ, se'ɲɔʒ̥; ɲkɔsta'ʒi'ka, ɲkɔsta'ʒi'ka; 'tʃɛs] *señor, Costa Rica, tres* «signore, Costa Rica, tre». Per quanto riguarda /r:/, è molto frequente, in particolar modo a Cuba e nella Repubblica Dominicana, ma anche in Venezuela (oriente e Falcón) e nella costa atlantica della Colombia, una realizzazione vibrante alveolare parzialmente desonorizzata [r̥:] del fonema in posizione iniziale postpausale: [r̥:a'mɔŋ] *Ramón*. Dopo consonante eterosillabica (ossia dopo /n l/), la desonorizzazione riguarda solamente la prima parte della vibrazione, che termina completamente sonorizzata [rr]: [alɾɾɛðe'ðɔɾ] *alrededor* «intorno». Tra vocali /r:/, che nello standard si allunga in [rr:], nelle regioni menzionate si realizza come [r̥:r̥:], con desonorizzazione parziale nella prima fase della produzione del fono: ['kaɾr̥:ɔ] *carro* «automobile». A Puerto Rico è stato registrato, sempre per /r:/, il trattamento più notevole non solo di tutta la regione caraibica, ma di tutto il dominio ispanico. Nell'isola, infatti, il fonema può avere diverse possibilità articolatorie, ma le più tipiche sono certamente quelle di tipo uvulare, approssimante sonora [ʁ], o costrittiva, sonora [ʁ̥] o non-sonora [χ]: ['ka'χɔ, 'ka'ʁɔ, 'ka'ʁɔ] *carro*. Nonostante G. de Granda (1966:186-87) affermasse che la variante costrittiva non-sonora [χ] stava (negli anni sessanta) acquistando sempre maggior prestigio per il fatto che veniva adottata da un numero sempre più grande di personalità della vita politica e sociale dell'isola, si è osservato che, attualmente, la pronuncia urbana colta tende generalmente a evitare l'articolazione costrittiva di /r:/ e a preferire quella vibrante di tipo standard [(r)r:]. Oltre alle tradizionali realizzazioni uvulari, nel corso degli ultimi decenni sembra essersi diffusa un'articolazione di tipo approssimante glottale non-sonoro [h] (risultato, forse, della regressione del punto d'articolazione della variante uvulare [ʁ]), che caratterizzerebbe soprattutto la pronuncia incolta o colta familiare; si noti la coincidenza di questo risultato con la realizzazione di /x/ nello spagnolo di Puerto Rico (e della maggior parte della regione caraibica; v. s.), che fa sì che una parola come *Ramón* coincida, foneticamente, con *jamón* «prosciutto» (entrambe [ha'mɔŋ]; cfr. Granda, G. de 1966:186-87).

Nei Paesi Baschi sono state registrate, per /r/ in determinati

contesti, almeno due varianti articolatoriamente rafforzate (in quanto al punto d'articolazione o al numero di vibrazioni) della realizzazione standard del fonema, che è vibrata [r]. In posizione finale preconsonantica e prepausale, cioè in due contesti nei quali non si dà possibilità d'opposizione fonologica tra il vibrato /r/ e il vibrante /r:/, /r/ può avere una realizzazione di quest'ultimo tipo, vibrante [r] (generalmente con due vibrazioni, al posto delle tre che ha normalmente /r:/; il fenomeno si dà anche in Yucatan, dove [r] alterna con [ɾ ʒ]). Lo stesso tassofono [r] può ricorrere anche dopo consonante tautosillabica (cioè appartenente alla stessa sillaba di /r/), anche se in questo contesto è più frequente una realizzazione velarizzata di [r], ossia la vibrante alveo-velare [ɾ̠] (che si differenzia da quella alveolare perché presenta, oltre alle vibrazioni dell'apice della lingua contro gli alveoli, anche l'elevazione del dorso verso il velo del palato): [lu'ɾar, 'fwerte; 'pa'dɾe, 'pa'dɾe] *lugar, fuerte, padre* «luogo, forte, padre».

Più o meno nelle stesse zone in cui si dà il fenomeno già visto dell'«assibilazione» di /r: r/, è possibile anche un'articolazione costrittiva (o quasi; in ogni caso non vibrata) di /r/ nelle sequenze /tr/ e /dr/ (quest'ultima, solo quando si realizza nello standard come [dr], cioè in posizione postpausale o dopo /n l/). Il risultato più comune è una sequenza che presenta assimilazione del primo elemento, dentale, al secondo, alveolare, realizzato quasi sempre come approssimante parzialmente desonorizzato: [tɾ̠] e [dɾ̠]. A volte /tr/ e /dr/ si fondono, ciascuna, in un unico fono semioclusivo non-solcato alveolare, rispettivamente non-sonoro [tʂ] e sonoro [dʂ]; questo tipo di realizzazione è particolarmente frequente in Chile e in Guatemala: [tʃɾɛs, 'tʂɛs; sal'dʃɾɛ, sal'dʂɛ] *tres, saldré* «tre, uscirò».

Un fenomeno molto tipico della regione caraibica, ma sempre più relegato all'ambito rurale e alle classi più basse, è la neutralizzazione di /r/ e /l/ in posizione finale preconsonantica. Ciò significa che /r l/ possono confluire in un'unica realizzazione, che nella parte atlantica della regione caraibica è generalmente laterale alveolare [l] o vibrata laterale alveolare [l̠] (cioè intermedia tra [r] e [l]), mentre nella costa pacifica prevale la realizzazione vibrata [r]: ['palte, 'palte; 'alto, 'arto] *parte, alto* «idem». A Cuba, tuttavia, il fenomeno sembra essere meno diffuso che in altre parti del versante atlantico della regione caraibica, mentre nella città di Santo Domingo sta regredendo progressivamente nella pronuncia dei giovani (nei quali sembra invece prevalere la perdita dei due fonemi); la stessa cosa può dirsi per il Chile,

altra regione in cui si dà la neutralizzazione di /r l/: anche qui il fenomeno caratterizza sempre più le classi basse e sta scomparendo dalla pronuncia delle giovani generazioni. Infine, la neutralizzazione (con i risultati già visti) è tipica anche della Spagna meridionale, da dove si è irradiata nel nordovest della penisola diffondendosi, in certa misura, nelle province di Ciudad Real (parte occidentale), Toledo (parte orientale) e nel sud di quelle di Madrid, Ávila e Salamanca. Nella parte settentrionale della Repubblica Dominicana (la cosiddetta regione *cibaëña*) prevale(va) un altro tipo di neutralizzazione: la «vocalizzazione», ossia l'articolazione di /r l/ preconsonantici come un vocoide anteriore alto [i] o come un segmento vocalico più o meno centralizzato, che i dialettologi interpretano solitamente come centrale medio-alto [ə]: [ˈpaite, ˈpaete; ˈaito, ˈaeto] *parte, alto*. Va detto, tuttavia, che la «vocalizzazione», che è stata registrata anche a Cuba, a Puerto Rico e nelle coste colombiane, è oggi poco frequente e sempre più limitata all'ambito rurale.

3.2.7. *Laterali*

Come s'è detto, la norma atlantica si differenzia da quella peninsulare per i due importanti fenomeni di neutralizzazione fonologica che si danno tra /s/ e /θ/ (che si neutralizzano in /s/) e tra /k/ e /j/ (che confluiscono in /j/). Ma mentre il primo è generale all'interno del dominio atlantico, altrettanto non si può dire per il secondo, dal momento che esistono vaste aree in cui si mantiene l'opposizione fonologica tra i due fonemi laterale e approssimante palatali, fenomeno noto generalmente come *lleísmo*. Questo caratterizza la maggior parte della regione andina, dove /k/ si mantiene ancora nella cordigliera orientale colombiana (anche se sempre più ristretto all'ambito rurale), in Nariño, in Ecuador (ma v. i.), in Perù (soprattutto nel sud) e nella *sierra* boliviana. Rimangono dunque escluse dal fenomeno solo le regioni colombiane di Antioquia e del Cauca-Valle, mentre in altre regioni lo *lleísmo* sta regredendo. È il caso, soprattutto, delle Ande venezuelane, della costa meridionale peruviana e di Bogotá, nella quale, secondo J.J. Montes Giraldo (1985:294-95), lo *yeísmo* (cioè la neutralizzazione di /k j/) cresce a mano a mano che diminuisce l'età dei parlanti (attualmente è predominante negli individui di età inferiore ai 40 anni). Oltre alla regione andina, sono conservatrici dell'opposizione la regione guaranítica (anche se nelle province del nordest argentino lo *lleísmo* è in

rapido processo di perdita), gli *llanos* della Bolivia, il nord della provincia di San Juan e l'ovest di quelle di La Rioja e di Catamarca (Argentina) e alcuni enclavi nella Spagna meridionale, i quali rappresentano un fenomeno essenzialmente rurale e, conseguentemente, instabile, dato che sono sempre più influenzati dal modello linguistico urbano (neutralizzatore dell'opposizione), che viene considerato generalmente più prestigioso; si tratta di alcuni punti dell'Estremadura e della parte centro-occidentale dell'Andalusia (province di Huelva, Siviglia, Córdoba, Cadice e Málaga), delle zone rurali di Murcia e di alcune aree non-urbane delle Canarie. D'altra parte, come nel dominio atlantico esistono casi di *lleísmo* non previsti nella norma atlantica, così anche nel dominio peninsulare ci sono ampie zone dove si è imposto lo *yeísmo*; il fenomeno, estraneo alla norma peninsulare, è dovuto, in parte, alla pressione esercitata dalle varietà meridionali della Spagna (che, come si sa, rappresentano modalità linguistiche di tipo atlantico) e si dà, soprattutto, nella parte occidentale della Castiglia meridionale, nella provincia di Madrid e nel sud di quelle di Ávila e Salamanca. All'interno della Castiglia settentrionale, invece, lo *yeísmo* è un fenomeno essenzialmente urbano, generale in città come Valladolid, Salamanca, Santander, Oviedo e Gijón. Una chiara tendenza alla generalizzazione del fenomeno in questione è stata notata anche in Galizia, mentre nei Paesi Baschi, che rimangono ancora prevalentemente conservatori dell'opposizione, è stata osservata la tendenza alla neutralizzazione in soggetti giovani, anche se non in modo regolare. Nella regione catalana, così come in tutta la Spagna centro-settentrionale, lo *yeísmo* sembra essere una caratteristica urbana, anche se non uniforme in tutti i parlanti.

Nelle regioni bilingui del dominio linguistico peninsulare (Galizia, Paesi Baschi e regione catalana) sono state registrate delle realizzazioni articolatoriamente posteriorizzate di /l/ in determinati contesti. In Catalogna e nelle Baleari, il fonema in questione può avere, almeno nella pronuncia più marcata (cioè la più influenzata dalla fonetica del catalano), una realizzazione alveovelare [ɫ], che si differenzia da quella standard per la presenza, nella cavità orale, oltre al contatto apicale, dell'elevazione del dorso della lingua verso il velo del palato. Il fenomeno si dà soprattutto in posizione finale di sillaba davanti a consonante o pausa, ma anche all'inizio di sillaba in contatto con /u o w/ o dopo /a/. Nella pronuncia meno marcata e più controllata, invece, l'articolazione è generalmente o solo alveolare [l], come nello

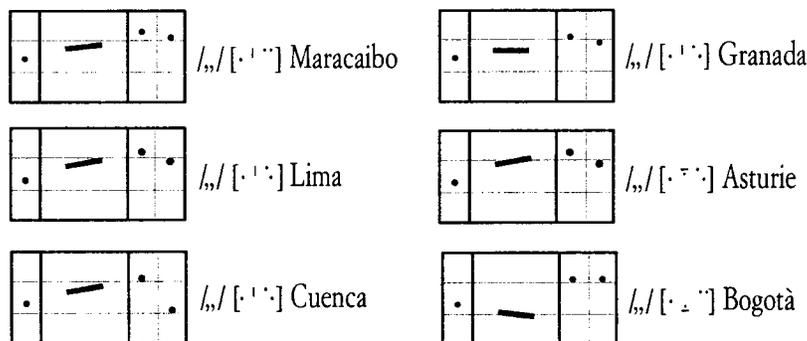
standard, o solo velare [L]; quest'ultima rappresenta una realizzazione uditivamente intermedia tra [l] e [ʎ]: ['maɫ, 'maɫ; 'uɫtimo, 'uɫtimo; 'ɫweɣo, 'ɫweɣo; 'a'la, 'a'la] *mal, último, luego, ala* «male, ultimo, dopo, ala». Nei Paesi Baschi il tassofono velare [L] di /l/ può ricorrere, per un evidente processo di assimilazione, davanti a consonante velare: [aɫ'χun] *algún* «qualche», mentre in Galizia lo stesso fono è stato registrato in posizione finale prepausale: [espa'ɲoɫ] *español* «spagnolo».

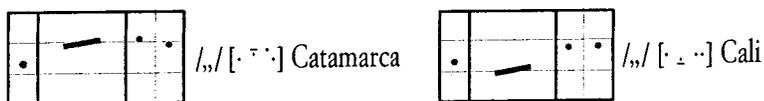
3.3. Intonazione

Ci limiteremo, in questo paragrafo, a illustrare alcuni casi di tonie regionali che presentano un movimento tonetico radicalmente diverso da quello standard, scegliendo gli esempi tra le tonie sospensiva /,/ e interrogativa /?/, visto che la conclusiva /./ conserva sempre, in ambito regionale, il movimento discendente proprio dello standard (sia atlantico che peninsulare).

Come si ricorderà, la tonia sospensiva atlantica è di tipo leggermente ascendente-discendente, discendente a partire dalla tonica (cfr. fig. 6). Un movimento tonetico di questo tipo, ma con la fase discendente concentrata nella postonia, è stato registrato a Maracaibo (Venezuela), a Lima, a Cuenca (Ecuador), in Catamarca (Argentina) e a Granada (Spagna); nella Spagna centro-settentrionale, è ascendente-discendente, e quindi diversa dallo standard peninsulare che ce l'ha ascendente (cfr. fig. 6), la tonia sospensiva asturiana. Il movimento opposto, discendente-ascendente, è stato invece registrato a Bogotà e a Cali (Colombia).

FIG. 12. *Tonie sospensive di tipo ascendente discendente e discendente-ascendente*





Il movimento ascendente sembra essere molto diffuso; è stato riscontrato, per esempio, a Città del Messico, a Santo Domingo, a Cuzco (Perù), a Santiago del Chile, in Mendoza e San Juan (Argentina) e a Malaga (Spagna).

Un andamento tonetico più complesso, ascendente-discendente-ascendente, caratterizza invece Tijuana (Messico), la regione rioplatense e, in Spagna, Murcia e le Canarie.

Sia nello standard atlantico che in quello peninsulare, la tonia interrogativa è di tipo ascendente (cfr. fig. 7) ma, come per la tonia sospensiva, anche in questo caso ci sono molte varietà regionali che non conoscono questo tipo di movimento tonetico.

A Città del Messico, a Cuenca (Ecuador), nella regione rioplatense e in Galizia (Spagna) è stato registrato un andamento ascendente-discendente.

FIG. 13. *Tonie sospensive di tipo ascendente*

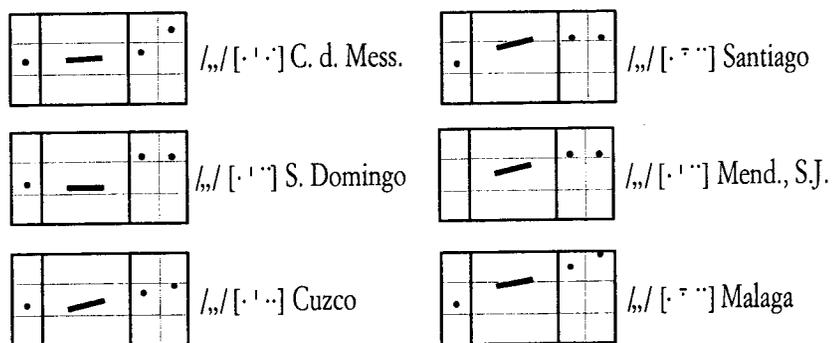


FIG. 14. *Tonie sospensive di tipo ascendente-discendente-ascendente*

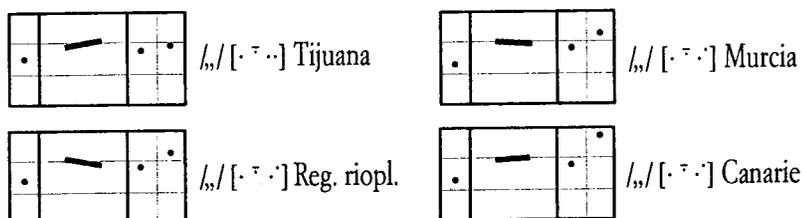
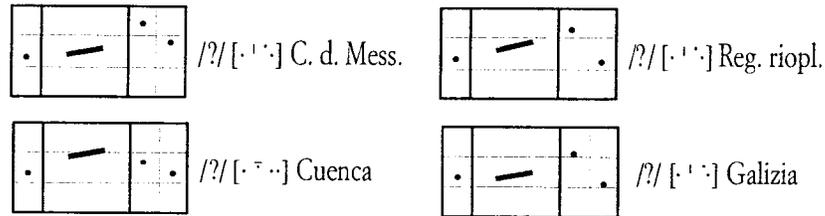
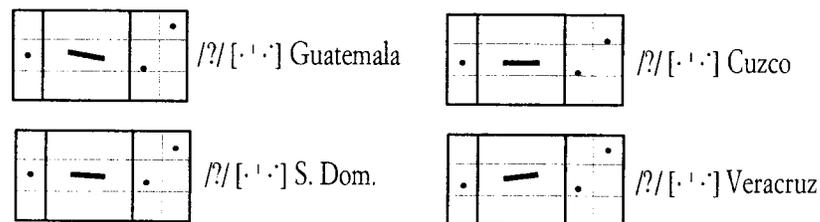


FIG. 15. *Tonie interrogative di tipo ascendente-discendente*FIG. 16. *Tonie interrogative di tipo (ascendente-)discendente-ascendente*

Un movimento opposto, ossia discendente-ascendente, caratterizza invece, tra gli altri, Guatemala, Santo Domingo e Cuzco (Perù), mentre a Veracruz (Messico) è stato registrato un andamento già più complesso, di tipo ascendente-discendente-ascendente.

Glossario

Contoide: indica un qualsiasi segmento consonantico considerato dal punto di vista fonetico (e non fonematico, o fonologico, nel qual caso si parla di «consonante»).

Fonema / /: unità minima funzionale, cioè dotata di valore distintivo e capace di opporsi a tutte le altre unità che costituiscono il sistema fonologico di una lingua, e astratta, in quanto prescinde, rappresentandole idealmente, da tutte le possibili realizzazioni concrete che può avere.

Fono []: indica la realizzazione concreta di un fonema. Quando la realizzazione è determinata dal contesto fonico, ossia dalla posizione che il fonema occupa nella parola (o nella frase) e dalla combinazione di questo con altri foni, generalmente si parla di «tassofono» o, che è lo stesso, di «variante contestuale».

Modo d'articolazione: si riferisce ai diversi tipi e gradi di occlusione e di costrizione dell'aria espiratoria nel passare attraverso la cavità orale o nasale (i vari modi d'articolazione sono descritti nel § 2.2).

Punto d'articolazione: è il punto concreto, all'interno della cavità orale, nel quale si dà, grazie all'azione degli organi articolatori (lingua – in cui si distinguono l'apice, il predorso e il dorso – e labbro inferiore), l'occlusione o la costrizione dell'aria espiratoria. I punti d'articolazione, che sono situati lungo il bordo superiore della cavità orale, sono i seguenti: labbro superiore, denti superiori, alveoli, postalveoli, prepalato, palato, prevelo, velo, uvula e glottide (anche se nella produzione di foni glottali non intervengono gli organi articolatori visti, ma il semplice passaggio dell'aria espiratoria).

Tipo di fonazione: è un parametro importante nella definizione dei contoidi. Dipende dalla presenza o dall'assenza di vibrazione delle corde vocali (situate nella glottide): nel primo caso un contoido si definisce «sonoro», nel secondo, «non-sonoro». Esiste un terzo tipo di fonazione, che possiamo chiamare «parzialmente desonorizzato», in quanto le corde vocali presentano una vibrazione parziale, il quale rappresenta una variazione all'interno di uno stesso fono.

Vocoide: indica un qualsiasi segmento vocalico considerato dal punto di vista fonetico (in termini fonemati si parla invece di «vocale»).

Bibliografia

- Atlas lingüístico de la península ibérica; I: Fonética*, 1 (1962) Madrid, Consejo superior de investigaciones científicas.
- BROWN, D. (1989), «El habla juvenil de Sonora, México: la fonética de 32 jóvenes», *Nueva revista de filología hispánica*, 37:43-82.
- CANEPARI, L. (1985⁴), *Introduzione alla fonetica*. Torino, Einaudi.
- CANEPARI, L. (1985), *L'intonazione*. Napoli, Liguori.
- CANFIELD, D.L. (1981), *Spanish Pronunciation in the Americas*. Chicago, The University of Chicago Press.
- DONNI DE MIRANDE, N.E. (1978), «Fonología del español en Rosario (Argentina)», *Thesaurus*, 33:407-21.
- GARCÍA FAJARDO, J. (1984), *Fonética del español de Valladolid, Yucatán*. México, Universidad nacional autónoma de México.
- GRANDA, G. DE (1966), «La velarización de rr en el español de Puerto Rico», *Revista de filología española*, 49:181-227.
- HONSA, V. (1982), «La Colombia dialectal» in López Morales, H. e Vaquero, M., 641-52.
- LIPSKI, J.M. (1994), *Latin American Spanish*. Londra e New York, Longman.
- LÓPEZ MORALES, H. e VAQUERO, M. (1987&), *Actas del I Congreso internacional sobre el español de América. San Juan, Puerto Rico, del 4 al 9 de octubre de 1982*. Madrid, La Muralla.
- MIOTTI, R. (1995-96), *Descripción fono-tonética de las variedades regionales del español de América y España* (Univ. di Venezia, tesi di laurea, relat. L. Canepari).
- MONTES GIRALDO, J.J. (1985), «El español bogotano en 1983: muestra fonética y gramatical», *Thesaurus*, 40:293-307.
- MUNOZ CORTÉS, M. (1992), «Variedades regionales del castellano en España», in *Lexicon der Romanistischen Linguistik*, VI 1:583-602.

- NAVARRO TOMÁS, T. (1932⁴), *Manual de pronunciación española*. Madrid, Hernando.
- NÚÑEZ CEDEÑO, R.A. *et alii* (1986&), *Estudios sobre la fonología del español del Caribe*. Caracas, La Casa de Bello.
- OROZ, R. (1966), *La lengua castellana en Chile*. Santiago, Universidad de Chile.
- PERISSINOTTO, G. (1975), *Fonología del español hablado en la ciudad de México. Ensayo de un método sociolingüístico*. México, El colegio de México.
- VAQUERO DE RAMÍREZ, M. (1996), *El español de América I - Pronunciación*. Madrid, Arco Libros.
- YAGER, K. (1989), «La -m bilabial en posición final absoluta en el español hablado en Mérida, Yucatán», *Nueva revista de filología hispánica*, 37:83-94.
- ZAMORA MUNNÉ, J.C. e GUITART, J.M. (1982), *Dialectología hispanoamericana*. Salamanca, Almar.

ABSTRACT

The paper is a descriptive study of the phonetic structure and of the intonation of Latin-American and European Spanish. In the first and second parts the Hispanic domain is divided into six main linguistic areas (together with their internal subdivisions). The global diasystem is formed by two main phonological and tonological systems considered as the standard reference parameters: the Atlantic one for the similar varieties of American and Southern Spain, and the Peninsular one for the more conservative varieties of Central and Northern Spain.

The third part gives the regional characteristics when they differ from the two standard forms.

KEY WORDS

Spanish. Phonetics. Geolinguistics.

Milena Romero Allué

THINGS GREATER ARE IN LESS CONTAIN'D.
MARVELL'S TOUR THROUGHOUT APPLETON HOUSE
AS AN INITIATION RITE

With «Upon Appleton House», his longest, and allegedly last¹, poem, Marvell actually reverses the theme and the structure of the earlier lyrics.

What is evident even after a first and superficial reading of «Upon Appleton House» is its length, its magmatic and waving narrative, thoroughly differing from the epigrammatic conciseness of the shorter poems. If the structural «Frame» of the poem is not «sober» at all, its ultimate significance, nonetheless, seems to solve the tensions present in the previous lyrics by means of a journey which the poet – and the reader – performs through a Mannerist park.

At the beginning of the poem – at the beginning of the tour throughout Lord Fairfax's estate – the poet declares his refusal of those very elements which, instead, constitute the structure and the fundamental images of «Upon Appleton House»: the circle, the square, and Mannerist gardens.

At the opening of the lyric the poet is still in the dimension of error, symbolized by the «suttle Nuns» and, therefore, he is not able to discern with pure eye between good and evil, be-

¹ «Upon Appleton House» is one of Marvell's last lyrics. According to Legouis, those lyrics that have women or love for their subjects may belong to an earlier period than those which deal with the love of nature: «some [poems] that breathe the air of fashionable society may well have been composed in London, when Marvell sought the company of the Cavaliers, between 1646 and 1650», whereas the «garden poems» were written during his time at Nunappleton. PIERRE LEGOUIS, *Andrew Marvell. Poet, Puritan Patriot*, Oxford, Oxford University Press, 1965 (rev. ed. transl. by the author from the French original *Andrew Marvell, poète, puritain, patriote*, Paris, 1928), p. 27. Marvell spent approximately three years (1650-1652) at Nunappleton, Yorkshire, in the estate and in the company of Lord Fairfax, whose daughter he was engaged to tutor.

tween elements of the corrupted world and signals of redemption.

I will try to demonstrate that the poet's tour – starting from the house, crossing the garden, the flooded meadows, the wood, and then returning back to the house – can be regarded as an initiation journey, as an agricultural ritual of fertility most similar to the pagan rites of classical age reproduced, in my opinion, by many Mannerist gardens.

I believe that the ritual of fertility described by Marvell is devoted, as most classical pagan rites, to a goddess of agriculture, Demeter or Magna Mater – Maria Fairfax. The tour the poet performs is both a rite devoted to the goddess of the place and an initiation journey, a purification ritual: only an untainted and regenerated soul can approach the *genius loci*, Maria.

Up to the poem's revaluation, which began in the sixties², «Upon Appleton House» had been regarded by critics as «unbalanced, awkward, disparate, and disproportionate»³, as a «rambling, poorly organised poem full of anecdotes and descriptions without much inner connection»⁴, «lacking in structural integrity and in seriousness»⁵.

It is now generally accepted, instead, that the complex lyric is centred upon a main thematic hinge: Allen, who still read «Upon Appleton House» as a «group of poems», admitted that it was organized on a «central subject»⁶. What the central theme actually is still remains an unsolved question and the innumerable and suggesting studies on the long poem testify to the difficulty of an adequate and conclusive interpretation.

At first reading «Upon Appleton House» leaves the reader

² DON CAMERON ALLEN's *Image and Meaning. Metaphoric Traditions in Renaissance Poetry*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1960, undoubtedly exerted strong influence and constituted a fundamental stepping-stone for the growing interest in the poem and for the more and more favourable – and numerous – readings of it.

³ ROSALIE COLIE, «My Ecchoing Song». *Andrew Marvell's Poetry of Criticism*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1970, p. 265.

⁴ MAREN-SOFIE RØSTVIG, «“Upon Appleton House” and the Universal History of Man», *English Studies*, 42, 1961, pp. 337-351; p. 337.

⁵ DAVID EVETT, «“Paradice's Only Map”: The “Topos” of the “Locus Amoenus” and the Structure of Marvell's “Upon Appleton House”», *PMLA*, 85, 1970, pp. 504-513; p. 504. Evett provides an interesting list of the hypercritical commentaries on the poem's structure, from 1940 to 1968.

⁶ DON CAMERON ALLEN, p. 119.

disconcerted. The longest of Marvell's lyrical works does not fit any of the commonly recognized genres and it seems to display a lack of any design of linear evolution: «Upon Appleton House» treats as illusion or fiction the temporal continuum which normally stands behind narrative and seems to be designed to subvert our assumption that the chronological is equivalent to the logical.

Feeling lost before such a magmatic and seemingly obscure narration, I believe that the best thing the reader can do is to follow the poet in his one-day walk throughout Lord Fairfax's estate at Nunappleton.

Contrived in the fashion of the country house⁷ or topographic poems⁸, «Upon Appleton House» is a «long meditation», as suggested by Dixon Hunt⁹, arisen from the poet's tour throughout the various areas of the Yorkshire estate: «fragrant Gardens, shady Woods, / Deep Meadows, and Transparent Floods» (ll. 79-80).

In the very first stanza Marvell announces the aesthetic and moral programme of the poem:

Within this sober Frame expect
Work of no Forrain *Architect*;
That unto Caves the Quarries drew,
And Forrests did to Pasture hew;
Who of his great Design in pain
Did for a Model vault his Brain,
Whose Columnes should so high be rais'd
To arch the Brows that on them gaz'd.

(ll. 1-8)¹⁰

The poet manifests a stern disapproval of exaggerate and disproportionate parks and lodgings which can be aligned with

⁷ See G.R. HIBBARD, «The Country House Poem of the Seventeenth Century», *Journal of the Warburg and Courtauld Institute*, 19, 1956, pp. 159-174.

⁸ See LORETTA INNOCENTI, «Disegnare il mondo: il percorso visivo di «Upon Appleton House» di Andrew Marvell», *Semeia. Itinerari per Marcello Pagnini*, ed. by Loretta Innocenti, Franco Marucci, Paola Pugliatti, Bologna, Il Mulino, 1994, pp. 481-495.

⁹ JOHN DIXON HUNT, *The Figure in the Landscape. Poetry, Painting, and Gardening in the Eighteenth Century* (1976), London-Baltimore, John Hopkins University Press, 1989, p. 18.

¹⁰ The text I refer to is *Andrew Marvell. The Complete Poems*, ed. by George de F. Lord, New York, Knopf, (1984) 1993, hereafter quoted as «Lord» followed by the page number.

Bacon's essays on building and on gardening: Bacon, invoking more sobriety in gardens, rejects such – Mannerist – elements as aviaries and pools and reminds the reader that «houses are built to live in, and not to look on; therefore let use be preferred before uniformity, except where both may be had»¹¹.

Attacking ostentatious mansions built for show rather than to be inhabited, such as those houses designed not to meet the needs of the household living in them, but for the reception of the court – expression of the owner's status –, Marvell praises utility and rejects splendour and impressiveness.

By dismissing the work of a «Forrain Architect» for the sake of formal and moral sobriety, Marvell announces to the reader-viewer that «Caves» – an explicit allusion to the Mannerist grottoes – are not to be found in Fairfax's estate and that the woods here are not regular and flat. Few lines after this overt condemnation of Mannerist gardening – an actual «manifesto» of spontaneity and artlessness –, the hyperbolic image of the brain of the Mannered – Italianate – architect which expands and transforms itself into an architectonic model stresses, by opposition, the idea of a formal and conceptual essentiality, also as regards Fairfax's house:

But all things are composed here
Like Nature, orderly and near.
(ll. 25-26, Lord 62)

A few stanzas below we are confronted with another allusion to architecture and geometry:

Humility alone designs
Those short but admirable Lines,
By which, ungirt and unconstrain'd,
Things greater are in less contain'd.
Let others vainly strive t'immure
The *Circle* in the *Quadrature!*
These *holy Mathematicks* can
In ev'ry Figure equal Man.
(stanza VI)

¹¹ FRANCIS BACON, «Of Building», *Essays*, ed. by Michael J. Hawkins, London, Dent, 1972, p. 133. See MARIO MELCHIONDA, *Gli «Essays» di Francis Bacon. Studio introduttivo, testo critico e commento*, Firenze, Holschki, 1979.

Appleton House's «short but admirable Lines» represent a model of perfection in their pure simplicity and do not need the squaring of the circle.

Horace, a poet well known and beloved by Marvell, alludes sarcastically to a mutable and unstable personality with the phrase «diruit, aedificat, mutat quadrata rotundis»¹². John Pell, a mathematician who belonged to the same circle as Hobbes and Digby, was one of Marvell's few friends¹³ and could well have influenced him in this respect: in 1647 Pell published a treatise entitled *Controversiae de vera Circuli Mensura*, his famous refutation of Longomontanus – a convinced assertor of the squaring of the circle –, in which, quoting Hobbes, Descartes, and Mersenne, among others, he denies the possibility of a circle and a square with the same area¹⁴.

In the next stanza Marvell seems to produce a semantic shift of the concept criticized a few lines before. From a metaphor frequently used to define something abstruse and factitious, a complicated and mannered attitude, the concept of the squaring of the circle becomes visual, concrete, even physical:

Yet thus the laden house does sweat,
And scarce indures the *Master* great:
But where he comes the swelling Hall
Stirs, and the *Square* grows *Spherical*;
More by his *Magnitude* distrest,
Than he is by its straitness prest:
And too officiously it slights
That in it self which him delights.

(stanza VII)

Lord Fairfax, himself the paragon of humility and simplicity, is so «grand» in the spiritual and moral sense that the body of the building, plausibly cubic, blows up and dilates to the point of becoming spherical in order to let the General in. At the literal level, thanks to two engravings of Appleton House made

¹² *Epistle to Maecenas*, l. 100.

¹³ See JOHN AUBREY, «John Pell, DD, was one of his [Marvell's] acquaintance. He had not a general acquaintance». *Brief Lives chiefly of Contemporaries set down by John Aubrey between the Years 1669 and 1696*, ed. by Richard Barber with the title *Brief Lives* (1957), London, Boydell & Brewer, 1982, p. 199.

¹⁴ See DANIEL STEMPEL, «“The Garden”: Marvell's Cartesian Ecstasy», *Journal of the History of Ideas*, 28, 1967, pp. 99-114.

at the end of the 1650s by Daniel King¹⁵, and especially thanks to Clement Robert Markham's *A Life of the Great Lord Fairfax*, 1870, we are able to ascertain that the surrealistic transformation of the square into a circle – of the cube into a sphere – actually mirrors the architectonic structure of Fairfax's house. As a matter of fact, Markham reports that «the central part of the house was surmounted by a cupola»¹⁶, thus implying that the central room may have had a square or even a circular design.

Considering the philosophical and moral implications of the two figures used as architectonic modules for the construction of Fairfax's house, the «Square growing Spherical» sounds less incongruous. The square – number four – has always been regarded with reverence: Plato described the elements which constitute the world – matter – as «four wonderful bodies»; the Pythagoreans's greatest respect was for the «divine tetraktys», the number four which contains the decade, i.e., all numbers ($1 + 2 + 3 + 4 = 10$), whereas for Renaissance thinkers the tetrad was the basic pattern which governs the universe. The circle, the sphere, on the contrary, has always been associated with divinity: Alain de Lille revealed the formula of the *Corpus Hermeticum* which regards God as an «intelligibilis sphaera». Therefore, whereas the square represents the physical aspects of the universe – the body, earth –, the sphere is the spiritual element – the soul, heaven –, since, as evidenced by Palladio, it is «attissima a dimostrare la Unità, la Infinita Essenza, la Uniformità, et la Giustizia di Dio»¹⁷.

Vitruvius (*De Architectura*, III, I: i) remarked that man's body is a model of perfection because with arms and legs extended it fits into the two perfect geometrical forms, the square and the circle. This simple design seemed to reveal a deep and fundamental truth on man and on the world. The figure struck imagination: the earliest design known appeared in the *Trattato dell'Architettura* by Francesco di Giorgio, a copy

¹⁵ The designs, now at the British Museum (Harley MS, 2073, f. 126), show the cupola above the third story. See MICHAEL CRAZE, *The Life and Lyrics of Andrew Marvell*, London, Macmillan, 1979, p. 187.

¹⁶ Quoted by G.R. HIBBARD, «The Country House Poem», cit.

¹⁷ Quoted by RUDOLF WITTKOWER, *Architectural Principles in the Age of Humanism*, London, Academy, 1962 (It. tr., *Principi architettonici nell'età dell'Umanesimo* [1964], Torino, Einaudi, 1979, p. 25). See also JOHN SUMMERSON, *The Classical Language of Architecture*, London, Methuen, 1963.

of which was owned by Leonardo da Vinci. Leonardo himself, in his celebrated drawing, interpreted the Vitruvian text more accurately. On the grounds of the neoplatonic geometry known, through Marsilio Ficino, from Plotinus, these two figures became in the Renaissance symbols of the mathematic correspondence between microcosm and macrocosm. The proportion diagrams, made up of circle and square, in which the human body is inscribed, were regarded as the paragon of the relationship between man and God, man and the world.

Palladio – who can be considered a Mannerist architect in many respects – was a theorizer of the conceptual and structural significance of these two figures:

Le piú belle, e piú regolate forme, e dalle quali le altre ricevono le misure, sono la Ritonda et la Quadrangolare¹⁸.

As evidenced by Panofsky¹⁹, numerous attempts were made to find an exact correspondence between the human proportions and those of buildings or parts of buildings, in order to demonstrate both the «symmetria» and the anthropometric vitality of architecture.

Marvell, during his journey through Italy, could well have seen Palladio's architecture²⁰: any Englishman, however, could know Palladian architecture thanks to Inigo Jones's works. Jones was the first English architect to understand the implications of Renaissance – and late Renaissance – neo-classicism. He was deeply interested in neoplatonism, in mathematical and musical harmony and in their application in both masque and building. Strongly influenced by the philosophical basis of his architectural principles, Jones believed in the relationship between mathematics and ideal proportion in building²¹.

¹⁸ *Ibidem*, p. 25.

¹⁹ ERWIN PANOFSKY, «The History of the Theory of Human Proportions as a Reflection of the History of Styles», *Meaning in the Visual Arts. Papers in and on Art History*, London, Anchor Books, 1955, pp. 53-107. (The original essay, «Die Entwicklung der Proportionslehre als Abbild der Stilentwicklung», was first published in *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, 14, 1921, pp. 188-219).

²⁰ Palladio's Villa Rotonda (Vicenza), for instance, has a square design – it is actually a cube – and a main central hall – perfectly circular – surmounted by a cupola.

²¹ The Queen's House, at Greenwich, is, in its whole, a square, whereas the Banqueting Hall has a double-cube interior. See JOHN SUMMERSON, *Architecture in Britain 1530 to 1830* (1953), Middlesex, Harmondsworth, Penguin, 1963.

Since Jones and his assistant John Webb were busy building a number of large country houses after 1630 and also during the Interregnum, no wonder if Appleton House, completely rebuilt in 1649 by the Lord General, could have been inspired – or even designed – by those Palladian architects: Markham lets us know that the «picturesque brick mansion» had «a centre and two wings at right angles, forming three sides of a square facing the north»²².

The beautiful image of the tortoise as symbol of Fairfax's simplicity and humility – «The low roof'd Tortoises do dwell / In case fit of Tortoise-shell» (ll. 13-14) – is, in my opinion, a witty – and hermetic – allusion to the harmonious coexistence of the heavenly and the earthly spheres, of body and soul, and, therefore, it stresses the philosophical concept of the circle and the square. The tortoise's shell, the bony carapace – an obvious recall to a shield – stands for the body, whereas the living animal, hidden and protected within, stands for the soul. Moreover, the convex upper side of the carapace, cupola-like, evokes the heavenly vault, whereas its flat ventral side represents earth or man. The tortoise has, thus, been traditionally regarded as an apt image of the universe²³. Placed in the middle of two shields, it is the mediator between heaven and earth, circle and square, cube and cupola: among the frequent Marvellian images which somehow belong to more than one dimension at the same time, the tortoise is another paradigmatic example of «amphibiousness» – even if in this case the definition alludes both to the metaphorical and to the literal, referential, level.

In the light of this neoplatonical reading of architectural proportions, the phrase «these holy Mathematicks can / In ev'ry Figure equal Man» seems clear: Lord Fairfax, model of harmony and perfection, becomes also the model for the design of his dwelling, which, in its turn, becomes a mirror of the divine proportions and of the relationship between heaven and earth. The sphere – the spiritual element, the soul – transforms the square – the earthly aspect, the body – into a cupola. Besides highlighting the relationship between house-body and Lord

²² Quoted by G.R. HIBBARD.

²³ See J.C. COOPER, *An Illustrated Encyclopaedia of Traditional Symbols*, London, Thames & Hudson, 1982; J.C.J. METFORD, *Dictionary of Christian Lore and Legend*, London, Thames & Hudson, 1983; MARIANNE OESTENEICHER-MOLLWO, *Lexicon Symbole*, Herder, 1990¹⁰ (Fr. tr., *Petit dictionnaire des symboles*, Paris, Brepols, 1992).

Fairfax-soul, between what Vitruvius called «quod significat» and «quod significatur», the image is a visual representation of the squaring of the circle.

In a way which seems most incongruous, Marvell, a few lines before, had actually condemned those who «vainly strive t'immure / The Circle in the Quadrature» (ll. 45-46). Besides producing a semantic shift, provided with the actualization of metaphor, stanza VII utterly reverses a concept already dwelt upon.

This seeming absurdity can be explained considering the poet's position in the estate: before commencing the journey throughout his patron's estate, he is still in the house or nearby. After the introductory eulogy of Fairfax's dwelling, Marvell devotes more than twenty-five stanzas to the historical account of Nunappleton, to the «Progress of this Houses Fate» (l. 84). Marvell depicts the «Suttle Nuns» (l. 94) who lived in the convent at Nunappleton until its dissolution in 1542 as the perverters and corruptors of the sacred place²⁴.

I think that, as evidenced by Patsy Griffin²⁵, the long history of the nuns is essential because it alludes to the evolution from fall to regeneration. Stressing the «fallen» condition of Nunappleton – when the «Suttle Nuns» still had their convent –, and the consequent rescue by means of the «holy» Fairfaxes, Marvell is anticipating the main sequence – or theme – of the poem: the process to attain salvation.

As if following the pattern of masquing, Marvell seems to have introduced his journey by means of an «anti-masque»²⁶:

²⁴ That Marvell is actually playing with the concept of reversal is evidenced also by the nun's inverted vision of the world. Like in a parody of «The Garden», the nuns ask «what need is here of Man?» (l. 183) and, in a most relativistic fashion, regard the convent as if it were the outer, the dimension of reality:

These Walls restrain the World without,
But hedge our Liberty about.
These Bars inclose that wider Den
Of those wild Creatures, called Men.
The Cloyster outward shuts its Gates,
And, from us, locks on them the Grates.
(ll. 100-106)

²⁵ PATSY GRIFFIN, «"Twas no Religious House till now": Marvell's "Upon Appleton House"», *SEL*, 28, 1988, pp. 61-76.

²⁶ The anti-masque, played by professional actors, generally displayed unfortunate, vicious characters, or villains, immersed in a gloomy and dismal atmosphere. The masque, instead, was performed by courtiers and other

like professional actors, the nuns represent that chaotic world which has to be expunged, whereas Lord Fairfax, his daughter Mary and the poet function as the courtiers and aristocrats who manage to reaffirm the primeval, but lost, harmony.

The poet, therefore, who has not yet started the initiation journey which will ultimately lead him to regeneration, is still immersed in the corrupted and dark world, in the dimension of error and sin represented by the nuns: diverted from truth, the poet misunderstands the very elements which will be the instruments of his – of the world's – redemption. Having not «clear'd his sight» (l. 228) yet, the poet, whose eye²⁷ still sees everything distorted, rejects both the squaring of the circle and some elements of Mannerist gardening before commencing his journey. As we will see, Fairfax's estate, instead, is actually represented as a typical Mannerist garden, and both circle and square are the basic patterns which govern the poem. As a matter of fact, the poem opens at dawn – «When in the East the Morning Ray / Hangs out the Colours of the Day» (ll. 289-290) – and closes in the evening – «the dark Hemisphere / Does now like one of them appear» (ll. 775-776) –, thus completing the cycle of a whole day.

The poet's journey – physical and metaphorical – goes through, as already noted, four areas – «fragrant Gardens, shady Woods, / deep Meadows, and transparent Floods» – and starts and ends in the very centre of the estate, therefore closing a perfect circle. Most probably, the whole estate is organized upon – four – concentric circles²⁸, as much as Poliphilo's description of the embellished and alluring gardens («orti, boschi, palmeti, giardini») he has visited: «tutto in silvule dis-

non-professional actors and functioned as the actual means of redemption, as the reversal of the previous scenes of darkness and chaos. Celebrating the expulsion of the evil world represented by the anti-masquers, the masquers frequently danced in the midst of paradisaical and bright elaborate garden scenographies. As a matter of fact, the appalling imagery of chaos and disruption in the anti-masque was generally – at least after 1616 – followed by a metamorphosis of the scene into a garden, symbol of harmony, peace, and order.

²⁷ The eye is the organ privileged throughout the whole lyric. The poet announced his visit throughout Fairfax's park by means of visual perception: «While with slow Eyes we these survey» (l. 81).

²⁸ See LORETTA INNOCENTI, «Disegnare il mondo», cit., p. 486: «Proprio l'ordine nel quale questi spazi sono elencati, riproposto più volte nel testo, costituisce la traccia di un itinerario che la poesia seguirà, in cerchi concentrici che si includono uno nell'altro».

tribuito verso il centro (perchè [è] una circumferentia di circolare figura)»²⁹.

To the circular structure of the poem and of Fairfax's estate I would add the recurring images which allude to circularity: the cupola of the General's house, the images of the tortoise shells both at the opening and at the close of the poem, the salmon-fishers under their canoes, the earthly globe evoked by the allusion to the antipodes and the dark hemisphere of the last stanza, which together seem to form a complete sphere.

Moreover, as he has frequently done, here Marvell has chosen the octosyllabic octave as the poem's metrical form: Puttenham argues that «by using no more verses then your verse is of sillables, [it] will make him fall out square»³⁰ and compares what he calls «square stanza» to the Vitruvian «homo ad quadratum». Considering that the octosyllabic eight lines which form each stanza can be actually regarded as four pairs of rhymed tetrameters, the identification with the square is even more evident.

Number eight pervades the poem at various levels. The poet, after crossing the four areas which the estate consists of, will return back to the starting point, i.e., the house. Since physical – meteorological – causes such as a flooding river and flooded meadows do forcedly make the poet quit the place and visit it after his exploration in the wood – the farthest area from the house –, the whole sequence which composes the poem consists of eight phases: house, garden, meadows, flooded meadows, wood, meadows after the flood, garden (apparition of Mary, «Maria», Fairfax), house³¹.

Dissenting from most critics, who have regarded «Upon Appleton House» as composed of six parts³², I think that a

²⁹ FRANCESCO COLONNA, *Hypnerotomachia Poliphili*, Venezia (1499) 1545, ed. by Giovanni Pozzi, Lucia Ciapponi, Padova, Antenore, (1964) 1980, p. 281.

³⁰ GEORGE PUTTENHAM, *The Arte of English Poesie*, London, 1589, ed. by Gladys Doridge Willcock and Alice Walker (1936), Cambridge, Cambridge University Press, 1970, p. 100.

³¹ The sequence, in my opinion, is structurally arranged in the following way: house (I-XXXV), garden (XXXVI-XLVI), meadows (XLVII-LVIII), flooded meadows (LIX-LX), wood (LXI-LXXXVIII), meadows after flood (LXXIX-LXXXI), Maria-garden (LXXXII-LXXXXVI), house (LXXXXVII).

³² See, for instance, LOUIS MARTZ, *The Wit of Love*, Notre Dame, Indiana, University of Notre Dame Press, 1969, p. 182: «[The poem] is clearly divisible into six main parts: the House, the History, the Garden, the Mead-

division of the poem into eight sections follows a logical – topographical – organization and fits the criterion which, in my opinion, governs the whole lyric.

The total number of stanzas which composes «Upon Appleton House» is ninety-seven: regarding the last stanza as an epilogue, as a separate «coda» in the corpus of the poem, the number of the stanzas becomes $96 + 1$. As in the poem «The Garden», here Marvell makes the last stanza of «Upon Appleton House» suddenly reverse the tone of the lyric: rejoining the first stanza, it brings abruptly the metaphysical and heavenly concepts to a human, earthly dimension.

Not willing to endow his two «garden poems» with a definite conclusion, Marvell seems to leave the reader free to interpret both lyrics either in a «fallen» or in a «regenerated» way. Marvell does not specify whether the cosmic harmony achieved with the apparition of Maria could be a lasting condition or a temporary one and, therefore, adds the «coda» stanza which brings the previous winged visions to the familiar and quotidian life of the house, to normality and, thus, to that world of movement and relativism which seemed to be overcome.

Number ninety-six is divisible by eight: it is the result of $8 \times 3 \times 4$. Number eight, the octagonal figure, has traditionally been associated with resurrection, with regeneration, with spiritual rebirth. The octagon represents the beginning of the transformation of the square into the circle – of number four and number three – and vice versa. It is worth remembering that number eight, which is sometimes seen as a cube³³, was regarded by Hermes Trismegistus, considered the father of alchemy, as his magical number: containing in itself the square and the circle, eight alludes to the reunion of heaven and earth. The alchemical quintessence – what Marvell terms «fifth element», l. 502 – is precisely the distillate resultant from the squaring of the circle. According to Jung³⁴, the squaring of the circle is a

ow, the Wood and the Vision of Maria»; ANN E. BERTHOFF, *The Resolved Soul, A Study of Marvell's Major Poems*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1970, p. 165: «Though the poem is continuous, with no marked divisions, it clearly falls into six parts, each determined by the setting». Cf. also D.C. ALLEN, *Image and Meaning*, cit.

³³ See ERNST ROBERT CURTIUS, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern, A. Francke Verlag, 1948 (Engl. tr., *European Literature and the Latin Middle Ages*, London, Routledge, 1953, p. 501).

³⁴ CARL GUSTAV JUNG, *Psychologie und Alchimie*, 1944 (It. tr., *Psicologia e alchimia*, Torino, Boringhieri, 1981, p. 131).

symbol of the «opus alchymicum», since it decomposes the original chaotic unity into the four elements and, then, recomposes them in a superior unity.

I think that the presence of numbers three, four, and eight in the metrical pattern of «Upon Appleton House» is not a chance: the poem, whose last stanza rejoins the first – the tour has ended and the poet re-enters the house –, is organized upon a circular pattern of square stanzas; the four areas of the estate allegedly follow a concentric disposition; the cube is transformed into a sphere in the house of the General. The seeming bizarre image of the tortoise both at the opening and at the close of the long poem does confirm, in my opinion, the squaring of the circle: the amphibious animal, which represents the union of heaven and earth, is the physical, tangible manifestation of the fusion of circle and square, of number three and number four. Since it functions as a sort of living octagon, the tortoise³⁵ is to be aligned with Fairfax's house and Fairfax's park – and with the whole poem –: after all, as argued by Milton, the universal elements «in quaternarion run / Perpetual circle»³⁶.

Number eight, moreover, also refers to the «harmonia mundi»: as highlighted by Røstvig, the octave – what for classical musical theory was the diapason – «denotes the closing of a circle, because the last note returns to the first, albeit in a higher key»³⁷: the heavenly bodies were thought to form an octave scale which had its counterpart in the soul³⁸.

The seemingly rambling, «open»³⁹, structure of «Upon Ap-

³⁵ This could be one of the reasons why tortoises were sacred to Pan, the god who displays simultaneously beastly and god-like attributes and who has been regarded alternatively as the symbol of evil, sin, and of sanctity.

³⁶ JOHN MILTON, *Paradise Lost*, V: 181-182.

³⁷ MAREN-SOFIE RØSTVIG, «Images of Perfection», *Seventeenth Century Imagery. Essays on Uses of Figurative Language from Donne to Farquhar*, ed. by Earl Miner, Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press, 1971, pp. 1-24; p. 23.

³⁸ See «The First Anniversary of the Government Under His Highness The Lord Protector», ll. 45-48 (Lord 94):

While indefatigable *Cromwell* hies,
And cuts his way still nearer to the Skyes,
Learning a Musique in the Region clear,
To tune this lower to that higher Sphere.

³⁹ See Sypher's definition of «open composition». WYLIE SYPHER, *Four Stages of Renaissance Style, Transformations in Art and Literature, 1400-1700*, New York, Doubleday, Anchor Books, 1955, p. 20.

pleton House» is, in my opinion, tightly organized upon an established numerological – philosophical – pattern. What seems at first reading an «atectonic», as Wölfflin⁴⁰ would say, work, is actually a highly «tectonic» and «closed» composition. The chronological incongruities which we will find following the poet in his journey throughout Fairfax's estate are due, I believe, to Marvell's Platonic circular treatment of time, to the perpetual cycle of birth-death-rebirth – the alchemistic «solve et coagula» – which permeates his poetry.

After having narrated how the nuns' «Castle vanishe[d] [...] as when th' Inchantment ends» (ll. 270, 269) – an image strongly evocative of the magic atmosphere of Tasso's *Gerusalemme Liberata* –, the poet starts his journey throughout the estate. The tour commences in the exact middle of Appleton, i.e., in the middle of the innermost circle. As much as in the Italian villas, which constituted the model for English architects during the sixteenth and seventeenth century – and even later –, here the regular and ordered garden is adjoining the house. Although it was outside, the ornamental garden of flower-terraces, knot-beds, orchard – «pomarium» –, grass, and herb-beds was actually, both for its aspect and its function, an extension of the house: it often lodged sculpture galleries and porticoes – proper museums –, fountains, flights of steps, botanic encyclopaedias, and elaborate hydraulic devices. It was read and interpreted for its moral, political, religious, didactic, or esoteric, significance.

The measured and regular garden – close to the house – is the paradigm of the mergence between nature and art, between vegetation and architecture: being still within the human sphere, Marvell is contaminated by «Luxurious Man»⁴¹, by the nuns' corrupted world. The garden, spatially and chronologically close to the history and the place of what once had been the convent, seems to be somehow rooted in the earthly, fallen, dimension. This could be one of the reasons why the first element the poet encounters in the flower garden is a «just Figure of a Fort [...] with five Bastions» (ll. 286-287). In a most ambiguous way, the garden simultaneously reforms the errors

⁴⁰ HEINRICH WÖLFFLIN, *Renaissance und Barock* (1888), Basel, Benno Schwabe, 1961 (Engl. tr., *Renaissance and Baroque*, Ithaca, New York, Cornell University Press, 1966).

⁴¹ L. 1 of the poem «The Mower against Gardens», Lord, 40.

of the nuns and of the outside world, and evokes images of military action. As other numerous amphibious images present in Marvell's poetry, the garden seems to allude both to peace and to war.

Buildings in the shape of or adorned with fortresses were quite frequent and in fashion during the sixteenth and seventeenth centuries both in Italy⁴² and in England. This figure was utilized also at the ideal, theoretical, level as an image evocative of protection against a menacing world: Sidney, in *Arcadia*, depicts Basilius's garden as a pentagon against the world's dangers and Shakespeare, in *Richard II*, compares England to a fortress, to a sea-walled garden (III, iv: 43).

The undoubtedly sheltering quality of the fortress-garden, in which «Flow'rs» behave like respectful soldiers and the stars are a «vigilant Patroul» (l. 313), is matched by strongly warlike connotations, thus leaving the reader wondering whether Fairfax's regular and ordered garden stands for peace or for war.

Before abandoning the garden, Marvell informs the reader that he is enjoying a vista from an elevated position, as if wanting to stress the fundamental role played by the sense of sight – of primary importance in the next sections:

The sight does from these *Bastions* ply,
Th' invisible *Artillery*;
[...] But ore the Meads below it plays,
Or innocently seems to gaze.
(ll. 361-362, 367-368)

Marvell's initiation journey, therefore, will henceforth follow a descending path⁴³.

In late Renaissance villas, alongside with the flower garden, orderly and well-arranged – even ruled by military directions –, were placed areas which became less and less regular – albeit not less artificial –: as evidenced by Wotton – «The Eye [...]

⁴² Giovanni Vittore Soderini gives an interesting account of the Mannerist fashion «di murare i palazzi et i casamenti in foggia e maniera di fortezze» in *I due trattati dell'Agricoltura e della coltivazione della vite*, Firenze, Giunti, 1600, ed. by A. Bacchi Della Lega, Bologna, 1902, pp. 278-281.

⁴³ Gervase Markham, an ancestor of the biographer of Lord Fairfax, argued that any English house, in the seventeenth century, was built in a high position in order to enjoy a panoramic view. GERVAASE MARKHAM, *The English Husbandman*, London, 1613.

must be fedde both with extent and varietie»⁴⁴ –, the principle which governs seventeenth-century gardening is that of variety and contrast⁴⁵.

Marvell's «descensus ad Inferos», which takes place, significantly, in the exact middle of the poem – as if it were the middle of a still Aristotelian world (stanzas XLVII-XIX) –, functions as a turning point for the whole reading of the poem. After eleven stanzas utterly devoted to describe with minute observation Fairfax's magnitude and the military precision of his garden, now we witness a sudden reversal both of tone and of perception. Abruptly introducing the first person singular, Marvell confronts the reader with an amplified, subjective – and surrealistic – vision of the next phase of his tour, of his physical and spiritual descent, or, better, «immersion», in the depths of the meadows:

And now to the Abyss I pass
Of that unfathomable Grass,
Where Men like Grasshoppers appear,
But Grasshoppers are Gyants there:
They, in there squeaking Laugh, contemn
Us as we walk more low than them:
And, from the Precipices tall
Of the green spires, to us do call.
(stanza XLVII)

Whereas in the first section of the tour the poet behaved like a neutral and impersonal observer, now he has literally plunged into the «Abyss»-like unfathomable grass: from an objective, external, passive perception of house and garden which made the poet note with meticulous precision the geometrical symmetry of Fairfax's «just figure of a Fort», Marvell gets to experience a subjective, inner, and active vision. Shifting the perspectival point, Marvell seems to be using both sides of a telescope: whereas the previous descriptions were visually correct and most accurate in the details, the enlarged and distorted visions of the next phase call to mind the mutable and deformed representations of anamorphic painting.

⁴⁴ Quoted by JOHN DIXON HUNT, *Garden and Grove, The Italian Renaissance Garden in the English Imagination: 1600-1750*, London, Dent, 1986, p. 119.

⁴⁵ See H.V.S. OGDEN, «The Principle of Variety and Contrast in Seventeenth Century Aesthetics, and Milton's Poetry», *Journal of the History of Ideas*, 10, 1949, pp. 157-182.

The Bosch-like image of the giant grasshoppers is an evident allusion to the Bible⁴⁶ which projects the whole action into a timeless, cosmic, universal dimension: after the temporal regression to the historical – recent – past of the nuns and Thomas's ancestors, now Marvell seems to jump into an atemporal sphere which somehow recreates the history of the whole world.

Such temporal and visual distortions announce the rejection of the traditional categories of space and time and the consequent release from earthly constrictions. The poet seems to be beginning to experience a sort of initiation or cognitive journey since, recalling Dante's «balbo parlare» – his aphasic inability to express the wonders and moral truths of his mental travel –, he is somehow perceiving with an innocent, virgin eye the images of the world he is plunging into. As if he were an infant who has just opened his eyes, Marvell seems to perceive reality without social and cultural codified standards of vision.

The immersion into the sea-like meadows of Appleton has all the characteristics of a mental voyage inside the depths of one's soul: the loss of the logical and rational media is, in my opinion, the obvious consequence of the poet's abandonment of what Freud would call «super-ego», man's self-governing and self-restraining power.

At every step the poet is confronted with new and surprising visions strongly evocative of theatrical and anamorphic imagery. The paradoxical depiction of men smaller than grasshoppers, which reverses the natural proportions and seems to be the fusion of two different visual planes, introduces a long series of inverted and disproportionate images which belong to staging. The anti-masque of the nuns has vanished and now the poet starts moving in the elaborate scenographies of the masque proper devised in the park.

The men who «through this Meadow dive» (l. 377) announce that we are entering a fantastic and upside-down dimension and stress the action of descent, of immersion – physical and metaphorical. As in a complex masque, «No Scene that turns with Engines strange / Does oftner than these Meadows change» (ll. 385-386): recalling one of those paintings by Lely in which numerous tiny human figures are depicted against a huge land-

⁴⁶ *Exodus*, 10: 4-13; *Dt.*, 28: 38; *Joel*, 1: 4-12; *Numbers*, 13: 33; *Rev.*, 9: 3, 4, 7, 9, 11; 21: 18, 21.

scape, the «tawny Mowers enter next» and, sunk in the grass, remind of the Israelites crossing the Red Sea. The numerous theatrical allusions present in the meadow-stanzas make these mowers seem to be both actual human actors and those automata animated by hydraulic devices so frequent in Mannerist gardens: sculptors such as Valerio Cioli, for instance, managed to create statues with an utmost realistic aspect and pastoral characters were precisely the favourite subject for these statues. The continuous associations Marvell makes between grass and water could be prompted by the pervading hydraulic artifacts, fountains, and pools undoubtedly present in Fairfax's estate.

By means of one of these automata-actors, Marvell further disrupts the boundaries between actor and spectator, theatre and life, literature and reality: «bloody Thestylis», who cries, as if leaning forward in the direction of the reader-spectator, «he [the poet] call'd us Israelites», is close to the «Sprecher» of Mannerist painting, who

involves us, by direct address, almost by shock tactics, in the pressure of [her] own experience, thus shortening the aesthetic distance between us and [her] poem. [...] The sprecher solicits us in our own world, frontally, melodramatically, illegitimately, and involves us in introspective space⁴⁷.

Besides implicating the reader-viewer by addressing him, Thestylis takes the place of the poet and, by reversing their roles, transforms Marvell in one of the actors of her drama, therefore further augmenting his active role in the garden masque.

A «new Traverse» – a new theatrical curtain or screen⁴⁸ –, then, transforms the scene into a «Camp of Battail newly fought» (l. 420): the «Massacre» of the rails performed by the mowers a few lines before becomes a symbol of war which, besides recalling the warlike designs of Fairfax's regular garden, seems to allude both to the comprehensiveness of the green «theatrum mundi» – life consists of joys and sorrows – and to the ultimate goal of the poem, Maria. As we will see, Maria's final appearance can be compared to the entrance of a goddess or of a supernatural being, and all the stages or laps

⁴⁷ WYLIE SYPHER, *Four Stages of Renaissance Style*, p. 144.

⁴⁸ See O.E.D.

of the journey seem to acquire an ultimate significance if related to her.

Since I believe that the moral meaning of numerous Renaissance and late Renaissance Italian gardens can be understood by regarding them as a learned visual recreation of the classical world by means of those pagan sacrifices and rituals of fertility devoted to agricultural deities, no wonder if here Marvell has followed a pattern frequently devised in Mannerist gardens. The most famous – but still most obscure – Eleusinian mysteries, which were centred on Demeter – the goddess of fertility, the Mother Earth –, celebrated the eternal beginnings, the never-ending cycle of death and rebirth: according to Paul Diel⁴⁹, the hidden sense of the Eleusinian rites is a descent into the subconscious in order to find the truth inborn in the self. As regards the actual ritual performed at Eleusis, it is thought that some kind of holy pageant or drama was played, that an essential preliminary was purification and lustration, and that the «mystae» purified themselves with sea-water. Moreover, a sacrifice of some kind was offered as an essential condition.

Representing Fairfax's estate by means of theatrical scenery and performances, I think that Marvell is following all the laps of an actual initiation journey – including the necessary sacrifice of «a weak, poor, innocent lamb, / t' appease an angry god»⁵⁰. Marvell seems to be walking throughout a Mannerist garden entirely centred on a female figure, a goddess, a sort of Magna Mater, who protects and governs earth, agriculture – the whole world.

The grassy sea, with hay «pil'd in Cocks» (l. 433), is now seen as a «calm Sea [which] shews the Rocks»⁵¹, as a desert with its pyramids, and – further alluding to death, war, and sacrifice – as the «Roman Camps» with «Hills for Soldiers obsequies». Suddenly the «scene [...] brings a new and empty Face of things» (ll. 441-442): it now becomes a «tabula rasa», resembling both the newly created world and a bullring or «arena». Besides the explicit allusion to staging, I think that the primary meaning of the Latin expression – the concept of

⁴⁹ PAUL DIEL, *Le symbolisme dans la mythologie grecque* (1952), Paris, 1966, p. 197.

⁵⁰ WILLIAM SHAKESPEARE, *Macbeth*, IV, iii: 16-17.

⁵¹ It was very common to put rocks in the painted or decorated sea of masquing devices. See PERCY SIMPSON, C.F. BELL (eds.), *Designs by Inigo Jones for Masques & Plays at Court*, Oxford, Oxford University Press, 1924.

the mind of a newborn child as a blank, to be written on by experience – is most significant if related to the process of initiation: like Dante, any subject involved in an initiatory ritual undergoes something of a psychological regression, a return to the infant – pure, uncontaminated – stage in order to perceive with an innocent soul – or eye – the world. The immersion into the depths of one's subconscious is actually a sort of travel backwards, a retracing of one's psychic evolution.

Stanzas LIX and LX, in depicting the flood which submerges the meadows, provoke a new visual change. Marvell seems to be alluding once more to the theatrical sphere, since «Floods» was one of Jones's *dramatis personae* for Ben Jonson's *Chloridia*: the flood can be regarded as another actor – or automaton.

Considering the meadows at their literal level, i.e., merely as a part of a Mannerist garden, it is worth remembering that, besides the remarkable waterworks generally placed all over the garden, often actual inundations were organized in order to amuse the stupefied visitors: real *naumachias*, recalling the Roman fights between ships for the amusement of people, took place in some Italian villas. The most memorable *naumachia* was undoubtedly the one devised in 1589 on the occasion of the wedding between Ferdinando de' Medici and Cristina of Lorena, in Palazzo Pitti, Florence: first, the actors performed an allegorical masque, then, during the banquet, the courtyard was filled up with six feet of water by means of an ingenious barrage.

Whether it be a theatrical device or a physical, actual one, the significance of the pervading, overwhelming – almost apotropaic – presence of water is fundamental for the whole reading of the poet's journey through Fairfax's estate. Water is the sap and soul of the villa and of the world: in a vision which links ideology with teleology, Marcello Fagiolo argues that «dietro le acque universali c'è Dio, così come dietro le acque del Giardino c'è il Signore della Villa»⁵².

Any purification rite is performed by means of water: besides the already quoted Eleusinian mysteries, baptism is para-

⁵² MARCELLO FAGIOLO, «Il teatro dell'arte e della natura», *Natura e artificio, L'ordine rustico, le fontane, gli automi nella cultura del Manierismo europeo*, Roma, Officina, 1979, pp. 137-143; p. 141.

digmatic in this respect. The ritual of immersion is a symbol of purification and renewal: it signifies the death of the old man and the rebirth of the regenerated one, the dissolution of form and the passage through the sea of life. The immersion in water alludes to the return from the obscurity of the womb to the external light and, therefore, to the passage from matter to spirit.

Eliade, in an exhaustive study on baptism, the flood, and other aquatic symbols⁵³, remarks that to the flood corresponds the «second death» of the soul, i.e., the initiatory death through baptism, and that after a momentary annihilation in the indistinct a new creation and regeneration follow⁵⁴. The chaotic images of movement and transformation depicted in the meadow-phase, submerged by the purifying flood, then, should produce a renewed and purified world, a cosmic rebirth.

I am convinced that the philosophical and eschatological significance of the flood was particularly felt by a poet like Marvell, always deeply interested in all the scientific, political, religious, even mystical, controversies and debates of his age: the very year 1656 – «Upon Appleton House» had been allegedly written three years before – bore disquieting and apocalyptic implications. Besides the numerous biblical references to the Flood – regarded alternatively as a divine punishment for the whole mankind except Noah, as the holy water which purifies earth from corruption, i.e., as an «antitype of baptism», and as the end of the world⁵⁵ –, I think that one curious coincidence of dates most probably exerted strong influence upon seventeenth-century men. Deducing how old was Adam at the time of the Flood by summing the years of his progeny up to that date – Noah was six hundred years old –, the inference is that our progenitor would have been 1656 years old at the time of the universal Flood⁵⁶. Since Paradise is an

⁵³ MIRCEA ELIADE, *Images et symboles. Essai sur le symbolisme magico-religieux*, Paris, Gallimard, 1952 (It. tr., *Immagini e simboli* [1980], Milano, Jaca Book, 1991, pp. 135-143).

⁵⁴ Number eight is traditionally associated with regeneration and rebirth and, therefore, precisely with baptism: this is the very reason why many baptismal fonts are octagonal in shape.

⁵⁵ See *Gen.*, 6: 5-13; *Wis.*, 10: 4; 14: 6-7; *Eccl.*, 16: 8; *Matt.*, 24: 37-39; *Luc.*, 17: 26-27; *I Pet.*, 3: 20; *II Pet.*, 2: 5; *Gen.*, 8: 20; 9: 17; *Is.*, 54: 9; *I Pet.*, 3: 21; *Dan.*, 9: 26.

⁵⁶ Adam, instead, died at the age of 930 years. See *Gen.*, 4: 25-32. T.G.S.

atemporal dimension and the «annus mundi», the human time, originated from Adam's Fall, the year of the world coincides with Adam's age: the Flood, therefore, had occurred in 1656 «annus mundi» – or in the 1656th year after the Fall.

It is only logical to suppose that seventeenth-century men felt the unequivocal coincidence between the «annus mundi» of the Flood and the «annus domini» in which they were living.

According to widespread millenaristic theories, the life of the world would last six ages, since the seventh would be the millennium, the peace of God after the destruction of the globe. Luther, like most chronologists, maintained that the world began in 4000 B.C. and, if permitted to run its original course of six thousand years, must perish no later than A.D. 2000⁵⁷.

Therefore, the millenaristic or chiliastic theories⁵⁸, the Lutheran conjectures, and the disquieting coincidence of dates between the «annus mundi» and «domini», undoubtedly endowed with some of an apocalyptic atmosphere the second half of the seventeenth century.

In order to escape the flood, Marvell takes shelter in the wood:

But I, retiring from the Flood,
Take Sanctuary in the Wood;
And, while it lasts, my self imbarck
In this yet green, yet growing Ark;
Where the first Carpenter might best
Fit Timber for his Keel have Prest.
And where all Creatures might have shares,
Although in Armies, not in Paires.

(stanza LXI)

Stanza LXI, which introduces the fourth – and last – circle, announces explicitly the main features of the section: the

CAIN and KEN ROBINSON (eds.), *Into Another Mould. Change and Continuity in English Culture 1625-1700*, London-New York, Routledge, 1992, p. 14, hint at this matter.

⁵⁷ See MARJORIE HOPE NICOLSON, *The Breaking of the Circle. Studies in the Effect of the «New Science» upon Seventeenth-Century Poetry*, New York, Columbia University Press, 1960.

⁵⁸ The chiliastic faith in the nearness of Christ's Second Advent is the argument of Stocker's eschatological reading of Marvell: *Apocalyptic Marvell. The Second Coming in Seventeenth Century Poetry*, Brighton, Sussex, The Harvester Press, 1986.

poet's «I» and the protective, sheltering, womb-like quality of the wood. Stressing the deeply subjective process the poet is experiencing, the personal pronoun «I» is actually repeated forty times in the wood section, whereas the images which evoke enclosure are less overt, even if most numerous.

The very first allusion to confinement – «my self imbarck / In this yet green, yet growing Ark» –, besides the explicit reference to Noah, is, in my opinion, a witty pun on the recondite significance of «ark». Traditionally regarded as the symbol of microcosm – therefore to be linked with Fairfax's house –, the ark does not only evoke salvation and regeneration, but, instead, since its etymology is to be connected with the Roman god of death, Orcus – the «welcomer»⁵⁹ – it also evokes death. After all, the ark is another amphibium: since it sails on the water between heaven and earth, closely recalling tortoises, no wonder if it is both giver of life and of death.

It is not by chance, I think, that Marvell has chosen precisely a wood-ark as his refuge from the flood: a place of initiation and trial, the wood has always been identified with unknown dangers and darkness – one has but to think of Dante's «selva oscura» –, with the symbolic threshold, whose crossing enacts a rite of passage. According to most religions, the retreat into a wood means a symbolic death before the initiatory rebirth⁶⁰.

As a matter of fact, Marvell is living a sort of death of the soul: after his immersion into the flooded meadows, now he is travelling in the depths of the wood, in the meanders of his subconscious – for Jung, the wood stands precisely for the womb and for the subconscious. It is in the wood, in the enclosing and spiritual womb in which Marvell's initiatory process reaches its deepest level – at the end of Fairfax's estate –, that the «Fifth Element» (l. 503) finds its appropriate place.

There are many other elements in the wood-section which hint at enclosure: the «Corinthean Porticoes» formed by the «arching Boughs» are the components of an actual «Temple green» (ll. 508, 509, 510); the «light Mosaick» made of leaves and plumes, which recalls «Mexique-Paintings» (ll. 582, 580), seems to point to those richly decorated – even gilded by

⁵⁹ See FELICE RAMORINO, *Mitologia classica*, Milano, Hoepli, 1984¹¹.

⁶⁰ For most northern people, such as the Druids and Celts, the wood represented a sanctuary. Cf. MARVELL: «But I [...] take Sanctuary in the Wood».

means of mosaics – grottoes praised by Bacon in his essay «Of Building» and omnipresent in any sixteenth- and seventeenth-century garden. As evidenced by Vicino Orsini's and the Medici's enthusiasm for the West Indies, in the sixteenth and seventeenth centuries houses, cabinets of curiosities, and grottoes were frequently decorated with plumes, glasses, Aztec plumed manufactures and other exotic works of art coming from the new continent.

That by entering the wood the poet enters an actual roofed place or a sort of enormous grotto is stressed also by the architectonic term «cope» in stanza LXXIV: the «antick Cope» (l. 591) under which the poet moves «like some great Prelate of the Grove» (l. 592) alludes, in my opinion, both to the mantle worn by priests or bishops on solemn or ceremonial occasions, and to the top course of a wall, to anything that arches overhead.

The «green Ark», «Corinthean Porticoes», «arching Boughs», and «antick Cope» strongly recall Poliphilo's «pergola di floroso gelsamino» and «floribonda copertura»⁶¹, something in-between a grotto and an arboreal arch, the perfect interpenetration of nature and art longed for by landscape architects.

Under the sheltering «Cope» of the wood the poet, in a theatrical and strongly anamorphic fashion, metamorphoses into a vegetal element belonging to the wood (ll. 587-590) and, then, into an almost Arcimboldesque figure with chaff instead of hair (l. 600). The poet's thorough mergence with nature – the disintegration or death of his self – is evidenced also by his Solomon-like («like some great Prelate») ability to confer «Among the Birds and Trees» (l. 562), to participate directly and actively in the natural world – «Already I begin to call / In their most learn'd Original» (ll. 569-570). It is worth remembering that aviaries were a fundamental element in Mannerist gardens and that, moreover, mechanical and hydraulic birds – able to fly, flap their wings, sing, and even speak – were frequently adorning grottoes.

I think that the surrealistic image of a wood resembling and functioning as a huge cavern has a logical explanation: representing the lowest and deepest place on earth – the womb of

⁶¹ FRANCESCO COLONNA, *Hypnerotomachia Poliphili*, cit., pp. 133, 134. Floral and arboreal arches were also a frequent device contrived to create a sort of «frame» for theatrical scenographies.

the world –, the cave has traditionally been regarded as the locus of birth and death, dissolution and rebirth – the neoplatonic *De antro nympharum*, by Porphyrius, is a paradigmatic example in this respect. Many ceremonies of initiation commence in a cavern, since it signifies the «regressus ad uterum», as Eliade would say: for this very reason, the cave was a basic stage in the Eleusinian mysteries. In the imaginary cosmic journey performed by Taegio throughout a garden⁶², the cave concludes, as much as in Appleton, the whole exploration of the world: being the lowest place, the cave is also, in hermetic terms, the highest place⁶³, the place of regeneration and renewal.

Because the wood-grotto is the extreme and last area of Fairfax's estate, and because any spiritual death has to be followed by a rebirth, the poet announces his «returning» (l. 576) to the starting point:

Or turn me but, and you shall see
I was but an inverted Tree.

(ll. 567-568)

In the exact middle of his journey, or, in alchemical terms, in the exact middle of the «opus alchymicum», i.e., when everything turns upside-down⁶⁴, Marvell depicts himself as visually and physically reversed.

The topos of the world upside-down, thoroughly treated by Curtius, finds as regards the specific case of the inverted tree numerous literary sources, from Hermes, Plato's *Timaeus* and *Phaedrus*, the *Bhagavadgita*, and Plutarch, to Aquinas, Ficino, Paracelsus, Bacon, and Evelyn⁶⁵.

The paradox of man as an inverted tree could have fascinated Marvell for its «amphibious» implications: because of his spiritual origin, man has his roots – his head – in heaven and his body on earth. Somehow resembling a grasshopper – that

⁶² Taegio identifies the garden with the whole world and regards the tour throughout it as a means to get knowledge. B. TAEGIO, *La Villa*, Milano, 1559, in *Natura e artificio*, ed. by Marcello Fagiolo, cit., p. 160.

⁶³ The second point of the *Tabula Smaragdina*, attributed to Hermes Trismegistus, claims that «what is below is like that which is above».

⁶⁴ The «opus» springs from the one and rejoins the one, therefore performing a cyclical or circular pattern called «rota». See CARL GUSTAV JUNG, *Psychologie und Alchimie*, cit.

⁶⁵ See A.B. CHAMBERS, «“I was but an Inverted Tree”: Notes Toward the History of an Idea», *Studies in the Renaissance*, 8, 1961, pp. 291-299.

«Happy Insect [...] fed with nourishment divine» to which «The Joyes of Earth and Ayre are thine intire»⁶⁶ – man, thus, has his body fed by earthly food, whereas his spiritual aspect is nourished by heaven above.

The bizarre image of the inverted tree is neither incongruous nor inappropriate within a wood-grotto. I am convinced that Marvell is hermetically hinting at a myth whose protagonist was an architect of grottoes and caves, particularly celebrated in Arcadia: Trophonius. Trophonius's cave, most famous in ancient times, can be regarded as a perfect symbol of the unconscious: as reported by Pausanias, Trophonius, a renowned architect, built, together with his brother Agamedes, the temple of Apollo at Delphi. They also constructed for king Hyrieus a treasury and, by means of a secret passage, managed to steal the king's riches. Hyrieus noticed the deed and punished the two brothers: Agamedes died, whereas Trophonius was swallowed up by the bowels of the earth. After some time, the priestess Pythia consulted him as regarded some agricultural matters – which the architect solved. Trophonius's cave – placed precisely in the middle of a wood – became most popular, notwithstanding the terrible trials one had to overcome in order to reach the den. The consulter had to descend through a narrow and dark underground passage in order to reach Trophonius's cave. The permanence in the cave lasted one day: the unbelievers did not see the daylight any more, whereas the believers – after having been enlightened by Trophonius's oracle –, returned, or, better, re-turned, reascending the passage with their body turned upside-down, with head downwards and feet upwards – like an inverted tree.

I find it worth noting that in any initiation ceremony the inverted tree, or, more generally, the image of inversion, signifies reversal, the death of the initiated and, therefore, it announces his imminent spiritual rebirth.

One beautiful example is provided by Dante's *Commedia*, paradigm of any initiatory journey: descending to the utmost depths of hell in order to leave it, Dante wonders why Lucifer looks upside-down – «Io levai li occhi, e credetti vedere / Lucifero com'io l'avea lasciato; / e vidili le gambe in su te

⁶⁶ ABRAHAM COWLEY, «The Grasshopper», ll. 1, 3; RICHARD LOVELACE, «The Grasse-hopper», l. 5.

nera / [...] fitto / sì sottosopra» (*Inf.*, XXXIV: 88-90, 103-104). Dante and Virgil are emerging from the infernal regions and, by passing through the «natural burella» or «tomba» – precisely a cave or underground passage explicitly connected with death⁶⁷ – in a reversed posture, they manage to reascend towards light, towards life:

salimmo su, el primo e io secondo,
 tanto ch'i' vidi delle cose belle
 che porta 'l ciel, per un pertugio tondo;
 e quindi uscimmo a riveder le stelle.
 (*Inf.*, XXXIV: 136-139)

After having reached the bottom of the wood-cave – or the bottom of a cave within the wood, like Trophonius's one –, the poet has actually reached both the last step of the initiation journey – and of Fairfax's estate –, and the ultimate level of annihilation, or death, of his fallen soul. It is not by chance that the quintessence – the «fifth element» –, the substance of which the heavenly bodies are composed, the goal of the «opus alchymicum», is found precisely in the wood.

Proceeding from the corrupted or fallen dimension – epitomized by the «hypocrite Witches», the nuns – and, more in general, by humanity and civilization –, Marvell has literally immersed himself into the marine depths of the grassy meadows and, then, lustrated by the purifying deluge, has actually lost his human connotations in order to identify himself with birds, trees, and plants. There is a gradual, but evident, abandonment of the human sphere for the sake of a thorough and salutary annihilation in the greenness of the park. Starting from the house and the regular garden, the poet has moved to the meadows – populated by automata or masque-actors – and, then, has been «imbarked» in the thick wood, inhabited by the numerous species of birds with which the poet identifies himself.

⁶⁷ That any initiation experience is connected with the image of inversion and reversal is highlighted also by a more modern and seemingly jesting work: Lewis Carroll's *Alice's Adventures in the Wonderland*. Regarding Alice's oniric adventure in the wonderland as an initiatory journey – something which I am inclined to believe –, the girl's descent through the rabbit's burrow, a deep underground gallery, a cave, can be read as the beginning of a journey in the depths of the subconscious: the upside-down «descensus ad Inferos» is stressed by Alice's allusion to the «Antipathies» or «Antipodes», a reference which Marvell will use at the very end of his poem – after having re-turned from his initiatory journey.

The wood-cave experience has transformed Marvell into a new man – inverted – to such an extent that now he even offers himself for a sacrifice: now, as pure as an «innocent lamb», the poet is ready to immolate himself in the possible ritual devoted to the goddess of the place. In the stanza which closes the wood-section Marvell, intermingling the topos of the «locus amoenus» with images strongly evocative of entanglement and constriction, manifests also his ardent desire to remain within the maternal enclosed wood.

Showing a sort of Manneristic obsession with enclosure and confinement, Marvell seems to feel most comforted within the protective chains of the wood-ark, of the grotto:

Bind me ye *Woodbines* in your twines,
 Curle me about ye gadding *Vines*,
 And Oh so close your Circles lace,
 That I may never leave this Place:
 But, least your Fetters prove too weak,
 Ere I your Silken Bondage break,
 Do you, O *Brambles*, chain me too,
 And courteous *Briars* nail me through.

(stanza LXXVII)

The few stanzas which depict the poet's return to the dried meadows – the third circle – provide unequivocal signals of regeneration. Purified by the cleansing flood, the meadows are now as bright as silk (l. 628) and the river resembles a «Chrystal Mirrour» (l. 646). The poet, enraptured by such perfect stillness, identifies himself once again with the natural scene, somehow alluding to those landscape anamorphoses so frequently exploited in Mannerist gardens: Giambologna and Buontalenti at Pratolino, Pirro Ligorio at Bomarzo, Salomon de Caus in France and England – Somerset House, Richmond, Hatfield, for instance –, contrived numerous huge anthropomorphic representations sculpted directly on the natural scene. The so called «Appennino» by Giambologna, at Pratolino, made of rock, stone, and «pietra serena», is one of the most renowned examples: it looks like a mountain on the shore of a lake transformed into a colossus. The poet, in stanza LXXXI, depicts himself precisely as a fluvial god. Thoroughly annihilated and fused with nature in an almost mystical embrace with the natural scene, the poet-fluvial god represents himself as an angler on the banks of the river:

Oh what a Pleasure 'tis to hedge
 My Temples here with heavy sedge;
 Abandoning my lazy Side,
 Strecht as a Bank unto the Tide;
 Or to suspend my sliding Foot
 On the Osiers undermined Root,
 And in its Branches tough me hang,
 While at my Lines the Fishes twang!
 (stanza LXXXI)

In the last part of the poem the scene suddenly changes: since the poet has allegedly reached the garden – the second circle –, the images of enclosure of the wood are replaced by allusions to openness and brightness. At Maria's entrance «loose Nature» immediately, «in respect / To her, it self doeth recollect» (ll. 657-658). The whole nature, in her presence, immobilizes and recomposes itself:

And every thing so wisht and fine,
 Starts forthwith to its *Bonne Mine*.
 [...] The modest *Halcyon* comes in sight,
 Flying betwixt the Day and Night;
 And such an horror calm and dumb,
Admiring Nature does benum.
 (ll. 659-660, 669-672)

The very sun hides bashfully before such a bright goddess (l. 661); the river solidifies as if it were frozen (l. 675); the fish, captured and paralysed in the solid water, seem to be under a glass; nature is «wholly vitrifi'd» (l. 688), and the river is as pure as «Chrystal» (l. 694).

Due to Maria's appearance, the whole estate – «Gardens, Woods, Meads, Rivers» (l. 696) – recovers a clear and neat image, and presents its elements from their proper perspective, visually and proportionally correct. The mutable, shifting, and distorted images of the previous sections have eventually found their inner harmony, their immutable, immobile, and permanent condition thanks to Maria.

Nature seems to have been transformed into a bright crystal or reflecting mirror: the entrance of the «*dea loci*» is literally apocalyptic, since in *Revelation* the Heavenly City is identified precisely with «pure and transparent glass»⁶⁸.

The chaotic world of movement and transformation the poet

⁶⁸ See *Rev.*, 4: 6; 21: 21.

had encountered in the meadow-sequence, now dried after having been submerged by the purifying deluge, is displaying its cosmic rebirth. The poet, who has completed his initiatory journey descending as far as the deepest places of the estate, has eventually recovered the correct, pure vision of the world. After having regressed to an infant and confusional stage of vision, Marvell, who has now «clear'd his sight» (l. 228), recalls Milton's concept of visual – and spiritual – purification:

[...] But to nobler sights
 Michael from Adam's eyes the film removed
 Which that false fruit that promised clearer sight
 Had bred; then he purged with euphrasy and rue
 The visual nerve, for he had much to see.
 (*Par. Lost*, XI: 411-415)

The theatrical and anamorphic images of the meadow- and wood-sequence – the world of movement and metamorphosis – seem to find their visual rectification only at the very end of the poem, at the entrance of Maria.

The poet has almost completed a whole cycle or «rota», as the alchemists would say, since, after having explored the four areas of Fairfax's estate, he is back again in the regular garden, close to the house. The journey, which started in the morning – «When in the East the Morning Ray / Hangs out the Colours of the Day» (ll. 289-290) –, has almost reached its end at twilight:

So when the Shadows laid asleep
 From underneath these Banks do creep,
 And on the River as it flows
 With *Eben Shuts* begin to close;
 The modest *Halcyon* comes in sight,
 Flying betwixt the Day and Night;
 [...] The viscous Air, wheres'ere She fly,
 Follows and sucks her Azure dy.
 (ll. 665-670, 672-673)

The appearance of the halcyon announces Maria's entrance: this fabulous bird is Marvell's most majestic representation of «amphibiousness». The «modest Halcyon», functioning as the middle ring between «Day and Night», sun and moon, «Air and Water»⁶⁹, completes the other amphibious images present

⁶⁹ «The Halcyons calming all that's nigh, / Betwixt the Air and Water fly». «The Gallery», ll. 35-36.

in the poem – tortoises are the mediators between earth and water, and the grasshoppers between earth and air⁷⁰.

I think that the poet, now thoroughly regenerated and pure, has devised a sort of communion among Maria and himself by means of the mythical bird. It is not by chance that the poet had depicted himself both as a «Prelate of the Grove» (l. 592), as the Lord of the wood, and, few stanzas below, as a fluvial god while fishing: since the halcyon is a mythical bird identified with the kingfisher and associated with calm and peace, the image of the poet, the king of the grove, «Strecht as a Bank unto the Tide / [...] While at [his] Lines the Fishes twang», seems to parallel the bird and, therefore, to link him with the entrance of the goddess.

The «viscous Air» is magnetically attracted by the blue of the flying halcyon: the «Azure dy», besides being a colour which alludes to infinite and depth, is also the colour of the quintessence. Abraham argues that «esoterically, the tincturing arcanum, or Quintessence, was termed “our heaven”, and so, its colour was symbolized by a heavenly azure or sapphire»⁷¹: few lines below, those men who «the silent Scene assist» are charmed precisely with the «Saphir-winged Mist» (ll. 679-680). Since the atmosphere, the air, now azure and almost solid, «viscous», unequivocally alludes to the divine fifth element, aether – solid, crystalline, incorruptible, and transparent –, the inference would be that at the entrance of Maria, announced by the blue halcyon, Appleton House – the poet, and all the persons and elements of this microcosm – has reached the goal of the initiation cycle, or «opus».

The topographic disposition of the estate – four concentric circles – seems to be another allusive hint at the attainment of the quintessence, since, as argued by Burckhardt, the «quinta essentia» was graphically represented by the alchemists as four concentric circles⁷². As already noted, the alchemical «fifth element» is the distillate resultant from the union between square and circle – it derives from the squaring of the circle.

At the end of the journey, after having passed through spir-

⁷⁰ Grasshoppers have traditionally been regarded as the «Amphibii» between heaven and earth. See *Phaedrus* (259).

⁷¹ LINDY ABRAHAM, *Marvell and Alchemy*, Hants, Aldershot, 1990, p. 214.

⁷² TITUS BURCKHARDT, *Alchimie, Sinn und Wertbild*, Olte, Walter Verlag, 1960 (It. tr., *Alchimia. Significato e visione del mondo*, Milano, Guanda, 1991, p. 62).

itual death, Marvell and the whole estate – the world – are experiencing an authentic rebirth or renewal: all the elements seem to have found their original harmony and the divided fallen categories seem to reunite.

Whereas in the fallen condition the split elements strive to retrieve their lost harmony, producing chaos, movement, and unstableness, in the recovered equilibrium a perfect, superlunary stillness pervades the world. This very passage from corruption to perfection, i.e., from movement to immobility, is mirrored by the poem's progress: whereas the «fallen» sections of the poem seem to be, paraphrasing the lyric «The unfortunate Lover», a «masque of quarreling Elements», or some theatrical performance, the concluding scene has the motionless quality of a painting – after all, as suggested by Inigo Jones, «a masque is a Picture with light and motion». The very Plato regards the serene stillness of painting as an echo of heavenly, eternal perfection: he compares the description of his ideal state to a painting and even calls his world-shaping god a «demiurge»⁷³ – δημιουργός was a term commonly applied precisely to painters and sculptors. Regarding the poem thoroughly in pictorial terms, it is as if the deformed and distorting perspectives of the first part had found their correct focus at the very end of the poem: we witness a passage from multifocal, anamorphic painting to a linear, Albertian central perspective. From the movement inherent in the corruptible sublunary world, the poem celebrates the immobility and eternity of the fixed superlunary world.

In an attempt to recreate, as most Renaissance and late Renaissance gardens did, a lost golden age or Arcadia, Marvell seems to have structured the estate of Appleton upon the basic stages of a classical rite of fertility. In most of these rituals the tributes and rites are devoted to one divinity, generally Demeter, or Magna Mater, goddess of fecundity, of nature, of the eternal cycle of death and rebirth – of life. The Magna Mater, moreover, represents the passage from nature to cultivation, from a wild state to a civilized one. Among the infinite symbols assigned to the Magna Mater, water and a series of concentric circles are those most frequently used, besides the already quoted tortoise and cave. Furthermore, she is usually dressed in blue, or «azure».

⁷³ *Republic*, V: 472 d – cf. VI: 501 a ff –; *Timaeus*, 29 a.

Starting from outside and above – from the house –, Marvell has descended to the «inferos» of the abysmal meadows and of the wood-cave: a sort of pageant has been performed; innocent rails have been sacrificed; a flood has submerged the meadows; then, after having experienced a state of thorough annihilation of the self and, after having re-turned as a new, inverted, entity, i.e., regenerated and pure, the poet even suggests his immolation and crucifixion⁷⁴.

Since, as suggested by Eliade⁷⁵, «initiation» means the death and resurrection of the neophyte, or, in other terms, a «descensus ad Inferos» followed by an ascension to heaven, I believe that the poem's final images of order, stillness, and silence represent the successful result of the initiatory journey, of the series of stages and tributes devoted to the goddess, who, like an actual «dea ex machina», restores at once the whole estate – the whole world.

It is not by chance, in my opinion, that Colonna's *Hypnerotomachia Poliphili*, a most relevant literary text for the ideas which underlie the creation of gardens, describes Poliphilo's dreaming about his pagan baptism in the waters of Venus, his entering a wood, a cave and, in the second book, about his own death and consequent rebirth. This fundamental narration of an initiatory journey throughout gardens and fabulous palaces seems to be Marvell's source of inspiration – direct or indirect – also as regards the physical description of Nunappleton, since the «tre giardini» seen by Poliphilo and described in the address to the reader are «uno di vitro, uno di seta, uno di laberyntho, che è la vita umana»: reversing their order, Marvell has precisely depicted a sort of labyrinthic world before the flood, meadows «as green Silks» (l. 629), and the garden, at the end of the poem, as «wholly vitrifi'd» (l. 688).

I think that the perfected initiatory cycle has led Marvell to discern the organization of the whole poem: it is structured

⁷⁴ In pagan times annual ritual sacrifices for fertility were performed – numerous readings of Christ's crucifixion regard it merely as one of them. Moreover, the cross, which for the alchemists represents the central stage of the «quinta essentia», symbolizes the square and the circle at the same time: the intersection of its lines coincides with the centre of the circle into which it is inscribed, which, in its turn, is divided into four sections. Linking the extremities of the cross with a line, it produces a square. Close to the Pythagorean «tetraktys», the cross represents the union of contraries.

⁷⁵ MIRCEA ELIADE, *Images et symboles*, cit.

precisely upon what he had rejected before starting the journey, i.e., when he was still spiritually blind. Marvell has actually managed both to «immure the Circle in the Quadrature» and to contrive a perfectly Mannerist garden: besides the evident references to Mannerist gardening, such as theatrical scenery, the overwhelming presence of water, the regular garden and the irregular wood, etc., the very «Cave» or «Quarry» he condemned so vehemently in the very opening stanza is, in my opinion, precisely the core of the whole journey, the symbolic bottom of the earth which permits the rebirth of the soul.

The last stanza, the «coda» of the poem, is significantly introduced by a strongly adversative «but» – actually the fiftieth in the poem –:

But now the *Salmon-Fishers* moist
 Their *Leathern Boats* begin to hoist;
 And, like *Antipodes* in Shoes,
 Have shod their *Heads* in their *Canoos*.
 How Tortoise like, but not so slow,
 These rational *Amphibii* go?
 Let's in: for the dark *Hemisphere*
 Does now like one of them appear.
 (stanza LXXXXVII)

As noted above, the concluding stanza suddenly reverses the tone and the meaning of the previous lines. After the serene openness evoked by the last scenes, now images of enclosure link stanza LXXXXVII with the claustrophobic ambience of the wood-cave and, more logically, with the very interior of the house.

The abrupt intrusion of quotidianity and human bustle – and the image of the tortoise – seems to make the concluding stanza rejoin the busy world represented at the beginning, the mediocrity of everyday life: with a most familiar and unpoetical «let's in»⁷⁶, Marvell re-enters the house, the starting point, as if remarking that the human world is the only existing reality and that the ultramundane perfection achieved with the entrance of Maria was but a momentary dream, another ephemeral vision. The exhortation to enter could be also, and most probably, Marvell's hermetic hint at the never ending cycle of

⁷⁶ As if stressing the closing of a circle, the very first word of the poem was «Within».

production and destruction, the eternal cycle of birth-death-rebirth – the alchemistic «solve et coagula».

Following a more literal reading, the «coda» calls in doubt the entire apocalyptic, redemptive journey throughout the estate, possibly alluding once more to our ineluctable condition of amphibiousness, to our being on the threshold of two worlds.

The pregnant word «Antipodes», which in my opinion refers to the inversion of meaning conveyed by the conclusion, introduces also an allusion to that world of relativism that seemed to be eventually expunged. Close to Giordano Bruno, Marvell seems to declare that, due to the «indifferenza della natura», everything depends on the observer's standpoint and that there is no firm ground anywhere under one's feet: after having emerged from the unfathomable depths of meadows and wood as an inverted tree, Marvell sees the ordinary and prosaic dimension as symmetrically antithetical to the truths he has just discerned.

Even the charming image of the tortoise has been somehow endowed with the negative connotations related to the «rational Amphibii», to men: in its dismal aspect, in fact, the tortoise represents the «confused matter» of the alchemists⁷⁷ and, according to a Christian reading, the dark power of evil as opposed to light, to good⁷⁸.

Concluding his grandiose poem by means of an explicit ambiguity, Marvell leaves the reader wondering whether the winged visions achieved at the end of the journey or the ordinary life of the concluding stanza represent the truth.

Like Vicino Orsini, the owner and creator of one of the most fascinating and, at the same time, obscure and disquieting gardens of the Italian late Renaissance, the «Sacro boscho» of Bomarzo, Marvell seems to dismiss the reader-visitor of Appleton House by enigmatically asking:

⁷⁷ See CARL GUSTAV JUNG, *Psychologie und Alchimie*, cit. Jung also claims that the Magna Mater in her cruel, infernal aspect is often represented by a tortoise.

⁷⁸ In paleo-Christian iconography the forces of evil are often represented by a tortoise. One majestic example is provided by the fourth-century mosaic in the basilica of Aquileia: Christ, represented as a cock, fights against the king of darkness – a tortoise. The Greek word signifies «the dweller of hell»: τάρταρος means «abominable being, underground world, hell».

Tu ch'entri qua pon mente parte a parte
et dimmi poi se tante meraviglie
sien fatte per inganno o pur per arte.⁷⁹

ABSTRACT

With «Upon Appleton House», his last and longest poem, Marvell reverses the theme and the structure of his earlier lyrics and seems to solve their inherent tensions by means of a journey through a Mannerist park. My intention is to demonstrate that the poet's tour – starting from the house, crossing the garden, the flooded meadows, the wood, and then returning back to the house – can be regarded as an initiation journey, as an agricultural ritual of fertility most similar to the pagan rites of classical age often reproduced by Mannerist gardens. I believe that the ritual of fertility described by Marvell is devoted, as most classical pagan rites, to a goddess of agriculture, Demeter or Magna Mater – Maria Fairfax. The tour the poet – and the reader – performs is both a rite devoted to the goddess of the place and an initiation journey: only an untainted and regenerated soul can approach the *genius loci*, Maria.

KEY WORDS

Marvell. Appleton House.

⁷⁹ This inscription is written on the sphinx which once was placed at the very end – or beginning – of the circular journey through Bomarzo's «Sacro boscho». As evidenced by the sculpture, Vicino Orsini did not arrange the three hendecasyllables in a metrical pattern.

Natascia Rosmarini

MITO E MITOLOGIA IN VALERIJ BRJUSOV:
OSSERVAZIONI SU LA VERITÀ ETERNA DEGLI IDOLI

All'inizio del XX secolo i simbolisti russi, grandi eruditi e studiosi di poesia classica, si mostrarono sensibili al potere universale del mito antico e ne riscoprirono il significato totalizzante e assoluto. V. Ivanov, A. Belyj, A. Blok e i più noti rappresentanti del modernismo russo interpretarono il mito secondo una visione mistico-teurgica del mondo e dell'arte, tipica della loro età, lo rielaborarono in forma di tragedia, di dramma teatrale, di poema in versi e, talvolta, ne fecero l'argomento di trattati.

Alla base delle aspirazioni neomitologiche¹, che si manifestarono nell'epoca decadente-simbolista, si trova da un lato il tentativo di rinnovare la poesia, trasferendola in sistemi di ordine extra-poetico, dove essa possa divenire l'arma per la trasfigurazione della vita nell'ideale della bellezza e della conoscenza divina; dall'altro la percezione dell' «eterno ritorno» di Nietzsche, della presenza simultanea in ogni fenomeno delle sue incarnazioni passate e future; infine il riconoscimento dei due elementi che J. Servier² ha individuato come pilastri di ogni civiltà: il mondo reale e l'uomo con il suo ordine razionale, e il mondo «invisibile», immanente o trascendente. Ogni aspetto e ogni elemento della vita quotidiana ha delle corrispondenze sia nel mondo umano che in quello invisibile; in queste corrispondenze le immagini reali e quelle virtuali si scambiano e si trasformano senza possibilità di essere distinte.

I simbolisti russi, che fondavano l'atto poetico sulla formula

¹ Si veda E.M. MELETINSKIJ, *Poetika mifa*, Moskva, 1976, pp. 87-113.

² Cfr. J. SERVIER, «Signification du mythe dans les civilisations traditionnelles», in *Problèmes du mythe et de son interprétation*, Actes du colloque de Chantilly (24-25 avril 1976), publiés par J. Hani, Paris, 1978, p. 14.

di V. Ivanov *a realibus ad realiora*³, lessero i testi mitologici come testi simbolici; per loro il mito, il *realius*, era l'essenza più profonda della realtà che andavano cercando nel mondo ideale. Nella loro concezione mistica, il piano materiale e quello ideale⁴ si risolvevano in una sintesi, mito e simbolo⁵ si confondevano e il simbolo diveniva mito per via naturale, trasformandosi nel nesso vivo che lega «questo mondo» al «mondo altro».

Anche V. Brjusov, artista poliedrico dell' «età d'argento», ardito sperimentatore della parola e delle forme poetiche, non disdegnò di fare ricorso ai temi mitici di cui offrì personali interpretazioni⁶. Nella sezione *Verità eterna degli idoli* (*Pravda večnaja kumirov*) della raccolta *Stephanos - Corona* (1906), Brjusov ha dato una nuova forma poetica al materiale tradizionale tratto dalla mitologia greca – *A Demetra, Medea, Orfeo ed Euridice, Orfeo e gli Argonauti, Teseo ad Arianna* –, da quella scandinava – *Balder a Loki* –, dalla storia di Roma – *Antonio, Cleopatra, Achille sull'altare* – e dalla Bibbia – *Adamo ed Eva*.

L'attività mitopoietica di Brjusov riflette tuttavia la peculiarità di questo artista che nell'utilizzo del mitologema, del simbolo e dell'allegoria attua una concezione dell'arte che supera le ideologie del suo tempo e anticipa le teorie delle avanguardie.

Brjusov sfrutta le qualità immanenti del mito, si avvale dei procedimenti narrativi di cui esso si sostanzia e delle caratteristiche del linguaggio mitologico per esprimere la percezione dell'esistenza di un mondo «altro», eterno, avvolto nel mistero, inconoscibile e incomprensibile all'uomo moderno. La *Verità eterna degli idoli* non è costituita da poemi mitologici, ma il materiale mitologico ne informa il discorso poetico.

L'accostamento di poesia e mito si realizza per Brjusov nel

³ V. IVANOV, «Dve stichii v sovremennom simvolizme», in *Sobranie sočinenij*, vol. II, a cura di D. Ivanov e O. Deschartes, Bruxelles, 1971, p. 554.

⁴ Cfr. Introduzione a *Creating Life: Aesthetic Utopia of Russian Modernism*, a cura di I. Paperno e J.D. Grossman, University of California Press, 1994, p. 13.

⁵ Cfr. Z. MINC, «Ponjatje teksta i simvolistkaja estetika» in *Materialy vsesojuznogo simpozjuma po znakovym sistemam*, I, n° 5, Tartu, 1974, pp. 134-141.

⁶ Ricordiamo le sezioni «Ljubincy vekov», in *Tertia Vigilia* (1901), «Pravda večnaja kumirov», in *Stephanos-Corona* (1906) e «Pravda večnaja kumirov» in *Vse napevy* (1909). Le figure mitologiche e storiche ricorrono costantemente anche nei poemi di contenuto non strettamente mitico e storico.

passaggio da una percezione particolare all'universalità delle percezioni e crea una doppia appartenenza dell'individuo al piano della storia e a quello del mito. La fusione del linguaggio mitologico con quello poetico si traduce dunque in una mitologia poetica, in una scrittura d'immagini stranianti e suoni melodiosi e in un viaggio della fantasia creatrice che esce dai limiti della logica e della razionalità per entrare in un mondo che abbraccia molteplici attività psichiche: procedendo per analogie, equivalenze, identificazioni, contraddizioni – le modalità narrative del mito – Brjusov moltiplica le catene associative e intensifica il potere semantico delle parole, accostando elementi logicamente lontani o addirittura contraddittori per la nostra coscienza non più mitologica.

La convivenza di eroi della Grecia, di condottieri di Roma e di divinità della tradizione scandinava è indice di una volontà sincretica che risponde all'esigenza di un sapere totalizzante e onnicomprensivo, non già al desiderio di una sintesi che realizzi sistemi di ordine religioso e teurgico come presso gli altri simbolisti russi. La compresenza di pagano e cristiano come entità significative distinte segna una novità totale e paradossale nell'ambito della cultura russa del tempo, imbevuta di sentimento apocalittico e insieme mistico e abituata a cantare anche la rivoluzione, atea e prometeica, attraverso un'eidologia biblica e liturgica⁷. Storia e mito, volontà sincretica e visione cosmogonica coesistono in Brjusov, pur nel riconoscimento della loro opposizione e sono legati all'attualizzazione del racconto poetico.

1. *Mito, figura e mitologema*

Nella traduzione del mito in racconto poetico⁸ Brjusov rispetta la configurazione evenemenziale dei miti classici, anche se spesso i riferimenti alla fonte antica si inseriscono in un quadro tematico insolito, poiché egli tende ad eludere ciò che trova posto tra il mito e la letteratura mitologica che lo tra-

⁷ Mi riferisco in particolare al poemetto di A. Blok, *I Dodici*, che termina con la comparsa della figura di Cristo, nonché alla concezione mitologica di Ivanov per cui Dioniso è uno stadio e un aspetto della Rivelazione, «sogno aurorale» dell'ellenismo assetato di verità.

⁸ Cfr. C. LÉVI-STRAUSS, «La struttura dei miti», in *Antropologia Strutturale*, a cura di P. Caruso, Milano, 1966, p. 235.

manda, salvandone solo alcune immagini. Queste immagini, traslate nella struttura di una forma più complessa di mito letterarizzato, mutano il loro volto e il loro significato e acquistano un sostrato semantico e un contenuto filosofico-allegorico nuovi rispetto al sistema da cui provengono.

La sezione *Verità eterna degli idoli*, attraverso l'attualizzazione delle figure degli dei e degli eroi della mitologia e della storia antica, rappresenta la verità eterna dell'arte nell'affrontare le questioni universali della vita, della morte, della natura, dell'amore, della poesia. Sensibile all'esistenza di una continuità temporale in virtù della quale «tali questioni sono tanto attuali oggi quanto lo erano al tempo di Orfeo»⁹, Brjusov ripercorre a ritroso le tappe della storia della cultura e penetra nel mondo greco, mitico e primigenio. Esso è il luogo dell'*arché*, di quel principio originale che ha fondato l'universo; nella sua inesauribile vitalità, l'*arché* agisce tuttora come struttura formante dell'inconscio individuale e collettivo e permette il contatto dell'uomo moderno con il passato primordiale.

Nel mondo della coscienza razionale, l'originario umanamente raggiungibile si manifesta nella forma di *figure, immagini e mitologemi*, dal momento che abbiamo perduto l'accesso immediato alle grandi realtà del mondo spirituale e solo a queste appartiene tutto ciò che vi è di autenticamente mitologico. Nell'evocare le *figure* della mitologia greca, Brjusov è attento alla funzione formativa della matrice mitologica. Medea, Demetra, Orfeo ed Euridice non sono soltanto immagini, ma anche «materia fluida» che può assumere le più diverse forme¹⁰; queste figure che portano i nomi degli dei sono infine protagonisti di racconti, di miti:

Fondamento della loro potenza è la loro verità che si rivela all'anima e la struttura intima e convincente di questa verità rimane incrollabile e atemporale¹¹.

Tali figure si presentano allo spirito come evidenze conoscibili solo per via di rivelazione immediata. Dal punto di vista

⁹ Con queste parole Brjusov presentava i suoi poemi a Čulkov, direttore della rivista «Voprosy žizni», sottolineando che «i protagonisti sono figure antiche ravvivate, tuttavia, da un'anima moderna».

¹⁰ K. KERÉNYI, «Immagine, figura, archetipo», in *Miti e misteri*, a cura di F. Jesi, Torino, 1979, pp. 287-288.

¹¹ Cfr. K. KERÉNYI, «Kore», in *Prolegomeni allo studio scientifico della mitologia*, a cura di M. Trevi, Torino, 1972, pp. 154-155.

storico, l'efficacia psichica di simili verità si modifica col tempo e l'intensità con cui quelle figure agiscono sull'uomo è soggetta al deterioramento. La concezione di Brjusov sembra molto vicina all'uso medievale di *figura* considerata come forma allegorica che unisce l'immagine mitica alla storia.

Come ha chiarito E. Auerbach, la figura è *umbra* e *imago*, ricordo del passato e profezia sul futuro:

Entrambi i termini sono astratti solo nel riferimento al significato prima celato e poi rivelato, ma concreti in riferimento alle cose o alle persone che portano in sé il significato. Quest'ultimo parlerà in modo più profondo nel futuro. (...) Nella figura la successione passato-presente-futuro viene assorbita in una prospettiva provvidenziale ed eterna in cui ogni avvenimento vale come profezia reale o come compimento. (...) La profezia figurale contiene l'interpretazione di un processo terreno per mezzo di un altro; il primo significa il secondo, e questo adempie il primo. Entrambi restano accadimenti interni alla storia; ma in questa concezione entrambi contengono qualcosa di provvisorio e di incompiuto¹².

Brjusov si avvale della funzionalità storica della profezia figurale¹³ per creare la sua «allegoria moderna». Proponendo gli dei e gli eroi della mitologia greca egli interpreta figurativamente dei contenuti di validità universale che si ripresentano in ogni tappa dell'evoluzione storica. Invece di accrescere l'enigmaticità e l'indecifrabilità del discorso, il linguaggio «per immagini» diviene un procedimento chiarificatore. Le immagini di Medea, di Demetra, di Orfeo fanno parte del patrimonio collettivo e ad ogni loro apparizione il segno-testo¹⁴ vale a delucidare nuovi significati reconditi della rappresentazione mitolo-

¹² E. AUERBACH, «"Figura" come profezia reale nei Padri della Chiesa», in *Studi su Dante*, Milano, 1966, pp. 190-191.

¹³ «L'interpretazione figurale stabilisce fra due fatti o persone un nesso in cui uno di essi non significa soltanto se stesso, ma significa anche l'altro, mentre l'altro comprende o adempie il primo. I due poli della figura sono separati nel tempo, ma si trovano entrambi nel tempo, come fatti o figure reali; essi sono contenuti entrambi nella corrente che è la vita storica. Attraverso l'interpretazione figurale l'Antico Testamento si trasformò in una serie di figure di Cristo e della redenzione. In tal modo esso (l'Antico Testamento) era una parte componente dell'universale religione della redenzione e un pezzo necessario della visione della storia universale». Cfr. E. AUERBACH, *op. cit.*, p. 204.

¹⁴ Impiego questo termine secondo il significato assegnato da JU. LOTMAN e B. USPENSKIJ in «Letteratura e mitologia», in *La semiosfera*, a cura di S. Salvestroni, Venezia, 1985, p. 207.

gica. Nel momento in cui l'immagine si fa allegorica «essa diventa un'altra e parla di qualcos'altro, che diventa per l'allegorico la chiave al regno di un sapere nascosto, di cui lo considera emblema. È questo che costituisce il carattere scritturale dell'allegoria. Essa è uno schema, e in quanto è questo schema, è anche oggetto del sapere, non più possibile di essere perduto in quanto fissato: immagine fissata e segno fissante a un tempo»¹⁵.

Il monologo lirico *Medea* (Medeja) offre un esempio della selezione dei materiali del mito originario operata da Brjusov per cristallizzarne tutta la forza sulla figura della protagonista e sull'immagine del suo volo. Dalla ricca tradizione¹⁶ che, sotto forme diverse di rappresentazione, tramanda la storia di questa maga abbandonata che per vendicare il tradimento subito diventa l'assassina dei propri figli, Brjusov elimina fatti e personaggi e si concentra sul monologo del personaggio femminile: è dunque solo la sequenza finale del mito originario ciò che interessa. Medea la maga, la sacerdotessa barbara e pagana, la donna fatale, in quanto *figura* del mito, sfugge all'ordine della narrazione per divenire emblema.

Così il dialogo *Orfeo ed Euridice* (Orfej i Evridika) è una rielaborazione dell'episodio della catabasi di Orfeo agli inferi. Nei tempi antichi l'iniziazione all'orfismo¹⁷, la religione dei

¹⁵ W. BENJAMIN, *Il dramma barocco tedesco*, a cura di E. Filippini, Torino, 1971, p. 191.

¹⁶ Come racconto simbolico completo il mito di Medea è stato tramandato dalla *Pitica IV* di Pindaro, dalla tragedia di Euripide, dalle *Argonautiche* di Apollonio Rodio, dalla posteriore tragedia di Seneca; esso ha trovato varianti considerevoli nelle opere di Corneille e di Cherubini, di Klinger e Grillparzer. Rimando a D. MIMOSO-RUIZ, *Médée antique et moderne*, Université de Strasbourg, 1980.

¹⁷ Secondo il mito antico Orfeo è stato il fondatore della religione orfica, mediante la quale il sacerdote-mago-indovino rivelava ai discepoli i misteri segreti appresi nel corso del suo viaggio agli Inferi. L'orfismo è quella religione fondata sui misteri di Orfeo sviluppatasi in Grecia come culto popolare e che vede in Pitagora il suo legislatore. Tra le attività svolte dai sacerdoti di questa setta religiosa vi fu quella di avere messo in forma poetica le «dottrine» di Orfeo. Queste Teogonie orfiche descrivevano il divenire e lo svilupparsi del mondo, dagli oscuri impulsi primitivi fino alla varietà ben determinata del cosmo ordinato ad unità; e lo descrivevano come la storia di una lunga serie di potenze e di figure divine che si avvicinano nell'opera di formare e di reggere il mondo, assorbono in sé il Tutto per restituirlo poi animato d'un solo spirito, l'Uno nella sua infinita pluralità. Certamente questi non sono più gli dei dell'Olimpo: sia le divinità nuova-

misteri di cui Orfeo era il sacerdote, significava un rifiuto dei culti ufficiali; nella modernità il mito di Orfeo è essenzialmente la fuga dalla luce verso le tenebre. Chi ammira Orfeo cerca un Altrove con cui misurarsi, il contatto con qualcosa di segreto e di misterioso che vorrebbe catturare per conoscerne il mistero, ma che resta un'ombra enigmatica che rischiamo di perdere ogni volta che per un attimo riusciamo a scorgerla. Dal mito di Orfeo si dipartono due tradizioni principali¹⁸: la prima vede Orfeo come un eroe glorioso, fondatore dell'orfismo, un eroe che ha saputo conquistare l'Ade e ne ha infranto il segreto. La seconda parla della discesa agli Inferi e del fallito tentativo di ricondurre Euridice sulla terra: i versi di Virgilio (*Georgiche*, IV) e il racconto di Ovidio (*Metamorfosi*, X) testimoniano questa tradizione.

La trattazione di Orfeo nella cultura russa simbolista ha un carattere religioso e teurgico. I maggiori rappresentanti del simbolismo russo, influenzati dagli insegnamenti mistici di V. Solov'ev, riflettono nella figura di Orfeo la propria concezione dell'arte e dell'artista: in Orfeo si sostanzia la natura teurgica e l'essenza profetica dell'arte, l'alto destino del poeta che compie la sua missione di artista demiurgo e che trasfigura la vita con l'arte¹⁹.

mente create dalla fantasia orfica e sottratte per la forza del simbolo alla possibilità d'una chiara rappresentazione sensibile, sia le figure tolte dall'Olimpo, divengono personificazioni di concetti.

È indubbia l'interrelazione dell'Orfismo con il pensiero cristiano ai suoi albori. Già Virgilio nella IV Egloga e nel libro VI dell'Eneide si fa l'interprete del messianesimo e dell'escatologia orfica. Quanto a Erodoto e a Diodoro avevano già segnalato l'analogia tra le dottrine orfiche, pitagoriche ed egiziane, soprattutto i prestiti dalle credenze egiziane. Si veda P. RODHE, *Psiche*, Bari, 1982, in part. il cap. sugli «Orfici», pp. 435-463 e S. REINACH, *Cultes, mythes et religion*, Paris, 1996, pp. 158-170 e 527-577.

¹⁸ Rimando a E. KUSHNER, *Le mythe d'Orphée dans la littérature française contemporaine*, Paris, 1961, pp. 16-76.

¹⁹ Tra le opere consultate di autori russi su Orfeo ricordo V. IVANOV, «Granicy iskusstva», in *Sobranie sočinenij*, vol. I, Bruxelles, 1971; A. BLOK, «Stichi o prekrasnoj dame», in *Sobranie sočinenij*, vol. I, Moskva-Leningrad, 1960-1963; A. BELYJ, *Arabeski*, Moskva, 1911 e *Stichotvorenija i poemy*, Moskva-Leningrad, 1966, pp. 74-75; gli articoli di M. BÖHMIG, «V. Ivanov e la concezione del mito nel pensiero estetico di F.W.J. Schelling», in *Ricerche Slavistiche*, XXXII-XXXV, Roma, 1985-1988, pp. 114-135 e Z. JUR'EVA, «Mif ob Orfee v tvorčestve Andreja Belogo, Aleksandra Bloka i Vjačeslava Ivanova», in *American Contribution to the Eighth International Congress of Slavists*, vol. 2, Ohio, 1978.

Brjusov, dal canto suo, rifiuta ogni dogma e ogni verità²⁰ assoluta e definitiva; la convivenza delle contraddizioni è peculiare della sua personalità che diffida delle sintesi mistico-teurgiche. La mente, un «eterno Ahasvero», prosegue senza sosta il suo movimento in avanti in una continua ricerca di nuove verità e di ulteriori limiti da oltrepassare. Nel suo Orfeo Brjusov dà un valore secondario alla narrazione del rito orfico e alla ripetizione di parole magiche; ma anche la liberazione di Euridice può apparire secondaria e quasi pretestuosa ai fini del contenuto del poema: ciò che Brjusov vuole affrontare è il contatto di Orfeo con la sfera ctonia, il suo cammino lungo il sentiero infernale, lo scontro tra il canto, la poesia, e il non-essere della morte, l'ossessione e insieme il fascino della «nuvola nera»²¹. La poesia, incarnata dalla figura di Orfeo, si deve arricchire dei misteri di questo mondo «altro»; la sapienza poetica, tra luce e ombra, deve captare le verità ultime dell'uomo e dell'universo.

Anche nell'evocazione di Demetra a Brjusov non sta a cuore la ripetizione del mito, ma la funzione della dea nell'eterno ciclo vitale: Brjusov supplica la terra, madre divina, perché scenda nel suo mondo e richiami chi dorme nell'Ade. Dopo avere presentato il culto misterico dell'orfismo, Brjusov richiama altresì ai misteri di Eleusi di cui Demetra è la signora. Nell'antichità i misteri di Eleusi erano perfettamente inquadrati nell'esperienza religiosa e nella tradizione educativa della città greca: oltre ad essere la dea dell'agricoltura e della fecondità, Demetra rappresentava già per i Greci la dea che presenziava a un rito segreto: l'iniziato ai misteri, durante il compimento di questo rito, oltrepassava i limiti dell'umano e partecipava sia della sfera femminile, che di quella della fecondità della terra²².

In Brjusov, l'invocazione del nome di Demetra ne garantisce la presenza propiziatoria durante il compimento di un doppio rito concernente la natura e la creazione poetica. I chicchi che,

²⁰ «Le verità sono molte e spesso si contraddicono. Bisogna accettare e capire questo. Il mio sogno è sempre stato un Pantheon, un tempio di tutti gli dei. Io pregherei giorno e notte, Mitra e Adone, Cristo e il diavolo. Io è quel centro in cui ogni particella distinta, ogni limite si concilia. Il primo comandamento è l'amore e la devozione verso se stessi», cit. in K. MOČUL'SKIJ, *Valerij Brjusov*, Paris, 1962, p. 57.

²¹ Cfr. il poema *Orfeo ed Euridice*. Espressa con altre perifrasi, l'immagine della morte è ricorrente in Brjusov tanto che A. Belyj lo definì «servitore oscuro dell'ombra nera della morte».

²² Rimando a H. Jeanmaire, *Dioniso. Religione e cultura in Grecia*, Torino, 1972.

seminati in autunno, devono trasformarsi in frutto sotto i raggi del sole primaverile, trovano un rispecchiamento simmetrico nelle passioni e nelle angosce che, da tempo depositate nell'anima, devono convertirsi alla vita «come melodia». Nelle strofe iniziali, la descrizione del paesaggio arido, dei campi bruciati, del deserto assetato fa pensare alla sterilità che Demetra inflisse alla terra prima che le venisse restituita la figlia Persefone rapita da Hades. Brjusov sottintende questo evento mitologico e ce ne presenta subito le conseguenze.

Mentre invoca Demetra, madre fecondatrice e sempre di nuovo partoriente, Brjusov ripete il rito magico che assicura la perpetuità e la doppia appartenenza al piano particolare e insieme universale, nel ciclo segnato dalla catena nascita-morte-rinascita. La ripetizione della formula «Scendi nel tuo mondo, Demetra, / Chiama chi dorme, madre!», riflette nell'interpretazione del nome proprio del dio il rito che «assicura l'epifania della realtà mitica del nominato, poiché la parola magica del discorso mitico possiede una forza che pervade l'uomo come sostanza numinosa e fa in modo che il mito diventi una realtà presente»²³.

Nel tentativo di superare la limitatezza di una lingua soggetta alle leggi di causa ed effetto e alle dimensioni dello spazio e del tempo, Brjusov ricorre al linguaggio mitologico che si propone come ciò che sta al di là del segno linguistico; il mitologema, a differenza del simbolo e dell'allegoria, è una struttura assoluta che resiste a qualsiasi determinazione parziale. Esso prende il posto di altri equivalenti formali, la metafora in primo luogo, il tropo per eccellenza. Ogni tipo di interpretazione che la poesia mitologica suscita, come testo letterario, testo costituito di parole, risulta limitativo dell'immaginario cosmico racchiuso nel mito. Questa concezione del mitologema sarà ripresa e approfondita dalla semiotica sovietica: Ju. Lotman e B. Uspenskij hanno infatti affermato che l'importanza dei testi mitologici per una cultura di tipo non mitologico è confermata in particolare dal persistere dei tentativi di tradurli in una lingua di cultura di tipo non mitologico, dando origine a strutture metaforiche²⁴ e dunque poetiche.

La voce del mito è eterna, vera, bella, è la voce dell'Altrove:

²³ Cfr. K. HÜBNER, *La verità del mito*, a cura di P. Capriolo, Milano, 1990, pp. 17-24.

²⁴ Questa teoria consegue dal fatto che per Ju. Lotman e B. Uspenskij

La parola attuale, come mezzo di comunicazione, non è più la parola magica dei primordi che esprimeva la lingua del sogno. Allora la parola significava il sogno, mentre ora allude a concetti e idee²⁵.

Questa affermazione di Brjusov, così attenta alle strutture del pensiero, apre anche alla contraddizione insita in ogni poesia mitologica perfettamente colta, del resto, da C. Lévi-Strauss quando dichiara:

Il mito è linguaggio, ma un linguaggio che agisce ad un livello elevatissimo, e in cui il senso riesce a decollare dal fondamento linguistico da cui ha preso l'avvio²⁶.

Questa interpretazione del linguaggio mitologico non solo determina la particolarità di Brjusov rispetto agli altri simbolisti russi, ma presenta un punto di vista originale nei confronti di alcune teorie mitologiche.

Se per Cassirer nel mondo simbolico l'oggetto e la sua rappresentazione si risolvono e si confondono l'uno nell'altro perché si sono sviluppati insieme – la parola mitologica non possiede solo una funzione espressiva, ma racchiude in sé l'oggetto e le sue potenzialità reali²⁷ –, il simbolico in Brjusov tende invece a separare l'oggetto dalla sua rappresentazione e si concentra non sul contenuto del messaggio, ma sulle forme dell'espressione. Sulla scia di Mallarmé Brjusov tenta di realizzare una poesia in cui è la lingua a suscitare nel lettore l'emozione estetica. L'originalità di un'opera d'arte non riguarda il contenuto, ma è determinata dalla maestria con cui l'artista sa creare nuove forme poetiche: l'esperienza e la parola che la esprime

la coscienza mitologica non è traducibile nei termini di un altro linguaggio: il tipo di semiosi che le è proprio trova un parallelo, sul piano linguistico, nell'intraducibilità dei nomi propri. Cfr. JU. LOTMAN e B. USPENSKIJ, «Mito-nome-cultura», in *Tipologia della cultura*, a cura di R. Faccani e M. Marzaduri, Milano, 1975, p. 115.

²⁵ Cfr. V. BRJUSOV, «Iskusstvo», in *Sobranie sočinenij v semi tomach*, vol. VI, Moskva, 1973, p. 48.

²⁶ Cfr. C. LÉVI-STRAUSS, *op. cit.*, p. 236.

²⁷ Cfr. E. CASSIRER, *Filosofia delle forme simboliche II, Il pensiero mitico*, Firenze 1964, p. 60. Questa teoria di Cassirer sarà ripresa da Ju. Lotman e B. Uspenkij che parleranno di isomorfismo fra il mondo rappresentato e il sistema di rappresentazione. Il tipo di rappresentazione mitologico rimanda al "metatesto", cioè a quel testo che svolge una funzione metalinguistica in rapporto ad un testo dato; l'oggetto rappresentato e il metatesto che lo rappresenta appartengono ad uno stesso linguaggio. Cfr. Ju. LOTMAN e B. USPENSKIJ, *op. cit.*, p. 100.

appartengono a mondi eterogenei perché, come teorizzerà T. S. Eliot, l'emozione non entra a far parte direttamente del mondo della poesia, ma si pone in correlazione con esso attraverso i suoi oggetti privilegiati.

2. *Il materiale mitologico nel discorso poetico*

Brjusov esalta i procedimenti narrativi del mito: egli assume i materiali della *fabula* mitologica e costituisce un livello testuale leggibile nella metatestualità mitologica. Il modello normativo dei suoi poemi è la relazione fondamentale tra identità superumana-passioni divine *vs* identità umana-gloria terrena, relazione oppositiva poiché demanda a due tipi differenti di conoscenza. Il suo modello normativo si realizza nella struttura dell'opposizione spazio-temporale tra il mondo del mito e quello della storia, tra l'eterno e l'effimero.

Il mito si configura come lo spazio della natura universalizzata e ridotta ai quattro elementi naturali, governato da leggi eterne e totalizzanti. Una rappresentazione di questo spazio è offerta dalla costruzione dell'immagine del volo di Medea: qui Brjusov sembra fare riferimento all'interpretazione iconografica cristiana concernente la figura di S. Giorgio in lotta con il drago, rispetto alla quale opera un rovesciamento. Medea, la principessa, non teme il drago, mostro dalla molteplice natura, simbolo del mondo dell'anomia che minaccia il mondo civilizzato, ma vola sul carro da esso tirato e invece di puntare come S. Giorgio la spada contro il mostro, la abbassa verso gli uomini, schiavi delle loro leggi. L'elemento ctonio trionfa sullo spazio civilizzato; le leggi femminili della natura vincono su quelle degli uomini, sulla loro piccola cultura fatta di proibizioni e di compromessi.

Solo una volta raggiunta la sfera celeste Medea può dare il benvenuto all'inno della libertà che echeggia nelle sue orecchie:

Вот он, вот он ветер воли²⁸

Il termine *volja*, che indica l'ebbrezza e il principio elemen-

²⁸ Qui e in seguito tutte le traduzioni sono mie.
«Eccolo, eccolo il vento della libertà»

tare, veicola nel verso l'emozione del volo insieme a quella della libertà nella sua dimensione spirituale e storica, individuale e universale. Per un momento Medea è stata attirata dalla possibilità di realizzare il sogno d'amore e di felicità di ogni donna; ma, colpita nel suo orgoglio, si affretta a spezzare ogni legame con il mondo civilizzato e a riconquistare la libertà del cielo per restituire al suo spirito il posto che gli spetta di diritto tra i suoi fratelli, gli elementi primari, la terra, l'acqua, il fuoco, l'aria:

Дух мой, пятая стихия,
Снова сестрам возвращен²⁹

Non contenta d'aver bruciato il petto verginale della nuova fidanzata di Giasone, Medea trafigge con la spada appuntita i figli nati dalla loro unione, spargendo per le valli i brandelli insanguinati dei loro corpi. Brjusov conferisce al suo poema il tono tragico e terribile che gli pertiene: la crudeltà si mescola all'estasi del sangue e al trionfo della disgregazione. È l'atto del *diasparagmos* che interessa Brjusov, la morte per smembramento dei corpi destinati a spargersi e a dissolversi nei campi. Questo atto richiama la possibilità della metamorfosi, del passaggio, mediante i poteri magici, ad un universo «altro», e la ricomposizione successiva in una natura non più umana. Non passa inosservata la naturalezza con cui Brjusov parla dell'infanticidio. Sono assenti i toni patetici del monologo di Medea scritto da Euripide, tutto giocato sul contrasto interiore della donna combattuta tra l'orgoglio e i sentimenti materni; per Brjusov quello di Medea è un mito della violenza e della crudeltà, rivelatore di una verità necessaria: la storia è segnata da lotte e contrasti e lo stesso succedersi delle generazioni è un inevitabile ripetersi ciclico di morte. La materia e la vita, che garantiscono il procedere della storia, incontrano naturalmente il non-essere della morte: questa è la legge della «profusione vitale»³⁰ poiché morire è pagare il debito alla materia.

Medea rappresenta il *caos*: ma non sempre *caos* significa dissoluzione e morte. La mitologia ci insegna che dal *caos* può rinascere la vita secondo un processo ciclico di eterno ritorno fuori dalle categorie del tempo e dello spazio. Il *caos* è il

²⁹ «Il mio spirito, quinto elemento
È tornato di nuovo ai suoi fratelli».

³⁰ Cfr. HÜBNER, *op. cit.*, p. 74.

motore dell'attività creatrice e della ricerca, è il pretesto per la ricerca di una nuova unità. La parola *stichija* (forza elementare) ricorre spesso nella poesia di Brjusov e non sembra azzardato sottolineare che la radice di questo termine è la stessa di *stich* (verso poetico). Nella poesia di Brjusov, versatile e polifonica, lo spazio delle forze elementari e incontrollate, si traduce nell'ordine dei versi poetici.

Al mito si associa la passione che, come scriveva Brjusov, «è per sua essenza un enigma; le sue radici sono al di là del mondo umano, fuori della realtà terrena. Quando la passione s'impadronisce di noi, noi siamo vicini ai confini eterni che circondano la nostra prigione azzurra, il nostro sferico universo galleggiante nel tempo. La passione è il punto in cui il mondo viene a contatto con altre realtà»³¹.

La passione sensuale ed istintiva è ciò che avvicina l'uomo al divino; essa, tuttavia, resta sempre sul limite dell'abisso: non vale a costruire un ponte tra il mondo della divinità e il mondo umano, non è fonte di analogie salvatrici perché appartiene ad uno spazio e ad un tempo negati alla storia e alle sue leggi; è, d'altro canto, incompatibile con le ambizioni di potere e di gloria dell'eroe che crede di fare la Storia fondando nuove città, imponendo il suo ordine e apportando la sua cultura, e ignora l'esistenza di un mondo di leggi universali avvolte nel mistero per l'uomo civilizzato. Ma la passione può avere un effetto liberatore sul poeta: quando attualizza il mito antico nei suoi racconti poetici mediante il linguaggio magico ed orfico, egli annulla il tempo della storia e si fa partecipe dell'eternità.

Brjusov dimostra di prediligere la femminilità primordiale, ma nell'ambito del mondo femminile egli ha scelto di reinterpretare quelle figure mitologiche ambigue ed ambivalenti che partecipano della natura divina e insieme umana. Recupera la tradizione del matriarcato asiatico, fondato sul ciclo ctonio e sull'immagine della terra come abisso legato alla notte, ma anche alla fecondità: Medea, Demetra, Euridice, Arianna, sono le dee della ricerca e dell'erranza, dotate del potere di dare e di togliere la vita, imparentate con le divinità lunari, solari e della fecondazione, che hanno avuto un contatto con gli eroi della storia, Giasone, Orfeo, Teseo, ma hanno rifiutato il mondo del *kosmos* e del *nomos*, per ricongiungersi con i propri simili nel regno che noi definiamo del caos e dell'anomia e che

³¹ V. BRJUSOV, «Strast'», in *Vesy*, 8, 1904, p. 25.

invece appartiene ad un ordine diverso e sconosciuto all'uomo.

All'estremo opposto si situano le imprese degli eroi maschili: Teseo, Giasone e gli Argonauti sono i protagonisti di miti riguardanti la fondazione di nuove città; ad essi ben si attaglia la definizione di Kerényi, «gli eroi appartengono alla mitologia, dalla quale però entrano nel tempo non più delle leggende, ma della storia»³². Vi è dunque una sostanziale distinzione tra la vera mitologia e la mitologia degli eroi: quest'ultima è collegata agli avvenimenti del tempo storico, anche se le figure storiche degli eroi sono state investite da quella luce divina che li fa operare come figure mitologiche.

Ma Brjusov sostituisce al carattere mitologico degli eroi la loro qualificazione puramente umana e li rende protagonisti di storie di guerrieri. Essi rappresentano l'apporto della civilizzazione umana con l'istituzione di leggi che privano l'uomo della propria libertà spirituale e perciò nello scontro con le forze divine e della natura gli eroi di Brjusov sono destinati a soccombere. L'uomo che vuole realizzare le sue aspirazioni di gloria sulla terra, per quanto compia imprese eccezionali, non può sostenere un destino divino: egli è preordinato all'inevitabile destino della *sua* storia.

La contrapposizione di mito e storia è continuamente segnalata da opposizioni semantiche e foniche. Brjusov si concentra su alcune parole, o combinazioni di parole, su alcuni fonemi allitteranti che ci permettono di individuare il percorso del senso attraverso catene fonosimboliche.

La riscrittura del mito in forma di poesia non prevede i gesti e le danze che nella tragedia antica accompagnavano la rappresentazione degli eventi suscitando il pathos e producendo la catarsi, ma i testi mitologici si distinguono per un alto grado di ritualizzazione e sacralizzazione della parola che Brjusov attua attraverso alcuni procedimenti discorsivi: le riprese, i parallelismi per antitesi e somiglianza, i chiasmi, gli enjambements.

La polisemia e la tensione ipotipotica conferiscono al verso brjusoviano la funzione di verbo che nomina, classifica, introduce e giustifica un sistema di nuove referenze e tenta di sostituirsi alla parola mitica dell'origine per «donner un sens plus pur aux mots de la tribu».

Brjusov procede all'oggettivazione dei soggetti animati e, viceversa, antropomorfizza la natura inanimata: l'oggetto della natura

³² K. KERÉNYI, *Gli dei e gli eroi della Grecia*, vol. 2, Milano, 1964, p. 11.

è interamente dominato dalla visione umana, dall'arte e, viceversa, il soggetto è completamente oggettivato in una compenetrazione reciproca di soggetto che esperisce e di oggetto esperito.

3. *Opposizioni semantiche e opposizioni spaziali*

Il poema *Medea* si regge su questa fondamentale opposizione, sul confronto-scontro tra l'elemento femminile divino – Medea – e l'elemento maschile umano – Giasone –. Medea sceglie di volare, ma prima vuole distruggere quel mondo piatto e terribile a cui appartengono gli uomini. Giasone, la vittima diretta della furia di Medea, impazzirà dal dolore, ma non sarà il solo: i suoi compagni lo seguiranno mentre vaga tra le tombe e bacia le spoglie insanguinate. L'eroe guerriero non ardisce rivoltarsi poiché è rassegnato alla realizzazione delle piccole felicità della vita quotidiana.

Questa opposizione d'identità si proietta sull'opposizione spaziale «alto» *vs* «basso» tra il «sentiero alato» e «l'abisso della terra e del mare». All'inizio del monologo Medea appare al massimo della maestà e dell'austerità, proprie degli dei: l'oro del carro, l'argento della spada, la frusta scarlatta, questa serie cromatica crea un'aura regale e magica intorno al personaggio. Il movimento di Medea verso l'alto suggerisce l'idea del «passaggio» ad un mondo «altro» e indica che ci troviamo in presenza di un mito soteriologico; insistendo sul moto, Brjusov aspira a mostrare il rapporto privilegiato di Medea con il mondo dell'«erranza», essa è una figura venuta da un «altrove» inquietante.

Gran parte del poema (vv. 1-40) è dedicato alla presentazione degli elementi riguardanti una delle colonne oppositive del mito, quella a cui appartiene Medea, mentre Giasone e il mondo umano sono rappresentati metonimicamente attraverso correlativi oggettivi: «il mare, il campo», «la vanità degli abbracci» (con Giasone), «la quiete domestica». Alla fine del monologo Medea e Giasone sono messi a diretto confronto, ma solo per ribadire la passività dell'eroe guerriero rispetto all'eroina divina, «uccello di fuoco tra il fumo rossastro delle nuvole». Proponendo un parallelo con le rappresentazioni teatrali³³ del

³³ La rappresentazione teatrale permette il compimento del rito teatrale con il recupero del mistero e della tragedia catartica. La nozione di rituale

personaggio di Medea si potrebbe supporre che in Brjusov l'*omphalos*, il centro privilegiato, sia spostato al cielo, lo spazio dove Giasone non può entrare e a cui, forse, non osa aspirare.

Il trionfo dell'Olimpo maschile apre invece all'eterna lotta della vita contro la morte in *Orfeo ed Euridice* dove questa lotta è già intrinseca nell'essere stesso dei due protagonisti: Orfeo è un uomo vivo mentre Euridice è la sua amata morta. Euridice non è un'anima (non ha sostanza), né un fantasma (è priva di movimento), essa è un'ombra, l'ombra di quello che è stata in vita; colei che ha vissuto ora non ha se non un pallido e sfuggente ricordo della felicità e dell'amore di cui ha goduto con Orfeo.

Il poema si fonda sull'opposizione tra il regno del buio e delle ombre – «il paese degli Asfodeli» – e il regno della luce. La scena iniziale presenta Orfeo ed Euridice lungo il sentiero dell'Ade che li riporterà alla vita: questa indicazione spaziale consente di collegare alcuni elementi semantici che definiscono il luogo della vita – «i suoni, la luce, il sole, la primavera» – con gli elementi antitetici che definiscono il luogo della morte – «là dove agli sguardi si sciolgono le ombre» –. Agli elementi visivi fanno eco quelli musicali e ritmici in una totale osmosi sinestetica: le melodie, la gioia dei canti e delle danze sono rispettivamente contrapposte al silenzio che domina nell'Ade; mentre la primavera e il prato verde sono contrapposti all'assenza di colore del paese degli Asfodeli.

In quel luogo estraneo al trascorrere del tempo e alla coscienza dello spazio, i sensi vitali dell'uomo annichiscono: Euridice dal cuore immobile, ridotta a un soffio lieve, è pura negazione; essa non corrisponde più all'amore di Orfeo e non ne capisce il linguaggio. Il buio ha oscurato il volto di Orfeo senza lasciarne traccia ed Euridice non solo non lo riconosce

si è dimostrata essenziale nello studio di Medea per il ricorrere di passaggi da luoghi sacri a luoghi profani, dal mondo delle divinità a quello umano. Lo spazio teatrale è un luogo scenico che si definisce in rapporto a vari elementi. Uno di questi è la delimitazione su di esso di un luogo, centro, *omphalos*, spazio privilegiato della rappresentazione sacralizzata del mondo nell'antichità. Lo spazio scenico, pertanto, è un segno che rinvia a una cerimonia rituale. Il centro privilegiato suppone una *mise à l'écart*, una separazione che scinde il luogo profano da quello sacro. È questo il luogo in cui si compie il rito del sacrificio; il luogo, naturalmente, è inviolabile e inaccessibile ai non iniziati. Rimando a D. MIMOSO-RUIZ, *op. cit.*; M.G. CIANI, *Dionysos*, Padova, 1979

come il poeta evocatore delle ombre, ma sembra persino non ricordare chi egli sia; «mio sposo, mio amico, mio fratello», il triplice appello di Euridice richiama, in forma rovesciata, anti-frastica, il triplice riconoscimento di Ettore fatto da Andromaca nel libro sesto dell'*Iliade*. La versione brjusoviana esplicita il non-riconoscimento da parte di Euridice che permane in una condizione di imperturbabilità. Essa non chiede né la compassione, né l'aiuto di Orfeo; lungi dal voler essere considerata sua moglie, tenta di convincerlo che lei è solo un'ombra. Euridice rappresenta quell'elemento femminile, legato al culto lunare e all'oscurità, che favorisce la vittoria della morte e delle tenebre; simbolo di Eros e Thanatos, è una minaccia perpetua allo spirito creatore di Orfeo.

Nel poema *Teseo ad Arianna* (Tezej Ariadne) Brjusov sviluppa la contrapposizione tra la divina passione e le imprese degli eroi che difendono la loro patria e salvaguardano i diritti dei loro popoli. Questa contrapposizione è ricondotta anch'essa all'opposizione tra il buio – Arianna che nell'oscurità del labirinto dà il dono divino della salvezza a Teseo – e la luce – Arianna che si ricongiunge a Dioniso e, ristabilita l'interezza della coppia divina, rinasce dea nel bacio del dio –.

Arianna, abbandonata da Teseo, si dirige verso l'isola di Nasso, la terra che le è stata predestinata. Nella prima quartina Brjusov visualizza il paesaggio mediante una descrizione impressionistica concisa, ma molto ricca d'effetti, rapida come una scena cinematografica. Il paesaggio è dominato dall'elemento dell'acqua, mentre la terra è ridotta a una striscetta e le immagini che Brjusov crea evidenziano gli aspetti figurativi e visivi a scapito di quelli musicali. La plasticità e l'armonia delle forme sembrano prevalere sulla melodia del suono.

Quanto a Teseo, egli si dà al destino di dolore e di morte che lo renderà sovrano della libera città di Atene. Il momento di beatitudine di cui l'eroe umano ha goduto con Arianna è circoscritto dall'«una volta tanto» dell'incontro furtivo dell'uomo con la divinità. La rinascita di Arianna segna invece il passaggio da un tempo dimenticato nel «sonno / sogno inerte»³⁴ al presente assoluto ed eterno: il superamento della determina-

³⁴ Ho volutamente presentato entrambi i significati dell'espressione brjusoviana «сонная мечта» per evidenziarne la polisemia. Come spiegherò più avanti, Brjusov gioca anche in altri poemi sulla plurisemia dei termini «сон» e «мечта».

zione temporale veicola l'attuazione del «da oggi per sempre»³⁵ che caratterizza l'universo divino.

Il bacio di Dioniso con cui si conclude il poema è un gesto risanatore, la seconda nascita dopo la morte. L'epifania di Dioniso, il *deus ex machina* che permette lo scioglimento a lieto fine del dramma, si realizza in forma di metonimia attraverso un suo oggetto emblematico, l'uva, nell'espressione «il dio dalla corona d'uva posa le labbra ardenti». Brjusov non fa parlare il dio; egli non è un dio della parola, il suo nome basta ad attuare tutti i poteri divini. L'opposizione tra l'uomo e la divinità diviene identità in Dioniso, il dio dalla duplice natura.

4. I procedimenti poetici

Nel poema *Orfeo ed Euridice* Brjusov definisce il sentiero dell'Ade lungo il quale camminano i due amanti con gli aggettivi «inquieto e morto». In questo ossimoro è esplicitata la differenziazione tra Orfeo che, dotato di corpo reale, si muove verso la luce ed Euridice, l'ombra lieve che lo deve seguire. Gli aggettivi «inquieto e morto», solitamente attribuiti agli esseri umani, conferiscono al sentiero, elemento inanimato, una connotazione ambigua e perturbante: la giustapposizione assimila i termini antitetici pur isolandoli nella loro distinta identità.

Questo procedimento è reiterato nell'uso dei pronomi personali. Il «tu» e l'«io» esaltano il parallelismo della dissimiglianza quando è Euridice a parlare; Orfeo invece utilizza il pronome «noi» e unisce l'io e il tu attraverso una congiunzione – *kak* «come» – che istituisce una forzata comparazione. Ma la verità è un'altra: il canto, di cui Orfeo è *figura*, non vale a superare l'antitesi essenziale tra animato e inanimato, tra corpo e ombra:

<i>Орфей</i>	<u>Мы</u> идем тропой мятежной	3
	Встретишь <u>ты, как я</u> весну	18
<i>Евридика</i>	ты – ведешь <u>мне</u> – быть покорной	5
	<u>Я</u> лишь легкой тенью века	15
	<u>Ты</u> лишь тень ведешь назад ³⁶	16

³⁵ Cfr. F. JESI, «Inattualità di Dioniso», in *Materiali mitologici*, Torino, 1979, pp. 121-140.

³⁶ «Orfeo Noi camminiamo lungo un sentiero ribelle 3
Incontrerai tu, come me, la primavera! 18

L'anafora posta all'inizio di ogni nuova quartina ricorda la tecnica della ripresa tipica dei dialoghi e crea insieme l'atmosfera magica della ripetizione della formula sacra che fa da sfondo al compimento del rito orfico e una specularità rovesciata regge l'intera poesia preannunciandosi già dal chiasmo dei primi versi:

<u>Слышу, слышу</u> шаг твой нежный,	1
Шаг твой <u>слышу</u> за собой ³⁷	2

Il parallelismo per sinonimia e comparazione caratterizza il poema *A Demetra* (K Demetre). Questa struttura formale permette a Brjusov di dare un'eco cosmogonica sottolineando la rivelazione di analogie universali e il presentimento delle corrispondenze esistenti tra la sua personale vicenda e le forze in presenza.

Il parallelismo tematico è costruito secondo tre isotopie semantiche. La prima è costituita dal mondo della natura che segue il suo corso (vv. 1-16); in un secondo momento l'asse si sposta al mondo interiore dell'uomo, all'anima con i suoi sogni, simmetrica al campo seminato e ai chicchi che hanno svernato favorevolmente. All'inverno corrisponde la notte delle passioni e delle angosce e alla rinascita primaverile della vita dei campi il risveglio «alla poesia» (vv. 17-24). L'ultimo passaggio sposta ancora l'asse verso l'esterno: la poesia e il canto, che testimoniano l'introduzione della terza isotopia, sono il risultato concreto della trasformazione delle emozioni in una forma d'arte immateriale (vv. 25-32).

Grazie alla funzione poetica del parallelismo, principio fondamentale nella poesia popolare russa, Brjusov trasferisce nel testo lineare ciò che la coscienza logica percepisce come contraddittorio e la coscienza mitologica tende ad unire e a rendere equivalente.

Il poema *Orfeo e gli Argonauti* (Orfej i Argonavty) è costruito secondo un procedimento simmetrico in ogni quartina: il primo distico è dedicato alla saga degli Argonauti, il secondo illustra una qualità di Orfeo. Mediante questa iterazione l'eroe

<i>Euridice</i>	<u>Tu</u> conduci, <u>io</u> non posso che seguirti	5
	Non altro che ombra leggera, spiro <u>io</u>	15
	<u>Tu</u> solo un'ombra riconduci.»	16
³⁷	« <u>Odo, odo</u> il passo tuo lieve,	1
	Il passo tuo <u>odo</u> dietro di me»	2

dell'arte e delle profezie è avvicinato per contrapposizione agli Argonauti, ma trionfa infine nell'ultima quartina dove diviene il protagonista incontrastato: il canto, l'eco «mitica» nello spazio della storia, è superiore ad ogni impresa eroica e Brjusov vi riconosce il vero principio guida nel processo di civilizzazione e di acculturazione dell'uomo.

Nel poema viene impiegata la tecnica dell'esortazione e della preghiera mediante l'uso dell'imperativo ottativo e del vocativo, le espressioni grammaticali che, secondo R. Jakobson³⁸, assolvono alla funzione dell'incantamento. Brjusov si rivolge agli eroi in modo categorico e insieme enfatico esortandoli a compiere i compiti loro assegnati:

Тифис, держи неуклонно кормило!	5
Мели выглядывай, зоркий Линкей ³⁹	6

I verbi sono invece alla forma finita del presente e del passato quando rientrano nella logica della storia: esprimono cioè l'azione incantatrice di Orfeo e il proposito di Giasone di riportare in patria il vello d'oro:

Тиграм и камням довольно служила (лира твоя)	7
Ты же провидел в священной дремоте	11
Золотое руно жаждет вернуть он ⁴⁰	14

Con questo gioco dei tempi verbali in cui l'imperativo indefinito si alterna al passato, Brjusov propone l'interpretazione medievale della figura di Orfeo come profezia del canto che, per il suo valore intemporale, procede dal passato al presente e si riattua nel futuro. L'ultima quartina sembra il finale di una preghiera rivolta ormai al solo Orfeo, l'eroe del canto e della poesia; i verbi sono alla forma dell'imperativo e viene usato l'avverbio *навсегда* «per sempre»:

Славь им восторг достижимой награды
Думами темных гребцов овладей

³⁸ Cfr. R. JAKOBSON, «Linguistica e poetica», in *Saggi di linguistica generale*, Milano, 1966, p. 188.

³⁹ «Тифи, реggi con mano ferma il timone!
Guarda le secche, acuto Linceo!»

	5
	6

⁴⁰ «Le tigri e le pietre ha servito bene (la tua lira)»
«E tu avevi previsto nel sacro torpore»
«Il vello d'oro egli brama restituire...»

	7
	11
	14

Выше звери⁴⁶

è la consonante iniziale dell'avverbio che significa «più in alto» ed è ripresa nell'anafora della decima quartina:

Выше звери! Взвейтесь Выше!⁴⁷ 37

dove l'avverbio è altresì rafforzato dal verbo che significa «libratevi più in alto». Il verso finale di questa quartina itera la consonante nei termini *Верх* «sommità» e *Воздух* «aria»: si genera dunque un processo in cui il suono richiama il senso e, reciprocamente, il senso impone il suono. L'iterazione del fonema /v/ in termini che indicano «vento, aria, sommità, movimento verso l'alto» crea una catena fonosimbolica che si rivela la chiave interpretativa del poema.

Nei versi 17-32 Medea esprime l'orgoglio e insieme la vergogna di avere ceduto alle offerte del mondo umano: affermando ciò che essa è e ciò che esige non solo rifiuta per sé queste offerte, ma le critica ferocemente. Medea si pone delle interrogazioni retoriche che sono affermazioni esclamative: «Avrei mai potuto io, / Favorita di Ecate, sua alleata, / Amare la vanità degli abbracci, / Che congiungono i corpi? / Avrei potuto io, che, con la potenza / Della magia, nella notte scuotevo i sepolcri, / Addormentarmi nella quiete domestica / Come la semplice moglie di uno schiavo?». Domande-affermazione in cui si discute l'estremo sforzo, l'autoconvincimento di un'anima le cui esigenze sono incompatibili con quelle degli uomini, sempre che questi ultimi siano in grado di percepire i propri desideri.

Il tono concitato che regola il ritmo di tutto il poema è giocato su forme aforistiche, didattiche e lapidarie che sembrano dare ordine e chiarezza ad un testo che celebra il caos. Ma le domande retoriche che Medea si pone rammentano il flusso di coscienza, l'insorgenza dell'inconscio, tipico del monologo interiore. Esse esprimono l'isterismo e la convulsione del personaggio eccitato dalla sua stessa crudeltà. Brjusov anticipa per certi aspetti quell'espressionismo che esalta le angosce, la brutalità delle forze oscure salite dalle profondità dell'inconscio.

Il mito di Medea fa parlare allora la religione «barbara» e il mondo sacrale della Madre, espressioni del linguaggio della

⁴⁶ «Più in alto, fiere!»

⁴⁷ «Più in alto fiere! Libratevi più in alto!»

Но во <u>тьме</u> , во <u>тьме</u> беследной	39
Бледный лик твой <u>затемнен</u> ⁵⁰	40

Il significato semantico di quelle parole è per lo più legato al concetto di oscurità e al colore nero. L'oscurità è ambiguità, mancanza di limite e di contorni. Brjusov mantiene appositamente il senso del mistero ma anche la vaghezza della rievocazione mitologica. Egli non ricorre alla cesura e alle rime interne; le fratture all'interno del verso sono piuttosto di tipo sintattico e ritmico. L'uso del tiré, caratteristico della lingua russa come sostituto del verbo «essere» alla forma dell'indicativo presente, velocizza il ritmo del verso e lo rende meno pesante e più cadenzato, sottraendolo alle regole della narrazione.

L'intrecciarsi delle ripetizioni e l'insistenza sulla figura etimologica creano nel testo una ciclicità secondaria; ci sembra che attraverso le iterazioni semantiche e foniche e i procedimenti omonimici si compia quel rito magico che fa parlare in eterno l'ordine mitologico del mondo.

La seconda categoria del linguaggio utilizzata da Brjusov è quella del parlato. La struttura del verso è pertanto sintatticamente semplice e costruita con un soggetto, spesso un pronome, e un verbo in forma impersonale. L'uso del tiré rende il discorso più categorico e la presenza, infine, dei puntini di sospensione e dei punti esclamativi ed interrogativi contribuisce a determinare la colloquialità del discorso.

Un'ulteriore prova della varietà del linguaggio e del registro stilistico che Brjusov ha voluto creare è dato dal dialogo *Adamo ed Eva* (Adam i Eva). Qui l'espansione della passione dei due protagonisti è accentuata dalle iterazioni lessicali spinte fino alla quasi coincidenza dei versi delle prime quartine, dove varia soltanto la collocazione dei termini. Le battute che Adamo ed Eva si scambiano non rappresentano un normale dialogo ma esprimono un'unione avvenuta nella loro coscienza profonda prima del compimento reale, attraverso la ripetizione tautologica di alcune frasi:

⁵⁰ «Non altro che ombra leggera, io spiro,	15
Tu solo un'ombra riconduci.	16
Oscurare in me il tuo volto	36
Ma nel buio, nel buio senza lasciare traccia	39
Il tuo pallido volto si è oscurato».	40

<i>Eva</i>	Адам! Адам! приикни ближе Прильни ко мне, Адам! Адам! Свисают ветви ниже, ниже Плоды склоняются к устам.	1.
<i>Адам</i>	Приикни ближе, Ева, Ева! Свисают ветви справа, слева, Плоды вонзаются в уста ⁵¹ .	5

Il dialogo è primitivo e sfrenato, le parole sono spezzate dall'ansimo e dai sussulti della passione; attraverso i puntini di sospensione, i punti esclamativi, i tiré, Brjusov realizza i sospiri colmi d'emozione di Adamo ed Eva. In questa confusione o fusione di tutti gli elementi i sensi vitali annichiliscono, Eva perde la cognizione dello spazio – «dove sono io, dove sei tu, tutto è sogno o realtà» – e dichiara di avere il corpo sordo ai comandi della volontà: è il momento in cui l'uomo assapora la beatitudine divina nella partecipazione al tutto e l'intensità del dolore e dell'estasi fisici cancella la distinzione empirica tra sogno e realtà.

Nella partecipazione di ogni essere alla vita del cosmo la natura lussureggiante e intricata e le prime creature dell'universo sono coinvolti nel trionfo dionisiaco del desiderio dei sensi secondo una visione panestetica e primitiva di attaccamento dell'uomo alla terra e alle sue leggi. La natura edenica che stringe e penetra del suo desiderio i due protagonisti, favorisce il loro reciproco desiderio di essere più vicini e di stringersi. I rami che pendono sempre più in basso sono un riflesso speculare delle braccia di Adamo tese verso Eva, i frutti che si piegano verso le loro bocche alludono al contatto fisico dei due protagonisti: queste immagini ci sembrano una trasposizione nel mondo vegetale dei movimenti del corpo delle creature paradisiache.

⁵¹ « <i>Eva</i>	Адам! Адам! Вieni più vicino Stringiti a me, Адам! Адам! Si piegano i rami sempre più in basso I frutti si chinano verso le nostre bocche.	1
<i>Адам</i>	Вieni più vicino, Ева! Ева! Pendono i rami a destra, a sinistra I frutti ti entrano in bocca».	5

5. *La dinamica del sogno*

È costante in Brjusov la presenza dell'elemento del sogno sia nella forma di *son* che in quella di *mečta*. Nella lingua russa il primo termine allude precipuamente al «sonno» e conseguentemente al «sogno» che viene designato come atto del sognare durante il sonno e insieme come immagine onirica: *son* pertiene alla sfera delle attività irrazionali, inconse e velate di mistero.

Dell'abisso del mondo degli uomini Medea «aveva sognato» di far parte; essa ripete per ben due volte la parola *son*, sogno, sonno; è il momento di incoscienza della dea. Il mondo che le avrebbe offerto l'amore, la felicità degli abbracci e dell'unione con il suo sposo e il sonno tranquillo nella quiete domestica è stato un sogno. Quanto alla sua entrata nel regno di Giasone, anche questo momento di trasgressione è definito «sogno», per una sorta di confusione in lei tra le azioni veramente compiute e l'intenzione o il confuso desiderio di compierle. Anche Euridice si trova in una dimensione lontana di quieto sonno, forse di sogno, e di incoscienza, ma è dominata dall'assenza di volontà e di desiderio, essa è imperturbabile.

In *A Demetra* Brjusov impiega il termine plurale *mečty*: sono i sogni che si estendono senza fine nel campo seminato dell'anima; sono le immagini del desiderio, le fantasie, le illusioni, le speranze di un'anima che vagheggia in stato di veglia. Sognare significa desiderare e guardare avanti, spingersi oltre la realtà conoscibile.

Infine Arianna, sfinita dalle carezze, abbandonata alle onde, è rappresentata in uno stato di incoscienza, di rilassamento della ragione, di sogno languido e inerte che incentiva la manifestazione della passione. Nel binomio ambiguo «sogno/sonno inerte» Brjusov unisce l'elemento del sogno a quello del sonno, caratteristico del momento in cui l'anima viene traghettata nel mondo divino. Combinando *son* (sonno e immagine onirica) e *mečta* (sogno, desiderio, aspirazione) egli vuole sottolineare che il sonno delle facoltà logiche e razionali permette la veglia delle attività creatrici e dell'immaginazione.

Lavoro onirico e lavoro poetico coincidono dal punto di vista della relazione mimetica⁵² e nel caso di Brjusov la tra-

⁵² Sono debitrice di questo suggerimento a G. CACCIAVILLANI, «La relazione mimetica: un approccio psicoanalitico», in *Parodia, pastiche, mimetismo*, a cura di P. Mildonian, Roma, 1997, pp. 81-87.

sgressione dell'atto del sognare è speculare alla trasgressione del lavoro poetico. Brjusov non inventa immagini-simbolo e non compone poemi nuovi quanto a contenuto, ma sono le reminescenze di immagini attinte da altri poeti, da altre epoche e paesi a prevalere sui contenuti attuati per mezzo di esse. Tali reminescenze, estratte dal loro sistema, vengono fatte convivere in un contesto nuovo ed unitario, pur mantenendo la loro differenziazione. Ogni creazione artistica è il prodotto di un continuo passaggio dal patrimonio culturale tradizionale, che viene assimilato e «introiettato»⁵³, ad una sua trasgressione che si manifesta in un eccesso di sperimentazione formale e linguistica. Brjusov trasgredisce i canoni tradizionali superando i limiti che dividono lo spazio della storia da quello del mito e liberandosi dalle segmentazioni cronotipiche per ri-creare il tempo del tutto presente. Il vagare tra le scritture alla ricerca delle forme poetiche originali coincide con il vagare della parola nei recessi dell'io per esplorare quel reale immaginario che gli appartiene.

Proporre possibili realtà «altre» attraverso i codici del sogno e del mito insinua nella poesia di Brjusov non tanto il fantastico, quanto l'atteggiamento di chi si trova di fronte a eventi o linguaggi non riconducibili alla nostra comune percezione del reale e ai suoi modi di rappresentazione. Per Brjusov non c'è un limite preciso tra il «mondo reale» e quello «immaginario», tra la «vita» e la «fantasia» e ciò che crediamo fantastico può essere il più terribile vaneggiamento. Quando l'immaginario entra nella storia si produce quel mondo del tutto possibile, relativo e mutabile, che si realizza nelle rappresentazioni dell'arte. Come in un quadro surrealista la potenza dell'immagine scaturisce dall'accostamento di elementi contrastanti e tra loro incompatibili dal punto di vista della ragione, così nel mito il principio di contraddizione deve venire infranto, mentre l'inconscio lavora sostituendo una cosa con un'altra secondo una sua logica che non può certo combaciare con la logica dello stato cosciente.

L'ispirazione poetica non è intesa come effusione lirica e dono innato dell'artista, ma come progressiva consapevolezza

⁵³ Utilizzo questo termine nel significato attribuitogli da G. CACCIAVILLANI, *op. cit.*, p. 84 e rimando a Ch. RYCROFT, *Dizionario critico di psicoanalisi*, Roma, 1970, p. 71 e a J. SANDLER, *Proiezione, identificazione, identificazione proiettiva*, Torino, 1988, pp. 29-30.

del fare poesia, una fatica che spesso è paragonata a quella dell'aratura:

Вперед мечта, мой верный вол!
 Певолей, если не охотой
 Я близ тебя, мой кнут тяжел
 Я сам тружусь, и ты работай!⁵⁴

Il poeta è il bifolco che si rivolge al suo sogno come ad un buco fedele. Uomo e animale camminano fianco a fianco lavorando senza riposo e quando il poeta-aratore sente che il sogno non riesce nello sforzo, lo incita con il pungolo della voce.

Questa interpretazione della poesia implica una supremazia dell'arte sulla natura e sulla vita; Brjusov tratta la vita come se fosse materia passiva, materiale grezzo per la creazione estetica e modella la vita sull'arte. Da ciò deriva il rifiuto dell'*ethos*, l'indifferenza e l'impassibilità di Brjusov che dichiarò: «Tutta la vita non è che un pretesto / Per comporre versi melodiosi / E tu cerca la combinazione delle parole»⁵⁵. Come puntualizzò R. Poggioli:

Se questo poeta credette mai in qualcosa fu nell'idea di ridurre la vita alla condizione dell'arte. Per Brjusov è la creazione che determina l'esperienza e non viceversa⁵⁶.

Il sogno «artificiale»⁵⁷, ad occhi aperti, il sogno intellettualizzato, domina ineluttabilmente la realtà e la natura. Nei sogni

⁵⁴ «Avanti, o sogno, mio fedele buco!
 Con la forza, se non vuoi!
 Io ti sono a fianco, pesante è la mia frusta,
 Fatico io stesso, e anche tu lavora!»

V. BRJUSOV, *V Otvete*, in *Sobranie Sočinenij*, cit., vol. I, p. 278.

⁵⁵ Cfr. R. POGGIOLI, *Lirici russi 1890-1930*, Milano, 1964, p. 125.

⁵⁶ *Ibidem*.

⁵⁷ Uso questo termine nel significato in cui i formalisti russi lo hanno impiegato per descrivere l'atto poetico presso i simbolisti russi. Dal loro punto di vista, i motivi filosofici e religiosi delle poesie e delle prose simboliste erano solo il «pretesto» per dare inizio al «processo» letterario (poetico e narrativo) e sviluppare il «materiale linguistico» che l'«artista-artigiano» rielabora e il «poeta-doctus» riflette sul piano teorico. Nelle loro tendenze all'immanentismo estetico e all'artisticità, i simbolisti erano orientati verso una concezione artigianale dell'arte; erano tutti filologi, storici, filosofi di formazione universitaria e scientifica, e tutti insoddisfatti del positivismo e dello stile scientifico della «vita accademica». Cfr. B. EJCHEMBAUM, «Teorija formal'nogo metoda», in *Literatura*, Leningrad, 1917, p. 119.

Brjusov ricrea il mondo primigenio e unitario perché in quello della storia a lui contemporanea c'è qualcosa di «vergognoso» e di «ostile ai raggi della bellezza».

La poesia di Brjusov non si vuole comunicativa, ma apperettiva; essa non si deve comprendere, ma vedere, udire e percepire con tutti i sensi:

Oggetto dell'opera d'arte è l'anima dell'artista, le sue percezioni, le sue visioni; essa è anche il contenuto dell'opera; colori, suoni e parole sono il materiale e derivano dall'epoca e dalla scuola poetica; la *fabula* e l'idea sono la forma. Uno stesso contenuto può prendere corpo in varie forme e parlare per mezzo di materiali diversi. Non c'è e non ci può essere un legame diretto tra le immagini del poeta e le parole, tra il canto dell'anima e il suono della corda, tra il sogno e l'argilla. Altrettanto casuale è il legame tra contenuto e forma⁵⁸.

Con questa affermazione Brjusov sembra prendere le distanze dai simbolisti russi che avevano accettato le teorie del filologo Potebnja e giustificavano la supremazia delle immagini-simbolo secondo una concezione della poesia come «pensare per immagini»⁵⁹.

Brjusov aveva conosciuto attraverso gli scritti di Potebnja sul parallelismo tra linguaggio ed arte le teorie di W. von Humboldt secondo le quali l'artista, come il primo uomo, crea le immagini nel tentativo di conoscere e di interpretare le cose:

I paesaggi più dolci e graziosi ci affascinano e ci incantano, ma non ci daranno mai ciò che viene chiamato «emozione poetica». A suscitare questo sentimento sono destinati gli ambasciatori della Musa, a cui è stato dato il nome di creatori. Chiarendo a se stessi i misteri che si erano loro presentati, gli artisti cercavano metodi sempre più perfetti per conoscere il sistema dell'universo. Quando il selvaggio disegnava sul suo scudo spirali a zig-zag sostenendo che si trattava di un serpente, egli compiva già un atto di conoscenza. I marmi antichi, le immagini del Faust di Goethe, le poesie di Tjutčev, sono tutti suggelli in una forma visibile e tangibile di quelle chiare illuminazioni che gli artisti conoscevano⁶⁰.

⁵⁸ V. BRJUSOV, «Nenužnaja pravda», in *Sobranie sočinenij*, cit., vol. VI, pp. 63-64.

⁵⁹ Cit. da AA.VV., *I formalisti russi*, a cura di Tz. Todorov, Torino, 1968, pp. 42-43 e 78-80.

⁶⁰ V. BRJUSOV, «Ključiči tajn», in *Sobranie sočinenij*, cit., vol. VI, p. 80.

Ma in poesia l'immagine è un procedimento equivalente a molti altri che hanno la funzione di creare un'emozione estetica più intensa:

In poesia la parola è tutto; la poesia crea dalle parole che formano le immagini ed esprimono i pensieri. Rendere viva la parola è il risultato della creazione del poeta e renderla viva è il suo compito. (...) Ciò che chiamiamo senso e pensiero in una poesia ha soltanto un significato secondario, unisce le immagini, le parole e i suoni. La creazione di un poeta autentico va dalle parole alle immagini e ai pensieri, cioè secondo la terminologia usuale (sbagliata) dalla forma al contenuto⁶¹.

Brjusov si discosta dalle ideologie del suo tempo per avere trasferito la parola poetica dalla sfera delle emozioni personali a quella intenzionalmente intellettuale; scelta con accanita consapevolezza, essa diviene l'elemento che rinnova le tematiche brjusoviane e insieme anticipa l'unione di poesia e scienza che sarà attuata dalle avanguardie.

I critici contemporanei e moderni si sono accostati all'opera di Brjusov in modo tutt'altro che unidirezionale, permettendosi dei giudizi totalmente contrastanti. V. Ivanov, che sviluppò un'interpretazione del simbolismo opposta a quella di Brjusov, lo definì un «osservatore obiettivo e distaccato delle emozioni, realizzatore di un'arte calcolata e artificiosa: materialista nell'idealismo e idealista nel realismo»⁶². Questo giudizio, che nelle intenzioni doveva screditare il talento di Brjusov, ci sembra avvalorare la sua poesia. Brjusov ha assunto la maschera del realista, dell'idealista, del romantico, del classico perché si è impossessato delle tecniche formali di ognuna di queste correnti letterarie e le ha fatte convivere nella sua opera.

Ma il «temerario che onorava dio e satana»⁶³, dedicava un verso a tutti gli dei del Pantheon e osava scontrarsi con il non-essere della morte rimase per sempre fedele alla legge dell'arte; si assunse il compito di liberarla dal mondo, di restituirle l'autonomia, di trasformarla in principio creatore di forme, per giungere infine a proclamarla «sigillo di stato nel grande stato dell'universo»⁶⁴.

⁶¹ V. BRJUSOV, «Miscellanea», in *Sobranie sočinenij*, cit., vol. VI, p. 383.

⁶² Cit. in «Perepiska s V. Ivanovym», a cura di S.S. Grečiškin, N.V. Kotrelev, A.V. Lavrov in *Literaturnoe Nasledstvo*, vol. LXXXV, Moskva, 1976, p. 357.

⁶³ Cfr. nota 20.

⁶⁴ V. BRJUSOV, «Ključij tajn», cit., p. 72.

In questo modo si spiega l'apparente non-senso del titolo *Verità eterna degli idoli*: Brjusov ricorre a questa formula per esprimere la propria fedeltà alla verità dell'arte che si mette continuamente alla prova e rinasce ogni volta in sempre nuove forme di cui l'idolo, *obraz*, in russo, *eidós-eidolon*, figura, rappresentazione in greco, costituisce il nucleo conoscitivo.

Brjusov si definiva «scolaro di Orfeo»: Orfeo aveva conosciuto l'intuizione divinatoria della natura e dell'universo e il suo canto era conoscenza, in cui si esprimeva per la prima volta l'armonia dell'uomo e del cosmo. Così Brjusov volle esprimere la percezione dell'armonia universale in una moderna scrittura allegorica che univa il passato primordiale alla storia contemporanea.

La presenza costante del paradigma mitologico nell'opera di Brjusov ha fatto pensare ad una sua inclinazione verso il classicismo e di fatto i suoi versi sono plastici e scultorei e riflettono il rispetto della misura e di uno schema compositivo severo. Nella sua inesauribile attività egli ha tentato di recuperare molti generi lirici; ha scritto elegie, ballate, odi utilizzando il giambo e il trocheo in terzine, sonetti e ottave. Anche la composizione della sua opera, organizzata secondo un ordine che informa sia la micro che la macrostruttura, ricorda le antologie classiche nella suddivisione in libri, in cicli e in sezioni raggruppati intorno a un tema comune.

Ma in Brjusov il senso dell'armonia e della misura e la fedeltà ai principi dell'arte classica possono essere indice di una tendenza al classicismo, mai di una piena adesione. Seguendo un'istanza nota nella poesia russa della fine del XVIII e dell'inizio del XIX secolo, egli utilizza la cultura antica come modello e norma nella sistematizzazione della cultura moderna: in ciò il suo legame con Žukovskij, Batjuškov, Baratynskij e Puškin⁶⁵.

Spingersi fino all'antichità classica e rivisitare i materiali mitologici, significava ridare al poeta il dono dell'onnipresenza, attribuirgli qualità onnicomprensive di cui Brjusov stesso si sentiva investito: egli amava riconoscersi in un esploratore, un avventuriero-pellegrino, uno scopritore di segreti reconditi.

L'«ambasciatore della Musa» sapeva di avere un privilegio,

⁶⁵ Brjusov per primo apprezzò in Puškin l'impiego della parola scelta secondo un preciso disegno razionale, come scrisse in *Moj Puškin*, Moskva-Leningrad, 1929.

benché lo definisse «dono tormentoso»: il privilegio di tradurre in parola ogni percezione dell'anima e di prolungare in tal modo le sensazioni di spingersi fuori da quella «prigione azzurra» che è la vita dell'individuo in questo mondo. Facendosi autore della reminescenza individuale e collettiva, Brjusov invocava gli dei chiamandoli con il loro nome e ne supplicava l'epifania; al lettore del suo tempo rammentava di possedere l'anima, sostanza mitica e immortale, quell'anima che allora, come oggi, chiedeva la propria libertà.

Se un giorno Brjusov affermò «la terra mi è estranea, i cieli mi sono chiusi, i sogni per sempre impossibili», la forza creatrice della sua fantasia e l'immensa volontà di sempre nuove esperienze da tradurre in forme poetiche non parve arrestarsi. La conquista dell'Altrove mitico fu il punto di partenza per l'esplorazione di mondi «altri» a cui sottoporre l'arte per esprimere ogni volta la sua «verità eterna».

ABSTRACT

In the context of Russian Symbolist Poetry Valery Brjusov distinguished himself from the other Modernist writers because he ignored the mystical connotations in the concept of art. This article is concentrated on the analysis of mythological paradigm beginning from *Eternal Truth of Idols* included in the book *Stephanos* (1906). It outlines sound-symbolic microstructures and polysemy of words, focusing on a group of poems inspired from the Greek mythology. It attempts to define Brjusov's poetic mythology, that is the development of his poetic speech, narrative methods and mythological *fabula* in the poetic verses.

KEY WORDS

V. Brjusov. Greek mythology.

Anna Rosa Scrittori

WOMAN'S OWN: JANE AUSTEN NEL ROMANZO DEL '900

I.

È opinione abbastanza diffusa che la narrativa inglese contemporanea abbia un ruolo marginale nella produzione letteraria del mondo anglosassone, o, quanto meno, non riesca a ritrovare le capacità inventive, e le tematiche universali della sua grande tradizione classica. È pur vero che gli autori inglesi di oggi non hanno risparmiato sforzi per uscire dalla condizione di marginalità in cui li ha confinati un mercato letterario sempre più dominato dall'industria editoriale degli States: alcuni hanno cercato di rendere attuale la forma espressiva del romanzo adattandola ai linguaggi dei più moderni mezzi di comunicazione, quali il cinema, il fumetto e la televisione; altri, invece, hanno voluto riprendere valori e successi dei testi «sacri» del passato, adattandoli al gusto di oggi con rifacimenti, riscritture e *reprises* di vario genere.

La pratica del riuso dei classici è, per la verità, uno dei punti focali dell'estetica modernista e post-modernista¹ che vede nella manipolazione critica, – sia essa parodia o citazione –, l'essenza stessa del metodo artistico, una sorta di omaggio alla tradizione che diventa subito sua aperta contestazione. Quando Marcel Duchamps ridipinge la *Gioconda* con l'aggiunta dei baffi, egli vuole indubbiamente irridere un grande modello di ritratto, ma, con un brillante paradosso, egli crea un corto circuito tra passato e presente che rinnova il significato tradizionale del quadro. Riscrivendo *Robinson Crusoe* nel suo *Ven-*

¹ Su tali problematiche cfr. LINDA HUTCHEON, *A Poetics of Postmodernism*, London, Longman, 1992.

*dredi ou Les Limbes du Pacifique*², Michel Tournier ricostruisce la storia del soggetto a partire dal punto di vista dell'altro, l'antieroe.

Vale la pena di sottolineare come, in realtà, la pratica della riscrittura – sia essa adattamento o imitazione, – accompagni da sempre l'evolversi dei generi letterari: nel '700 si riscriveva Shakespeare³ perché lo si riteneva poco consono alle esigenze – estetiche ma anche ideologiche – del secolo dei lumi; nell'Ottocento, invece, Shakespeare, ma anche i romanzi di maggior successo, venivano trasposti nei libretti d'opera⁴, un genere popolare che fungeva da supporto drammatico per la tessitura musicale del melodramma; nel nostro secolo infine l'invenzione del cinema e della televisione ha prodotto continue riduzioni della parola scritta nel linguaggio delle immagini, per cui l'abitudine di adattare, tradurre, trasporre, ridurre, riscrivere, fa ormai parte della normale *routine* di lavoro per critici ed autori.

Se riprendiamo con Gérard Genette la riflessione teorica su tali fenomeni, ci rendiamo conto come, in realtà, la presenza di un testo in un altro sia un fatto talmente generalizzato, da Omero in poi, da coincidere con la letteratura stessa: per dirla con Genette, la letteratura di secondo grado, l'interferenza intertestuale è l'essenza stessa della letterarietà, «le mécanisme propre à la lecture littéraire»⁵. La creatività pura, – mito romantico, – lascia dunque il posto ad una fitta rete di relazioni intertestuali in cui lettura, memoria e coscienza autoriale si intrecciano variamente tra un testo e le sue molteplici derivazioni nel tempo e nello spazio⁶.

Nelle riscritture creative dei classici, che negli ultimi de-

² MICHEL TOURNIER, *Vendredi ou Les Limbes du Pacifique*, Paris, 1973.

³ Su tale argomento cfr. LORETTA INNOCENTI, *La scena trasformata*, Sansoni, Firenze, 1985.

⁴ Su tali problematiche si veda: PATRICK SMITH, *La decima Musa. Storia del libretto d'opera*, Firenze, Sansoni, 1983.

⁵ GÉRARD GENETTE, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, p. 9; sullo stesso argomento: ANTOINE COMPAGNON, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979. Per rendersi conto della vastità del problema, cfr. HUDO J. HEBEL, *Intertextuality, Allusion and Quotation: an International Bibliography of Critical Studies*, New York, Greenwood Press, 1989; sulle riscritture della Bibbia: PIERO BOITANI, *Ri-Scritture*, Bologna, il Mulino, 1997.

⁶ Una celebre interpretazione del meccanismo dell'influenza poetica si trova in HAROLD BLOOM, *The Anxiety of Influence*, Oxford University Press, 1978.

cenni sono apparse così numerose in America e in Inghilterra, le relazioni intertestuali sono costruite con abilità e acume critico, ma artificiosamente, in funzione del successo editoriale. Poiché la maggioranza dei lettori ha avuto un qualche contatto con i grandi testi della narrativa classica, scrittori e critici ne propongono una versione rinnovata, o decostruita, spesso dissacratoria. John Sutherland⁷, per esempio, rilegge alcuni classici, come collezione di *puzzles*, di problemi rimasti irrisolti a cui si può tentare di dare una risposta, come nei *quiz* o nei *talk show* televisivi. Assai più interessanti, invece, le versioni moderne di Carroll e Dickens, proposte dal fisico Robert Gilmore⁸ che crea un proficuo scambio tra letteratura e scienza.

Nelle riscritture che autrici contemporanee fanno di grandi testi della letteratura femminile, il desiderio di successo editoriale si accompagna spesso al bisogno di ricreare una comunità di pensiero che riflette o, comunque, ripete l'esperienza straordinaria di quelle pioniere, iniziatrici della tradizione letteraria per le donne⁹. Lettura, memoria e coscienza autoriale hanno, in questo caso, una valenza forte, – quella di sottolineare le relazioni, più o meno evidenti, che legano le scrittrici di oggi a quelle del passato, – e di rivisitare, anche attraverso la divulgazione, vicende e miti della scrittura femminile¹⁰.

Negli ultimi dieci anni Jane Austen è divenuta, in questo senso, una vera *cult author*: i suoi romanzi sono stati ripresi non solo in famosi adattamenti televisivi e cinematografici, ma anche in veri e propri rifacimenti¹¹: *Pride and Prejudice* è stato riscritto sia da Emma Tennant, (*Pemberley* con il suo seguito *An Unequal Marriage*), sia da Julia Barrett (*Presumption*). *Sense*

⁷ JOHN SUTHERLAND, *Can Jane Eyre be Happy? More Puzzles in Classic Fiction*, London, Oxford University Press, World's Classics, 1997.

⁸ ROBERT GILMORE, *Alice in Quantumland* London, Sigma Press, 1994, e *Scrooge's Cryptic Carol*, London, Sigma Press, 1996.

⁹ Sull'argomento si veda il classico testo, SANDRA GILBERT & SUSAN GUBAR, *The Madwoman in the Attic*, Yale University Press, 1979.

¹⁰ *Jane Eyre*, mito originario della figurazione del femminile è riapparsa in varie versioni novecentesche, ora di alto valore letterario (Jean Rhys), ora di tono popolare (Daphne Du Murier).

¹¹ JOAN AIKEN, *Jane Fairfax*, London, Gollancz, 1990; *Mansfield Revisited*, London, Indigo Books, 1992; *Emma Watson*, London, Indigo Books, 1993; *Eliza's Daughter*, London, Gollancz, 1994. JULIA BARRETT, *Presumption*, London, M. O'Hara, 1994. RACHEL BILLINGTON, *Perfect Happiness*, London, Hodder & Stoughton, 1996; EMMA TENNANT, *Pemberley*, London, Hodder & Stoughton, 1993; *An Unequal Marriage*, London, Sceptre 1994; *Elinor and Marianne*, London, Pockets Books, 1996.

and Sensibility è stato ripreso dalla stessa Tennant (*Elinor and Marianne*) e da Joan Aiken (*Eliza's Daughter*), che ha curato anche un rifacimento di *Mansfield Park* (*Mansfield Revisited*); infine *Emma* è stata oggetto di due riscritture: *Jane Fairfax* di Joan Aiken e *Perfect Happiness* di Rachel Billington.

Una caratteristica comune a quasi tutte le riscritture che ho qui citato, è quella di rendere omaggio alla grande scrittrice ottocentesca imitandone formule e stili: così le sospensioni dei finali, l'icastica definizione degli inizi, i vuoti, i pieni delle varie trame, l'ironia degli *understatements*, impegnano le autrici di oggi in sorprendenti esercizi di abilità tecnica. Grande attenzione viene dedicata al linguaggio e, in particolare, alla costruzione della famosa frase su cui Virginia Woolf ebbe a scrivere:

Jane Austen looked at it (the male sentence) and laughed at it and devised a perfectly natural, shapely sentence proper to her own use and never departed from it. Thus with less genius for writing than Charlotte Bronte, she got infinitely more said¹².

L'insistenza sul dato formale come punto d'appoggio per la trama, corrisponde, dunque, alla consapevolezza che la scrittura di Jane Austen segna un momento fondamentale nella formazione di un canone letterario femminile. Scrive ancora Virginia Woolf:

Only Jane Austen and Emily Bronte... wrote as women write, not as men write. Of all the thousand women who wrote novels then, they alone entirely ignored the perpetual admonitions of the eternal pedagogue – write this, think that. They alone were deaf to that persistent voice now grumbling, now patronising... which cannot let women alone, but must be at them, like some too conscientious governess...¹³.

In effetti, abbandonando le fumisterie ed i funambolismi del genere gotico e sentimentale, in favore di quella pienezza e libertà di espressione che per la Woolf è l'essenza stessa dell'arte narrativa, Jane Austen aveva dato al genere romanzesco i

¹² VIRGINIA WOOLF, *A Room of One's Own*, London, The Hogarth Press, 1974, p. 115.

¹³ *Ibidem*, p. 112. Ovviamente le idee sulla scrittura femminile sono molto cambiate dai tempi della Woolf. Per una informazione di base sull'argomento cfr: MARY JACOBUS, «The Difference of View», in *The Feminist Reader, Essays in Gender and the Politics of Literary Criticism*, ed. by Catherine Belsey and Jane Moore, London, Macmillan, 1989, pp. 49-62. Nella stessa raccolta: Hélène Cixous, «Sorties: Out and Out: Attacks/Ways Out/Forays», pp. 81-100.

caratteri di una maturità artistica ed intellettuale forse senza precedenti, tale, comunque, da meritare i riconoscimenti dei contemporanei e dei futuri storici della letteratura¹⁴. La ripresa del *plot* austeniano per i lettori di oggi ha, ovviamente, il valore di un omaggio doveroso per una scrittrice determinante per la comprensione dei ruoli di genere nel romanzo, ma anche tutti i significati negativi di una divulgazione che spesso non tiene conto della distanza culturale tra passato e presente.

La riproduzione acritica della formula austeniana può coincidere, per esempio, con la sua volgarizzazione: l'attenzione concessa al personaggio femminile, come perno della storia, la scelta matrimoniale come percorso obbligato nella vita di una donna e la descrizione di una vita provinciale, minimalista ma molto *British*, lungi dal proporsi come metafore del vivere sociale, diventano luoghi comuni da *woman centered novel*. Ai primi dell'800, Jane Austen si era servita di tali tematiche per indurre le lettrici a confrontarsi con la modernità e le sue dure leggi; oggi, gli stessi temi appaiono desueti, o quanto meno espressione di una ideologia regressiva della femminilità e di una formula romanzesca ormai *standard*, adatta a lettrici ingenu.

Del resto, la critica femminista più accorta ha già messo in guardia contro i pericoli di una lettura acritica del passato, in funzione del presente; scrive a questo proposito Gillian Beer:

To encounter with the otherness of earlier literature can allow us also to recognise and challenge our own assumptions, and those of the society in which we live. To do so we must take care not to fall into the trap of assuming the evolutionist model of literary development,... in which text are praised... for their almost modern awareness... We can nudge and de-stabilise the word representation in another usable way: it can mean also re-presenting: making past writing a part of our present, making present what is absent. This means engaging with the *difference* of the past in our present and so making us aware of the trajectory of our arrival...¹⁵

Il compito di ri-presentare nel romanzo del novecento temi e formule alla Jane Austen è stato assolto, mi pare, dalla creatività di autrici come Barbara Pym, mentre le riscritture di

¹⁴ Fino a qualche tempo fa, Jane Austen era l'unica autrice citata tra gli iniziatori del romanzo moderno; a questo proposito si veda: DALE SPENDER, *Mothers of the Novel*, London, Pandora, 1986.

¹⁵ GILLIAN BEER, «Representing Women: Re-presenting the Past», in *The Feminist Reader*, cit., p. 67.

oggi dimostrano, tutt'al più, che il modello austeniano è un topos della narrativa «femminile».

II.

Propongo ora di analizzare in dettaglio le due riscritture di *Emma*, che in una possibile scala di valutazione dei rifacimenti, rappresentano poli opposti, essendo l'una più consona alla letteratura «femminile» di consumo, l'altra invece più sofisticata e accorta sul piano critico.

Joan Aiken, autrice di *Jane Fairfax, a companion volume to Emma*, è, per così dire, una veterana del mestiere, avendo curato ben quattro riscritture della Austen, oltre ad una copiosa produzione di romanzi storici, *thrillers*, libri per ragazzi etc. In *Jane Fairfax*, ella riprende il celebre plot di *Emma* a partire dal punto di vista di una figura misteriosa e obliqua che il romanzo originale aveva lasciato volutamente nell'ombra, forse perché, con le sue propensioni sentimentali e patetiche, poco si adattava ad esemplificare la forza di quel *moral character* che tanto premeva all'autrice ottocentesca.

Autentica *alter ego* di Emma, la protagonista del nuovo romanzo, è un personaggio perdente che non conosce i privilegi della ricchezza, e dello *status* sociale; per lei il processo di crescita coincide non soltanto con una presa di coscienza dei propri limiti di donna, come capita alla austeniana Emma, ma anche con l'accettazione di rinunce e aggiustamenti sul piano sociale ed affettivo¹⁶. Pur essendo stata educata e cresciuta a Londra, in ambiente colto e dinamico, Jane resta sempre condizionata dalla inferiorità delle sue origini, che le impongono un futuro di lavoro; quando questa ipotesi diventa impellente, ella rinuncia alla vita londinese e all'amore del giovane Matt Dixon, che sposerà l'amica/sorella Rachel Campbell, per fare ritorno a Highbury. A contatto con l'ambiente ristretto e provinciale dove è nata, finirà con l'accettare il matrimonio con Frank Churchill, di cui la ragazza conosce i difetti, e a riprendere su basi nuove e più profonde l'amicizia con l'altera Emma,

¹⁶ «Jane receiving the news» – si tratta del matrimonio di Emma e Knightley, – «felt a surprising, a shaming pang... I had believed that I was wholly recovered from my childish worship... of Mr Knightley... I find that becoming entirely adult is a far slower process than one supposes...»: JOAN AIKEN, *Jane Fairfax*, cit., p. 250.

anch'essa pronta a convolare a giuste nozze con Mr. Knightley.

Joan Aiken struttura il rifacimento di *Emma* su di un doppio registro compositivo: da un lato ella immagina un nuovo *plot*, in cui si concede la libertà di inventare la storia della vita di Jane, usando però situazioni e personaggi ripresi da *Emma* e da altri romanzi della Austen¹⁷; dall'altro mantiene fissi, sullo sfondo, frammenti del testo originario, a cui ritorna, con perfetta aderenza, nel finale, con la celebrazione dei matrimoni di rito. In questo modo, temi e personaggi, tempi e luoghi dell'azione sono ampliati o, comunque, ridefiniti rispetto all'ottica dell'originale: la rappresentazione degli anni infantili delle due protagoniste, per esempio, non rientra nella pratica abituale di una scrittrice che fa dello stato adolescenziale il perno del suo messaggio educativo sulla «femminilità»; il sentimentalismo di situazioni e personaggi male si adatta al credo estetico di Jane Austen che, fin dalle prime opere, aveva cercato di ripulire il romanzo femminile dagli eccessi e dalle improprietà del genere sentimentale. Lo stesso assunto di fondo del nuovo romanzo, la proposta di una solidarietà tra donne, come conquista necessaria nella vita, conferisce alla versione di Joan Aiken una nota patetica e melodrammatica, estranea all'idea che Jane Austen aveva della letteratura.

Se pure, in *Jane Fairfax*, non mancano situazioni comiche tipicamente austeniane, vi fanno difetto le strategie di narrazione della Austen, che raggiunge in *Emma* una particolare maturità: le sottigliezze degli *understatements* e lo sguardo ironico con cui l'autrice considera la sua protagonista, ora identificandosi col suo punto di vista, ora distanziandosene. Più che una vera e propria riscrittura, questo *companion volume to Emma* propone temi e personaggi da romanzo popolare.

III.

Rachel Billington, già nota per avere pubblicato tredici romanzi, mostra, invece, una particolare sensibilità critica nel suo *Perfect happiness* in cui immagina il seguito di *Emma*.

L'autrice inglese non intende irridere, né decostruire il suo

¹⁷ Si tratta della presenza di una donna di mezza età, bisbetica e aggressiva (*Pride and Prejudice* e *Mansfield Park*); il problema dei falsi amici (*Northanger Abbey*); la vita alle terme (*Northanger Abbey*, *Persuasion*) e il richiamo a luoghi esotici (*Mansfield Park*).

celebre modello, al contrario, ella sa penetrarne i meccanismi ed il linguaggio fino ad impadronirsi della sua logica interna e poi, con tocchi sapienti, vi introduce situazioni nuove, più attente alla sensibilità del lettore di oggi. Intervenendo direttamente nel processo intertestuale, Rachel Billington ottiene l'effetto di ricostruire e rinnovare, al tempo stesso, la formula del romanzo di formazione. La conoscenza perfetta dei codici narrativi del primo ottocento è, per lei, il mezzo più utile per ricostruire con autorevolezza il canone austeniano, ma anche per ricondurlo ad una lettura moderna.

La rivisitazione di *Emma* è guidata dalle tesi del pensiero femminista che, giustamente, considera la Austen una delle fondatrici della tradizione letteraria delle donne; il doveroso omaggio ad una grande scrittrice non significa, tuttavia, riproduzione acritica delle sue tematiche; così, quando Rachel Billington riprende il filo narrativo laddove Jane Austen lo aveva lasciato, ella lo fa con l'evidente scopo di sottolineare l'ambiguità della celebre espressione *perfect happiness* con cui si conclude la storia di Emma:

... the wishes, the hopes, the confidence, the predictions of the small band of true friends who witnessed the ceremony, were fully answered in the perfect happiness of the union¹⁸.

Se Jane Austen, interessata ad approfondire il percorso della formazione femminile, aveva presentato una Emma adolescente, impegnata in continue schermaglie amorose e poi perfettamente appagata dalla prospettiva dell'unione con Knightley, Rachel Billington, invece, conduce la sua protagonista ad affrontare i problemi della maturità e ad interrogarsi sul valore che la sessualità, il desiderio e la passione hanno nella vita di coppia.

Dopo un anno di matrimonio, il marito le appare sempre più simile ad un padre, mentre Frank Churchill, ritornato a Highbury dopo la morte della moglie, esercita su di lei il potere di seduzione di un vero eroe romantico. Anche la proverbiale *class consciousness* di Emma è messa a dura prova da un assetto sociale instabile, che decreta disgrazie e fortune improvvise: mentre la famiglia della sorella deve affrontare l'esperienza della povertà, Harriett, ormai sposata a Robert Martin, *gentleman farmer*, vive una insperata agiatezza; infine anche l'insulsa Miss Bates avrà l'occasione di migliorare la sua condizio-

¹⁸ JANE AUSTEN, *Emma*, London, Dent, 1963, p. 427.

ne sociale, sposando il padre di Emma, soluzione, questa che sviluppa il *coté* comico del *plot* più che la riflessione sulla femminilità. Perfino il villaggio di Highbury, un tempo microcosmo chiuso e protettivo, si popola di eventi e presenze misteriose, tanto che la protagonista non vi ritrova più alcun senso di appartenenza nè vi riconosce il luogo ideale della sua vita.

Fin qui l'intervento della Billington si limita a sviluppare, nel suo romanzo, spunti già presenti nel testo di *Emma*: la ricomparsa di Frank Churchill rielabora la figura del seduttore che la Austen riprende dal romanzo gotico ed esorcizza in tutte le sue opere; l'arrivo del pianoforte di Jane Fairfax riattiva il ricordo dell'eroina perseguitata e della sua vita tormentata da delusioni amorose e dalla povertà. Oggetto indesiderato e ingombrante, simbolo, appunto, di quella passione incontrollata che la Austen vuole bandire a tutti i costi dalle sue storie, il pianoforte viene, ora, misteriosamente dato alle fiamme nel salone di Donwell, proprietà di George Knightley che, da vero gentiluomo britannico, ritiene di dover dimostrare l'amore per la giovane moglie solo attraverso sentimenti di discrezione e rispetto. Anche la ripresa del tema della lettura, – Emma sostituisce il gusto per sciarade e indovinelli con un rinnovato interesse per i libri, – è un classico per un'autrice che considerava l'educazione letteraria come base importante nella formazione del carattere.

Al di là di questa rete di riferimenti, sapientemente sviluppati a partire dal testo originario, Rachel Billington introduce importanti innovazioni, come l'esperienza londinese della protagonista ed il suo rapporto con Philomela Tidmarsh, personaggio femminile fortemente innovatore rispetto alla problematica austeniana. Di oscure origini, – si tratta di una trovatella educata da istituzioni di carità, – dopo una esperienza matrimoniale infelice perché dominata da un marito dispotico e accentratore, Philomela, ormai vedova, ha imparato a mettere a frutto la sue capacità: si guadagna da vivere col suo lavoro di arpista, ma, soprattutto, si adopera per procurarsi una vita sicura e piacevole. Ella si lega così ad Emma che ha imparato a stimare, si introduce nell'ambiente di Highbury in cui brilla per acume e senso dell'ironia, finché, pur comprendendo la bassezza morale di Frank, ella accetta di unirsi a lui, senza farsi alcuna illusione romantica: «I am going away with Frank Churchill in the full certainty of becoming his wife... →» ella scrive all'amica Emma:

But do not think that I have changed my mind about him – ... – he is and always will be an amusing scoundrel... I cannot live by my harp alone, I am tired, soon I will be old... although man and wife, my relationship with Frank will soon become that of an older sister... I will always be a free woman, an independent woman...¹⁹.

Con tale capacità «politica» di interpretare e costruire il proprio destino, senza ombra di cinismo, Philomela fornisce il messaggio esemplare della nuova versione di *Emma*, un esempio di *perfect happiness* che fa riflettere.

Alla fine del libro, anche Emma dimentica le sue fantasie e sa ritrovare l'intesa amorosa con il marito: ella, cioè, sa fare tesoro, sia pure inconsciamente, della lezione di Philomela:

She no longer felt omnipotent because she recognized she could only partly understand another... that her judgement would never be the whole truth... Above all she had discovered the humility to give others permission to live outside her head²⁰.

Avvalendosi della sua straordinaria capacità di riprodurre le caratteristiche più intrinseche della scrittura austeniana, Rachel Billington induce il lettore a confrontarsi continuamente con l'uno e l'altro romanzo e, soprattutto, a riscoprire il valore di una scrittrice come Jane Austen per cui la letteratura è una sfida conoscitiva ed estetica insieme.

ABSTRACT

Starting from the well-known concept of intertextuality and the current debate on the tradition of women's literature, the essay analyses the significance of the many novels currently published as sequels or companion volumes to Jane Austen's works. Joan Aiken's *Jane Fairfax* and Rachel Billington's *Perfect Happiness* are then analysed as opposed examples of adaptation of Jane Austen's *Emma*.

KEY WORDS

Jane Austen. Modern adaptations.

¹⁹ RACHEL BILLINGTON, *Perfect Happiness*, cit., p. 364.

²⁰ *Ibidem*, p. 368.

Laura Tosi

RISCRITTURA, RIEVOCAZIONE, RIPRODUZIONE DELLA
STORIA LETTERARIA IN *POSSESSION* DI A.S. BYATT
E *ARCADIA* DI T. STOPPARD

Ogni discussione sulla trattazione della storia nel romanzo postmoderno deve innanzitutto sottolineare la problematicità del rapporto storia-finzione nei testi. Le caratteristiche più tipiche di questa narrativa infatti rivelano, a livello filosofico ed epistemologico, una sfiducia generalizzata nella verità storica, nella sua «fattualità» ponendo invece l'accento sul discorso storico come costruito linguistico, sull'aspetto testuale della rappresentazione storica. Come osserva B. Molina:

Poststructuralist thought makes it clear that history is always «narrated», implying that the past is not available in pure form, but always as «representations»¹.

Se la storia dunque è soggetta alle leggi narrative e retoriche che governano il discorso letterario per cui anch'essa viene riassorbita nel *mare magnum* della testualità, allora la *fiction* appare in grado di rendere mimeticamente le modalità dell'enunciazione storica, con l'utilizzo di varie strategie di autenticazione (tra cui ad esempio l'inserimento di testi storicamente verosimili o l'intreccio della storia fittizia con eventi reali) che il romanzo ottocentesco già utilizzò a suo tempo, per creare effetti di realismo. Risultato di queste commistioni tra discorso letterario e discorso storico è un alto livello di intertestualità tra riproduzioni parodiche del vero e ricostruzioni autenticate del falso:

¹ R. BAENA MOLINA, «Challenging History, Challenging Fiction: A.S. Byatt's *Possession*», *paper* presentato alla IV Conferenza «European Culture», 23-26 ottobre 1996, Università di Navarra (Valencia, Spagna), i cui Atti sono in corso di pubblicazione.

La forma tipica del romanzo postmoderno è dunque nella riproduzione e nella metamorfosi continua del già detto, in una vertigine di moltiplicazione delle possibilità generative della letteratura passata².

In un certo senso, il «pastiche» storico-letterario realizza l'unificazione di due discipline, la storia e la letteratura, che ancora nel secolo scorso, venivano percepite come affini, «rami di uno stesso albero della conoscenza [...] per interpretare l'esperienza, allo scopo di guidare ed elevare l'uomo»³. Opere tra loro così diverse come *Il nome della rosa* di Eco, *The French Lieutenant's Woman* di Fowles, *Chatterton* di P. Ackroyd, *The History of the World in 10 1/2 Chapters* di J. Barnes, *Foe* di Coetzee e molte altre, hanno in comune la fusione dell'orizzonte storico con quello letterario-fittizio, la riscrittura parodica dell'evento storico o biografico, l'invenzione di una storicità «falsa» ma verosimile e plausibile perché contestualizzata accuratamente.

Le definizioni per queste narrazioni postmoderne della storia sono disparate. Nel suo *Postmodernist Fiction* Mc Hale⁴ propone la categoria generica di *historical fantasy* per quei testi che utilizzano la pratica di integrare la storia e il fantastico (il cui precursore viene indicato in John Barth), a differenza della *historical fiction* che invece tende a non violare le norme realistiche. Altri romanzi che combinano puntate nel fantastico con l'aderenza ai fatti storici, come *Midnight's Children* di S. Rushdie, vanno sotto l'etichetta di *postmodernist apocriphal history*. Per contro, L. Hutcheon, che ha sottolineato l'aspetto della autoconsapevolezza nel romanzo postmoderno, propone il termine ombrello *historiographic metafiction*, salvo poi parlare di *non-fictional novel* (quasi un ossimoro) per quei testi che hanno come argomento una vicenda storicamente documentata, piuttosto che di invenzione. Al di là del valore categorizzante

² P. SPLENDORE, *Il ritorno del narratore. Voci e strategie del romanzo inglese contemporaneo*, Parma, Pratiche, 1991, p. 57.

³ La citazione, di Ranke, è riportata in L. HUTCHEON, *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*, New York and London, Routledge, 1988, p. 105, che poco oltre sottolinea: «It is this very separation of the literary and the historical that is now being challenged in postmodernist theory and art, and recent critical readings of both history and fiction have focused more on what the two modes of writing share than on how they differ».

⁴ B. MCHALE, *Postmodernist Fiction*, London and New York, Routledge, 1989.

delle singole definizioni, alle quali non si intende aggiungere di nuove o definitive, preme ribadire che l'aspetto in qualche modo unificante di queste narrazioni è senz'altro la creazione di un effetto di autenticità e «verità» che deriva sia dalla manipolazione della verità storica che dalla creazione di una trama interamente fittizia ma con tutti i crismi della storicità, caratterizzata dal distanziamento parodico e dallo scetticismo nei confronti della verità storica (e in particolare del suo dispiegarsi secondo una progressione lineare).

Uno dei testi che presentano questa visione tipicamente postmoderna della narrazione (pseudo)storica è *Possession* (1990) di A.S. Byatt. Questo romanzo è costruito sull'alternanza di due trame, l'una, che narra lo sviluppo della relazione amorosa tra i due poeti vittoriani di invenzione R.H. Ash e C. La Motte (del primo è stata notata la somiglianza con Browning, specialmente per lo stile dei monologhi drammatici contenuti nel testo) negli anni 1859-60 e l'altra, che consiste nelle ricerche/indagini che Maud Bailey e Roland Mitchell, critici letterari e studiosi, rispettivamente, di La Motte e Ash, compiono sulla nuova documentazione comparsa fortuitamente sui due autori (di tipo prevalentemente epistolare). Mentre sono impegnati nel tentativo di ricostruire la storia d'amore dei poeti, i due accademici si trovano a loro volta coinvolti in fughe e incontri segreti che sfoceranno in un finale romantico. Al racconto dell'intersecarsi dei due piani temporali si aggiunge una massiccia presenza di testi poetici e narrativi scritti dai due autori (o meglio, inventati di sana pianta, giocando con tematiche e stilemi vittoriani al fine di produrre dei materiali verosimilmente autentici)⁵ oltre a una discreta quantità di saggi e giudizi critici sui due autori, riprodotti mimeticamente dall'autore empirico. I documenti dell'età vittoriana vengono investigati dai due critici (e successivamente da altri personaggi dell'accademia inglese) in modo «scientifico-induttivo», al fine di ricostruire la vicenda biografica e riscrivere molti dei giudizi critici sull'opera letteraria dei due autori alla luce delle nuove scoperte. Tuttavia la ricostruzione basata solamente sulle prove storiografiche a disposizione, e parte delle ipotesi inter-

⁵ Il *tour de force* imitativo della Byatt ha tuttavia avuto dei «detrattori», tra i quali si segnala D. Rifkind, che in una recensione al romanzo in *The New Criterion*, Feb. 1991, ha lamentato la povertà artistica delle creazioni della Byatt: «Miss Byatt [...] is deplorably inept at creating imitations of important Victorian poetry» (p. 78).

pretative avanzate si rivelarono false, per cui il lettore, a cui viene fornita una conoscenza superiore a quella dei personaggi della vicenda contemporanea, percepisce le macchinazioni e i complotti per ottenere lettere e diari come un'operazione comunque destinata ad un successo solo parziale. Non è tramite una documentazione a tratti lacunosa e a volte intenzionalmente fuorviante che si raggiungerà la «verità storica» (o la verità della finzione autenticata come vera).

Analogo senso di scacco conoscitivo viene sperimentato dai personaggi e dallo spettatore di *Arcadia* di T. Stoppard (1993), dramma teatrale con cui *Possession* presenta molte analogie sul piano strutturale. L'opera di Stoppard è giocata sull'alternanza di due piani temporali, una vicenda di duelli e tresche amorose nella tenuta nobiliare dei Coverly, Sidley Park, nel Derbyshire negli anni 1809-1812 e il percorso di ricerca di due studiosi, in epoca contemporanea. Bertrand Nightingale è un accademico che vorrebbe dimostrare il coinvolgimento di Byron nelle vicende della famiglia Coverly dell'aprile 1809 mentre Hannah Jarvis, esperta di storia dei giardini, è alla ricerca dell'identità dell'eremita ospitato, in quegli stessi anni, in una costruzione nel parco della residenza. Entrambi i personaggi alloggiano nella tenuta dei discendenti Coverly, e si muovono negli stessi spazi occupati dalla trama drammatica ottocentesca. In *Arcadia* l'ostensione diretta dei due piani temporali permette allo spettatore di accedere direttamente alla «verità storica», che contraddice continuamente le ricostruzioni e l'interpretazione dei dati storici (anche qui rappresentati da lettere, quaderni, produzioni poetiche dei personaggi) prodotta dagli studiosi. Anche in quest'opera, pur non omogenea a *Possession* dal punto di vista del genere, si rileva l'inadeguatezza della ricostruzione storico letteraria basata sulla fattualità, sul dato storico-biografico: il tentativo di ricostruzione della storia secondo il metodo induttivo-pseudoscientifico si rivelerà presuntuoso e inappropriato. Nei due testi viene minata la fiducia in un percorso storico lineare, a favore di una concezione della storia in senso circolare, «ciclico» dove dal presente si torna al passato e il passato viene condizionato e riprodotto dal presente. Spesso infatti la sensazione di realtà e di autenticità viene comunicata più dalla storia passata che da quella presente, che la incornicia. In *Possession* ad esempio la trama del 1986 dovrebbe costituire, nella terminologia genettiana, il livello diegetico di narrazione prima, mentre la trama vittoriana rappresenterebbe

un livello di narrazione seconda, «intradiegetico». In realtà nonostante la distinzione formale narratologica, talvolta è la trama dell'amore tra i due poeti ad apparire più «reale», più autentica proprio perché modellata su cliché letterari più sfruttati ma più radicati nell'enciclopedia personale del lettore informato. Ad esempio, la presentazione del personaggio di Christabel, la sua natura passionale-intellettuale e il suo ruolo di eroina romantica e «lost woman» insieme ne fanno una personalità letteraria molto più sviluppata e a tutto tondo della sua più scialba discendente Maud Bailey. In un certo senso la storia principale è quella vittoriana, mentre la trama contemporanea per vitalità e interesse narrativo passa in secondo piano riducendosi, appunto, a sua cornice. Similmente, in *Arcadia* la scena si apre con la trama ottocentesca ed ecco che, proprio quando la muta transazione tra drammaturgo e spettatori ha avuto luogo, per cui il pubblico accetta l'epoca del dramma come il presente della rappresentazione, ai personaggi ottocenteschi si sostituiscono quelli della trama contemporanea: quasi una forma di parassitismo spaziale organizzato in una serie di parentesi che «interrompono» l'evolversi della vicenda ottocentesca.

Tramite il sovvertimento della cronologia delle trame e la problematizzazione della storia come ricostruzione narrativa e drammatica, i due testi sembrano organizzare i loro materiali artistici attorno a due livelli di percezione della storia/storia letteraria; il primo, come si è accennato poc'anzi, rappresentato dall'aspirazione a una ricostruzione «scientifica» della storia, destinato ad un parziale fallimento, e un secondo, che sottolinea la ciclicità/contiguità tra passato e presente. I due testi narrano/mettono in scena proprio queste due rappresentazioni del discorso storico inserendosi nella discussione postmodernista della parola letteraria come mimesi storica e metamorfosi dei discorsi letterari, a un tempo parodia del metodo storico-scientifico e delle varie forme della critica letteraria.

In *Possession* le pretese di ricostruzione scientifica della relazione tra i due poeti vittoriani e dei suoi effetti sulla loro produzione letteraria (specialmente per quanto riguarda influenze reciproche sulle tematiche, sulla *imagery* e gli stili poetici) si basano inizialmente su un paio di abbozzi di lettera di Ash a Christabel LaMotte trovati e trafugati dal British Museum da Roland Mitchell, parte di una copiosa corrispondenza «scoper-

ta» da Maud Bailey e dallo stesso Roland nella residenza dei Baileys, discendenti della poetessa. È da questo primo corpus di lettere che la *quest* prende forma, vengono postulate ipotesi e avanzate interpretazioni, la cui «verità» il lettore avrà modo di verificare nel corso del romanzo. Accanto alle inferenze, in *Possession* vengono ironicamente «decostruiti» molti degli assunti teorici e delle analisi critiche date per scontate prima della scoperta della relazione, come ad esempio l'assenza di un destinatario preciso per la raccolta poetica «Ask to Embla» di Ash (che si rivelerà essere proprio Christabel) oppure i copiosi contributi della critica americana L. Stern sul presunto lesbismo di Christabel.

Nel testo la lettera, oltre che oggetto fisico del desiderio da rubare, nascondere, rigirare nelle mani come una reliquia del passato, rappresenta una sorta di tramite tra le due trame e dunque tra i due livelli temporali: uno squarcio nel passato che comporta l'immobilizzazione della vicenda contemporanea fornendo un presente alternativo nel tempo della lettura. Sono gli eventi raccontati nelle lettere, forniteci nel decimo capitolo, «The Correspondence», a rappresentare ora il presente o la contemporaneità, presentandoci degli enigmi (il furto del poema «Swammerdam», l'intercettazione di un gruppo di lettere di Christabel) che verranno risolti molto più avanti, per approssimazioni successive e con un accesso diretto alla coscienza dei personaggi vittoriani (negato ai personaggi della «cornice» contemporanea). Naturalmente, l'approccio alla documentazione epistolare come prova, *evidence* per la ricostruzione storica ha un suo lato voyeuristico, dal momento che chi legge non è il destinatario ideale, come osserva lo stesso Roland:

Letters, finally, exclude not only the reader as co-writer, or predictor, or guesser, but they exclude the reader as reader, they are written, if they are true letters, for a reader. Roland had another thought; none of Randolph Henry Ash's other correspondence had this quality. [...] The truth was, Roland thought uneasily, these letters, these busy passionate letters, had never been written for him to read [...] They had been written for Christabel La Motte⁶.

Le sequenze delle lettere presentano dei vuoti, delle lettere citate ma scomparse o bruciate: l'itinerario dei personaggi come

⁶ Le citazioni da *Possession* sono tratte dall'edizione Vintage, London, 1991, p. 131.

lettori è proprio quello di riempire gli spazi con delle interpretazioni e dei tentativi di raccordo. Non a caso C. Dominguez ha definito *Possession* come «the creative counterpart of recent reader-response theories⁷», dove Roland, abbandonando ogni cautela e tradendo la fiducia della *Ash Factory*, abdica dalla posizione «privilegiata» di critico letterario per adottare quella di lettore comune, avido di notizie biografiche e ansioso di conoscere «come va a finire la storia» (atteggiamento con il quale si identifica facilmente il lettore modello di *Possession*).

In *Arcadia* un gruppo di lettere, che vediamo scrivere in scena, vengono reperite e rilette quasi due secoli dopo, da Hannah e Bernard, ma è proprio a causa dell'errata attribuzione del mittente (si tratta di biglietti anonimi a forte orientamento illocutorio quali inviti ad incontri amorosi o sfide a duello) che vengono imbastite le ipotesi più strampalate. L'accademico Bernard Nightingale infatti, a partire dalle prove fornite da questo scarno materiale epistolare, imbastisce un saggio-conferenza per illuminare la vera ragione del viaggio continentale di Byron e cioè la fuga di quest'ultimo in seguito a un duello in cui avrebbe ucciso un poeta di scarso valore, Ezra Chater, del quale insidiava la moglie durante la sua permanenza a Sidley Park. L'equivoco è reso irresistibilmente comico dal fatto che lo spettatore *vede* il tutore della giovane Lady Thomasina, Septimus, ricevere il biglietto di sfida di Chater (che, incidentalmente, non muore) e rabbonirlo successivamente. L'unica lettera scritta veramente da Byron viene bruciata in scena da Septimus (il destinatario) senza essere letta, ridotta a puro *prop*, oggetto scenico il cui valore comunicativo è pari a zero. Le parole di Septimus, «Now there's a thing – a letter from Lord Byron never to be read by a living soul»⁸, ironicamente commentano uno dei vuoti più evidenti del dramma: anche lo spettatore, a cui viene dato di assistere alla «verità storica» è costretto a immaginare, a ricostruire fantasiosamente il mistero della presenza e coinvolgimento di Byron nelle vicende avvenute nella tenuta dei Coverly durante un fine settimana venatorio. Infatti le uniche parole che riguardano il poeta di-

⁷ P. CUDER DOMINGUEZ, «Reading the Reader Reading in A.S. Byatt's *Possession*», in R.J. SOLA, L. ALBERTO LAZARO (a cura di), *Actas del XVIII Congreso de AEDEAN*, Alcalá de Henares University Press, 1997, p. 471.

⁸ Le citazioni da *Arcadia* sono tratte dall'edizione Faber & Faber, London, 1993, p. 71.

rettamente (forse scritte di suo pugno) a cui è possibile accedere hanno tutto il «furore poetico» di una voce nel *game book* di Sidley Park: «14 pigeons, one hare. Lord Byron.». Altre attribuzioni sbagliate nel corso del dramma riguardano l'autore delle recensioni negative ai poemi di Chater (ancora una volta Septimus viene scambiato per Byron) sulle quali Barnard basa un ulteriore movente per il duello. Nel corso della sua ricostruzione il critico Nightingale arriva addirittura a «inventarsi» una lettera che avrebbe potuto scrivere Byron all'amico Septimus e che confermerebbe la sua ipotesi, se non fosse stata bruciata:

BERNARD: There is a platonic letter which confirms everything – lost but ineradicable, like radio voices rippling through the universe for all eternity. «My dear Hodge – here I am in Albania and you're the only person in the whole world who knows why. Poor C! I never wished him any harm – except in the *Piccadilly*, of course – it was the woman who bade me eat, dear Hodge! – what a tragic business, but thank God it ended well for poetry. Yours ever, B. – PS. Burn this» (p. 57).

Da questi episodi risulta chiaramente che la ricostruzione, il *filling the blanks* del lettore-personaggio in *Arcadia* è un'operazione arbitraria e illegittima, in cui gli elementi di riscrittura creativa e di arditi collegamenti concorrono a svalutare le operazioni di ricostruzione storiografica basate su una documentazione che sembra eludere chi, nel tempo contemporaneo, ha deciso di ricoprire il ruolo di suo destinatario.

Sia in *Arcadia* che in *Possession* il ritrovamento e l'interpretazione della corrispondenza risveglia anche l'interesse di studiosi senza scrupoli che intendono «commercializzare» le nuove scoperte per aumentare il proprio prestigio accademico (come Bernard in *Arcadia*, che organizza una conferenza e prepara un articolo su quella che crede «the most sensational literary discovery of the century» (p. 58) o mossi da delirio di possesso come l'americano Mortimer Cropper, che gira il mondo alla ricerca di cimeli collegati al poeta Ash. Questo livello di ricostruzione storico-letteraria, mosso da interessi ossessivi di natura quasi esclusivamente economica è rappresentato nel testo con toni parodici (Copper in molte occasioni viene ridotto alle proporzioni macchiettistiche dell'americano arrogante e miliardario pronto a offrire qualsiasi cifra per il suo costoso hobby) mentre una satira più pungente viene riservata a personaggi come Blackadder, detentore di un potere accademico enorme

che deriva proprio dal rapporto parassitico con la produzione poetica di Ash, di cui egli ha curato un'edizione in cui «the footnotes engulfed and swallowed the text» (p. 28). Uno dei tanti significati del titolo *Possession* esplorati nel romanzo è appunto la smania di possedere gli oggetti del passato, e dunque la storia stessa, come nelle parole del padre di Cropper: «Here, Morty, my boy», he would say to me, «here is History to hold in your hand» (p.100). Come riconosce Maud Bailey, «literary critics make natural detectives» (p. 237) ed è ironico che il *villain* accademico di *Possession*, Cropper appunto, si chiami come il tradizionale nemico di Sherlock Holmes.

La dimensione della ricerca storico-letteraria come investigazione e scavo è presente in entrambe le opere. In *Possession* Roland viene soprannominato infatti Mole (talpa), per via delle sue caratteristiche fisiche ma il nome sembra particolarmente azzeccato anche per definire il suo desiderio di andare in profondità, scavare gallerie nel passato (a partire dalla discesa nei sotterranei del British Museum) per raggiungere la verità. Quella dello «scavo» non è solamente un'utile metafora nel romanzo: i documenti necessari per risolvere molti dei misteri (come la nascita del figlio frutto dell'amore clandestino tra Christabel e Ash) saranno letteralmente *unburied* quando verrà alla luce una cassetta seppellita insieme alla bara di Ash, contenente alcune lettere e oggetti significativi. In *Arcadia* lo scavo, oltre che assumere connotazioni letterarie di studio approfondito e ritrovamento di materiale in biblioteca (in entrambi i testi lo studio e la permanenza in biblioteca sono attività descritte in più occasioni, così come il contatto fisico con i libri – siamo ancora in era pre-Internet), costituisce l'oggetto della ricerca di Hannah, storica dei giardini, che passa le sue giornate all'aperto per individuare i cambiamenti operati sul paesaggio da un *landscape improver* amante del pittoresco, tale Noakes (che ricorda decisamente H. Repton)⁹. Come rivela Valentine Coverly, nel parco sono stati fatti degli scavi per ritrovare elementi del paesaggio precedente agli interventi di Noakes:

⁹ Per una recente ricognizione degli stili del giardino inglese sette-ottocentesco si veda T. CALVANO, *Viaggio nel pittoresco. Il giardino inglese tra arte e natura*, Roma, Donzelli, 1996 (il cap. IV in particolare, «Dal *landscape garden* al *picturesque garden*»).

Last year some expert had her digging in the wrong place for months to find something or other – the foundations of Capability Brown's boat-house – and Gus put her right first go» (p. 48).

Uno degli espedienti per sottolineare il passaggio del tempo ad esempio è lo *sketchbook* che Hannah confronta con il paesaggio fuori dalla finestra, lo stesso libro che nella trama ottocentesca viene mostrato dall'architetto alla padrona di casa, per illustrare le modifiche future. La ricostruzione avviene dunque anche tramite questi documenti di tipo pittorico, non verbale, ai quali si può aggiungere il quaderno di logaritmi di Thomasina, che costituisce un elemento di continuità, se non di anticipazione, di alcuni assunti matematici di questo secolo.

Altra forma di documentazione storica presente in *Possession* è costituita dalla produzione diaristica di Ellen Ash e, successivamente, dal diario giovanile della cugina bretone di Christabel, Mlle de Kerkots, la quale, ispirata dall'esempio della poetessa anglo-francese, seguirà la carriera letteraria diventando autrice di romanzi. Entrambe le narrazioni risultano preziose e frustranti insieme per i lettori Maud e Roland come pure per il lettore di *Possession*. Il diario francese fornisce utili informazioni sulla gravidanza di Christabel ma non offre alcun dettaglio sul parto, evento misterioso e «vuoto» del racconto, sul quale la cugina avanza varie ipotesi ma nessuna certezza. Il diario di Ellen viene definito *baffling* dalla stessa studiosa, Beatrice Nest, che lo sta catalogando da anni:

«Why do you think she wrote the journal, Dr Nest? In order to have someone to talk to? As an examination of conscience? Out of a sense of duty? Why?»

«I do have a theory. It's far-fetched, I think.»

«What is your theory?»

«I think she wrote it to baffle. Yes. To baffle.»

[...] «To baffle whom? Her biographers?»

«Just to baffle»

[...]

«When I started on it, I thought, what a nice dull woman. And then I got the sense of things flittering and flickering behind all that solid – oh, I think of it as *panelling*. And then I got to think – I was being led on – to imagine the flittering flickering things – and that really it was all just as stolid and dull as anything. I thought I was making it all up, that she could have said something interesting – how shall I put it – intriguing – once in a while – but she *absolutely wasn't going to*. [...] Something is omitted (pp. 219-20-21).

Questo testo diventa dunque una specie di schermo fuorviante che intende nascondere al mondo la realtà di un matrimonio mai consumato e reso amaro dall'infedeltà di Ash dietro l'apparenza di una tranquilla felicità domestica, trascorsa tra la preparazione di marmellate e le letture discusse con il marito.

Se in *Arcadia* le ipotesi e le inferenze possono essere smentite semplicemente con la rappresentazione immediata delle scene chiave della trama ottocentesca che mostrano allo spettatore «come si sono svolti i fatti» (o meglio, come si svolgono nel *qui ed ora* del fatto scenico), in *Possession* il livello di conoscenza dei due investigatori-critici Maud e Roland, basato sui documenti, a partire dal capitolo 15 (siamo a poco più della metà del romanzo) viene integrato a unico beneficio del lettore da una voce narrante onnisciente che ci permette di ricostruire aspetti della vicenda che non hanno avuto testimoni (né Ash né Christabel lasciano diari rivelatori) oltre che entrare nelle coscienze e nei pensieri dei personaggi. La prima intrusione autoriale, al capitolo 15, ci descrive la fuga amorosa nello Yorkshire mentre il capitolo 25 inizia con il diario di Ellen in prima persona, ben presto sostituito dalla narrazione impersonale della terza:

NOVEMBER 27TH 1889

The old woman trod softly along the dark corridors, and climbed the stairs, standing in uncertainty on various landings. From the back – we are going to see her clearly now – from the back and in the shadow, she might still have been any age (p. 446).

Viene ricostruito il giorno precedente il funerale di Ash, con l'anziana moglie che parla al cadavere del compagno di una vita e sceglie i documenti da conservare nella cassetta che seppellirà con il marito, bruciandone alcuni il cui contenuto viene reso noto solo al lettore. Vediamo Ellen scrivere il suo diario come difesa contro la curiosità del mondo esterno, dando al lettore la conferma delle esatte percezioni di Beatrice Nest:

She put more coal and more pieces of wood on the fire, and made a brave little blaze, by the side of which she sat down to manufacture the carefully edited, the carefully *strained* (the metaphor was one of jelly-making) truth of her journal. She would decide later what to do with *that*. It was both a defence against, and a bait for, the gathering of ghouls and vultures (p. 462).

L'ultimo intervento del narratore è inserito alla fine del romanzo, come poscritto che completa e contraddice alcune tra le conclusioni finali degli studiosi che hanno avuto accesso alle lettere del cofanetto ritrovato, tra cui la convinzione che il poeta non abbia mai saputo dell'esistenza di sua figlia:

POSTSCRIPT 1868

There are things which happen and leave no discernible trace, are not spoken or written of, though it would be very wrong to say that subsequent events go on differently, all the same, as though such things had never been.

Two people met, on a hot May day, and never later mentioned their meeting. This is how it was (p. 508).

Le due persone coinvolte sono ovviamente il poeta e sua figlia in un unico incontro, in cui Ash riuscì a ottenere una ciocca di capelli come ricordo (conservata nella cassetina ma erroneamente attribuita a Christabel). Il finale riafferma l'impossibilità di ricostruire la vicenda poiché le dimenticanze e l'implacabile scorrere del tempo interrompono la comunicazione anche nel passato (Christabel non saprà mai che Ash ha incontrato e riconosciuto la loro bambina) e non soltanto tra passato e presente:

«Tell your aunt» he said, «that you met a poet, who was looking for the Belle Dame Sans Merci, and who met you instead, and who sends her his compliments, and wil not disturb her, and is on his way to fresh woods and pastures new.»

«I'll try to remember,» she said, steadying her crown.

So he kissed her, always matter-of-fact, so as not to frighten her, and went on his way.

And on the way home, she met her brothers, and there was a rough-and-tumble, and the lovely crown was broken, and she forgot the message, which was never delivered (p. 511).

Il metodo «scientifico» della ricostruzione storiografica e della biografia suggerisce dunque risposte parziali, ambigue e talvolta completamente false rispetto alla «verità» della storia. Le necessità di operare dei collegamenti arbitrari tra i *gaps* informativi e significanti talvolta si rivela forzata e comica (come illustra il risibile tentativo di attribuire un senso alle lettere in *Arcadia*, dove mittenti, destinatari e scopi dei messaggi vengono regolarmente equivocati). In entrambi i testi invece è possibile individuare una modalità alternativa di comprensione e rappresentazione del tempo passato, caratterizzato dalla forma ciclica piuttosto che lineare.

L'*incipit* di *Possession* è particolarmente significativo. Il romanzo si apre con il ritrovamento da parte di Roland dei due abbozzi di lettera di Ash alla poetessa LaMotte in un volume di Vico, *Principi d'una scienza nuova*, che tratta proprio della scienza della storia umana, organizzata in modo ciclico secondo la dottrina dei ricorsi storici. Poche pagine più avanti il lettore viene a conoscenza degli interessi di Roland con il titolo della sua tesi di dottorato «History, Historians and Poetry? A Study of the Presentation of Historical "Evidence" in the Poems of Randolph Henry Ash». Anche le tematiche affrontate da Ash nei suoi componimenti vertono sul rapporto tra storia e mito, sulla «storicità» del mito stesso, come pure Christabel raccoglie e riscrive le favole della tradizione popolare (continuando, a livello più artistico, l'opera del padre, esperto di mitologie bretoni).

Il senso della storia che ritorna su se stessa con andamento ciclico non è esclusiva prerogativa intellettuale dei personaggi dei due intrecci, ma viene trasmesso al lettore anche tramite una serie di espedienti simbolici e diegetici. Un esempio è rappresentato dalle diffuse allusioni (nella corrispondenza) a vari fenomeni di spiritismo e *séances* (in questo contesto il termine *possession* acquista un'ulteriore stratificazione semantica, decisamente inquietante) a cui partecipano i personaggi vittoriani nella speranza di ricostruire i vuoti della *loro* storia: lo scettico Ash, ad esempio, accetta di intervenire ad una seduta spiritica nel tentativo di conoscere la verità sulla nascita del figlio, mentre lo spirito che parla attraverso la medium potrebbe alludere alle pietre che Blanche, l'amica di Christabel, si era cucita nelle tasche prima di annegarsi (altrove, le parole «you have made a murderess of me», pronunciate da Christabel per alludere al suicidio di Blanche, saranno interpretate da Ash come un'ammissione di infanticidio):

He was, they tell me, calling out in an uncontrolled and frantic manner, «Where is the child? Tell me what they have done with the child?» I understood at the time that Mr Ash was enquiring after the spirit of a departed child of his own, but I am told that this could not be the case, as Mr Ash is childless. At this point a voice spoke through my lips, saying «Whose were the stones?»

[...]

He seemed to me in that moment a *demon* and I asked, weakly, that he should be requested to leave. At the same time two of the Vestal Lights bore away the unconscious body of our friend. This lady *did not recover consciousness* for two whole days, to the great distress of the

company, and when she did; seemed unable to speak and unwilling to eat or drink, so great was the shock to her delicate form of the terrible acts which had taken place (pp. 397-8).

Non possiamo a questo punto che inferire che la signora che sviene sia Christabel, che sappiamo essere presente alla seduta.

L'evocazione del passato in termini «funerei» si identifica spesso con le procedure della critica letteraria-biografica. Ad esempio la lettura di Vico viene descritta nei termini di «recuperating a dead man's reading» (p. 4) mentre Val commenta così la passione letteraria di Roland: «You have this thing about this dead man. Who had a thing about dead people» (p. 19). Questo appare vero anche a livello letterale, visto che nel corso del romanzo le due tombe dei poeti vengono visitate, nel caso di Ash, al limite della profanazione. In qualche modo la funzione del critico o dello storico della letteratura non è tanto di ricostruire rigorosamente un passato sfuggente e beffardo, ma quasi di evocarne lo spirito perché si incarni temporaneamente nella vicenda presente.

Il recupero della storia passata avviene anche sotto forma di *eredità*. Il tipo di ricerca di Maud, infatti, che inizia come percorso storico-critico, si rivela essere una sorta di ritorno alle origini¹⁰, dal momento che la studiosa si scopre discendente di entrambi i poeti, come se qualche mano invisibile avesse guidato le sue investigazioni:

Blackadder said, «How strange for you, Maud, to turn out to be descended from both – how strangely appropriate to have been exploring all along the myth – no the truth – of your own origins.

[...] «I don't quite like it. There's something unnaturally *determined* about it all. Daemonic. I feel they have taken me over.»

«One always feels like that about ancestors» (pp. 503; 505).

Analogamente, la presenza ricorrente di oggetti che compaiono nelle due trame suggerisce una specie di interpenetrazione tra i personaggi vittoriani e quelli contemporanei. Un oggetto molto efficace a ricoprire questa fusione di orizzonti storici è

¹⁰ Come osserva T.J. Shinn, «Byatt creates a Romantic quest to resurrect the *living* past rather than the moldering remains of yesterday's story. It is this heritage, which lives on in life and art rather than in objects and historical records, which preserves the cyclical story»; *Papers on Language and Literature*, 31, 1995, p. 168.

senza dubbio la spilla di giaietto che Ash comprò per la moglie durante la sua visita nello Yorkshire con Christabel. Viene spesso ricordata e indirettamente accostata alla spilla presumibilmente acquistata nella stessa occasione per Christabel e che trattiene l'acconciatura di Maud (una sirena, scelta appropriata per l'autrice di un poema su Melusina). Maud acquisterà durante la ripetizione del viaggio nello Yorkshire una spilla di giaietto con la scritta «Friendship» da regalare all'amica Leonora, esattamente come la sua antenata Christabel aveva fatto per l'amica Blanche (ne troviamo menzione nella lettera testamentaria di Blanche. «the jet brooch of two hands clasped in Friendship, which was given to me by Miss LaMotte» (p. 308). Questi gioielli scuri e quasi luttuosi in voga nel periodo vittoriano sembrano trasmigrare come spiriti da un secolo all'altro, simboli inquietanti di amore e di morte, *revenants* perturbanti di un'epoca passata, eredità destinata a incombere sul presente.

In *Arcadia* le accurate *stage directions* suggeriscono di utilizzare gli stessi oggetti scenici per le due trame:

The actions of the play shuttles back and forth between the early nineteenth century and the present day, always in the same room. Both periods must share the state of the room, without the additions and subtractions which would normally be expected. The general appearance of the room should offend neither period. In the case of props – books, paper, flowers, etc., there is no absolute need to remove the evidence of one period to make way for another. However, books, etc. used in both periods should exist in both old and new versions. [...] On the above principle, the ink and pens etc. of the first scene can remain. Books and papers associated with Hannah's research, in Scene Two, can have been on the table from the beginning of the play. And so on, During the course of the play the table collects this and that, and where an object from one scene would be an anachronism in another (say a coffee mug) it is simply deemed to have become invisible. By the end of the play the table has collected an inventory of objects (p. 15).

Spesso l'effetto della condivisione degli oggetti da parte di personaggi di epoche diverse appare irresistibilmente comico, come quando sia il tutore Septimus che lo scienziato Valentine usano la tartaruga addormentata come fermacarte (e lo spettatore per un attimo è indotto a pensare, abbandonando la *suspension of disbelief*, che si tratti dello stesso, pluricentenario, animale!) o l'onnipresente mela, afferrata e affettata dai vari personaggi. Si procede infatti per accumulazione successiva, è come se entrambi i piani temporali depositassero i loro lasciti,

i loro *props*, per cui alla fine si assiste ad una sorta di fusione tra le due dimensioni. La sovrapposizione degli oggetti si accompagna, nell'ultima scena, alla compresenza dei personaggi delle due trame, per cui i personaggi ottocenteschi appaiono come fantasmi, spiriti che infestano la residenza dei Coverly con la loro presenza pur non interferendo con la trama contemporanea. L'ultima scena di *Arcadia* si apre poi con Valentine, Gus e Chloe Pemberley in costume *regency* (devono posare per una foto) per cui per un momento lo spettatore non sa in che livello temporale si trovi, o se per caso è avvenuto un sincretismo storico di qualche genere visto che pur indossando abiti nello stesso stile di Septimus e Thomasina, i due stanno leggendo il giornale e lavorando al computer. Man mano che ci si avvicina alla conclusione della storia, la percezione delle due trame diventa sempre meno distinta, e le somiglianze e le interferenze più facili da intuire.

Analogamente, in *Possession* l'esordio del capitolo 15 gioca con l'ambiguità dei personaggi descritti, che potrebbero essere Maud e Roland in viaggio per lo Yorkshire oppure Ash e Christabel in fuga d'amore (come è in realtà):

The man and the woman sat opposite each other in the railway carriage. They had an appearance of quiet decorum; both had books open on their knees, to which they turned when the motion of the carriage permitted. He was indeed leaning lazily back into his corner, with crossed ankles, indicating a state of relaxation. She had her eyes for the most part cast demurely down at her book, though she would occasionally raise a pointed chin and look intently out at the changing countryside. An observer might have speculated for some time as to whether they were travelling together or separately, for their eyes rarely met, and when they did, remained guarded and expressionless. Such an observer might have concluded, after a considerable period of travelling, that the gentleman admired, or felt a considerable interest in, the lady. When she was most determinedly looking at her book, or the flashing fields and vanishing cattle, his eyes would rest on her, speculative or simply curious, it was very hard to tell (p. 273).

Nel capitolo precedente infatti la narrazione aveva seguito Ash e Christabel sulle orme dei poeti; ora, invertendo cronologicamente le due escursioni ci viene fornito il resoconto del viaggio originario, con un effetto di assorbimento della trama contemporanea in quella vittoriana. I due critici Maud e Roland, cercando di «possedere» la storia, alla fine ne vengono inevitabilmente «posseduti»; per sfuggire al determinismo della

trama vittoriana, durante la vacanza decidono di ritagliarsi un *plot* individuale:

There's a place on the map called the Boggle Hole. It's a nice word – I wondered – perhaps we could take a day off from *them*, get out of their story, go and look at something for ourselves. There's no Boggle Hole in Cropper or the Ash Letters – Just not to be caught up in anything? (p. 268)

Per colmo di ironia nel capitolo successivo ci viene descritto proprio la gita di Ash e Christabel a Boggle Hole: pare proprio che non sia possibile liberarsi dall'ossessione del e per il passato, destinato a «cannibalizzare» le possibilità narrative del presente¹¹. A livello diegetico infatti vengono messi in atto vari meccanismi di identificazione e ripetizione. Si è appena detto del viaggio nello Yorkshire, ma anche la fuga di Christabel in Bretagna viene ripercorsa dai due studiosi, a loro volta seguiti da Copper, Blackadder e Leonora. I personaggi contemporanei costituiscono dei doppi rispetto a quelli vittoriani: Roland scopre una vocazione poetica come Ash, le donne «tradite», Blanche e Ellen, rispettivamente da Christabel e Ash, trovano in Val, la fidanzata trascurata e non amata di Ronald (non è un caso che Blanche e Val usino la stessa espressione, «superfluous woman», per definirsi) una sorta di riscatto: la sua autonomia lavorativa le permette di scegliere nuovi sbocchi anche sentimentali e a reagire positivamente all'abbandono di Roland. Maud stessa rappresenta un doppio per Christabel e per Melusina sia per l'aspetto fisico¹² (i capelli biondi, il colore verde che la caratterizza) sia per il suo amore per la solitudine e per un forte senso di autonomia personale e professionale. È come se il passato fosse ritornato a «possedere» il personaggio del presente narrativo per riscrivere la storia e farla rivivere in modo vicario.

¹¹ Più avanti nel romanzo Roland presenterà simile consapevolezza meta-narrativa: «Roland thought, partly with precise postmodernist pleasure, and partly with a real element of superstitious dread, that he and Maud were being driven by a plot or fate that seemed, at least possibly, to be not their plot or fate but that of those others. And it is probable that there is an element of superstitious dread in any self-referring, self-reflexive, intuned postmodernist mirror-game or plot-coil that recognizes that it has got out of hand, that connections proliferate apparently at random» (p. 421).

¹² J. Gitzen in «A.S. Byatt's Self Mirroring Art», *Critique*, 37, 1995 ha sottolineato i parallelismi tra Maud e Melusina e tra Christabel e Melusina.

In *Arcadia* il rapporto più stretto tra personaggi di trame diverse è senz'altro quello tra Thomasina e il biologo Valentine, che raccoglie la sua eredità non solo in senso letterale (è un suo discendente) ma soprattutto scientifico: è l'unico a saper decifrare gli appunti e le formule matematiche di Thomasina, a elaborarli nel computer e a riconoscere la straordinaria portata delle intuizioni di leggi fisiche e matematiche della ragazza. Va detto che l'elemento più funzionale a creare l'effetto di continuità tra le due trame è il misterioso e silenzioso Gus Pemberley (non pronuncia una sola parola nel *plot* contemporaneo), l'unico a comparire anche nella trama ottocentesca, nel ruolo di Lord Augustus. Nell'ultima scena egli rappresenta il momento di saldatura tra i due piani temporali (l'ambiguità viene segnalata anche nelle indicazioni di regia: «Gus appears in the doorway. It takes a moment to realize that he is not Lord Augustus» (p. 96) anche perché sembra avere instaurato una sorta di rapporto privilegiato, quasi medianico, con il passato: basti pensare a quando, nei panni di Augustus chiede a Septimus di conservare un disegno di Thomasina, lo stesso che, in quanto Gus, consegnerà ad Hannah nell'ultima scena. Il bellissimo finale, con Hannah che danza con Gus lo stesso valzer che stanno ballando Septimus e Thomasina sullo sfondo, realizza la saldatura finale tra le due vicende, rendendo magica e fantasmatica la presenza della coppia ottocentesca, che sappiamo essere provvisoria (Thomasina morirà la stessa notte in un incendio). Gus, fungendo da anello di congiunzione tra i due *plot*, crea un corto circuito nella linearità storica: qui passato e presente si danno la mano visualizzando un percorso storico ciclico anziché cronologicamente direzionato. La musica del valzer in un certo senso, come in *Odissea 2001* di Kubrick, accompagna ritmicamente la regressione al passato nel presente e viceversa, in un'atmosfera fiabesca dove tuttavia incombe la morte: «Et in Arcadia ego».

A proposito di finali, *Possession*, che si era aperto con la lettera ritrovata in un volume di Vico, si conclude con l'apertura di una lettera rivelatrice dove si scopre che la figlia di Ash è stata adottata dalla sorella di Christabel. Maud è quindi la diretta discendente dei due poeti; come si accennava in precedenza, la ricerca della storia letteraria coincide con la conoscenza delle proprie origini: il cerchio si chiude. In *Arcadia* e *Possession* il doppio *plot* e il doppio tempo si sovrappongono e si saldano tramite echi, corrispondenze e ripetizioni: se

il passato acquista spazio e voce è perché il presente tenta di evocarlo, ma anche il presente risulta fortemente condizionato, e inscritto, nel passato stesso.

Appare dunque difficile, quasi impossibile, cogliere la verità storica con la metodologia rigorosa della ricerca scientifica. È piuttosto l'intuito (dote che accomuna Hannah a Roland e Maud) unito a una sorta di capacità medianica di evocazione e di cogliere non tanto i «missing links» della linearità storica quanto gli spazi di continuità (i ritorni degli eventi e delle epoche) a sembrare lo strumento più adatto a ricostruire il passato. Tuttavia, nei due testi può verificarsi che l'accesso alla conoscenza avvenga in modo del tutto casuale, tramite coincidenze o incidenti fortuiti, con l'effetto di svalutare ironicamente anche questo approccio «intuitivo», non scientifico, al materiale storico.

Il risultato prezioso del tentativo di ricostruire, ricreare e in ultima istanza possedere il passato non è la conservazione gelosa di documenti e oggetti (magari per uno sfruttamento commerciale) ma l'inserimento della propria esperienza nel fluire delle ricorrenze storiche, nella ciclicità delle vicende individuali. Come scrive il personaggio Ash alla moglie:

If there is a subject that is my own, my dear Ellen, as a writer, I mean, it is the persistent shape-shifting life of things long-dead but not vanished (p. 256).

La narrazione e la drammaturgia postmoderna, alla sfida di conciliare convenzioni di temporalità realistiche e la loro infrazione nei testi, rispondono con una forma di «storiografia mitica» che, di fatto, preclude la possibilità di rappresentare un percorso (narrativo, drammaturgico) lineare. È il concetto stesso di *finale* della storia ad essere decostruito, poiché risulta coincidere con l'inizio (nelle due opere in esame l'ultima parola della vicenda presente viene pronunciata dalla vicenda passata). Altre narrazioni postmoderne offriranno soluzioni diverse (quali ad esempio la moltiplicazione dei finali in *The French Lieutenant's Woman* di Fowles o l'eliminazione del finale con la sospensione repentina dell'enunciazione in *Changing Places* di Lodge) alla medesima necessità di rappresentare la dimensione temporale e storica sganciandosi dalla progressione. In questo modo verrà affermata la natura «letteraria» della letteratura e della storia, rendendo impossibile ogni tentativo di rispecchiamento naturalistico del mondo esterno. Come afferma

S. Albertazzi a proposito di *Midnight's Children* di Rushdie (ma la stessa osservazione può applicarsi ai due testi esaminati):

La storia non si lascia mai interpretare: essa irrompe nella vita quotidiana come una sorta di follia, e all'uomo non resta che ripercorrerne il processo ciclico nella memoria, rigettando qualsiasi idea di progresso o evoluzione, e facendo di passato e presente un unico «qui» e «ora», in una rete di corrispondenze tra microstorie individuali e macrostoria collettiva¹³.

ABSTRACT

Both *Arcadia* and *Possession*, although belonging to different literary genres, are built on the juxtaposition of two temporal levels of narration, where the characters of the contemporary storyline are engaged in the reconstruction of biographic details of past literary figures (Byron in *Arcadia* and the fictional poet Ash in *Possession*). The inadequacy and the partiality of an investigation of historical facts based on pseudoscientific historiographic methodology is constantly parodied. Only by relying on a cyclical and mythical concept of time and history will it be possible to fill in the gaps among past events and grasp their authentic meaning (a typically postmodern procedure of challenging the notion of linear history and highlighting the fictional nature of literary and historical narrative).

KEY WORDS

Byatt. History. Stoppard.

¹³ S. ALBERTAZZI, *Bugie sincere. Narratori e Narrazioni 1970-1990*, Roma, Editori Riuniti, 1992, p. 102.

Cosetta Veronese

AUDEN'S VERSE AND AUDEN'S POETRY IN
THE ASCENT OF F6

Virtue. Knowledge. We have heard
these words before; and we shall hear
them again [...] justifying every baseness
and excusing every failure, [...]
The Ascent of F6, I, i

Introduction

The Ascent of F6 is a joint production of Wystan Hugh Auden and Christopher Isherwood. It is a drama written in verse and prose – the former by Auden, the latter by Isherwood – first published in September 1936 and first performed by the Group Theatre in the February of the following year with considerable success.

This essay is meant to provide a close reading of the verse in the play and of some of the prose, namely the parts written by Auden, with the aim of pointing out the difference in the forms verse and prose take according to the character who speaks.

The first section will outline the cultural context in which verse drama emerged in the first decades of the Twentieth Century, when appropriate cultural means of appealing to contemporary audiences and representing modern reality were sought. The mixing of verse and prose in a dramatic work was considered a possible response to this search. On account of this *The Ascent of F6* is a concrete example of modern theatre and it is mainly in its verse parts that modern experimentalism stands out.

Besides the traditional, elevated poetic verse spoken by the hero or pseudo-hero of the play, Auden writes a kind of prosaic, trivial verse in the form of the chorus played by Mr and Mrs A., two stylised symbolical figures thoroughly devoid of personal identity.

The central section of this essay will accordingly deal with

the analysis of the characteristics – from a formal (syntactic and lexical) to a semantic level – of the verse parts of the chorus compared to those of the verse spoken by Michael Ransom, the protagonist. I will also draw attention to some prose parts of the latter character that prove Auden's disregard for the outdated separation between verse and prose as means of expressing respectively and exclusively tragic or trivial subject matters. In the prose parts the poet demonstrates that prose is capable of expressing poetic subjects as properly as verse; and vice versa, he uses a kind of highly foregrounded verse from a rhetorical point of view (repetition of the same syntactic patterns, use of rhetorical figures – mainly *schemes*) only to express boring daily hum-drum. The juxtaposition of such strikingly different effects arising from the use of the same expressive medium (verse) or the poetic achievements resulting from a poetic use of prose is a remarkable formal goal of *The Ascent of F6* as a poetic drama. This accounts for its major place in the lively cultural experimentalism of the '20s and '30s as an anticipation of great Twentieth Century drama.

I.

The revival of verse drama and the debate on the *genre* that arose in England in the 1920s and '30s was partly a reaction to the naturalistic theatre of the late Nineteenth Century and partly an attempt to find a theatrical form appealing to contemporary audiences. In the second half of the past Century the need for a closer and deeper moral and social insight than had been achieved under Romanticism made the English theatre easily subject to foreign influence, in particular that of the dramatist Henrik Ibsen, who, with his «social plays», stressed the importance of the use of prose in the theatre to give the illusion of reality, «to produce the impression on the reader that what he was reading was something that had actually happened»¹. This partly accounts for the proliferation of naturalistic prose drama at the end of the Nineteenth Century, which enabled the creation of individual characters with unique personal psychology.

¹ Quoted from a letter Ibsen addressed to Edmund Gosse in January 1874 in Arnold HINCHLIFFE, *Modern Verse Drama*, London, Methuen, 1977.

Yet, after the turn of the century the English theatre actually sought a formal structure capable of representing the whole of reality, life and the world, as blank verse had proved able to do in Shakespeare's times. It is within this cultural context that theatrical experimentation developed.

The need for a broad universal outlook on life cropped up in W.B. Yeats' theatrical production. Yeats moved progressively back from the oral Irish tradition to approach the oriental theatre, especially the stylised Japanese Noh plays. These are religious ritualistic texts dating back to the late Fifteenth Century, dealing with the basic emotions of love, hate and jealousy, and combining together ceremony, poetry, dance and scenery.

The co-operation of various artistic forms on the stage (poetry, music and gesture) was indeed the mark of the new trend in contemporary art which aimed at total representation. All this was pioneered by The Group Theatre, founded in February 1932 by Rupert Doone and Robert Medley.

The following extract, taken from a manifesto written by Auden of the first public production (October 1935) of the two plays *The Dance of Death* and *Sweeney Agonistes*, respectively by Auden himself and Eliot, powerfully embodies the spirit and original artistic ends of The Group Theatre:

DRAMA BEGAN AS THE ACT OF A WHOLE COMMUNITY.
 IDEALLY THERE WOULD BE NO SPECTATORS. IN PRACTICE EVERY
 MEMBER OF THE AUDIENCE SHOULD FEEL LIKE AN UNDERSTUDY.
 DRAMA IS ESSENTIALLY AN ART OF THE BODY. THE BASIS OF ALL ACTING IS
 ACROBATICS, DANCING, AND ALL FORMS OF PHYSICAL SKILL. THE MUSIC
 HALL, THE CHRISTMAS PANTOMIME, AND THE COUNTRY HOUSE CHARADE ARE
 THE MOST LIVING DRAMA OF TO-DAY. ...
 THE SUBJECT OF DRAMA IS THE COMMONLY KNOWN, THE UNIVERSALLY
 FAMILIAR STORIES OF THE SOCIETY OR GENERATION IN WHICH IT IS
 WRITTEN. ...
 DRAMATIC CHARACTERS ARE SIMPLIFIED, EASILY RECOGNIZABLE AND OVER
 LIFE-SIZE.
 DRAMATIC SPEECH SHOULD HAVE THE SAME COMPRESSED,
 SIGNIFICANT, AND UNDOCUMENTARY CHARACTER AS DRAMATIC MOVEMENT.
 DRAMA IN FACT DEALS WITH THE GENERAL AND UNIVERSAL....²

These words suggest that the idea of experimental theatre Auden conceived within the Group Theatre abundantly draws

² Quoted in Michael SIDNELL, *Dances of Death*, London, Faber and Faber, 1984, p. 60.

on the contemporary German model. In fact, during his stay in Berlin, Auden was deeply affected by Bertold Brecht's epic drama, in particular by the opposition Brecht created between traditional *Dramatic Theatre*, based on the emotional involvement of the audience in the action, and *Epic Theatre*. The latter provides an artistic representation of reality through the so called «estrangement process» that drives the audience to a detached critical observation of the characters' behaviour. The actor establishes a dialectic relationship with the audience because he does not identify himself with the character but rather, through mimicry, displays some social point of view from which the actor looks at him.

In experimental theatre the audience is ultimately supposed to change its role from that of passive spectators to active critics; in Auden's words this is the first step towards making drama «a form for social democracy»³.

As a poet, however, W. H. Auden was primarily concerned with the possibility of making poetry and dramatic art complement each other. The importance of a poem for Auden, as that of the theatre for Brecht, was its capacity to delight and instruct. Thus, the introduction of poetry into drama was a means of converting it into a didactic vehicle. Moreover, poetic drama enabled the coming together of the private world of the poet (poetry) and the public one of the theatre (drama).

However, another question arose then: the form poetry should take in drama in order to represent contemporary society. As T.S. Eliot remarked in his article «The Need for Poetic Drama»⁴, each cultural period must develop a form of its own, capable of expressing its own peculiarities. To Eliot contemporary dramatic poetry has to satisfy two needs:

it has to make an immediate effect on an audience who cannot be assumed to have read it before they came to the theatre: if it cannot do this it is not dramatic. And it has to be good enough to bear reading afterwards, [...] if it cannot do this, it is not poetry⁵.

³ Quoted in Edward MENDELSON, *Early Auden*, London-Boston, Faber and Faber, 1981, p. 258, from Auden's Paris lecture «The Outlook for "Poetic Drama"», held in December 1938 in Paris.

⁴ T.S. ELIOT, «The Need for Poetic Drama», *The Listener*, no. 411, 25 November 1936, pp. 994-995.

⁵ *Ibidem*.

This to a great extent substantiates the revival of chorus in modern verse drama: but whereas in Greek drama the chorus was exclusively meant to comment on the action, here it is quite independent and functions as a go-between for characters and audience. Owing to their formal self-sufficiency the parts of a chorus in modern verse drama are the ones that most directly appeal to the audience. Furthermore, the chorus keeps up the musical pattern of the play and in Auden's plays was supported by Benjamin Britten's music, which was not a mere background to the action but a mediator of its meaning.

Auden agreed with Eliot's opinion that, if modern poetic drama was to perform its social function, the starting-point should be a popular art form based on music and bodily movement, which combined to make up ritual actions. The verse parts devoted to the chorus in *The Ascent of F6* are interspersed within the development of the main action and echo from aside, indeed suggesting the regularity of a ritual. The characteristics of these verse parts compared with the rest of the verse in the drama and their interplay with the main action will henceforth be our major concern.

II.

The chorus in modern verse drama was directed on the one hand to the audience, and on the other to the plot. There are several commenting voices in *The Ascent of F6*⁶: a duet, a chorus and anonymous voices. But the major ones are Mr and Mrs A., undoubtedly *the chorus* of the play, who represent, to

⁶ James Ransom and his political *entourage* take advantage of a riot in the British colony of Sudoland to urge an expedition to the local mountain F6 and definitively establish British rule there, since an indigenous superstition acknowledges that the first man who reaches the peak of the mountain and defeats the demon that is supposed to live there shall govern the country for a thousand years. James hopes that his brother Michael, a famous climber, will undertake the mission. But Michael hates James as he believes the latter has undeservedly gained their mother's favour; he accepts reluctantly only after Mrs Ransom's personal urging. Surviving all the other members of the expedition, Michael succeeds in reaching the summit, but discovers that the demon at the top is his mother herself, and eventually dies in her lap, while propagandistic media acclaim him as a hero. Mr and Mrs A., a middle class couple obsessed by financial problems, comment on the events from aside.

protest of the poor against a society which with false claims deceives them.

The impression of depersonalisation arises primarily from the form of the verse they speak. With the exception of their last but one apparition (Act II, ii, pp. 90-92), where there is some prosodic regularity, the lines they speak are very irregular in rhythm. Auden uses free verse and puts a strain on the resources of syllabic metre by extending enormously the length of lines (up to 24 syllables). Following the characteristics of free verse, these variations in line-length are not set within an established pattern but occur unexpectedly. For example when Mrs A. first appears on the stage she says:

Evening. A slick and unctuous Time	8	syllables
Has sold us yet another shop-soiled day,	10	
Patently rusty, not even in a gaudy box.	13	
I have dusted the six small rooms:	8	
The parlour, once the magnificent image		
of my freedom,	15	
And the bedroom, which once held for me	9	
The mysterious languors of Egypt and the		
terrifying Indias.	16	

(I, i, p. 17)

Let us consider in detail this quotation. It may appear non-sensical to analyse metrically nonmetrical verse, but being it verse, it must maintain some kind of relation to metre, in that it approaches and deviates from it. Hence, I will make reference as far as possible to the standards of ordinary metrical analysis to highlight the peculiarities of the A.s' verse.

The length of the lines quoted varies from 8 to 16 syllables. The first line is an iambic tetrameter with an initial trochee. Then follows a perfectly regular iambic pentameter; the third line is a hexameter with a double trochaic foot⁸ at the beginning. The fourth line quoted is a tetrameter consisting of two trochees and two iambs. The following line raises more complex problems: it has actually five beats and ten offbeats:

⁸ It is improper to speak of «foot» here, as well as to use any of the terms of classic prosody. They are, in fact, very strict categories obeying well-established rules which are utterly infringed in the verse parts of the play. Nevertheless, to simplify the analysis I thought that they might come in handy as terms of reference.

x / x / x x / x x / x x x / x
 the parlour once the magnificent image of my freedom.

Considering the fact that the major concern of free verse is not metre but rhythm, let us focus on the latter. As the length of lines increases and control over the alternation of beats and offbeats gets harder, it is rhythm that governs verse. In this line rhythm is wide and even: in fact, the number of stresses is lower in relation to the number of syllables (unstressed syllables double the stressed ones), but the evenness in rhythm is assured by the three major stresses on «parlour», «magnificent» and «freedom», respectively the first, the central and the last word of the line.

The following line, unlike the first three ones, can hardly be read metrically. After the word «bedroom», there is a concentration of stresses on monosyllabic words («once», «held», «me», focusing on the speaking I) which contracts rhythm only to release it again in the final mythical image of the subsequent line. The rhythm here, lengthened through polysyllabic words, is slightly arrested by the rising intonation of the two nouns («Egypt», «Indias») concluding the pair of syntagms. The reader pauses a moment on these words which represent the core of Mrs A.'s dear old memories of the past.

She carries on her monologue through this variable rhythmic texture, which at times encourages «prosaic» reading of verse, and at times strikes one as closer to metre. This is for example the case of the last lines she speaks before the entrance of her husband. She describes the throbbing of the hearts of people like them as:

The drums of an enormous and routed army,
 Throbbing raggedly, fitfully, scatteredly, madly.
 We are lost. We are lost.

(I, i, pp. 17-18)

The second line begins and ends with two disyllabic words and develops along three adverbs of three syllables. It consists of 13 syllables of which 8 are stressed. If we take the stressed syllables to be metrical beats, regularity in rhythm is guaranteed by a pause in reading between one adverb and the other, namely a virtual offbeat. This produces a regular alternation of 8 stressed syllables, corresponding to metrical beats, and 8 offbeats, either syllables or pauses in reading suggested by the

commas. There is another relevant point: the four subsequent adverbs are rhyming; so the regularity is also strengthened on a phonological level. The ultimate effect of this line is the reproduction of rhythmic drum-beat.

Let us briefly discuss the semantic level. The image of an anonymous, undefined (notice the use of the indefinite article «an») mass («enormous») of defeated soldiers («routed army») is consistent with the adverbs used to describe them, in particular «raggedly» and «scatteredly». The last line quoted reveals the tenor of the metaphor. «We – not only the A.s, but the whole unidentified mass that lives like them – are lost». Three successive stressed monosyllabic words suddenly interrupt the long regular rhythmic alternation of the former line. Each element in this elementary sentence has the same weight as the others and its identical repetition in the second hemistich suggests the sad beats of a tolling bell. Mrs A.'s realisation of their condition freezes her and she cannot but speak it in a slow, briefly-worded sentence.

Mr A. interrupts his wife's monologue to start one of his own. His way of speaking, however, suggests more closeness to regular rhythm than the one by Mrs A. Let us again take a sample from the beginning. Mr A. takes his cue to carry on in this way from his wife's conclusion that «Nothing that matters will ever happen»:

- 1 No, nothing that matters will ever happen.
 - 2 Nothing you'd want to put in a book;
 - 3 Nothing to tell to impress your friends –
 - 4 The old old story that never ends:
 - 5 The eight o'clock train, the customary place,
 - 6 Holding the paper in front of your face,
 - 7 The public stairs, the glass swing-door,
 - 8 The peg for your hat, the linoleum floor,
 - 9 The office stool and the office jokes
 - 10 And the fear in your ribs that slyly pokes:
 - 11 Are they satisfied with you?
 - 12 Nothing interesting to do,
 - 13 Nothing interesting to say,
 - 14 Nothing remarkable in any way; / [...]
- (I, i, p. 18)

These lines are similar to each other in length, varying from 11 (only line 1) to 7 syllables (lines 11, 12, 13), which mark the stronger change in rhythm. The slight changes in length from one to two syllables are hardly felt at a rhythmic level, as

the «extra» syllables are often unstressed or can be elided in reading. Take lines 6 and 7, for example: the latter is a perfect iambic tetrameter (8 syllables), the former also has four stresses with two further unstressed syllables («the», «in») which easily slip into the rhythm of the line. The impression of cohesion and regularity in rhythm is also strengthened by the rhyming couplets. The rhymes account for a beating rhythm that is very far from that of the ordinary prosaic conversation we find some lines below:

Mrs A. It's time for the news, John. Turn on the wireless.
 Mr A. I'm sick of the news. All you can hear
 Is politics, politics everywhere: / [...]
 (I, i, p. 19)

A patterned syntactic arrangement is suggested in Mr A.'s speech quoted above. Besides the anaphora on «Nothing», in lines 1, 2 and 3 the «Nothing-clause» is followed by a verb in the infinite + a complement. The two asyndetic adjectives in the following line («old old») anticipate the subsequent mechanical juxtaposition of the phrases symbolising the A.s' squalid life. They are introduced in pairs, each occupying one hemistich in the line, with a variation in line 6, an adverbial clause in the gerund, and 10 where the phrase extends into a relative clause occupying the whole line. Then in line 11 there is a sudden rhythmic change that corresponds to a change of focus.

The reader can never expect a pattern to be established in these verse parts of the play. If it has been adopted in a few lines, it is bound to be strikingly broken. This produces an extreme odd mixing together of verse that sounds like verse, and verse that sounds like ordinary conversation. The resulting effect is prosaic verse, a jog-trot with prevailing parataxis and short sentences.

The subject matter of the A.s' cues in the play is perfectly consistent with its form. It is an everlasting complaint revolving around the meaninglessness of a life dragged on in perpetual financial insecurity, made of frustrating routine and individual alienation.

The reader will note the high occurrence of the definite article in the A.s' style. The objects defined by the definite article are supposed to be part of one's personal experience, but, in fact, the A.s make very few superficial references to

their personal history in the play; hence, the aspects of the daily experience they are always complaining about, turn out to be social stereotypes. In recollecting their holidays Mrs A. says:

[...] / There will be nothing to remember
 But the fortnight in August or early September,
 The boarding-house food, the boarding-house faces,
 The rain-spoilt picnics in the windswept places,
 The camera lost and the suspicion,
 The failure in the putting-competition,
 The silly performance on the pier - / [...]
 (I, ii, p. 33)

There are no details about what the food is like in the boarding-house or the people in there, about the kind of performance on the pier, and so on. Their personal experience is reduced to the reporting of news items in the popular press:

Mrs A. [...] / The savage train-wreck in the dead of night,
 The fire in the school, the children caught alight,
 The starving actor in the oven lying,
 The cashier shot in the grab-raid and left dying, / [...]
 (I, iii, p. 48)

Their life is ultimately as aseptic as a paper title printed in boldface. Nothing they say concerns them as actual human beings but it does concern them as symbols of a social class. Their life style is exemplary of their class. The events in their life have no relevance in themselves but as the standard events of anyone in their economic situation. They are stylisations, impersonal representatives of an economic and social status. There is a high occurrence of pronouns (something, anything, nothing) relating to the anonymity of their characters and the randomness of their lives:

Mrs A. [...] / Why don't you do something, something that pays;
 [...] / Can't you find something proper to do?
 (I, ii, p. 32)

Mrs A. Let's go away and never return; / [...]
 Mr A. Where to?
 Mrs A. What does it matter?
 Anywhere out of this rush and this clatter!
 (I, iii, p. 53)

Mr A. [...] / And Holmes in our office, well past fifty, was
dismissed last week to bring down expenses;
Next week another: who shall it be?
It may be anyone. It may be me.
(II, i, p. 80)

Another interesting point is the high frequency of «what / why questions»:

Mr A. [...] / What have they [politicians] ever done, I ask you?
What are they ever likely to do
To make life easier, make life happier? What
have they done for me and for you?
(I, i, p. 19)

Mr A. Dear, what's the use
Of talking like this?[complaining about money]
(I, ii, p. 32)

Mrs A. [...] / Why can't you find a way to earn more?
It's so degrading and dull to be poor.
(II, i, p. 80)

Mr A. Why is my work so dull?

Mrs A. Why doesn't my husband love me any more?
(II, v, p. 113)

The As. Why were we born?
(II, v, p. 114)

These questions find no answer in the play and when, in the last three quotations, Mr and Mrs A. address «the powerful», they are easily made a fool of by them. The political and economic machinations of James Ransom and his gang reveal their social consequences in the A.s' life.

The A.s look for dignity, self-assertion, something impossible to achieve in a society ruled by economic interests («This abstract civic space imposed upon the fields, / Destroying that tie with the nearest which in Nature rules», I, i, p. 20) where ordinary people occasionally may come in handy as pawns in political games. In a situation offering no chance to individuals beyond economic calculation, any improvement in life becomes a matter of luck: «You never know, perhaps one day / Better luck will come our way» (I, ii, p. 32). The indefinite pronouns and the «what / why questions» are consistent with the sense

of randomness in Mr and Mrs A.'s life. Very little space is left to individual will in their lives and they let themselves be driven by the ebb and flow of events. Their one act of free-will is the trip to Hove on learning of Ransom's expedition, which provides vicarious excitement for them⁹ («Moments of happiness do not come often, / Opportunity's easy to miss. / O, let us seize them», I, iii, p. 54), but the financial hardship it causes traps them again into frustrating routine («Can we never have fun? Can we never have any / And not have to count every single penny?» II, i, p. 80). The A.s end up by thoroughly accepting their condition (II, iii, pp. 101-103). This attitude prevails when Mr A. urges his wife to turn off the wireless. This scene provides an instance of the several specular or inverted actions and cues in the play. At the very beginning (I, i, p. 19) Mrs A. asks her husband to turn on the radio in order to listen to the news. The details on Ransom's expedition then burst into their lives and offer temporary diversion and imaginative evasion before being turned down as a solution to their problems. The rejection of news is a way of putting aside a reality that does not concern them, which they will never experience («We are bored by the exploits of amazing heroes; / We do not wish to be heroes», II, iii, 101; «They excite us; but not very much. It is not our life», p. 102), and of satisfying themselves with what little they have («Our moments of exaltation have not been extraordinary / But they have been real», p. 102). Eventually, they give up the fight even before starting. Maybe it is because of the negation of their will that their life is so anonymous: negation of willpower implies negation of personality and originality. Their life is a hybrid, constantly wavering between dissatisfaction, desire for change, renouncement of change. Accordingly, the language they speak is a hybrid as well. It is hybrid poetry, a poetry that avoids regular metre and varies from controlled rhythm to the fluctuating one of every-day speech, a verse form which is hardly poetic but retains the prosaic tone of ordinary conversation.

The A.s' mechanical subjection to their humdrum lives sets them in opposition to Michael Ransom, the man who fights for the assertion of his will throughout the play. He might well do so as he has consciously rejected his brother's world and lives in an

⁹ Cf. John FULLER, *A Reader's Guide to W.H. Auden*, London, Thames and Hudson, 1970, p. 92.

intellectual one of his own, while the A.s are, in spite of themselves, flattened by the steam-roller of politics and economics.

Ransom is the man of action of the play. He is a sensitive intellectual primarily concerned with private musing on the moral nature of virtue and knowledge. Issues of morality seem to obsess him, so irony in the play arises when he turns out to suffer from the Oedipus complex: his will in such a fundamental matter as whether or not to undertake the mountain expedition is governed by his unconscious desire to conquer his mother's love. In this case instinct defeats morality. «Go to James and tell him that you won» (I, iii, p. 48) are his words to his mother when he agrees to climb the mountain after rejecting his brother's offer on any condition. He emphasises the determining influence of his mother («you won»).

Ransom's concerns are exclusively philosophical and moral and unwind the complicated psychological net he is trapped in. The A.s are not obsessed by problems of morality, but by those of economics. They do not seem to question the reasons for their being poor and the others rich. They blindly wonder why they cannot be rich as well. They are the people who, in the words of the abbot, «long to be delivered from the terror of thinking and feeling for themselves» (II, i, p. 73). To them Ransom is a saviour. The words of the abbot touch a crucial issue in *The Ascent of F6*. The A.s' passivity and their rejection of will are antithetical to Ransom's assertion of will. But though the latter will eventually reveal its own corruption («the human will is from the Demon», II, i, p. 74), the former cannot be read in terms of the positive alternative suggested by the abbot: «the complete abnegation of the will» (*ibidem*). Abnegation presupposes a voluntary act, which is not to be expected by the A.s. Therefore neither attitude offers a solution to the quest for virtue and knowledge debated in the opening scene of the tragedy.

Yet, Ransom's speculations have nothing to share with the ambitions of his brother James and the political *elite*, or with the economic problems of the vulgar masses. He represents the other pole, the intellectual one. His motives are personal, private ones («I must choose for myself alone, not for these others», II, i, p. 76). Accordingly, his verse is not an attempt to suggest the frustrating boredom of everyday life through rhyming couplets in an odd mixture of regular and free lines, but a free verse of wide rhythm and epic tone. Let us compare the verse parts where

Mr and Mrs A. speak and the only two verse speeches of Michael Ransom. His are mainly prose parts; he speaks in verse at two key moments: firstly, at his mother's appearance when the F6 expedition has to be settled; secondly, after the death of his last surviving companion, Gunn, whom he decided should accompany him in the attempt to reach the summit.

In the first quoted episode the verse part of Ransom is short, the longer one being his mother's. Yet, though insignificant from the point of view of poetry, this piece is a crucial one for the character's psychology: he recollects his childhood relationship with his brother, a sly hypocrite («I saw him charm his way to every heart / And idly win the prizes», I, iii, p. 46), and ends with a key question for the analysis of the semantic level of the play: «Years ago / He (James) stole my share of you; and must he now / Estrange me even from myself?» (*ibidem*). This question points to the most private side of the plot developed in the play. Against the overt political machinations of James Ransom's committee and the social responses to it, represented by the A.s, there stands the deep intimate drama of the individual man caught in the complicated web of psychology and idealism: his love for mountain climbing cannot be contaminated by serving the political career of his unscrupulous brother, whom furthermore he is jealous of; on the other hand, his unconscious desire to conquer his mother's applause prevails, and he eventually consents to lead the expedition in spite of the underlying economic and political interests. Ransom's character is the most subtly drawn and scrutinised from a psychological point of view. As John Blair says «he is the one character who comes close to being a specific individual with a specific history»¹⁰.

The formal difference between the A.s' and Ransom's verse is evident. The latter's free verse is entirely unrhyming, more even in line-length and more elevated in tone. I will not attempt here a formal (metrical and rhythmical) analysis as I have done with the chorus, but will focus on the poetic density of Ransom's verse and prose pieces because of their close connection to the function of verse drama and the meaning that poetry had for Auden.

Ransom's lines concluding Act II, scene iv are notorious for

¹⁰ John BLAIR, *The Poetic Art of W.H. Auden*, Princeton, Princeton University Press, 1965, p. 100.

evoking King Lear's outburst in the tempest in Shakespeare's tragedy:

1 O senseless hurricanes,
 2 That waste yourselves upon the unvexed rock,
 3 Find some employment proper to your powers,
 4 Press on the neck of Man your murdering thumbs
 5 And earn real gratitude! Astrologers,
 6 Can you not scold the fated loitering star
 7 To run to its collision and our end?
 8 The Church and Chapel can agree in this,
 9 The vagrant and the widow mumble for it
 10 And those with millions belch their heavy prayers
 11 To take away this luggage. Let the ape buy it
 12 Or the insipid hen. Is Death so busy
 13 That we must fidget in a draughty world
 14 That's stale and tasteless; must we still kick our heels
 15 And wait for his obsequious secretaries
 16 To page Mankind at last and lead him
 17 To the distinguished Presence?

Ransom's prayer is a longing for apocalypse. His definition of the world («stale and tasteless») recalls the A.s' life-style. «The vagrant» and «the widow» are symbolic images of the humble who suffer most from the burden of life; the synaesthesia «heavy prayers» is also consistent with the idea of humble people dragging on day after day under the weight of monotonous meaningless occupations (superfluous «luggage» one would prefer getting rid of). But Ransom's vision is almost a cosmic one: he himself (notice the use of the first person plural «We must fidget»; «our end») together with the great and the humble, the rich and the poor make up the «millions» who «belch their heavy prayers». The verb («belch») is pregnant but blasphemous; it suggests psychosomatic reaction to the frustrations of life.

Ransom reproaches the natural forces («senseless hurricanes», «the fated loitering star») for delaying the relief of death, an accusation further stressed by the metaphor «draughty world», which implies the presence of natural elements only to torment mankind («fidget»).

Though still prevalently paratactic, the syntax in Ransom's speech differs greatly from the A.s'. Clauses are much freer in metre, very unlike the syncopated rhythm of Mr and Mrs A.'s style, due to the abundance of syntactically parallel clauses. The variable rhythm of Ransom's verse actually tends to be more

condensed at the end of sentences or lines either to point out the outcome of what has been previously asserted («earn real gratitude!» (5); «take away this luggage» (11)); or to underline some key ideas («the fated loitering star» (6); «heavy prayers» (10)).

The tone of the monologue is highly lyrical: Ransom sees his personal experience as epitomising humanity's lot. The parallel between the individual and the universal is a major point, not only with reference to the meaning of this play, but to the general function of verse drama. For Auden indeed the ultimate aim of poetry is to unveil the identity between the private and the universal, so Ransom's speech suggests a connection with the issue of the poetic nature of verse drama.

According to Arnold Hinchliffe¹¹ *verse drama* is an entirely neutral expression referring to the medium of verse instead of prose to express ideas. *Verse drama*, in other words, does not mean *poetic drama*. Indeed, there is in *The Ascent of F6* some very fine poetry written in prose – for example Ransom's soliloquy on the skull and his comment on Lamp's death (II, ii) – whereas most of the verse parts are prosaic, being spoken by Mr and Mrs A. «Lyrical prose vs prosaic verse» may well be an over-simplification but it is to some extent a true one, and it is certainly a most effective way of differentiating the characters and their roles. Blair reminds us¹² that in the '30s Auden revealed a special keenness for John Skelton's *Magnificence*¹³ where characters are skilfully differentiated through the use of different metres. For Blair

[Auden's] plays with Isherwood clearly indicate his commitment to such formal structure. The characters are personified attitudes of mind more than recognizably particular human individuals, and the author develops contrasts between them rather than conflict. [...] In *The Ascent of F6* [...] the attitude of the average man, embodied in Mr. and Mrs. A, contrasts with the attitude of the strong leader, Michael Ransom. [...] They represent two mutually exclusive ways of life that have only occasional and distant influence on each other.

This differentiation is achieved through a manipulation of verse and prose. All the verse parts in the play were written by Auden together with the poetic prose pieces which condense

¹¹ HINCHLIFFE, *op. cit.*, pp. 2-3.

¹² BLAIR, *op. cit.*, pp. 97-98.

¹³ John Skelton (ca. 1460-1529), poet and satirist. His work *Magnificence* is a morality play.

the deepest semantic suggestiveness of the tragedy¹⁴.

Poetry was in Auden's mind a medium of salvation, an instrument of redemption, as its universality could appeal to anyone and reveal general truths. As a matter of fact this was an enthusiastic idea of the very young Auden, who later on (in the early stages of his dramatic writing) developed the more realistic conviction that the best thing poetry could do was to teach. Nevertheless, the original ideal of the poet's role as saviour is still present in *The Ascent of F6*, where Ransom wants to save humanity, not through poetry but through mountain climbing, which stands as a metaphor for poetry¹⁵. This symbolic function of climbing is consistent, at a formal level, with Ransom's speeches which are the most poetic in the play and do sometimes echo Auden's poems.

Yet, the redeeming value of the expedition to F6 turns out to be polluted: Ransom's misanthropic mission disguises his will to conquer power in the form of his mother's love, thus to impose revenge on his hated brother. In his conversation with the abbot, which is more philosophical than poetical in tone, he learns that «The Demon is real. Only his ministry and his visitation are unique for every nature. To the complicated and sensitive [...] his disguises are more subtle» (II, i, p. 72). Ransom's generous response to the invocations of the masses («Was it to me they turned their rodent faces, those ragged denizens of the waterfront, and squealed so piteously: "Restore us! Restore us to the uniqueness of our human condition."», II, i, p. 70) is a double self-deception: it implies a pitiful attitude towards the masses which are actually looked down upon («Under I cannot tell how many of these green slate roofs, the stupid peasants are making their stupid children», I, i, p. 15), and it is the pretence with which he justifies the expedition which is instead meant to satisfy his mother. The abbot teaches Ransom that, whatever the object of his will, «the human will is from the Demon» (II, i, p. 74), so that we are prisoners of our own selves, and the quest for virtue and knowledge is bound to fail («save us from the destructive element of our will, for all we do is evil», p. 76).

¹⁴ For a detailed relation of the composition of the parts by Auden and Isherwood cf. the Bibliographical Note to Edward MENDELSON's «The Auden-Isherwood Collaboration», *Twentieth Century Literature*, vol. 22, no. 3, (October 1976), p. 285.

¹⁵ Cf. MENDELSON, *op. cit.*, pp. 248-256.

Ransom's acknowledgement that the abbot was right can be read in his poetic comment on Lamp's death:

The first victim to my pride. If I had never asked him, he would not have come. [...] My minor place in history is with the aberrant group of Caesars: the dullard murderers who hale the gentle from their beds of love and, with a quacking drum, escort them to the drowning ditch and the death in the desert.

(II, ii, p. 89)

His major sin is presumption: ill-disguised pretension and insincere pity for the masses. He confirms it by setting himself metaphorically among the symbols of pride and power, the Caesars. The next image causes horror and aberration. Though the action evoked is criminal, the adjective «dullard» linked to «murderers» seems to imply a crime committed unawares and unconsciously («with a quacking drum»).

Ransom believes he is a healer of mankind, but at the end realises that he has deceived himself and others. This is proof of the complexity of the character and of the problems the play has raised, which, according to the Brechtian didactic method, are left open. The ultimate role of poetry is to compel the audience to face problems and alternatives which they must choose for themselves.

In the introduction to the anthology *The Poet's Tongue* Auden wrote that

poetry is not concerned with telling people what to do, but with extending our knowledge of good and evil, [...] only leading us to the point where it is possible for us to make a rational and moral choice¹⁶.

So, the theatrical production in collaboration with Isherwood was meant to forge «parables of action»¹⁷ capable of helping mankind to beat a path to an improved society.

III.

The Ascent of F6 develops at two levels, a private psychological-symbolical level, revolving around Michael Ransom, his oedipal relationship with his mother and the meaning the expedition to F6 has for him, and a public socio-political one, focusing on James Ransom, his intrigues, and the A. s.

¹⁶ Quoted in MENDELSON, *op. cit.*, p. 257.

¹⁷ I use here the title of two chapters in the quoted book of Mendelson.

Throughout the play realistic and unrealistic elements mingle together and reach the climax in the final *phantasmagoria* when, interspersed by choruses and duets, a game of chess is played with the dead members of the F6 expedition and James Ransom's companions as pawns; eventually Mrs Ransom appears on the summit as the Demon and sings to the supposed corpse of her son a kind of consoling lullaby.

The attempted analysis of some verse parts of *The Ascent of F6* and the brief comment on some of its prose have revealed that the play is formally organised according to two intertwining paradigmatic pairs: «prose vs verse» and «poetic vs prosaic». There is poetic prose (Ransom's monologues) and prosaic prose (the *pastiches* on political propagandistic idiolect); poetic verse (Ransom's two verse pieces) and prosaic verse (the chorus and the several duets and stylised voices that are heard in the background). The difference between «poetic» and «prosaic» is a matter of content. «Poetic» refers to those issues that, though universally acknowledged, are the product of an intimate, private, often painful investigation into the deepest recesses of the self and are generally concerned with morality and philosophy; «prosaic» refers to matter-of-fact issues generally dealing with the common, ordinary, trivial problems of every-day life. Verse and prose, once rigidly separated in function, are now used in turn to render both poetic and prosaic matters; this is proof of the intent to break the boundaries (even social and cultural) to achieve really useful forms of art capable of appealing to anybody.

When the first number of the Group Theatre Paper was issued in Spring 1936 Auden acknowledged that society affected art:

Art is of secondary importance compared with the basic need of Hunger and Love, but it is not therefore a dispensable luxury. Its power to deepen understanding, to enlarge sympathy, to strengthen the will to action and last but not least, to entertain, give it an honourable function in any community.

The content and structure of social life affect the content and structure of art [...] development in art as in society, is not a purely unconscious process that happens automatically. It has to be willed; it has to be fought for. [...] An experimental theatre ought to be regarded [as] as normal and useful a feature of modern life as an experimental laboratory¹⁸.

¹⁸ Quoted in MENDELSON, *op. cit.*, p. 267.

Ultimately in order to find a form that would be able to portray the world in such a comprehensive way as blank-verse had done in the Elizabethan and Jacobean periods, contemporary artists, as Eliot hinted, could not make an archaeological operation of recovery of the past and adaptation of old forms to the present, but had to start off from contemporaneity and look out for solutions within their own age.

Auden and Isherwood's tragedy *The Ascent of F6* represents an attempt to do this. An attempt only. In fact, Auden is known as a great poet while his theatrical production is generally discarded. The play is somewhat heterogeneous and seems to lack satisfactory harmonisation between the psychological-symbolical and the socio-political levels, while form and content do not always keep up with each other.

A tribute must though be paid to such characters as Michael Ransom, who is ultimately the archetype of everyone's hidden egotism, and to Mr and Mrs A. The ordinariness of their language echoes the triviality of their life, yet the reader is left with the feeling that a disturbing symbolical meaning underlies their seemingly aimless dialogue. From this point of view these figures may well be read as precursors of the apparently common, yet profoundly disquieting symbolical characters of Pinter's plays.

ABSTRACT

The Ascent of F6 (1936) by W.H. Auden and Christopher Isherwood is a modern poetic drama, a literary form conceived in the '20s and '30s as an alternative to traditional theatrical forms with the aim of portraying contemporary society and appealing to a modern audience. This essay, which focuses on the verse parts of the play, points out how Auden manipulated their rhythm and sound patterns to mould a double theme: on the one hand, the boring daily hum-drum of common people; on the other, the everlasting musing of the philosopher on the dichotomy between conscience and reality. Auden thus created two antithetical character-types which strikingly represent man's universal struggle with life.

KEY WORDS

The Ascent of F6. Poetry. Poetic drama.

Marco Vianello

EUGÈNE-MELCHIOR DE VOGÜÉ E LA FORTUNA
DI TOLSTOJ IN ITALIA (1880-1910)

I. *Eugène-Melchior de Vogüé e Le roman russe*

Per l'analisi della fortuna di Tolstoj in Italia negli ultimi due decenni del secolo scorso è necessario richiamare l'attenzione anche su Eugène-Melchior comte de Vogüé, che con saggi, prefazioni, soprattutto con il libro sul *Roman russe* (uscito a Parigi nel 1886), fu tra i maggiori divulgatori dell'opera tolstoiana in Europa. Inoltre la letteratura russa in genere, – come si avrà modo di sottolineare una volta di più con questa indagine – cominciò a essere conosciuta nel nostro paese a metà degli anni ottanta in particolar modo per merito delle traduzioni e delle pagine critiche francesi.

Vogüé, autore del *Roman russe* e di molti altri saggi e romanzi, è forse caduto troppo ingiustamente nel dimenticatoio, benché nel 1971 sia stata ristampata in Francia l'opera sui romanzieri russi. Ma all'epoca due traduzioni inglesi e una, parziale, russa testimoniarono il suo successo, – mentre in Italia non è stata mai tradotta. A questo proposito Magnus Röhl nella fondamentale monografia, per altro unica e poco nota in Italia *Le roman russe de Eugène-Melchior de Vogüé - Etude préliminaire par M.R.*, può osservare:

En effet, il est important de souligner la portée occidentale du rayonnement du *Roman russe*: on en trouve des traces non seulement en Angleterre et en Allemagne – entre autres chez Thomas Mann e Rilke –, mais encore en Espagne, en Hollande, dans les pays scandinaves – chez Brandes et Levertin, pour n'en citer que deux –, en Hongrie et dans d'autres pays de l'Europe de l'est, aux États-Unis et au Canada. L'effort de cosmopolitisme de Vogüé a vraiment porté des fruits cosmopolits¹,

¹ M. RÖHL, *Le roman russe de Eugène-Melchior de Vogüé - Etude préliminaire par M.R.*, Stockholm 1976 [è il volume monografico degli *Acta Uni-*

dove manca una seppur minima allusione al nostro paese.

In Italia oggi infatti Vogüé sembra essere per lo più sconosciuto, se non a qualche critico, quale ad esempio la Mangoni, che ne analizza numerose pagine per ricostruire *Una crisi fine secolo...*². Diversa era la situazione alla fine dell'Ottocento quando almeno alcune delle maggiori riviste compresero l'importanza del *Roman russe* (ma anche di alcune altre opere) e la casa editrice Treves di Milano per la prefazione alla prima edizione italiana di *La guerra e la pace*, edita nel 1891, fece la traduzione di quasi tutto il capitolo *Le nihilisme et le mysticisme. - Tolstoï*³. Angelo De Gubernatis, e non fu il solo, segnalava:

[...] le nom de Vicomte Melchior de Vogüé parmi les critiques contemporaines les plus en vogue; ses admirables essais sur le roman russe contemporain on fait le charme de tous les nombreux lecteurs de la *Revue des deux mondes* et grandement contribué à faire connaître en Europe la littérature russe contemporaine⁴.

Non furono rare le testimonianze dell'interesse dei critici italiani per Vogüé. Sin da ora si pensi al ritratto che ne fece Angiolo Orvieto per il pubblico italiano:

Alto e un po' curvo della persona con una piccola testa ben fatta e un nobile profilo, con occhi grigi ed intenti, Melchiorre de Vogüé riesce subito molto simpatico per la squisita cortesia delle maniere affascinanti come quelle di chi è insieme francese ed aristocratico di buona razza⁵.

Soprattutto interessante fu il lungo giudizio di Melegari a pochi mesi di distanza dalla pubblicazione de *Le roman russe*:

Toutes les fois que son nom se lit comme signature d'article ou en tête d'un volume nouveau, les lecteurs délicats s'empresent, se réjouissent. Ils savent qu'ils vont pouvoir savourer des pages exquisés où le sentiment profond de la poésie des choses sera uni à la pensée viril, et

versitatis Stockholmiensis, Stockholm Studies in History of Literature, n. 16 (1976)], p. 127.

² L. MANGONI, *Una crisi fine secolo. La cultura italiana e la Francia fra Otto e Novecento*, Torino 1985. Cfr. sin da ora pp. 7, 8-9, 17, 21, 25-32, *passim*.

³ L. TOLSTOJ, *La guerra e la pace. Romanzo storico con prefazione di M. De Vogüé*, Milano 1871.

⁴ A. DE GUBERNATIS, *Vogüé E.M. de...*, in *Dictionnaire international des écrivains du jour*, vol. II, Florence 1890, p. 1906.

⁵ A. ORVIETO, *Una conversazione con Melchiorre de Vogüé*, in «Il Marzocco», a. I, n. 10 (5.IV.1896). Per quanto concerne la rivista e questa intervista cfr. p. pp. 584-85.

où jamais la mesure en aucune sense, ne sera dépassée ou manquée. C'est là même un des traits caractéristiques du talent de M. de Vogüé. A la fois auteur et critique on dirait que tout le temps il se surveille lui-même afin de ne jamais tomber dans une exagération ou une surclage quelconque. Cette surveillance rigide s'exerce surtout du côté où ses tendances naturelles le porteraient. Au lieu de succomber à la tentation d'exploiter la mine de pierres précieuses qu'il possède, il s'arrête au seuil, il nous en montre les richesses, puis s'éloigne nous laissant le regret de n'avoir pas pénétré plus avant dans les profondeurs merveilleuses que sa plume nous a fait entrevoir. De là l'harmonie parfaite, la force et la simplicité de ses moindres récits⁶.

Per concludere, prima di ricostruire la fortuna dello scrittore russo in Italia e l'importante mediazione vogueiana così come apparve sulle pagine delle riviste italiane, sembra necessario dare qualche cenno bio-bibliografico su Vogüé menzionando la sua opera maggiore.

Nato a Nizza il 24 febbraio 1848, Eugène-Melchior conte de Vogüé trascorse un'infanzia «triste» e «calme» al castello di Gourdon⁷ nei pressi di Annonay e durante gli studi, prima in un pensionato poi dal 1864 nella scuola Saint-Thomas-d'Aquin. In seguito si iscrisse alla Facoltà di diritto di Grenoble ma, raggiunta la maggiore età, grazie al ricavato della vendita del castello, intraprese viaggi in Inghilterra e Italia (soggiornò a Firenze). Nel 1870 rientrò in Francia per partecipare alla guerra franco-prussiana: alla drammatica battaglia di Sedan fu ferito, quindi condotto come prigioniero di guerra a Magdeburgo; dopo qualche mese fece ritorno a Parigi e assistette agli avvenimenti che sfociarono nella Comune. Già l'anno seguente con la partenza per Costantinopoli iniziò la carriera diplomatica e di viaggiatore. Sin da allora l'influsso dell'Oriente cominciò a permeare la sua formazione intellettuale e morale: studiò il greco moderno e il turco e, durante le vacanze, percorse la Turchia, la Terra Santa e l'Egitto. Nel 1876, dopo un periodo trascorso sul Bosforo, fu inviato quale diplomatico dal Quai

⁶ D. MELEGARI, *Causerie littéraire*, in «Revue internationale», a. IV, to. XIV, 1 livraison (10.IV.1887), p. 107. Sulla «Revue...», cfr. oltre, p. 571.

⁷ M. RÖHL, *Le roman russe...*, cit., p. 15. Per alcune informazioni biografiche fino al 1870 cfr. anche V. RAMACCIOTTI, *Dizionario storico, biografico e bibliografico*, in *Storia della civiltà letteraria francese*, Torino 1993, p. 540; per le notizie posteriori si è utilizzato in prevalenza la monografia del Röhl, soprattutto il cap. I (*Esquisse biographique 1871-1886*), pp. 15-36.

d'Orsay al Cairo, e vi rimase per otto mesi. Sin dal 1875 aveva iniziato a collaborare con riviste francesi ed estere ma, soprattutto, con il «Journal des Débats» e con la «Revue des deux mondes», che dallo stesso anno gli pubblicò una serie di saggi non letterari testimonianza degli anni trascorsi in Oriente.

Nell'ottobre del 1876 ricevette la nomina di segretario di III classe all'ambasciata francese di Pietroburgo, dove giunse il 9 gennaio dell'anno seguente (quattro anni dopo ottenne la promozione alla II classe). Subito si fece apprezzare come diplomatico e ottenne un buon successo a Corte e nella vita mondana dell'alta società, frequentando salotti e circoli, conoscendo Dostoevskij, Turgenev e altri scrittori e poeti. Nel 1878 sposò, in presenza dell'Imperatore Alessandro II, Aleksandra Saša Annenkova, madamigella d'onore dell'Imperatrice e figlia del generale Annenkov e dalla quale ebbe quattro figli, di cui tre nacquero in Russia: nel viaggio di nozze attraversò mezza Europa, fermandosi in molte città italiane (Venezia, Roma, Firenze, etc.). Gli impegni diplomatici lo portarono a conoscere molti luoghi della Russia mentre, nello stesso tempo, si era pienamente integrato nella società e nella vita di Pietroburgo, quella vita e società che il pubblico europeo conobbe di lì a poco dalle pagine di Tolstoj anche attraverso la sua opera critica. Sin dall'arrivo a Pietroburgo iniziò a studiare la lingua, che non conobbe mai alla perfezione ma della quale ebbe le conoscenze sufficienti per la professione, – a quanto pare tradusse solo la novella *Tre morti* di Tolstoj, pubblicata nel 1882 nella «Revue des deux mondes»⁸ – e dal 1880 circa iniziò a studiare Puskin.

Negli anni precedenti tornò più volte a Parigi, dove sin dal 1880 circa i suoi saggi stavano ottenendo numerosi consensi. Ma è il 1882 l'anno decisivo, quello in cui abbandonò la carriera diplomatica per quella letteraria e, come mise giustamente in evidenza Röhl:

A partir de l'automne 1882, c'est l'homme des lettres et non pas le diplomate qui joue le rôle d'intermédiaire entre la France et la Russie. Vogüé sera bientôt non pas secrétaire de deuxième classe à l'ambassade de France à Saint-Petersbourg, mais ambassadeur des lettres russes a Paris. Ainsi, il s'inscrit de façon originale dans la tradition française des écrivains-diplomates⁹.

⁸ E.M. DE VOGÜÉ, *Le roman russe*, Paris, Librairie Plon, 1897⁴, pp. 287-88: «Trois Morts, le fragment dont j'ai donné ailleurs une traduction [...]».

⁹ M. RÖHL, *Le roman russe...*, cit., p. 22.

Tra il 1879 e il 1884 sulla «Revue des deux mondes» comparvero altri saggi storici e di viaggio, la novella d'ispirazione russa, *Vanghéli* e, in seguito, furono pubblicate le *Lettres de Russie* (1884-85), che analizzavano la politica del paese che lo aveva ospitato. Tornato definitivamente a Parigi frequentò la cerchia della rivista e scrittori quali A. Dumas fils, Taine, Gaston Paris, etc. Dal 1884, oltre a continuare gli studi su Turgenev, Dostoevskij e Gogol', iniziò il lavoro su Tolstoj, e il primo intervento apparve il 15 luglio sulla stessa «Revue» (*Les Grands écrivains russes contemporaines. Le comte Léon Tolstoï*). Ma l'opera critica di Vogüé nelle pagine della rivista fu importante in una prospettiva più ampia poiché rafforzava le relazioni letterarie tra Francia e Russia e contribuiva ad aumentare l'influsso della letteratura russa su quella francese, come avvertiva ad esempio Texte: «Cette influence date, à vrai dire, de la publication, à partir de 1883, des belles études de M. de Vogüé sur les romanciers russes»¹⁰. Saggi poi raccolti nel *Roman russe*, che fu «vraiment l'oeuvre révélatrice, l'équivalent, pour la Russie, de ce que M.me de Staël avait fait jadis pour l'Allemagne»¹¹. Per Röhl, – che analizza i rapporti tra Vogüé e la Russia, rifiutando per il libro le definizioni di opera critica, analisi psicologica dell'anima russa e, ancor più, quella di opera comparatistica¹² – «l'oeuvre maîtresse de Vogüé» è quella che aprì «la voie surtout à Tolstoj et à Dostoevskij» e fu fondamentale perché svolse «un rôle important non seulement pour le débat littéraire en France mais encore pour les relations littéraires entre l'est et l'ouest»¹³. L'opera ottenne un buon successo, ricevette giudizi entusiasti nelle accademie e nelle università e contribuì all'aumento delle vendite delle opere degli scrittori russi¹⁴.

A tre anni di distanza Vogüé, per la riconosciuta importanza degli studi sulla letteratura russa, fu accolto nell'Académie Française. Intorno al 1890 «fixe sur lui un certain espoir d'un renouveau religieux et politique, en particulier dans les milieux

¹⁰ J. TEXTE, *Les relations littéraires de la France avec l'étranger, de 1848 à 1899*, in L. PETIT DE JULLEVILLE, *Histoire de la langue et de la littérature française des origines à 1900*, to. II, Paris 1899, p. 687.

¹¹ *Ibidem*.

¹² M. RÖHL, *Le roman russe...*, cit., pp. 10-11.

¹³ *Ivi*, p. 9.

¹⁴ Cfr. *ivi*, pp. 126-27.

néo-chrétien»¹⁵; nel 1893 fu eletto deputato per l'Ardèche, e il mandato durò quattro anni. A cavallo tra i due secoli uscirono i suoi romanzi, che forse meriterebbero un approfondimento critico, e dei quali il più noto oggi è *Jean d'Agrève*, del 1897 (gli altri due sono *Les morts qui parlent*, 1899, e *Le maître de la mer*, 1903). Successivamente al *Roman russe*, e a testimonianza dei molteplici interessi dell'autore, uscirono anche ricordi e racconti di viaggio (*Souvenirs et visions*, 1887), saggi storici quali *Regards historiques et littéraires* (1892), *Heures d'histoire* (1893) e *Pages d'Histoire* (1902) e ritratti letterari e politici (*Spectacles contemporains*, 1891; *Coeurs russes*, 1893; *Sous l'Horizon. Hommes et choses d'hier*, 1904). Del 1905 è il libro *Maxime Gorki*, ultimo suo apporto all'amata letteratura russa, della quale però considerava ormai passato il momento culminante, quello dei primi romanzi di Turgenev e di *La guerra e la pace*.

Nel marzo del 1910 «la mort prit en un instant Melchior de Vogüé, dans la solitude de la nuit», come ricordò cinquant'anni dopo, Henry Bordeaux, membro anch'egli dell'Académie Française, in un lungo articolo commemorativo dedicato al viaggiatore, romanziere e giornalista¹⁶.

Benché questa non sia la sede adatta per un'analisi complessiva del *Roman russe*, sembra però necessario darne almeno qualche cenno per fare luce su un'opera poco nota.

Nelle prime pagine dell'*Avant-propos*¹⁷, Vogüé spiega i motivi del suo interesse per la letteratura russa allora poco diffusa in Europa e che raggiunse «son émancipation durant notre siècle»¹⁸, e sottolinea come i suoi studi intendessero far conoscere la Russia attraverso l'analisi dei maggiori romanzieri, dei quali erano note solo alcune opere e, per lo più, in «traductions partielles»¹⁹. Dopo una breve ma, per quei tempi indi-

¹⁵ *Ivi*, p. 9.

¹⁶ H. BORDEAUX, *E.-M.-de Vogüé, Voyageur, romancier, journaliste*, in «Les nouvelles littéraires», n. 4 (31.III.1960).

¹⁷ Come s'è visto (cfr. n. 8) si è utilizzata la quarta edizione de *Le roman russe*, quella del 1897: dal 1886, anno della prima edizione, ne uscirono dunque quattro, ulteriore testimonianza del successo che il testo ottenne.

¹⁸ E.M. DE VOGÜÉ, *Le roman russe*, cit., p. IX.

¹⁹ *Ivi*, pp. IX-X: «Cette première série d'études est consacrée en grande partie aux quatre romanciers contemporaines [Puskin, Turgenev, Dostoevskij,

spensabile, sintesi sulle origini della letteratura russa medesima, il critico affronta il discorso globale sull'arte, da quella classica alla «realistica», attraverso l'esperienza romantica. Ma il problema che più gli premeva sviscerare era quello del legame tra realismo russo e realismo inglese e le differenze che invece ravvisava con quello francese²⁰. E tra i «realisti», «par le seules vertus du naturel», ma anche, aggiunge Vogüé, per le virtù «de l'émotion», Tolstoj

[...] arrive, comme George Eliot, à faire des histoires les plus banales une épopée tranquille, saisissante pourtant; il nous contraint de saluer en lui les plus grand évocateur de la vie qui ait peut-être paru depuis Goethe²¹.

L'introduzione si conclude con un'importante testimonianza della fortuna europea delle opere russe, prima in Germania, poi in Francia dove, per l'«esprit de vie qui anime ces livres, l'accent de sincérité», e nelle quali «la jeunesse y a trouvé l'aliment spirituel que notre littérature d'imagination ne lui donne pas»²², che è già un primo giudizio sintomatico delle «incertezze» di Vogüé tra «realismo» e «idealismo».

Sulla scorta dei principi esposti nell'*Avant-propos*, dopo il primo capitolo su *Les origines - Le moyen âge - La période classique*, il critico esamina nei quattro capitoli successivi i maggiori scrittori russi contemporanei: *Le romantisme - Pouckine et la poésie, L'évolution realiste et national - Gogol', Les «années quarante» - Tourguénef e La religion de la souffrance - Dostoïevsky*.

Il sesto e ultimo capitolo, *Le nihilisme et le mysticisme - Tolstoï*, fu quello utilizzato, – seppure con qualche taglio (ma marginale) e non rispettando sempre l'ordine dei capoversi – per la prima edizione italiana di *La guerra e la pace* edita nel 1891 per i tipi Treves di Milano²³. Dopo aver preso in esame,

Tolstoj] hors de pair, déjà désignés à l'attention de l'Europe par des traductions partielles».

²⁰ Il discorso generale sull'arte e sul realismo è soprattutto a pp. XI-XLII.

²¹ *Ivi*, pp. XLVI-XLVII.

²² *Ivi*, p. LII.

²³ Nell'edizione Treves manca il § 1 del capitolo; poi i §§ 1, 2 e 3 di Treves, corrispondono rispettivamente ai §§ 2, 3 e 4 del capitolo de *Le roman russe*, del quale manca la parte concernente *Anna Karenina*, pp. 316-30 e la conclusione intorno alle opere successive (§ 5, pp. 330-40). Cfr. oltre, pp. 577-78.

nel cappello introduttivo, il «nichilismo» tolstoiano e dato alcuni cenni sulla vita e sulle opere dell'autore russo (era ancora necessario presentare Tolstoj al pubblico francese)²⁴, Vogüé ritorna sul paragone tra naturalismo russo e naturalismo francese. All'interno del discorso principale sviluppa quindi il tema del «naturalismo» e dell'«impressionismo» in Tolstoj, attraverso l'analisi dell'*Anne Karénine* e di *Guerre et paix* e, di quest'ultima, fa un raffronto tra i due piani principali: lo scenario storico e i personaggi principali, soprattutto Pierre, il principe Bolkonskj e Nataša²⁵. Nell'ultima parte sono considerate le opere successive e quelle sulle quali l'autore stava lavorando (*Enfance, adolescence, jeunesse* e *Ma religion*), al fine di illustrare, – e Vogüé fu tra i primi – il misticismo e il pensiero «spiritualista» che vasta eco doveva avere di lì a poco in tutta Europa²⁶.

Per concludere, è forse utile cercare di rispondere, almeno brevemente, alla domanda che già si pose Röhl, *Qu'est-ce que le «Roman russe»?*, tralasciando problemi stilistici, di influssi, di fonti, etc. già ampiamente indagati dallo stesso Röhl²⁷.

Forse è eccessivo il giudizio del critico per il quale «On trouve peu d'analyse dans ces études qui ont pour bout explicite de dévoiler la mystérieuse Russie à travers sa littérature»²⁸, e quando parla della scarsa novità dell'opera vogueiana, se è vero, in una prospettiva più ampia, che:

Le Roman russe sera, entre ses mains et malgré certains réserves de sa part, surtout sur le plan formel, une arme prodigieuse, à la fois destructrice et constructrice, dans l'assaut contre la citadelle naturaliste [...] ²⁹.

D'altro canto non si possono che condividere alcune sue definizioni, benché riassuntive, per cui il *Roman russe* sarebbe «un exemple de vision du monde positiviste et post-romantique avec son besoin d'allier réalisme et idéalisme», oppure «une attaque contre le naturalisme français au nom d'un sentiment religieux

²⁴ E.M. DE VOGÜÉ, *Le roman russe*, cit., pp. 279-93.

²⁵ *Ivi*, §§ 2-4, pp. 293-329.

²⁶ *Ivi*, pp. 330-40.

²⁷ Cfr. M. RÖHL, *Le roman russe...*, cit., ch. III-IV (*Une lecture mytique de «Roman russe» e Stimulations et sources*), pp. 68-95, 96-124.

²⁸ *Ivi*, p. 58.

²⁹ *Ibidem*.

et, sous le signe de l'espoir, une réaction contre son pessimisme»³⁰.

In definitiva, Vogüé fu, – come ha sottolineato giustamente la Mangoni³¹ – un personaggio della crisi che, nella sua incertezza tra «idealismo» e «positivismo», individuò i sintomi della crisi stessa, soprattutto evidenziando in alcune opere europee apparse allora in Francia:

[...] un tratto comune e caratteristico: la testimonianza, cioè, di un malessere che non era soltanto individuale. Tolstoj, Ibsen, Nordau, Rod, Desjardins [...] interpreti di un «mal collectif, social» affatto inedito³².

E, lungo questa strada, Vogüé continuò anche successivamente quando, con alcuni articoli apparsi nella «Revue des deux mondes», segnalò il fiorire dei nuovi «spiritualismi»³³.

³⁰ L'autore, *ivi*, p. 133, sintetizza le caratteristiche de *Le roman russe*: «– Un recueil d'essais écrit en France par un aristocrate qui s'identifie avec une grande bourgeoisie en crise et qui est profondément marqué par ses années en Orient et en Russie; – un exemple de vision du monde positiviste et post-romantique avec son besoin d'allier réalisme et idéalisme; – un aperçu sur la littérature russe basé sur une conception aristocratique et moralisatrice de la littérature ainsi que sur une lecture peu systématique de quelques sources russes; ajoutons ici l'importance des sources orales et des simulations intellectuelles issues de deux milieux surtout: celui de la Revue et celui de l'entourage de Sophie Tolstoj; – Une oeuvre de combat destinée à un réarmement moral de la France, mais qui en réalité a pour effet de rassurer une partie de la bourgeoisie en essayant de minimiser les dangers du mouvement démocratique par la spiritualisation des réalités sociales et politiques; – un texte teinté de l'esprit impérialiste de l'époque; – une attaque contre le naturalisme français au nom d'un sentiment religieux; et, sous le signe de l'espoir, une réaction contre son pessimisme; – non pas une étude du peuple russe à travers sa littérature mais de la littérature russe à travers une image que Vogüé s'est fait de la Russie, à travers un mythe qui a son origine dans la confrontation de la patrie en danger avec la personnalité de l'auteur; le mythe exprime le rêve d'une alliance ou d'une synthèse de l'esprit et de la matière et tend par son essence même vers l'absolu; – une méditation sur la condition humaine, rédigée pour ainsi dire à l'optatif: elle reflète la réalité française dans la mesure où elle en propose une vision d'avenir, qui veut concilier les aspirations passéistes et progressistes de l'époque; – une mystification dont la valeur critique est peut-être douteuse mais dont la force réside dans la dimension épique intimement liée au mythe; – aujourd'hui le seul livre du vicomte qui soit vivant, livre au rayonnement international mais qui a joui peut-être aussi d'une réputation exagérée; – un ouvrage aux tendances duquel Vogüé revient avec nostalgie quand, après le mois de juin 1886, il parle de la littérature russe après 1880.»

³¹ L. MANGONI, *Una crisi fine secolo...*, cit., pp. 8-9 e *passim*.

³² *Ivi*, p. 17.

³³ Cfr. *ivi*, p. 25.

II. Tolstoj e l'opera critica di Vogüé a fine secolo

Sembra che finora non siano state svolte indagini esaustive sulla fortuna di Tolstoj in Italia. Per la loro bibliografia, Joseph G. Fucilla e Joseph M. Carrière spogliarono soltanto alcune riviste dell'epoca, e segnarono una minima parte dei contributi sul tema³⁴. Delle molte riviste italiane se ne è potuta consultare ovviamente solo una parte, con particolare attenzione a quelle maggiori, e non sempre con fortuna: molte volte infatti non furono riportate notizie letterarie che invece ci si sarebbe attesi, a dimostrazione del fatto che un certo provincialismo contraddistingueva il movimento letterario nel nostro paese alla fine del secolo scorso³⁵. Nel corso della ricerca ci si è imbattuti in altre ovvie difficoltà, quale ad esempio l'irreperibilità di numeri o di intere annate, e in altre meno accettabili come l'impossibilità di consultazione, causata da una non infrequente cattiva conservazione. Talvolta alcune riviste particolarmente attente alle letterature straniere ebbero vita breve: uscirono pochi numeri della «Rivista contemporanea – Rassegna mensile di letteratura italiana e straniera» che, diretta da De Gubernatis, era ricca di rassegne per tutte le letterature (compresa, ad esempio, quella serba); sembra essere uscito un solo numero, quello dell'anno 1876-77 (stampato a Firenze nel 1877), della ricca «Rivista internazionale britannica-germanica-slava ecc. di scienze-lettere-arti»³⁶. Infine, meriterebbero uno spoglio particolare

³⁴ J.M. FUCILLA - J.M. CARRIÈRE, *Italian criticism of Russian literature*, Ohio 1938, pp. 38-53.

³⁵ Nelle poche annate che è stato possibile consultare della «Gazzetta letteraria», rivista attenta anche alle letterature straniere, – per quella russa se ne occupava De Gubernatis – non si è trovato niente, se si escude un articolo sul figlio di Tolstoj, romanziere (a. XIX, n. 11, 16.III.1895) e sui racconti di Tolstoj stesso (a. XIX, n. 21, 25.V.1895). Sembrano non esserci riferimenti a Tolstoj e a Vogüé ne «Il Buonarroti» (che pure si interessava di certi aspetti della cultura francese), ne «L'istruzione», nell'«Ateneo veneto», nei lunghi saggi delle «Memorie del Reale Istituto Lombardo di scienze e lettere» così come in quelli degli «Atti della Reale Accademia dei Lincei» e degli «Atti della Reale Accademia della Crusca». Si occuparono quasi esclusivamente di letteratura italiana la «Rassegna bibliografica della letteratura italiana», la «Rivista critica della letteratura italiana» e il «Giornale storico della letteratura italiana». Se c'è qualche notizia delle letterature straniere è però quasi a livello di pettegolezzo nella «Cronaca bizantina».

³⁶ Per informazioni sui periodici italiani dell'epoca cfr.: A. DRESLER, *Geschichte der italiannischen Presse*, 2 Tein von 1815-1900, München und Berlin, 1934; A. BRIGANTI - C. CATTARULLA - F. D'INTINO, *I periodici letterari*

i maggiori quotidiani, dei quali forse risulterebbero interessanti le notizie dei bollettini bibliografici (come quelli della «Gazzetta di Venezia») o gli annunci e recensioni di quotidiani come la «Gazzetta del popolo» di Torino, che dedicava ampio spazio al romanzo d'appendice, e in seguito quelli del «Corriere della sera».

Sin dal 1883 almeno, l'importante «Revue internationale», stampata dal 1883 al 1891 prima a Firenze e poi a Roma, – pur essendo composta in francese – cominciò a dedicare spazio alla letteratura russa, della quale il direttore De Gubernatis fu profondo conoscitore, e, nella rubrica fissa *Lettres*, che conteneva le ultime notizie di vari paesi – apparve la *Lettre de Saint-Pétersbourg*, curata dal critico-giornalista che si firmava con lo pseudonimo Lector e, successivamente, da Latour. Con l'anno seguente sulle pagine della rivista comparirono le prime informazioni intorno a Tolstoj: Thomas Emery, nella rubrica *A travers les romans*, annunciò *Guerre et paix*, «l'oeuvre immense, qu'une récente traduction vient de mettre à la portée des lecteurs français [...]»³⁷, e fu pubblicata la novella *Un cas*³⁸, per la quale però si sentì ancora la necessità di specificare che era dell'«auteur de *La guerre et la paix*»³⁹. Contemporaneamente i curatori della rivista furono tra i primi in Italia a destare l'attenzione su Vogüé, già per altro noto in Francia quale diplomatico e critico. Nella rubrica *A travers les romans*, Emery recensì le *Histoires d'hiver*, che era uscito a puntate nel medesimo anno nella «Revue des deux mondes», e con il quale il critico francese iniziò a far conoscere in Europa l'«âme» del popolo russo:

dell'Ottocento, Milano 1990. Per notizie coeve su riviste e giornali cfr.: L. PICCIONI, *Il giornalismo letterario in Italia, saggio storico-critico*, Torino-Roma 1894; N. BERNARDINI, *Guida della stampa periodica italiana compilata da N.B.*, Lecce 1890. Sul giornalismo si veda F. FATTORELLO, *Notizie per una bibliografia del giornalismo italiano*, Udine 1936.

³⁷ «Revue internationale», a. I, to. IV, 5 livraison (25.XI.1884), pp. 681-85.

³⁸ La prima parte uscì nel vol. dell'a. I, to. I, 5 livraison (25.II.1884), l'ultima in quello dell'a. III, to. IX, 2 livraison (10.I.1886). Le opere di Tolstoj saranno sempre citate con il titolo nella lingua della traduzione a cui si fa riferimento. In questo caso la novella fu pubblicata nella rivista italiana ma in francese. In molti casi, almeno fino al 1890 circa, essendo le opere dell'autore russo note in Italia solo nella traduzione francese, si riporterà il titolo nella medesima lingua.

³⁹ «Revue internationale», a. I, to. I, 5 livraison (25.II.1884), *Sommaire*.

[...] M. de Vogüé vient nous parler d'une maladie de l'âme contre laquelle aucun remède n'a été découvert. C'est l'âme du peuple russe qui l'agit et le haute, ce peuple qui n'a pas prononcé encore le grand mot de sa vie morale, et dont la destinée sera peut-être des nous apprendre le secret de l'avenir.

Dans son style imagé, plein de grâce et de force, de relief et de poésie l'auteur de tant d'études profondes et charmantes, évoque pour nous aujourd'hui des histoires d'autrefois, écoutées un soir d'hiver «au pays de neige où décembre est si dur à la terre, qu'il faut plaindre et comprendre pour pouvoir l'aimer [...]»⁴⁰.

Con il 1885 sembra inizi una sorta di «collaborazione», o meglio, uno scambio di informazioni, tra i redattori e il critico francese e, grazie alla «gracieuse communication du viconte Eugène-Melchior de Vogüé, le savant critique et illustre voyageur»⁴¹, fu pubblicato *Notes d'un marquer*⁴², racconto composto nel '53 e stampato per la prima volta in Russia solo due anni dopo, contribuendo così a far conoscere in Italia lo scrittore russo, del quale in seguito uscì in più puntate il breve romanzo *Mon mari et moi*⁴³, composto nel 1859⁴⁴.

Anche il «Fanfulla della Domenica» di Roma, – rivista di cultura e varietà che si occupava spesso delle letterature straniere, con particolare attenzione a quella francese con la rubrica *Corrispondenza da Parigi* curata da Edouard Rod – avvertiva del successo che stavano ottenendo gli scrittori russi in Francia, soprattutto Dostoevskij e Tolstoj dei grandi romanzi, e segnalava «i belli studi del conte di Vogüé»⁴⁵.

A metà degli anni ottanta, dunque, alcune riviste iniziarono a conoscere e a far conoscere al pubblico italiano la letteratura russa, attraverso la Francia e i critici francesi; ne fu testimone, tra gli altri, Roberto Corniani in un saggio apparso ne «La rassegna nazionale», – rivista nota per gli ampi e esaurienti saggi, che usciva con sei volumi all'anno, occupandosi di politica (anche estera), di «attualità» e di letteratura, ma soprattutto italiana – in cui è detto che *La guerra e la pace*, romanzo

⁴⁰ *Ivi*, p. 792.

⁴¹ «Revue internationale», a. VI, to. III, 3 livraison (25.IV.1885), p. 289.

⁴² *Ivi*, pp. 289-298.

⁴³ Tra il 1885 e il 1886, da a. II, to. VIII, 5 livraison (25.XI.1885), pp. 581-610 ad a. III, to. IX, 2 livraison (10.I.1886), pp. 224-38.

⁴⁴ Che nel nostro secolo è tradotto con il titolo *Felicità domestica o Felicità familiare*.

⁴⁵ E. ROD, *Corrispondenza da Parigi - Romanzi russi e lettori francesi*, in «Fanfulla della Domenica», a. VII, n. 37 (13.IX.1885).

scritto alcuni anni prima, fu apprezzato fuori dalla Russia solo a partire dal 1884 e per merito delle traduzioni francesi⁴⁶. Tolstoj era ancora poco conosciuto, e iniziava l'opera di divulgazione, anche attraverso gli studi di Vogüé apparsi nella «Revue des deux mondes» come, qualche anno dopo, sottolineò De Gubernatis:

Signalons, en outre, ici le nom de Vicomte Melchior de Vogüé parmi les critiques contemporaines les plus en vogue; ses admirables essais sur le roman russe contemporain on fait le charme de tous les nombreux lecteurs de la *Revue des deux mondes* et grandement contribué à faire connaître en Europe la littérature russe contemporaine⁴⁷.

La scarsa notorietà di Tolstoj nel nostro paese è dimostrata ad esempio dal fatto che fino al 1888 si stampò solamente l'*Anna Karenina*: la prima edizione sembra sia quella napoletana del 1885 con traduzione dal russo di Eugène Venceslav Foulques⁴⁸. Nel 1886 ne uscì una seconda presso la tipografia della Gazzetta di Torino e, l'anno successivo un'altra per i tipi dei Fratelli Treves di Milano, la casa editrice che per prima comprese la grandezza di Tolstoj e le conseguenti possibilità commerciali, perseguite anche attraverso la pubblicità de «L'illustrazione italiana»⁴⁹, che apparteneva alla stessa casa: così parte dell'introduzione di Domenico Ciampoli al romanzo comparve l'anno successivo sulle pagine della rivista⁵⁰.

Nello stesso anno uscì in Francia *Le roman russe* di Vogüé⁵¹, – Praz parlò di «epifanie del romanzo russo, mercé i buoni uffici del visconte E.-M. de Vogüé»⁵² – prontamente

⁴⁶ R. CORNIANI, *Un romanzo e un romanziere russo. «La guerra e la pace» di L. Tolstoj*, in «La Rassegna nazionale», a. VIII, fasc. II (16.VII.1886), pp. 201-21.

⁴⁷ A. DE GUBERNATIS, *Vogüé E.M. Vicomte de*, cit., p. 1906.

⁴⁸ Thomas Emery diede l'annuncio di una traduzione il 10 ottobre di quell'anno nella «Revue internationale», a. II, to. VIII, 2 livraison.

⁴⁹ «L'illustrazione italiana» o «Nuova illustrazione universale - Rivista italiana degli avvenimenti e personaggi contemporanei sopra la storia del giorno, la vita pubblica e sociale, scienze, belle arti, geografia e viaggi, teatri, musica, moda, etc. Diretta da E. Treves e A. Foli», si occupava di ogni materia con ricchezza d'informazioni e con magnifiche illustrazioni.

⁵⁰ D. CIAMPOLI, *Anna Karenina di Tolstoj*, in «L'illustrazione italiana», a. XIV, n. 7 (13.II.1887), pp. 129-32.

⁵¹ Sul successo de *Le roman russe* e dei saggi su Tolstoj, Gor'kij e degli interventi nella «Revue des deux mondes», poi in parte raccolti in *Heures d'histoire*, Cfr. L. MANGONI, *Una crisi fine secolo...*, cit., p. 17, n. 1.

⁵² M. PRAZ, *La carne la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Firenze 1948, p. 407.

annunciato da J. de Latour nella *Lettre de Saint-Petérsbourg* della «Revue internationale», in un discorso più ampio sulla fortuna della letteratura russa e di Tolstoj in Francia:

Cette vogue de la littérature russe est dûe surtout à M. Melchior de Vogüé qui, dans une suite d'articles publiés dans la *Revue des deux mondes* et réunis ensuite en volume sous ce titre: *Le roman russe*, a analysé avec une grande sagacité et une profondeur saisissante les oeuvres de comte Leon Tolstoj, de Gogol', etc.⁵³.

Per *La guerre et la paix* è anche detto che fu «traduit depuis longtemps déjà mais qui restait intact chez l'éditeur»⁵⁴. La «voga», o meglio, il successo della letteratura russa in Francia, – sintomatico fu il proliferare delle edizioni⁵⁵ – fu dovuta in gran parte all'opera critica di Vogüé, anche se per Melegari il merito era da ascrivere maggiormente a Bossuet⁵⁶: ma, com'è ovvio, forse è vero anche il contrario (come d'altronde spesso accade), e il conte colse il «momento» dell'interesse dei francesi per la Russia e per i suoi scrittori.

La situazione in Italia non mutò negli anni immediatamente successivi: non uscirono nuove traduzioni (nel 1888 lo Stabilimento Civelli di Roma pubblicò alcune novelle sotto il titolo *Alla ricerca della felicità*) e la conoscenza dell'autore russo fu possibile solo attraverso le numerose edizioni francesi, che ormai stavano dominando il mercato⁵⁷. Ne fu testimone ancora De Gubernatis il quale, intervenendo sulle pagine della «Nuova antologia» (per la quale curava la *Rassegna delle letterature straniere*), riconobbe che «l'opera di Tolstoj [...] è passata tutta intera in Francia e, per un fenomeno letterario assai curioso, in una doppia traduzione letteraria francese, che ebbe già gran voga»⁵⁸, – provocata senza dubbio, per il direttore della «Re-

⁵³ «Revue internationale», a. III, to. XI, 3 livraison (25.VII.1886), p. 421.

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ Si veda la testimonianza dello stesso Latour («Revue internationale», a. III, to. XII, 1 livraison, 25.IX.1886), pp. 119-20.

⁵⁶ «Revue internationale», a. IV, to. XIII, 2 livraison (25.I.1887), pp. 323 e segg.

⁵⁷ Su *Souvenirs: Enfance, Adolescence, Jeunesse* e su *Le pouvoir des ténèbres* cfr. «Revue internationale», a. IV, to. XIII, 2 livraison (25.I.1887) e 6 livraison (25.III.1887), p. 1048 e segg. L'anno precedente sempre La «Revue internationale» aveva recensito *La mort* (a. III, to. XII, 1 livraison, 25.XII.1886, p. 144 e nel n. successivo del 10.X.1886, pp. 247-58) e *Deux générations* (a. III, to. XII, 6 livraison, 10.XII.1886, p. 723).

⁵⁸ «Nuova antologia», vol. IX, fasc. IX (1.V.1887), p. 150.

vue internationale», anche dagli articoli del Vogüé che «ebbero special merito» – ma anche non del tutto giustificata (e qui De Gubernatis prende le distanze dal critico francese): «Per mio conto, se trovo nelle opere di Tolstoï molte pagine potenti che giustificano il grido di Flaubert, “c’est du Shakespeare”, temo un poco che il Vogüé abbia esagerata l’importanza di questo romanziere»⁵⁹. Il pubblico italiano ignorava ancora per lo più le opere dell’autore russo e qualche critico non condivideva l’entusiasmo dei francesi; si continuavano ad annunciare le ultime traduzioni in lingua francese, come ad esempio dalle pagine della «Revue internationale»⁶⁰, che nel frattempo manteneva viva l’attenzione sulle opere di Vogüé, poiché «Parmi les écrivains modernes dont s’honore la France, il n’en est plus charmante, de plus fin, que l’auteur du *Roman russe*, des *Histoires d’hiver*, du *Voyage aux pays du passé*»⁶¹, e del quale segnalò sempre gli interventi critici elogiandone lo stile⁶².

Se da un lato negli anni tra il 1888 e il 1890 furono numerosi gli articoli e le recensioni delle opere tolstoiane⁶³, che dimostrano come avessero già acquisito un’ampia risonanza europea (ad esempio Nencioni considerava Tolstoj tra i più grandi romanziere viventi)⁶⁴, in Italia gli stessi capolavori avevano ancora scarsa eco, – anche se De Gubernatis, tra i primi divulgatori italiani, già nel 1869 dalle pagine della «Rivista contemporanea» di Torino aveva fatto conoscere *Guerra e pace*⁶⁵. Così si giunse al paradosso che, mentre le traduzioni

⁵⁹ *Ivi*, pp. 150-51.

⁶⁰ Cfr. gli annunci di *La Puissance des Tenèbres* e di *Ivan l’imbécile* (a. IV, to. XIV, 5 livraison, 10.VI.1887, pp. 834-35 e a. IV, to. XV, 2 livraison, 25.VII.1887). Furono anche pubblicati stralci del *Napoléon et la campagne de Russie*, prima dell’uscita: «Revue internationale», a. IV, to. XVI, 1 livraison (10.X.1887), pp. 110-25.

⁶¹ D. MELEGARI, *Vogüé. Souvenirs et visions* [rec a:], in «Revue internationale», a. IV, to. XIV, 1 livraison (10.IV.1887), p. 107. Nella recensione Melegari parla a lungo dello stile del critico: cfr. sopra, p. 562-63.

⁶² Cfr. ad esempio la rec. a *Remarques sur l’Exposition du centenaire*, Paris 1889 (a. VI, to. XXIV, 5 livraison, 10.XII.1889, pp. 684-85, per la quale si veda sopra).

⁶³ Cfr. la rec. a *Au Caucase*, Paris 1888, in «Revue internationale», a. V, to. XVIII, 2 livraison (25.IV.1888), p. 291.

⁶⁴ E. NENCIONI, *Leone Tolstoï e i suoi ultimi scritti*, in «Nuova antologia», vol. XIV, fasc. VII (1.IV.1888), pp. 395-406, in cui l’autore analizzava anche *Ma confession* e *Ma religion*.

⁶⁵ Sintomatico, a questo proposito, il lamento di De Gubernatis stesso che, probabilmente parlando di se stesso, si rammaricava che la fortuna

erano del tutto deficienti e il grande pubblico ancora ignorava o quasi Tolstoj, Jean Fleury nel 1890 dalle pagine della «Revue internationale» ne compilò una sorta di epitaffio (che, ovviamente, valeva per la situazione europea e, soprattutto, per quella francese), nella *Décadence du roman russe*, in cui il curatore della rubrica *Littérature russe* ravvisava che il «roman à tendance» di Tolstoj non era più in voga⁶⁶. Subito dopo, con il «Fanfulla della Domenica» e «L'illustrazione italiana» scoppiò la polemica sulla discussa *Sonata a Kreutzer*, «condanna senza appello dell'amore sotto tutte le sue possibili forme, un ideale di vita casta e di sacrificio inculcata a tutti come scopo finale dell'Universo»⁶⁷, (che uscì in traduzione italiana solo l'anno successivo per i tipi Treves)⁶⁸, e nella quale intervenne anche Federico De Roberto che, in un lungo articolo di prima pagina, confrontò l'opera con la novella *Bellezza inutile* di Maupassant⁶⁹.

Il 1891 può essere considerato l'anno in cui ebbe inizio il grande successo dell'autore russo in Italia, come si può desumere dal progressivo aumento delle edizioni e delle traduzioni negli anni seguenti⁷⁰. Continuarono le discussioni, i commenti e le censure della *Sonata a Kreutzer*, «che sollevò tante critiche e tanti processi»⁷¹, sulle pagine del «Fanfulla della Domenica» e della «Cultura»: Villani, accostando Manzoni a Tolstoj, rilevava come i:

Mediocri e cattivi filosofi, guastano la semplicità dell'arte – si fanno chiamare «naturalisti», «veristi», «simbolisti», «parnassiani», «maestri di psicologia», e dopo tutto non sono che «decadenti»; anzi avvicinandoci

«attribuita» da un critico a un autore fosse un fenomeno frequente in Francia e non in Italia: cfr. «Nuova antologia», vol. IX, fasc. IX (1.V.1887), p. 145.

⁶⁶ J. FLEURY, *Décadence du roman russe*, in «Revue internationale», a. VII, to. XXV, 2 livraison (25.II.1890), pp. 311-25, soprattutto pp. 312-13.

⁶⁷ D. CORTESI, *Le risposte del conte Leone Tolstoj ai suoi contraddittori*, in «Fanfulla della Domenica», a. XII, n. 46 (16.XI.1890).

⁶⁸ Cfr. ID., «*La sonata a Kreutzer*». *Romanzo di Leone Tolstoj* [rec. a:], in «Fanfulla della Domenica», a. XII, n. 19 (11.V.1890). Ne «L'illustrazione italiana», a. XVII, n. 35 (31.VIII.1890), p. 130, si dà anche notizia che l'opera era stata censurata in Francia.

⁶⁹ F. DE ROBERTO, *Maupassant e Tolstoj*, in «Fanfulla della Domenica», a. XII, n. 35 (31.VIII.1890).

⁷⁰ Cfr. Appendice.

⁷¹ «La Cultura», a. I, N.S., n. 13 (25.IV.1891). «La Cultura» era rivista di recensioni e annunci letterari concernenti varie discipline.

di più al vero, mettiamolì al participio passato e battezziamoli per «decaduti»⁷².

Che è giudizio aspro e confuso ma emblematico della temperie letteraria del periodo.

Nello stesso anno iniziarono ad apparire gli annunci di *La guerra e la pace*⁷³, «l'edizione italiana, uscita ora, è preceduta dallo studio interessante del Visconte de Vogüé»⁷⁴, mentre «L'illustrazione italiana» presentò Tolstoj «e i suoi ultimi romanzi» per lanciare sul mercato il capolavoro edito dai Fratelli Treves del quale però non si fece cenno⁷⁵. Il romanzo, come già *La sonata Kreutzer*, fece parte dell'«economica» collana «Biblioteca amena»:

La raccolta di romanzi a una Lira a mezza destano in generale i sospetti delle persone delicate. Quelle invece che la casa Treves pubblica sotto il titolo di *Biblioteca amena* hanno veramente una distinzione, un carattere speciale. Gli editori vi introducono a studio le migliori novità delle letterature straniere, e la traduzione ne è fatta con gran cura⁷⁶.

Il «Giornale della libreria» annunciava: «Guerra e pace. Romanzo del conte Leone Tolstoj – Quattro volumi – Lire 4», poi pubblicato ai primi di giugno con altre tre «grandi novità»⁷⁷. Verso metà anno uscì «il più grande dei capolavori russi, del quale, – sempre secondo il curatore – rivelò l'esistenza in Europa il Vogüé nel 1886». Infatti per la prefazione all'edizione italiana, che doveva far conoscere e apprezzare Tolstoj, – e perciò anche in questo seguendo un'intelligente strategia di mercato – l'editore scelse un critico di letteratura russa ormai noto come Vogüé. Seppure con qualche taglio, ma del tutto

⁷² C. VILLANI, *Dal Manzoni al Tolstoj*, in «Fanfulla della Domenica», a. XIII, n. 16 (19-20.IV.1891).

⁷³ Cfr. ad esempio «La Cultura», a. I, N.S., n. 22 (27.VI.1891).

⁷⁴ «Fanfulla della Domenica», a. XIII, n. 32 (9, 10.VIII.1891).

⁷⁵ Cfr. H. ZIMMERN, *Il conte Tolstoj e i suoi ultimi romanzi*, in «L'Illustrazione italiana», a. XVIII, n. 27 (5.VII.1891), pp. 2-3, su *La mia vita, La mia religione, La sonata a Kreutzer e Lavoriamo fino a che c'è ancora luce*. Sulla rivista che apparteneva alla stessa casa editrice cfr. anche n. 49.

⁷⁶ «La Cultura», a. I, N.S., n. 13 (25.IV.1891).

⁷⁷ «Giornale della libreria, della tipografia e delle arti e industrie affini», a. IV, n. 22 (31.V.1891); le altre novità letterarie erano *La fatica* di Angelo Mosso, *Il paese di cuccagna* della Serao e l'opera critica di Gaetano Negri, *George Eliot: la sua vita, i suoi romanzi* [Milano 1891] per la quale, in seguito, fu paragonato a Vogüé (cfr. n. 87).

marginale, si tradusse il sesto capitolo de *Le Roman russe, Le nihilisme et le mysticisme - Tolstoi*, in cui il critico francese, come si è visto⁷⁸, partendo dall'analisi dei caratteri «naturalistici» e «impressionistici» di Tolstoj e dal raffronto tra naturalismo russo e quello francese, «presentò» il romanzo quale «quadro della società russa durante le grandi guerre napoleoniche dal 1805 al 1815», e i suoi personaggi principali, i loro rapporti nelle «alte sfere» sullo sfondo dell'altro grande interesse tolstojano, la guerra.

«La rassegna nazionale» recensì puntualmente l'opera:

[...] l'edizione popolare e nitida che oggi ne ha fatta la casa Treves procura a tutti l'occasione per gustare l'opera intera, opera che è di un'importanza straordinaria. Diciamo opera e non romanzo poiché ben si chiede il De Vogùè è il nome di romanzo che va a tale libro?⁷⁹.

Dopo aver fatto riferimento al critico francese, e aver analizzato le novità tolstojane, il recensore prevede che «come in Francia ed in altre nazioni in Italia il libro avrà un esito straordinario»⁸⁰: ulteriore testimonianza della vasta eco europea suscitata dalle opere del romanziere.

La notorietà di Tolstoj aumentò anche nel nostro paese, come si evince dall'interesse delle riviste e dei critici per vari aspetti dell'opera e del pensiero dello scrittore: il «Fanfulla» si occupò dei giudizi sociali intorno al problema della fame in Russia⁸¹, la «Revue internationale» dei seguaci e dei critici⁸², mentre per «La rassegna nazionale» Adolfo Faggi, che già l'anno precedente era intervenuto sull'opera etico-religiosa di Tolstoj⁸³ «deve avere, senza dubbio, invogliato molti degli

⁷⁸ Cfr. sopra, p. 567 e n. 23.

⁷⁹ «La Rassegna nazionale», a. XII, fasc. I (1.XI.1891), p. 212.

⁸⁰ *Ibidem*.

⁸¹ D. CORTESI, *Il conte Tolstoj e la fame in Russia*, in «Fanfulla della Domenica», a. XIII, n. 43 (25, 26.X.1891).

⁸² J. FLEURY, *Le mouvement littéraire en Russie*, in «Revue internationale», a. VIII, to. XXVIII, 1 livraison [?] (1.I.1891 [?]), pp. 128-29.

⁸³ A. FAGGI, *Marchez pendant que vous avez la lumière*, in «Vita nuova», a. III, n. 51 (21.XII.1890); dell'opera si occupò anche A. CONTI, *Un nuovo libro del conte Leone Tolstoj*, in «Fanfulla della Domenica», a. XIII, n. 10 (11, 12.I.1891). Per quanto concerne la «Vita nuova» che, assieme a «Germinal» e la «Nazione letteraria», costituì l'ideale precedente de «Il Marzocco» per programma e scopi, cfr. la *Nota* di Clementina Rotondi a *Il Marzocco (Firenze 1896-1932) - Indici*, a cura di C. Rotondi, vol. I, Firenze 1980, p. VIII.

uditori [...]» in una conferenza tenuta a Firenze, poi pubblicata con il titolo *Il Conte Leone Tolstoj*⁸⁴. Infine, lo stesso Ciampoli nei suoi *Studi letterari* dedicò la parte concernente la letteratura russa all'autore dell'*Anna Karenina*⁸⁵. Contemporanei furono la conoscenza e l'approfondimento dei lavori di Vogüé, – ad esempio Ernest Tissot si rifece a «une belle et quelque fois trop doctorale étude» apparso nel «Journal des Débats» (8-9 mai 1888)⁸⁶ – che furono paragonati a quelli di un critico italiano, Gaetano Negri, che «ha fatto per i romanzi della Eliot ciò che Vogüé fece per i romanzi russi»⁸⁷, dove l'intento è quello di elogiare l'opera critica dell'italiano posta accanto a quella del «maestro» d'oltralpe.

Durante il 1892 da una parte alcuni critici continuarono ad occuparsi dell'*Anna Karenina* e de *La sonata a Kreutzer*, – come ad esempio Giulio Andrea Pintacuda nella raccolta di studi *Scritti vari*⁸⁸ – dall'altra proseguirono le discussioni, sempre molto accese, sulle idee sociali, filosofiche e religiose di Tolstoj, che sin dall'anno precedente scaturivano da opere quali *Ma religion* e *Ma confession*⁸⁹. Su quest'ultima si soffermò Tommaso Carletti in un ampio saggio apparso ne «La rassegna nazionale», – che fu, forse, il più importante contributo critico del tempo sull'«ideologia» tolstojana – apprezzando Tolstoj scrittore ma non condividendo l'ultima fase filosofico-religiosa⁹⁰.

⁸⁴ «La Rassegna nazionale», a. XII, fasc. I (1.XI.1891), p. 211.

⁸⁵ D. CIAMPOLI, *Studi letterari*, Catania 1891, pp. 329-52 [*Letteratura russa (Leone Tolstoj e l'«Anna Karenina»*)].

⁸⁶ «Revue internationale», a. VIII, to. XXVIII, 1 livraison [?] (1.I.1891 [?]), p. 73.

⁸⁷ *Nuovi romanzi e novelle*, in «L'Illustrazione italiana», a. XVIII, n. 27 (5.VII.1891), pp. 12-13. Per l'opera di Negri cfr. n. 77.

⁸⁸ G.A. PINTACUDA, *Scritti vari*, Palermo-Torino, Clausen, 1892 (*Anna Karenina. Romanzo del Conte L. Tolstoj*, pp. 94-122; *Note sulla Sonata a Kreutzer di Leone Tolstoj*, pp. 181-97). Cfr. anche A. TASSONI, «*La sonata a Kreutzer* di L. Tolstoj», in «Pensiero», 1892, n. 5. L'anno seguente uscì il volume di GAETANO NEGRI, *Segni dei tempi*, in cui l'autore si occupò del *Matrimonio in un libro di Leone Tolstoj* (alla *Sonata a Kreutzer* sono dedicate le pp. 115-36).

⁸⁹ Su *Ma confession* e *Ma religion* cfr. anche G. BOGLIETTI, *La dannazione del Tolstoj*, in «Nuova antologia», vol. XXXIV, fasc. XV (1.VIII.1891), pp. 441-58.

⁹⁰ T. CARLETTI, *Dottrine filosofiche, religiose e sociali del conte Leone Tolstoj*, in «La Rassegna nazionale», a. XIV, fasc. IV, (16.XII.1892), pp. 715-62. Carletti criticava gli scrittori come Tolstoj che divenivano «filosofi»: dell'«insigne letterato se ne cantarono le lodi su tutti i toni, e se le meritava [...]» (p.717) ma «ora si fa un gran chiasso intorno alle sue dottrine di riforme e di rinnovamento» (*ibidem*). Segue un confronto tra Tolstoj e Spen-

«L'illustrazione italiana» dedicò ampio spazio alla «visita al conte Tolstoj» di Modrich che, in cinque lunghe puntate fece un ritratto completo dell'uomo, dello scrittore e del pensatore⁹¹. Nel terzo articolo del 17 luglio l'autore riportò le opinioni di Vogüé sulle idee sociali di Tolstoj a proposito delle accese discussioni che, tra aprile e maggio in Russia e, successivamente, in Europa, seguirono un articolo del romanziere apparso nel «Daily Telegraph»⁹². Tolstoj era intervenuto sulla tragedia della carestia che quell'anno aveva colpito diciassette province e, ovviamente, le classi sociali più deboli, con quella che all'articolista sembrò «un'apologia del socialismo, un'invettiva contro le classi superiori della società russa». E a questo proposito il Modrich per avvalorare il suo giudizio citò il critico «autorevole in materia ed innamorato del Tolstoj», benché proprio per questo «non si può aspettare che il suo giudizio sia parziale». La traduzione dell'analisi vogueiana così concludeva:

Condannato d'ora in poi ad aggirarsi in una circolo metafisico senza uscita, il Tolstoj ci porge lo spettacolo di un chimico che abbia arricchito il mondo con le sue scoperte, e sia ora divenuto un alchimista, assorto nella ricerca della pietra filosofale⁹³.

«È il De Vogüé che scrive così, – sottolineò Modrich – il De Vogüé che fu, fino a poco tempo fa, il più caldo apologista del conte Tolstoj», per poi concludere, il 14 agosto nella quinta e ultima parte, con un elogio al romanziere e una critica al «filosofo sociale»⁹⁴.

Sul critico francese, già ormai molto noto in Francia ma ancora, e ingiustamente, per lo più sconosciuto in Italia, si soffermò Alfredo Moscatelli in un lungo articolo, quasi panegirico, per il quale:

[...] torna opportuno ricordare il fascino che sopra di lui hanno esercitato i grandi romanziere russi contemporanei, in cui egli trovò la sua

cer basato sul fatto che per entrambi l'indagine razionale «è incapace di confermare i principi religiosi, mentre poi della ragione si valgono a rinnegarli» (p.731), e l'analisi del *Della vita* e un parallelo con Schopenhauer.

⁹¹ Con il titolo complessivo di *Una visita al Conte Tolstoj - Il suo catechismo sociale - Una serata in sua casa - Studi e ricordi di viaggio*, la prima parte uscì il 20 giugno 1892 (a. XIX, n. 26, p. 406).

⁹² G. MODRICH, *Una visita...*, in «L'illustrazione italiana», a. XIX, n. 29 (17.VII.1892), pp. 43-6.

⁹³ *Ivi*, p. 46, anche per le citazioni precedenti e successive.

⁹⁴ G. MODRICH, *Una visita...*, in «L'illustrazione italiana», a. XIX, n. 33 (17.VII.1892), pp. 107-10.

parentela letteraria, ed ai quali è debitore di molte delle qualità più mirabili e talvolta *troublantes* del suo stile⁹⁵.

Dove, forse per la prima volta, è fatto questo paragone stilistico, consequenziale se è vero che:

Il De Vogüé è stato il vero apostolo del romanzo russo ed il suo nome, almeno in Francia, non sarà mai separato da quelli di Gogol', Tourgueneff, Dostoiewski e Tolstoj. I suoi saggi sul *Roman russe* pubblicati nel 1886 hanno rivelato alla nuova generazione nuovi principii di estetica ed hanno operato una vera rivoluzione letteraria che, per le sue conseguenze, fu paragonata a quella compiuta nel 1810 dall'Allemagne di M.^{me} de Staël⁹⁶.

Ma soprattutto Vogüé, – come già messo in evidenza dalla Mangoni che ha studiato puntualmente la crisi di fine secolo, anche attraverso l'analisi delle pagine del critico francese⁹⁷ – aveva avvertito i sintomi della crisi nella letteratura europea a cavallo tra i due secoli e, a questo proposito «aveva richiamato l'attenzione, sulla «Revue des deux mondes» intorno ad alcune opere recentemente apparse in Francia»⁹⁸, come quelle di Tolstoj.

Un breve inciso merita l'uscita e la rappresentazione nel 1893 di *La potenza delle tenebre*⁹⁹ perché, a dare ascolto agli estensori della rubrica *Corriere* de «L'illustrazione italiana», in quel periodo accanto al dramma tolstojano erano rappresentate numerose opere straniere e ben poche italiane¹⁰⁰.

Negli anni successivi dominò in Europa e, di riflesso, in Italia, almeno sulle pagine delle riviste, la discussione concernente le opere «sociali» di Tolstoj, che suscitarono molto scalpore e talvolta reazioni contrastanti. Si conobbero, e cominciarono a essere tradotte in italiano opere quali *Padrone e servitore*, *Cristianesimo e patriottismo* e *Le salut est en vous*¹⁰¹, –

⁹⁵ A. MOSCATELLI, *Uno scrittore idealista*, in «Fanfulla della Domenica», a. XIV, n. 20 (15.V.1892).

⁹⁶ *Ibidem*.

⁹⁷ L. MANGONI, *Una crisi fine secolo...*, cit., pp. 17, 21, 25-32 e *passim*. Cfr. p. 562 e n. 2.

⁹⁸ *Ivi*, p. 17, 21; si veda anche p. 9.

⁹⁹ *La potenza delle tenebre. Dramma popolare in cinque atti*, traduzione italiana di Paolo Rindler ed Enrico Minneci, Milano, Max Kantorovicz (Teatro contemporaneo internazionale).

¹⁰⁰ Cicco e Cola («L'illustrazione italiana», a. XX, n. 46 [12.XI.1893]) espressero il loro rammarico.

¹⁰¹ Su *L'esprit chrétien et le patriotisme*, edito a Parigi nel 1894 cfr. E. MASI, *Notizia letteraria. Un nuovo libro di Leone Tolstoj*, in «Nuova antologia», vol. LIV, fasc. XXII (15.XI.1894), pp. 341-53; sull'edizione italiana per i tipi

edito probabilmente già nel 1893 con il titolo *Il regno di Dio è in voi*¹⁰² – di cui, in seguito, parlò nel 1897 De Gubernatis nella rubrica *Rassegna delle letterature straniere* de «La vita italiana» a proposito dei principi «socialisti» dello scrittore russo, ai quali aveva già fatto riferimento Nencioni l'anno precedente sulle pagine della «Nuova antologia»¹⁰³. De Gubernatis seguì attentamente lo svolgimento del pensiero tolstoiano e la polemica a distanza del romanziere con Vogüé che pure lo aveva «così magnificamente esaltato»¹⁰⁴. Per il direttore della «Revue internationale» Tolstoj, «dominato dal principio socialista dell'inutilità e del danno dello Stato, il quale si mantiene con la sola violenza, con l'intimidire, corrompere, ipnotizzare e con la forza armata»¹⁰⁵, giudicava la Russia e il governo con «terribile imparzialità» dopo avere espresso giudizi sugli scrittori coevi che «sofisticano sulla pace e sulla guerra» (De Gubernatis riporta il passo tratto da *Il regno di Dio è in voi*):

Quelli che, come De Vogüé e gli altri, adottano la legge d'evoluzione, considerando la guerra non solo come inevitabile, ma ancora come utile, e perciò desiderabile, sono terribili, spaventosi nella loro aberrazione morale¹⁰⁶.

Nel frattempo Schroeder e Carletti, suo recensore ne «La rassegna nazionale»¹⁰⁷, parlarono di «tolstoismo» già quasi

Kantorowicz di Milano cfr. «Fanfulla della Domenica», a. XVII, n. 38 (22.IX.1895). A proposito di *Le salut est en vous*, Ginevra Bianchini definì Tolstoj un «anarchico mite, dolce, buono, tutto cuore, tutto amore» (*L'ultimo libro di Tolstoj*, in «Fanfulla della Domenica», a. XVI, n. 7 (18.II.1894), mentre G. BRENNNA, *Tolstoj e l'avvenire sociale*, espone le idee filosofiche, religiose e sociali in un lungo articolo di prima pagina («Fanfulla della Domenica», a. XVI, n. 2 [14.I.1894]).

¹⁰² *Il Regno di Dio è in voi*, traduzione di Sofia Behr, Roma 1894 [1893] (cfr. Appendice).

¹⁰³ E. NENCIONI, *Il nuovo libro di Tolstoj*, in «Nuova antologia», vol. XLVI-II, fasc. XXIII (1.XII.1893), pp. 381-98.

¹⁰⁴ «La vita italiana. Rivista illustrata», a. III, N.S., fasc. XIX (16.IX.1897). «La vita italiana», fu una delle migliori riviste illustrate del tempo, iniziò la pubblicazione nel 1894. Fusasi alla fine del 1897 con «L'Italia. Rassegna di scienze, lettere ed arti» divenne l'anno seguente «Rivista d'Italia» (Roma), che però è rivista più «scientifica», poco illustrata e che rivolse grande attenzione soprattutto alle cose italiane.

¹⁰⁵ *Ibidem*.

¹⁰⁶ *Ibidem*. Tolstoj infatti nel capitolo VI de *Il regno di Dio è in voi*, aveva riportato un lungo intervento di Vogüé del 1889 (pp.179-81 dell'edizione italiana).

¹⁰⁷ T. CARLETTI, *Le Tolstoisme par Felix Schroöder* (in *Rassegna bibliografica*),

come una corrente di pensiero (mentre Stranieri discusse della «degenerazione») ¹⁰⁸ e così anche, a distanza di anni, Federico De Roberto ne *Il colore del tempo* ¹⁰⁹. I critici più attenti, – tra i quali non poteva mancare Vogüé, come notò il «Fanfulla della Domenica» ¹¹⁰ – sottolinearono come certi autori avvertivano in quegli anni la necessità di una «nuova» letteratura e di un rinnovamento morale, spostando così l'interesse sui problemi religiosi e sociali particolarmente sentiti da Tolstoj nella Russia del tempo, tanto che Guglielmo Ferrero lo intervistò a Mosca nel 1895 per «L'illustrazione italiana» ¹¹¹, Nino De Sanctis parlò dell'*Anarchia passiva e Leone Tolstoj* per «La scena illustrata» ¹¹², – rivista fiorentina ricca di immagini a colori – e Felice Pozza l'anno seguente tenne una conferenza su *Letteratura e misticismo* ¹¹³.

Forse a causa di questi nuovi interessi tolstojani sembra scemare l'interesse per Vogüé de *Le roman russe* e degli interventi critici prevalentemente sui romanzi, se si escludono brevi annunci dei *Regards historiques et littéraires*, degli *Spectacles contemporains* (recensiti dal «Giornale di erudizione») ¹¹⁴ e,

in «La Rassegna nazionale», a. XVI, vol. LXXVIII, fasc. II (16.VII.1894), pp. 363-65.

¹⁰⁸ A. STRANIERI, *Tolstoismo e degenerazione*, in «Scena illustrata», 1894, n. 12.

¹⁰⁹ F. DE ROBERTO, *Il colore del tempo*, Milano-Palermo-Roma 1900: nel II cap. (pp. 27-41) l'autore analizza la «dottrina» di Tolstoj, ripercorrendo la sintesi dei pensieri e dei giudizi su filosofia, religione, istruzione, etc. fatta da OSSIP-LOURIÉ, *La philosophie de Tolstoj*, Paris 1899.

¹¹⁰ J. CEDOMIL, *La dottrina di Tolstoj*, in «Fanfulla della Domenica», a. XVI, n. 43 (28.X.1894).

¹¹¹ G. FERRERO, *Una visita a Leone Tolstoj*, in «L'illustrazione italiana», a. XXII, n. 24 (16.VI.1895), p. 371. Nello stesso anno (1895) furono pubblicati il discorso di Guido Pompilj (*Leone Tolstoj*, Milano, Fratelli Treves), i versi di Demetrio Canal (*Pensieri volanti dedicati al celebre Leone Tolstoj*), il volume di Carlo Braggio su *Il romanzo naturalista in Russia. Impressioni e discorsi letterari* (Brescia, tipografia del giornale «La Provincia»; cfr. soprattutto pp. 37-51).

¹¹² N. DE SANCTIS, *L'anarchia passiva e Leone Tolstoj*, in «La scena illustrata», a. XXXI, n. 10 (15.V.1895).

¹¹³ F. POZZA, *Letteratura e misticismo: conte Leone Tolstoj. Conferenza tenuta il giorno 19 aprile 1896 all'Accademia Olimpica di Vicenza*, Vicenza, Luigi Fabris, 1896.

¹¹⁴ «Giornale di erudizione - Corrispondenza Letteraria, Artistica e Scientifica», a. V, nn. 5-6 (I-1894), pp. 51-52 e a. VI. La rivista, che fino al 1885 si chiamò «Giornale degli eruditi e curiosi. Corrispondenza letteraria italiana ad esempio dell'*Intermédiaire* francese e del *Notes and Queries* inglese», era

soprattutto, dei *Coeurs Russes*, occasione per Bonghi, direttore de «La cultura», per non apprezzare del tutto lo stile di:

[...] uno dei più squisiti scrittori francesi che ci vivono. Talor mi par colorito troppo; ma questo che a me sembra difetto, non sembra tale a molti, e a ogni modo ha anche pagine sobrie e semplici, come son la più parte di quelle del libro che annuncio [...] ¹¹⁵.

Discorso a parte merita a questo proposito la «Nuova antologia» e il rapporto con la «Revue des deux mondes» ¹¹⁶. Vogüé, spostando il suo interesse verso la letteratura italiana, a proposito di D'Annunzio aveva parlato sulle pagine della rivista di «renaissance latine» ¹¹⁷, senza però tralasciare di cogliere l'influsso di Tolstoj su D'Annunzio stesso. Fu un intervento sintomatico delle nuove tendenze espresse dalla «Revue», che nel 1896 pubblicò a puntate la traduzione de *La vergine delle rocce*. A metà degli anni '90 la linea della «Revue» fu, come ha sottolineato la Mangoni ¹¹⁸, prontamente accolta dalla «Nuova antologia», dove Angelo Mosso, Felice Tocco e Decio Cortesi prendevano spunto espressamente da Vogüé e da Brunetière, direttore dell'illustre rivista ¹¹⁹.

«Il Marzocco» sin dalla sua nascita a Firenze nel 1896 si considerò rivista «d'avanguardia» e seguì con molto interesse gli sviluppi delle idee e dell'estetica tolstojana ¹²⁰, e conobbe e

un vero e proprio contenitore di corrispondenza tra letterati e «curiosi», che poco si interessavano di letterature straniere.

¹¹⁵ «La Cultura», a. IV, N.S., n. 13-14 (9, 16.IV.1894). *Coeurs russes* era uscito a Parigi l'anno precedente e, in quell'anno, la rivista annunciò *Heures d'histoire* (a. II, N.S., n. 10, [12.III.1893]).

¹¹⁶ Cfr. L. MANGONI, *Una crisi fine secolo...*, cit., pp. 62-72.

¹¹⁷ E.M. DE VOGÜÉ, *La renaissance latine. Gabriele D'Annunzio: poèmes et romans*, in «Revue des deux mondes», a. LXV, to. 127 (1.I.1895).

¹¹⁸ L. MANGONI, *Una crisi fine secolo...*, cit., p. 65.

¹¹⁹ Cfr. *ibidem*. I tre lunghi articoli sono: D. CORTESI, *Lo «spirito nuovo»*, in «Nuova antologia», a. XXXI, s. IV, vol. LXIII, fasc. XI (1.VI.1896), pp. 510-24; F. TOCCO, *Le disfatte della scienza*, in «Nuova antologia», a. XXXI, s. IV, vol. LXII, fasc. V (1.III.1896), pp. 5-33; A. MOSSO, *Materialismo e misticismo*, in «Nuova antologia», a. XXX, s. III, vol. LX, fasc. XXIII (1.XII.1895), pp. 439-55.

¹²⁰ La rivista seguì molto attentamente anche i fatti biografici e «di cronaca»: nel 1897-98 ad esempio si interessò con preoccupazione della malattia di Tolstoj, e informò i lettori delle feste tenutesi a Mosca per il cinquantesimo compleanno e l'apertura della scuola a lui intitolata [cfr. rispettivamente: a. II, nn. 38, 41 (24-X, 14.XI.1897) e n. 8 (17.III.1898)]. Per notizie sulla rivista cfr. la *Premessa* di Carlo Pellegrini a *Il Marzocco (Firenze 1896-1932)...*, cit.

apprezzò il critico francese. Angiolo Orvieto (sempre molto attento all'evoluzione del pensiero tolstojano e all'opera di Vogüé) colse l'occasione della visita del critico alla «Società di letture» di Firenze per quella che sembra essere stata la prima intervista italiana, ma, incomprensibilmente e con, forse, inospettabile provincialismo, – che talvolta era male comune anche tra le riviste più «aperte» verso le letterature straniere – le domande si svilupparono intorno alla letteratura italiana e a quella francese con nessun accenno a quella russa, della quale era ormai noto come uno fra i primi propugnatori¹²¹. In un numero dell'anno successivo Angelo Cecconi fece l'elogio dell'«eccellente» critico e presentò all'Italia il suo primo romanzo, *Jean d'Agrève*¹²².

Contemporaneamente ormai tutti si occupavano dello scrittore russo considerato da molti, come ad esempio Ernesto Masi nella pagine della «Nuova Antologia», uno dei massimi romanzieri europei, del quale si discusse per la sua critica su *Zola*, *Dumas*, *Maupassant*¹²³, per le idee «cristiane» di *Padrone e servitore* e de *L'esprit chrétien et le patriotisme*¹²⁴. Anche se non mancarono le voci discordanti, come quella di Orvieto per il quale:

[...] la rinomanza di Leone Tolstoj in questi ultimi tempi si è andata affievolendo, nonostante il dilagare crescente di quel nuovo misticismo europeo, del quale egli può dirsi l'iniziatore e l'apostolo più efficace¹²⁵.

Nel biennio seguente, molte delle maggiori riviste, dal «Marzocco» a «La rassegna italiana», dalla «Cultura» alla «Nuova antologia», da «L'illustrazione italiana» al «Fanfulla della do-

¹²¹ A. ORVIETO, *Una conversazione...*, cit.: nelle risposte, l'«accademico immortale di Francia» e «illustre letterato», espresse grande ammirazione soprattutto per D'Annunzio.

¹²² T. NEAL [pseud. di: Angelo Cecconi], *Jean d'Agève*, in «Il Marzocco», a. II, n. 5 (7.III.1897).

¹²³ Si veda il confronto che D. CIAMPOLI fa tra *Maupassant e Tolstoj*, in «L'illustrazione italiana», a. XXIV, n. 45 (7.XI.1897), pp. 313-16 e il giudizio negativo del «Fanfulla della Domenica», a. XVIII, n. 28 (12.VII.1896) in un lungo articolo di prima pagina (*Tolstoj critico*).

¹²⁴ Su *Padrone e servitore*, cfr. la rec. in «La Rassegna nazionale», a. XVIII, fasc. IV (16.VI.1896), pp. 843-44, la lunga analisi e l'elogio di R. FÖRSTER, *L'ultimo racconto di Leone Tolstoj*, sull'edizione parigina del 1895.

¹²⁵ A. ORVIETO, *Un nuovo libro di Leone Tolstoj* [su *Zola*, *Dumas*, *Maupassant*], in «Il Marzocco», a. I, n. 17 (24.V.1896); cfr. anche ID., *L'estetica di Leone Tolstoj*, in «Il Marzocco», a. I, n. 18 (31.V.1896).

menica», dedicarono ampio spazio alla discussione suscitata da *Che cos'è l'arte?*, facendo riferimento all'edizione francese, poiché l'italiana uscì solo nel 1899, sempre presso la casa Treves¹²⁶: Panzacchi fece il raffronto tra Tolstoj e Manzoni sul problema della «morale dell'arte»¹²⁷, Graf parlò di «sofismi»¹²⁸, Segre si limitò ad esporre le considerazioni negative di Tolstoj sull'arte coeva¹²⁹, e sul «Marzocco» si sviluppò un vero e proprio dibattito tra Orvieto, Occhini e Martinuzzi¹³⁰. A distanza di anni intervenne anche il pittore Giovanni Segantini con una *Risposta a «Qu'est ce que l'art?» di Leo Tolstoj* in cui espose la sua concezione di arte e concludendo:

Leone Tolstoj finge di non capire che cosa s'intenda per bellezza e quale ne sia la sua esatta significazione, mentre non avrebbe che da osservare un fiore e questo gli direbbe meglio di qualsiasi definizione che cosa sia la bellezza; finge pure di non capire dove incominci l'artistico; ma l'artistico incomincia là dove finisce il brutale, il lezioso ed il banale. Quando passate dinanzi a qualche casetta di contadino e vedete delle finestre piene di fiori tenuti con amore, siate pur certi, l'interno di quella casetta sarà ben tenuto e pulito e le persone che l'abitano non saranno cattive. Qui incomincia l'artistico coi suoi benefici¹³¹.

Una vivace discussione seguì anche la pubblicazione di *Ressurrezione*, soprattutto sulle pagine dello stesso «Marzocco» dove Orvieto e Corradini affrontarono il paragone, proposto dal primo, tra Tolstoj e Dante dell'episodio di Francesca¹³².

¹²⁶ Cfr. l'annuncio apparso sul «Fanfulla della Domenica», a. XXI, n. 22 (28.V.1899).

¹²⁷ E. PANZACCHI, *Manzoni e Tolstoj nell'idea morale dell'arte e Tolstoj e l'arte*, rispettivamente in «Nuova antologia», vol. LXXVIII, fasc. 648 (16.XII.1898), pp. 581-95 e vol. LXXV, fasc. 636 (16.VI.1898), pp. 705-16.

¹²⁸ A. GRAF, *Sofismi di Leone Tolstoj in fatto d'arte e di critica*, in «Nuova antologia», vol. LXXXIII, fasc. 666 (16.IX.1899), pp. 310-24.

¹²⁹ C. SEGRE, *Le idee di Tolstoj sull'arte*, in «Fanfulla della Domenica», a. XX, n. 30 (24.VII.1898).

¹³⁰ In un lungo articolo A. ORVIETO, *Was ist Kunst?*, in «Il Marzocco», a. III, n. 15 (15.V.1898) condannò certe teorie tolstojane sull'arte al servizio della morale; la risposta non si fece attendere e P. OCCHINI, *Che cos'è l'arte?*, a. III, n. 20 (19.VI.1898), in un altrettanto lungo intervento difese le idee dell'autore russo; mentre MARIO DA SIENA [pseud. di MARIO MARTINOZZI], *Un equivoco di Leone Tolstoj*, a. III, n. 22 (3.VII.1898) si soffermò sui giudizi espressi da Tolstoj sull'arte contemporanea francese.

¹³¹ G. SEGANTINI, *Risposta a «Qu'est ce que l'art?» di Leo Tolstoj*, in *Scritti e lettere*, Torino, Bocca, 1910, p. 43.

¹³² A questo proposito si veda lo studio di D. CHIATTONE, *Che cos'è l'arte? A proposito di un libro di Leone Tolstoj. Breve saggio critico*, Saluzzo,

Nel 1898 lo scrittore fu al centro di un «incidente» curioso ma sintomatico, prontamente riportato da «L'illustrazione italiana»¹³³. Il militare in pensione ma antimilitarista, Ernesto Teodoro Moneta, direttore de «La vita internazionale», indisse un'inchiesta in Italia e all'estero sulla «pace universale e perpetua» e richiese il parere di Tolstoj, il quale rispose «che se nessun coscritto si presentasse alla leva, i partigiani della guerra, i signori guerrieri, dovrebbero andare a spasso»: benché il direttore in una nota introduttiva prendesse le distanze dalle affermazioni tolstojane, un magistrato fece sequestrare tutte le copie del numero della rivista, anche se, in seguito, fu emessa una scontata sentenza di assoluzione per l'autore russo.

Vogüé aveva già da tempo cominciato ad occuparsi di letteratura francese e italiana come, ad esempio, in *Histoire et Poésie*, che fu annunciato e poi recensito ne «La cultura», nel «Fanfulla della Domenica» e nel «Marzocco»¹³⁴, in cui si sottolineò il merito dei cinque studi sulla letteratura italiana, e non fu più menzionato per l'apporto alla conoscenza della letteratura russa.

Discorso a parte meritano i primi tardivi interventi sul romanzo russo e, in special modo sull'opera di Tolstoj, de «La civiltà cattolica». Circa dal 1899 apparvero i primi saggi, quan-

Rovera e Compagno, 1899, e i seguenti articoli de «Il Marzocco»: A. ORVIE-TO, «Resurrezione», a. V, n. 4 (28.I.1900), *Giasone e Nekludov*, a. V, n. 7 (18.II.1900), *La Maslova ed i critici*, a. V, n. 11 (18.III.1900); E. CORRADINI, *Francesca e Katucha*, a. V, n. 6 (11.II.1900); F. MOMIGLIANO, *L'arte secondo Leone Tolstoj*, in «Vita internazionale», (5.I.1899). Altri annunci e recensioni si trovano sempre ne «Il Marzocco», a. IV, nn. 11, 15 (16-IV, 21.V.1899), a. V, nn. 2, 6 (14-I, 11.II.1900). Altri due interventi de «Il Marzocco» furono quelli di S. BENELLI, *Neocristianesimo e socialismo*, (a. V, n. 9 [4.III.1900]) che analizzò le idee di *Che cos'è l'arte?* e di *Resurrezione* e di M. BACIOCCHI DEL TURCO, *Dal romanzo al «kase»* (a. V, n. 34 [26.VIII.1900]), dove furono affrontati i pareri dei critici inglesi su *Resurrezione*. Cfr. anche: Z. ZINI, *Leo Tolstoj e la letteratura evangelica del XIX secolo*, in «Nuova antologia», vol. LXXXI, fasc. 659 (1.VI.1899), pp. 462-74; *I libri del mese*, in «L'illustrazione italiana», a. XXVII, n. 5 (4.II.1900), p. 97; L. FERRI, *Prima e seconda parte di «Risurrezione»*, in «Fanfulla della Domenica», a. XXII, n. 4 (28.I.1900).

¹³³ «L'illustrazione italiana», a. XXV, n. 47 (10.XI.1898), p. 334.

¹³⁴ «Sono vari studi [...] scritti in quell'armoniosissimo stile tutto proprio dell'autore e che è modello di perfezione letteraria [...]», «La cultura», a. XVIII, n. 1 (1.I.1899). Cfr. T. NEAL [pseud. di: ANGELO CECCONI], *Cosmopolitismo in letteratura*, in «Il Marzocco», a. III, n. 30 (11.IX.1898); C. TARTUFARI, *Letterature straniere - Intorno all'ultimo libro del Visconte di Vogüé*, in «Fanfulla della Domenica», a. XX, n. 24 (12.VI.1898).

do un certo tipo di romanzo era da molti ormai giudicato superato. L'estensore di *Decadenza e depravazione dell'arte* portò come esempio della «degenerazione» letteraria Tolstoj e il suo pensiero¹³⁵. Successivamente in un lungo articolo dedicato alla *Genesi storica del decadimento del romanzo*, si sottolinearono i limiti del romanzo russo:

E sia pur detto con pace di coloro che hanno dato e danno voga al romanzo russo: anch'esso, in generale, manca di unità e di continuità; perché imitando il romanzo realista francese ovvero seguendo l'indole nazionale (ciò poco conta), si è ingolfato nell'analisi di mille particolari, e trascurò la sintesi ideale propria ad ogni opera di genio [...] ¹³⁶.

Secondo l'anonimo autore, ma con notevole forzatura, avvalorò il giudizio (che per la dura requisitoria merita di essere riportato), il critico che fu tra i primi a diffondere la letteratura russa anche in Italia, vale a dire:

[...] lo stesso Visconte de Vogüé, che se n'è fatto il panegirista in Francia e a cui principalmente deve la diffusione anche in Italia, è obbligato di riconoscere così nel Dostojéwsky come nel Tolstoj (vale a dire nei due che secondo l'opinione corrente portano la palma), confusione, oscurità, lentezza, in andamento insomma contrario a tutto ciò che noi cerchiamo in un'opera d'arte; di guisa che, in luogo d'esserne per la lettura soavemente attratti, ci bisogna un continuo sforzo di volontà per andare innanzi brancicando fra quelle tenebre, nelle quali per lungo tempo ci è impossibile sapere dove siamo e per dove siamo condotti ¹³⁷.

Infine l'estensore prende le distanze dal critico francese:

Il de Vogüé riferisce tale effetto bizzarro ad uno speciale carattere del realismo russo, e vuol, quasi a titolo d'elogio, ravvisarvi una maggior perfezione della scuola realista, una più compiuta attuazione del concetto naturalistico, in paragone ai romanzieri di stirpe latina. Ma non si avvede egli dunque che, se è proprio così come egli afferma, il realismo ed il naturalismo hanno nel romanzo slavo la più esplicita conferma di quella sentenza di condanna, onde avevali resi meritevoli il romanzo latino? ¹³⁸.

¹³⁵ «La Civiltà Cattolica», a. 50, s. XVII, vol. VII (1899), pp. 5-20. Già l'anno precedente la rivista si era soffermata su Vogüé, «antico diplomatico, dotto scrittore, membro dell'accademia francese» (a. 49, s. XVII, vol. II [1898], pp. 373-5) per parlare delle sue idee politiche, riportando la sua lettera di rinuncia a ricandidarsi indirizzata agli elettori.

¹³⁶ «La Civiltà Cattolica», s. XVII, vol. IX (26.XII.1899), p. 407.

¹³⁷ *Ibidem*.

¹³⁸ *Ivi*, pp. 407-408.

III. Tolstoj nel dibattito italiano del primo Novecento

Nei primi anni del nuovo secolo, secondo la tendenza già messa in luce per l'ultimo scorcio del precedente, proseguì il dibattito sul pensiero tolstojano e sulle sue ultime opere, ma era forse finito il momento dei grandi romanzi, come testimoniano le poche nuove edizioni: dell'*Anna Karenina* ve ne fu una nel 1901 per i tipi Salani di Firenze in 2 volumi¹³⁹ e forse una del 1909 della casa editrice Treves, mentre *Guerra e pace* fu edita dalla casa Bideri solo nel 1906¹⁴⁰. Diminuirono anche le riedizioni: la casa editrice Treves della prima opera fece uscire 7 edizioni fino al 1901 e altre 5 entro il 1912; della seconda, mantenendo la prefazione di Vogüé, 6 edizioni al 1901 e 3 negli anni successivi¹⁴¹. Così, – e sembra proprio consequenziale – venne progressivamente meno l'interesse per Vogüé, tranne che in pochi critici ed editori.

Il grande mediatore di Tolstoj e del romanzo russo in Europa fu considerato anche e soprattutto come romanziere e «giornalista», oltre che come studioso di letteratura italiana, come notò Orvieto sempre ne «Il Marzocco» in un lungo articolo in cui avvicinava l'«umanista» italiano Neno Simonetti al Vogüé del quale, recensendo l'ultimo libro (*Les rappels des ombres* edito a Parigi nel 1900), sottolineava la facilità:

[...] di confermare l'ingegno ai più diversi argomenti, ove rivelando all'Europa le meravigliose profondità dei romanzi russi, ora additando alla sua ammirazione le ricchezze d'immagine e di stile profuse nelle opere di Gabriele D'Annunzio, ora dando alla luce un romanzo, ora un saggio di storia o di politica¹⁴².

Ben presto, comunque, l'attenzione rivolta a Vogüé diminuì e, a partire dal 1905 circa, fu dimenticato dai giornalisti e

¹³⁹ *Anna Karenine. Romanzo, prima versione italiana completa*, Firenze, Salani, 1901, 2 voll.

¹⁴⁰ *Guerra e pace*, versione italiana di E. Serao, Napoli, Bideri, 1906.

¹⁴¹ Ecco il quadro complessivo del numero di edizioni delle opere tolstojane per i tipi Treves nel 1901, 1906 e 1912: *Anna Karenina*, 7, 9, 12; *La guerra e la pace*, 6, 8, 9; *I cosacchi*, 4, 6, 6; *La sonata a Kreutzer*, 7, 10, 11; *Ultime novelle, Piaceri viziosi*, 5, 6, 7; *Padrone e servitore*, 8, 10, 11; *Memorie*, 4, 7, 9; *Che cos'è l'arte*, con lo studio di Panzacchi, 3, 5, 7; *La vera vita*, con prefazione di De Sanctis, 0, 4, 6; *La potenza delle tenebre*, 1, 2, 2; *I frutti dell'istruzione*, 1, 1, 1; *Resurrezione*, 5, 7, nuova edizione [?]; *Katia*, 1, 1, 1; *Non posso tacere*, 0, 0, 1; *Il cadavere vivente*, 0, 0, 1.

¹⁴² A. ORVIETO, *Due umanisti*, in «Il Marzocco», a. V, n. 8 (25.II.1900).

recensori italiani. La casa editrice Sonzogno di Milano scoprì e fece conoscere il «viaggiatore» pubblicando nella collana «Biblioteca illustrata dei viaggi intorno al mondo» i ricordi: già nel 1899 uscirono *In Palestina e Sebastopoli e la Crimea*, nel 1901 *Pietroburgo*.

I romanzi non ebbero grande fortuna, nonostante alcuni apprezzamenti, o quanto meno l'interesse destato in certi critici: Oliva ad esempio nel «Fanfulla della Domenica» ne segnalò il buon successo in Francia pur non dichiarandosi d'accordo con il parere di Doumic:

Renato Doumic, buon critico francese, tratta in uno scritto recente del romanzo sociale. E di questa rinascita è persuaso per l'argomento e per lo spirito di alcuni ultimi romanzi fortunati in terra di Francia, *Les Morts qui parlent* e *Le Maître de la Mer* del de Vogüé, *l'Étap* e *Un divorce* del Bourget, un *Vainqueur* del Rod. Veramente *Les Morts qui parlent* è un romanzo politico e parlamentare e *Le Maître de la Mer*, ch'è ottimo lavoro, studia e pone in luce lotte di razza¹⁴³.

Le maître de la mer, che uscì in Francia nel 1903, ebbe un riassunto l'anno successivo nelle pagine de «La rassegna nazionale»¹⁴⁴ (la traduzione integrale uscì dopo quasi trent'anni nel 1932), mentre *Jean d'Agrève* fu tradotto per i tipi Treves solo nel 1911, l'anno successivo la morte, e ristampato nel 1914.

Per quanto concerne l'attività critica «Il Marzocco» nel 1902 ricordò ancora «il maggior divulgatore del romanzo russo in Europa e il più ardente profeta di una rinascita latina»¹⁴⁵, e Ugo Ojetti con lo pseudonimo di Conte Ottavio nel 1905 recensì per «L'illustrazione italiana» il libro su *Gorkj* «mirabile d'acume psicologico e di franchezza critica» del «gran signore della critica»¹⁴⁶. Diverso fu il giudizio di Roberto Barbiera sia sul critico che sul romanziere svantaggiosamente confrontato a Rod:

¹⁴³ D. OLIVA, *Intorno al romanzo sociale*, in «Fanfulla della Domenica», a. XXVI, n. 40 (2.X.1904).

¹⁴⁴ *Il padrone del mare* [riassunto tratto dalla «Revue des Deux Mondes»], in «La Rassegna nazionale», a. XXVI, fasc. I-II, pp. 56-76 e 217-42. La rivista dal 1901 e almeno fino al 1911 ebbe la rubrica fissa *Dalle riviste estere* (o anche *Libri e riviste estere*) curata da E.S. Kingswan, che spesso si rifaceva agli articoli della «Revue des Deux Mondes»: fu questo ovviamente uno dei motivi per cui la redazione seguì la vicenda del critico francese.

¹⁴⁵ «Il Marzocco», a. VII, n. 25 (22.VI.1902).

¹⁴⁶ Il Conte Ottavio [pseud. di: U. OJETTI], in *Accanto alla vita (Note settimanali)*, in «L'illustrazione italiana», a. XXXII, n. 10 (5.III.1905).

Il Visconte Melchiorre de Vogüé con una cultura assai inferiore a quella del Rod, con studi critici meschini, con romanzi male impastati e soporiferi, entrò facilmente nell'Accademia francese¹⁴⁷.

Negli anni successivi, infine, Kingswan, curatore della rubrica *Libri e riviste estere* de «La rassegna nazionale», seguì le idee politiche e religiose di colui che era «una delle personalità più spiccate del partito cattolico francese»¹⁴⁸.

Diversi furono, ovviamente, la fortuna editoriale dell'autore russo e l'interesse della critica. Con l'inizio del nuovo secolo, mentre in Russia, – come mise in evidenza Piero Gobetti – la fortuna di Andreiev offuscava Cecov e Tolstoj¹⁴⁹, quest'ultimo in Italia era ormai considerato un classico della letteratura mondiale¹⁵⁰. Le riviste e i giornali continuarono a occuparsi delle idee estetiche, morali, sociali e religiose delle ultime opere¹⁵¹ e delle polemiche suscitate dagli strali e dalle provocazioni lanciate dal «grande vegliardo» (il «vecchio saggio») dal suo eremo di Jasnaja Poljana. A questo proposito è interessante la testimonianza della «Rassegna internazionale»:

¹⁴⁷ R. BARBIERA, *Grandi e piccole memorie (pagine di letteratura, d'arte e di storia)*. Firenze 1910, p. 324 (cfr. anche p. 344).

¹⁴⁸ E.S. KINGSWAN, *Libri e riviste estere*, in «La Rassegna nazionale», a. XXVIII, fasc. II (16.IX.1906), pp. 366-67; cfr. anche E.S. KINGSWAN, *Libri e riviste estere*, in «La Rassegna nazionale», a. XXX, fasc. I (1.VII.1908), pp. 102-103.

¹⁴⁹ «Sorge [la figura di Andreiev] proprio mentre angosciosamente tramontano L. Tolstoj e A. Cecov. Misticismo e religione di rinuncia nel primo. Tormentata indifferenza, catastrofe paurosa di freddezza nel secondo. Due isolati: e lungi da essi si svolge la vita della nazione giovane e fervida.» (P. GOBETTI, *Paradosso dello spirito russo*, in *Scritti storici, letterari e filosofici*, a cura di Paolo Spriano con due note di Franco Venturi e Vittorio Strada, Torino 1969, p. 351). Andreiev invece fu accolto in Italia con freddezza da parte della critica e comunque l'inizio della fortuna nel nostro paese risale a dopo il 1910 (cfr. *ivi*, p. 345).

¹⁵⁰ Cfr. ad esempio F. RUBINI, *La letteratura russa*, in «La Rassegna nazionale», a. XXV, fasc. II (16.XI.1903), pp. 320, 323, *passim*. L'anno precedente Luciano Zuccoli analizzò gli studi critici russi su Tolstoj (*Come vive e lavora Leone Tolstoj*, in «L'Illustrazione italiana», a. XXVI, n. 7 [12.II.1899], pp. 114-15), rifacendosi al libro di Serghienko (*Come vive e lavora il conte L.N. Tolstoj*) che era appena uscito.

¹⁵¹ Cfr. G. GABRIELI, *Leone Tolstoj giudicato da un Prelato italiano di Terra d'Otranto*, in «La Rassegna nazionale», a. XXII, fasc. dell'1.X.1900, pp. 473-83, in cui si riportano i giudizi di Mons. Bacile che continuava a leggere e a interessarsi a Tolstoj nonostante la scomunica del Santo Sinodo ortodosso.

Ma quel che più ci stupisce e ci interessa in questo eterno pasticcio russo, è il vedere come i nostri giornali conservatori, rigidamente conservatori, vadano intenerendosi pel Tolstoj, che è il loro più fiero e potente avversario: sapendo che è a Yasnaja Poliana lo difendono, lo esaltano, lo accarezzano; e se fosse vicino, chiederebbero una legge per toglierselo d'intorno ¹⁵².

Si mantenne vivo il dibattito soprattutto sulle pagine di alcune riviste, come del «Marzocco» tra Achille Loria e Orvieto ¹⁵³, o della «Civiltà cattolica», che continuò la *querelle* sulle idee religiose: basti pensare al lungo saggio apparso nel 1902 che analizzò il concetto di Cristianesimo dello scrittore, nel quale l'anonimo estensore elogia il «grande romanziere» ma d'altro canto con precisa logica stronca abilmente il «pensatore» (quasi come se pensiero e scrittura fossero due cose distinte) ¹⁵⁴; l'anno successivo la rivista tornò sul problema prendendo spunto da una visita che due sacerdoti fecero a Tolstoj e ovviamente non approvando la ricerca di dialogo dei due ecclesiastici ¹⁵⁵. E forse queste posizioni meriterebbero di essere ulteriormente approfondite, per un'analisi generale delle considerazioni di certi ambienti cattolici e nel più ampio contesto dei rapporti politici e religiosi con la Chiesa russa ¹⁵⁶.

Fino almeno al 1904 più o meno tutte le riviste maggiori si interessarono a Tolstoj, dall'«Emporium» al «Fanfulla della Domenica», dalla «Nuova antologia» all'«Illustrazione italiana», e dei molti interventi se ne possono segnalare ovviamente solo alcuni, rimandando per il quadro complessivo all'*Appendice*. Nel 1901 Giabotinski e Lombardo-Frontini tradussero dal russo per la «Rivista d'Italia» un lungo articolo di Serghéienko, *Come vive e lavora Leone Tolstoj*, che uscì in tre puntate corredate

¹⁵² *Cronaca internazionale*, in «La Rassegna internazionale», a. III, vol. X, fasc. I (1.VII.1902), p. 40.

¹⁵³ Ad esempio in un lungo articolo che occupava più della prima pagina A. LORIA, *Le idee sociali di Tolstoj*, a. V, n. 25 (24.VI.1900) critica le idee morali e sociali di *Il Regno di Dio è in voi* e *Che fare?*, difese invece in più occasioni da Orvieto: *In difesa di Leone Tolstoj (Lettera aperta a Achille Loria)*, a. V, n. 26 (1.VII.1900), *In difesa...*, a. V, n. 27 (8.VII.1900) e, nei *Marginalia*, a. V, n. 42 (21.X.1900).

¹⁵⁴ *Il Cristianesimo di Leone Tolstoj*, in «La Civiltà Cattolica», s. XVIII, vol. VII, fasc. 1249 (23.VI.1902), pp. 19-40.

¹⁵⁵ *Visita di due sacerdoti cattolici a Leone Tolstoj*, in «La Civiltà Cattolica», s. XVIII, vol. XI, fasc. 1277 (25.VIII.1903), pp. 594-99.

¹⁵⁶ Tensioni testimoniate da numerosi articoli non solo concernenti politica e religione, ma anche letteratura e arte russa.

da molte e belle immagini dello scrittore¹⁵⁷, Domenico Oliva parlò in un ampio articolo di prima pagina nel «Fanfulla della Domenica» delle *Memorie* edita da Treves¹⁵⁸, e Ulisse Ortensi dedicò alla vita e alle opere un esteso articolo-saggio ampiamente illustrato che apparve in «Emporium»¹⁵⁹. Nell'anno successivo importante fu l'intervento di Alessandro Chiappelli che nelle pagine della «Nuova antologia» analizzò la situazione dei moti in Russia e come si collegava a quella temperie culturale il pensiero religioso e politico dello scrittore di *Resurrezione* e della *Moderna schiavitù* (traduzione edita nel 1901 dalla Libreria Moderna di Genova, casa editrice che in questo periodo stampò molte opere del pensatore: *Dov'è l'uscita?*, *L'educazione religiosa* e *Patriottismo e governo* nel medesimo anno, *Il carnet del soldato*, *Che fare?* e *L'unico mezzo* nel 1902, *Contro la proprietà fondiaria: ai lavoratori* e *Denaro e lavoro* nel 1903)¹⁶⁰. «L'illustrazione italiana» dedicò nel 1903 un ampio articolo ancora alle idee politiche e sociali dove, dopo aver ricordato come «il nome di Tolstoj è oggi fra i più popolari nei due mondi», lo scrittore è difeso dalla stroncatura di Bassano Gabba (*Dottrine religiose e sociali del conte L.N. Tolstoj*)¹⁶¹ secondo il quale quelle dottrine erano prive di ogni serietà¹⁶². Nel 1904, infine, anno in cui diminuisce l'interesse anche per il pensatore, Angelo Galloni ritorna sul pensiero religioso, raffrontandolo con quello di Mazzini e Leroux¹⁶³.

¹⁵⁷ V. GIABOTINSKI - R. LOMBARDO FRONTINI, *Come vive e lavora Leone Tolstoj (dal russo di P. Serghéienko)*, in «Rivista d'Italia», a. IV, vol. II, fascicoli 4 (aprile 1901), pp. 624-40, 6 (giugno 1901), pp. 333-50, 7 (luglio 1901), pp. 441-58. In questi anni la rivista (per la quale cfr. n. 104) pur soffermandosi per lo più sulla letteratura e politica italiana, conteneva alcune Rassegne delle letterature straniere, come quella francese curata da De Gubernatis e, dal 1903, da A. Breton; nel 1904 appariva (ma ebbe vita breve) quella della letteratura russa curata da Federigo Verdinois.

¹⁵⁸ D. OLIVA, «*Memorie* di Leone Tolstoj», in «Fanfulla della Domenica», a. XXIII, n. 2 (13.I.1901).

¹⁵⁹ U. ORTENS, *Letterati contemporanei: Leone Nicolaievitch Tolstoj*, in «Emporium», vol. XIV, n. 80 (agosto 1901), pp. 129-42.

¹⁶⁰ A. CHIAPPELLI, *Leone Tolstoj e i presenti moti in Russia*, in «Nuova antologia», vol. XCVIII, fasc. 727 (1.IV.1902), pp. 497-502.

¹⁶¹ B. GABBA, *Dottrine religiose e sociali del Conte L.N. Tolstoj*, Milano, Treves, 1903.

¹⁶² *Pro e contro Tolstoj (Gabba, Mirbeau, Padre Minocchi)*, in «L'illustrazione italiana», a. XXX, n. 52 (27.XII.1903).

¹⁶³ A. GALLONI, *Le concezioni religiose di Mazzini, Leroux e Tolstoj*, in «La Nuova parola», a. III, vol. VI, n. 8 (agosto 1904), pp. 125-34.

Fondamentale in questi primi anni del secolo fu soprattutto il rilevante aumento delle edizioni e ristampe delle opere e la contemporanea profusione di contributi critici, apparsi in raccolte di studi e monografie: molto di questo materiale è oggi raro (perché mal conservato) o addirittura introvabile e attende un ulteriore lavoro di ricerca e analisi. Oltre al già ricordato capitolo dedicato allo scrittore ne *Il colore del tempo* da Federico De Roberto, Pierotti (*Leone Tolstoj. La religione e la morale*)¹⁶⁴ e Bassano Gabba (*Dottrine religiose e sociali del Conte L.N. Tolstoj*)¹⁶⁵ si soffermarono sulla religione, la morale e gli aspetti «sociali» del suo pensiero, Fabietti parlò di «rinascenza ideale» in *Leone Tolstoj e i segni della rinascenza morale*¹⁶⁶, Iginio Petrone analizzò lo «spiritualismo» e la morale di Nietzsche e Tolstoj¹⁶⁷ e, più in generale, Vincenzo Mangano confrontò il pensiero di Tolstoj con quello dello stesso Nietzsche e di Ibsen (*Progresso e civiltà nel pensiero di Nietzsche e Tolstoj*)¹⁶⁸. *Leone Tolstoj: l'opera e l'uomo. Note critiche* (Taranto, Martucci, 1901) di Vincenzo Fago è un lavoro monografico, come indica il titolo, di impostazione positivista. Di particolare interesse è lo studio di Lodovico Fulci che, analizzando il pensiero religioso di Tolstoj, fu tra i primi in Italia a parlare dei «duchoborcy» (letteralmente «lottatori dello spirito»), settari russi che ammettevano una rivelazione interna per ogni cristiano, per cui interpretavano a modo loro quasi tutti i dogmi della fede ortodossa: il romanziere li conobbe e li fece conoscere e sembra anche abbia concesso loro i diritti d'autore di *Resurrezione*¹⁶⁹. Sono inoltre da ricordare le analisi di Stoppoloni, Santamaria e Mariani: quest'ultimo disegnò un ritratto psicologico dello scrittore prima in un articolo apparso nell'«Archivio di psichiatria»¹⁷⁰ e poi pubblicando *L.N. Tolstoj: studio psicologico*¹⁷¹; Aurelio Stoppoloni, l'allora Provveditore

¹⁶⁴ Editto a Pisa nel 1901.

¹⁶⁵ Milano, Treves, 1903.

¹⁶⁶ Firenze 1901.

¹⁶⁷ I. PETRONE, *Nietzsche e Leone Tolstoj. Idee morali del tempo*, Napoli, L. Pierro, 1902. Contiene due ampi studi: *La crisi spirituale di Leone Tolstoj*, pp. 79-125 e *La morale di Tolstoj*, pp. 127-63.

¹⁶⁸ Editto nel 1902.

¹⁶⁹ L. FULCI, *La dottrina di Tolstoj (la setta dei Doukbobors e il romanzo «Resurrezione»*, Milano-Palermo-Napoli, Sandron, 1904.

¹⁷⁰ C.E. MARIANI, *L.N. Tolstoj*, in «Archivio di psichiatria», n. 24 (1903).

¹⁷¹ Torino, Bocca, 1903.

agli Studi, in un articolo-saggio apparso nella «Rivista d'Italia» parlò della scuola fondata e diretta dallo scrittore russo e analizzò le sue idee circa l'educazione e la pedagogia¹⁷², argomento trattato ampiamente in più di duecento pagine nel volume *Leone Tolstoj educatore* edito a Palermo per i tipi Sandron nello stesso 1903. Studio ripreso l'anno successivo da Santamaria (*Le idee pedagogiche di Leone Tolstoj*, Bari, Laterza, 1904).

Il biennio 1905-6 fu ancora ricco di edizioni e di ristampe, anche se soprattutto ancora delle opere «politiche», «sociali» e «religiose», – nel 1905 ad esempio uscì la quinta edizione de *La vera vita o il mezzo di esser felici* e la sesta di *Resurrezione* – e la critica continuò spesso a occuparsi dello scrittore. Nella minore produzione critica del 1905 si può però cogliere un primo segnale dell'inizio della parabola discendente della fortuna dell'autore russo in Italia. In quell'anno Barbano sulle pagine de «La rassegna nazionale» riprese il vecchio articolo di Panzacchi sul raffronto tra Tolstoj e Manzoni nell'idea morale dell'arte comparso nella «Nuova antologia» nel 1898¹⁷³, mentre Missiroli per «L'illustrazione italiana» continuava a seguire i conflitti e i moti in Russia e le conseguenti prese di posizione tolstojane¹⁷⁴. Nel frattempo uscirono gli studi di Ernesto Masi (*Nell'Ottocento. Idee e figure del secolo XX*) in cui erano analizzati lo spirito cristiano e il patriottismo in Tolstoj¹⁷⁵, quello di Giulio Pisa sul problema religioso del tempo¹⁷⁶, e di Vincenzo Morello che nell'*Energia letteraria* parlò del pensiero dello scrittore russo e in genere delle «ideologie» del tempo¹⁷⁷. L'anno successivo Maria Ouvaroff-Corniani in un lungo saggio de «La rassegna nazionale» prese le distanze dal pensiero «se-

¹⁷² A. STOPPOLONI, *La scuola di Yasnaja Poliana*, in «Rivista d'Italia», a. VI, vol. I, fasc. I (gennaio 1903), pp. 5-17.

¹⁷³ O.M. BARBANO, *Mazzini e Tolstoj nell'idea morale dell'arte*, in «La Rassegna nazionale», a. XXVII, fasc. I (1.VII.1905), pp. 33-55. E. PANZACCHI, *Manzoni e Tolstoj...*, cit.: Barbano sostenne contro Panzacchi che se l'arte deve avere «il vero per soggetto, l'utile per iscopo, l'interessante per mezzo», un precursore fu semmai Mazzini (p. 34).

¹⁷⁴ SPECTATOR [pseud. di MISSIROLI MARIO], *Corriere*, in «L'illustrazione italiana», a. XXXII, n. 41 (8.X.1905).

¹⁷⁵ E. MASI, *Nell'Ottocento. Idee e Figure del secolo XIX*, Milano, Treves, 1905, sezione *Storici, filosofi, romanzieri*, cap. II (*Leone Tolstoj*), pp. 322-37.

¹⁷⁶ G. PISA, *Il problema religioso del nostro tempo*, Milano, Treves, 1905, pp. 73-112 (cap. *Tolstoj*).

¹⁷⁷ V. MORELLO, *L'energia letteraria*, Roma-Torino, Casa Editrice Nazionale Roux & Viarengo, 1905, pp. 321-61 (cap. *Tolstoj e il pensiero moderno*).

ducente» ma fuorviante di Tolstoj e Gor'kij¹⁷⁸, mentre Clarice Tartufari analizzando per il «Fanfulla della Domenica» *La donna russa nelle opere di Leone Tolstoj* («bella e impetuosa»), sottolineò il silenzio dello scrittore e soprattutto il conseguente silenzio della critica¹⁷⁹. Uscì soprattutto la vasta e ancora utile monografia di Paolo J. Biriucòf, sempre dalla casa editrice Treves, *Leone Tolstoj: sua Vita e sue Opere. Memorie autobiografiche, lettere e materiale biografico fornito da Leone Tolstoj*¹⁸⁰: apparve (almeno così sembra) solo il primo volume, probabilmente a causa dello scarso successo ottenuto e che Ortolani ne «Il Marzocco» attribuì al venir meno della fortuna in Italia di Tolstoj stesso poiché, come spiegò l'estensore, esaurita ormai la vena artistica, la morale tolstojana si rispettava ma non si amava e per il pensatore si provava ammirazione e non «simpatia»¹⁸¹.

Con il 1907 può dirsi finita la stagione delle edizioni italiane delle opere e del dibattito sul pensiero tolstojano, almeno fino al 1910, l'anno della morte: le traduzioni furono pochissime e calò il silenzio sullo scrittore, se si eccettuano alcune provocazioni tolstoiane di quegli anni che furono registrate con un certo scalpore, «gli ultimi impeti intellettuali del gran vegliardo di Iasnaia Poliana – che per Soprano – sono tutti volti a vedere nell'arte un semplice strumento dell'elevazione religiosa dell'Uomo [...]»¹⁸². In quell'anno non fu pubblicata nessuna opera e, a parte lo studio di Giulio Vitali nel volume *Alla ricerca della vita*¹⁸³, l'introvabile lavoro di Antonio Jezzi (*La dottrina di Leone Tolstoj*)¹⁸⁴ e le recensioni già ricordate al

¹⁷⁸ M. OUVAROFF-CORNIANI, *Due seduttori*, in «La Rassegna nazionale», a. XXVIII, vol. CXLVII, fasc. del 1.II.1906, pp. 395-427.

¹⁷⁹ C. TARTUFARI, *La donna russa nelle opere di Leone Tolstoj*, in «Fanfulla della Domenica», a. XXVIII, n. 45 (11.XI.1906).

¹⁸⁰ PAOLO J. BIRIUCÒF, *Leone Tolstoj: sua Vita e sue Opere. Memorie autobiografiche, lettere e materiale biografico fornito da Leone Tolstoj e riordinato da Paolo Biriucòf*, Traduzione dal russo, unica autorizzata di Nina Romanowski, vol. I, Milano, Treves, 1906.

¹⁸¹ T. ORTOLANI, [rec. a: P. BIRIUCÒF, *Leone Tolstoj: sua vita e sue opere...*], in «Il Marzocco», a. XII, n. 11 (17.III.1907). Cfr. le seguenti recensioni: «L'Illustrazione italiana», a. XXXIII, n. 28 (15.VII.1906), riproduce la recensione che apparve nel «Corriere della sera»; A. ASTORI, *Leone Tolstoj*, in «La Rassegna nazionale», a. XXIX, fasc. I (1.I.1907), pp. 165-70.

¹⁸² D. SOPRANO, *L'ultimo Björnson*, in «L'Illustrazione italiana», a. XXXIV, n. 23 (9.VI.1907).

¹⁸³ G. VITALI, *Alla ricerca della vita*, Milano, Baldini Castoldi, 1907, pp. 107-30 (*Leone Tolstoj e il bello*).

¹⁸⁴ Che non si è quindi potuto vedere. Fu stampato a Roma per i tipi Forzani.

libro di Biriucòf, fece notizia il libello dello scrittore russo contro *Shakespeare*: «Il Marzocco» in un breve articolo descrisse gli attacchi di Tolstoj e l'accesa difesa di Maeterlinck e in seguito diede spazio alla difesa di Enrico Corradini che però concludeva (con il tipico stile dell'epoca), «io son tornato ad ammirare Tolstoj per questo suo ultimo atto. È infine magnanimo questo gigantesco vecchio del tempo che tenta di abbattere il gigantesco vecchio re dell'eternità»¹⁸⁵. Förster in un articolo di prima pagina nel «Fanfulla della Domenica» spiegò che Tolstoj rimproverava a Shakespeare «non i suoi personaggi immorali o amorali, ma l'assenza di ogni proposito moralizzatore di chi li gittò nella vita eterna»¹⁸⁶.

L'anno seguente Orsola Maria Barbano tornò ampiamente per «La rassegna nazionale» su *Il pensiero religioso di Leone Tolstoj*¹⁸⁷. «Il Marzocco» ricordò il giubileo e fece la cronaca dei festeggiamenti che si svolsero in Russia¹⁸⁸ e «L'illustrazione italiana» celebrò gli ottant'anni dello scrittore corredando di due grandi illustrazioni l'articolo che il giornalista del «Corriere della sera» Ettore Janni aveva redatto come prefazione a *Non posso tacere!* pubblicato per la prima volta su quel giornale e che poi ebbe ben tre edizioni nello stesso anno¹⁸⁹.

Al termine del decennio ormai di Tolstoj si parlava poco. Nei *Nuovi saggi di letterature straniere e altri scritti* di Enrico Nencioni fu ripubblicato il vecchio saggio *Leone Tolstoj e i suoi ultimi scritti* che era apparso nella «Nuova antologia» del 1888¹⁹⁰, e uscì una nuova edizione dell'*Anna Karenina*, ancora una volta presso la casa editrice Treves, – che continuò sempre l'opera di divulgazione (e di commercializzazione) iniziata nel 1887 con la pubblicazione della medesima opera – che ricevet-

¹⁸⁵ «Il Marzocco», a. XII, n. 5 (3.II.1907); E. CORRADINI, *La voce delle tempeste (Shakespeare e Tolstoj)*, in «Il Marzocco», a. XII, n. 39 (29.IX.1907).

¹⁸⁶ R. FÖRSTER, *Tolstoj contro Shakespeare*, in «Fanfulla della Domenica», a. XXIX, n. 43 (27.X.1807).

¹⁸⁷ O.M. BARBANO, *Il pensiero religioso di Leone Tolstoj*, in «La Rassegna nazionale», a. XXX, fasc. III-IV (1-16.VIII.1908), pp. 259-71, 390-402.

¹⁸⁸ «Il Marzocco», a. XIII, n. 38 (20.IX.1908).

¹⁸⁹ E. JANNI, *Nell'ottantesimo anniversario di Leone Tolstoj*, in «L'Illustrazione italiana», a. XXXV, n. 38 (20.IX.1908); la stessa rivista poi riprodusse in prima pagina il ritratto del russo Reprin (a. XXXV, n. 20 (17.V.1908)). *Non posso tacere!* uscì a Milano (Treves) con la prefazione di Janni, a Pescara (Tipografia Abruzzese) e a Varese (Tipografia Cooperativa Varesina).

¹⁹⁰ Cfr. p. 575 e n. 64.

te un'ampia recensione da Vitali sulle pagine de «La Rassegna nazionale»¹⁹¹.

IV. Reazioni e commenti alla morte di Tolstoj e di Vogüé.

Per uno strano destino, la morte accomunò lo scrittore russo al critico francese che aveva contribuito a renderlo noto in Europa: entrambi si spensero nel 1910, Vogüé in marzo nella sua casa di Parigi, Tostoj il 7 novembre alla stazione di Astapovo, dopo essere «fuggito» dalla sua residenza di Jasnaja Poljana¹⁹².

La scomparsa di Vogüé provocò commozione e rimpianto in special modo nell'ambiente del «Marzocco», da sempre attento alle espressioni letterarie della Russia ma anche alle pagine del conte. In aprile uscirono un lungo articolo e una nota che ricordavano la vita e l'opera dello scrittore francese, del quale si segnalava la morte. Nel primo, Giuseppe Gallavresi¹⁹³, che conobbe personalmente Vogüé, fece il ritratto dell'uomo, del diplomatico e dello scrittore al quale «la Francia, e noi italiani pure, di riverbero, dobbiamo la conoscenza di *Povera gente* e della *Guerra e pace*». L'autore poi ne spiegava il successo ottenuto a quarant'anni, quando raggiunse la celebrità grazie agli studi sulla letteratura russa:

Gli articoli del Sainte-Beuve, fu ridetto, creavano ognuno una riputazione, ed è vero, ma quel critico era ormai al culmine della sua carriera e la Francia s'era inchinata a grado a grado dinanzi a quella dittatura letteraria. Ecco che un segretario d'ambasciata arriva da Pietroburgo, scrive un libro sul romanzo russo, conquista di colpo il consenso della nazione sviata poco prima per tutt'altri sentieri determina una poderosa reazione, inevitabile ma non a scadenza fissa, contro il naturalismo imperante [...].

Sottolineava l'interesse e l'amicizia di Vogüé per l'Italia e i suoi scrittori:

Studio dei classici, non dimenticava i moderni e l'ho sentito leggere con voce commossa le *Odi barbare* e le *Elegie romane*. Veniva ogni anno

¹⁹¹ G. VITALI, *Anna Karenina*, in «La Rassegna nazionale», a. XXXI, fasc. III (1.X.1909), pp. 313-21.

¹⁹² Cfr. P. CITATI, *Tolstoj*, Milano 1983, pp. 307-8.

¹⁹³ G. GALLAVRESI, *Il visconte Di Vogüé*, in «Il Marzocco», a. XV, n. 14 (3.IV.1910).

fra noi, ove aveva chiari amici, primo fra tutti il Nigra di cui rievocò l'immagine in un articolo bellissimo, il Fogazzaro, il Boito, Guglielmo Ferrero. [...]. A Milano l'abbiamo veduto indugiarsi in lunghe dimore [...].

Concludeva con un ultimo elogio dell'uomo che fu «nobilmente rappresentativo, delle virtù rinnovatrici ed assimilatrici della sua vecchia razza, della dignità alta e direi squisita della cultura francese quale fu tramandata da generazioni che eran sempre andate affinandola».

Ancora più importante è il trafiletto intitolato *La propaganda russa di Melchior de Vogüé*, che uscì il 17 aprile nella rubrica *Praemarginalia*¹⁹⁴, poiché l'estensore sottolineò quanto importante fosse stata la mediazione vogueiana per il successo in Italia della letteratura russa (e per la conseguente fortuna editoriale), pur se dovuta a «curiosità esotica» e «mimetismo francese», mentre in Francia:

[...] il benemerito propagatore dei grandi romanzieri russi del secolo XIX, il Visconte de Vogüé, è stato mosso all'opera sua da intenti più precisi e meglio fondati: l'occasione, se non proprio la prima ragione, che lo indusse ad occuparsene fu politica e patriottica.

Dopo qualche breve cenno biografico atto a spiegare la nascita dell'interesse del critico per la Russia¹⁹⁵, fu ricordato il momento storico e letterario in cui si inserirono gli studi vogueiani e la conoscenza che allora si aveva in Francia della letteratura russa e, in special modo di Tolstoj:

Le prime traduzioni di Tolstoj erano già state fatte in Francia ed anche ammirate dalla critica, ma il naturalismo ancora vivace ne ostacolava la diffusione; venne al momento opportuno il Vogüé quando, nel 1884, pubblicò il suo primo studio su Tolstoj che improvvisamente rimise in circolazione l'opera ancora quasi ignota.

L'entusiasmo dei francesi era sfociato in seguito in un «eccesso di slavofilia» condannato da Vogüé stesso¹⁹⁶.

¹⁹⁴ «Il Marzocco», a. XV, n. 16 (17.IV.1910).

¹⁹⁵ «Il Vogüé essendo a Costantinopoli all'ambasciata francese, negli anni di depressione che seguirono il 1870 aveva osservato la grande influenza della Russia in Oriente, e intravide nella massima nazione slava la possibile amica della sua patria isolata. Fattosi mandare all'ambasciata di Pietroburgo, si dette a studiare la lingua russa, completamente ignota tra il personale diplomatico del suo paese [...] Su questa base di utilità politica sorse in lui l'interesse per il movimento letterario del paese che lo ospitava.» (*ibidem*).

¹⁹⁶ *Ibidem*.

Kingswan ne «La rassegna nazionale» citando un articolo che era apparso nel «Correspondant» ricorda «la bella e grave figura del visconte Melchior de Vogüé, di questo scrittore così gentiluomo e così moderno in ogni sua manifestazione letteraria» che, dopo aver «conosciute» queste «letterature straniere [...] nella sua carriera diplomatica, prima in Russia e poi in Oriente» rese «popolari in Francia i romanzi russi di Tolstoj e Gorki». Ricordò il dannunzista per concludere che «analizzare tutta l'opera del de Vogüé [...] richiederebbe tempo infinito, poiché le sue opere sono tanto importanti per il numero, quanto per la profondità delle idee.»¹⁹⁷ Dopo qualche mese Kingswan infine annunciò l'uscita degli ultimi scritti del «compianto» Vogüé (*Les routes par le V.te...*)¹⁹⁸.

Nel 1911 Rabizzani ne «Il Marzocco» accennò nell'articolo *I maestri della tradizione* a Vogüé e alle sue idee religiose¹⁹⁹, l'anno dopo Padre Bricarelli ne commemorò la vita e l'opera per «La Civiltà Cattolica», soprattutto sottolineando una volta di più l'importanza politica che ebbe l'opera di divulgazione vogueiana della letteratura russa²⁰⁰.

Per Tolstoj furono numerose le necrologie, gli annunci e gli interventi in memoria apparsi sulle riviste.

Muore l'ultimo esemplare della razza dei geni europei [...] Egli ha predicato l'assoluto ed è vissuto nel relativo; ha combattuto per la piena verità ed ha accettato qualche menzogna; ha consigliato la completa rinuncia e si è serbato qualcosa; è andato verso la pazzia ed ha conservato qualche mezza saggezza [...]. Ma nessuno potrà negare la grandezza del tentativo. Mentre tutti o quasi tutti si dicono cristiani e vivono come porci; si dicono socialisti e vanno ai pranzi di lusso collo sparato bianco; si professan mistici e praticano i casini; fanno i moralisti e cercano di frodarsi il soldo; passan da buddisti e ambiscono le più scempie vanità del mondo, quest'uomo russo, Tolstoj, che ha cercato di *avvicinarsi* alla vita ch'egli predica; che ha tentato di mettere in pratica le sue massime; di approssimarsi al suo ideale e di vivere le sue teorie è grandissimo anche se vinto. Coloro che non si vergognano di accettare la vita com'è

¹⁹⁷ E.S. KINGSWAN, *Libri e riviste straniere*, in «La Rassegna nazionale», a. XXXII, fasc. I (1.V.1910), pp. 160-61.

¹⁹⁸ *Ivi*, fasc. III (1.XII.1910), pp. 487-88.

¹⁹⁹ G. RABIZZANI, *I maestri della tradizione*, in «Il Marzocco», a. XVI, n. 19 (7.V.1911).

²⁰⁰ P. C. BRICARELLI, *Scritti postumi di Eugenio-Melchiorre de Vogüé*, in «La Civiltà Cattolica», a. 63, vol. III, pp. 715-21: l'autore si soffermò anche su *Les routes e Sous les lauriers*.

e per conseguenza non posson mai né contraddirsi né rimanere sconfitti si posson ben divertire come tanti coboldi maligni intorno al gran corpo disteso, ma nessun uomo onesto dovrebbe permettere una simile infamia [...]

scriveva Giovanni Papini nella *Pregghiera per Leone Tolstoj (Prima della morte)* che apparve sulle pagine de «La Voce» del 24 novembre²⁰¹.

Non sempre le informazioni furono precise, – o forse le notizie giungevano confuse dalla Russia – tanto che Missiroli ne «L'illustrazione italiana» del 20 novembre diede annuncio in prima pagina che «*Giovedì 17 [sic]: Leone Tolstoj, il grande scrittore, il profeta e riformatore è morto. Venerdì, la morte è smentita.*»²⁰². Il necrologio redatto dallo stesso Missiroli uscì il 27, sempre in prima pagina e corredato, come già l'annuncio, di ampie illustrazioni²⁰³.

«La Civiltà Cattolica» non attenuò la polemica nemmeno nella necrologia, anzi:

Un fatto che per la leggerezza dei tempi sembrò assumere l'importanza di un avvenimento mondiale, fu la morte del romanziere Leone Tolstoj; romanziere, diciamo, anche nella sua filosofia, nella sua mistica, nella sua tendenza religiosa; romanziere nella sua vita e fin nella morte, resa più rumorosa dalla fuga precedente e dalle altre mosse più o meno romanzesche. La teoria e la pratica mostrano insomma nell'uomo lo squilibrio delle facoltà e la mancanza assoluta di principii ragionati e consistenti, quali solo avrebbe egli potuto avere da un cristianesimo positivo e integrale, da cui pur troppo andava lontano. Il suo non era più cristianesimo che di nome: di fatto era una forma di anarchia religiosa e di anarchia sociale, in cui padroneggiava l'immaginazione fervida e il sentimento morboso, quantunque misto a scatti generosi e a propositi efficaci. È strano che scrittori e giornali cattolici da ogni parte si siano uniti a fare così grande lo strepito intorno a quest'uomo che la posterità non giudicherà al più che come un *grande infermo*. Anche noi preghiamo che Iddio sia stato misericordioso al povero illuso; ma non intendiamo che si possano levare a cielo né le virtù dell'uomo, né le qualità del filosofo, né le doti dello scrittore, senza molte e fortissime riserve, che i nostri posteri forse aggraveranno²⁰⁴.

²⁰¹ G. PAPINI, *Pregghiera per Leone Tolstoj. (Prima della morte)*, in «La Voce», a. II, n. 50 (24.XI.1910).

²⁰² SPECTATOR [pseud. di: MISSIROLI MARIO], *Corriere*, in «L'illustrazione italiana», a. XXXVII, n. 47 (20.XI.1910).

²⁰³ SPECTATOR [pseud. di: MISSIROLI MARIO], *Corriere*, in «L'illustrazione italiana», a. XXXVII, n. 48 (27.XI.1910).

²⁰⁴ «La Civiltà Cattolica», a. 61, vol. IV, fasc. 1452 (10.XII.1910), p. 752. Più equilibrato fu il giudizio l'anno successivo in una serie di lunghi

L'estensore concluse succintamente riportando senza ulteriore commento la data e il luogo di nascita e di morte. Ghislieri commemorò la morte per l'«Emporium»²⁰⁵ e Emilio Bodrero nelle pagine del «Fanfulla della Domenica», sottolineando anche alcuni aspetti importanti quale l'influsso esercitato in Italia dall'autore, ricordò la scomparsa dell'

[...] ultimo dei grandi scrittori del secolo scorso. Non eroe, non uomo rappresentativo, non rinnovatore od addirittura creatore di una coscienza nazionale, ma grande, grandissimo scrittore, artista sovrano, questo sì, e forse il maggiore che la razza slava abbia prodotto [...] credette veramente a quel che predicava con la parola e con l'esempio [...]. Né mi sembra inopportuno osservare come uno dei paesi in cui l'influenza di Tolstoj si fece maggiormente sentire è proprio l'Italia [...] Tolstoj è il solo dei grandi scrittori moderni che possa degnamente stare al confronto con Balzac. [...] rimane uno dei più mirabili e luminosi esempi non di eroe, non di uomo rappresentativo, ma di scrittore potente e benefico onde nel secolo nostro possa vantarsi un popolo intero²⁰⁶.

La «Nuova antologia» e «Il Marzocco» uscirono con numeri speciali. Nella prima, per ricordare il grande romanziere appena scomparso, apparve una serie di articoli firmati da illustri scrittori e critici: Cesareo (*Tolstoj scrittore*), Arturo Graf (*In memoria di Leone Tolstoj*), Luigi Capuana (*La fine di Tolstoj*), Grazia Deledda (*L'ultimo viaggio*), Giuseppe Sergi (*Tolstoj e l'anima russa*) e Sighele (*Tolstoj e l'anarchia*) diedero al pubblico italiano un ultimo ritratto dell'uomo, dell'artista e del pensatore²⁰⁷. Nel «servizio» *La fede e l'arte di Tolstoj* che occupò circa metà del numero de «Il Marzocco» ricordarono i vari aspetti della vita e dell'opera dello scrittore Adolfo Albertazzi (*Il grande poeta*), Gargano (*Le teorie estetiche e Tolstoj maestro di scuola*) e un anonimo redattore che si occupò de *La religione di Tolstoj*²⁰⁸.

saggi molto ben documentati sulla vita e sul pensiero del romanziere [*Leone N. Tolstoj*, in «La Civiltà Cattolica», a. 62, vol. I, fasc. 1445 (26.I.1911), pp. 293-308, fasc. 1457 (24.II.1911), pp. 559-75; vol. II, fasc. 1460 (7.IV.1911), pp. 179-90, fasc. 1462 (11.V.1911), pp. 406-22].

²⁰⁵ A. GHISLIERI, *Leone Tolstoj*, in «Emporium», vol. XXXII, n. 192 (dicembre 1910), pp. 478-79. L'«Emporium. Rivista mensile illustrata d'arte, letteratura, scienza e varietà» dedicò ampi spazi agli artisti e letterati italiani e stranieri, attraverso molte rubriche, voci «enciclopediche» e illustrazioni.

²⁰⁶ E. BODRERO, *Tolstoj*, in «Fanfulla della Domenica», a. XXXII, n. 48 (27.XI.1910).

²⁰⁷ «Nuova antologia», vol. CL, fasc. 935 (1.XII.1910).

²⁰⁸ *La fede e l'arte di Tolstoj*, in «Il Marzocco», a. XV, n. 48 (27.XI.1910).

Post mortem riprese la discussione intorno all'opera e al pensiero dello scrittore russo²⁰⁹. Molti ne ricordarono le ultime ore, come Giuseppe Antonio Borgese nel lungo saggio sull'arte e il pensiero (*Leone Tolstoj*) che apparve nel secondo volume de *La vita e il libro*²¹⁰: «L'uomo che al termine di una vecchiaia profetica s'è spento in una nuda camera della stazione di Astapow, era l'ultimo della stirpe titanica, che l'immortale secolo XIX partorì nel suo fiore.»²¹¹.

Ne 1911, infine, uscì tra i *Poemi italici* il canto di Pascoli ispirato a *Tolstoj*²¹², di cui pubblicò una parte anche «Il Marzocco», rivista alla quale il poeta collaborava²¹³. Il poema simbolico negli episodi degli incontri di Tolstoj con San Francesco, Dante e Garibaldi, inizia, – ed è il motivo ispiratore – con la «reale» fuga da Jasnaja Poljana per la ricerca dell'ideale della perfezione:

I.

Cercava sempre, ed era ormai vegliardo.
Cercava ancora, al raggio della vaga
lampada, in terra, la caduta dramma.
L'avrebbe forse ora così sorpreso
con quella fioca lampada pendente,
e gliel'avrebbe con un freddo soffio
spenta, la Morte. E presso a morte egli era;
e Dio gli disse: «Io già non venni a pace
mettere in terra; pace no, ma spada.
Venni a separar l'uomo da suo padre,
figlia da madre, suocera da nuora.

²⁰⁹ Per quanto concerne la fortuna di Tolstoj in Italia negli anni successivi cfr. la tesi di laurea di A. ZANOTTO, *La conoscenza della letteratura e delle arti dello spettacolo russe in Italia dal 1917 al 1940. Saggio bibliografico*, (aa. 1983-84, Università Ca' Foscari di Venezia) consultabile alla Biblioteca Marciana di Venezia.

²¹⁰ G.A. BORGESE, *La vita e il libro*, II, Torino, Bocca, 1911, pp. 26-49 (*Leone Tolstoj*).

²¹¹ *Ivi*, p. 26.

²¹² G. PASCOLI, *Poemi italici. Paolo Uccello - Rossini - Tolstoj*, Bologna 1911, pp. 54-77.

²¹³ «Il Marzocco», a. XVI, n. 19 (7.V.1911) riporta solo le strofe V, VI e VII che si riferiscono all'incontro con Dante. Il poemetto è preceduto dalla seguente presentazione: «Tolstoj sulla sua peregrinazione che cominciata nella vita continua anche dopo la morte, si trova prima con Santo Francesco, poi con Dante nella pineta di Ravenna: infine con Garibaldi nell'isola rupestre. I canti V, VI, VII si riferiscono a Dante.»

I suoi di casa l'uomo avrà nemici».
E Dio soggiunse: «Non cercare adunque
ciò che le genti cercano; ma il regno
cerca di Dio, cerca la sua giustizia!
Né pensare al domani: esso, ci pensi.
Ad ogni giorno basta la sua pena».
E Dio gridò: «Chi ama padre o madre
su me, non è degno di me. Chi ama,
più di me, figlio o figlia, non è degno
di me. E chi non prende la sua croce
e segue me, non è degno di me».

Ed e' vestì la veste rossa e i crudi
calzari mise, e la natal sua casa
lasciò, lasciò la saggia moglie e i figli,
e per la steppa il vecchio ossuto e grande
sparì. Tra i peli delle ciglia gli occhi
ardeano cupi nelle cave occhiaie,
e gli sferzava intorno al viso il vento
la bianca barba. Tra le betulle irte
andava, curvo sul bordone, ed aspra
scrosciava sotto il grave pie' la neve.
E mentre andava, a lui più forte il cuore
un dì batté; spicciava dalla fronte
ghiaccio il sudore ed anelava il petto.
Ond'ei sostò nella nevata steppa
in un crocicchio, in mezzo a grandi selve.
E chiuse gli occhi sotto i fili d'erba
delle sue ciglia. Ma li aprì stupito...

[*Tolstoi*, I]

APPENDICE

Nota bibliografica

1880-1911

Edizioni italiane delle opere di Tolstoj*
Contributi critici su Tolstoj, annunci e recensioni**

* Comprese le traduzioni francesi della rivista italiana «Revue internationale».

** Per quanto concerne i contributi critici su Tolstoj questa nota integra la bibliografia di J.M. FUCILLA - J.M. CARRIÈRE, *Italian criticism of Russian literature*, Ohio 1938, pp. 38-53. Cfr. anche il *Catalogo cumulativo 1886-1957 del Bollettino delle pubblicazioni italiane ricevute per diritto di stampa dalla Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze*, il *Catalogo generale della Libreria italiana compilato da Attilio Pagliani* e il *CLIO. Catalogo dei libri italiani dell'Ottocento (1801-1900)*. Di alcune opere e articoli che non è stato possibile consultare si danno le indicazioni riportate da queste bibliografie a volte in modo incompleto. Per quanto concerne la fortuna di Tolstoj in Italia negli anni successivi cfr. la tesi di laurea di A. ZANOTTO, *La conoscenza della letteratura e delle arti dello spettacolo russe in Italia dal 1917 al 1940. Saggio bibliografico* (aa. 1983-84, Università Ca' Foscari di Venezia) consultabile alla Biblioteca Marciana di Venezia.

1884

- *Un cas*, in «Revue internationale», a. I, to. I, 5 livraison (25.II.1884); a. III, to. IX, 2 livraison (10.I.1886).

EMERY THOMAS, *A travers les romans*, in «Revue internationale», a. I, to. IV, 5 livraison (25.XI.1884), pp. 681-85 [annuncio di *La guerre et la paix*].

1885

- *Anna Karenina. Romanzo*, prima versione italiana dal testo russo del prof. Eugène Venceslav Foulques, 2 voll., Napoli, s.n.t. [1885?].
- *Notes d'un marquer*, in «Revue internationale», a. VI, to. III, 3 livraison (25.IV.1885), pp. 289-298.
- *Mon mari et moi*, in «Revue internationale», a. II, to. VIII, 5 livraison (25.XI.1885), pp. 581-610; a. III, to. IX, 2 livraison (10.I.1886), pp. 224-38.

EMERY THOMAS, *A travers les romans*, in «Revue internationale», a. II, to. VIII, 2 livraison (10.X.1885), pp. 242-45 [annuncio di *Anna Karenina*].

ROD EDOUARD, *Corrispondenza da Parigi - Romanzi russi e lettori francesi*, in «Fanfulla della Domenica», a. VII, n. 37 (13.IX.1885).

1886

– *Anna Karenina. Romanzo*, Prima versione italiana, 2 voll., Torino, Tipografia della Gazzetta di Torino.

CORNIANI ROBERTO, *Un romanzo e un romanziere russo. «La guerra e la pace» di L. Tolstoj*, in «La rassegna nazionale», a. VIII, fasc. II (16.VII.1886), pp. 201-21.

EMERY THOMAS, *Chronique littéraire*, in «Revue internationale», a. III, to. XII, 2 livraison (10.X.1886), pp. 247-58 [su *La mort*].

LATOUR J. DE, *Lettre de Saint-Petersbourg*, in «Revue internationale», a. III, to. XI, 3 livraison (25.VII.1886), p. 421 [sulla fortuna della letteratura russa in Francia].

LATOUR J. DE, *Lettre de Saint-Petersbourg*, in «Revue internationale», a. III, to. XII, 1 livraison (25.IX.1886), pp. 119-20 [sulla fortuna della letteratura russa in Francia].

Bullettin des livres, in «Revue internationale», a. III, to. XII, 1 livraison (25.IX.1886), p. 144 [rec. a: *La mort*].

«Revue internationale», a. III, to. XII, 1 livraison (25.XII.1886), p. 144 [rec. a: *La mort*].

«Revue internationale», a. III, to. XII, 2 livraison (10.X.1886), pp. 247-58 [rec. a: *La mort*].

«Revue internationale», a. III, to. XII, 6 livraison (10.XII.1886), p. 723 [rec. a: *Deux générations*].

1887

– *Anna Karenina. Romanzo*, con uno studio di Domenico Ciampoli sui romanzi russi, 2 voll., Milano, Treves.

– *Napoléon et la campagne de Russie*, in «Revue internationale», a. IV, to. XVI, 1 livraison (10.X.1887), pp. 110-25 [traduzione parziale].

CIAMPOLI DOMENICO, *Anna Karenina di Tolstoj*, in «L'Illustrazione italiana», a. XIV, n. 7 (13.II.1887), pp. 129-32.

DE GUBERNATIS ANGELO, *Rassegna di letterature straniere* [francese] - *Mes mémoires par le comte Léon Tolstoj*, in «Nuova antologia», vol. IX, fasc. IX (1.V.1887), p. 151.

LATOUR J. DE, *Lettre de Saint-Petersbourg*, «Revue internationale», a. IV, to. XIII, 6 livraison (25.III.1887), p. 1048 [su *Le pouvoir des ténèbres*].

MELEGARI D., *Causerie littéraire*, in «Revue internationale», a. IV, to. XIII, 2 livraison (25.I.1887), p. 323-25 [rec. a: *Enfance, Adolescence, Jeunesse*].

Bullettin des livres, in «Revue internationale», a. III, to. XII, 6 livraison (10.II.1887), p. 723 [rec. a: *Deux générations*].

Bullettin des livres, in «Revue internationale», a. IV, to. XIV, 5 livraison (10.VI.1887), pp. 834-5 [annuncio de *La Puissance des Ténèbres*].

Bullettin des livres, in «Revue internationale», a. IV, to. XV, 2 livraison (25.VII.1887), pp. 834-5 [annuncio di *Ivan l'imbécile*].

«Revue internationale», a. IV, to. XIII, 2 livraison (25.I.1887) [rec. a: *Enfance, Adolescence, Jeunesse*].

1888

– *Alla ricerca della felicità. Nouvelle*, tradotte dal francese di Halperine da Emilio Grilletti, Roma, Civelli.

NENCIONI ENRICO, *Leone Tolstoj e i suoi ultimi scritti*, in «Nuova antologia», vol. XIV, fasc. VII (1.IV.1888), pp. 395-406 [su *Ma confession* e *Ma religion*].

Bulletin des livres, in «Revue internationale», a. V, to. XVIII, 2 livraison (25.IV.1888), p. 291 [rec. a: *Au caucase*].

1889

1890

COLA e GIGI, *Corriere*, in «L'Illustrazione italiana», a. XVII, n. 35 (31.VIII.1890), p. 130 [sulla censura in Francia della *Sonata a Kreutzer*].

CORTESI DECIO., «*La sonata a Kreutzer*». *Romanzo di Leone Tolstoj*, in «Fanfulla della Domenica», a. XII, n. 19 (11.V.1890) [recensione].

CORTESI DECIO, *Le risposte del conte Leone Tolstoj ai suoi contraddittori*, in «Fanfulla della Domenica», a. XII, n. 46 (16.XI.1890).

DE ROBERTO FEDERICO, *Maupassant e Tolstoj*, in «Fanfulla della Domenica», a. XII, n. 35 (31.VIII.1890).

FAGGI ADOLFO, *Marchez pendant que vous avez la lumière*, in «Vita nuova», a. III, n. 51 (21.XII.1890).

FLEURY JEAN, *Littérature russe*, in «Revue internationale», a. VII, to. XXV, 2 livraison (15.II.1890), pp. 512-13 [su *Jeunesse*].

FLEURY JEAN, *Décadence du roman russe*, in «Revue internationale», a. VII, to. XXV, 2 livraison (25.II.1890), pp. 311-25, soprattutto pp. 312-13.

1891

- *La guerra e la pace*, Romanzo storico con prefazione di M. De Vogue, Milano, Treves (Biblioteca amena).
- *La sonata a Kreutzer*, Milano, Treves.

BOGLIETTI GIOVANNI, *La dannazione del Tolstoi*, in «Nuova antologia», vol. XXXIV, fasc. XV (1.VIII.1891), pp. 441-58 [su *Ma confession e Ma religion*].

CIAMPOLI DOMENICO, *Il romanzo in Russia (Leone Tolstoi e l'«Anna Karènina»)*, in *Studi letterari*, Catania, Niccolò Giannotta, pp. 329-52.

CONTI ANGELO, *Un nuovo libro del conte Leone Tolstoi*, in «Fanfulla della Domenica», a. XIII, n. 10 (11, 12.I.1891). [*Marchez pendant que vous avez la lumière*].

CORTESI DECIO, *Il conte Tolstoi e la fame in Russia*, in «Fanfulla della Domenica», a. XIII, n. 43 (25, 26.X.1891).

FAGGI ADOLFO, *Il Conte Leone Tolstoi. Conferenza tenuta al Circolo Filologico di Firenze da A.F.*, Firenze, Civelli.

FLEURY JEAN, *Le mouvement littéraire en Russie - Le comte Léon Tolstoi, ses critiques et ses adeptes*, in «Revue internationale», a. VIII, to. XXVIII, 1 livraison [?] (1.I.1891 [?]), pp. 128-29.

VILLANI CARLO, *Dal Manzoni al Tolstoi*, in «Fanfulla della Domenica», a. XIII, n. 16 (19, 20.IV.1891).

ZIMMERN HELEN, *Il conte Tolstoi e i suoi ultimi romanzi*, in «L'Illustrazione italiana», a. XVIII, n. 27 (5.VII.1891), pp. 2-3 [su *La mia vita, La mia religione, La sonata a Kreutzer e Lavoriamo fino a che c'è ancora luce*].

Annunzi, in «La cultura», a. I, N.S., n. 13 (25.IV.1891) [annuncio de *La sonata a Kreutzer*].

«Giornale della libreria, della tipografia e delle arti e industrie affini», a. IV, n. 22 (31.V.1891) [annuncio di *La guerra e la pace*].

Libri nuovi, in «Fanfulla della Domenica», a. XIII, n. 32 (9, 10.VIII.1891) [annuncio di *La guerra e la pace*].

Libri nuovi, in «La cultura», a. I, N.S., n. 13 (25.IV.1891) [annuncio di *La guerra e la pace*].

Rassegna bibliografica, in «La rassegna nazionale», a. XII, fasc. I (1.XI.1891), pp. 211-12 [rec. a: A. FAGGI, *Il conte Leone Tolstoj*, Firenze 1891, e a *La guerra e la pace*].

1892

- *Katia. Di che vivono gli uomini. Leggenda russa*, Milano, Sonzogno (Biblioteca universale).

CARLETTI TOMMASO, *Dottrine filosofiche, religiose e sociali del conte Leone Tolstoi*, in «La rassegna nazionale», a. XIV, fasc. IV (16.XII.1892), pp. 715-62.

- MODRICH G., *Una visita al conte Tolstoj. - Il suo catechismo sociale. - Una serata in sua casa. - Studi e ricordi di viaggio*, in «L'Illustrazione italiana», a. XIX, n. 26 (20.VI.1892), p. 406; a. XIX, n. 28 (10.VII.1892), pp. 19-22; a. XIX, n. 29 (17.VII.1892), pp. 43-6; a. XIX, n. 31 (31.VII.1892), pp. 70-1; a. XIX, n. 33 (14.VIII.1892), pp. 107-10.
- PINTACUDA GIULIO ANDREA, *Anna Karenina. (Romanzo del Conte L. Tolstoj)*, in *Scritti vari*, Palermo-Torino, Clausen, pp. 93-122.
- PINTACUDA GIULIO ANDREA, *Note sulla Sonata a Kreutzer di Leone Tolstoj*, in *Scritti vari*, Palermo-Torino, Clausen, pp. 179-97.
- TASSONI A., «*La sonata a Kreutzer*» di L. Tolstoj, in «Pensiero», 1892, n. 5.

1893

- *Memorie d'infanzia*, Roma, Verdesi.
 - *La potenza delle tenebre del Conte Leone Tolstoj. Dramma popolare in cinque atti*, traduzione italiana di Paolo Rindler ed Enrico Minneci, Milano, Max Kantorovicz (Teatro contemporaneo internazionale).
- CICCO e COLA, CORRIERE, in «L'Illustrazione italiana», a. XX, n. 46 (12.XI.1893) [sulla rappresentazione in Italia della *Potenza delle tenebre*].
- NENCIONI ENRICO, *Il nuovo libro di Tolstoj*, in «Nuova antologia», vol. XLVIII, fasc. XXIII (1.XII.1893), pp. 381-98 [su *Il regno di Dio è in voi*].
- NEGRI GAETANO, *Il matrimonio in un libro di Leone Tolstoj. in Segni dei tempi: profili e bozzetti letterari*, Milano, Hoepli, pp. 115-36 [sulla *Sonata a Kreutzer*].

1894

- *I frutti dell'istruzione. Commedia in quattro atti del Conte Leone Tolstoj*, traduzione di L. Torrigi Heiroth, Milano, Max Kantorovicz (Teatro contemporaneo internazionale).
 - *I doveri del soldato (schizzo). I frutti del denaro (frammento)*, Milano, Critica sociale (Piccola biblioteca letteraria).
 - *Il regno di Dio è in voi*, traduzione di Sofia Behr, Torino-Roma-Firenze, Bocca [o 1893?].
 - *Ultime novelle e piaceri viziosi*, Milano, Treves (Biblioteca amena).
- BIANCHINI GINEVRA, *L'ultimo libro di Tolstoj*, in «Fanfulla della Domenica», a. XVI, n. 7 (18.II.1894) [su *Le salut est en vous*].
- BONGHI RUGGERO, *La salvezza è in voi*, in «L'Illustrazione italiana», a. XXI, n. 11 (18.III.1894) [rec. a: *La salvezza è in voi*].
- BRENNA GUGLIELMO, *Tolstoj e l'avvenire sociale*, in «Fanfulla della Domenica», a. XVI, n. 2 (14.I.1894).

- CARLETTI TOMMASO, *Le Tolstoisme par Felix Schroöder* (in *Rassegna bibliografica*), in «La rassegna nazionale», a. XVI, vol. LXXVIII, fasc. II (16.VII.1894), pp. 363-65.
- CEDOMIL JAKSA, *La dottrina di Tolstoj*, in «Fanfulla della Domenica», a. XVI, n. 43 (28.X.1894).
- GIGI e COLA, *Corriere*, in «L'Illustrazione italiana», a. XXI, n. 29 (22.VII.1894) [su *Il patriottismo e lo spirito cristiano*].
- MASI ERNESTO, *Notizia letteraria. Un nuovo libro di Leone Tolstoj*, in «Nuova antologia», vol. LIV, fasc. XXII (15.XI.1894), pp. 341-53 [su *L'esprit chrétien et le patriotisme*].
- STRANIERI AUGUSTO, *Tolstoismo e degenerazione*, in «Scena illustrata», a. XXX, n. 12 (15.VI.1894).

1895

- *Cristianesimo e patriottismo*, Milano, Max Kantorowicz.
- *I cosacchi*, Milano, Treves (Biblioteca amena).
- *Ivan lo scemo*, traduzione di Giuseppina Ciampoli, Roma, Voghera.
- *Padrone e servitore. Racconto. La guerra, la caccia, la felicità. Saggi morali*, col ritratto dell'atuore e prefazione di R. Forster, Milano, Treves (Biblioteca amena).
- *Servo e padrone*, Milano, Max Kantorowicz.

- AJUS LOCUTUS, *Leggendo e annotando*, in «Gazzetta letteraria», a. XIX, n. 21 (25.V.1895), p. 3 [sui racconti di Tolstoj].
- BRAGGIO CARLO, *Il romanzo naturalista in Russia*, in *Impressioni e discorsi letterari*, Brescia, Tipografia del giornale «La Provincia», pp. 37-51.
- CANAL DEMETRIO, *Pensieri volanti dedicati a Leone Tolstoj*, Udine, Tip. Cooperativa.
- DE SANCTIS NINO, *L'anarchia passiva e Leone Tolstoj*, in «Scena illustrata», a. XXXI, n. 10 (15.V.1895).
- FERRERO GUGLIELMO, *Una visita a Leone Tolstoj*, in «L'Illustrazione italiana», a. XXII, n. 24 (16.VI.1895), p. 371.
- POMPILJ GUIDO, *Leone Tolstoj: discorso tenuto al Collegio Romano il 26 aprile 1894 da G.P.*, Milano, Treves.

Libri nuovi, in «Fanfulla della Domenica», a. XVII, n. 38 (22.IX.1895) [annuncio di: *Cristianesimo e patriottismo*].

1896

- MASI ERNESTO, *Notizia letteraria. - Un nuovo libro di Tolstoj*, in «Nuova antologia», vol. CXXXVIII (15.XI.1896), pp. 341-53 [su *L'esprit chrétien et le patriotisme*].
- ORVIETO ANGILOLO, *Un nuovo libro di Leone Tolstoj*, in «Il Marzocco», a. I, n. 17 (24.V.1896) [su *Zola, Dumas, Maupassant*].

ORVIETO ANGIOLO, *L'estetica di Leone Tolstoj*, in «Il Marzocco», a. I, n. 18 (31.V.1896).

POZZA FELICE, *Letteratura e misticismo: conte Leone Tolstoj. Conferenza tenuta il giorno 19 aprile 1896 all'Accademia Olimpica di Vicenza*, Vicenza, Fabris.

Tolstoj critico, in «Fanfulla della Domenica», a. XVIII, n. 28 (12.VII.1896) [su *Guy de Maupassant*].

Noterelle, in «L'Illustrazione italiana», a. XXIII, n. 9 (1.III.1896), p. 131 [dell'opinione di Tolstoj sui decadenti].

Rassegna bibliografica, in «La rassegna nazionale», a. XVIII, vol. LXXXIX, fasc. IV (16.VI.1896), pp. 843-44 [rec. a: *Padrone e servitore*].

1897

CIAMPOLI DOMENICO, *Maupassant e Tolstoj*, in «L'Illustrazione italiana», a. XXIV, n. 45 (7.XI.1897).

DE GUBERNATIS ANGELO, *Rassegna delle letterature straniere*, in «La vita italiana», N.S., a. III, fasc. XIX (16.IX.1897) [su *Le salut est en vous*].

NEGRI GAETANO, *Il matrimonio in un libro di Leone Tolstoj*, in *Segni dei tempi: profili e bozzetti letterari*, Milano, Hoepli, 2^a ed., pp. 115-36 [sulla *Sonata a Kreutzer*].

STEERFORTH, *Corrieri: il falso Tolstoj*, in «La Vita Italiana», N.S., a. III, fasc. VI (1.III.1897), pp. 571-72 [su un equivoco: l'arresto di un Tolstoj che però era un abate, prete fanatico che aveva offerto al Papa tutto il mondo ortodosso].

«Il Marzocco», a. II, n. 38 (24.X.1897) [breve notizia sulla malattia di Tolstoj].

«Il Marzocco», a. II, n. 41 (14.XI.1897) [breve notizia sulla guarigione di Tolstoj].

Rassegna bibliografica, in «La rassegna nazionale», a. XVIII, fasc. IV (16.VI.1896), pp. 843-44 [rec. a: *Padrone e servitore*].

1898

– *La sonata a Kreutzer*, Firenze, Salani [1898?; 1900].

– *Novelle*, Saggio di traduzione per Giovanni Savoldi, Milano, Cogliati.

– *Dov'è amore è Dio. Racconto*, tradotto dall'inglese da Romeo Bonatti, Roma, Unione Cooperativa Editrice.

– *Dove c'è carità c'è Dio. Leggenda*, versione di Giovanni Trinko, Udine, Tipografia del Patronato.

CIAMPOLI DOMENICO, *La Russia mistica e il conte Tolstoj*, in «Rivista politica e letteraria», 1898, n. 2.

- IGNATOFF ELIA, *Il «Grande scrittore della terra russa»*, in «La Rivista moderna di cultura», a. I, fasc. 5-6 (nov.-dic. 1898), pp. 534-45.
- MARIO DA SIENA [pseud. di MARIO MARTINOZZI], *Un equivoco di Leone Tolstoj*, in «Il Marzocco», a. III, n. 22 (3.VII.1898).
- OCCHINI PIERLODOVICO, *I doveri de' cuori*, in «Il Marzocco», a. III, n. 20 (19.VI.1898) [su *Che cos'è l'arte?*].
- ORVIETO ANGIOLO, *Was ist Kunst?*, in «Il Marzocco», a. III, n. 15 (15.V.1898).
- PANZACCHI ENRICO, *Manzoni e Tolstoj nell'idea morale dell'arte e Tolstoj e l'arte*, in «Nuova antologia», vol. LXXVIII, fasc. 648 (16.XII.1898); vol. LXXV, fasc. 636 (16.VI.1898), pp. 705-16.
- SEGRE CARLO, *Le idee di Tolstoj sull'arte*, in «Fanfulla della Domenica», a. XX, n. 30 (24.VII.1898) [su *Che cos'è l'Arte?*].
- VEDENEFF V., *Leone Nicolaevic Tolstoj. Note biografiche*, in «La Rivista moderna di cultura», a. I, fasc. IV (31.X.1898), pp. 369-89.
- Appunti e notizie*, in «La cultura», a. XVII, n. 9 (1.V.1898) [annuncio delle *Novelle*].
- Corriere*, in «L'Illustrazione italiana», a. XXV, n. 47 (10.XI.1898), p. 334 [su un processo a Tolstoj e alla rivista «Vita internazionale»].
- «Il Marzocco», a. III, n. 8 (17.III.1898) [sui festeggiamenti a Mosca per il cinquantesimo compleanno e sull'apertura di una scuola intitolata a Tolstoj].
- Rassegna bibliografica*, in «La rassegna nazionale», a. XX, vol. C, fasc. I (1.III.1898) [annuncio delle *Novelle*].

1899

- *La potenza delle tenebre. Dramma popolare in cinque atti*, traduzione italiana di Paolo Rindler ed Enrico Minneci, 2^a ed., Milano, Treves.
 - *Che cos'è l'arte?*, traduzione autorizzata dall'autore. Preceduta da un saggio di Enrico Panzacchi, *Tolstoj e Manzoni nell'idea morale dell'arte*, Milano, Treves.
 - *Resurrezione. Romanzo*, traduzione di Nina Romanowski, 2 voll., Milano, Treves (Biblioteca amena) [1^a ed. 1899?].
 - *Il romanzo di un matrimonio*, riduzione dal russo, Firenze, Salani (Biblioteca Salani illustrata).
- Decadenza e depravazione dell'arte*, in «La Civiltà Cattolica», a. 50, s. XVII, vol. VII (1899), pp. 5-20.
- Genesis storica del decadimento del romanzo*, in «La Civiltà Cattolica», s. XVII, vol. IX (26.XII.1899), p. 407-408.
- CASTELNUOVO ENRICO, *Dell'arte secondo un grande artista*, in «Atti del Reale Istituto Veneto di scienze, lettere ed arti», to. LIX, p. II (29.X.1899), pp. 47-53.
- CICCO, *Corriere*, in «L'Illustrazione italiana», a. XXVI, n. 5 (29.I.1899) [su Tolstoj e i Duchoborcy].

- CHIATTONE DOMENICO, *Che cos'è l'arte? A proposito di un volume di Leone Tolstoj. Breve saggio critico*, Saluzzo, Rovera.
- GRAF ARTURO, *Sofismi di Leone Tolstoj in fatto d'arte e di critica*, in «Nuova antologia», vol. LXXXIII, fasc. 666 (16.IX.1899), pp. 310-24 [poi in: A. GRAF, *Per la nostra cultura*, Milano, Treves, 1907].
- MOMIGLIANO FELICE, *L'arte secondo Leone Tolstoj*, in «La Vita internazionale», a. II, n. 1 (5.I.1899).
- ROSEAU, *Tolstoj e l'amore*, in «La Vita internazionale», a. II, n. 7 (5.IV.1899).
- ZINI ZINO, *Leo Tolstoj e la letteratura evangelica del XIX secolo*, in «Nuova antologia», vol. LXXXI, fasc. 659 (1.VI.1899), pp. 462-74.
- ZUCCOLI LUCIANO, *Come vive e lavora Leone Tolstoj*, in «L'Illustrazione italiana», a. XXVI, n. 7 (12.II.1899), pp. 114-15.
- «Il Marzocco», a. IV, n. 11 (16.IV.1899) [annuncio di *Resurrezione*].
- «Il Marzocco», a. IV, n. 15 (21.V.1899) [annuncio di *Resurrezione*].
- Libri nuovi*, in «Fanfulla della Domenica», a. XXI, n. 22 (28.V.1899) [annuncio di *Che cos'è l'arte?*].

1900

- *Come ruinare l'autorità*, Roma, L'Asino [estratto].
 - *I cosacchi*, versione dal russo, Firenze, Salani (Biblioteca Salani illustrata).
 - *Dio è l'amore*, Napoli, Bideri.
 - *I frutti dell'istruzione. Commedia in quattro atti*, traduzione di L. Torrigi Heiroth, Milano, Treves (Teatro straniero).
 - *Le imitazioni*, traduzione di Nino De Sanctis, Milano, Sonzogno.
 - *Resurrezione. Romanzo*, traduzione di Nina Romanosky sul manoscritto russo autorizzata dall'autore, 3 voll., Milano, Treves.
 - *Sebastopoli*, Milano, Baldini-Castoldi.
 - *La sonata a Kreutzer*, Firenze, Salani.
- BACIOCCHI DEL TURCO MARIA, *Dal romanzo al «kase»* in «Il Marzocco», a. V, n. 34 (26.VIII.1900).
- BENELLI SEM, *Neocristianesimo e socialismo*, in «Il Marzocco», a. V, n. 9 (4.III.1900).
- CORRADINI ENRICO, *Francesca e Katucha*, in «Il Marzocco», a. V, n. 6 (11.II.1900).
- DE ROBERTO FEDERICO, *Il colore del tempo*, Milano-Palermo-Roma, Sandron, cap. II, pp. 27-41.
- FERRI GIUSTINO L., *Prima e seconda parte di «Risurrezione»*, in «Fanfulla della Domenica», a. XXII, n. 4 (28.I.1900).
- FICI ANTONINO, *La filosofia fatalista nei romanzi di Leone Tolstoj. Conferenza*, Marsala, Giliberti.
- FÖRSTER RICCARDO, *L'ultimo libro di Leone Tolstoj*, in «Rivista dalmatica», a. I, fasc. VI (marzo 1900), pp. 257-69.

- GABRIELI GIUSEPPE, *Leone Tolstoj giudicato da un Prelato italiano di Terra d'Otranto*, in «La rassegna nazionale», a. XXII, fasc. del-
l'1.X.1900, pp. 473-83.
- GAROFALO RAFFAELE, «Resurrezione» di Tolstoj, in «Flegrea», (5.VIII.1900).
- LORIA ACHILLE, *Le idee sociali di Tolstoj*, in «Il Marzocco», a. V, n.
25 (24.VI.1900) [poi in: A. LORIA, *Verso la giustizia sociale (idee,
battaglie ed apostoli)*, Milano, Soc. Ed. Libreria, 1904, pp. 527-30].
- ORVIETO ANGIOLO, «Resurrezione», in «Il Marzocco», a. V, n. 4
(28.I.1900).
- ORVIETO ANGIOLO, *Giasone e Nekludov*, in «Il Marzocco», a. V, n. 7
(18.II.1900).
- ORVIETO ANGIOLO, *La Maslova ed i critici*, in «Il Marzocco», a. V, n.
11 (18.III.1900).
- ORVIETO ANGIOLO, *In difesa di Leone Tolstoj (Lettera aperta a Achille
Loria)*, in «Il Marzocco», a. V, n. 26 (1.VII.1900) [sulle idee «so-
ciali» di Tolstoj].
- ORVIETO ANGIOLO, *In difesa di Leone Tolstoj*, in «Il Marzocco», a. V,
n. 27 (8.VII.1900) [sulle idee «sociali» di Tolstoj].
- ORVIETO ANGIOLO, *Marginalia*, in «Il Marzocco», a. V, n. 42 (21.X.1900)
[sulle idee «sociali» di Tolstoj].
- PIEROTTI A., *Leone Tolstoj: dal nichilismo al cristianesimo*, Pisa, Nesti.
- SCESTOFF A., *Il bene secondo Tolstoj e Nietzsche*, in «La Rivista
moderna di cultura», a. III, fasc. 9 (30.IX.1900), pp. 260-86; fasc.
10 (31.X.1900), pp. 379-89; fasc. 11 (30.XI.1900).
- I libri del mese*, in «L'Illustrazione italiana», a. XXVII, n. 5
(4.II.1900), p. 97 [su *Resurrezione*].
- «Il Marzocco», a. V, n. 2 (14.I.1900) [rec. a: *Resurrezione*].
- «Il Marzocco», a. V, n. 6 (11.II.1900) [annuncio di *Resurrezione*].
- «Il Marzocco», a. V, n. 14 (8.IV.1900) [sulle traduzioni francesi di
Resurrezione].
- «Il Marzocco», a. V, n. 37 (16.IX.1900) [annuncio della versione
inglese di *La schiavitù dei nostri tempi*].

1901

- *Allo czar*, traduzione e prefazione di Pompeo Ciotti, Firenze, Elzeviriana.
- *Anna Karenine. Romanzo*, prima versione italiana completa, 2 voll., Firenze, Salani.
- *Caterina. Romanzo*, Napoli, Bideri [1^a ed. del vol. del 1905?].
- *Dopo la scomunica*, con prefazione del traduttore Garzia Cassola, Firenze, Nerbini, s.a.
- *Dov'è l'uscita?*, con nota dell'editore Wladimiro Tchertkoff, Genova, Libreria Moderna.
- *L'educazione religiosa. L'illusione religiosa*, Genova, Libreria Moderna.

- *Le imitazioni*, traduzione dal russo di Nino De Sanctis, Milano, Sonzogno (Biblioteca universale).
- *Memorie: infanzia, adolescenza, giovinezza*, Milano, Treves.
- *La moderna schiavitù*, Genova, Libreria Moderna.
- *Padrone e servitore. Racconto. - La guerra. - La caccia. - La felicità. Saggi*, Firenze, Salani (Biblioteca Salani illustrata).
- *Patriottismo e governo*, Genova, Libreria Moderna.
- *La questione agraria e il militarismo: dov'è l'uscita?*, traduzione di Andrea Ferrari, Milano, La Poligrafica.
- *La radice del male*, con prefazione del traduttore Garzia Cassola, Firenze, Nerbini.
- *Resurrezione. Romanzo*, tradotto dal russo da Sofia Puritz ed Ettore Fabietti, con prefazione di Ettore Fabietti, Firenze, Salani (Biblioteca Salani illustrata).
- *Risurrezione. Romanzo del Conte L.N. Tolstoj*, tradotto dal russo dal Prof. E.W. Foulques, edizione completa contenente i brani non permessi dalla censura russa, 2 voll., Napoli, Romano.
- *Sebastopoli*, Milano, Baldini-Castoldi.
- *I tempi si approssimano*, traduzione di Nino De Sanctis, Napoli, Chiurazzi.

CAPPELLO GILMO, *Un precursore di Leone Tolstoj*, in «La Rassegna internazionale», vol. VI, a. II, fasc. VI (15.IX.1901), pp. 374-80.

CICCO e COLA, *Corriere*, in «L'Illustrazione italiana», a. XXVIII, n. 12 (24.III.1901) [sulla scomunica di T. da parte del Santo Sinodo].

CORTESI DECIO, *Leone Tolstoj*, in *Pagine Alessandrine*, Roma, Loescher, pp. 22-23.

DE VITA GASPARE, *Nella fine del secolo* [conferenza].

FABIETTI E., *Leone Tolstoj e i segni di una rinascenza ideale*, Firenze, Salani.

FAGO VINCENZO, *Leone Tolstoj. L'opera e l'uomo. Note critiche*, Taranto, Martucci.

FAGGI ADOLFO, *La letteratura delle scienze morali. La Religione e la Morale di Leone Tolstoj*, in «Il Marzocco», a. VI, n. 22 (2.VI.1901).

FERRI GIUSTINO C., *Il Cristianesimo e il Romanzo*, in «Fanfulla della Domenica», a. XXIII, n. 4 (2.I.1901).

GABRIELI GIUSEPPE, *Leone Tolstoj e un Prelato italiano di terra d'Otranto*, in «La Rassegna nazionale», a. XXIII, fasc. del 16.V.1901, pp. 342-49 [prosecuzione dell'art. precedente].

GABRIELI GIUSEPPE, *La religione di Leone Tolstoj*, in «Studi religiosi», 1901, n. 1.

GIABOTINSKI V. - LOMBARDO FRONTINI R., *Come vive e lavora Leone Tolstoj (dal russo di P. Serghéienko)*, in «Rivista d'Italia», a. IV, vol. II, fascicoli 4 (aprile 1901), pp. 624-40, 6 (giugno 1901), pp. 333-50, 7 (luglio 1901), pp. 441-58.

- JUSTUS, *Tolstoj e il tolstoismo*, in «La Vita internazionale», a. IV, n. 4 (20.II.1901).
- MANTOVANI DINO, «L'Illustrazione italiana», a. XXVIII, n. 8 (24.II.1901).
- OLIVA DOMENICO, «Memorie» di Leone Tolstoj, in «Fanfulla della Domenica», a. XXIII, n. 2 (13.I.1901).
- ORTENSI ULISSE, *Letterati contemporanei: Leone Nicolaievitch Tolstoj*, in «Emporium», vol. XIV, n. 80 (agosto 1901), pp. 129-42.
- PIEROTTI A., *Leone Tolstoj. La religione e la morale*, Pisa, Enrico Grassi.
- TAZZARI VINCENZO, *Difese e studi*, Bologna, Zanichelli.
- VILLA G., «Risurrezione» di Leone Tolstoj, in «Rivista d'Italia», a. IV, vol. II, fasc. 7 (luglio 1901), pp. 482-95.
- «Fanfulla della Domenica», a. XXIII, n. 2 (16.I.1901) [rec. al dramma *Cadavere*].
- «Fanfulla della Domenica», a. XVIII, n. 3 (20.I.1901) [rec. a *Sebastopoli*].
- «Fanfulla della Domenica», a. XVIII, n. 7 (17.II.1901) [rec. a: *La moderna schiavitù*].
- «Il Marzocco», a. VI, n. 16 (21.IV.1901) [sulla novella *La terra nera*].
- «Il Marzocco», a. VI, n. 18 (5.V.1901) [breve profilo biografico].
- «Il Marzocco», a. VI, n. 23 (9.VI.1901) [su pensieri pubblicati dalla «Revue de Deux Mondes»].
- «Il Marzocco», a. VI, n. 27 (7.VII.1901) [annuncio di *Tre lettere e Dov'è l'uscita?*, Genova, Libreria Moderna].
- «Il Marzocco», a. VI, n. 40 (6.X.1901) [annuncio di *Patriottismo e Governo*, Genova, Libreria Moderna].
- «Il Marzocco», a. VI, n. 48 (1.XII.1901) [annuncio di *L.T., l'opera e l'uomo*, note critiche di V. Fago, Taranto, Martucci].
- «Il Marzocco», a. VI, n. 50 (15.XII.1901) [annuncio di un vol. su Tolstoj della casa ed. La Plume].
- Tolstoj allo zar*, in «La Vita internazionale», a. IV, n. 8 (20.IV.1901), p. 265.

1902

- *Tolstoj e la produzione letteraria moderna*, in «L'Illustrazione italiana», a. XXIX, n. 40 (18.V.1902) [riflessioni di Tolstoj sulla letteratura moderna].
- *Il carnet del soldato*, Genova, Libreria Moderna.
- *Che cosa è l'arte?*, traduzione autorizzata dall'autore, preceduta da un saggio di Enrico Panzacchi (*Tolstoj e Manzoni nell'idea morale dell'arte*), Milano, Treves (Biblioteca amena).
- *Che fare?*, Genova, Libreria Moderna.
- *Dal dubbio alla fede. Racconto*, traduzione di A.M., Milano, Sonzogno (Biblioteca universale).
- *Non ammazzare. Lettera ai soldati*, Firenze, L'Elzeviriana.

- *Non indurre in tentazione. Lettera agli ufficiali*, Firenze, L'Elzeviriana.
- *Quel che si deve fare*, Genova, Libreria Moderna.
- *Trentasette ore di lavoro*, Firenze, Nerbini.
- *L'unico mezzo*, Genova, Libreria Moderna.
- *Usseri.- Un incontro al Caucaso*, traduzione italiana di Piero Ottolini, Milano, Sonzogno (Biblioteca universale).
- *Il Vangelo falsato. I sacramenti*, Firenze, Nerbini.
- *La vera fede. Storia del tempo dei primi cristiani*, Firenze, Salani (Biblioteca Salani illustrata).
- *La vera vita, o il mezzo di esser felici*, prima versione italiana, Napoli, Bideri.
- *La vera vita, o il mezzo di esser felici*, preceduta da uno studio di Nino De Sanctis su Leone Tolstoj e il suo credo religioso e sociale, Milano, Treves.

Il Cristianesimo di Leone Tolstoj, in «La Civiltà Cattolica», s. XVIII, vol. VII, fasc. 1249 (23.VI.1902), pp. 19-40.

V. *Hugo e Tolstoj*, in «La Nuova parola», a. I, n. 3 (15.III, 15.IV.1902).

CAPRIN GIULIO, *Gli inizi della carriera letteraria di Tolstoj*, in «Rassegna internazionale», a. III, vol. XI, fasc. II (15.X.1902), pp. 67-73.

CHIAPPELLI ALESSANDRO, *Leone Tolstoj e i presenti moti in Russia*, in «Nuova antologia», vol. XCVIII, fasc. 727 (1.IV.1902), pp. 497-502.

DE SANCTIS NINO, *Leone Tolstoj e il suo credo religioso e sociale*, [introduzione a:] L.T., *La vera vita*, Milano, Treves, pp. III-LXXXVIII.

GOURMONT REMY DE, *Cronaca francese*, in «La rassegna internazionale», a. III, vol. VIII, fasc. III (1.II.1902), pp. 270-72.

L.C.V., *Résurrection*, in «La rassegna nazionale», a. XXIV, fasc. dell'1.VII.1902, pp. 109-22.

LOMBROSO CESARE, *Tolstoj*, in *Nuovi studi sul genio*, vol. I (*Da Colombo a Manzoni*), Milano-Palermo-Napoli, Sandron, pp. 221-31.

MANGANO VINCENZO, *Progresso e civiltà nel pensiero di Nietzsche, di Ibsen e di Tolstoj*, Roma, Soc. Cattolica di cultura.

MASSARANI TULLIO, *Storia e fisiologia dell'arte di ridere. Favola, fiaba, commedia, satira, novella, prosa e poesia umoristica*, vol. III, Milano, Hoepli, pp. 365-67.

MOLTENI G., *Profili letterari: Tolstoj*, in «Ateneo» (1902), n. 9.

PETRONA IGINIO, *Nietzsche e L. Tolstoj. Idee morali del tempo. Conferenza letta alla Società Procultura*, Napoli, Pierro.

SURRA G., [rec. a:] *L. Tolstoj, Patriottismo e governo*, Genova, Libreria Moderna, 1901, in «La cultura», a. XI, n. 3 (1.II.1902), p. 44.

Cronaca internazionale, in «La Rassegna internazionale», a. III, vol.

- X, fasc. I (1.VII.1902), p. 40 [breve annuncio sul riappacificarsi tra T. e lo Zar e sui giornali italiani].
- «L'Illustrazione italiana», a. XXIX, n. 39 (28.IX.1902) [annuncio di un nuovo romanzo storico sulla conquista del Caucaso che, secondo una rivista di Pietroburgo, sarebbe stato superiore a *Guerra e Pace*].
- «Fanfulla della Domenica», a. XXIV, n. 11 (16.III.1902) [rec. a: *La vera vita*].
- «Il Marzocco», a. VII, n. 3 (19.I.1902) [annuncio di *La vera vita*, Milano, Treves].
- «Il Marzocco», a. VII, n. 4 (26.I.1902) [annuncio di *L'unico mezzo*, Genova, Libreria Moderna].
- «Il Marzocco», a. VII, n. 8 (23.II.1902) [su due Lettere con idee religiose pubblicate dalla «Revue de Deux Mondes»].
- «Il Marzocco», a. VII, n. 9 (26.II.1902) [sul paragone di Bréton tra Hugo e Tolstoj].
- «Il Marzocco», a. VII, n. 15 (13.IV.1902) [annuncio di *Quel che si deve fare e Che fare?*, Genova, Libreria Moderna].
- «Il Marzocco», a. VII, n. 30 (27.VII.1902) [annuncio di I. PETRONE, *Su F. Nietzsche e L. Tolstoj*, Napoli, Pierro].
- «Il Marzocco», a. VII, n. 36 (7.IX.1902) [rec. a: I. PETRONE, *Su F. Nietzsche e L. Tolstoj*, Napoli, Pierro].
- «Il Marzocco», a. VII, n. 38 (21.IX.1902) [per la festa dei 50 anni di vita artistica di Tolstoj].
- «Rivista d'Italia», a. V, vol. I, fasc. IV (aprile 1902), p. 706 [rec. a: *Tolstoï et les Doukhobors, documents historiques réunis et traduits par J.W. Bienstock*, s.l., Stock, 1901].

1903

- *Contro la proprietà fondiaria: ai lavoratori*, Genova, Libreria Moderna.
- *Denaro e lavoro*, Genova, Libreria Moderna.
- *Gli orrori del militarismo: romanzo*, Firenze, L'Elzeviriana.
- *Potere e libertà. (I grandi problemi della storia)*, traduzione di C. De Carolis, Torino, Bocca.
- *Resurrezione. Romanzo*, tradotto da Sofia Puritz e Ettore Fabietti, con prefazione di Ettore Fabietti. Edizione completa, Firenze, Salani, 2 voll. (Biblioteca Salani illustrata).
- *Leggende [Assarkadon, re d'Assiria; Il lavoro, la morte e le malattie; Tre domande]*, traduzione di C. Antona-Traversi, in «Nuova antologia», vol. 192, fasc. 768 (16.XII.1903), pp. 561-70.

Pro e contro Tolstoj (Gabba, Mirbeau, Padre Minocchi), in «L'Illustrazione italiana», a. XXX, n. 52 (27.XII.1903).

Visita di due sacerdoti cattolici a Leone Tolstoj, in «La Civiltà Cattolica», s. XVIII, vol. XI, fasc. 1277 (25.VIII.1903), pp. 594-99.

- CEDOMIL J., *Il conte Leone Tolstoj e le sue opere*, in «Rivista politica e letteraria», I, 1903, pp. 55-73, 64-84; II, 1903, pp. 75-86, 52-63; III, 1903, pp. 48-64.
- GABBA BASSANO, *Dottrine religiose e sociali del Conte L.N. Tolstoj*, Milano, Treves.
- GABRIELI GIUSEPPE, *La religione di Leone Tolstoj*, Firenze.
- GRECO M. MENANDRO, *Poesia ultraribelle, filosofia sociale. (Rapisarsi, Guerrini, Tailhade, Tolstoj, Nietzsche, Gorki, Gerwaert, ecc.)*, Roma, La Speranza, pp. 65-6, 69-72.
- KINGSWAN E.S., *Libri e riviste estere*, in «La rassegna nazionale», a. XXV, fasc. III (1.VIII.1903), p. 513 [sull'opinione di Tolstoj e della moglie contro i giovani scrittori russi, i «decadenti»].
- KINGSWAN E.S., *Libri e riviste estere*, in «La rassegna nazionale», a. XXV, fasc. IV (16.VIII.1903), pp. 715-19 [su una visita a Tolstoj].
- MARIANI CARLO E., *L.N. Tolstoj*, in «Archivio di psichiatria, scienze penali ed antropologia culturale», a. XXIV (1903), fasc. 4, pp. 389-96.
- MARIANI CARLO E., *L.N. Tolstoj; studio psicologico*, Torino, Bocca.
- ONORATI CARMINE, «*La sonata a Kreutzer*» e *Leone Tolstoj*, Melfi, Greco.
- PATERNOSTRO A., «*La potenza delle tenebre*» di *Leone Tolstoj*, in *Studi drammatici*, Napoli, Melfi e Jaelle, pp. 78-85.
- PITACCO GIORGIO, [rec. a:] OSSIP-LOURIÉ, *Nouvelles pensées de Tolstoj d'après les textes russes*, Paris, Alcan, 1903, in «La cultura», a. XII, n. 22 (15.XI.1903), p. 339.
- RUBINI FILIPPO, *La letteratura russa*, in «La rassegna nazionale», a. XXV, fasc. II (16.XI.1903), pp. 320, 323, *passim*.
- STOPPOLONI AURELIO, *Leone Tolstoj educatore*, Milano-Palermo, Sandron.
- STOPPOLONI AURELIO, *La scuola di Yasnaja Poliana*, in «Rivista d'Italia», a. VI, vol. I, fasc. I (gennaio 1903), pp. 5-17.
- «Il Marzocco», a. VIII, n. 3 (25.I.1903).
- «Il Marzocco», a. VIII, n. 31 (2.VIII.1903) [annuncio di B. GABBA, *Dottrine religiose e sociali del Conte L.N. Tolstoj*, Milano, Treves, 1903].
- «Rivista d'Italia», a. VI, vol. II, fasc. VII (luglio 1903), pp. 170-71 [rec. a: A. STOPPOLONI, *Leone Tolstoj educatore*, Palermo, Sandron, 1903].
- «Rivista d'Italia», a. VI, vol. II, fasc. VIII (agosto 1903), p. 336 [rec. all'edizione francese delle *Lettere* edite a Parigi].
- «Rivista d'Italia», a. VI, vol. II, fasc. IX (settembre 1903), pp. 526-27 [rec. a: B. GABBA, *Dottrine religiose e sociali di L.N. Tolstoj*, Milano, Treves, 1903].
- «Rivista d'Italia», a. VI, vol. II, fasc. XI (novembre 1903), p. 927 [rec. a: C.E. MARIANI, *L.N. Tolstoj, studio psicologico*, Torino, Bocca, 1903].

1904

- *Caterina*, traduzione italiana di V.A., Napoli, Villani.
- *Contro la guerra. (Ricredetevi!)*, Roma, Mongini.
- *I cosacchi*, traduzione dal russo, Napoli, Villani.
- *Dio è l'amore*. [Racconti], traduzione di N.D.S. [Nino De Sanctis?], Napoli, De Angelis.
- *Guerra e caccia*, Racconti illustrati da Corrado Sabri, Firenze, Nerbini.
- *Il Vangelo falsato. I sacramenti*, Roma, Mongini.
- *Katia o la felicità nella famiglia. Romanzo*, Firenze, Salani.
- *Racconti della difesa di Sebastopoli (1854-55): ricordi personali dell'autore tradotti e pubblicati a profitto delle vittime della guerra russo-giapponese*, Roma, Forzani.

BARBIERI GIACOMINA, *Leone Tolstoj: sulla concezione della vita e dell'arte*, Napoli, Batelli.

BESSONE ROBERTO, *L'opera letteraria di Leone Tolstoj. Conferenza*, Mondovì, Tip. Cooperativa.

FORMIGGINI SANTAMARIA EMILIA, *Le idee pedagogiche di L. Tolstoj*, Bari, Laterza.

FULCI LODOVICO, *La dottrina di Tolstoj (la setta dei Doukhobors e il romanzo «Resurrezione»*, Milano-Palermo-Napoli, Sandron.

GALLONI ANGELO, *Le concezioni religiose di Mazzini, Leroux e Tolstoj*, in «La Nuova parola», a. III, vol. VI, n. 8 (agosto 1904), pp. 125-34.

LORIA ACHILLE, *Le idee sociali di Tolstoj*, in *Verso la giustizia sociale (idee, battaglie ed apostoli)*, Milano, Soc. Ed. Libreria, 1904, pp. 527-30. [già in «Il Marzocco», a. V, n. 25 (24.VI.1900)].

VERDINOIS FEDERIGO, *Rassegna della letteratura russa*, in «Rivista d'Italia», a. VII, vol. II, fasc. 12 (dicembre 1904), p. 1015 [sul fatto che non sia nata una «scuola» che continuò l'opera di Tolstoj].

«Rivista d'Italia», a. VII, vol. II, fasc. IX (settembre 1904), p. 518 [rec. a: E. SANTAMARIA, *Le idee pedagogiche di Leone Tolstoj*, Bari, Laterza, 1904].

1905

- *Agli uomini politici. La guerra russo-giapponese*, traduzione di Maria Salvi, Milano, Sonzogno.
- *Ai governanti - Ai preti*, traduzione di Maria Salvi, Milano, Sonzogno.
- *Ai soldati, agli operai*, traduzione di Maria Salvi, Milano, Sonzogno.
- *Caterina. Romanzo*, Napoli, Bideri [cfr. l'anno 1901].
- *La guerra russo-giapponese*, traduzione di F. Mantella-Profumi, Napoli, Bideri.
- *La guerra e il servizio obbligatorio*, traduzione di Fanny Barberis Monticelli, Frascati, Tip. Italiana.
- *Il martire di Giudea*, traduzione italiana di N.D.S. [Nino De Sanctis?], Napoli, Romano, 3^a ed.

- *Memorie: infanzia, adolescenza, giovinezza*, Milano, Treves (Biblioteca amena).
- *Piaceri crudeli. - La felicità. - La mia professione di fede*, Milano, Sonzogno (Biblioteca universale).
- *Resurrezione*, traduzione italiana di F. Mantella-Profumi, 2 voll., Napoli, Bideri.
- *Resurrezione. Romanzo*, traduzione di Nina Romanowski, 2 voll., 6ª ed., Milano, Treves (Biblioteca amena).
- *Ultime novelle e piaceri viziosi*, Milano, Treves (6° migliaio).
- *La vera vita, o il mezzo di esser felici*, Milano, Treves (Biblioteca amena).
- *Vita semplice. Romanzo*, Roma, Voghera.

BARBANO ORSOLA MARIA, *Mazzini e Tolstoj nell'idea morale dell'arte*, in «La rassegna nazionale», a. XXVII, fasc. I (1.VII.1905), pp. 33-55.

MASI ERNESTO, *Nell'Ottocento. Idee e Figure del secolo XIX*, Milano, Treves, pp. 322-37 [sezione *Storici, filosofi, romanzieri*, cap. II (*Leone Tolstoj*)].

MORELLO VINCENZO, *Tolstoj e il pensiero moderno*, in *L'energia letteraria*, Roma-Torino, Roux & Viarengo, pp. 321-61.

PISA GIULIO, *Tolstoj*, in *Il problema religioso del nostro tempo*, Milano, Treves, pp. 73-112.

CRAIGIE [pseudon. di: HOBBS JOHN OLIVER], *La scienza della vita*, prima versione dall'inglese di Fanny Zampini Salazar, Milano, Pallestrini.

SPECTATOR [pseud. di MISSIROLI MARIO], *Corriere*, in «L'Illustrazione italiana», a. XXXII, n. 41 (8.X.1905) [tra i conflitti e le violenze in Russia si levava la voce di Tolstoj].

«Il Marzocco», a. X, n. 41 (8.X.1905) [rec. a: O.M. BARBANO, *Mazzini e T. nell'idea morale dell'arte*, estr. da «La rassegna nazionale»].

1906

- [commento a *Cara!...*, novella di Cecov, traduzione di Maria Marselli Valli], in «La rassegna nazionale», a. XXVIII, fasc. IV (16.XII.1906), pp. 741-44.
- *A che pro'?. Racconto dei tempi dell'insurrezione di Polonia nel 1830*, prima traduzione italiana di E. delle Romole, in «Nuova rassegna di letterature moderne», nn. 7-8 (luglio-agosto 1906).
- *Dio è l'amore. Racconti*, Napoli, Bideri.
- *Gli orrori del militarismo. Romanzo di Leone Tolstoj*, Firenze, Nerbini.
- *Il gran peccato*, prima versione italiana di Federico Verdinois con uno studio sulla vita e le opere del Tolstoj, Napoli, Editrice Partenopea.

- *Guerra e pace*, versione italiana di E. Serao, Napoli, Bideri.
- *Leone Tolstoj: sua Vita e sue Opere. Memorie autobiografiche, lettere e materiale biografico fornito da Leone Tolstoj e riordinato da Paolo Biriucòf*, traduzione dal russo, unica autorizzata di Nina Romanowski, vol. I (*Infanzia, Giovinezza, Virilità*), Milano, Treves. [cfr. anche la voce Biriucòf].
- *Il martire di Giudea*, Napoli, Bideri.
- *La morte. Tre novelle*, tradotte da Alessandro Madonna, Chieti, Ricci.
- *La morte di Iwan Iljitsch*, traduzione di Trefeb, Città di Castello, Lapi.
- *La religione universale, preceduta da una lettera allo Zar*, versione di Federico Verdinois, Napoli, Editrice Partenopea.
- *Sebastopoli*, traduzione di Anna Franchi, Milano, Lombardi e Muletti e C.
- *Sebastopoli*, versione italiana di Federico Verdinois, Napoli, Editrice Partenopea.
- *Il trionfo di Cristo*, prima versione italiana di Federico Verdinois con prefazione di P. Borrelli, Napoli, Editrice Partenopea.

A.C., *Il Santo che non è santo (A. Fogazzaro, Harnack, Loisy, Tolstoj, Sabatier e Ci): appunti critico-religiosi*.

BIRIUCÒF PAOLO J., *Leone Tolstoj: sua Vita e sue Opere. Memorie autobiografiche, lettere e materiale biografico fornito da Leone Tolstoj e riordinato da Paolo Biriucòf*. Traduzione dal russo, unica autorizzata di Nina Romanowski, vol. I (*Infanzia, Giovinezza, Virilità*), Milano, Treves.

KINGSWAN E.S., *Libri e riviste estere*, in «La rassegna nazionale», a. XXVIII, fasc. III (1.VI.1906), pp. 584-85 [nota autobiografica].

JACCHINI LURAGHI FRANCESCO, *Origine ed evoluzione del pensiero tolstojano*, Milano, Luce ed Ombra.

OUVAROFF-CORNIANI MARIA, *Due seduttori*, in «La rassegna nazionale», a. XXVIII vol. CXLVII, fasc. del 1.II.1906, pp. 395-427.

PASSERINI G., *La schiavitù moderna. Cercando la grazia*, Bologna, Zanichelli, pp. 218-25.

SOSTEGNI A. [Augusto?], *Finalità umana e sentimento di patria in Gorki e Tolstoj. Conferenza*, Brescia, Tip. del giornale «La Provincia».

TARTUFARI CLARICE, *La donna russa nelle opere di Leone Tolstoj*, in «Fanfulla della Domenica», a. XXVIII, n. 45 (11.XI.1906).

TROIANI E., *La guerra nella letteratura contemporanea (Tolstoj, Zola, Carducci)*, in «Rivista militare», 1906, pp. 840-58, 1288-1304, 1472-92.

TUROLA JACOPO, *Leone Tolstoj e l'opera sua. Conferenza detta nel Teatro Municipale di Alessandria il giorno 3 gennaio 1904*, Torino, Streglio.

- «Il Marzocco», a. XI, n. 19 (13.V.1906) [breve art. su Tolstoj «profeta», sulle sue idee e speranze].
«Il Marzocco», a. XI, n. 24 (17.VI.1906) [annuncio del libro su Tolstoj a cura di Biriucòf, Milano, Treves].
«L'Illustrazione italiana», a. XXXIII, n. 28 (15.VII.1906) [rec. a: P. Biriucòf..., tratta dal «Corriere della Sera»].

1907

- ASTORI A., *Leone Tolstoj*, in «La rassegna nazionale», a. XXIX, fasc. I (1.I.1907), pp. 165-70.
CORRADINI ENRICO, *La voce delle tempeste (Shakespeare e Tolstoj)*, in «Il Marzocco», a. XII, n. 39 (29.IX.1907).
FÖRSTER R., *Tolstoj contro Shakespeare*, in «Fanfulla della Domenica», a. XXIX, n. 43 (27.X.1807).
GAROFALO RAFFAELE, *Idee sociologiche e politiche di Dante, Nietzsche e Tolstoj: studi seguiti dalla conferenza - Ignoranza o criminalità al governo di Parigi nel 1871*, Palermo, A. Reber.
JEZZI ANTONIO, *La dottrina di Leone Tolstoj*, Roma, Forzani.
ORTOLANI TULLIO, [rec. a: *Leone Tolstoj: sua vita e sue opere: memorie autobiografiche, lettere e materiale biografico*, Milano, Treves, 1906], in «Il Marzocco», a. XII, n. 11 (17.III.1907).
SOPRANO D., *L'ultimo Björnson*, in «L'Illustrazione italiana», a. XXXIV, n. 23 (9.VI.1907) [anche se non è un art. su Tolstoj parla della sua fortuna in Italia].
VITALI GIULIO, *Leone Tolstoj e il bello*, in *Alla ricerca della vita*, Milano, Baldini-Castoldi, 1907, pp. 107-30.
«Il Marzocco», a. XII, n. 5 (3.II.1907) [breve art. sugli attacchi di Tolstoj all'opera di Shakespeare e la difesa di Maeterlinck].

1908

- *Della vita*, traduzione del dott. Leonardo Tucci, Città di Castello, Lapi (Biblioteca S. Lapi di lettere e scienze, n. 4).
- *L'ineluttabile. Novelle*, tradotte da A. Madonna, Roma, Mantegazza.
- *Non posso tacere! (Contro lo czarismo)*, Pescara, Tipografia Abruzzese (Piccola biblioteca civile).
- *Non posso tacere!*, Varese, Tipografia Cooperativa Varesina (Biblioteca sociale).
- *Non posso tacere!*, con l'ultimo ritratto di Leone Tolstoj fatto a Jasnaja Poliana il 28 Agosto 1908 per il suo 80° anniversario e con prefazione di Ettore Janni, Milano, Treves.
- *Novelle e favole*, traduzione di Papiol, Milano, Società Editrice Milanese (Biblioteca per tutti).

BARBANO ORSOLA MARIA, *Il pensiero religioso di Leone Tolstoj*, in «La rassegna nazionale», a. XXX, fasc. III-IV (1, 16.VIII.1908), pp. 259-71, 390-402.

JANNI ETTORE, *Nell'ottantesimo anniversario di Leone Tolstoj*, in «L'Illustrazione italiana», a. XXXV, n. 38 (20.IX.1908).

«Il Marzocco», a. XIII, n. 16 (19.IV.1908) [A.L. Wolinsski, critico russo, si rivolge ai lettori e giornalisti italiani, per reperire materiale per un'opera critica e biografica su Tolstoj in occasione del giubileo].

«Il Marzocco», a. XIII, n. 38 (20.IX.1908) [cronaca del giubileo in Russia].

«Il Marzocco», a. XIII, n. 46 (15.XI.1908) [aneddoto su Tolstoj giovane che si tagliò le sopracciglia].

«L'Illustrazione italiana», a. XXXV, n. 20 (17.V.1908) [*Per l'80° anno di Leone Tolstoj*, con riproduzione di un ritratto di Reprin].

1909

– *Anna Karenine*, 2 voll., Milano, Treves.

– *Il libro delle belle storie. Letture per i ragazzi*, Roma, Voghera.

KARNICKIJ MIHAIL, *Le crime de Léon Tolstoj. Étude sociale-économique*, Roma, Officina poligrafica.

NENCIONI ENRICO, *Nuovi saggi di letterature straniere e altri scritti*, Firenze, Le Monnier, pp. 191-231 (*Leone Tolstoj e i suoi ultimi scritti*).

VITALI GIULIO, *Anna Karenin*, in «La rassegna nazionale», a. XXXI, fasc. III (1.X.1909), pp. 313-21.

VITALI GIULIO, *Un pratico della filosofia dell'azione*, in «Il Rinascimento. Rivista critica di idee e di fatti», a. III (1909), fasc. I, pp. 83-106.

«Il Marzocco», a. XIV, n. 31 (1.VIII.1909) [sulla «religione» di Tolstoj].

«Il Marzocco», a. XIV, n. 41 (10.X.1909) [sull'idea di gloria in Tolstoj].

1910

– *Agli uomini politici*, Milano-Sesto S. Giovanni, Società Editrice Milanese.

– *Non posso tacere!: la terribile requisitoria contro le continue condanne a morte in Russia*, Milano-Sesto S. Giovanni, Società Editrice Milanese (Biblioteca minima).

– [Prefazione a:] KOROLENKO VLADIMIRO, *L'impero della morte: rivelazione e documenti sulle condanne capitali in Russia, con prefazione di Leone Tolstoj e note di M. Ossorghine (Ilyn)*, traduzione di G. Passigli, Roma, Società Editrice Nazionale.

– *L'ultima parola. Novelle scritte nel luglio 1910*, unica traduzione autorizzata di C. Castelli e N. Psiol, Roma, Mongini.

- La fede e l'arte di Tolstoj* [articoli di Orvieto, Albertazzi, Gargano, anonimo: cfr. gli autori], in «Il Marzocco», a. XV, n. 48 (27.XI.1910).
La religione di Tolstoj, in «Il Marzocco», a. XV, n. 48 (27.XI.1910).
 ALBERTAZZI ADOLFO, *Il grande poeta*, in «Il Marzocco», a. XV, n. 48 (27.XI.1910).
 BARBIERA ROBERTO, *Leone Tolstoj*, in *Grandi e piccole memorie (Pagine di letteratura, d'arte e di storia)*, Firenze, Le Monnier, pp. 325-36.
 BODRERO EMILIO, *Tolstoj*, in «Fanfulla della Domenica», a. XXXII, n. 48 (27.XI.1910).
 CAPUANA LUIGI, *La fine di Tolstoj*, in «Nuova antologia», vol. CL, fasc. 935 (1.XII.1910), pp. 501-505.
 CESAREO G.A., *Tolstoj scrittore*, in «Nuova antologia», vol. CL, fasc. 935 (1.XII.1910), pp. 507-14.
 CIAMPOLI DOMENICO, *Leone Tolstoj. La patria - Le solitudini - Le sette - La vita nova - La palingenesi - La fede - Tempi e vicende - L'opera*, in «Natura ed arte», a. XX, n. 2 (15.XII.1910); n. 3 (1.I.1911); n. 4 (15.I.1911).
 DELEDDA GRAZIA, *L'ultimo viaggio*, in «Nuova antologia», vol. CL, fasc. 935 (1.XII.1910), pp. 515-16.
 FERRERO G., *Le idee di Leone Tolstoj sulla storia*, in «Nuova antologia», vol. CL, fasc. 935 (1.XII.1910), pp. 517-21.
 GARGANO G.S., *Le teorie estetiche*, in «Il Marzocco», a. XV, n. 48 (27.XI.1910).
 GATTI GUGLIELMO, *Leone Tolstoj*, Milano, Sonzogno.
 GHISLIERI A., *Leone Tolstoj. Necrologio*, in «Emporium», vol. XXXII, n. 192 (dicembre 1910).
 GRAF ARTURO, *In memoria di Leone Tolstoj*, in «Nuova antologia», vol. CL, fasc. 935 (1.XII.1910), pp. 522-25.
 Ignotus [pseud. di: GARGANO G.S.], *Tolstoj maestro di scuola*, in «Il Marzocco», a. XV, n. 48 (27.XI.1910).
 LORIA ACHILLE, *Leone Tolstoj*, in «Rassegna contemporanea», a. III, fasc. XII (dicembre 1910), pp. 377-86.
 MARRADI ANNITA, *La pietà sociale nel romanzo. Victor Hugo e Leone Tolstoj*, S. Miniato, Bongi.
 ORVIETO ANGELO, *Il veggente fra noi*, in «Il Marzocco», a. XV, n. 48 (27.XI.1910).
 PAPINI GIOVANNI, *Pregiera per Leone Tolstoj. (Prima della morte)*, in «La Voce», a. II, n. 50 (24.XI.1910).
 SEGANTINI GIOVANNI, *Risposta a «Qu'est-ce que l'art?» di Leo Tolstoj*, in *Scritti e lettere*, Torino, Bocca, pp. 40-43.
 SERGI GIUSEPPE, *Tolstoj e l'anima russa*, in «Nuova antologia», vol. CL, fasc. 935 (1.XII.1910), pp. 522-25.
 SIGHELE S., *Tolstoj e l'anarchia*, in «Nuova antologia», vol. CL, fasc. 935 (1.XII.1910), pp. 526-30.
 SORANI ALDO, *Un'amicizia che tramonta. Bernard Shaw e Leone Tolstoj*, in «Il Marzocco», a. XV, n. 25 (19.VI.1910).

- SPECTATOR [pseud. di: MISSIROLI MARIO], *Corriere*, in «L'Illustrazione italiana», a. XXXVII, n. 47 (20.XI.1910).
- SPECTATOR [pseud. di: MISSIROLI MARIO], *Corriere*, in «L'Illustrazione italiana», a. XXXVII, n. 48 (27.XI.1910).
- «Il Marzocco», a. XV, n. 5 (30.I.1910) [Tolstoj voleva che le sue lettere fossero pubblicate dove e come voleva lui e che non ci fosse il copyright, ma fossero pubbliche].
- «Il Marzocco», a. XV, n. 9 (27.II.1910) [sull'eccezionale visita a Tolstoj di un collaboratore del «World's Work»].
- «Il Marzocco», a. XV, n. 24 (12.VI.1910) [sul pensiero di Tolstoj sulla guerra: non credeva ci fosse la volontà di pace].
- «Il Marzocco», a. XV, n. 26 (26.VI.1910) [sull'intervento di Tolstoj sui complotti in India degli indigeni contro il governo britannico].
- «Il Marzocco», a. XV, n. 33 (14.VIII.1910) [aneddoto: sul fatto che Tolstoj e Turgheniev, pur buoni amici, rischiarono di battersi a duello].
- «Il Marzocco», a. XV, n. 48 (27.XI.1910) [sui difficili rapporti tra Tolstoj e Dostoevskij].
- «Il Marzocco», a. XV, n. 32 (25.XII.1910) [su Tolstoj e la musica].
- «La Civiltà Cattolica», a. 61, vol. IV, fasc. 1452 (10.XII.1910), p. 752 [necrologio].

1911

- *Il cadavere vivente. Dramma in 6 atti e 12 quadri*, traduzione di Odoardo Campa dal testo russo edito da Alessandro Tolstoj a cura di V. Certkoff, Milano, Treves.
 - *La rivincita di Satana. Novelle*, traduzione di Sicor, Roma, Voghera.
 - *Per caso*, traduzione dal russo di Ermete Cadei, in *L'ultimo scritto letterario di Leone Tolstoj*, in «Il Secolo XX», a. X, n. 8 (agosto 1911), pp. 715-17.
- Leone N. Tolstoj, in «La Civiltà Cattolica», a. 62, vol. I, fasc. 1445 (26.I.1911), pp. 293-308; fasc. 1457 (24.II.1911), pp. 559-75; vol. II, fasc. 1460 (7.IV.1911), pp. 179-90; fasc. 1462 (11.V.1911), pp. 406-22.
- ALGRANATI GINA, *Le idee di Leone Tolstoj intorno all'arte*.
- BORGESE GIUSEPPE ANTONIO, *Leone Tolstoj*, in *La vita e il libro*, vol. II, Torino, Bocca, pp. 26-49.
- FIORE TOMMASO, *Lo sviluppo del pensiero di Leone Tolstoj*, Trani, Vecchi.
- GERACE-DI VASTO LUIGI, *L'oeuvre littéraire de Léon Tolstoj*, Città di Castello, Lapi.
- MINOCCHI SALVATORE, *Leone Tolstoj pensatore e profeta*, in «Rassegna contemporanea», a. IV, fasc. V (maggio 1911), pp. 247-65.
- MOMIGLIANO FELICE, *Tolstoj a Sebastopoli*, in «La Vita internazionale», a. XIV, n. 12 (20.VI.1911).

- MOMIGLIANO FELICE, *Leone Tolstoj*, Modena, Formiggini.
- MOMIGLIANO FELICE, *Il significato e il valore tolstoiani*, in «Rassegna contemporanea», a. IV, fasc. X (ottobre 1911).
- MONTI UMBERTO, *Leone Tolstoj. Conferenza*, Genova, Marchese e Campora.
- MORSELLI EMILIO, *Leone Tolstoj*, Pistoia, Pagnini.
- ORESTE PIETRO, *Il pensiero morale di Leone Tolstoj*, Bitonto, Garofalo.
- PASCOLI GIOVANNI, *Tolstoj*, in «Il Marzocco», a. XVI, n. 19 (7.V.1911) [versi in apertura I pag.].
- PASCOLI GIOVANNI, *Poemi italici. Paolo Uccello - Rossini - Tolstoj*, Bologna, Zanichelli.
- PIETROPAOLO FRANCESCO, *Leone Tolstoj*, Acireale, Tip. Popolare.
- VILLANOVA D'ARDENGI B., *Il gran problema in un dramma di Leone Tolstoj (La potenza delle tenebre)*, in «Coenobium», 1911, n. 5.
- VITALI GIULIO, *Leone Tolstoj. Con ritratto, biografia e lettera autografa*, Roma, Libreria Editrice Romana.
- ZUGARO F., *I sentimenti del combattente nelle opere di Leone Tolstoj e di Emilio Zola*, in «Rivista nuova di fanteria», 1911, n. 69, pp. 117-32, 262-69, 355-72, 408-18.

«Il Marzocco», a. XVI, n. 8 (19.II.1911) [sulle ripetute manifestazioni di dolore in Russia per la morte di Tolstoj e sui pellegrinaggi presso la sepoltura nella foresta contigua a Jasnaia Polijana].

ABSTRACT

Tolstoj began to be well-known in Italy as a writer, about 1885; many translations, articles and essays testify that his name was very remarkable between 1890 and 1900. When he died, in 1910, a renewed interest was turned to him. Generally, Russian literature was known in Italy through the mediation of German and French writers: among them, Eugène-Melchior de Vogüé (traveller, diplomat and novelist, nowadays unfairly forgotten author of *Le roman russe*).

KEY WORDS

Tolstoj. Vogüé. Fame.

Andrea Zinato

DOCUMENTI IN GIUDEO-SPAGNOLO
DALLA RIVISTA «JEVREJISKI GLAS» (SARAJEVO)

La mi avuela me dezia:
«Voy a recožer la metla
para čistar la ulica.»*

ALEXANDER DEMAYO

Nel periodo di tempo compreso tra gli ultimi decenni del secolo scorso e gli anni 30 dell'attuale lo sviluppo dell'attività pubblicistica in giudeo-spagnolo costituì per le Comunità sefardite del Levante e dei Balcani un fattore di coesione e di presa di coscienza di essere non solo una comunità religiosa, ma di appartenere anche a una società civile, di avere una funzione economicamente rilevante e di partecipare a una collettività ben radicata in Stati il più delle volte multietnici (Impero ottomano prima, Regno Jugoslavo poi, ecc.).

Come ha ben delineato Elena Romero [1992:179]:

A través de la información que en sus páginas se divulga sobre la vida comunitaria, y ello no sólo de aquella donde se reside sino de otras a todo lo ancho de la diáspora sefardí oriental, los periódicos contribuyeron a informar, pero también a formar opinión, permitiendo a sus lectores estar al tanto de la problemática diaria y de posturas divergentes de los miembros de las comunidades a la hora de buscar soluciones.

Nella maggior parte delle città dei Balcani e del Levante in cui erano presenti consistenti comunità sefardite, la pubblicazione di quotidiani e riviste assunse ben presto dimensioni notevoli raggiungendo a Salonicco 105 testate, ad Istanbul 45, a Sofia 30 e a Smirne 23.

* Mia nonna mi diceva: «Vado a prendere la scopa per pulire la strada». *Metla* (scopa) voce serba; *čistar* calco giudeo-spagnolo dal verbo serbo *čistiti* (pulire) con desinenza spagnola *-ar*; *ulica* in serbo-croato significa strada. Ho raccolto questa testimonianza dalla viva voce di Alexander Demayo, sefardita belgradese, ambasciatore dell'allora Repubblica Federale Socialista di Jugoslavia in numerosi paesi dell'America latina.

Queste riviste erano redatte e stampate in giudeo-spagnolo, l'antica lingua spagnola separatasi dalla madre patria nel 1492 a seguito dell'espulsione degli ebrei spagnoli promulgata da Isabella e Ferdinando. Il giudeo-spagnolo, in seguito, si evolse in maniera altra rispetto alla parlata d'origine e venne comunemente usato dalla comunità al proprio interno per la comunicazione familiare e religiosa.

Tale lingua, nella forma scritta, risultava comprensibile ai lettori alfabetizzati: tuttavia in alcune testate il giudeo-spagnolo conviveva con l'ebraico o con le lingue di contatto, dal turco al serbo-croato, al bulgaro e via dicendo.

Un dettagliato elenco di tutta l'attività editoriale in giudeo-spagnolo, suddivisa per aree geografiche, è stato compilato da Elena Romero [1992:180-198] e, per l'area jugoslava, da K. Vidaković [1986: *passim*].

Per quanto riguarda il territorio della Serbia e della Bosnia-Erzegovina furono pubblicate due riviste dalla vita relativamente breve¹:

- a Belgrado dal 1888 al 1902 venne pubblicato «El amigo del puevlo» e fino al 1903 «HaSalom»;
- a Sarajevo per iniziativa di Abraham A. Cappon si pubblicò «La Alborada» (1898-1899), che venne ripubblicata dal 1901 al 1902 in veste editoriale rinnovata. A questa va aggiunto il periodico di propaganda sionista «La Renacencia» (1912).

Tuttavia in tempi relativamente brevi nei centri levantini e poco dopo nelle comunità balcaniche occidentali, il giudeo-spagnolo cominciò a cedere e a lasciare il campo alle altre lingue, poiché soprattutto gli intellettuali, che si erano formati a Vienna o nelle altre capitali europee, propendevano per relegare il giudeo-spagnolo al solo ambito familiare, auspicando e sostenendo l'utilizzo dello spagnolo moderno, del francese e del turco come normali veicoli espressivi, oltre ovviamente all'ebraico biblico per la vita religiosa.

Il dibattito non fu senza conseguenze anche per quanto riguarda la stampa pubblicata a Sarajevo e a Belgrado, tant'è che, come abbiamo indicato, le riviste stampate prevalentemente in giudeo-spagnolo cessarono ben presto le pubblicazioni.

L'importanza dello scambio e della divulgazione dell'informazione e l'accresciuta rilevanza dei giornali e delle riviste per la sua diffusione portarono ben presto alla nascita di nuove

¹ ROMERO [1992:187-188].

testate, pubblicate nella lingua del paese di appartenenza con il conseguente risultato di relegare i documenti in giudeo-spagnolo a sezioni ben definite dei giornali e in rubriche saltuarie di contenuto soprattutto religioso e folcloristico.

K. Vidaković [1986:50-74] nel suo saggio dedicato alla cultura giudeo-spagnola nel territorio jugoslavo (1918-1986), ha redatto un importante catalogo di tutte le riviste edite in serbo-croato a partire dal 1920 indicando per ciascuna annata i titoli di tutti gli articoli pubblicati. Queste le testate:

- «Jevrejski Almanah» dal 1925 al 1930 e dal 1954 al 1970;
- «Jevrejski Glas» dal 1928 al 1941;
- «Jevrejski narodni kalendar» dal 1935 al 1941;
- «Jevrejski Život» dal 1924 al 1926;
- «Narodna Židovska Svijest» dal 1924 al 1927;
- «Omanut» dal 1936 al 1939;
- «Židovska svijest» 1921 e 1923.

Il catalogo di Vidaković ha stabilito inoltre il *corpus* completo dei documenti in giudeo-spagnolo contenuti nelle riviste e nei periodici stampati a Sarajevo e Belgrado. La studiosa bosniaca, per nostra fortuna, ha redatto l'elenco in epoca precedente l'ultimo conflitto civile (1991-1994) che ha portato alla dissoluzione della Repubblica Federale di Jugoslavia, visitando gli archivi e le collezioni delle Comunità ebraiche della Bosnia e della Serbia e delle Biblioteche Nazionali delle due città.

Come si ricorderà la Biblioteca Nazionale di Sarajevo venne distrutta nel 1991 proprio all'inizio del conflitto civile e pertanto, spero con ragionevole dubbio, le collezioni di riviste ebraiche lì conservate sono andate distrutte.

Credo che abbia avuto maggior fortuna la collezione di riviste conservato presso la Comunità ebraica di Sarajevo. Da colloqui che ho avuto con alcuni ebrei di Sarajevo riparati a Belgrado, ho appreso che gli archivi della Comunità si sono salvati e ho avuto l'informazione che anche la splendida *Haggadah* di Pasqua di origine aragonese è integra e conservata ancora nella città bosniaca.

A parziale conservazione di tale patrimonio oramai irrimediabilmente perduto, alcune annate (dal 1928 al 1931) della più importante delle riviste pubblicate a Sarajevo, ovvero «Jevrejski Glas» sono conservate presso la *Savez Jevrejskih Opština Jugoslavije* (Federazione delle Comunità ebraiche di Jugoslavia) dove ho avuto modo di consultarle. I numeri della

rivista conservati appartenevano a Daniel Danon, rabbino di Travnik, città bosniaca, come indicano le fascette postali originali ancora incollate sui giornali. Danon fu anche corrispondente da Travnik e collaboratore della stessa rivista. A lui si deve una collezione di proverbi in giudeo-spagnolo pubblicata dalla stessa rivista e sui quali torneremo in seguito.

«Jevrejski glas» veniva stampata a Sarajevo presso la tipografia *Bosanska pošta*; nel periodo da me considerato, ovvero le annate 1928-29, il proprietario era Ziga Bauer, il direttore Braco Poljokan e il caporedattore Josip Engel, la redazione era presso la *Jevrejski Dom*, situata in Sokolska Ulica nel centro di Sarajevo.

«Jevrejski Glas» era una rivista di informazione e di cultura, maggiormente attenta alle vicende internazionali dell'ebraismo e impegnata soprattutto a consolidare i rapporti tra il mondo sefardita e la Spagna, verso la quale si manifesta sostanzialmente una linea di riconciliazione. Vidaković [1986:67-69] ci indica che i 20 anni di vita della rivista possono essere suddivisi in due decenni tematici: il primo è dedicato al dibattito sul sionismo e la fondazione dello stato ebraico (Erez Israel), il secondo è inutilmente indirizzato a denunciare il pericolo crescente del fascismo e del nazismo e delle manifestazioni antisemite che caratterizzavano l'estrema destra dell'allora Regno Jugoslavo. Numerose erano inoltre le pagine dedicate alla cronaca estera e ovviamente alla vita economica e sociale delle comunità jugoslave ed europee. Come ripeto, nel primo decennio di vita della testata il giornale dedica ampio spazio alla realizzazione dell'obiettivo del movimento sionista, conseguenza delle conosciute *Tesi* presentate da Theodor Herzl al V Congresso sionista celebratosi nel 1901 a Basilea e ormai acquisite, negli anni '20, dall'ebraismo internazionale. «Jevrejski Glas» si prodigò all'edificazione di Erez Israel con raccolte di contributi a sostegno del volontariato nella Terra promessa.

I testi erano stampati prevalentemente in serbo-croato usando i caratteri latini, sporadici risultano i testi in ebraico limitati a necrologi e a brevi inserzioni, annunci e messaggi augurali per matrimoni. La rivista aveva cadenza settimanale ed era pubblicata ogni venerdì, la datazione segue l'era volgare e l'era ebraica osservando scrupolosamente le festività del calendario ebraico.

Dati gli obiettivi e il taglio intellettuale della rivista, i testi in giudeo-spagnolo, almeno per le annate 1928-29, sono limitati a racconti umoristici da leggere (giudeo-spagnolo: *meldar*) nella

veglia di *šabat* oppure a brevi racconti e filastrocche per i bambini. Uno dei contributi più rilevanti dal punto di vista linguistico e per quanto riguarda il biennio 1928-29, è la raccolta di proverbi redatta da Danon e pubblicata dal numero 24 [progressivo 74] del 13 giugno 1929 – 28 *ijar* 5689 al numero 29 [progr. 77] del 18 agosto 1929 – 11 *tamuz* 5689. Di essa vorrei curare la pubblicazione nei prossimi mesi.

I documenti in giudeo-spagnolo sono stampati in caratteri latini, utilizzando il sistema grafico e fonetico dell'alfabeto latino croato.

Questo l'elenco dei documenti in giudeo-spagnolo pubblicati in «Jevrejski Glas» nel biennio 28-29²:

ANNATA 1928:

- n. 1, 20-I: *Lo modernu entre los viežos* [p. 4]; autore: P.
Para noče de šabat: Estas mužeres [p. 5]; aut.: P.
- n. 2, 27-I: *Para noče de šabat: Loke nos akapita en nuestros dias* [p. 5]; aut.: P.
- n. 3, 3-II: *La kantika de las frutas* [p. 5]; s.a.
Para noče de šabat: Las Katorze (una istoria vera) [p. 6]; aut.: P.
- n. 5, 10-II: *Para noče de šabat: Aftaba ke no venran³ todos (una istoria vera)* [p. 3]; aut.: P.
- n. 7, 24-II: *Para noče de šabat: Kon ke estima se mandan platos.* [p. 4]; aut.: P.
- n. 9, 9-III: *Una historia vieja.* [p. 8], datato Belgrado 1928
 aut.: Mosha S. de Mayo.
- n. 12-13, 4.IV: all'interno di un lungo articolo scritto in serbo-croato dal titolo *Dijete u folklori bos(anskib) sefarda* vengono trascritti [p. 7] tre brevi testi in giudeo-spagnolo recitati dai bambini sefarditi: *La tora, la tora!*; *Tia Hana d'ozmo*; *De kuttin, dekutan.*
- n. 19, 24-V: *Un monologo kon la kuerda* [p. 5]; aut.: Samuel Romano.
- n. 39, 12-X: *Una aula entre mučas asimezantes* [p. 2]; aut. P.

² Il mio elenco è una verifica e una integrazione, laddove necessario, di quello stilato da Vidaković limitatamente ai testi in giudeo-spagnolo e in funzione della loro importanza linguistica. Non è noto chi indica l'abbreviazione P.

³ Correggo VIDA KOVIĆ [1986:254] che trascrive *vensan* per *vernan*.

ANNATA 1929:

- n. 17-18 [67-68], 24-IV: *Una mužer ke igualo a la disipla kon gritar. En el tiempo de los badras* [p.8];
 - *Los segundos bokados* [p. 11]; aut. Buki;
 - *La hevra kedosa sel kabarim - a okasion de la žunta generala ekstraordinaria* [p. 11]; aut. Ben Jakov;
 n. 24 [74], 13-VI: *Španjolske izreke i poslovice*⁴ (sakupio Daniel Danon, rabin, Travnik) [pp. 2-3];
 n. 27 [77], 19-VII: - *continuazione*, [pp. 2-3];
 n. 28 [78], 2.VIII: - *cont.*, [pp. 78-9];
 n. 29 [79], 18.VIII: - *cont.*, [pp. 2-3];
 n. 34 [84], 4.X: *Muj londje* [p. 10]; aut.: Buki; *Por esto akea vieža no se kizo murir - Las viežes, noče de la vida tienes sus estrejas. X.* [pp. 10-1]; aut.: Bohoreta.
 n. 38 [88], 29.XI: *In la lokanda* [pp. 5-6]; aut.: Buki.

Dall'elenco dei documenti in lingua sefardita si deduce che la loro pubblicazione era periodica, la stessa rubrica *Para noče de šabat* è presente con irregolarità nelle annate 1928-29. Ritengo che questa presenza saltuaria e secondaria ben documenti l'involuzione subita, all'inizio del secolo, dal giudeo-spagnolo come lingua scritta e il suo ruolo di lingua relegata alla comunicazione familiare, religiosa e festiva, ormai soppiantato dalla necessità di scambiare informazioni tra le due comunità sefardita e ashkenazita (presente soprattutto in Croazia, ma anche in Bosnia e in Serbia), utilizzando, oltre all'ebraico, una lingua comune, vale a dire il serbo-croato.

⁴ *Proverbi e modi di dire spagnoli* raccolti da Daniel Danon, rabbino (Travnik).

Criteria di trascrizione utilizzati in «Jevrejski Glas»

Dal punto di vista ortografico i testi riportati in «Jevrejski glas» e i contributi originali come, ad esempio, la già menzionata collezione di proverbi e modi di dire raccolti da R. Danon, corrispondono alle modalità ortografiche normalmente utilizzate dai sefarditi di Bosnia e Serbia per trascrivere lo *judezmo*, definizione con la quale si indica convenzionalmente la lingua parlata dai Sefarditi⁵.

In precedenti studi⁶, ai quali rimando, ho approfondito in modo dettagliato le peculiarità delle trascrizioni di testi giudeo-spagnoli attuata secondo l'ortografia latina croata. Tuttavia è qui necessario riassumere brevemente i tratti precipui del sistema grafico utilizzato dai redattori di «Jevrejski Glas» per trascrivere testi di tradizione prevalentemente orale. L'alfabeto utilizzato dai Sefarditi bosniaci e serbi è il seguente⁷:

A, a	G, g	N, n	T, t
B, b	H, h	Ñ, ñ	U, u
Č, č	I, i	O, o	V, v
D, d	J, j	P, p	Z, z
D, d	K, k	R, r	Ž, ž
E, e	L, l	S, s	
F, f	M, m	Š, š	

La pronuncia di lettere o l'equivalenza tra grafemi è la seguente:

Č, č (o Ć, ć)⁸: corrisponde allo spagnolo /ch/ di *mucho*;
Đ, đ (o Dž, dž): corrisponde all'italiano /gi/, /ge/ di *giro*, *gente*;

⁵ Ricordo che il termine *ladino* si utilizzava inizialmente per indicare la trascrizione in giudeo-spagnolo con caratteri ebraici (*enladinar*) dei testi biblici. Il vocabolo indicò genericamente, per estensione, la lingua scritta accanto ai termini *español* o *spañol*. Nell'attualità i Sefarditi, per indicare la loro lingua, usano il solo termine *ladino*. Secondo ELENA ROMERO [1992: *passim*] si dovrebbe accettare l'utilizzazione del termine *lingua sefardita*.

⁶ *La continuità sefardita in Bosnia*, in «Letterature di Frontiera» [Atti del Convegno «Continuità e false continuità in Eurasia», Venezia, 1994], Anno IV, n. 2 luglio-dicembre 1994, Bulzoni Editore - Roma, pp. 227-240; *Collezioni poetiche sefardite di Sarajevo*, ne «Il confronto letterario», Quaderni del Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere Moderne dell'Università di Pavia, Fasano, Anno XI, n. 22, novembre 1994, pp. 389-400.

⁷ TUTUNOVIĆ [1992:13-4].

⁸ In serbocroato i due suoni si distinguono: /ć/ palatale e /č/ palatale-dentale.

Š, š: corrisponde all'italiano /sc/ di *scena*;
 Ž, ž: corrisponde al francese /j/ di *jour*;

Il grafema spagnolo /ñ/ corrisponde al serbocroato /nj/ (considerato un'unica lettera) e frequentemente si scriveva in tal modo, la /y/ viene resa con /j/, dato che nell'alfabeto serbocroato tale lettera assume valore vocalico.

Dal punto di vista morfologico, sintattico e lessicale i testi presentano le caratteristiche della lingua sefardita diffusa tra le comunità levantine e balcaniche. Rimando anche in questo caso alla bibliografia, limitandomi qui a indicare sommariamente i tratti precipi della lingua sefardita di Bosnia-Erzegovina e Serbia⁹.

Oltre ai noti arcaismi, ad es. *dišu* per *dijo* [it. *disse*], *fižu* per *hizo* [it. *fece*], ecc., abbondano i sintagmi formati da una voce spagnola e da una voce turca o ebraica o serbo-croata, ad es. *ir arikužer sidaká* o *cedaka* (elemosina, ebraico)¹⁰, in cui è presente anche l'agglutinazione della preposizione /a/ al verbo, nella fattispecie *rikužer* (*recoger*). Soprattutto a Sarajevo sono numerosi i calchi linguistici, ad esempio, *blamarse* (*hacer mal papel*) calco del serbo-croato di pari significato *blamirati se*, oppure *čistar* (*limpiar*) calco del serbocroato *čistiti* di pari significato. Sul piano morfologico è comune la metatesi della /r/, ad es. *provis* (sp. *pobres*) e della /d/ nelle forme dell'imperativo, ad es. *miralde* per *miradle*, ecc...; le fluttuazioni vocaliche, come la chiusura della /o/ in /u/, ad es. *tiu* (sp. *tío*), *trigu* (sp. *trigo*), ecc... e le alterazioni consonantiche ad es. *mwevu* (*nuevo*) con la consueta trasformazione della /m/ bilabiale nasale sonora in /n/ alveolare nasale sonora.

Tratto comune a tutte le comunità sefardite è il fenomeno dello *yeísmo* caratteristico del giudeo-spagnolo sia per la riduzione di /ll/ palatale laterale sonora, ad es., *eyus* (*ellos*), che di alveolare liquida laterale sonora /l/: *famiya* (*familia*). Come abbiamo già indicato, presso le comunità sefardite bosniache e serbe tali fonemi vengono resi graficamente con /j/ semivocalico: *ejos*, *famiya*, ma anche con /li/, ad es. *kavalio* per *caballo* (ma è documentato anche *kavaja* per *cabalga*¹¹).

⁹ Gli esempi provengono dai documenti in giudeo-spagnolo pubblicati in «Jevrejski Glas».

¹⁰ It.: chiedere l'elemosina.

¹¹ *El kavalio es de el ke lo kavaja* (Danon).

Per quanto riguarda il lessico si conservano nel giudeo-spagnolo forme verbali perdute nello spagnolo moderno, ad es. *arivar* (*llegar*) e *atornar* (*volver*), ecc... oppure con significato etimologico: *rogativa* (*petición*).

I prestiti linguistici derivano in massima parte dalle lingue delle zone di insediamento; sono prevalenti le voci di origine turca, ad esempio, *džam* (*ventana, vidrio*), *čaj* (*the*), *haber* (*noticia*), *ambaris* (*almacenes*), *habám* (*sabio* in giudeo-spagnolo, ma anche rabbino in turco), *berekit* (*abundancia*), *turvazike* adattamento-calco della voce serbo-croata di origine turca *torba* (sacco, borsa), con la già segnalata chiusura vocalica *o/u* e con suffisso diminutivo *-ike* (sp. *ico/a*), ecc... Comune a tutto il dominio giudeo-spagnolo d'Oriente e dei Balcani è anche l'utilizzo del prefisso *a-* non etimologico nelle voci verbali: *arugarun* (*rogar*), *atornin* (*tornar = volver*), e via dicendo, fenomeno ovviamente differente dalla segnalata agglutinazione della preposizione *a* all'infinito.

I documenti in giudeo-spagnolo pubblicati in «Jevrejski Glas» nel biennio 28-29 sono brevi racconti da leggere alla vigilia di *šabat*. Le storielle hanno un taglio comico che serve a mettere in luce l'idiozia o la dabbennaggine di uno dei protagonisti e più in generale la furbizia, la salacità o l'ingenuità delle donne. I protagonisti hanno nomi convenzionali, *tiu Mordo*, *tiu Mošo*, *tía Bohoreta*, *Juda*, *Moni*, *Rahelika*, mentre le storielle sono normalmente ambientate in un contesto urbano. Ne proponiamo due esempi.

«Jevrejski Glas», n. 1, 20 gennaio 1928:

Para noče de šabat: Estas mužeres [p. 5]; aut.: P.

Tiu Mordu kon la mužer se hue azer una vizita onde la vizina. Pasando la ora, le demanda la vizina a la mužer de tiu Mordu:

- Siniora vizina, kital Rahelika? (Rahelika li es la iža).

- Buena sana, Li beza las manos - responde la mužer de tiu Mordu.

Tiu Mordu no se pudo detiner en il logar. Salto como un gajo:

- Estas mužeres, estas mužeres. Ti esta mentiendo, ermanika kerida. Endžunto salimos de kaza. Ni ti beza las manos, ni ti toka.

Estas mužeres...

*Analisi linguistica*¹² *tiu*: sp. *tío*; *kon*: sp. *con*, in tutti i testi; *mužer*: sp. *muger*; *bue*: sp. *fue*; *azer*: sp. *hacer*, si noti la particolare costruzione di *ir* + *inf.* senza la preposizione *a*; *vizita*: sp. *visita* abbastanza anomala la /z/ prepalatale sonora in luogo della /s/ sorda, si tratta forse di un semplice errore di stampa; *onde*: sp. *donde*; *pasando la ora*: sp. *tras una hora*; *le*: dativo etico; *siniora*: sp. *señora*, come abbiamo segnalato la /ñ/ palatale nasale sonora veniva normalmente scritta con il grafema serbo-croato equivalente: /nj/, la trasformazione della /ñ/ in /n/ alveolare nasale sonora era più frequente tra i Sefarditi dell'Africa Settentrionale; *kital*: sp. *¿qué tal?*; *Rabelika*: il suffisso diminutivo *-iko/a* è una carattere precipuo di tutte le parlate giudeo-spagnole; *li es*: dativo etico retto da *ser* con valore di aggettivante; *li*: sp. *le*; *beza*: sp. *besa*; *detiner*: sp. *detener*; *il*: sp. *el*; si noti il sintagma *detener en il logar*; *komo*: sp. *como*; *gajo*: sp. *gallo*, abbiamo già segnalato il fenomeno dello *yeísmo*, i Sefarditi di Bosnia utilizzano il grafema semivocalico /j/ mutuato dall'alfabeto serbo-croato; *ti*: sp. *te*; *endjunto*: sp. *juntos*; *kaza*: sp. *casa*; *toka*: sp. *toca*;

Traduzione: *Queste donne...*

Zio Mordo con sua moglie andò a fare visita alla vicina. Trascorsa un'ora, la vicina domandò alla moglie di Zio Mordo:

- Cara vicina, come sta Rachelina? (Rachele era sua figlia).
- Sta bene, La saluta - rispose la moglie di zio Mordo.

Zio Mordo non riuscì a trattenersi e saltò su come un gallo.

- Queste donne, queste donne. Ti sta mentendo, cara sorellina. Siamo usciti insieme da casa. Non ti saluta e tanto meno ti abbraccia.

Queste donne...

«Jevrejski Glas», n.2, 27 gennaio 1928

Para noče de šabat: Loke nos akapite en nuestros dias...

Una vizina kon tokado en la kaveza i de uzo ke va kada šabat al kal komo i el su marido, mando a la iža onde la otra vezina kon capejo, kon una rogativa «ke seja tan buena ke li empreste los *tefilim* del marido porke il sujo oj se va ir al kal de la Bilava i no al kal grande onde tiene

¹² Nell'analisi linguistica le sigle indicano rispettivamente: sp.: voce equivalente nello spagnolo moderno; tc.: voce turca; sc.: voce serbo-croata; port.: voce portoghese; cg.: congiunzione; avv.: avverbio; si.: significato incerto; ni.: non individuato.

la turača.» La vizina kon capejo se tuvo en una posizion muj desagradable. En kaza no tiene *tefilim* del todo, i nunka no los tuvo. Para no blamarse, presto, sin mučo pensar i para kitarle del paso, le arispondi:

– Saludami a la seniora vizina, i ke mi ste entsuldign. Šabat stuvo mi Izi (asi se le jamava el marido) al Kal i los dešo aji.

NB: Perdonadme, seniores leedores, kon la mas mežor intension vos ago atento ke en dia de šabat no se visten *tefilim* ningun modo

Analisi linguistica: loke: sp. lo que; akapite: sp. acaece, pasa, ocurre, si noti la forma verbale akapitar accostabile all'italiano capitare con agglutinazione del fonema /a-/ non etimologico, fenomeno frequente nel giudeo-spagnolo; kon tokado en la kavesa sp. con tocado (peinado) en la cabeza: l'espressione indica la tradizionale acconciatura delle donne sefardite che sollevano raccogliere i capelli a guisa di crocchia; kal: sp. sinagoga, la voce deriva dall'ebraico kahal. In epoca precedente l'espulsione del 1492, nel dominio linguistico catalano il vocabolo indicava più genericamente la judería; mando: la voce verbale mantiene l'accezione di inviare q.no o q.sa; capejo: port. chapeo: divenuto esecutivo l'editto di espulsione promulgato da Isabella e Ferdinando, numerosi ebrei spagnoli cercarono rifugio nel vicino Regno di Portogallo. L'insediamento ebbe breve durata dato che furono la maggioranza gli ebrei che, non accettando la conversione coatta imposta da Manuel I nel 1496, scelsero nuovamente la via dell'esilio. Il contatto con la lingua portoghese lasciò comunque significative tracce nel lessico sefardita (ainda sp. aún; anožar sp. enojar, ecc.). Le donne sefardite dei Balcani portavano un complicato copricapo che lasciava liberi i capelli delle tempie, mentre le sefardite di Istanbul usavano portare l'hotoz specie di grande palla fatta di fasce di lino avvolte entro fazzoletti, con i bordi disposti attorno al collo. Le due connotazioni caratterizzano i personaggi, poiché la donna sefardita più legata alla tradizione continua a portare il copricapo, mentre la donna sefardita moderna e probabilmente meno attenta alle usanze religiose si adatta agli usi della modernità raccogliendo i capelli secondo la moda occidentale o come dicevano gli stessi Sefarditi «a la franca/franga»; rogativa: sp. petición; seja: sp. sea si noti la /j/ epentetica; tefilim parola ebraica che indica gli astucci di cuoio contenenti parti di Sacre Scritture che gli ebrei indossano per la preghiera, it. filatteri; sujo: sp. suyo; oj: sp. hoy, va ir sp. irá: nella lingua sefardita è frequente la costruzione del futuro utilizzando la perifrasi formata dal verbo ir più l'infinito; turača: ni.; no tiene del todo:

la forma avverbiale *del todo* qui rafforza la frase negativa; *blamarse*: sp. *hacer mal figura*; la voce *blamarse* è calco del serbo-croato *blamirati se* (it. *far brutta figura, fare una figuraccia*); *presto* sp. *pronto, enseguida*; *mučo*: sp. *mucho*; *kitarle del paso*: sp. *solucionar, arreglar algo*; *arisponde*: sp. *contesta*, abbiamo già segnalato la frequenza della presenza di una /a-/ non etimologica in molte voci verbali; *mi ste*: sp. *me esté*, si noti il dativo etico, come anche nel seguente *se le jamava*; *entsuldign*: ni.; *stuvo* sp. *estuvo*; *dešo* sp. *dejó*; *aji* sp. *allí*; *leedores*: sp. *lectores*; *mežor*: sp. *mejor*; *ago*: sp. *hago*.

Traduzione: *Quello che accade ai giorni nostri*

Una vicina, acconciata con la crocchia e abituata a recarsi ogni sabato in sinagoga come suo marito, inviò la figlia dalla sua vicina che portava il copricapo, con una richiesta «che fosse così cortese da darle in prestito i *tefilim* del marito perché il suo oggi doveva andare alla sinagoga della Bilava e non alla sinagoga grande dove ha la *turača*». La vicina con il cappello si trovò in una situazione di imbarazzo. In casa non ha affatto i *tefilim*, anzi non li ha mai avuti. Per non fare una figuraccia, subito, senza troppo pensarci per risolvere la questione, le rispose: – Salutami la cara vicina, e che mi stia *entsuldign*. Sabato il mio Izi (così si chiamava il marito) è andato in sinagoga e li ha lasciati lì. NB: Mi perdonino i signori lettori, con la migliore intenzione richiamo la vostra attenzione sul fatto che non indossino assolutamente i *tefilim* il giorno di *šabat*.

Oltre a questi brevi racconti umoristici in alcuni numeri di *Jevrejski Glas* sono trascritte alcune filastrocche che i bambini sefarditi recitavano giocando oppure quando imparavano i nomi dei frutti o i precetti religiosi.

«Jevrejski Glas», n.12-13, 4 aprile 1928

Dijete u folklori bosanskih sefarada (I bambini nelle tradizioni folcloristiche dei sefarditi bosniaci)

Tia Ana d'Ozmo
 si kayo al pozo
 Kon loke la kitaremos?
 – Kon palos i maderos
 Onde estan los palos i maderos?
 – Los kemo el huego
 Onde esta el huego?
 – Los kemo la agua
 Onde esta la agua?
 – Si la bevio la gainika

- Onde esta la gainika?
 – Debašo de la vintanika
 Loke esta faziendo?
 – Ečando güeviziko
 Para ken?
 – Para ti, para mi, para el fižo del rabi.

Analisi linguistica: *si kayo:* sp. *se cayó*; *kon... kitaremos:* sp. *¿cómo la sacaremos?*; *kemó:* sp. *quemó*; *huego:* sp. *fuego*, la /f/ etimologica iniziale di parola spesso si è convertita, nel giudeo-spagnolo dei Balcani, in /h/ aspirata; *gainika:* sp. *gallinita*, lo *yeísmo* viene qui reso con /i/ vocalica; il suffisso diminutivo *-ika* non indica necessariamente una reale alterazione dell'oggetto cui si riferisce il sostantivo; *debašo:* sp. *debajo*; *lo ke sta:* forma interregativa elittica sp. *¿qué es lo que está haciendo?*; *faziendo:* sp. *haciendo*; *güeviziko:* sp. *huevo*, è un'altra voce peculiare del giudeo-spagnolo presente nello spagnolo medievale e diffusa ancora oggi nelle zone rurali della Spagna; *ken:* sp. *¿quién?*

Traduzione:

Zia Anna d'Ozmo / è caduta nel pozzo / Come la tiriamo fuori? / con pali e aste / dove sono i pali e le aste? / li ha bruciati il fuoco / dov'è il fuoco? / l'ha bruciato l'acqua / dov'è l'acqua? / se l'è bevuta la gallinella / dov'è la gallinella? / sotto la finestrella / che cosa sta facendo? / sta facendo l'ovetto / per chi? / per me, per te, per il figlio del rabbino.

Nei numeri 24-29 usciti il 13 giugno, il 19 luglio, il 2 e il 18 agosto viene pubblicata la raccolta di proverbi e modi di dire sefarditi curata da Daniel Danon, rabbino di Travnik. È interessante notare che la collezione viene definita, nel titolo in serbo-croato, semplicemente spagnola (*Španjolske izreke i poslovice*) a ulteriore testimonianza del fatto che i Sefarditi, al di là di ogni rancore o triste ricordo, spesso denominavano, memori della loro origine, la loro lingua e la loro cultura *spagnole*.

I proverbi rappresentano una parte consistente della tradizione orale sefardita e la pregnanza icastica ed esemplare del loro contenuto li rende utili strumenti di accesso a una cultura assai complessa e composita quale quella dei Sefarditi balcanici. I brevi proverbi inducono ad agire con saggezza e sono ricchi di buoni consigli misti a precetti paradigmatici o parenetici, assai utili per persone che si dedicavano soprattutto al commercio.

Un'ulteriore notazione: nei numeri da me consultati di «Jevrejski Glas», appartenuti allo stesso Danon, vi sono nume-

rose notazioni e correzioni presumibilmente dovute alla sua mano: ad esempio nel proverbio *Del pozo ke bivites agua, no ečes aji piedra*¹³, ad *aji* viene sovrascritto *en el*, oppure nel proverbio *El tiempo se el mas buen akonsežador*¹⁴, *se* viene cassato e opportunamente corretto in *es*.

Allo scopo di dare un breve campione della collezione trascriviamo in questa sede i proverbi raccolti sotto la lettera M:

- Mi inimigo no mi veja morir, ke de todo mal mi vera salir.
- Mansevo leon, espozado pavon, kazado kazon (*aggiunto a mano*).
- Menta, al bueno apareža el bernuelo.
- Mežor es kajer en un rižo furiente i no en boca dela gjente.
- Mežor es kreer i no ir a ver.
- Mas vale amigo en plasa ke moneda en la kaša.
- Maldision sin razon [atorna]¹⁵ para su patron.
- Muera Samson kon kuantos son
- Marido presto lo kero

Analisi linguistica: *inimigo*: sp. enemigo; *veja*: sp. *vea* la /j/ intervocalica epentetica è assai frequente nella lingua sefardita, si veda anche il seguente *kajer* sp. *caer*; *mentar* sp. *acordarse*; *murir*: sp. *morir*; *mi*: sp. *me*; *gjente*: sp. *gente*; *kaša*: sp. *caja*; *patron*: sp. *amo*; *kero*: sp. *quiero*

Traduzione: Il mio nemico non mi veda morire, ché d'ogni guaio mi vedrà uscire. Giovane leone, pavone sposato, bricco accasato. Ricorda, al buono accompagnani. È meglio cadere in un fiume impetuoso che nella bocca della gente. È meglio credere piuttosto che andare a vedere. Vale di più un amico in piazza (al mercato) che il denaro in cassa. Maledizione senza ragione [ritorna] a chi l'ha detta. Muoia Sansone con tutti i Filistei. Il marito lo voglio presto

Bibliografia specifica

- S.G. ARMISTEAD e J.H. SILVERMAN, «Exclamaciones turcas y otros rasgos orientales», in *En torno al romancero sefardí*, Madrid, 1982.
- *Tres calas en el romancero sefardí*, Valencia, 1979.

¹³ Non gettare una pietra nel pozzo dove hai bevuto.

¹⁴ Il tempo è il miglior consigliere.

¹⁵ Emendo l'omissione in base a TUTUNOVIĆ [1997:157].

- K. BARUH, *El judeo-español de Bosnia*, en «Revista de filología española», tomo XVII, cuaderno II, 1930.
Catálogo de la Exposición Bibliográfica Sefardí Mundial (Madrid, 1959), «Cantos populares. Manuscrito en ladino, turco y griego de Bosnia».
- C. CREWS, *Miscelanea Hispano-Judaica*, in «Vox Romanica», 1957, 16. Band, Nr. 2, pp. 225-245.
 – «A possibly italianate Judeo-Spanish MS», in *Scritti sull'Ebraismo in memoria di Guido Bedarida*, Firenze, 1966.
 – *Recherches sur le judéo-espagnol dans les pays balkaniques*, Paris, 1935.
El romancero judeo español en el Archivo Menéndez Pidal, catálogo-índice de romances y canciones por Samuel G. Armistead, Madrid, 1978, 3 voll.
- S. ELAZAR, *El romancero judeo-español*, Sarajevo, 1987.
 – *Narodna medicina sefardski Jevreja u Bosni*, Sarajevo, 1938.
- M. LEVY, *Die sephardim in Bosnien. Ein Beitrag zur Geschichte der Juden auf der Balkanhalbinsel*, Sarajevo, 1911.
- V.S. KARADŽIĆ, *Srpske narodne pjesme*, vol. I, n. 544, Belgrado, 1964.
- Z. KOLONOMOS, *Poslovice, izreke i priče sefardskih Jevreja Makedonije, Savez jevrejskih opština Jugoslavije*, Beograd, 1976.
- A. KOVAČEC, *Les Séfardim en Yougoslavie et leur langue*, in «Studia Romanica et Anglica Zagrebiensia», 1968.
- T. KRUŠEVAC, *Društvene promene kod bosanskih Jevreja za austrijskog vremena*, Sarajevo 1966.
- R. MENÉNDEZ PIDAL, *Los cantores épicos yugoeslavos y los occidentales. El Mio Cid y dos refundidores primitivos*, «Boletín de la Real Academia de Buenas letras de Barcelona, XXXI (1965-1966). pagg.195-225.
- J.S. MILETICH, *Medieval Spanish epic and European narrative traditions*, in «La Córónica», IV (1977-1978), pp. 90-96; «*Repetition and Aesthetic Function in the Poema de Mio Cid and South-Slavic Oral Epic*», «Bulletin of Hispanic Studies», LVIII, 1981, pp. 189-196.
 – *Folk literature, Related Forms, and the Making of the Poema de Mio Cid*, «La Córónica», XV (1986-1987), pp. 186-196.
- I. PAPO, R. OVADIJA, G. CAMHY, C. NIKOIDSKI, *Cuentos sobre los Sefardies de Sarajevo*, Split, Dalmacija Papir, 1994.
- B. PINTO, *O jevrejima u bosanskoj provinciji*, in «Jevrejski Glas», 1928, 22-VI.
- Spomenica 400 godina od dolaska Jevreja u Bosnu i Hercegovinu*, a cura di Samuel Kamhi, Sarajevo, 1966.
- D. TUTUNOVIĆ, *Diksionario ladino-serbo, rečnik ladino-serpski*, Beograd, Nova, 1992.
 – *Ya sponto la luna, kantigas, konsejas, refranis*, Beograd, Primis, 1997.
- E. VARGYAS, *Recearches into the Medieval History of Folk Ballad*, Budapest, 1967.

- A. ZAMORA VICENTE, *Dialectología española*, Madrid 1985, pp. 347-377.
 K. VIDAKOVIĆ, *Kultura španskih jevreja na jugoslovenskom tlu*, Sarajevo, 1986.
 M.L. WAGNER, *Los judíos de Levante*, en «Revue de Dialectologie Romane», Bruxelles, 1909.
 – *Espiguelo judeo-español*, in «Revista de Filología española», 1950, tomo XXXIV.
 P. WEXLER, *Ascertaining the positions of Judezmo within Ibero-Romance*, in «Vox Romanica», 1977.

Bibliografia generale

- Y. BAER, *Historia de los judíos en la España cristiana*, Madrid, Altolena, 1981, 2 voll.
 H. BEINART, *Los judíos en España*, Madrid, Mapfre, 1992.
 M.A. BEL BRAVO (ed.), *Diáspora sefardí*, Madrid, Mapfre, 1992.
 H.H. BEN-SASSON (dir.), *Historia del pueblo judío*, Madrid, Alianza, 1988, 3 voll.
 P. DÍAZ-MAS (dir.), *Los sefardíes: Cultura y literatura*, [Vitoria] Universidad del País Vasco, 1988.
 – *Los sefardíes: Historia, lengua y cultura*, Barcelona, Riopiedras, 2ª ed., 1993.
 B.Z. DINUR, *Israel and the Diaspora*, Philadelphia, Jewish Publication Society, 1969.
 A.S. HALKIN, C. ROTH, *Gran épocas e ideas del pueblo judío: IV. La época judeo-islámica; V. La época europea*, Buenos Aires, Paidós, 1965.
 A. HERTZBERG, *Judaísmo*, Barcelona, Plaza & Janés, 1963.
 P. JOHNSONS, *La historia de los judíos*, Buenos Aires, Javier Vergara, 1991.
 E. JUHASZ (ed.), *Sephardi Jews in the Ottoman Empire: Aspects of Material Culture*, Jerusalem, Israel Museum, 1990.
 J. JUSTER, *Les Juifs dans l'Empire Romain: Leur condition juridique, économique et social*, Paris, Geuthner, 1914, 2 voll.
 E. KEDOURIE, *Los judíos de España: La diáspora sefardí desde 1492*, Barcelona, Crítica, 1992.
 W. KELLER, *Historia del pueblo judío: Desde la destrucción del Templo al nuevo estado de Israel*, Barcelona, Omega, 1975.
 U. MACÍAS KAPÓN, *Guía española de bibliografía judaica*, Barcelona, Comisión Nacional Judía Sefarad 92, 1992.
 E. ROMERO (dir.), *La vida judía en Sefarad*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1991.
 – *La creación literaria en lengua sefardí*, Madrid, Mapfre, 1992.
 C. ROTH, *The History of the Jews of Italy*, Philadelphia, Jewish Publication Society, 1946.

- A. SAENZ BADILLOS, J. TARAGÓN, *Diccionario de autores judíos (Sefarad, siglos X-XV)*, Córdoba-Madrid, El Almendro, 1988.
- A. SAENZ BADILLOS, *Literatura hebrea en la España medieval*, Madrid, UNED-Fundación Amigos de Sefarad, 1991.
- Y. VAINSTEIN, *El ciclo del año judío: Un estudio sobre las fiestas y sobre selecciones de los rezos*, Jerusalem, Organización Sionista Mundial, 1980.
- G. WIGODER (ed.), *The Encyclopedia of Judaism*, Jerusalem, Jerusalem Publishing House, 1989.
- Y. H. YERUSHALMI, *De la Corte española al gueto italiano: Marranismo y judaísmo en la España del XVII: El caso Isac Cardoso*, Madrid, Turner, 1989.

Riviste

- «Anuari de Filologia», *Secció E Estudis Hebreus y Arameus*, Barcelona, Universitat, 1991 [antes «Anuario de Filología»].
- «Calls», Tàrrega, Associació d'Estudiosos del Judaisme Català, 1986—.
- «El Olivo» *Documentación y estudios para el diálogo entre judíos y cristianos*, Madrid, Centro de Estudios Judeo-Cristianos, 1977—.
- «Estudios Sefardíes», anejo de «Sefarad», Madrid, CSIC, 1968-1970 [después integrado en «Sefarad»].
- «Miscelánea de Estudios Arabes y Hebraicos», Fascículo 2 *Hebreo*, Granada, Universidad, 1952—.
- «Raíces», *Revista judía de cultura*, Madrid, Sefarad Ediciones, 1986—.
- «Sefarad», *Revista de Estudios Hebraicos, Sefardíes y de Oriente Próximo*, Madrid, Instituto de Filología (CSIC), 1941—.

ABSTRACT

The article regards the magazine «Jevrejski Glas» published in Sarajevo from 1928 to 1941. Particulary are analized the documents written in *judeo-español*, short stories and proverbs collection very popular with the Bosnian and Serbian Sephardic Communities. Besides are pointed out some linguistic peculiarities relative to these important documents updating, moreover, the studies relative to the publishing activity in Sarajevo and Belgrade.

KEY WORDS

Judeo-spanish. Magazine.

ANNALI DI CA' FOSCARI

Rivista della facoltà di Lingue e letterature straniere
dell'Università Ca' Foscari di Venezia

1962	I				} Mursia editore via Tadino, 29 20100 Milano
1963	II				
1964	III				
1965	IV				
1967	VI				
1968	VII	1,2			
1969	VIII	1,2			
1970	IX	1,2,3*	(s. or. 1)		
1971	X	1-2,3	(s. or. 2)		
1972	XI	1,2,3	(s. or. 3)		
1973	XII	1,2,3	(s. or. 4), 4	} Paideia editrice via Corsica, 130 25125 Brescia	
1974	XIII	1,2,3	(s. or. 5)		
1975	XIV	1,2,3	(s. or. 6), 4		
1976	XV	1,2,3	(s. or. 7), 4		
1977	XVI	1,2,3	(s. or. 8), 4		
1978	XVII	1,2,3	(s. or. 9), 4		
1979	XVIII	3	(s. or. 10)		
1980	XIX	1,2,3	(s. or. 11)		
1981	XX	1,2,3	(s. or. 12)		} Bulzoni editore via dei Liburni, 14 00185 Roma
1982	XXI	1-2,3	(s. or. 13)		
1983	XXII	1-2,3	(s. or. 14)		
1984	XXIII	1,2,3	(s. or. 15)		
1985	XXIV	1,2,3	(s. or. 16)		
1986	XXV	1,2,3	(s. or. 17)		
1987	XXVI	1-2,3	(s. or. 18)		
1988	XXVII	1-2,3	(s. or. 19), 4		
1989	XXVIII	1-2,3	(s. or. 20), 4		
1990	XXIX	1-2,3	(s. or. 21)	} Editoriale Programma piazzetta I. Nievo, 3/bis 35121 Padova	
1991	XXX	1-2,3	(s. or. 22)		
1992	XXXI	1-2,3	(s. or. 23)		
1993	XXXII	1-2,3	(s. or. 24)		
1994	XXXIII	1-2,3	(s. or. 25)		
1995	XXXIV	1-2,3	(s. or. 26)		
1996	XXXV	1-2,3	(s. or. 27)		
1997	XXXVI	1-2,3	(s. or. 28)		
1998	XXXVII	1-2,3	(s. or. 29)		

Note: * = esaurito. I voll. 1 e 2 si riferiscono alla serie occidentale; il vol. 3 si riferisce alla serie orientale. I voll. 1 e 2 dell'annata XVIII (1979) non sono mai stati pubblicati. I voll. indicati con il n. 4 contengono saggi monografici.

I voll. arretrati sono disponibili sia presso gli editori sia presso il dipartimento di Studi eurasiatici dell'Università Ca' Foscari di Venezia, San Polo 2035 (Palazzo Cappello), 30125 Venezia, tel. 041/5287220, 5287687.