

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

XXXVIII, 1-2

1999



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. Zekiyani.

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

XXXVIII, 1-2

1999

Editoriale Programma

INDICE

L'Europa degli Aforisti. III.

Atti della giornata di studio (Venezia, 11 dicembre 1998)

- 7 MARIA TERESA BIASON, Premessa
- 11 GINO RUOZZI, I confini varcati: studio storico-analitico di un oggetto in movimento
- 67 MARIA TERESA BIASON, La *maxime* o il paradosso ben temperato
- 79 WERNER HELMICH, La diversificazione delle forme espressive nell'aforisma francese da Joubert a oggi
- 107 FRANCO MARUCCI, Polvere di diamanti: aforismi per il popolo e florilegi culti
- 121 MARCO CIPOLLONI, Testo e immagine nelle «Greguerías» di Ramón Gómez de la Serna
- 141 GERHARD NEUMANN, Lebens-Zeit. Zur Strukturformel von Goethes «Aphorismus»
- 181 MARIA TERESA BIASON, Considerazioni finali
- 189 *Abstracts* e parole chiave
- 193 Profilo dei collaboratori dei volumi I, II e III
- 199 Indice dei nomi dei volumi I, II e III

Articoli

- 209 LOREDANA BOLZAN, L'esistenza mancata: i personaggi di Emmanuel Bove
- 231 EUGENIO BURGIO, La «vita di Cristo» nella *Fleur des Histoires* (I redazione). Composizione e modelli

- 269 LEANDRO CASINI, Permanenze nietzschiane nell'opera di Maksim Gor'kij
- 305 VANESSA CASTAGNA, Don Juan à procura de *Um Amor Feliz*. Reflexões sobre o romance de David Mourão-Ferreira
- 327 SILVANA CATTANEO, Solace in *Mankind* e *Nature*
- 343 MARIA TERESA DAL MONTE, *Die Heimkehr*: un racconto «... für die Feinen und die Gemeinen» di Heinrich Jungmann, *alias* Theodor Herzl
- 357 BETTINA FABER, Dürrenmatt und Kierkegaard oder auf den Spuren einer Dramaturgie jenseits des Tragischen
- 387 MONICA GIACHINO, I «fatti» e le «belle immaginazioni»: il foscoliano Carrer e la rivoluzione veneziana del '48-'49
- 423 GIUSEPPINA GRESPI, La *Medea* castigliana del ms. 3190 della Biblioteca de Cataluña
- 449 EMANUELA JOSSA, La dialettica di acqua e fuoco nella cultura Maya e in *Hombres de maíz*
- 469 SERGIO LEONE, Appunti e spunti per un'antologia della lirica cortese in Russia (*Il primo Novecento*)
- 487 LUIGI MAGAROTTO, *Zametki ob ital'janskom futurizme i o russkom kubofuturizme* (Note sul futurismo italiano e sul cubofuturismo russo)
- 497 CRISTINA OSSATO, An Intertextual Reading of Ralph Waldo Emerson's «Brahma»
- 515 SEMA POSTACIOGLU BANON, *Weights and Measures*: The Question of Perspective in Melville's *Benito Cereno* and Conrad's *The Nigger of the «Narcissus»*
- 531 PAOLO PUPPA, La biblioteca teatrale nella *Parabola del Semidio*
- 543 STEFANIA SCIARRILLO, El *Tercer Abecedario* de Francisco de Osuna: el recogimiento como transformación del alma y ensanchamiento de la conciencia
- 577 FRANCESCA TESSERIN, «A Land of Shadows and Apparitions»: Thought and Reality in Coleridge's Late Poetry
- 603 LAURA TOSI, Woman's Pictorial Representation and Patriarchal Control in Elizabethan Drama

INDICE

- 623 SARA VECCHIATO, A Note on *Longtemps-Longuement*
633 ANDREA ZINATO, «Honestas res est laeta paupertas». Alcune note sulle *sententiae* senecane de *La Celestina* primitiva

Note

- 663 PIETRO DI PAOLA, Farnara Giuseppe. Storia di un anarchico italiano a Londra

Maria Teresa Biason

PREMESSA*

«Weil ich den Gedanken beim Wort nehme, kommt her»
[«Il pensiero mi viene perché lo prendo in parola».]

KARL KRAUS, *Pro domo et mundo*

*Mes idées! C'est la maison pour les loger qui me coûte
cher à bâtir.*

[*Le mie idee! Costruire la casa per accoglierle, questo
mi costa caro.*]

JOSEPH JOUBERT, *Carnets*

Riflettere sulla forma di un genere letterario significa mettere in luce le delimitazioni espressive – sentite, nella maggioranza dei casi, come convenzioni tacite – nel rispetto delle quali il genere stesso si prefigge di rappresentare il suo oggetto. Malgrado il carattere implicito di tali convenzioni e la conseguente diversificazione nell'attuazione, la loro esistenza diventa un punto di riferimento costante tanto per gli scrittori che ne riconoscono l'importanza quanto per quelli che la contestano. Quando presentate esplicitamente come indicazioni teoriche dotate di una logica propria oppure come norme dedotte dalla tradizione o da una manifestazione ritenuta esemplare, tali convenzioni possono invece rivelarsi obsolete o perché inadatte alla varietà di tutte le attualizzazioni o perché diffuse *a posteriori* – alla maturità e, talvolta, perfino al declino del genere stesso – e perciò vanificate nel loro valore operativo. Non sono poche, nella storia delle lettere, le culture che conoscono due fenomeni ricorrenti: da un lato il divario nei tempi oltre che nelle

* I tre incontri di cui qui si pubblicano gli Atti hanno potuto aver luogo solo grazie al contributo economico e, in alcuni casi, alla collaborazione materiale, della Presidenza della Facoltà di Lingue, del Dipartimento di Italianistica e del Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari Europei dell'Università di Venezia, ai quali va il mio vivo ringraziamento.

Desidero poi esternare in modo particolare la mia gratitudine alla prof. Loretta Innocenti, che ha presieduto con puntuale interesse ai tre incontri, e al prof. Giuliano Tamani, direttore degli «Annali di Ca' Foscari», che ha consentito la pubblicazione degli «Atti» nella rivista da lui diretta.

modalità di attualizzazione fra la progettualità e le realizzazioni concernenti un genere, dall'altro l'ipostatizzazione di norme senza riscontro nella pratica. Per restare nell'ambito geografico di questi incontri, le indicazioni normative del classicismo francese ad opera di Boileau sono apparse dopo che la maggior parte dei capolavori del secolo avevano già raggiunto la celebrità e perfino quel carattere archetipico che contraddistingue ogni produzione classica; in Italia, la teoria del verismo elaborata da Capuana non ha dato esito ad una produzione esteticamente comparabile a quella di Verga, mai sostenuta, per converso, da una teoria compiuta; i romantici tedeschi hanno ideato e presentato come necessari per una radicale rivoluzione letteraria generi rimasti poi senza seguito quanto all'attualizzazione; e si potrebbe continuare.

Se le riflessioni dei teorici della letteratura sono state per la maggior parte inutilizzate per la loro impraticabilità o per la loro intempestività, quelle degli scrittori circa la concezione del genere che praticano potrebbero invece rivestire una grande importanza, soprattutto quando formulate direttamente nelle opere o addirittura da esse esemplificate. Ma simile coscienza letteraria, indice di una lucidità nei confronti della produzione artistica che la modernità incoraggia e talvolta esige, benché spesso – e a giusto titolo – oggetto di commenti e riflessioni, è statisticamente poco diffusa: nel caso più semplice ed evidente, quello delle opere di finzione, i metaromanzi sono relativamente poco numerosi rispetto alla produzione globale, mentre le singole indicazioni metanarrative disseminate all'interno di narrazioni tradizionali sono spesso troppo labili per offrire un substrato teorico consistente. Perennemente inadeguate, le riflessioni sulla forma di un genere letterario non avrebbero quindi ragione di esistere se non perché sostenute da un idealismo fiducioso in nome del quale giustificare un oggetto di studi che trascende ogni attualizzazione: la forma ideale di un genere letterario, infatti, non si realizza mai totalmente né in un caso esemplare né nella somma di tutti i casi.

Tutte queste considerazioni, risapute dagli studiosi, hanno lo scopo di mettere nel dovuto rilievo che il comportamento degli aforisti e quello degli studiosi di aforistica si diversifica invece, e sotto parecchi aspetti, da quello degli autori e dei critici di altri generi letterari.

Dal canto loro, gli aforisti – specie quelli contemporanei – inseriscono costantemente ed esplicitamente numerose riflessio-

ni sulla natura del genere che praticano nel cuore stesso della loro produzione, come se l'aforisma, pur vantando una solida tradizione – cui gli aforisti stessi, d'altronde, non disdegnano rinviare – non desse mai luogo a fiducia in quelle convenzioni implicite su cui si fondano gli altri generi letterari e chiedesse anzi continuamente di definire il suo ruolo e i suoi scopi; inoltre, tali riflessioni sono espresse quasi sempre in forma aforistica, per cui il loro valore sul piano argomentativo è rafforzato dal valore esemplificativo che esse assumono. Questa operazione metadiscorsiva potrebbe quindi lasciar presumere una teoria del genere aforistico variegata e probante, proprio perché suscitata da fonti plurime e autorevoli, e per di più applicata sul vivo alla materia su cui disquisisce; ma gli assunti di tutte queste riflessioni sono talvolta contraddittori, oppure semplicemente inadeguati rispetto alla pratica di autori diversi da quelli che hanno formulato le proposte teoriche. Vi sono, invece, dei luoghi di concordia degli aforisti circa le riflessioni sul genere che praticano, e sono essenzialmente due: da un lato la coscienza della peculiarità di una scrittura in cui creazione artistica e riflessione metadiscorsiva possono spesso coincidere, e dall'altro la necessità di una continua riformulazione di quel «patto aforistico», grazie al quale ogni singolo autore comunica con il proprio lettore ideale nel rispetto di un contratto di cui di volta in volta desidera ridefinire i termini.

Accanto all'autoriflessività propria dell'aforisma va poi annoverata anche una tendenza degli studi critici su quest'argomento suscettibile di condurre ad analoghi risultati: non c'è studioso, infatti, che non anteponga ad ogni altra considerazione una sua propria definizione di aforisma, mostrando così un ulteriore aspetto del bisogno di rinnovare in continuazione le convenzioni di lettura e, in negativo, l'inadeguatezza di ogni convenzione tanto implicita quanto esplicita stipulata in contesti diversi da quello relativo ad ogni singola riflessione critica.

L'osservazione che si evince dall'abbondanza e dalla varietà di tutte queste riflessioni, potenzialmente in grado di trasformare l'aforisma in uno dei generi di discorso più abbondantemente anche se meno concordemente definiti, è che la scrittura aforistica guarda costantemente a se stessa come mezzo e come fine, e che, con pari costanza, attrae su questa sua peculiarità lo sguardo di chi la considera come oggetto di studio. Va precisato tuttavia che tanta insistenza teorica, pur pletorica rispetto a quella applicata ad altri generi letterari – ed anche alle

reali necessità di comprensione dell'aforisma – trova riscontro in un dato di fatto innegabile: le frontiere della scrittura aforistica mutano in continuazione con il mutare dei contesti culturali e delle richieste della ricezione, rendendo così incerta ogni delimitazione precedentemente costituita.

Quali attese, allora, per un incontro sulle forme dell'aforisma al quale, proprio perché posto in chiusura di una sia pur limitata serie, potrebbe essere attribuita la responsabilità di atto conclusivo?

Le comunicazioni che seguono intendono mostrare solo alcuni limiti di compatibilità all'interno di un genere mutevole; tali limiti potranno essere rappresentati dall'evoluzione di una figura, dal persistere di una tradizione al di là di ogni aspettativa, dall'introduzione di nuovi modi di significare, insomma da tratti distintivi che possono diventare pertinenti non solo in nome della tradizione o della logica del genere, ma anche in nome della loro stessa esistenza. Tuttavia, anche se le riflessioni odierne dovessero ampliare in maniera inaspettata gli orizzonti abitualmente riconosciuti alla scrittura aforistica, quello che importa per una migliore conoscenza del genere è che tali riflessioni avvengano sotto l'egida delle affermazioni di Kraus e di Joubert poste in epigrafe, e cioè nel rispetto dell'indissolubilità fra il pensiero e la sua esplicitazione verbale, o addirittura della preminente dignità di quest'ultima.

Gino Ruozzi

I CONFINI VARCATI: STUDIO STORICO-ANALITICO
DI UN OGGETTO IN MOVIMENTO

*Trattare l'aforisma in forma non aforistica
significa tradire l'aforisma.*

MARIO ANDREA RIGONI

Oggi l'universo delle forme aforistiche si presenta in modo piuttosto variegato. Soprattutto nel Novecento i libri di aforismi hanno mostrato una grande varietà di forme e di motivi. Mi riesce pertanto difficile pensare all'aforisma in modo unitario, compatto.

C'è una forma più o meno ideale formata da una frase acuta di due righe tipografiche che costituisce quello che generalmente si ritiene sia l'aforisma. Questo viene di solito pensato sia dal pubblico dei lettori sia dagli editori, critici e recensori. Personalmente ritengo che questa considerazione dell'aforisma sia riduttiva, specie se penso alla ricchezza (e anche contraddittorietà) della forma aforistica così come si è sviluppata nel corso dei secoli e in particolare nell'ultimo.

Se quindi questa forma ideale è una base alla quale facciamo tutti riferimento, nel concreto bisogna però vedere quali sono le forme effettivamente usate e inventate dagli scrittori di aforismi e, in secondo luogo, dai loro lettori e interpreti.

Uno degli ultimi libri di aforismi pubblicati in Italia è *Progresso (tre aforismi)* di Cesare Viviani (Edizioni Pulcinoelefante, Osnago [Lecco], ottobre 1998). Il libro di Viviani, stampato in 38 copie, contiene tre aforismi e un acquerello di Francesca Corneli. Fa seguito a un precedente volume, *Due padri*, col quale è iniziata nel gennaio 1998 la collaborazione tra Viviani, psicanalista, poeta e autore di alcune raccolte aforistiche, e l'editore Pulcinoelefante, cioè Alberto Casiraghi, editore, musicista, artista e anch'egli scrittore di aforismi. Tutti i libri stampati da Pulcinoelefante sono editorialmente molto belli, libri per «libridinosi» come ha affermato più volte Vanni Scheiwiler, altro editore di culto anche nel settore aforistico. In essi

Casiraghi propone quasi sempre un incontro tra scrittura e arte visiva (per lo più pittura, ma a volte egli inserisce nel volume anche piccoli oggetti).

Gli ultimi aforismi di Viviani tendono sempre più alla poesia. Essi presentano anche formalmente una disposizione in versi, che di per sé non è sinonimo di poesia ma che quando è proposta da un poeta come Viviani non può non suggerire anche una precisa e ironica volontà di contaminazione.

Chi insegue l'amore del padre
trascura i fratelli.
Ma si deve trascurare i fratelli
per amare il padre. (*Due padri*)

Le energie spese nel perfezionismo tecnologico
quasi sempre assomigliano
a quelle del collezionista che non ha
a cuore l'esistenza altrui. (*Progresso*)

In entrambi i libri queste forme affermative sono tagliate da altre interrogative.

Chi può biasimare chi,
per amore del Padre,
lascia i fratelli e il padre? (*Due padri*)

Vero grande problema per genitori e insegnanti:
come si fa a correggere la voracità dei ragazzi
con quella della civiltà? (*Progresso*)

Prosa, poesia. Affermazioni, interrogazioni.

Un altro aspetto di questi due libri di aforismi è che i testi vanno letti senza soluzione di continuità. Propongo ora la lettura integrale di *Due padri*, formato da quattro aforismi, ricordando però che il libro (stampato in 26 copie) è anche altro, cioè pure un acquerello di Francesca Corneli e che scrittura e pittura vanno necessariamente integrati. I primi due aforismi del testo li ho già presentati ma li ripresento ora per dare un'idea integrale del testo e della esatta successione dei singoli aforismi.

Chi insegue l'amore del padre
trascura i fratelli.
Ma si deve trascurare i fratelli
per amare il padre.

Chi può biasimare chi,

per amore del Padre,
lascia i fratelli e il padre?

Amando il Padre si ama
il padre e i fratelli,
ma amando il padre e i fratelli
non si ama il Padre.

Quasi nessuno crederà
che il più grande amore per il padre
è l'amore per il Padre.

L'intero libro è quindi composto di quattro aforismi che si richiamano l'un l'altro. C'è quindi discorso spezzato e insieme continuato. Ogni aforisma può essere letto da solo; ma letto nella successione proposta dallo scrittore acquista un significato più preciso.

Spezzatura e continuità sembrano elementi opposti, eppure convivono di necessità in molte opere aforistiche. Quindi, se è vero che non è necessario leggere un testo di aforismi in successione lineare, è pur vero che questa opportunità può rivelarsi una riduzione per un numero non piccolo di raccolte aforistiche.

Se apro la stampa quotidiana e periodica sempre più trovo lampi aforistici. L'esempio più illustre per l'Italia di questi ultimi anni è quello di Guido Ceronetti, che dal gennaio 1991 cura su «La Stampa» di Torino la rubrica *Oggi*, «una successione quotidiana di pensieri presi qua e là, da tutte le lingue e i paesi, da occasioni, da testi celebri o ignoti ai più» (G. Ceronetti, «*Oggi*» compie un anno, «La Stampa», 26.1.1992). Dalle citazioni di *Oggi* è nata poi la raccolta *Tra pensieri* (Milano, Adelphi, 1994). Alle citazioni di Epicuro e Flaiano, Heidegger e Beckett, seguono anche pensieri dello scrittore. Dunque aforismi-citazione e aforismi veri e propri.

Gli aforismi vengono poi frequentemente citati all'interno di articoli e discorsi, come ornamenti arguti e prove di veridicità. Mario Deaglio nel suo editoriale dal titolo *La corda si tira non si spinge* («La Stampa», 26.8.1998) afferma che una «politica espansiva risulta talora assai più difficile da realizzare di una politica restrittiva perché, per parafrasare un noto aforisma del premio Nobel Jan Tinbergen, l'azione di governo dell'economia assomiglia sovente a una corda che si può tirare ma non spingere».

Aforismi-citazione diretti; aforismi-citazione indiretti.

E anche aforismi-citazione sotto forma di parodia. In questi non sono citate le parole esatte dello scrittore (o dicitore) ma il senso parodiato del suo pensiero. È quanto accade da alcuni mesi nella rubrica epigrammatica *A memoria* pubblicata sull'«Unità-Libri» e firmata Branciforte.

«(Angelo Guglielmi)
Non tutti i moschetti
riescono perfetti» (19.10.1998)

«(Marcello Veneziani)
Da sforzi immani
pensieri inani» (2.11.1998)

Parodie-ritratti che ricordano quelle di Leo Longanesi sull'«Italiano» e di Mino Maccari sul «Selvaggio».

La citazione è una forma tipicamente aforistica. Una delle più usate. Ci sono libri di aforismi fatti di citazioni. Un esempio è fornito da *Il filosofo portatile. Repertorio di aforismi scelti da Guido Almansi* (Milano, TEA, 1991). Qui Almansi, che è un cultore del genere, mescola aforismi in prosa e aforismi in poesia; aforismi propriamente detti e aforismi impropri; Aristotele e Anacreonte, Sant'Agostino e Dante, La Rochefoucauld e Kraus.

Della citazione fa un elemento fondamentale Gesualdo Bufalino. I suoi libri di aforismi sono zeppi di citazioni. Talvolta un aforisma prende spunto da una citazione e ne diventa commento. Ma in altri casi egli pubblica la citazione senza alcuna nota; in questo caso, pertanto, essa viene a coincidere con l'aforisma stesso.

«Paesi stupidi, dove non piove mai.» (Brassens)¹

«Sfaticato quel fabbro che non si alza a qualunque ora per fabbricare una chiave falsa.» (P.J. Toulet, *Le tre imposture*)²

Siamo davanti a una scrittura colta, che fa della propria cultura modello e mostra. La citazione è il frutto di lunghe letture, una verità ricavata da altri, un abbellimento estetico.

Dino Basili, in chiave seria e giocosa, dedica alla parola *citazione* un aforisma del suo *I violini di Chagall*.

¹ *Il malpensante. Lunario dell'anno che fu*, Milano, Bompiani, 1987, p. 14.

² *Bluff di parole*, Milano, Bompiani, 1994, p. 73.

«CITAZIONE

Sono ritornelli prediletti le citazioni raccolte nel libro, quasi seconde scritture. Una è falsa: non ho saputo resistere alla tentazione.»³

La citazione falsa ha un illustre e simpatico modello in Francesco Redi, che nella correzione del *Vocabolario della Crusca* (1658) ne introdusse diverse di sua invenzione.

Ma c'è anche un altro punto di vista, assai più sulfureo. È quello di Manlio Sgalambro, che dedica al tema della citazione il primo aforisma di *La morte del sole*. «Si può citare un Kant, ma non come vivo spirito, bensì come una cosa che giace da qualche parte e ognuno la usa come vuole»; e afferma più avanti: «Libri pieni di citazioni sono come sarcofaghi; pile di cadaveri ne sorreggono l'effimera vita. Chi scrive trionfa su tutti.»⁴

La più celebre definizione di aforisma è di Isidoro di Siviglia, medico, vescovo e santo: «Aphorismus est sermo brevis, integrum sensum propositae rei scribens» (*Etymologiae*, 4, 10. *De libris medicinalibus*, 1). Isidoro mette l'accento sulla brevità e la completezza dell'aforisma e sulla sua esclusiva natura medica; implicitamente sottolinea inoltre che non esiste aforisma senza libro di aforismi⁵. Sulla qualità medica del genere ritornano Alano di Lilla (nel prologo alle *Regulae de sacra theologia*) e i numerosi glossatori medievali degli aforismi di Ippocrate, tra cui spiccano i rinomati medici della Scuola Salernitana (Alfano, Costantino Africano, Mauro di Salerno); i bolognesi della scuola di Taddeo Alderotti (Dino Del Garbo, Andrea Zancari, Iacopo da Forlì); Ugo Benzi e Matteolo da Perugia. Intrinseco alla specificità medica del genere resta il requisito della *brevitas*, indispensabile sia per la sua utilità pratica e didattica, sia perché, come scrive Mondino da Cividale riprendendo un passo di Galeno, «nihil carius et amicabilius fuit quam brevissime loqui»⁶. Alla brevità dedica un importante

³ *I violini di Chagall. Vocabolario*, Milano, Mondadori, 1991, p. 35; v. anche *Tagliar corto, ibid.*, 1987, p. 47: «Citazioni. Applaudire calorosamente quella che aiuta l'oratore a concludere».

⁴ *La morte del sole*, Milano, Adelphi, 1982, p. 13.

⁵ Il concetto («non esiste praticamente l'aforisma, ma solo volumi di aforismi») è stato di recente approfondito da Franco Rella, *Asterischi*, Milano, Feltrinelli, 1989, p. 12.

⁶ *Abbreuiatio Synonimorum Simonis Januensis cum additionibus quibusdam*, cit. in J. AGRIMI, *Tecnica e scienza nella cultura medievale. Inventario dei manoscritti relativi alla scienza e alla tecnica medievale (secc. XI-XV). Biblioteche di Lombardia*, Milano, Angeli, 1976, p. 33; v. inoltre TADDEO ALDEROTTI-

capitolo anche Bartolomeo da San Concordio negli *Ammaestramenti degli antichi* (11, 6), chiuso da un'affermazione («Gli uomini al tempo d'oggi di brevità son vaghi») che diverrà un luogo comune degli aforisti di tutti i secoli; alla rassegna sulla brevità Bartolomeo ne fa seguire una sulla varietà (11, 8), che è altra qualità essenziale della scrittura aforistica: teorizzata da Bacone (*Of the Proficiency and Advancement of Learning Divine and Human*, 2, 17, 7); praticata da Alessandro Tassoni e Francesco Algarotti nei loro rispettivi *Pensieri diversi*.

Leopardi, nello *Zibaldone di Pensieri* (1507-1508, 17 agosto 1821), scrive: «La brevità non piace altro, se non perché nulla piace. Anche i maggiori piaceri si bramano, e denno esser brevi, e lasciar desiderio, altrimenti lasciano sazieta. [...] Ora siccome l'uomo non può restar pago, e la sua peggior condizione è la sazieta, perciò una principalissima qualità de' piaceri e delle sensazioni interiori o esteriori che servono alla felicità, si è che lascino desiderio, si è la brevità e varietà loro, la varietà della vita.» Niccolò Tommaseo, nei *Pensieri morali* (1845), sembra replicare: «L'intensità, non la varietà, fa i piaceri. Questa suol nuocere a quella».

Medicina, brevità, densità, varietà sono alcune delle peculiarità dell'aforisma. La prima ha assunto sempre più nel corso dei secoli un significato metaforico, estendendosi ai rimedi giuridici, politici e morali. La quarta ha tratto senza dubbio giovamento dall'introduzione di nuovi soggetti: in un primo tempo un unico grande argomento per libro (la politica, la morale); poi diversi per ogni volume (politica, morale, filosofia, letteratura, belle arti, commercio); per arrivare infine alla frammentazione odierna non solo dei contenuti ma anche dei modelli (definizioni, precetti, riflessioni, citazioni, caratteri, enigmi, dialoghi, racconti)⁷. La varietà è in stretto rapporto con la

TI, *Expositiones in arduum aphorismorum Ippocratis volumen...*, Venezia, Giunti, 1527, f. 2rb; UGO BENZI, *Expositio super Aphorismos Hippocratis...*, Venezia, Locatello, 1517, f. 2ra-b; MATTEOLO DA PERUGIA, *Aphorismi*, in P. Kibre - N.G. Siraisi, *Matheolus of Perugia's Commentary on the Preface of the Aphorismos of Hippocrates*, «Bulletin of the History of Medicine», 49, 1975, pp. 422 e 425; J. AGRIMI - C. CRISCIANI, *Edocere medicos. Medicina scolastica nei secoli XIII-XV*, Napoli, Guerini e associati, 1988, pp. 84-86, 169-170, 209-211. Sul tema della concisione esteso a tutti gli stili v. E.R. CURTIUS, *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter*, 1948 (ed. it. *Letteratura europea e Medio Evo latino*, a c. di R. Antonelli, Firenze, la Nuova Italia, 1992, pp. 543-551).

⁷ G. RUOZZI, *Forme brevi. Pensieri, massime e aforismi nel Novecento italiano*, cit., pp. 112-287.

concisione dei testi: è infatti grazie a quest'ultima che in una sola pagina, o in un solo libro, possono essere contenuti più discorsi brevi o aforismi.

Il rapporto tra aforisma e libro di aforismi è essenziale: è infatti soltanto nella dimensione dell'opera, pur breve, anche di una sola pagina, che si può comprendere la costituzionale frammentarietà dell'esposizione aforistica. Introducendo il proprio commento agli aforismi di Ippocrate (Basilea, Officina Frobeniana, 1541, pp. 3-4), il medico ferrarese Antonio Musa Brasavola si sofferma sia sulla brevità sia sulla divisione o discontinuità (*sans liaison*, secondo Vauvenargues) della scrittura per aforismi. L'accento è messo in primo luogo sul secondo dei due termini («*áphorizo* apud Graecos divido est atque separo, et *áphorismòs* divisio et separatio est»): tuttavia, sulla base di Filoteo e di Galeno, la definizione si concentra sul primo: «aphorismi ratio in hoc non consistit, quod sermo sit divisus et separatus: sed quod brevissimis verbis rei proprietates circumscribat»; di conseguenza, conclude Brasavola, «doctrinam aphoristicam in brevitate consistere, et non in hoc quod sit sermo separatus». Il che permette di considerare l'aforisma o «sermo concisus» anche come forma a sé, autonoma dal contesto in cui si trova, senza tuttavia perdere di vista il senso dell'insieme, che ritorna in chiusura dell'introduzione. Brasavola afferma infatti che gli aforismi di Ippocrate non sono che un compendio dell'intera sua scienza: «Nam nullus est in hoc libro Aphorismus, qui apud Hippocratem in aliis libris non inveniatur: unde hic liber est omnium librorum Hippocratis epitome, et veluti enchiridion».

L'opinione è ovviamente discutibile e coinvolge l'originalità del genere aforistico nel suo complesso: spesso infatti si sono giudicati i libri di aforismi dipendenti o a margine dell'*opus maximum* dell'autore: è il pensiero di Vittorio de Caprariis sul rapporto tra *Ricordi* e *Storia d'Italia* di Guicciardini. L'autonomia e il valore della silloge aforistica sono invece per lo più incontestabili. Ma è pur vero che Brasavola tocca un tasto vero, che è quello dell'aforisma come elezione, «cosa messa da parte per offerta» (Rocci), estratto o citazione⁸. Un altro celebre interprete di Ippocrate e di Galeno, l'istriano Santorio Santo-

⁸ G. CANTARUTTI, *Sull'aforismo*, «Intersezioni», 1, 1984, pp. 193-194; P. FASANO, *Aforismi e romanzo. Detti memorabili di Alessandro Manzoni, La lingua scorciata: detto, motto, aforisma*, «Quaderni di retorica e poetica», 2, 1986, pp. 163-164.

rio, afferma che «nomen aphorismi» significa tre cose: «separo», per cui cita Galeno e il capitolo 15 del *Vangelo* di Matteo; «constituo seu definio» ed «eligo», per cui cita rispettivamente l'*Etica* e la *Politica* di Aristotele (*Commentaria in primam sectionem aphorismorum Hippocratis*, in *Opera omnia*, Venezia, Brogiollo, 1660, 4, pp. 2-3). Da questi significati discendono tre condizioni fondamentali dell'aforisma: che sia 1. «sententia separata, distincta, et sine ordine prolata»; 2. «constituta, definita, rata, et certa rerum explicatio»; 3. «selecta continens in se magnam vim»; «Hae duae postremae conditiones», conclude Santorio, «magis explicant intrinsecam aphorismi naturam: aphorismi enim sunt sententiae ex aliis libris selectae». In Santorio, come in Brasavola, è quindi determinante l'idea della scelta, dell'estratto; l'aforisma nasce come frase eletta tra le altre, breve e dotata di una forza particolare. Non stupisce quindi che prima di giungere a Guicciardini, fondatore dell'aforistica originale moderna, i libri di aforismi siano stati soprattutto libri di citazioni. Le sentenze, i detti, gli apoftegmi, raccolti da centinaia di dotti medievali e rinascimentali hanno avviato una tradizione ancora oggi ininterrotta, se si pensa appunto all'attuale ed esplosivo successo delle antologie di citazioni. La consuetudine di estrarre pensieri utili dalla lettura di un libro è magnificamente illustrata da Seneca nelle lettere *Ad Lucilium*, autore e testo prediletti dai moralisti di tutti i secoli.

La citazione in quanto estratto è per sua natura breve, frutto di una selezione. Comporta inoltre la necessità di una separazione, di un vuoto, che è ciò che divide l'estratto dal contesto originale. Da un estratto all'altro non può che esserci interruzione del discorso, discontinuità: un a capo o uno spazio bianco (reale o figurato) che testimoniano l'assenza/presenza delle parole soppresse. Questo senso di lacerazione, di pezzi e bocconi di un discorso, è quello che affascina Bacone e lo porta a formulare una delle più precise definizioni di aforisma. Per Bacone infatti, «Aphorisms, representing a knowledge broken, do invite men to inquire farther; whereas Methods, carrying the show of a total, do secure men, as if they were at furthest». L'esposizione per aforismi si identifica quindi col cammino incerto ma seducente dell'esperienza, laddove invece l'esposizione metodica indica una presunzione che significa a lungo andare chiusura e povertà di pensiero. Scrive aforismi chi desidera indagare senza pregiudizi. C'è di più: l'insufficienza strutturale della scrittura per aforismi apre al dialogo: i vuoti

lasciati da un ricercatore possono essere colmati da un altro. Gli spazi bianchi tra un aforisma e l'altro sono spazi di indagine e di comunicazione. La lingua dell'aforisma non è quindi autoritaria, ma autorevole. Solo un ingegno profondo, sostiene Bacone, può scrivere aforismi senza sembrare ridicolo. In questa prospettiva, la scrittura per aforismi si identifica con la nuova lingua dell'esperienza, non più dogmatica ma empirica: «Io credo a questi aforismi di medicina insegnati dalla natura, e non dall'arte» afferma Federico Gualdo, il «Germanus, sed vere Cosmopolita, hermetici orbis princeps» misteriosamente scomparso a Venezia nel 1682 (*La critica della morte ovvero l'Apologia della vita e Le ricette dell'arte ch'accrescono i languori della natura*, Colonia, s. t., 1694, p. 134)⁹.

L'esempio dei *Ricordi* di Guicciardini è emblematico. L'esperienza è la base sulla quale si fonda il discorso aforistico, che arriva alla sua formulazione col timbro dell'essenzialità, del taglio netto: «for discours of illustration is cut off; recitals of examples are cut off; discourse of connection and order is cut off; descriptions of practice are cut off», scrive ancora Bacone. Non si può non avvertire l'intima sintonia con l'invito del ricordo 210 di Guicciardini: «Poco e buono, dice el proverbio. È impossibile che chi dice o scrive molte cose non vi metta di molta borra; ma le poche possono essere tutte bene digeste e stringate. Però sarebbe forse stato meglio scerre di questi ricordi uno fiore che accumulare tanta materia». La concisione richiede coraggio, esperienza, modestia, pazienza, riflessione: i tempi di scrittura possono essere lunghi (18 gli anni dei *Ricordi* di Guicciardini); a volte può non bastare una vita: non è un caso che buona parte dei libri di aforismi sia postuma. L'aforisma contiene quindi un ossimoro strutturale: essere lungo nella composizione; breve, «fulminante» (secondo il Casanova del *Duello*), nell'ascolto e nella lettura.

Le parole dell'aforisma sono dunque «poche e buone»: «Inu-

⁹ Adepto dei Rosa-Croce, Federico Gualdo (o Friedrich Walter) è ricordato da Casanova nell'*Histoire de ma vie*, 2, 44. Su un modo diverso di intendere gli aforismi altrui (teorici e autoritari) v. LEONARDO FIORAVANTI, *Del compendio dei secreti rationali*, Torino, Bevilacqua, 1580: «essi la volsero metter in theorica, e scrive[r] aforismi tirando ogni cosa in scientia al suo proposito» (c. 3v); poi, sulla scia della più rigorosa filosofia sperimentale: «Ma io voglio dare un buono consiglio a tutti i medici del mondo, se però lo saperanno pigliare; et è questo. Che tutti si affatichino nella esperienza, la quale è la maestra di tutte l'arti, et scientie» (c. 5r).

tile abbondare in particolari», scrive Ennio Flaiano (*Diario degli errori*, 26) ricalcando il *ne plus dicatur quam oporteat* di Quintiliano. Parole pesanti, gravi, che ricordano l'«incredibile brevità, iunta con una meravigliosa copia e pienezza di gravissimi e accomodatissimi detti e sentenze» dell'Alberti (*Profugiorum ab aerumna libri*, 3); il «grave aforismo» del Tommaseo (*Pensieri morali*); e il penetrante ritratto di Paolo Sarpi (straordinario aforista sperimentale) steso dal discepolo (anch'egli aforista) Fulgenzio Micanzio: «Fu il padre in tutta la sua vita di poco parlare, ma succoso e sentenzioso; arguto, ma senza pontura»¹⁰.

Gli aforismi sono per tradizione per lo più formulati da uomini pratici, che coniugano l'osservazione con l'azione: medici, principi, militari, scienziati, artisti. Il rapporto fra esperienza diretta, pratica, e aforisma è un dato fondamentale. Solo dall'esperienza, «giusta il costume de' Matematici», si possono ricavare, secondo Montecuccoli, «li Principi e gli Assiomi dell'arte militare» (*Della guerra col Turco in Ungberia*, Prefazione). È significativa questa convergenza tra aforisma e scienze sperimentali: ed è altrettanto significativo che gli aforisti italiani più importanti del Seicento fossero in contatto tra loro: o direttamente, Sarpi, Campanella, Santorio, Micanzio; o indirettamente, attraverso una conoscenza approfondita delle opere (Montecuccoli che annota Campanella). Con loro si afferma la legge del pesare «rettamente» le cose, definendo, distinguendo, misurando, facendo: che è il linguaggio di Paolo da Certaldo («Misura dura»), di Guicciardini (*Ricordi* 106; *Storia d'Italia*, 11, 8), dei «saggi» di Montaigne, Bacone e Galileo. Terrei quindi distinto il linguaggio autoritario, con cui spesso è stato identificato l'aforisma, da quello autorevole, che mi sembra invece la sua definizione più appropriata.

Anche se queste «più o meno brevi frasi» (Prezzolini, *Ideario*) «son da accettare o da rifiutare» e se il genere nel suo complesso si qualifica per la sua «perentorietà» (Sbarbaro, *Fuochi fatui*) e per essere «un po' insolente, insolito e inappellabile» (ancora Prezzolini), l'aforisma, nei suoi momenti grandi, non si allontana mai dalle tracce dell'esperienza, quindi dell'inquietudine, della provvisorietà, della discontinuità esistenziale e stilistica, dell'«errore» (Flaiano, *Diario degli errori*). Per sua

¹⁰ F. MICANZIO, *Vita del padre Paolo*, in P. SARPI, *Istoria del Concilio Tridentino*, a c. di C. Vivanti, Torino, Einaudi, 1974, 2, p. 1306.

natura l'aforisma si colloca quindi agli antipodi della presunzione: «un tipico “genere medio”», lo definisce giustamente Giacomo Debenedetti, «che condensa quel documentario, che ne cava la morale» (*Saggi critici. Seconda serie*, cit.). L'aforisma non avanza certezze, se non parziali, temporanee: «il n'est pas de sentences, de maximes, d'aphorismes», scriveva Paul Léautaud (*Propos d'un jour*), «dont on ne puisse écrire la contrepartie». E afferma Dino Basili, l'unico aforista italiano a essere esclusivamente aforista, che gli aforismi permettono «contrariamente alle apparenze, di evitare le conclusioni categoriche. Punto a capo e si ricomincia»¹¹.

Pertanto l'esperienza (il «documentario») qualifica l'aforisma più del paradosso. L'esperienza può essere talvolta neutra, o tragica, non necessariamente ironica. Ci sono secoli faceti e grotteschi, come il Quattrocento e il Novecento; secoli seri, pedagogici, come il Seicento e l'Ottocento. Molti aforisti secenteschi e ottocenteschi sono per noi di ostica ricezione, perché poco divertenti e sorprendenti: d'altronde non era questo il loro intento. Nel Novecento l'aforisma privilegia la differenza ironica, il gusto del capovolgimento e dell'effetto, la dissacrazione; nell'Ottocento prevalgono invece il timbro costruttivo e la valenza pedagogica, di chiara impronta positivista.

Resta fermo e comune il metro della brevità. Ma anche sulla brevità, di qualità preferibilmente luminosa (Leon Battista Alberti, Giovan Francesco Lottini), non esistono versioni uniche. La misura reale in termini di pura quantità è ambigua e relativa. Prezzolini parlava di «frasi più o meno brevi»; Karl Kraus di frasi di due righe; Arturo Onofri e Manlio Sgalambro di tre; Dino Basili di quattro. Ma c'è anche il limite estremo di chi arriva a misurare l'aforisma in parole: una, Canetti; due, Longanesi; poche, Tommaseo, Giuliotti e Papini¹². Ma ci sono

¹¹ D. BASILI, *Flaiano autore di aforismi*, in *Ennio Flaiano. L'uomo e l'opera*, Atti del Convegno Nazionale nel decennale della morte dello scrittore (19-20 ottobre 1982), Pescara, Oggi e Domani, 1983, p. 77.

¹² G. PREZZOLINI, *Ideario*, Roma, Ciarrapico, 1983², p. 13; K. KRAUS, *Sprüche und Widersprüche* (ed. it. *Detti e contraddetti*, a c. di R. Calasso, Milano, Adelphi, 1987⁶, p. 136); A. ONOFRI, *Tendenze*, 9, «La Voce», 7, 12, 16 giugno 1915, p. 727; M. SGALAMBRO, *Del pensare breve*, Milano, Adelphi, 1991, p. 122; D. BASILI, *Tagliar corto*, Milano, Mondadori, 1987, p. 12; E. CANETTI, *Das Geheimnis der Uhr. Aufzeichnungen 1973-1985*, 1987 (ed. it. *Il cuore segreto dell'orologio. Quaderni di appunti 1973-1985*, Milano, Adelphi, 1987, p. 75); L. LONGANESI, *L'Italiano*, a c. di M. Veneziani, Roma, Ciarrapico, p. 5; N. TOMMASEO, *Dizionario della lingua italiana*, Torino,

anche aforismi di qualche centinaio di parole e di alcune pagine, per i quali il criterio di brevità diventa ancora più difficilmente quantificabile. In parecchi libri aforismi «brevi» si alternano ad aforismi «lunghi», formando, anche visivamente, immagini frammentarie, discontinue, contraddittorie. Per spiegare e giustificare «la eterogeneità» costitutiva (formale e tematica) del genere Piero Chiara cita il Burchiello: «Il primo era medico, l'altro era zoppo e il terzo bolognese» (*Sale & Tabacchi*, Milano, Mondadori, 1989, p. 15).

Le «osservazioni sporadiche» (Enrico Bevilacqua, *L'albo dei pensieri*, Verona, Cabianca, 1902, p. 7) dei libri di aforismi, specie dei contemporanei (assai meno fiduciosi di Bacone nel progresso delle scienze), contribuiscono a formare l'idea di un'armonia e di un'unità perdute, irrimediabilmente frantumate e lontane; l'aforisma corrisponde allora all'esperienza della sconfitta, pur senza rinunciare a un orgoglioso tentativo di resistenza. Ferruccio Masini parla di un aforisma «insofferente», che deve «sfuggire alla cattura» e «non può essere in alcun modo irretito nell'unilateralità del concetto»; un aforisma la cui «spudoratezza è solo apparente anche se disarmante» (*Aforismi di Marburgo*, Milano, Spirali, 1983, p. 119).

Il concetto di brevità è un punto sul quale si confrontano pareri diversi.

Nelle mie introduzioni ai due volumi di *Scrittori italiani di aforismi* (Milano, «Meridiani» Mondadori, 1994-1996), specie in quella generale e in quella del Novecento, ho affrontato diverse volte il problema della definizione del genere, sulla base non di categorie astratte ma dei testi degli autori (le «sue incarnazioni viventi», secondo la definizione di Ferruccio Masini). Gli aforismi proposti «rispecchiano le due forme principali del genere: l'affermazione lapidaria, brevissima, un rigo o poco più; e l'aforisma riflessione, più disteso, tendente alla moralità. Nel primo caso, seguendo il consiglio di Bacone, gli autori asciugano il pensiero fino a mantenere la sola idea essenziale e conclusiva; nel secondo gli autori generalmente esemplificano, tendono alla discussione e al confronto, allo sviluppo argomentativo del proprio pensiero, e hanno per questo necessità di appoggiarsi a fatti ed esempi: il che vale soprattutto per l'afo-

Pomba, 1861, 1, p. 249; D. GIULIOTTI - G. PAPINI, *Dizionario dell'omo sal-vatico*, Firenze, Vallecchi, 1923, p. 100.

risma politico, che sui modelli di Guicciardini e di Campanella non può omettere i dati storici. Ci sono autori come Papini, Soffici, Cardarelli, Bacchelli e Ojetti in cui le due forme convivono, anche se la seconda è prevalente, specie nella maturità; altri come Longanesi, Maccari e Barilli in cui primeggiano la battuta folgorante, la definizione, il calembour. Autori come Rensi e Sergio Solmi prediligono l'aforisma-riflessione, il saggio ridotto ai minimi termini, sul chiaro esempio di Leopardi. Queste due nature storiche dell'aforisma si confrontano lungo tutto l'arco del secolo, attingendo volta a volta ai grandi modelli di Guicciardini e La Rochefoucauld, Gracián e La Bruyère, Schopenhauer e Nietzsche, Kraus e Renard, Chamfort e Oscar Wilde; cui seguiranno, nel secondo Novecento, i *Minima moralia* di Adorno e i quaderni di Canetti» (*Il Novecento*, Milano, Mondadori, 1996, p. XXVIII).

Ritengo che l'aforisma non sia un oggetto immobile, sempre uguale a se stesso, ma abbia alcune caratteristiche che si mantengono nel tempo e altre che cambiano. L'aforisma va quindi visto nel suo percorso storico e il relativo concetto di brevità pure. A meno che non si utilizzi il preciso invito di Gesualdo Bufalino: «Un aforisma benfatto sta tutto in otto parole»¹³. Questo è sicuramente un criterio. Ma illustra solo una parte delle forme e delle esperienze aforistiche. Molte altre (troppe) ne resterebbero escluse.

Riporto un pensiero di Luigi Malerba che credo possa essere utile per la presente discussione. Nel secondo Ottocento e nel Novecento, afferma lo scrittore, «l'aforisma dilata la propria area e finisce per comprendere anche l'apologo, l'epigramma, la satira, il paradosso, l'aneddoto, il frammento, il motto di spirito. A questo punto non è più un azzardo definire l'aforisma come il genere di cui le varie forme citate sarebbero la specie. Una tassonomia che può apparire arbitraria, ma che la consuetudine sta ormai confermando» («La Repubblica», 12.1.1995).

Linda Bisello, nella sua bella recente rassegna sulle forme brevi, parla di una mia «concezione eclettica di aforisma, piuttosto che di un principio selettivo più delimitante, tanto da assimilare il genere alla categoria più latamente inclusiva di forma breve»¹⁴. Concordo sull'analisi e anche sulla notazione

¹³ G. BUFALINO, *Bluff di parole*, Milano, Bompiani, 1994, p. 86.

¹⁴ L. BISELLO, «Breviloquia»: rassegna di studi (1982-1997) sulla scrittura aforistica in età moderna, «Lettere Italiane», gennaio-marzo 1998, pp. 97-131.

che «Ruozzi, quanto al problema tassonomico all'interno delle forme brevi, pare aderire alla lezione del Rosso». Questa filiazione del mio lavoro dall'opera critica di Corrado Rosso mi rende orgoglioso e sono contento che si veda. La mia è certamente una concezione eclettica, nata dalla lettura di molti testi di aforismi; e anche dal fatto che quando ci si trova a parlare di queste cose, ci si incontra tra studiosi di Guicciardini (*ricordi*), La Rochefoucauld (*maximes*), La Bruyère (*caractères*), Nietzsche (*Gedanken*) ecc. Quindi l'aforisma è sempre da tutti messo in relazione con questi altri nomi e queste altre forme.

Questi nomi e queste forme hanno alcune differenze storicizzabili. Quando esordì, la *maxime* di La Rochefoucauld spezzava la linea della massima cristiana e le attribuiva nuove qualità: cattiveria, spettacolo, conversazione, stile. L'aforisma così detto mantiene un connotato scientifico (medico, militare, politico) almeno fino all'Ottocento; poi si estende a tutto, dalla morale alla letteratura, a se stesso.

Niccolò Tommaseo, che di definizioni se ne intendeva, può offrirci al proposito qualche spunto utile. Nel *Dizionario della lingua italiana, Aforismo* o *Anforismo* è definito «Sentenza dottrinale, che determina in poche parole il precetto, il frutto di lunghe osservazioni, esperimenti, pensieri»; *Massima* è un «Detto comunemente approvato. Specie di proposizione, che per la sua evidenza è accettata come un principio d'arte, o di scienza, e serve di fondamento e di regola»; *Pensiero* è «Concetto di dicitore o scrittore»; in ambito musicale *Pensiero* o *Pensiere* è «Idea svolta ovvero serie di parecchie idee incatenate, ed aventi un senso completo. Il pensiero sta all'idea, come il periodo alla frase»: quest'ultima definizione sembra l'esatta descrizione della complessa e incatenata architettura dei suoi *Pensieri morali* (1845). Nel *Dizionario dei sinonimi della lingua italiana*, la voce di riferimento è *Massima*, sotto la quale, in tre diversi paragrafi, Tommaseo include *Massima-Principio-Regola-Norma. Ordine-Regolamento. Prescrizione-Dettame-Dettato* (2289); *Massima-Assioma-Aforismo-Sentenza* (2290); *Massima-Adagio-Proverbio-Sentenza-Motto* (2291): «Il principio ha più del teorico; la massima spetta alla pratica. Massime del La Rochefoucault; principî del Vico» (2289); «L'assioma sia chiaro, d'eterna verità, come sono i geometrici; la massima, certa, luminosa, utile; la sentenza, concisa, e tenga del proverbio; l'aforismo, lucido, bene determinato e ben fondato su prove» (2290). Al sostantivo *massima* Tommaseo aggiunge spesso l'attributo *cristiana*,

binomio su cui credo abbiano influito in misura determinante le *Massime di perfezione* dell'amico e maestro di spiritualità Antonio Rosmini (Domodossola, Istituto di Carità, 1830). Stranamente, tra i sinonimi citati, Tommaseo non mette *Pensiero*, che è il nome da lui usato più di frequente.

Tommaseo si muove e destreggia con grande abilità e familiarità tra nomi e forme. Egli cerca il più possibile di essere preciso, ma le ambiguità formali e nominali restano. Se passiamo dalla parola aforisma alla parola pensiero i problemi restano. Il termine *pensiero* viene usato da Tommaseo per i suoi *pensieri morali*. Viene impiegato da Leopardi per il suo *Zibaldone di Pensieri* (1827); e sarà il titolo che Antonio Ranieri darà ai 111 *Pensieri* dello stesso Leopardi pubblicati postumi nel 1845. *Pensieri diversi sopra varie materie filosofiche e filologiche* è il titolo dell'opera aforistica dell'illuminista e viaggiatore veneziano Francesco Algarotti (1765), di cui Leopardi fu attento lettore e chiosatore (*Zibaldone di Pensieri*, 54, 64, 2978, 3439: l'opera vi è sempre indicata col semplice titolo di *Pensieri*). Cito ancora i *Pensieri diversi* di Alessandro Tassoni (1620); i *Pensieri varii* del conte lariano Giambattista Giovio (1780); i *Pensieri di un uomo di senso comune* di Carlo Giuseppe Londonio (1810 e 1821). Mario Andrea Rigoni scrive che Leopardi autore dello *Zibaldone di Pensieri* e dei *Pensieri* è «il più grande frammentista e il più grande aforista dell'Italia moderna» (*Il pensiero di Leopardi*, Milano, Bompiani, 1997, p. 198).

In un passaggio dell'*Elogio* di Francesco Algarotti, Giambattista Giovio parla sia dei pensieri dell'illuminista veneziano sia della propria predilezione per il genere aforistico: «Il settimo tomo [delle *Opere* di Algarotti] è composto di pensieri diversi sopra cento materie; alcuni sono tratti dal resto delle opere, come si costumò adoperare con parecchi autori, ma i più sono fusi novellamente. Questa è una messe d'ogni specie, e l'uomo, che così facilmente si annoia, può sollazzarvisi scorrendo dalla fisica alla etica, da questa alla poesia, indi gittarsi nella metafisica e riposarsi talor nell'aneddoto e nelle cognizioni eleganti, e talvolta spingersi nelle misteriose selve del commercio e gustar talora la viva pace delle arti belle. Quanto a me io sono innamoratissimo di questa classe di produzioni e compiango altamente chi le trova frivole: è certa cosa, che con questo mezzo si possono dire bellissime cose senza cicaleccio e senza periodi idropici, e non men certo si è, che ottennero gloria vincitrice degli anni collo scriver pensieri Pascal, la Bruyere,

Rochefoucault e Montaigne» (*Elogi italiani* di Andrea Rubbi, Venezia, Marcuzzi, 1782, 5, pp. 26-27). Giovio parla quindi di «classe di produzioni», accomunando i pensieri di Pascal, le massime di La Rochefoucauld («massime malcontente»), i caratteri di La Bruyère, i saggi di Montaigne.

Se apro alcuni libri di aforismi del Novecento italiano trovo forme uguali (o molto simili) con titoli diversi:

Fatto l'inganno, trovata la legge. (Dino Verde, *Massime e minime*)¹⁵

Chi guasta la virtù è il virtuoso. (Alessandro Morandotti, *Minime*)¹⁶

La verità si perde nell'aria. (Fabio Aldeghi, *Aforismi umani*)¹⁷

La fama è fatta di concretezze. (Cesare Viviani, *Pensieri per una poetica della veste*)¹⁸

Soltanto le opere minori appartengono a un «genere». (Francesco Burdin, *Frammenti di un mondo in bilico*)¹⁹

Trovo poi forme diverse con titoli uguali:

La vecchiaia non è una cosa seria. (Ferruccio Masini, *Aforismi di Marburgo*)²⁰

Meglio essere fraintesi che non compresi. Chi fraintende vorrebbe forse comprendere. C'è il sospetto invece che chi non comprende, non voglia comprendere, ti consideri troppo lontano, estraneo e vile, perché valga la pena anche soltanto fare un tentativo per avvicinarsi a te. (Ferruccio Masini, *Aforismi di Marburgo*)²¹

Fino ad arrivare, nel caso di Masini, a brevi saggi e raccontini di due tre pagine. (Scriva Giorgio Agamben nella prefazione a *Navicelle* di Luigi Trucillo, Napoli, Cronopio, 1995: «La brevità di un'opera va, pertanto, commisurata alla sua capacità di accorciare e non alla sua mole effettiva. [...] Così si può dire che un saggio, ridotto oltre un certo punto, si trasforma in aforisma».) Lo stesso accade nei *Pensieri del tè* di Guido Ceronetti. Riporto solo due esempi tra i più brevi. Anche Ceronetti inserisce dialoghi, lettere, raccontini.

¹⁵ Torino, ERI, 1991, p. 60.

¹⁶ Milano, Scheiwiller, vol. 3, 1980, p. 100.

¹⁷ Milano, Tempolibro, 1996, p. 9.

¹⁸ Milano, Crocetti, 1988, p. 13.

¹⁹ Gorizia, Istituto Giuliano di Storia, Cultura, Documentazione, 1991, p.

66.

²⁰ Milano, Spirali, 1983, p. 70.

²¹ *Ibidem*, p. 82.

Molti ospiti, molta canaglia. (Guido Ceronetti, *Pensieri del tè*)²²

La maggior parte delle mie paure, circa i mali fisici, riguarda i medici e le loro cure, non la malattia. (Guido Ceronetti, *Pensieri del tè*)²³

Giustamente rilevava Julien Benda (*La fin de l'éternel*) che non bisogna collocare i due grandi belligeranti di Quattordici (Francia-Germania) sullo stesso piano, perché era la Germania ad incarnare specialmente «lo spirito di violenza e d'ingiustizia». Il Papa mostrò subito di non capire, di non voler capire niente di queste cose; lui avrebbe «benedetto la pace» (Benedetto XV). I lupi possono fare quello che vogliono. I papi benedicono lupi e pecore insieme, sgozzatori e sgozzati. Se il crimine vince, e la vittima giace morta lì ai suoi piedi, il Papa si rallegra che ci sia la pace. (Guido Ceronetti, *Pensieri del tè*)²⁴

Lo scrittore è naturalmente insofferente delle gabbie troppo strette e vuole libertà. Che è insofferenza tipica del Novecento.

La brevità è una forma di misura. Lo spiazzamento è una forma di qualità. Insieme rendono grande e memorabile l'aforisma.

Ora vorrei passare in rassegna alcuni aforismi significativi per forma e qualità; e anche alcuni dei miei aforismi preferiti. Qualche aforisma per secolo, concedendone qualcuno in più al Novecento.

Infelicità grande è essere in grado di non potere avere el bene, se prima non s'ha el male. (Francesco Guicciardini, *Ricordi*, 146)²⁵

I *Ricordi* di Francesco Guicciardini sono il libro capitale del genere aforistico in Italia. Con i *Ricordi*, composti tra il 1512 e il 1530, Guicciardini inventa il libro di aforismi moderno. Il suo è un aforisma del dubbio, basato sulla legge dell'esperienza. In genere si tratta di riflessioni: egli li chiama *Ricordi*, nel senso toscano di avvertimenti, ammonimenti. Nati forse per un ambiente esclusivamente familiare, nel corso del tempo e delle successive redazioni hanno assunto un significato pubblico, universale, politico. Guicciardini non ha il piglio autoritario del legislatore, ma quello autorevole dell'uomo vissuto.

Il *ricordo* sopra riportato, che è uno dei più brevi della raccolta, è il frutto di un'amara considerazione: che il bene si

²² Milano, Adelphi, 1987, p. 45.

²³ *Ibidem*, p. 111.

²⁴ *Ibidem*, p. 72.

²⁵ In *Scrittori italiani di aforismi*, a cura di G. Ruozi, 2 volumi, Milano, Mondadori, «Meridiani», 1994-1996, 1, p. 289.

paga con l'esperienza del male. I due lati della medaglia e della vita convivono. È una delle tante dicotomie aforistiche, degli ossimori tipici del genere così come dell'esistenza. Gli opposti, spesso, sono fratelli, e vivono fianco a fianco. Qui compare il gioco stilistico della proporzione, la cui figura dominante non è la linea ma il cerchio: infelicità-bene-male.

C'è un rapporto diretto tra lo stile e il contenuto dei *Ricordi*. Guicciardini «pesa» le parole come le persone, i fatti, la storia, «ogni cosa benché minima» (82; e 194, 213, 215). La «prudenza», che è il motivo dominante non solo dei *Ricordi* ma di tutta la letteratura aforistica del Cinquecento e del Seicento, deriva da questo pesare con attenzione, che anticipa il linguaggio e il metodo della scienza, il timbro sperimentale del *Saggiatore* di Galileo. Guicciardini misura gli uomini e le loro azioni, facendo della storia, della politica e della morale delle scienze esatte e di conseguenza imperfette, che è una delle tante e vere contraddizioni dei *Ricordi* e, più in generale, della scrittura aforistica. Il suo aforisma è in genere costruito sul binomio affermazione-esempio: la prima introduce la legge, il secondo la prova. Molti inizi dei *Ricordi* sono perentori, imperativi: «Abbiate» (145; e 152, 169, 151), «Avvertino» (203; e 7, 193); «Fate» (44; e 174); «Guardatevi» (25; e 130); «Non crediate» (17; e 66). Eppure il tono complessivo non lo è. Da un lato c'è il desiderio di affermare dall'alto della propria «esperienza» (3, 5, 52, 66, 81) una norma utile, praticabile, che deve pertanto avere una direzione unica. Dall'altro c'è una norma superiore, che governa tutte le singole norme, che è quella che non esiste norma o «esempio» machiavellico (110, 117, 155), ma che ogni cosa va «pesata» in sé, secondo le sue specifiche e irripetibili caratteristiche di tempo e di modo. Anche per questo numerosi pensieri di Guicciardini si contraddicono tra loro: non si tratta di imperfezione morale o di sbadataggine; si tratta invece di coscienza dell'essenza ossimorica della vita, che è «disordine» e contraddizione, necessaria convivenza dei contrari (213). Contraddizione che è anche consapevolezza dello iato tra norma generale e vantaggio particolare, tra l'interesse della collettività e l'interesse personale («el particolare mio»), vivibile sia come peccato (28), sia come inderogabile e pertanto innocente e onorevole legge dell'esistenza (218).

Al modello politico e morale di Guicciardini si ispireranno gli *Avvedimenti civili* di Giovan Francesco Lottini (1574) e le *Proposizioni morali e civili* di Cesare Speciano (scritte verso la

fine del Cinquecento, ma pubblicate postume da Muratori nel 1735).

Al suo «poco e buono» (210) si ispireranno nei secoli seguenti decine di aforisti.

Quando l'amalato nelle febri frenetiche farà con le mani come se egli contassi danari, e tirerà sempre i panni a sé, sarà segno manifesto di morte in breve tempo; e il rimedio sarà frustratorio, perché il cervello si va disseccando: il che non si truova cosa che li giovi, né che lo possi risanare. (Leonardo Fioravanti, *Afforismi del reggimento della peste*)²⁶

Con i *dottissimi afforismi* di Fioravanti, stampati nel *Reggimento della peste* (1571), siamo nella grande casa madre dell'aforisma medico. L'aforisma medico ha in Italia una lunga tradizione, dalla Scuola salernitana a medici del corpo e della mente come Guido Ceronetti, Franz Fischer, gli psicanalisti Davide Lopez e Cesare Viviani²⁷. Le forme e le prospettive sono naturalmente diverse. A unificarle è però l'attenzione per la salute dell'uomo, che è la dimensione più profonda, terapeutica, dell'aforisma.

L'aforisma medico si distingue per la sua serietà. Qui non c'è spazio per l'ironia. È l'aforisma scientifico per eccellenza, quello normativo. Anche qui però gli autori danno il loro taglio ed è indubbio che l'aforisma citato di Fioravanti sia di grande forza e suggestione. La figura frenetica di questo ammalato in preda a un dolore lancinante e irreversibile ci dà lo spessore drammatico con cui l'aforisma medico doveva fare i conti. Anche qui tutto si basa sull'esperienza, che è a un tempo realistica e visionaria. Soprattutto gli aforisti medici vivono di visioni, fantasie, idee, come quelle leonardesche. L'esperienza non basta, devono andare oltre, perché le cure sono sempre insufficienti. Questa legge dell'insufficienza regola l'aforisma medico come ogni aforisma. Quindi siamo assai lontani dal luogo comune che dà all'aforisma una veste di certezza assoluta. La sua forma stessa, breve e staccata, offre la possibilità della sua contraddizione.

²⁶ In *Scrittori italiani di aforismi*, cit., 1, p. 335.

²⁷ G. CERONETTI, *Il silenzio del corpo*, Milano, Adelphi, 1979; F. FISCHER, *Aforismi*, Bologna, Ponte Nuovo, 1979; D. LOPEZ, *Al di là della saggezza, al di là della follia. Diario di uno psicoanalista*, Rimini, Guaraldi, 1976; e *Il mondo della persona*, Milano, Cortina, 1991; C. VIVIANI, *Pensieri per una poetica della veste*, Milano, Crocetti, 1988; e *Il sogno dell'interpretazione. Una critica radicale all'ideologia psicanalitica*, Genova, Costa & Nolan, 1989.

La somma potestà è la potestà del gladio, cioè della morte e della vita, e in colui risiede nel quale si serba l'ultima appellazione della morte e della vita. (Tommaso Campanella, *Aforismi politici*, 15)²⁸

Campanella scrive 150 aforismi politici. La prima stesura in italiano è del 1601. La prima stampa, nella versione latina, è del 1623.

Campanella fa della politica una scienza. Egli avanza affermazioni e le appoggia su una serie di esempi. Il suo è un aforisma sistematico. Ogni tassello è collegato al successivo. L'opera ha senso nel suo insieme. Qui la scrittura aforistica corrisponde a una serie di gradini che portano sempre più in alto, verso la meta. La lettura di opere come questa non può essere fatta a salti, pena l'incomprensione di molte sue parti.

Una vittoria moderata è più sana di una gloriosa. (Santorio Santorio, *La medicina statica*, 43)²⁹

Con Santorio siamo di nuovo nella grande tradizione dell'aforisma medico. Anche l'opera di Santorio, composta in latino e pubblicata nel 1614 (qui fornisco la traduzione settecentesca dell'abate Chiari), è profondamente unitaria. Egli propone un'unica grande tesi, che intende provare con i suoi aforismi. Tema del libro, che ebbe grande successo in tutta Europa, è la *perspiratio insensibilis*: il processo che noi oggi chiamiamo metabolismo basale. Qui parla uno scienziato che sperimentalmente ha potuto appurare la veridicità di quello che afferma. Il suo aforisma è affermativo, definitorio. Il tema è strettamente medico, eppure non mancano osservazioni, come quella sopra riportata, che si allargano ai costumi e all'etica. Santorio, come Guicciardini, insegna la misura, la moderazione. Pesare le parole come si pesa il proprio corpo. Evacuare tutto ciò che è inutile.

Un buon cavallo e una bella donna sono due care bestie. (Salvator Rosa, *Il teatro della politica. Sentenziosi aforismi della prudenza*)³⁰

Forse Salvator Rosa aveva letto La Rochefoucauld. È anche quanto sostiene con perizia massima Maria Teresa Bion. I suoi «sentenziosi aforismi» politici, composti presumibilmente intorno al 1670-1673, sono forse per questo assai diversi da

²⁸ In *Scrittori italiani di aforismi*, cit., 1, p. 502.

²⁹ *Ibidem*, p. 633.

³⁰ *Ibidem*, p. 708.

quelli canonici di Campanella. Pezzi staccati, brevi, con frequenti cambi di tono e di argomento; il sarcasmo e l'invettiva ne sono le cifre principali. Alla solidità dimostrativa di Campanella qui subentrano gli umori, le accelerazioni improvvisi, i mutamenti di registro, i giochi di parole, le pure e divertenti cattiverie, che hanno reso da allora amabile e temibile, e di solito sorprendente, il genere aforistico. Leggere gli aforismi di Salvator Rosa equivale a piombare nella modernità. È l'aforisma che riconosciamo e sentiamo nostro. Mentre quelli di Campanella e di Santorio non ci appartengono più, e ci avviciniamo a loro con fare filologico e archeologico, l'aforisma di Salvator Rosa sprizza giovinezza. L'esempio sopra citato ne è prova. Esso ribadisce inoltre un altro dei grandi e invincibili luoghi comuni del genere: la misoginia.

Le battaglie danno e tolgono i regni; pronunziano le sentenze decisive ed inappellabili fra i potentati; terminano la guerra; immortalano il capitano. (Raimondo Montecuccoli, *Della Guerra col Turco in Ungheria - o Aforismi dell'arte bellica*)³¹

Gli *Aforismi* di Montecuccoli appartengono a un'altra delle grandi famiglie aforistiche: quella militare. Come quella medica e politica, anch'essa è inseribile nel cosiddetto aforisma scientifico. Celebre generale delle armate imperiali, Montecuccoli è lo scienziato della guerra. I suoi aforismi compongono un trattato bellico. Disposti con ordine, come egli disponeva il proprio esercito, essi avanzano sicuri e compatti.

Aforismi dell'arte bellica è il loro titolo vulgato; il titolo esatto è *Della Guerra col Turco in Ungheria*. L'opera è divisa in tre parti: 1. *Aforismi dell'arte bellica in astratto*; 2. *Aforismi riflessi alle pratiche delle guerre prossime addietro dell'Ungheria*; 3. *Aforismi applicati alla guerra possibile col Turco in Ungheria*. Composta tra il 1665 e il 1670, essa venne pubblicata postuma nel 1704 da Heinrich von Huyssen, consigliere militare dello zar di Russia Pietro il Grande, con il titolo di *Memorie* (qualche estratto era già apparso in traduzione spagnola nel 1693). Scrive Huyssen che lo stile di Montecuccoli «è bello assai, sentenzioso, conciso, che sa del generale e del guerriero. E pure è tutto ben posto per capitoli ed articoli. Vi si osserva per tutto un ordine buonissimo, senza affettazione e maniere pedantesche». Lo stile secco, preciso, vigoroso di Montecuccoli

³¹ *Ibidem*, p. 838.

è ciò che fin dall'inizio affascina i lettori. Afferma Agostino Paradisi, aprendo nel 1775 l'anno accademico dell'università di Modena, che le *Memorie* di Montecuccoli «sono alla scienza militare quello che gli aforismi d'Ippocrate sono alla medicina, il risultato d'innumerevoli osservazioni che comparate insieme si riuniscono in alcuni principi certi e universali» (l'*Elogio* di Paradisi sarà stampato a Bologna, da Dalla Volpe, l'anno successivo).

La scienza militare di Montecuccoli non è fondata sulla sola teoria (come quella machiavellica), ma sulla pratica di decenni. Sulla scia di Galileo e di Bacone, Montecuccoli afferma che non c'è scienza senza esperienza: «Scienza militare, qualità principale, pratica non infusa, ché non nascono i capitani, ma fanti; non da' libri, ma su 'l campo; non lusureggiando fra gli agi, ma sotto l'arme e su la neve, sudando e gelando» (*Della Guerra col Turco in Ungheria*, 3. *Aforismi applicati alla guerra possibile col Turco in Ungheria*, 20.1.3). Ritorna il motivo caro a Guicciardini che non si impara sui libri ma dalla vita. Una pratica che non esclude lo studio, ma lo comprende e lo supera.

Il carattere scientifico che egli vuole dare agli aforismi è chiaro fin dalla *Prefazione*, in cui egli scrive di fondare il proprio metodo sul «costume de' matematici». Adottando un linguaggio che sta tra Leonardo e Bacone, Montecuccoli sostiene che la guerra va misurata e «notomizzata» partendo dall'«uso», che è «maestro delle cose da farsi». L'uso o le «pratiche», in questo caso, sono in prevalenza «quelle dell'ultime campagne in Ungheria» (1663-1664). Montecuccoli basa quindi i propri aforismi, o «principi e assiomi dell'arte militare», o «maggiori proposizioni» (in una nota egli definisce aforisma «thesis, quaestio juris, propositio maior»), sulla recente esperienza della guerra contro «il Turco», da cui egli era uscito con una strabiliante vittoria. Il successo appena trascorso infonde senza dubbio grande sicurezza alle proposizioni del generale, che esibiscono perciò un alto quoziente di verità. La qualità dell'aforisma di Montecuccoli è quindi il frutto di un sapiente dosaggio di esperienza, ragione e cultura: «L'Arte militare ridotta in aforismi [è] confermata dagli esempi, dalla pratica e dalle speculative ragioni, dalla autorità dei grand'uomini e dalla Istoria», scrive nell'introduzione al tardo trattato *Dell'Arte Militare*.

Dall'esperienza deriva anche la predilezione per la brevità. Sia dall'esperienza vissuta sul campo («Le parole di comanda-

mento sieno brevi, chiare non ambigue» (1. *Aforismi dell'arte bellica in astratto*, 18.3.4), sia da quella maturata attraverso le numerose letture («Quante gran cose in poche linee ristringono gli antichi. Quante poche in gran volumi i moderni»: *Prefazione*).

Molti vanno a Parigi e pochi ci sono stati. (Francesco Algarotti, *Pensieri diversi*)³²

Francesco Algarotti è il tipico bello spirito del Settecento. A metà tra leggiadria e illuminismo, il veneziano Algarotti frequenta alcune delle corti più importanti d'Europa, divulga Newton e compone uno dei più celebri libri di viaggio della sua epoca, i *Viaggi di Russia*. I suoi *Pensieri diversi* (1765) presentano due volti: da un lato quello del motteggiatore, abituato alle conversazioni brillanti e spesso infide dei salotti e dei gabinetti politici, dall'altro quello del letterato e dell'erudito. In quest'ultima veste introduce importanti argomenti, da quello scientifico a quello commerciale. Della raccolta, formata da 383 pensieri, questa parte è però quella più invecchiata.

Mostra invece maggiore freschezza quella più arguta e lapidaria, dove l'uomo prende il sopravvento sul letterato e la conoscenza della vita su quella dei libri. Allora, da uomo di mondo quale egli era, riesce a fornire splendidi ed efficaci ritratti e a trasmettere quell'atmosfera di leggerezza e di gioco tipica della sua epoca e non della nostra. Il suo aforisma risulta quindi simpatico, non di rado sorridente. Certe cupezze di Salvator Rosa non gli appartengono, certe cattiverie sulfuree non hanno in lui la fonte. Anche l'aforisma sopra trascritto (ma ricordiamo che egli li chiama sempre *pensieri*) lo dimostra. Molti mentono; e questo è un dato di fatto, riconosciuto e stigmatizzato da tutti ma praticato forse da qualcuno in più. Ma la cosa sorprendente è che a volte anche chi non mente non dice ugualmente la verità. Si può essere stati in un posto senza averlo visto; si può vivere al fianco di una persona tutta la vita senza conoscerla. È un avvertimento non da poco, detto senza appesantire, in quel modo molto cortese che però si attirò tante critiche romantiche. Algarotti è un uomo di superficie: ma detto così, con tanti recenti elogi della superficie, non so se si tratta di una critica o di un complimento.

Certo egli amava i giochi di parole che sicuramente aveva imparato da La Rochefoucauld e dal gioco delle carte, dove la

³² *Ibidem*, p. 974.

fortuna è improvvisa e basta un niente a dissolverla. *Pochi-Molti, Vanno-ci sono stati*. Accostamenti e opposizioni semplici, lineari, geometrici, come la lingua francese che egli prediligeva. Bellezza, piacere, misura, tre qualità che anche Leopardi, che lo lesse con attenzione, non poteva negargli. E da buon spirito epicureo ed europeo scriveva: «A tavola conviene esser Francese, a tavolino Inglese»³³.

Nessun maggior segno d'essere poco filosofo e poco savio, che volere savia e filosofica tutta la vita. (Giacomo Leopardi, *Pensieri*, 27)

Nulla è più raro al mondo, che una persona abitualmente sopportabile. (Giacomo Leopardi, *Pensieri*, 76)³⁴

Leopardi amava molto il genere *pensieri* e la letteratura moralistica antica; conosceva bene La Rochefoucauld e La Bruyère, sui cui *Caractères* modella i propri *Pensieri*. Egli comincia a scrivere «pensieri» nel 1817 e proseguirà fino alla morte. Una parte consistente di questi forma lo *Zibaldone di Pensieri*; una parte assai minore, più concentrata, forma l'edizione dei *Pensieri* pubblicata dall'amico Antonio Ranieri nel 1845 (Firenze, Le Monnier). Qui i pensieri sono 111, probabilmente preparati e ordinati da Leopardi anche in vista di un'edizione francese dei propri scritti. Dell'opera, ormai evidentemente compiuta, Leopardi aveva infatti scritto all'amico e filologo svizzero Louis de Sinner il 2 marzo 1837: «Je veux publier un volume inédit de Pensées sur les caractères des hommes et sur leur conduite dans la Société».

Nel corso degli anni Leopardi aveva fatto parecchi progetti (o «castelli in aria») di tipo moralistico e aforistico. Nel nono dei suoi *Disegni letterari* egli parlava di un *Dizionario filosofico e filologico*; *Caratteri morali ragionati e filosofici*; un *Comento filosofico sopra i proverbi italiani*; e soprattutto *Massime morali* («sull'andare del manuale di Epitt. Rochefoucauld ec.»). Nel decimo dei *Disegni letterari* mette in cantiere un *A se stesso* («ad imitazione di M. Aurelio»). Nel febbraio 1829, allestendo l'undicesimo elenco di progetti letterari, egli indica un *Manuale di filosofia pratica* («cioè un Epitteto a mio modo»); un *Galateo morale* («cioè dei rispetti che bisogna avere nella conversazione e nel viver civile»); *Il Machiavello della vita sociale*; *L'arte di essere infelice*; un'opera *Della natura degli uomini e delle cose*

³³ *Ibidem*, p. 974.

³⁴ *Ibidem*, pp. 1103 e 1127.

(«Dovrebbe essere l'opera della mia vita»); e di nuovo l'*Enciclopedia delle cognizioni inutili*. Infine, nel tredicesimo e penultimo prospetto, Leopardi progetta *Saggi* («alla Montaigne»). I disegni menzionati, solo in parte concretati nei *Pensieri*, rimandano ai moralisti classici (Epitteto, Marco Aurelio); ai maestri italiani dell'arte del comportamento (Machiavelli, Castiglione); alla prosa libertina e illuministica europea (Montaigne, La Rochefoucauld, Bayle, Voltaire). L'intento di Leopardi, corrosivo e dissacrante, è di denunciare e smascherare la falsità della morale comune: «mi parve che fosse tempo», egli scrive nell'abbozzo *Per la novella Senofonte e Machiavello* [1820-1822], «di dir le cose del tempo co' nomi loro», inaugurando un'espressione che diventerà il ritornello dei *Pensieri* (1, 23, 100). Chiamare «le cose coi loro nomi» è il grande compito di Leopardi moralista (*Discorso sopra lo stato presente dei costumi degl'Italiani*) e «mal pensante» (*Paralipomeni della Batracomachia*, 5, 24). Quello di Leopardi è quindi un contro-insegnamento, la sua morale una contro-morale.

Di sé impegnato in questo combattimento contro la società degli inganni e dei «birbanti», Leopardi offre un efficace autoritratto nell'«operetta morale» *Detti memorabili di Filippo Ottonieri* (1824). Modellati sui *Memorabili di Socrate* di Senofonte; la *Vita di Demonatte* di Luciano di Samosata; le *Vite dei filosofi* di Diogene Laerzio; la *Vita di Castruccio Castracani* di Niccolò Machiavelli; le *Sokratische Denkwürdigkeiten* (*Memorabili socratici*) di Johann Georg Hamann (1759); la *Vita e le opinioni di Tristram Shandy* di Laurence Sterne (1760-1767); la recente *Notizia intorno a Didimo Chierico* di Ugo Foscolo (1813), i *Detti memorabili di Filippo Ottonieri* sono la prima esperienza di scrittura aforistica di Leopardi. Il modello è specifico: si tratta infatti della raccolta di detti o di aforismi in terza persona, volta alla costruzione di un «carattere». Filippo Ottonieri, oltre che essere un probabile autoritratto, è anche il ritratto dell'aforista: «odiato comunemente da' suoi cittadini; perché parve prendere poco piacere di molte cose che sogliono essere amate e cercate assai dalla maggior parte degli uomini», «desideroso della vita oscura e solitaria», egli «si discostava dai giudizi comuni della moltitudine, e da quelli anco dei savi talvolta»: «parve perciò singolare [diverso] dall'altra gente». L'aforista è per definizione ed elezione un malpensante, solo e contro tutti; egli delimita, crea dei confini, delle separazioni; e la prima di queste è tra sé e il mondo, che dà luogo a una vo-

lontana reclusione. Sbaglia chi lo giudica un misantropo: egli è invece un solitario per amore.

I *Pensieri* sembrano dare il cambio allo *Zibaldone di Pensieri*, che Leopardi cessò di scrivere nel dicembre 1832. Proprio alcuni ultimi pensieri dello *Zibaldone di Pensieri* confluiscono quasi senza soluzione di continuità nei *Pensieri*. Il rapporto tra *Zibaldone di Pensieri* e *Pensieri* è stretto: numerosi pensieri del primo vennero infatti trasferiti da Leopardi nei secondi. Nel passaggio dall'una all'altra opera i pensieri assumono però un diverso significato sia perché modificati (e perfezionati), anche se leggermente, nel testo sia perché di fatto cambiati dall'inserimento nel nuovo contesto. È naturale che i *Pensieri* dipendano in gran parte dallo *Zibaldone di Pensieri* e Leopardi stesso lo afferma implicitamente quando collega la loro scrittura a «una grande esperienza di sé» (82). Ma i *Pensieri* vanno letti nella loro specificità e intenzionalità di opera aforistica, concepita da Leopardi all'interno di una tradizione classica e moderna, italiana e straniera, di cui egli era pienamente consapevole.

In questa dimensione riveste un'importanza particolare l'influsso di Guicciardini. Lo storico e moralista fiorentino è il modello del pensatore sperimentale, che si attiene «alla cognizione della natura umana, e non piuttosto a una certa scienza politica, separata dalla scienza dell'uomo». I *Pensieri* di Leopardi si collocano sulla scia empirica dei *Ricordi* di Guicciardini, che egli leggeva col titolo di *Avvertimenti* nell'edizione curata da Remigio Fiorentino (Venezia 1603). Si tratta di pensieri duri, talvolta difficili, in cui non primeggia il rapido e accattivante *mot d'esprit* ma l'analisi paziente e un periodare argomentativo e accumulativo. Rari sono i *pensieri* costituiti da una sola frase, come quello sopra riportato. Numerosi invece i pensieri lunghi, in cui lo sviluppo logico e stringente del ragionamento include sovente più di una massima. Da Guicciardini Leopardi attinge probabilmente il gusto dell'esempio e della citazione di proverbi, precetti popolari, assiomi «generali» e «triti», in cui spesso si manifesta lo scarto tra l'opinione della «generalità» (anche quella culturale, ben rappresentata dalla vichiana «boria de' dotti») e il pensiero del «malpensante». Leopardi non propone aforismi di facile memorizzazione, da esibire come sali nella conversazione; invita piuttosto con le proprie «osservazioni» sagaci all'abito silenzioso, umile e aristocratico a un tempo, dell'ascolto e della riflessione.

Sii grand'uomo e sarai infelice. (Carlo Dossi, *Note azzurre*)

ha bimbi? – No – salvo il marito. (Carlo Dossi, *Note azzurre*)³⁵

Le *Note azzurre* sono lo zibaldone di pensieri di Carlo Dossi, il «suo giornale intimo e completo» (Carlotta Borsani Dossi). Scritte su sedici grandi quaderni di copertina azzurra tra il 1870 e il 1907, le 5794 *Note azzurre* sono il «Dietro scena de' miei libri»; una «Selva – di pensieri miei e d'altrui in seme – in fiore – in frutto»; «Granai di riserva per le probabili carestie». Quaderni di appunti in cui si alternano citazioni, riflessioni, massime, definizioni, progetti di libri, brevi racconti, ritratti; spaziando dall'arte alla letteratura, dalle donne alla politica. Frammenti o *marginalia*, secondo l'accezione di Edgar Allan Poe accolta da Charles Baudelaire, che assumono col tempo la veste e l'importanza di testi definitivi. L'aforisma-frammento figurava già nella tradizione con i pensieri di Eraclito, di Leonardo, di Pascal. Ma il discorso sul frammento si approfondisce e si rivitalizza ulteriormente in epoca romantica, a partire dai *frammenti* di «Athenaeum» (1798). Le *Note azzurre*, come le «provviste di idee» di Jean Paul e lo *Zibaldone di Pensieri* di Leopardi, sono «un magazzino di pensieri», simili ai *Sudelbücher* di Lichtenberg e ai *Carnets* di Joubert. Esse appartengono quindi, e con piena coscienza dell'autore, alla paradossale categoria aforistica del libro di frammenti.

Frequenti in esse i ritratti e gli autoritratti (Dossi fu amico e studioso di Cesare Lombroso). Dossi ha sempre la lama affilata e spesso i suoi assalti sono micidiali. Egli predilige la frase lapidaria e fa un uso costante dell'ironia e dei capovolgimenti, con l'intenzione di togliere la maschera all'ipocrisia imperante. Egli lancia frecce acuminata e velenose, ma di straripante simpatia. Come nei casi sopra riportati, a dominare è l'effetto sorpresa contenuto nella seconda parte del pensiero. Qui egli fa a pezzi luoghi e volti comuni, facili e retoriche illusioni, il perbenismo untuoso e autoritario della società umbertina di fine secolo. Anticipa certamente l'acutezza e la cattiveria, la insolente genialità di Leo Longanesi. «Il carattere dell'Umore italiano», egli afferma in una *nota azzurra*, «è d'essere più sensuale, e direi più carnale del germanico e dell'inglese».

³⁵ *Ibidem*, pp. 1278 e 1279.

In Italia nulla è stabile, fuorché il provvisorio. (Giuseppe Prezzolini, *Codice della vita italiana*)³⁶

Da buon toscano, anche se nato accidentalmente a Perugia, Giuseppe Prezzolini ha sempre amato il paradosso e la facezia. L'«italiano inutile», come egli si definiva dal suo volontario esilio americano e poi svizzero, ha scritto alcune tra le cose più acute sulla civiltà italiana del nostro secolo. Nel Novecento aforistico in particolare, il tema dell'«italiano» ha interessato le migliori penne: Prezzolini, Longanesi, Flaiano. Tutti alla ricerca di un'impossibile definizione e di un'altrettanto chimerica etica. «L'Italia», scriveva Bruno Barilli, «Non m'interessa. È un bellissimo paese, ma gli abitanti devono ancora nascere» (*Aforismi*)³⁷.

Con *Codice della vita italiana* (1921) Prezzolini scrive un piccolo trattato aforistico sull'Italia, puntando sul realismo del paradosso, che in Italia non è un gioco ma la realtà. Il «provvisorio» è l'unica cosa «stabile»; e via di questo passo: «Colui che sa è un fesso. Colui che riesce senza sapere, è un furbo»; «L'Italia va avanti perché ci sono i fessi. I fessi lavorano, pagano, crepano. Chi fa la figura di mandare avanti l'Italia sono i furbi che non fanno nulla, spendono e se la godono». Qui il capovolgimento del luogo comune non è ironico, è tragico. Prezzolini gioca sì con le parole e in questo dimostra maestria aforistica; ma le parole fotografano caratteri e situazioni che hanno già in sé il paradosso; la realtà sprona la letteratura; l'aforista vede e registra, e fissa in una frase o in un periodo un intero universo. Che tutti abbiamo sotto gli occhi ma che lui sa dirci.

Vissero infelici perché costava meno. (Leo Longanesi, *Parliamo dell'elefante*)³⁸

È uno degli aforismi più belli del nostro Novecento, scritto da colui che ritengo l'aforista migliore, il più acuto e cattivo, il più geniale nel giro stretto della frase e nella rapidità del ritratto. Longanesi è una miniera di intuizioni straordinarie. Conoscitore sapiente della tradizione moralistica, Longanesi dà al suo idioma aforistico un timbro e una voce nuove e antiche

³⁶ in *Scrittori italiani di aforismi*, cit., 2, p. 27.

³⁷ *Ibidem*, p. 545.

³⁸ *Ibidem*, p. 436.

a un tempo. Uomo d'altri tempi e insieme innovatore geniale, fondatore di riviste e rotocalchi, editore.

Il suo posto nella storia della massima italiana del Novecento è di primissimo piano. Gli aforismi dell'«Italiano», la rivista che egli fondò nel 1926 e diresse fino al 1942, sono fantasiosi, sfrontati, aggressivi, folgoranti. Essi hanno portato a grande efficacia ed espressività una forma particolare dell'aforistica: l'aforisma su rivista, giornale ecc. Sull'«Italiano», inizialmente «rivista settimanale della gente fascista», egli ha sfornato rubriche e tipologie a getto continuo, che sono poi servite a parecchi altri scrittori e riviste di aforismi. Qualche titolo: *I giusti pensieri del modesto signor di Bonafede*; il *Dizionario del fascista salvatico* (ironica ripresa del *Dizionario dell'Omo Salvatico* di Papini e Giuliotti); *L'oeil de Boeuf*, che italianizzato dal secondo numero diventerà *L'occhio di bue*; *Prezzemolo per i pappagalli*; *Coriandoli e Centogusti*; *Fraasi da mandare al confino*; *Apoftemmi, Kodak (fotografie per tessere, si consegnano subito)* e diverse *Miscellanee*. Spesso si tratta di collane di giudizi graffianti e di elenchi sarcastici di citazioni d'autore, in cui sono bersagli preferiti le due principali celebrità letterarie del tempo, Benedetto Croce e Ugo Ojetti.

In una lettera all'amico e collaboratore Camillo Pellizzi del gennaio 1926 Longanesi afferma: «Lo scrivere 250 righe su un argomento, ti posso assicurare essere inutile, quando con un bell'aforisma, o una battuta si può dire le stesse cose»; «Preferisco due parole a 100, purché in quelle 2 parole sian racchiuse le altre 100»; «I tuoi aforismi mi sono piaciuti e li ho preferiti ad un articolo, perché la rivista sarà fatta tutta in massima parte da *pezze, aforismi* ecc. 1° perché sono più geniali, 2° più interessanti, 3° perché sotto l'aforisma si può velare meglio certe critiche e certi malcontenti».

Negli aforismi del dopoguerra, nei volumi *Parliamo dell'elefante* e soprattutto nella *Sua signora*, il tono è più sommesso, malinconico, ma anche più intimamente pungente e corrosivo. Nella maturità Longanesi accantona le note di superficie per toccare corde più interne e segrete, di valore universale. In modi e con pretesti diversi, il contenuto della sua riflessione è quasi sempre la felicità, o, più precisamente, la sua assenza, su cui Longanesi si sofferma con la nostalgia di un'innocenza remota e irripetibile. Dalle colonne del suo «Borghese» Longanesi ritorna all'aforisma con le rubriche *Notes, Quotazioni, Il vetro rotto, Taccuino, Il demone quotidiano*, che costituiranno la fon-

te principale del taccuino postumo *La sua signora* (1957). Egli pone l'accento sulla condizione di solitudine dell'uomo contemporaneo, mentre l'«occhio» implacabile del suo «dèmone quotidiano» registra l'immutabile destino della storia, la dittatura sconsolante di tipi e caratteri eternamente vincenti: simulatori, affaristi, burocrati, voltagabbana. Nel ritrarre nel baleno di un aforisma personaggi e umori del nostro tempo Longanesi è magistrale, inimitabile (pur rappresentando un modello per molti). I suoi maestri sono gli aforisti spietati della società: La Rochefoucauld, La Bruyère, Renard, Kraus. Così, perdute le illusioni e gli entusiasmi giovanili, egli approda in fine all'amaro scetticismo di chi non crede possibile alcun vero cambiamento, senza tuttavia perdere il gusto della facezia e lo sguardo tagliente dell'irrisione.

La sua ombra, signora, non porta le mutande. (Leo Longanesi, *La sua signora*)

Buoni a nulla, ma capaci di tutto. (Leo Longanesi, *La sua signora*)³⁹

Quest'ultimo aforisma consuona con un altro di Mino Maccheri, sodale di Longanesi per parecchi anni, fondatore di un'altra delle riviste forti e irridenti del ventennio fascista, «Il Selvaggio»:

«Un pugno d'uomini indecisi a tutto.» (*Fogli da un taccuino*)⁴⁰

Descrivere il vago con estrema esattezza. (Leo Longanesi, *La sua signora*)⁴¹

È un altro dei paradossi di Longanesi, in cui un'apparente contraddizione linguistica fissa invece una verità. Anche qui il segreto sta sempre nell'unire, nel far scoccare scintille dall'accostamento di due termini e contenuti antitetici: «vago» ed «esattezza». Quell'«esattezza», ha scritto recentemente Giuseppe Pontiggia, «che è sempre misteriosa»⁴².

À la recherche du temps perdu. Il più bel libro scritto da una donna. Intrattiene il lettore di un lungo incantevole pettegolezzo. Un pettegolezzo diventato grande poesia. (Umberto Saba, *Scorciatoie*, 80)⁴³

³⁹ *Ibidem*, p. 449.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 487.

⁴¹ *Ibidem*, p. 452.

⁴² G. PONTIGGIA, *I contemporanei del futuro. Viaggio nei classici*, Milano, Mondadori, 1998, p. 85.

⁴³ In *Scrittori italiani di aforismi*, cit., 2, p. 847.

Le *Scorciatoie* di Saba, pubblicate in volume nel 1946, costituiscono uno dei punti più alti dell'aforistica italiana del Novecento. Sono molto diverse dagli aforismi di Longanesi. In esse domina la riflessione, il ragionamento pacato, allusivo, simbolico. Sono vicine ai *Ricordi* di Guicciardini e assai più famigliari all'aforisma tedesco che alla massima francese. Esse nascono da Nietzsche e da Freud, come lo scrittore afferma nella scorciatoia 165. La complessità è una loro qualità; non sempre il ragionamento è lineare, spesso indugia su qualche particolare e rifugge dalle soluzioni troppo dirette. Sono difficilmente memorabili, come invece avviene per l'aforisma di Longanesi, Maccari, Flaiano. Sono quindi di un altro genere, riflettono un'altra natura. Da un lato l'aforisma breve, perentorio, un colpo d'arma da fuoco, che nasconde i passaggi e gli elementi della costruzione; dall'altro un aforisma che spesso cresce su se stesso, esibisce i propri gradini e arriva alla conclusione con un processo logico che necessita di esempi, citazioni, rimandi culturali ed esistenziali. Il primo è nudo, il secondo vestito.

143. I RAGAZZI si danno i pugni per non accarezzarsi. E, qualche volta, si accarezzano per non darsi i pugni.

142. RETTIFICA. Un amico mi avverte che i due ultimi versi di un sonetto del Foscolo, dei quali il De Sanctis loda la presaga grandiosità, non appartengono a quello PER LA MORTE DEL PADRE, ma a quello che si intitola ZANTE. Tutto quello che ho detto rimane vero (o non vero) ugualmente; ma la giusta osservazione del mio amico dimostra (se pure c'era bisogno) quanto sia abile la memoria a modellare una lettura, un fatto, un'impressione, dentro lo stampo della passione o della convenienza; onde permettere ad un testimone onesto di mentire in buona fede.⁴⁴

Nel secondo caso la riflessione è più distesa e si atteggia a discussione. Nel primo caso il modello è più diretto, affermativo, col consueto gusto del capovolgimento proporzionale dei termini (pugni : carezze = carezze : pugni) tanto amato da La Rochefoucauld.

Di solito si amano più questi aforismi degli altri. Anzi, di solito sono considerati gli unici «veri» aforismi. Ne fornisco pertanto qualche altro eloquente esempio:

Radicchio o bistecca, viviamo della morte degli altri. (Camillo Sbarbaro, *Fuochi fatui*)

⁴⁴ *Ibidem*, pp. 868-869.

Nella vita come in tram quando ti siedì è il capolinea. (Camillo Sbarbaro, *Fuochi fatui*)

Che cosa fanno i leoni aspettando il domatore? Ripassano la parte. (Ennio Flaiano, *Taccuino del marziano*)

In amore bisogna essere senza scrupoli, non rispettare nessuno. All'occorrenza, essere capaci di andare a letto con la propria moglie. (Ennio Flaiano, *Taccuino del marziano*)⁴⁵

Chiudo con un aforisma di donna, che capovolge uno dei luoghi comuni più cementati dell'aforistica universale, la misoginia:

Ho conosciuto un uomo che era una nullità. Però molti altri valevano il doppio. (Maria Luisa Spaziani, *Aforismi*)⁴⁶

La costruzione ammiccante si fonda tutta sull'ultimo termine: «doppio» ha chiaramente valore positivo, ma qui non fa altro che aumentare l'effetto derisorio contenuto nel primo periodo dell'aforisma. Il nulla è un assoluto e non ammette moltiplicazioni. La parola si diverte a giocare su un azzeramento che non consente repliche.

Maria Luisa Spaziani applica la lezione di Camillo Sbarbaro:

La forza dell'aforisma è nella sua perentorietà, come quella dello sgherro nel ceffo. Forza-sopruso⁴⁷.

⁴⁵ *Ibidem*, pp. 961, 964, 1052, 1053.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 1526.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 955.

APPENDICE I

AFORISMI SUGLI AFORISMI
(IL NOVECENTO)

Ho qui raccolto una serie di aforismi del Novecento dedicati al genere.

Vi troviamo alcune caratteristiche sopra discusse.

Per quanto riguarda il concetto di brevità, anche gli aforismi sugli aforismi rispecchiano le due principali nature del genere: quella breve lapidaria, di solito una sola frase affermativa (Sbarbaro, Bufalino, Trucillo, Spaziani); quella breve ma più articolata, con successione del discorso in più periodi (Ellero, Masini, Sgalambro, Castronuovo). Se la prima punta sull'effetto sorpresa, sul paradosso, la seconda si basa sulla validità problematica dell'argomentazione, sull'aforisma come breve saggio. Alla prima si dedicano di più i letterati puri; alla seconda i filosofi e i critici letterari.

Nelle definizioni il linguaggio è talvolta descrittivo, ma più spesso allusivo e metaforico. Prevalgono i concetti e le astrazioni, che talvolta complicano invece di semplificare. L'aforisma sull'aforisma quindi spesso non chiarisce ma allarga il discorso, lo approfondisce, devia, ne fa comunque un'opera d'arte autonoma, diversa da quella semplicemente critica.

Esso riflette le difficoltà di senso con le quali oggi dibattono l'aforista e l'aforisma. Il sottogenere «aforisma sull'aforisma» è, non a caso, tipico del Novecento (anche se già presente, ma in misura molto minore, in precedenza). È infatti soprattutto nel nostro secolo che viene messo in discussione lo statuto del genere (come d'altronde di ogni genere letterario). L'aforisma diventa un oggetto sfuggente.

Alle categorie mediche, militari, politiche, morali succede la categoria dell'onnicomprendimento, che è insieme segno di curiosità e di debolezza, di desiderio inappagato.

In questa rassegna, che non è esaustiva ma significativa, si vedono subito varie tipologie: ad esempio gli aforismi lemmi (in volumi aforistici tipo vocabolari, lessici); e gli aforismi numerati (laddove spesso il discorso si fa sistematico).

Tra le forme di qualità prevalgono lo spiazzamento, il paradosso, la sorpresa; che significa anche proporre nel medesimo libro aforismi brevi e aforismi lunghi, aforismi seri e aforismi faceti, esibire elasticità di forme e di pensiero. La legge della varietà prevale su quella dell'uniformità.

L'aforisma è quindi, sempre più, contraddizione, ossimoro e anche ambiguità. Perseguire o sognare una forma unitaria porta a inevitabili

e insanabili conflitti. Così la forma varca spesso, e sempre più nel Novecento, i propri confini.

Del resto, ogni esercito vittorioso li ha sempre oltrepassati.

GIUSEPPE PREZZOLINI, *Il Centivio* (1906):

Schizzi senza chiaroscuro, disegni e progetti restati sulla carta; domande senza risposta e risposte senza domanda; capitoli di romanzo, paragrafi di trattato, passi di libello; idee sbazzate, tentativi abbandonati, principi senza fine, programmi non eseguiti; saggi che non svolsero, prove mal riuscite, germi troppo verdi, semi già secchi; affermazioni senza prove, deduzioni da premesse che mancano; punti interrogativi, lineette, ammirazioni, preludi, sinfonie, intermezzi; – ecco quel che contiene questo libro.

Certe sentenze non hanno bisogno di spiegazione: o si capiscono così subito o non si capiscono mai. Devono essere come mani che tolgano la buccia d'un germe; come delle sollevatrici di veli.

Gli aforismi sono vasi che il lettore riempie con il suo vino. Bisogna perciò farli ornati di immagini, con ricchi festoni di antitesi. Ci piacciono perché li possiamo scegliere, senza guastare l'opera; scrivere aforismi è da grande signore, come è da grande signore regalare bottiglie di vino; sarebbe da contadino regalare una botte.⁴⁸

PIETRO ELLERO, *Aforismi morali* (1915):

Oltre di che, adottandosi nello esporla una forma aforistica, concisa quindi e recisa, benché pur troppo disadorna e inamena, si evita il superfluo e il vago; e, costrettala così in rigorosissime proposizioni (contenenti ognuna postulati o per sé inoppugnabili o forniti di congrue dimostrazioni, e tuttavia collegati da un nesso logico tra loro), se ne rende di ciascuna senza velami e senza ombre più agevole l'attenta ponderazione e il mental sindacato.⁴⁹

UGO BERNASCONI, *Parole alla buona gente* (postumo 1987):

I «sistemi» hanno tutti torto a priori: pretendono stringere in un nesso logico ciò che è per sua natura alogico. La ragione va oltre la logicità.

I grandi libri – i libri che hanno inciso più addentro nell'animo umano non sono sistematici; piuttosto libri di saggezza che di «filosofia»: i *Vangeli* (con le *Epistole*), i *Dialoghi* di Platone, il *Manuale* di Epitteto, l'*Imitazione*, i *Ricordi* di Marco Aurelio, le *Confessioni* di Agostino, i *Pensieri* di Pascal... Giustamente detti «libri da capezza».

⁴⁸ *Ibidem*, pp. 13, 14, 16.

⁴⁹ In *Scrittori italiani di aforismi*, cit., 1, p. 1327.

le», – quando nella notte il grido dell'anima ti risveglia, o quando ti si affaccia per inghiottirti la perpetua notte.

Stile. – La brevità non è nel sottrarre parole alla frase, ma nel pensar per iscorci. Sobrietà vuole esattezza. È il segno della severità dell'autore verso se stesso.

Quando ti vengono tre aggettivi trovane un quarto che riassume i tre.

Quando anche più, rifatti daccapo.

Sembra un paradosso – ma a voler scrivere esatto è impossibile non riuscir talvolta ambiguo. Esattezza è specchiamento fedele del pensiero. E il pensiero ha le sue ambiguità.

Tutte le massime di un pensatore schietto sono sempre autobiografiche; ma non acquistano valore che quando si distendono a comprendere l'universale.

Breve la finestra – la veduta è senza fine.

Chi edifica a grandi blocchi squadrati non ha bisogno di calce; ma chi costruisce per quadrelli e pietrame ha da tenerli insieme con un cemento forte.

L'opera, quanto più frammentaria, è più ha da esser coerente.

Il pericolo e la grande tentazione dell'aforisma è il paradosso.

Ma il castigo del paradossiaio è di non saper più distinguere tra la maschera e il volto vero della verità.

Pensieri oscuri.

L'aforisma nato da una lucidità istantanea (anche se frutto di lunghe elucubrazioni) può talvolta farsi opaco a lui stesso che lo generò.

Uno ha avuto il carico di pensarli – altri abbia quello di intenderli.⁵⁰

GIOVANNI PAPINI, *Dizionario dell'Omo Salvatico* (1923):

Aforisma

Una verità detta in poche parole – epperò in modo da stupire più di una menzogna.

Tra gli aforismi laici – quelli cristiani si chiamano *logia* e massime – il più profondo ch'io conosca è quello di Lord Palmerston. «La vita sarebbe sopportabile se non ci fossero i piaceri».⁵¹

⁵⁰ U. BERNASCONI, *Parole alla buona gente*, Pistoia, Can Bianco, 1987, pp. 301, 318, 319, 321, 322, 324, 326.

⁵¹ In *Scrittori italiani di aforismi*, cit., 2, p. 164.

LEO LONGANESI, *Miscellanea* («L'Italiano», 20 giugno 1929):

Difenderemo la natura morta, le tre pere, le due pipe, il disegno, il frammento e l'aforisma finché avremo fiato. Difenderemo i cubi e i manichini, la metafisica e il cubismo.⁵²

ANSELMO BUCCI, *Autobiografia* («Pègaso», giugno 1929):

Non invidiare la brevità degli scrittori di aforismi. Fanno dei telegrammi con pochi soldi in tasca.⁵³

ANSELMO BUCCI, *Il pittore volante* (1930):

Gli aforismi sono meduse; o granchi: guai se li tocchi.

Non voglio leggere Chamfort; temo di trovarci tutto quello che scrivo.⁵⁴

GIUSEPPE RENSI, *Impronte* (1931):

Per una sola ragione potrebbe avvenire che questi pensieri non fossero apprezzati. Perché chi li legge, li legge ciascuno in un minuto, badando piuttosto alla connessione dei vocaboli che a risuscitare in sé viva la rappresentazione dei fatti enunciati. Si leggono ciascuno in un minuto e si crede perciò che siano anche scritti ciascuno in un minuto, come un periodo qualunque di un articolo di giornale che viene in mente quando si ha la penna in mano e che il giorno dopo anche chi l'ha scritto dimentica. Scritti ciascuno in un minuto in realtà lo sono. Ma dietro quel minuto che occorre per scriverli, stanno quarant'anni di riflessione e d'esperienza. Solo chi li legge come il succo di quarant'anni di riflessione e d'esperienza, e possedendo egli stesso quarant'anni di riflessione e d'esperienza, ne può comprendere la verità e la penetrazione.⁵⁵

FRANCESCO MEZZINA, *Il Guardiano della Soglia* (1933):

Aforisma - È una idea profumata d'intelletto. L'aforisma è un rabesco di parole che vengono a mettersi accanto a una idea mentre questa interroga qualche cosa: Le parole hanno il senso musicale del loro posto, e più è intonata l'idea, meglio si esprime.

Libro di aforismi - Raccolta di frutti maturati. Gli aforismi non si possono scrivere prima di una certa età. Coloro che, pur provandosi, non li sanno scrivere, non sono, e probabilmente non saranno mai uomini giunti a maturità.⁵⁶

⁵² *Ibidem*, p. 430.

⁵³ *Ibidem*, p. 553.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 601.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 611.

⁵⁶ F. MEZZINA, *Il Guardiano della Soglia*, Molfetta, De Bari, 1933, pp. 8, 126.

ANGELO GATTI, *Le massime e i caratteri* (1934):

Il Guicciardini è certo il primo uomo dei tempi moderni, dopo i latini, che cerchi di proposito le regole della conoscenza e condotta degli uomini, per farli vivere insieme più gagliardamente e meglio. Il primo moralista, dunque, con *I Ricordi*; e anche nella morale gli Italiani sono stati rinnovatori. Ma la sua opera rivela il particolare carattere della stirpe. Egli non tanto scende in sé, quanto cerca i rapporti fra sé e gli altri, e non tanto considera il bene e il male, quanto il conveniente ed utile, e l'inopportuno e dannoso. Non esamina l'uomo; discute quel che fa, o suggerisce quel che deve fare. È perciò, subito, di là dal moralista, storico. La diversità sua dal Gracián, che meglio gli può essere paragonato per l'impassibilità amara dell'osservazione, è grande. Il Gracián disseca prima di tutto se stesso e poi mette a confronto dell'altrui la propria anatomia; il Guicciardini si scopre invece quasi di riflesso, di mano in mano che la necessità lo obbliga a conoscere gli altri. Forse, la curiosità meno tormentata di se stesso deriva dall'esser apparso un secolo prima dello Spagnuolo: al principio del Cinquecento i popoli rinascevano, e la giovinezza è nemica dell'indagine morale. Ma, più certamente, dall'indole degli Italiani, rifuggenti da questa indagine; e basterebbe per prova la dimenticanza in cui per tanto tempo essi lasciarono l'opera del Guicciardini, anche dopo conosciuta. Le sue quattrocento massime formano un libro eguale, almeno per mole, a quello del La Rochefoucauld; molte d'esse sono altrettanto acute di quelle del Gracián, pur essendo più universali, altre profonde quanto quelle del Montaigne e più rapide ed energiche; se il Guicciardini non è ancor del tutto l'uomo medio moderno, come il La Bruyère, già lo annuncia; eppure gli Italiani credono, al pari degli stranieri, che l'indagine morale dell'uomo presente cominci dal grandissimo Montaigne.

Per questo abito storico gli Italiani hanno Machiavelli, Guicciardini, Boccacini, Botero, Sarpi, e cento altri, che insegnano a reggere i popoli; e per l'abito morale, i Francesi hanno Montaigne, La Rochefoucauld, La Bruyère, Vauvenargues, Chamfort, Joubert e cento altri, che insegnano a conoscere gli uomini. Per quello stesso abito gli Italiani possono scrivere romanzi pieni di massime morali, ma non scrivono libri di massime pure.⁵⁷

UMBERTO SABA, *Scorciatoie* (1946):

GRAFIA DI SCORCIATOIE. Sono piene di parentesi, di «fra lineette», di «fra virgolette», di parole sottolineate nel manoscritto e che devono essere stampate in corsivo, di parole in maiuscolo, di «tre puntini», di segni esclamativi e di domanda. Che il proto prima, e il

⁵⁷ A. GATTI, *Le massime e i caratteri*, Milano, Mondadori, 1934, pp. 44-45, 49.

lettore poi, mi perdonino. Non so più dire senza abbreviare; e non potevo abbreviare altrimenti.⁵⁸

(STEFANO LANUZZA, *Disjecta membra. Lunario dello Scorpione* (1989):

I segni d'interpunzione, specie quelli più apparentemente pedanti – vedi i tre puntini, ma specialmente gli esclamativi e i punto e virgola –, sono in realtà «stati d'animo».)⁵⁹

UMBERTO SABA, *Scorciatoie* (1946):

SCORCIATOIE. Sono – dice il Dizionario – *vie più brevi per andare da un luogo ad un altro*. Sono, a volte, difficili; veri sentieri per capre. Possono dare la nostalgia delle strade lunghe, piane, diritte, provinciali.

«NON È» mi diceva a Trieste (nel 1939 e seguenti) Gregorio Bisia «UNA GUERRA. È una rivoluzione sociale con episodi guerreggiati.»

Mi sono sempre piaciute le frasi come questa: brevi e nette. Compendiano – fin dove possibile – una situazione. Ci vuole a volte – per farne una – il travaglio di tutta una vita.

GENEALOGIA DI SCORCIATOIE. Nietzsche-Freud
- S...⁶⁰

CAMILLO SBARBARO, *Fuochi fatui* (1956):

La forza dell'aforisma è nella sua perentorietà, come quella dello sgherro nel ceffo. Forza-sopruso.⁶¹

FRANCO FORTINI, *L'ospite ingrato secondo* (1985):

Scrivo lungo altra gente.
Io scrivo corto. Rischio
davvero così poco?
Di stecco quasi vivo
fungo o vischio. Di morto
e secco, fuoco – o niente.⁶²

ALESSANDRO MORANDOTTI, *Minime* (1979-1980):

L'aforisma è l'arte di condensare pensieri di saggezza (e non) in

⁵⁸ In *Scrittori italiani di aforismi*, cit., 2, p. 823.

⁵⁹ S. LANUZZA, *Disjecta membra. Lunario dello Scorpione*, Catania, Prova d'Autore, 1989, p. 32.

⁶⁰ In *Scrittori italiani di aforismi*, cit., 2, pp. 823, 872, 877.

⁶¹ In *Scrittori italiani di aforismi*, cit., 2, p. 955.

⁶² F. FORTINI, *L'ospite ingrato secondo* (capitolo *Della brevità* datato 1971), Casale Monferrato, Marietti, 1985, p. 146.

maniera tale da ingenerare la convinzione che solo una mente superiore sappia penetrarli.

Il maggior pericolo, per chi si dedica agli aforismi, è l'irrompere dei sentimenti nel mondo del pensiero.

L'aforisma da antico precetto medico si è trasformato in moderna pillola di saggezza esistenziale. (È lecito tuttavia dubitare dell'efficacia terapeutica in ambedue i casi).

L'aforisma è il tentativo di risolvere dialetticamente il conflitto tra esperienza e riflessione.

Ogni aforisma valido dovrebbe possedere la ricchezza concentrata del seme capace di svilupparsi in pianta.

Se non altro l'aforisma ha il merito di far meditare chi lo formula.

L'aforisma è la chiusura-lampo del bagaglio delle esperienze.

Sogno proibito della minima: diventare massima.

Minime azioni innescano reazioni massime.⁶³

MANLIO SGALAMBRO, *La morte del sole* (1982):

Nella maliosa forma del saggio, il più alto genere di bellezza concesso ai cercatori di verità, viene travolto il suo stesso significato. Se il saggio nasce per sconfiggere il sistema sin dalla forma, per affermare una via individuale al vero, tuttavia esso si ferma a mezza strada. Già vi è precontenuta l'idea che si tratti di una veduta e che ve ne sono tante altre. La verità non viene trafugata al sistema, se non per cadere in balia del primo venuto. Il tentativo di costringere il bello a parlare del vero riesce a scapito di questo, verso cui andrebbe invece la più rassegnata sudditanza. L'unica arte possibile sarebbe la filosofia, ma la filosofia non è arte. Lo stesso avviene per l'aforisma, che insieme al saggio dovrebbe, nella distruzione del sistema, edificare la sua più pura possibilità. Ma, come il saggio, così l'aforisma fallisce proprio in ciò che si propone. Esso, figlio dell'illusione autonomista, ha orrore dell'eteronomo, che il sistema, invece, disilluso rappresenta e impone. Proprio nel coltivare ancora questa illusione, l'aforisma si rivolge a esseri liberi mentre anche per esso, alla fine, la libertà è giudicata. L'idea di sistema scende allora come dall'alto a benedire quelle briciole.⁶⁴

⁶³ In *Scrittori italiani di aforismi*, cit., 2, p. 1233.

⁶⁴ M. SGALAMBRO, *La morte del sole*, Milano, Adelphi, 1982, p. 32.

MANLIO SGALAMBRO, *Del metodo ipocondriaco* (1989):

Aforistica. Il pensiero breve non ha corta memoria. Chi pensa non dimentica il torto subito – il fatto che nacque – e lo ritorce contro l'espressione. L'aforisma è l'uso pessimistico della scrittura.

Il pensiero breve manda in pezzi l'ethos oratorio quale forma legata all'insegnamento supponente e trasmigrato poi nell'*opus*. Tutto quanto si può dire si può dire invece in un aforisma, l'anima del quale è la scansione che segna il tedio del pensare ma anche la sua eroica sosta per raccogliere, volta per volta, il pensato. Ogni passaggio mostra i suoi sacri intervalli. Solo il pensiero epidittico è un flusso continuo, inarrestabile, bestialmente vitale. Quello aforistico è fatto di pause. Questi arresti del pensiero sono concetti che migliaia di anni, passati in un attimo, hanno levigato. L'aforisma è un cenno su cui ci si intende solo tra coloro sui quali il torto subito lasciò impresso un segno.⁶⁵

MANLIO SGALAMBRO, *Del pensare breve* (1991):

Aphorismus est sermo brevis. A chi pensa per aforismi, qualcosa ricorda di fare presto. La mancanza del termine medio è ugualmente richiesta dalla pratica a cui serve come massima a portata di mano. Essa sarebbe fulminea come ciò che occorre a chi ha molto da fare. Le vecchie «massime» si ispiravano a questo: dare al frettoloso quanto gli occorreva con la sua stessa fretta. Ma l'aforisma è tutt'altro: chi muore non ha più premura. Ma, braccato, vuole conseguire tuttavia lo scopo col suo ultimo respiro: rompere lo spirito incallito a favore dell'Eden.

Nell'età dell'aforisma. Se Karl Kraus avesse scritto *Il capitale* lo avrebbe fatto in tre righe.⁶⁶

FERRUCCIO MASINI, *Aforismi di Marburgo* (1983):

Le condizioni della scrittura aforistica: decantazione dell'esperienza, ironia dell'atteggiamento intellettuale, *Weltironie* e sua autonegazione, ascolto alle vibrazioni segrete del pensiero, ogni spazio è una casella a incastro, modulazione musicale della non rassegnata malinconia.

La distanza dall'opera classica viene misurata in termini di frammentazione. Ma oggi il frammento non è più una totalità ravvolta su

⁶⁵ M. SGALAMBRO, *Del metodo ipocondriaco*, Valverde (CT), Il Girasole, 1989, p. 43.

⁶⁶ In *Scrittori italiani di aforismi*, cit., 2, pp. 1454 e 1466; «Le due cose più rapide, l'intuizione e l'aforisma, sorprendono la volontà e si sottraggono a essa. Per un soffio l'hanno elusa e trionfano per quanto loro è concesso. [...] A chi vuole; insomma, non nascono pensieri.» (dall'aforisma *Volontà e verità: Del pensare breve*, Milano, Adelphi, 1991, pp. 139-140).

di sé come un riccio (Friedrich Schlegel): non è neppure la negazione di una totalità, ma solo la sua contraffazione parodistica. Non nasconde neppure lontanamente la nostalgia di una totalità perduta. Il frammento si nega anche come frammento; diventa scheggia, rivolo o pulviscolo. È semmai, la sua, una nostalgia del nulla. Ma anche l'affermazione del nulla potrebbe essere totalizzante: la scheggia, dunque, si dispone al margine, lungo la striscia terminale del linguaggio che la divide dall'inarticolato. Essa è un modo divenuto folle della disarticolazione, dal momento che non v'è nulla più da disarticolare e articolare il nulla nell'apparenza dell'essere è ancora quel che resta da fare affinché si dia un linguaggio poeticamente «interessante». La frantumazione dei rimandi è ciò che costituisce la scheggia. Le schegge sono parole, non più erratiche, ma infilzate su se stesse come pezzi di materia. Incandescenze metaforiche. Conficcate nel nulla come bandierine. La mappa topografica è quella d'un immenso campo di battaglia dove i nemici sono ovunque e in nessun luogo: sono davanti a noi, ma anche alle nostre spalle. Sono in mezzo a noi. Sempre. Così le bandierine si dispongono su segmenti effimeri, descrivono ipotetiche linee del fronte. Arretrare è un procedere: procedere è un arretrare. Il linguaggio è l'espiazione interminabile di una colpa. Le schegge sono i pungoli nella carne del linguaggio. Ma è la nostra carne. Per questo si costruiscono le versioni moderne dell'inferno con trame di parole che non hanno continuità né sviluppo. Gli stessi pensieri ondeggiavano al vento, o meglio i loro brandelli, o meglio quel che rimane dei pensieri.

Il cerchio di un aforisma, il suo alone. Non si può pensare se non tenendo conto della nostra particolare «astronomia», delle stelle morte nel nostro universo che ancora mandano qualche bagliore e di quelle ancora così assurdamente luminose che siamo involontariamente portati a chiederci se appartengano veramente al nostro universo.

L'aforisma deve essere sfaccettato o almeno bifronte. Con un volto impone severamente il silenzio, con l'altro invita a far baldoria. Deve sfuggire alla cattura: non può essere in alcun modo irretito nell'unilateralità del concetto. È insofferente all'*explanatio more geometrico*, è insofferente e basta. Conserva gelosamente il suo margine d'ombra: è lì che nasconde la sua verità. La *implicatio* dell'aforisma ricorda il movimento di cui parla Musil, l'*einfallen*. La spudoratezza dell'aforisma è solo apparente anche se disarmante: nell'inoltrarsi nell'immediato il suo passo è ingannevole.⁶⁷

ALFONSO BERARDINELLI, *Carne da progresso* («Diario», giugno 1986):
Episodico, frammentario: cioè scrivere solo se ne hai voglia. Siste-

⁶⁷ *Ibidem*, pp. 1345, 1347-1348, 1359, 1361.

matico, professionale: cioè scrivere anche quando non ne avresti voglia, nessuno te lo chiede e non hai niente in testa.

«Perché scrivi aforismi? Non ti pare terroristico e presuntuoso?»
«Non sono aforismi. Sono frasi, solo frasi, che non sanno dove mettersi»⁶⁸

DINO BASILI, *Tagliar corto* (1987):

Un aforisma non è mai un frammento. Che bel frammento può essere un romanzo di 880 pagine!⁶⁹

DINO BASILI, *I violini di Chagall* (1991):

AFORISMA. Affermano che l'aforisma è una saetta. Meglio paragonarlo a una lucciola: il piccolo chiarore intermittente, il percorso imprevedibile, l'estrema precarietà. Un libro di aforismi è uno sciame di lucciole.

MASSIMA. La massima si digerisce meglio con una giardiniera di minime.⁷⁰

CARLO GRAGNANI, *A conti (quasi) fatti* (1989):

Cerco un libro che si possa leggere con interesse anche aprendolo a caso. Ogni frase sufficiente a se stessa.⁷¹

STEFANO LANUZZA, *Disjecta membra. Lunario dello Scorpione* (1989):

Il *concetto* ha poche parole; è una definizione, un apoftegma: quindi un paradosso. L'aforisma è il paradosso.

Malinconia, nel lavoro teorico ridotto al gheriglio dell'aforisma, per un «dopo» che è già «oggi».

Lo scriba-aforista: agitatore epidittico, solipsistico abitatore dell'ossimoro, questa figura retorica del nihilismo.

Aforismi, volantini della disperazione?

L'aforisma, pratica di riflessione centrifuga, è quanto scarta: è moto di «toccata e fuga», permanente approssimazione al plesso del bersaglio (anche «disinteresse» per il bersaglio), sembiante che rastre-

⁶⁸ A. BERARDINELLI, *Carne da progresso*, «Diario», giugno 1986, pp. 11 e 14.

⁶⁹ D. BASILI, *Tagliar corto*, Milano, Mondadori, 1987, p. 100.

⁷⁰ D. BASILI, *I violini di Chagall*, Milano, Mondadori, 1991, pp. 9 e 95.

⁷¹ C. GRAGNANI, *A conti (quasi) fatti*, Milano, Cuem, 1989, p. 8.

ma l'oggetto del discorso e lo annichilisce; è fantasia dell'intermittente analisi, episteme compendiata nell'emozione di un graffio, morso, pugno; è soprattutto parola del soggetto che – detto con Schopenhauer – tutto conosce e da nessuno è conosciuto.

È poi stemma dell'opera che non c'è, del libro mancante che, «bruciato» al calor bianco dell'illuminazione sofisticata, mai sarà scritto; è perciò memoria e verbale di un atto mancato, ribaltamento della gerarchia metodologizzante, intelligenza attivata in scandite operazioni, frastagliamento del sapere, abbandono del Cosmos.

È, ancora, «piccola morte» della totalità, distillata in cartigli resistenti allo strappo indocile della morte cosmica; è «piccola musica»; è lo sfaccettato, inesauribile soggetto che ogni nuovo giorno riprende una Bastiglia perduta il giorno prima (riprende la parola); è messa in abisso del particolare tassellato nel generale (s'intende l'abisso «chiaro»); è malinconia, solitudine, inconciliabilità, euforia che amministra l'angoscia, riduzione del superfluo e dispendio dell'essenziale, tatuaggio, epitaffio, narcisismo incredulo (Narciso riflesso in un fiume eracliteo non si riconosce), risposta che domanda, pietra lucente nel silenzio di minerali ossidati.

Dopotutto, l'aforista è il sofista, il poeta che scrive per toccare, non già per guardare, e trova senza cercare programmaticamente.

Scrivere aforismi è cartografare «guerre stellari», le guerre di posizione contro il Logos; è costruire un linguaggio come «arte di scrivere» dissimile oppure opposta all'«arte del parlare». L'aforista è infatti il poeta (un candidato al silenzio, creativo più di qualsivoglia clamore) che con Rimbaud mormora: «Io non so più parlare».

Non «parola della bocca» ma oggetto tastato con papille poetiche, manipolato dallo specillo filosofico, l'aforisma si fa diagnosi. Così l'aforista – soggetto non del tutto sordo alla morale, questa «Circe dei filosofi» e forse dei poeti – è un ippocratico sciamano, un flâneur provocatore, un «maleducato» civilissimo che dà voce al corpo sensitivo-intuitivo «spaesando» la positivista «Statua» condillachiana. Sotto tale aspetto, le idee dell'aforista sono i suoi sensi: svegli, accesi, vogliosi di crogiolarsi, al ritmo di musiche inaudite, nell'incendio degli idoli crepitanti tra fiamme dissoltrici nel lungo meriggio nihilista dell'Occidente.

Il canto aforistico è voce di crisi e turbamento, rictus e acme. Instabile struttura critica (ossia critica affrancata da ogni canone strutturale), esso denuncia la disgregazione e l'impossibilità della reintegrazione. È, in ultima sostanza, canto funebre.

Le parole dell'aforista sono ambigue perché dense, dissonanti perché lapidarie, involute perché impegnate a orientarsi nel buio, senza potere perché il loro essere, venuto dall'esclusiva attivazione dei sensi, non cerca consenso ecumenico ma punta al piacere: un piacere che non è quello del testo ma, piuttosto, dell'ironia disgregatrice del testo.

Aforismi: schegge, frammenti, rovine, frattaglie... Come la vita stessa.

La tragedia dell'essere sintetizzata (o elusa?) nell'appunto lapidario, nell'aforisma, nell'anello debole del pensiero...

Aforisma: il pensiero «cortocircuitante».

Pensare come se si dettassero, succintamente, le proprie ultime volontà: ecco l'aforisma.

Un po' di silenzio, di spazio vuoto tra una riga e un'altra, per ridare forza alla parola, per ridarle pienezza e voce...?

L'aforisma, passione del «pensiero puro».⁷²

SERGIO FANTASIA, *Concetti come confetti. Dizionario di aforismi* (1992):

AFORISMA. Concetto confezionato in carta stagnola e smerciato come un confetto purgativo.⁷³

ALDA MERINI, *La vita facile* (1992):

Gli aforismi sono gli incantesimi della notte.⁷⁴

MARIO ANDREA RIGONI, *Variazioni sull'Impossibile* (1993):

La superiorità dell'aforisma consiste nell'uccidere la spiegazione.⁷⁵

GESUALDO BUFALINO, *Bluff di parole* (1994):

È proprio dell'aforisma enunciare verità che sembrano menzogne e menzogne che sembrano verità.

Quello che si sopporta male negli aforismi è la quasi totale assenza di congiuntivi e condizionali.

Come la lettera rubata di Poe, la verità d'un aforisma era sotto gli occhi di tutti, ma nessuno ci aveva guardato.

Un aforisma benfatto sta tutto in otto parole.⁷⁶

⁷² S. LANUZZA, *Dissecta membra. Lunario dello Scorpione*, Catania, Prova d'Autore, 1989, pp. 16, 30, 31, 34, 38, 53, 61, 77, 78, 83.

⁷³ S. FANTASIA, *Concetti come confetti. Dizionario di aforismi*, Rimini-Venezia, San Marco, 1992, p. 9.

⁷⁴ In *Scrittori italiani di aforismi*, cit., 2, p. 1509.

⁷⁵ M.A. RIGONI, *Variazioni sull'Impossibile*, Milano, Rizzoli, 1993, p. 85.

⁷⁶ In *Scrittori italiani di aforismi*, cit., 2, p. 1334.

ANTONIO CASTRONUOVO, *Palingenesi del frammento* (1995):

12. L'arguta dissoluzione cromatica che l'aforisma introduce nella letteratura allude alla festa luminosa dell'ora meridiana, ma anche ai vivi e screziati colori del disfacimento organico. Come fragile maiolica l'arte s'è infranta al suolo e sparsa in schegge guizzanti. È ora lecito scorgerne il nucleo – ma non resta che piangere sui cocci.

34. Desistere da un'esposizione sistematica aiuta a disperdere il soggetto, almeno nell'accezione personalistica che la modernità ha per esso delineato. Qui è la dipendenza dell'aforisma dalla tradizione: la consapevolezza dell'individuo di essere bocca oracolare e l'ineluttabilità dell'abdicazione dall'autonomia di pensatore razionale. L'aforista è l'oracolo moderno, il sacerdote di un santuario fratto nei rivoli della società complessa.

39. Il linguaggio aforistico è un linguaggio eretico. E lo è nel senso riposto di ogni eresia: non quello di *rinnovare* ma viceversa di *recuperare*. La parola intende risuonarvi come la smarrita purezza dell'istinto: breve, malvagia, sostanziale, nient'affatto una rancida questione di stile ma quanto mai concreta ed effettuale, non distintiva di un uomo ma *dell'uomo*. L'espressione contratta ripropone la bruciante cesura etica dei tempi *significanti*. Non si tratta qui di un'eccessiva presunzione; una raccolta aforistica si muove dalla consapevolezza della precarietà su cui ogni osservazione si fonda. Tutta la questione sorge dal fatto che un tal genere di raccolta è fondato *anche* sull'altra consapevolezza: che la celebrazione calligrafica di quel fenomeno squisitamente parziale che è l'intuizione possa presentarsi, senza rischio di far brutta figura, come la premessa per approdi di ampio respiro, e pertanto dotati di una qualche 'oggettività'.

45. Una collezione aforistica non può dar adito a un giudizio sintetico se non a quello che ammette tutto oppure a quello che condanna tutto. È necessario isolare l'unità espressiva e fissarne la verità – che non ha nulla di meno rispetto a definizioni precedenti o seriori – così come l'autore ha stilato il frammento in un *certo* momento e grazie all'energia creativa accumulata in un indefinito tempo di attesa. L'aforisma fissa una relazione di idee che in quella particella di tempo appare impressionisticamente come universo di comprensione; occorre allora usarne secondo un metodo analogo i cui elementi siano la concentrazione puntiforme e la focalizzazione mirata. Non si dà infatti fruizione laddove non venga salvaguardato il metodo espressivo che «fa essere» la cosa: non si dà arte se i due poli del dare e del ricevere non siano in armonia. L'aforista non è «uomo di mondo»: si trova a suo agio quasi solo con chi lo capisce.

59. Frase rubata al tempo, all'incalzare della vita. Un aforisma

segna un'emozione, una visione, una nascita, un gioco. Sempre un aforisma farà da epitaffio ad una morte...

90. Come pezzo di una pronosticabile totalità, l'aforisma non accetta tuttavia di essere completato: il tutto non è qui infatti attingibile se al pezzo si congiungono le parti mancanti.

104. La rivelazione dell'idea adempie, al tempo stesso, l'atto dello svelare ma anche del *velare da capo*. L'aforisma *svela velando*.

118. Alla tipologia del frammento si accosta l'aforisma, non la massima. L'aforisma è un brano, elaborato e cesellato, del cosmo letterario, porzione monocromatica di un intero multiforme, elemento sinottico di un prospetto più ampio – ma sempre eterogeneo, musicamente compilato da innumeri tessere e non da un tratto unico di pennello. La massima vuole essere *hortus conclusus*, miniatura a sé stante, regola, e come tale suona didattica, mai folgorante come può esserlo l'aforisma. La perfezione è fattezze inderogabile della massima, che mai può intavolarsi con la *nonchalance* e il disimpegno dell'aforisma – e in ciò essa è fin dai primi passi letteratura, non più schietta riduzione grafica dell'idea. Come tale si fa asfittica, tanto irreprensibile da non concedere né fuga né respiro. L'aforisma allude al tutto, la massima è legge particolare; nell'aforisma si sente l'uomo, nella massima l'impomatato codino che detta morali confacenti solo al tempo e al luogo. Non a caso la massima è frutto dello scetticismo francese; soffre morbosamente del dubbio – che intende insinuare dovunque; pone morali poiché vive di morali, pecca di un nichilismo senza destino di soluzione.⁷⁷

LUIGI TRUCILLO, *Navicelle* (1995):

Gli aforismi sono il monoteismo degli esuli.

La brevità dell'aforisma arriva accanto all'inizio.

La parola che corre tra l'istante e l'aforisma insegue i mutamenti della forma.

Negli aforismi soltanto il verbo essere non si restringe.

Chi lotta con l'aforisma tira alla bocca una coperta che deve restare troppo corta.

⁷⁷ A. CASTRONUOVO, *Palingenesi del frammento*, Roma, Antonio Pellicani, 1995, pp. 16, 28, 31, 34, 45, 61, 68, 74.

STUDIO STORICO-ANALITICO DI UN OGGETTO IN MOVIMENTO

Quando divora il frutto della rapidità la parola viene scacciata dall'Eden dell'istante all'aforisma.

Il lampo dell'istante rimbomba nell'aforisma con ferocia.

Sacrificò i propri aforismi all'anamorfosi.

Il gettito di un aforisma deve essere sempre fluviale, perché la diga è il tempo.⁷⁸

MARIA LUISA SPAZIANI, *Aforismi* (1996):

L'aforisma è una scheggia d'universo. Ricostituire la vetrata è un po' più difficile.⁷⁹

ARNALDO PIZZORUSSO, *Taccuini 1980-1981* («Paragone Letteratura», Ottobre/Dicembre 1996):

«aforismo» è definizione, il che comporta: delimitazione, esclusione. L'aforisma moderno, credo da Nietzsche in poi, è una forma aperta. Tuttavia la scrittura dei moderni, in questa forma, [riproduce] la delimitazione del senso.⁸⁰

GIANNI MONDUZZI, *Orgasmo e pregiudizio* (1997):

Gli aforismi mi vengono meglio della vita.

Sogno l'aforisma muto. L'estrema sintesi del silenzio.⁸¹

JGOR RAVEL, *Tre aforismi, una astrazione* (1998)

Gli aforismi sono piccoli fiumi segreti.⁸²

⁷⁸ L. TRUCILLO, *Navicelle*, Napoli, Cronopio, 1995, pp. 97, 100, 108, 114, 122, 131, 140, 141.

⁷⁹ In *Scrittori italiani di aforismi*, cit., 2, p. 1525.

⁸⁰ A. PIZZORUSSO, *Taccuini 1980-1981*, «Paragone Letteratura», 47, t.s., 7-8 (560-562), ottobre/dicembre 1996, p. 8.

⁸¹ G. MONDUZZI, *Orgasmo e pregiudizio*, Milano, Mondadori, 1997, p. 123.

⁸² J. RAVEL, *Tre aforismi, una astrazione*, Osnago (Leco), Pulcinoelefante, 1998.

APPENDICE II

GLI AFORISTI SUGLI AFORISMI
(IL NOVECENTO)

Ho proposto qui testi in cui alcuni aforisti del Novecento parlano di aforismi. In alcuni essi parlano dei loro e lo fanno in introduzioni, risvolti di copertina ecc.; quindi sempre all'interno dell'opera, dentro il libro di aforismi.

In altri testi essi parlano di aforismi rilasciando interviste sui propri o scrivendo saggi e interventi teorici o critici.

Anche questo punto di vista mi sembra interessante per avere un più ampio ragguaglio del pensiero degli aforisti sul genere.

Rispetto agli aforismi sugli aforismi qui il discorso si fa più lineare ed esplicativo.

GIOVANNI BOINE (*Un ignoto*, «La Voce», 8 febbraio 1912 [datato 15 gennaio]):

La brevità dell'orizzonte poetico ha creata la soffocata brevità delle forme dell'arte [...] l'arte «nostra» (che «è tutta più o meno simbolica anche quando fa del verismo») rappresenta «raccorciando» [...] Io non difendo il pensiero aforistico: ho delle idee che esporrò, sul pensiero aforistico. Ma se uno pensasse a scatti, gli scoppiassero dentro cose profonde come lampi senza alone, senza riverbero logico, senza echeggiamenti di concatenamenti sillogistici, farebbe male a non darci come gli viene il pensiero suo, a scatti, a guizzi, a motti senza mettere tra l'un motto e l'altro un artificiale lavoro di apparente sistemazione. Vogliamo l'aforisma vivo non il rabberciamento di facciata secondo le regole solite; l'improvviso bagliore non un annegamento diluito secondo i bisogni correnti del raziocinare comune.

ITALO TAVOLATO (*Fra me e me*, «Lacerba», 15 maggio 1913):

In cinquant'anni si vive, sì e no, due o tre anni. Il resto è vegetare e lento morire. In due o tre anni si crea due o tre pensieri nuovi. Si resta uomo. L'oggettività? Chi conosce il tat-twam-asi si ritira nella selva e non sa parlare. Il concetto puro? Iddio? Ci siamo cascati troppe volte. Abbiamo bevuto troppi sistemi, finzioni di divinità, e incensato troppi idoli, larve dell'oggettività. Preferisco la sincerità: frammento, paradosso, aforisma.

GIOVANNI PAPINI (*Confessione preliminare a Il sacco dell'Orco*, Firenze, Vallecchi, 1933):

So benissimo che a raccolte di pensieri aforismi bizzarrie come la

presente non si fa in Italia, di solito, buon viso. Si accettano, semmai, quando son postume – lo *Zibaldone* del Leopardi, le *Note Azzurre* del Dossi e qualche altra – ma quelle dei viventi di rado piacciono: uniche eccezioni, credo, quelle di due artisti: il *Giornale di bordo* di Ardengo Soffici e il *Pittore volante* di Anselmo Bucci. E siccome non ho intenzione di morire prima del tempo per ingraziarmi i lettori arrischio anch'io, incoraggiato dagli ultimi esempi, questa silloge di frammenti. Non sono, per me, spurghi e resti messi dapparte nella fabbricazione delle altre opere. E se anche fossero trucioli avrebbero la loro utilità, come quelli del legno, e una loro giustificazione. Ma per me queste malinconie, queste osservazioni sparse, questi appunti ironici o satirici, questi giudizi epigrafici, questi raccostamenti impensati o ridevoli, queste notazioni fuggitive, queste malignità benevole e queste amare lepidezze, sono operette a sé, colla propria ragion d'essere, e non sfornite, mi sembra, di valore suggestivo o documentario. Non sempre la lunghezza è prova dell'importanza d'un pensiero e quello che si può dire in tre righe non si deve gonfiare e annacquare in tre pagine. A volte dice più una battuta di poche parole – se messe bene – che il capitolo del librone di un autorone. Fuori d'Italia libri come questi hanno molta fortuna: basterebbe citare i *Tischreden* di Lutero, i *Table Talks* di Coleridge, le *Notes sur la Vie* di Alphonse Daudet, le *Fusées* di Baudelaire, il *Notes-Book* di Samuel Butler e tanti altri. Da noi non c'è ancora l'abitudine di miscellanee siffatte e per conseguenza neanche il gusto. Noi chiediamo a ogni architetto il Colosseo e ad ogni pittore la Cappella Sistina. Ma anche una collezione di schegge lucenti o di piccoli disegni può avere la sua grazia e il suo pregio. Non dico, intendiamoci, che questo mio libretto possa esser considerato aureo od argenteo – mi basta che non sia plumbeo – e tanto meno che aggiunga qualcosa al nome che, bene o male, mi son fatto con altre opere mie. Credo, però, che i lettori intelligenti troveranno qui alcuni pretesti di riflessioni personali, alcuni spunti di varia cultura non superflui neppure per i più colti e qualche notazione morale od umoresca che può giovare alla conoscenza dell'uomo.

ALESSANDRO ALVISI (*Introduzione a Aforismi e paradossi ippici*, Bologna, Zanichelli, 1938):

Questi pensieri, seri o semiseri, non pretendono né preludono a un manuale. Dio guardi! Talvolta sono modeste definizioni di dominio comune fra i competenti, ma non inutili per i profani o i principianti. Tal altra sono precetti e giudizi che a chi la sa lunga parranno scherzi o corbellerie; con l'aggravante di nascere da un buon trentennio di equitazione studiata, praticata e soprattutto amata! Pazienza. Eppure *paradosso* è quel tal vocabolo greco che suonerebbe tanto bene, per noi cavalieri italiani, come specifico utile a ripararci il... dosso. Insomma non tutto, qui, è da prendere alla lettera, né

tutto è da prendere in ischerzo. Non ogni paradosso si dà l'aria di aforismo; né ogni aforismo sembrerà paradossale davvero.

GIUSEPPE PREZZOLINI (*Il Meglio di Prezolini*, Milano, Longanesi, 1981³):

In esso [*Codice della vita italiana*] si rivela la predilezione del Prezolini per lo stile icastico, concentrato, epigrammatico. Gli altri han dipinto dei quadri: Prezolini ha disegnato delle frecce indicative.

GIUSEPPE PREZZOLINI (*Prefazione a Ideario*, Roma, Ciarrapico, 1970):

Si tratta di una serie di sentenze, aforismi, motti, paradossi, o com'altro son stati chiamati dagli stilisti certe più o meno brevi frasi che, con un certo ritmo, intendono raccogliere molte esperienze e limitarle in definizioni di poche parole, e quindi mai dimostrano, provano o svolgono un'affermazione: son da accettare o da rifiutare; è un genere, dunque, un po' insolente, insolito e inappellabile.

RAFFAELLO FRANCHINI (*Introduzione a 99 aforismi*, Napoli, Giannini, 1976):

Molti di questi aforismi hanno forma paradossale: ma è mia convinzione che il paradosso sia il carattere proprio, anche se non sempre appariscente, della verità. È ovvio che il lettore saprà distinguere dalla forma scherzosa di certe verità lo scherzo vero e proprio e soprattutto l'ironia, che in greco significa «finzione» – una finzione, è chiaro, alla quale nessuno crede. Però...

[...] Un'altra spiegazione – l'ultima. Perché 99? È un numero che mi piace, come le 99 chiese dell'Aquila [...] Ma è anche un numero che dà il senso dell'incompiutezza, come dev'essere di ogni cosa umana, nel bene come nel male.

GUIDO CERONETTI (*Massime per la notte di capodanno 1976*, in *La Musa ulcerosa. Scritti vari e inediti*, Milano, Rusconi, 1978):

Amo le massime: le colleziono, le uso, le studio, le scambio con un amico, qualche volta ne fabbrico. La lode della sentenza breve, del ricordo a se stesso, pieni di energia e di figura nell'estrema rarefazione formale, non è da fare: si può passare la vita a sperimentare e a scrutarne gli strati di verità, le ambiguità, i vortici. A poche ore da quell'evento poco rassicurante che è la mezzanotte dell'Anno – si cerca di annullarlo dando baci e bevendo – l'offerta di una massima solitaria, di un pensiero staccato, può essere un'azione utile; l'effetto è migliore del vino e dei baci, e dura molto di più.

GUIDO CERONETTI (*Introduzione a Tra pensieri*, Milano, Adelphi, 1994):

Il frammento, in verità, è sempre nuovo. Il frammento è un viaggio nel nucleo atomico, nell'àcaro pascaliano, nel dedalo del proto-

zoo. Più frammenti pensanti insieme formano delle nuove aggregazioni, delle vegetazioni da grotta, dove si colgono altre rivelazioni. «Tutto è disperazione, lacerazione, separazione, rotolare di ruote senza carro, e questo ha nome *esilio*, o anche *mondo*»; «L'unità non è un luogo; il frammento è un luogo, è tutti i luoghi, e l'unica unità possibile»; «Che tu generi figli o libri o figure o pentagrammi non avrai generato che frammenti, *collages*, grida rotte e lacrime senza testa.»

DAVIDE LOPEZ (*Per una psicoanalisi della persona e della genitalità*, «Gli Argonauti», 5, giugno 1980, p. 133; poi in *La psicoanalisi della persona*, Torino, Boringhieri, 1983, p. 219):

La tentazione specifica del compositore di aforismi, il suo allettamento inebriante e pericoloso, è il cinismo. Egli vuole colpire, in modo indelebile, l'immaginazione del lettore con il sovvertimento spregiudicato dei punti di vista comuni e delle credenze popolari, ma anche delle superstizioni culturali e scientifiche e, scagliandogli contro una bomba di carta, vuole disorientarlo e fargli perdere l'equilibrio. Perfino Nietzsche non seppe a volte rinunciare al fascino ossessivo della «trasvalutazione di tutti i valori». Per superare la genialità di Nietzsche, l'aforisma contemporaneo, in generale, volendo essere originale a tutti i costi, è divenuto paradossale, cervellotico, assurdo. Con la parola esoterica e la citazione in sanscrito l'autore maschera l'assenza di profondità, discernimento e acume. Spesso gli estremi della pornografia letteraria e della pedanteria moralistica coincidono. Di fronte a tanto sapere ermetico, a un così massiccio stravolgimento di valori, il lettore si fa sempre più piccolo e si convince, da ultimo, di essere ignorante e di non avere mai imparato a leggere. Per superare il suo acuto complesso di inferiorità compra libri sempre più inintelligibili e indigeribili che ingozza come pietre. Tra le armi terroristiche della società contemporanea la più pericolosa è, certamente, quella dei libri. Scansatevi dalle pietre! L'aforisma di oggi, a differenza di quello del passato, dovrebbe aiutare a liberare ed emancipare il lettore, più che dai pregiudizi sociali, proprio dall'esoterismo culturale, il quale si è rovesciato nel più irriducibile conformismo.

ALESSANDRO MORANDOTTI (*Introduzione a minime*, Milano, Scheiwiller, 3, 1980):

Una caratteristica dell'aforisma è di sottrarsi a rubricazioni e classificazioni scientifiche. Il che, lo riconosco, è senz'altro irritante. La sua struttura è ambigua e sfuggente. Pretenderebbe al tempo stesso di unire concisione a vastità concettuale, soggettivazione estrema a validità universale, annotazione futile a profondità, l'eccezione alla regola, il restrittivo al generalizzato, consentendo ugualmente di trarne succo gustoso, anzi sensato e, talvolta, persino utile. [...] Nella

mia sopra rivendicata qualità di aforista professionista nego l'esistenza di un nesso diretto tra situazioni storiche di disagio e genesi dell'aforisma, anche se questo spesso le riflette. [...] Il meccanismo che presiede alla formulazione di massime è dei più elementari. Nasce da un'intima esigenza di condensare in poche parole esperienze vissute e osservazioni compiute, allo scopo di trasformarle in precetti di vita per sé e da trasmettere ad altri. [...] In me l'origine [del mio metodo di produzione minimalistica] va ravvisata, credo, in uno spasmotico desiderio di chiarezza e concisione. Un processo al quale si perviene attraverso successivi stadi di semplificazione, eliminazione, riduzione, scarnificazione. Strada facendo si sfronda tutto quanto appare superfluo, con l'alea di disperdere anche qualcosa del meglio. La meta, comunque, alla quale si punta, è di mettere a nudo il nucleo essenziale dei problemi. I quali problemi vertono sulla conoscenza dell'uomo, la natura delle cose, l'esistenza. Argomenti che per la loro metafisica complessità si rifiutano quasi per definizione a una definizione che invece l'aforisma persegue e, talvolta, consegue. [...] Mi accorgo con sgomento che, trascinato dalla foga, sono scivolato in un discorso serio, anziché serio, com'era nei propositi. Volevo dire come, a questo punto, l'invenzione di aforismi si riduca in sostanza a un gioco. Un gioco intellettuale, di cui si diletta la mente. Un gusto del gioco con le parole comune a tutti, anche se non tutti condividono la mia predilezione per i giochi di parole. Una spericolata acrobazia dello spirito. Il piacere di ridurre ai minimi termini, a brandelli, problemi dalle incommensurabili dimensioni. Dar loro parvenza di elementare trasparenza. Affrontare con apparente serietà argomenti futili e viceversa. Trastullarsi col paradosso. Giostrare con tesi e antitesi. Organizzare la battuta alla battuta di spirito. Inventare un concetto per il solo gusto di usare suoni e colori delle parole. Lo spasso di disfare frasi fatte. La soddisfazione di distruggere luoghi comuni. La voluttà di polverizzare pregiudizi. La gioia di contraddire proverbi. L'ebbrezza di fare piazza pulita delle superstizioni. Rimettere a nuovo verità consunte. Sbanalizzare il risaputo. Usare l'aforisma come temibile arma bianca d'assalto per abbattere feticci, smantellare abitudini inveterate, ridicolizzare costumi superati. Esprimere dettami di sapore filosofico. Statuire norme di vita positive e negative. Fornire ragguagli e risposte a qualunque interrogativo dello scibile.

FERRUCCIO MASINI (*Premessa a Aforismi di Marburgo*, Milano, Spirali, 1983):

Questo libro non è, se non in forma mediata e indiretta – eterodossa, quindi –, un omaggio al genere aforistico, sempre che la parola «genere» venga intesa non in guisa canonica, ma nelle sue incarnazioni viventi, e sappiamo che dello stile aforistico esistono inattin-gibili maestri, da Lichtenberg a Nietzsche a Karl Kraus. La mia è solo una premeditata contaminazione aforistica di un improbabile o

impossibile *cabier intime*. Tra la mortificazione dell'Io, che si vuole cancellato o respinto al margine della riflessione aforistica, e i suoi umani vagabondaggi nelle trasparenze ingannevoli del quotidiano sta un esiguo sentiero che ho cercato di percorrere dissolvendo continuamente l'una nell'altra questa duplice (ma forse non soltanto duplice) ipotesi di scrittura.

DINO BASILI (*Flaiano autore di aforismi*, in **Ennio Flaiano L'uomo e l'opera*, Pescara, Associazione Culturale E. Flaiano, 1983, pp. 75-78):

Si deve aggiungere che l'aforisma e il frammento non solo permettono di andare per le spiccie. Permettono, contrariamente alle apparenze, di evitare le conclusioni categoriche.

DINO BASILI (*Risvolto di copertina di Tagliar corto*, Milano, Mondadori, 1987):

Scrivo corto da quando ho cominciato a tenere la penna in mano. Agli esami di maturità il mio tema superava appena la prima pagina del foglio protocollo. «Allunga allunga» implorava il fedele compagno di banco. Non gli diedi ascolto e andò benissimo»; «I primi aforismi che ho incontrato sono stati quelli del *Manuale* di Epitteto. Ero al liceo e fu un colpo di fulmine. Seguì la lezione di ser Francesco, l'amato Guicciardini: chi scrive parecchio ci mette dentro "molta borra", materiale inutile o comunque da scartare»; «Aprono le frasi che somigliano alla "massima tradizionale". Roland Barthes, con qualche ragione, ha sussurrato a sé e agli altri che questo genere è "la più arrogante forma di linguaggio"... Spero di aver abbassato almeno il tono con alcune "minime"».

LALLA ROMANO (intervista di Nico Orengo, *Lalla Romano: mio marito nel mare dei ricordi*, «La Stampa», 6 giugno 1987):

Non avevo mai pensato di scrivere della vita o della morte di mio marito. Ero tornata, per sfida, in uno dei posti dove andavamo insieme. Era in montagna, c'era un prato. Me ne stavo lì, leggevo, scrivevo brevi aforismi. Mi piacciono i libri di aforismi, dai quali emerge una vita intera. Ciò che scrivevo su quei foglietti erano pensieri, frammenti di episodi, ma diversamente da altri miei libri non c'era continuità, non avevo bisogno di numerare le pagine. C'era, a tenerli insieme, una struttura musicale, una variazione continua su due temi, l'amore e la morte, che sembrano improponibili, troppo decadenti letterariamente. Ma era la nostra vita, la sua morte. E quei foglietti che senza ordine si affastellavano ripercorrevano, in variazioni continue, questi temi.

LALLA ROMANO (*Nei mari estremi*, Milano, Mondadori, 1987):

Eravamo a Camogli, in aprile, e io intitolavo i miei pensieri «*Minima mortalia*». Erano appunti, aforismi, e si trattava naturalmen-

te di un gioco su «moralia»: volevo intendere «pensieri legati alla mortalità». Quasi spunti immortali nel loro presentarsi effimeri. Li continuai a Courmayeur e poi li ho persi.

LALLA ROMANO (intervista di Grazia Cherchi, *L. R.: il calore discreto dei sentimenti*, «L'Unità», 3.4.1995):

Tutti i miei libri sono pieni di battute, aforismi. Secondo Raboni, anche la mia poesia è tesa all'aforisma. Deriva dal fatto che sono una persona che pensa. Se sono divertenti, è segno che ho ereditato da mio padre lo spirito «faceto»: così lo definiva una signora toscana.

GESUALDO BUFALINO (*Quarta di copertina de Il malpensante*, Milano, Bompiani, 1987):

Malpensante è chi pensa male, tecnicamente parlando. Ma è, soprattutto, chi pensa il male e ne accarezza i nodi dentro di sé, senza risolversi a tagliarli con un'energica scure. Di entrambi i significati sostiene d'essersi ricordato Gesualdo Bufalino nell'intitolare la presente raccolta di aforismi, note azzurre, *fusées*, *greguerías*, *obiter dicta*, goliarderie, malumori e umori, disposti a mo' di barbanera retrospettivo e offerti al passeggero, come si usava una volta. Uno zibaldone (o anche un diario travestito da libro sapienziale, un'opera dei pupi indecisa fra divertimento e passione) assai voluminoso in origine, ma da cui l'autore ha estratto solo le schegge che gli apparissero anticipi o riassunti delle sue più tenaci ossessioni.

GESUALDO BUFALINO (intervista di S. Petriagnani, *Bilancio di tristezze*, «Il Messaggero», 18.3.1987):

«Perché non vuole chiamarli aforismi?» «Perché l'aforisma tradizionale è una sentenza frutto di molta esperienza e che presume di avvicinarsi alla realtà. Quelli che ho scritto, invece, sono motti fulminei, direi inattendibili. Si allontanano dalla verità. Non credo di seminare granelli di saggezza. Nascono da umori momentanei, più che da meditazioni protratte. Io sono per natura incapace di meditazione protratta, ma mi lascio facilmente incastrare da questi filamenti di pensiero e di sentimento.»

GESUALDO BUFALINO (*Cur? Cui? Quis? Quomodo? Quid?*, Taormina, Agorà, 1989):

Bufalino definisce il *Malpensante*: libro di «aforismi e pensierini vari, in forma di lunario. Un diario andato a male, che corteggia la verità e più spesso la elude. Autoritratto copiato da uno specchio deformante, fra verità romanzesche e angosciose fandonie. Nessun modello alto (Pascal o Nietzsche), ma Lec o Flaiano. Goliardie alternate a impertinenze, a moralità a frammenti lirici... Temi: empietà e pietà; la memoria e il niente; il mondo come romanzo ed hellzapoppin; qualche languore fantastico».

ROBERTO GERVASO (*Avvertenza a La volpe e l'uva*, Milano, Bompiani, 1989):

Pillole anche queste di vera o presunta saggezza, riflessioni sull'uomo, sulla donna, sull'amore, sul matrimonio, sull'amicizia, sul successo, sulla politica, sulla fede, sulla vita, sulla morte: su tutto.

Non è facile né comodo guardarsi dentro, anche perché si rischia di non trovarsi. Questi aforismi vorrebbero dunque essere un filo d'Arianna. Auguriamoci che non si spezzi.

ROBERTO GERVASO (*Prefazione a Aforismi*, Roma, Newton Compton, 1994):

L'aforisma – come la massima, la sentenza e il proverbio – ha uno scopo didascalico, un fine morale (ma non moralistico): invita il lettore ad approfondire una riflessione, a far tesoro di un insegnamento.

L'aforisma, se non è un calembour, un gioco di parole, una battuta, con l'unica pretesa di divertire o di sbalordire piacevolmente, è una microscopica lezione di vita, una scheggia di filosofia pratica, una goccia di benefico elisir che allarga il cuore e dilata la mente: da assumersi in qualunque ora della giornata, prima o dopo i pasti (all'occorrenza, anche durante), soli o in compagnia. Non esistono controindicazioni, rischi non se ne corrono. Se non quello di diventare più saggi. O, forse, più pazzi.

FRANCO FORTINI (*Il pianto e il riso di un epigramma*, «Il Sole-24 Ore», 9 agosto 1992):

Fra l'aforisma e la breve poesia concettosa una somiglianza c'è di sicuro. Si cela nella durata fisica del testo, nozione che si ritrova nella teoria dei generi letterari ma, direi, poco frequentata dai correnti discorsi sulla letteratura. E perché, mi chiedo, la *agudeza*, la *pointe*, il *wit*, il *Witz*, la *battuta* (termini non equivalenti ma imparentati) esigono concisione? Nello sterminato continente del «comico» che cosa si nasconde col silenzio che precede e, soprattutto, in quello che segue lo scherzo fulminante, lo scherno sottile? È come se il lettore venisse sottratto bruscamente al fiume della norma quotidiana per esservi subito rituffato (a meno di non aver ricevuto contestualmente istruzioni formali per un indugio particolare, come fa molta poesia di tipo orfico). Il piacere del testo breve, quando sia piacere di sorpresa e velocità, dipenderà anche dalla conferma immediata di quanto già esiste prima e dopo l'atto della lettura: lo choc dell'epigramma o dell'acutezza madrigalesca sarà tanto più forte quanto più seguito subito dalla sua fine.

GIUSEPPE PONTIGGIA (*L'aforisma come medicina dell'uomo*, introduzione a *Scrittori italiani di aforismi*, a cura di G. Ruozzi, 2 volumi, Milano, «Meridiani» Mondadori, 1994-1996, p. XV):

Hóros greco corrisponde al latino *finis*, confine. In comune non solo il significato del nome, ma l'azione del verbo che ne deriva, ossia definire, porre i confini. Conoscere come separare, dividere. Sempre atti fisici, esperienze sensoriali, che diventano operazioni della mente. Anche circoscrivere, scrivere intorno. Ma il prefisso di definire, come di delimitare, è un altro, non è solo un rafforzativo, contiene, come il greco *apó*, l'idea della provenienza.

Qual è il fondamento dell'aforisma, come dell'orizzonte? È la provenienza dello sguardo, il varco di una distanza, la possibilità di racchiudere, entro i limiti di una definizione, il flusso altrimenti inafferrabile dell'esperienza. Donde anche il significato secondario di estratto, di citazione, di delimitazione di un testo. Sempre il prefisso *de*, lo stesso che trasforma l'operazione di tagliare, *caedere*, in un atto della volontà, *decidere*.

GIUSEPPE PONTIGGIA (*L'Isola volante*, Milano, Mondadori, 1996, pp. 268-269):

Oggi l'aforisma gode di un successo sorprendente, dovuto a una molteplicità di ragioni, tra le quali una *brevitas* in sintonia con il tempo a disposizione, l'elusione di una sistematicità che appare inattingibile anche alla speculazione filosofica, la provocazione paradossale o comica. Non trascurerei la citabilità, preziosa per le modeste ambizioni del nostro periodo. Spesso chi cita lo fa per mostrare consuetudine con autori che non frequenta. Ora se enunciasse aforismi di cui conosce il contesto, la citazione avrebbe una sua necessità e si inserirebbe con una certa efficacia nel tessuto nuovo. Ma se attinge, come fanno i più, a un repertorio, non dilata i limiti del proprio discorso, ma li sottolinea. Io gli consiglierei di non farlo.

ANTONIO CASTRONUOVO (*Risvolto di copertina di Palingenesi del frammento*, Roma, Antonio Pellicani, 1995):

Se l'aforisma è genere retorico per eccellenza, questo libretto non teme di immergersi nella fibra della retorica. Ma intende anche rintuzzare quel giudizio con una decisione ironica: impiegare un metodo espressivo che è quello stesso della materia indagata, costruire una poetica della brevità con locuzioni brevi, parlare di frammenti o aforismi mediante aforismi o frammenti.

Maria Teresa Biason

LA MAXIME O IL PARADOSSO BEN TEMPERATO

Dal punto di vista logico, il paradosso è probabilmente la figura di pensiero che meglio si addice alla produzione aforistica moderna: né l'uno né l'altra infatti forniscono esplicitazioni davanti ad asserzioni ingiustificabili secondo la logica comune, giungendo anzi alla rappresentazione diretta di aporie di cui il discorso analitico potrebbe difficilmente farsi carico.

Anche dal punto di vista delle strategie discorsive il paradosso si adatta perfettamente alle finalità dell'aforisma: al pari dell'aforisma, esso impone un brusco risveglio all'attenzione del lettore; la forma breve e discontinua, poi, esalta il suo potere a tal punto che il lettore percepisce non già la sua fragilità logica, come potrebbe avvenire all'interno del discorso argomentativo, ma la perentorietà delle sfide che esso propone; e ancora: ogni paradosso intrattiene innegabilmente un rapporto con la realtà che può andare dalla polemica all'opposizione provocatoria, e tale rapporto è simile a quello dell'aforisma davanti al reale; per finire, oltre all'attenzione, ogni affermazione paradossale, dopo una prima accettazione o un rifiuto del suo assunto – violentemente sollecitati da un'adeguata organizzazione formale – chiede ad ogni singolo lettore un riscontro con la sua propria esperienza, ed è in tale attività del lettore che aforisma e paradosso si incontrano ulteriormente.

Perfettamente adattato alle necessità dell'aforisma, il paradosso è diffuso anche nelle raccolte di massime, che per alcune peculiarità statutarie sembrerebbero invece escluderlo. Questa osservazione rende necessario riproporre qui il *distinguo*, in altri contesti obsoleto, fra aforisma e *maxime* (massima d'ora in poi), che nel discorso aforistico rappresenta una varietà, una specie. Nel presente contesto, la differenziazione più saliente fra la massima e l'aforisma moderno riguarda alcune finalità: per ra-

gioni storiche la massima si è posta, fin dalla sua formazione, delle finalità estetiche che l'hanno differenziata dalle forme brevi precedenti, accomunandola però a buona parte della letteratura aforistica moderna; tuttavia essa ha associato tali finalità – fedele in questo a tutta la letteratura gnomica che l'aveva preceduta – anche a scopi etici e didattici cui ha subordinato la scelta delle tematiche e quella dell'organizzazione discorsiva. Quando non chiaramente immorale per il lampante e ingiustificato diniego di dati di fatto evidenti o di procedure logiche consacrate dall'uso, il paradosso invece (e con esso i generi che ne fanno largo uso, come l'aforisma) è almeno amorale per la sua capacità di smantellare – con espedienti retorici e non con argomentazioni patenti – ogni luogo comune e ogni prevedibilità tanto logica quanto formale; la massima, dal canto suo, fonda la sua etica proprio sull'accettazione di dati di fatto inconfutabili e sulla prevedibilità delle sue strutture formali, vera e propria propedeutica ad una normalizzazione dei comportamenti quotidiani anche attraverso i comportamenti linguistici. La massima, inoltre, è animata da un'istanza di universalità in nome della quale essa tende ad una centralità della visione, mentre l'aforisma moderno esibisce, come le affermazioni paradossali che spesso lo abitano, l'eccentricità del suo punto di vista.

Figura amata dai mistici perché aliena da ogni compromesso con la razionalità e con la conoscenza graduale di ogni fenomeno, come può allora il paradosso, guidato dal lampo improvviso dell'intuizione (quando non dall'arbitrio) nella sua ricerca di un giudizio sul mondo, adattarsi alle esigenze della massima, che proprio della scomposizione calibrata e costante di ogni istanza dell'etica ha fatto il suo scopo?

Nella risposta a questa domanda dovrebbe essere contenuta la misura del rapporto fra la massima e l'aforisma, cioè una delle più vistose differenziazioni formali insite nel genere aforistico.

Anche se sostanzialmente incompatibili, massima e paradosso hanno però in comune alcuni tratti dell'organizzazione discorsiva.

Come già precedentemente denunciato, dopo aver risvegliato bruscamente l'attenzione del lettore, il paradosso richiede un'interpretazione che mette in atto conoscenze e competenze complesse prima di farsi definitivamente accettare; la sua comprensione totale trova quindi il suo completamento a lungo termine, dopo un'elaborazione individuale da parte del lettore di

dati apparentemente inconfutabili o inaccettabili al primo approccio; dal canto suo, anche quando non propone nessuna sfida aperta alla realtà, come avviene invece sempre nel paradosso, la massima chiede un raffronto fra un sapere implicito e la riformulazione che essa ne propone, e anche tale raffronto differisce nel tempo la sua completa comprensione: per attenersi alla sola storia della massima francese, una parte consistente della letteratura critica su La Rochefoucauld mette in evidenza l'importanza dei dibattiti coevi per una corretta ricezione di alcune celebri massime e conferma così il lungo cammino di riflessione e di conoscenza necessario alla migliore comprensione di ogni singolo testo. Questo ricorso continuo ad un sapere implicito fa sì che, nonostante il tono apodittico, la massima sia, come il paradosso, polifonica o almeno dialogica: massima e paradosso contestano sì la realtà, pur con modalità ed intensità diverse, ma al contempo le rendono omaggio, nel senso che essa costituisce il punto di riferimento costante anche per ogni asserzione che apparentemente se ne discosti. Per finire: il paradosso è una figura di pensiero; è poi del tutto accidentale che si avvalga anche di tropi come la metafora, l'ossimoro o lo zeugma per rafforzare la sua efficacia; in quanto figura di pensiero, il paradosso non apporta disturbi al codice linguistico, ed è, anche questa, una caratteristica ben accetta alla massima, la quale tende a rispettare la trasparenza dell'enunciato.

Il paradosso presenta quindi delle caratteristiche importanti per essere gradito, pur con alcune restrizioni, anche nelle raccolte di massime. Per di più, anche dal punto di vista storico, il paradosso era una figura familiare per i destinatari immediati delle *Maximes* di La Rochefoucauld, che lo avevano praticato come locutori nelle conversazioni e nei giochi verbali dei salotti preziosi, e che continuavano a praticarlo come lettori assidui di molti generi letterari coevi: volgarizzato fin dal secolo precedente da manuali di grandissimo successo come quello di Ortensio Lando, il paradosso era ricorrente nei generi minori destinati all'oralità o all'effimero degli scambi mondani, e contrassegnava, inoltre, alcuni generi più gravi dell'eloquenza o della polemistica. Nei primi casi esso aveva la funzione ludica di suscitare un facile stupore, nei secondi la funzione argomentativa essenziale di ampliare i limiti della riflessione fino a spingere all'accettazione di ciò che sembrava inaccettabile. Anche se apparentemente inadeguata alla letteratura morale, l'istanza ludica è invece presente anche nelle *Maximes* sotto

l'aspetto dell'ironia o nell'uso della *pointe*, e potrebbe quindi giustificare da sé sola la presenza del paradosso; tuttavia anche gli scopi didascalici di cui si faceva carico gran parte della letteratura morale dell'epoca erano compatibili con la presenza del paradosso, quando debitamente adattato a tali scopi. Va tuttavia precisato che, nella stragrande maggioranza, le affermazioni paradossali contenute nelle *Maximes* non costituiscono né quelle aporie né quelle provocazioni logiche o culturali e che esse assumono nelle moderne raccolte di aforismi, perché costantemente sottomesse alle necessità sociali dell'epoca e del genere.

E saranno proprio questa sottomissione e questa necessità di conciliare la sfida logica con la funzione pedagogica che, portando ad un uso del paradosso ritenuto improprio dalla concezione moderna della figura, metteranno in luce una differenziazione importante fra la massima e l'aforistica moderna.

Non valgono ad attenuare questa differenziazione, perché troppo rare, alcune affermazioni paradossali che potrebbero appartenere ad una raccolta di aforistica contemporanea. Infatti, se ogni paradosso rappresenta un rovesciamento della realtà o almeno dei suoi canoni interpretativi abituali, la massima 423 («Peu de gens savent être vieux») ne è un esempio tipico. In essa viene davvero sconvolto, senza esplicitazione alcuna, ogni concetto corrente di vecchiaia. A tale paradosso culturale se ne aggiunge uno di natura estetica: in ogni testo, anche nel più composito – per ragioni storiche e scelte espressive, nel caso delle *Maximes* – vi è un'omogeneità stilistica in grado di assicurare, tra l'altro, uno dei criteri di riconoscibilità del testo stesso; nella raccolta di La Rochefoucauld tale omogeneità è rappresentata da un alto tasso di figuralità in cui predominano le figure della disposizione sintattica e del semantismo profondo come i poliptoti e le antitesi. Eppure nella massima qui analizzata non vi è traccia di queste caratteristiche ricorrenti; semplice frase assertiva, essa è stilisticamente incongrua proprio per la sua linearità; il paradosso logico si affida infatti ad un'unica ed elementare strategia discorsiva: la sostituzione della modalità in un sintagma verbale («*saper essere*», nella fattispecie, invece degli abituali «*dover essere*», che indica la vecchiaia come un evento ineluttabile, o «*poter essere*», che la mostra come un privilegio genetico). La sostituzione operata da La Rochefoucauld obbliga invece a guardare alla vecchiaia come alla manifestazione di una competenza, come ad un comportamento sociale di cui si possono acquisire le regole: l'ultima età

della vita, quindi, non è più sentita come un fenomeno dipendente dalla biologia o dal favore del destino, secondo i dettami dell'opinione corrente, ma come il frutto di un'acquisizione culturale, e in quanto tale affatto suscettibile di un apprendimento graduale. Senza l'ausilio di nessuna spiegazione, ma unicamente con la sua propria riflessione e con il conforto delle sue conoscenze più elementari, il lettore deve considerare se la provocazione di La Rochefoucauld amplia il suo sapere sulla vecchiaia oppure lo mette solo alla prova, deve insomma giungere all'accettazione dell'affermazione paradossale o al suo rifiuto, ma non senza passare per l'analisi sociale ed epistemologica che essa sollecita.

Ma, lo si è detto, i paradossi di questo genere – paradossi puri, rispetto a quelli delle esemplificazioni che seguiranno – sono rarissimi nelle *Maximes*¹: il loro ridottissimo numero dimostra quanto essi siano ritenuti inadatti in un'opera come quella di La Rochefoucauld, che, pur non essendo affatto estranea a questa figura di pensiero nella sua nudità, preferisce, per ragioni di opportunità sociale e soprattutto di scelte espressive, attenuare ogni incongruità mediante correttivi di varia natura.

Il più blando di questi correttivi – blando proprio perché conserva al paradosso una buona parte della sua capacità di turbare le assiologie correnti – è quello rappresentato dall'*attelage*. In due massime celeberrime prese come esempio, la 26 («Le soleil ni la mort ne se peuvent regarder fixement») e la 435 («La fortune et l'humeur gouvernent le monde») l'autore stempera due affermazioni paradossali nell'ambiguità di questa figura che associa al medesimo predicato due soggetti di natura disparata, di cui uno adeguato al predicato stesso con cui forma una frase banale, l'altro totalmente incongruo rispetto alle attese indotte dalla fondatezza del primo soggetto². «Le soleil ne se peut regarder fixement» è un dato incontestabile, così come lo era divenuta, in epoca barocca, l'affermazione secondo la quale «la fortune gouverne le monde» – pur paradossale, originariamente, rispetto alla fiducia nelle redini della ragione per il governo del mondo –; «l'humeur gouverne le monde» e «la mort ne se peut regarder fixement» sono invece affermazioni insostenibili nella cultura di La Rochefoucauld, cultura che

¹ Si tratta, almeno per la nostra cultura e per le nostre cognizioni storiche, delle massime 102, 316, 402 e 415. Ma la percezione del paradosso è legata ad una sensibilità epocale che rende difficile la sua esatta delimitazione.

² Si vedano anche le massime 105, 126, 210, 253, 414 e 426.

non aveva ancora dimenticato gli atteggiamenti più vistosi dello stoicismo cristiano e del cartesianesimo nell'ambito dei comportamenti sociali (la morte si doveva saper guardare senza batter ciglio, gli umori dovevano essere trattenuti dalla razionalità nel «governo del mondo», ed ogni affermazione contraria era foriera di scandalo). L'associazione inattesa di due soggetti disparati, tuttavia, stupiva meno per l'affermazione paradossale espressa che per il brusco cambiamento di isotopia; tale cambiamento otteneva un effetto straniante sul piano della retorica discorsiva che permetteva all'autore di eludere le responsabilità ideologiche o sociali inerenti alla pura affermazione paradossale, senza tuttavia rinunciare a suscitare meraviglia oppure, più semplicemente, a provocare quell'inattesa catena di riflessioni e quel rinnovamento nella visione del mondo che provoca ogni paradosso, anche quando mascherato.

Se in questi casi la complessità delle scelte espressive, pur mistificando la natura del paradosso, ne conserva la vitalità, in un altro gruppo di massime la volontà di attenuare la forza di certe affermazioni paradossali si manifesta in maniera molto più semplice e scoperta³. Le massime in questione sono costituite da similitudini in cui un'affermazione paradossale viene associata ad un fenomeno noto o indiscutibile: l'esempio più celebre di questo gruppo è la massima 171: «Le vertus se perdent dans l'intérêt comme les fleuves se perdent dans la mer». È spesso all'affermazione paradossale contenuta nelle massime di questo gruppo che viene affidata la triste fama del Duca, e di primo acchito tale fama sembra meritata: «Les vertus se perdent dans l'intérêt [...]» (massima 171), «Les vices entrent dans la composition des vertus [...]» (massima 182), «La reconnaissance entretient le commerce [...]» (massima 223), e via dicendo, sullo stesso tono. Ma la crudezza di simili affermazioni viene attutita, una volta completata la lettura della massima, dalla condizione paritaria (spesso confermata dall'identica struttura sintattica) che la similitudine instaura fra il paradosso espresso nel primo termine ed un fenomeno naturale o un diffuso comportamento sociale descritti nel secondo. Rileggendo le massime poc'anzi mutilate («Les vertus se perdent dans l'intérêt comme les fleuves se perdent dans la mer», «Les vices entrent dans la composition des vertus comme les poisons

³ Si tratta delle massime 171, 182, 185, 193, 223, 276, 292, 300, 337, 342, 344, 353, 380 e 382.

entrent dans la composition des remèdes. La prudence les assemble et les tempère, et elle s'en sert utilement contre les maux de la vie», «Il est de la reconnaissance comme de la bonne foi des marchands: elle entretient le commerce, et nous ne payons pas parce qu'il est juste de nous acquitter, mais pour trouver plus facilement des gens qui nous prêtent») si potrà notare come, tramite il procedimento della similitudine, la relazione di parità fra il paradosso etico e il fenomeno naturale o il truismo rappresenti una normalizzazione del paradosso stesso: il carattere eccezionale di quest'ultimo viene attenuato innanzitutto dal suo inserimento in un rapporto paritario, perché il paradosso non ha pari, e poi dal raffronto sistematico con un'affermazione cui l'esperienza quotidiana riconosce un carattere di necessità fisica, logica o sociale, perché il paradosso, per statuto, contravviene a tali necessità. Diventerà allora accettabile il fatto che tutte virtù si fondano nell'interesse, che in ognuna di esse ci sia anche una componente di vizio, che la riconoscenza sia unicamente un motore dei commerci umani, se accostato all'ineluttabilità della fusione dei fiumi nel mare, ai procedimenti della chimica farmaceutica che usa i veleni per comporre i rimedi, alla diffusa, anche se interessata, buona fede dei mercanti.

In altre massime tocca ad un rapporto di quantità creare un legame di necessità fra il truismo e il paradosso, con il conseguente depauperamento di quest'ultimo ⁴. Si prenda ad esempio la massima 167 («L'avarice est plus opposée à l'économie que la libéralité»): affermare che «l'avarice est opposée à l'économie» è un rovesciamento dell'opinione corrente, secondo la quale è la prodigalità (cioè l'antonimo) il difetto opposto alla corretta gestione dei beni materiali. Eppure l'incongrua affermazione di La Rochefoucauld beneficia, proprio perché inserita in un rapporto di quantità accanto ad un'affermazione universalmente condivisa, di un credito che le deriva da svariate garanzie: un rapporto di quantità appare sempre animato di per sé da un'istanza di obiettività, perché stabilire una differenza quantitativa implica una misurazione, un conteggio, un giudizio motivato; l'affermazione paradossale contenuta nel primo termine di paragone, poi, gode di quella proprietà transitiva secondo la quale alcune caratteristiche di uno dei due ter-

⁴ Sono le massime 5, 29, 37, 61, 64, 135, 178, 180, 188, 238, 249, 315, 323, 341, 362, 390, 421, 436, 483, 488.

mini di paragone possono essere trasferite all'altro, dato che, una volta paragonati, i due termini di paragone appartengono allo stesso gruppo – anche convenzionale –, quello stabilito dal *tertium comparationis* (nella fattispecie l'«opposizione all'economia»): nel caso qui considerato, l'affermazione paradossale che indica proprio nell'avarizia una forma di cattiva gestione dei beni, dalla fiducia indiscussa di cui gode il secondo termine di paragone, cioè il truismo che attribuisce alla generosità la scorretta gestione del patrimonio, trarrebbe almeno il vantaggio di una certa plausibilità, la quale, anche se accompagnata dal dubbio, sarebbe certamente più costruttiva del rifiuto cui andrebbe incontro l'affermazione paradossale nella sua crudezza. Nelle similitudini, l'associazione fra affermazione paradossale e fenomeno naturale o noto tendeva a garantire l'accettabilità sociale del paradosso, pur travisandone la natura, dato che il paradosso rifiuta ogni aprioristico consenso sociale; nelle comparazioni or ora esaminate, il rapporto di quantità garantisce una parvenza di ragionevolezza al paradosso, indebolendolo ulteriormente, perché esso si situa al di là della pura dimensione razionale.

Questo tentativo di ancorare il paradosso ad un dato inconfutabile può tuttavia venire ulteriormente rafforzato: è il caso in cui un elemento di natura formale salda il paradosso al truismo mediante un legame di cui non si può non percepire la necessità. Nella massima 441 («Dans l'amitié comme dans l'amour on est souvent plus heureux par les choses qu'on ignore que par celles que l'on sait»), l'autore, secondo il procedimento già noto, associa un paradosso («Dans l'amitié comme dans l'amour on est heureux par les choses que l'on ignore») ad un meccanismo di sordina rappresentato dal paragone fra il paradosso stesso e un'affermazione incontestabile («Dans l'amitié comme dans l'amour on est heureux par les choses que l'on sait»); ma in questo caso, oltre che dal paragone, il legame fra truismo e paradosso è sancito anche dall'antitesi e dal parallelismo sintattico che la sottende («*Les choses que l'on sait*» / «*les choses qu'on ignore*»): tanto l'una quanto l'altro creano – e soddisfano – delle attese che costituiscono una forte rispondenza stilistica fra i due segmenti opposti dalla logica⁵. Ora, tali attese funzionano come un solco già tracciato entro cui gli

⁵ Si vedano le massime 5, 13, 90, 122, 132, 221, 234, 238, 252, 290, 315, 331, 334, 340, 341, 390, 436, 483, 487.

elementi comuni al paradosso e al truismo – l'identica o simile disposizione sintattica dei due colli, l'asse semantico lungo il quale si situano le antitesi – rimbalzano dall'uno all'altro formando un percorso di lettura guidato. Analoga funzione riveste il poliptoto i cui due membri, comuni, dal punto di vista semantico, ai due termini di un paragone oppure a uno di essi e al *tertium comparationis*, si trasformano in un passaggio obbligato attraverso il quale debbono transitare tanto il paradosso quanto il truismo. Nella massima 326 («Le ridicule déshonneur plus que le déshonneur») la ripetizione della radice comune al secondo termine di paragone e al *tertium comparationis* – rispettivamente «le ridicule déshonneur» e «le déshonneur [déshonneur]» – dà maggior rilievo alla somiglianza semantica fra i due termini che alle differenze quantitative e logiche fra di essi, mistificando così l'evidenza del paradosso⁶.

Tutti i correttivi finora usati da La Rochefoucauld per contenere la forza del paradosso potrebbero tuttavia rimanere a livello di testimonianza relativa all'acquiescenza dell'autore di fronte al rapporto fra le necessità di un genere letterario e le esigenze sociali dei suoi destinatari immediati, se le svariate strategie finora denunciate non fossero accomunate da un tratto in grado di suggerire un'ulteriore spiegazione circa il loro ruolo. Tale tratto è costituito dalla ripetitività di alcuni schemi formali usati nella maggior parte degli esempi or ora chiamati in causa. Va tuttavia sottolineato che il ritorno dei medesimi schemi formali si riscontra non solo nelle massime finora considerate ma anche, con pari costanza, nell'intera raccolta: ad esempio, vengono ripetuti elementi stilistici significativi a livello frastico per ottenere un marcato ritmo binario, oppure, per rafforzare tale ritmo, molte figure della disposizione sintattica (parallelismi e chiasmi principalmente) disposte sui due colli di una medesima frase o, per finire, vengono ripetute intere frasi, e tutto ciò con un'insistenza tale che per alcuni commentatori la massima è stata ripetutamente identificata con tali figure. Se vengono ripetuti soprattutto alcuni schemi astratti (principalmente quelli riguardanti la distribuzione dei termini della frase), significa che l'insegnamento della massima non è affidato solo ai suoi contenuti; la ripetitività degli schemi formali po-

⁶ Fanno parte di questo gruppo, benché meno icastiche, le massime 120, 134, 151, 174, 219, 263, 283, 326, 369, 381, 458, nonché la massima 324 in cui la figura della sillepsi ottiene un effetto simile.

trebbe avere invece uno scopo didattico indiretto, quello di formare anche una competenza che, lo si è visto, da strettamente linguistica e soprattutto retorica, dovrebbe trasformarsi in comportamentale: il destinatario della massima dovrebbe apprendere dalla presenza martellante dei medesimi schemi discorsivi la capacità di riprodurre, a tutti i livelli, un ordine precostituito. La presenza di questi prototipi sarebbe quindi uno strumento di quell'etica del dire, propedeutica all'etica del fare, che è uno dei messaggi subliminali più interessanti delle *Maximes*.

Nel caso del paradosso, tuttavia, questa costrizione entro strutture note e ripetitive è un ulteriore elemento di incompatibilità – e questa volta totale – con la caratteristica di evento unico che gli è inerente: se le precauzioni retoriche precedentemente analizzate ne attenuavano la forza, la ripetitività degli schemi formali la annulla. Eppure l'associazione fra un paradosso e uno schema formale noto dev'essere stata considerata dall'autore un tratto irrinunciabile del discorso che andava perfezionando se la medesima struttura sintattica, sorretta, nella fattispecie, dalla ripetizione di un elemento altamente significativo quale il *tertium comparationis*, viene confermata in due massime composte in momenti diversi: la massima 167, citata poc'anzi («*L'avarice est plus opposée à l'économie que la libéralité*»), appartiene ad un gruppo di massime elaborato negli anni 1662-1663, mentre la massima 445, che ricalca esattamente lo schema compositivo della precedente («*La faiblesse est plus opposée à la vertu que le vice*»), è stata scritta dopo una quindicina d'anni e mai espunta in una raccolta pur sottoposta a numerosi e importanti rimaneggiamenti sempre finalizzati al suo miglioramento.

Quest'ultima osservazione permette di focalizzare l'attenzione sul substrato storico delle scelte operate da La Rochefoucauld e conseguentemente sullo scopo principale di questa riflessione (cioè mostrare quanto siano discriminatorie, ai fini dell'evoluzione del genere, le differenze nell'uso del paradosso fra massima e aforisma). Le esemplificazioni precedenti, mettendo in rilievo l'indubbia determinazione dell'autore nello stabilire una relazione di necessità fra il turbamento generato dall'eccezionalità del paradosso e la rassicurazione proveniente dalla notorietà degli assunti oppure degli schemi formali, sembravano ascrivere ogni singola scelta all'originalità dell'autore. Va sottolineato, invece, che la scrittura delle *Maximes*, pur

altamente e nobilmente innovativa nell'ambito delle forme brevi, non poteva essere associata al concetto di originalità, inconcepibile all'epoca di La Rochefoucauld, né tantomeno rifiutare un certo didattismo, inerente anch'esso a buona parte della produzione letteraria coeva. Inoltre, la relazione fra truismo e paradosso, di cui La Rochefoucauld fa gran uso, non era cosa rara né era sentita come un'opposizione saliente, ma piuttosto come una dialettica fra due diverse forme espressive entrambi estreme ma entrambi accettabili ed utili: da un lato il paradosso, lo si è visto, era una figura familiare che metteva la meraviglia al servizio dell'apprendimento, dall'altro il luogo comune non era, come oggi, sinonimo di banalità, ma costituiva uno dei luoghi di transito delle grandi verità e uno dei fondamenti di ogni retorica interdiscorsiva. Insomma, il loro incontro, straniente per la nostra sensibilità, abituata a percepire il paradosso nella sua assolutezza proprio dalla scrittura aforistica contemporanea che in esso trova una sanzione ulteriore della sua libertà, non lo è affatto, invece, dal punto di vista storico. Quanto al ruolo della ripetitività nei principali schemi formali delle *Maximes* e all'importante fenomeno di stereotipia che esso ingenera, non solo nella produzione epigonale, ma in tutta l'aforistica francese (come mostrano le comunicazioni di Werner Helmich nel contesto di questi incontri), va sottolineato che anche lo stereotipo era ritenuto, nel XVII secolo, un sicuro ricettacolo della verità e dell'obiettività del discorso. Queste considerazioni di natura storica giustificano quindi le scelte di La Rochefoucauld almeno nella stessa misura di quelle poetiche, permettendo così di circoscrivere uno stadio ben preciso nell'evoluzione dell'aforistica moderna che si può così riassumere: la massima presenta, accanto all'aspetto atemporale delle sue formulazioni, un'organizzazione discorsiva legata ai gusti e alle necessità del contesto che l'ha vista nascere; una di queste necessità è quella di saper contenere e domare, tramite configurazioni discorsive che favoriscano il rallentamento delle emozioni, la dirompenza dell'immaginazione, della speculazione intellettuale non guidata, della libertà nei raffronti analogici, di ogni giudizio imprevedibile. L'aforisma contemporaneo incoraggia invece quella libertà di associazioni che la massima tendeva a controllare; non stupisce quindi che gli autori dell'*Athenaeum*, infervorati dall'intenzione di creare una forma nuova in grado di esprimere con spontaneità verità più ampie di quelle morali, abbiano rifiutato esplicitamente gli schemi retorici di

La Rochefoucauld, e attribuito invece un valore carismatico a Chamfort, autore da essi definito «elettrico», «chimico», capace cioè di offrire la sua verità per scorci inattesi, accostamenti incongrui, esempi (anche di vita) folgoranti per la loro impertinenza. È toccato loro far emergere, mediante una relazione oppositiva che appare ingiustificata se limitata ai soli autori da essi indicati, cioè La Rochefoucauld e Chamfort, una differenziazione nelle potenzialità della scrittura aforistica di cui la storia del genere avrebbe poi mostrato la pertinenza.

La Rochefoucauld suggerendo, con i suoi paradossi addomesticati, un patto di lettura in grado di assicurare la possibilità di un compromesso per ogni fenomeno di dismisura, propone anche una lezione di relativismo, dato che in tale patto gli estremi – paradosso e truismo – sono solidali, e ogni sorta di giudizio – di verità o di acquisita verosimiglianza – diventa possibile; l'aforisma moderno invece considera il paradosso – e le aporie cui esso conduce – la sola visione di un mondo su cui ogni giudizio analitico è divenuto ormai impossibile.

Riferimenti bibliografici essenziali

- B. BEUGNOT, *Florilèges et Polyantheae: diffusion et statut du lieu commun*, in *La mémoire du texte. Essais de poétique classique*, Parigi, Champion, 1994.
- M.T. BIASON, *La massima o il «saper dire»*, Palermo, Sellerio, 1990.
- M. BLANCO, *Les rhétoriques de la pointe. Baltasar Gracián et le conceptisme en Europe*, Ginevra, Slatkine, 1992.
- J. CULLER, «Paradox and the language of morals in La Rochefoucauld», *The Modern Language Review*, 68, 1973, pp. 28-39.
- M. KRUSE, *Die Maxime in der französische Literatur. Studien zum Werk La Rochefoucaulds und seiner Nachfolger*, Amburgo, «Hamburger Romanistische Studien», 1960.
- J.C. MARGOLIN, «Le paradoxe est-il une figure de rhétorique?», *Nouvelle Revue du Seizième siècle*, 6, 1988, pp. 5-14.
- C. PERELMAN e L. OLBRECHTS-TYTECA, *Traité de l'argumentation*, Parigi, P.U.F., 1958 [trad. it. *Trattato dell'argomentazione. La nuova retorica*, Torino, Einaudi, 1966].
- F. RASTIER, *Chamfort; le sens du paradoxe*, in R. LANDHEER e P.J. SMITH, *Le paradoxe en linguistique et en littérature*, Ginevra, Droz, 1996.
- M. RIFFATERRE, «Paradoxe et présupposition», in R. LANDHEER e P.J. SMITH, *Le paradoxe en linguistique et en littérature*, Ginevra, Droz, 1996.
- P. TOFFANO, *La figura dell'antitesi nelle massime di La Rochefoucauld*, Fasano, Schena Editore, 1989.

Werner Helmich

LA DIVERSIFICAZIONE DELLE FORME ESPRESSIVE
NELL'AFORISMA FRANCESE DA JOUBERT A OGGI

I

La fortuna delle massime e riflessioni moralistiche durante il Sei e Settecento è dovuta in gran parte al fatto che la loro forma linguistica, mantenutasi a lungo molto rigida, si è rivelata facilmente riconoscibile e imitabile. La grande maggioranza dei testi appartenenti alla tradizione di La Rochefoucauld ha la forma logica di asserzioni o giudizi generali destinati a esprimere verità universali sull'uomo e la società, talvolta provvisti di attenuazioni tattiche. Questa forma principale viene completata nelle tradizioni minori dall'esortazione, dalla regola di vivere e altre forme di precetti generali. Le forme classiche della massima moralistica si mantengono fino al nostro secolo in tre correnti diverse, anche se nel caso singolo non sempre ben separabili: quella epigonale, quella parodica e quell'altra che per causa delle sue qualità estetiche mi piacerebbe denominare moralistica perenne, se fossi più sicuro sull'avvenire dell'antropologia tradizionale.

La corrente epigonale, che statisticamente è sempre stata di gran lunga la più rappresentativa, ci presenta quasi tutta la vita intellettuale e sociale nella stretta cornice formale dell'asserzione generalizzata, iscrivendosi o nella tradizione dei giudizi duri, disingannati di La Rochefoucauld o, più spesso, in quella dei giudizi più miti e positivi, rappresentata da Vauvenargues. Un'occhiata all'antologia *La pensée française* di Louis Cario e Charles Régismanset¹, mostra la posizione dominante di questa variante fin dopo la prima guerra mondiale – non soltanto nella

¹ Sottotitolo: *Anthologie des auteurs de maximes du XVIIe siècle à nos jours*, Parigi, Mercure de France, 1921.

realtà testuale ma anche nella mente dei critici responsabili della scelta dei testi da raccogliere. Jean Lafond ha messo in evidenza altri esempi di questa produzione epigonale dell'Ottocento sulle tracce formali di La Rochefoucauld². La corrente non è ancora esaurita. La vena della letteratura tardomoralistica si vede anche in autori che rappresentano correnti più recenti, come per esempio in Jules Renard, Jacques de Bourbon Busset, Jean Rostand o Montherlant. Le due serie di *Notes et maximes* pubblicate da Hachette negli anni '20 e '60 indicano già nel loro titolo generale la persistenza di questa tradizione formale, anche se lo spettro tematico è stato in un certo qual modo adattato alla vita moderna. Le forme, e con queste anche i modi di pensare che in esse si esprimono, sono rimaste quelle del Seicento: asserzioni e regole di condotta di vita prive di ogni coloritura personale. Un esempio caratteristico di tale «modernizzazione» tutta esteriore lo rappresenta la massima seguente: «La haine n'est parfois qu'un amour rebuté, et l'amour une haine sublimée»³, che è l'imitazione di un modello di pensiero moralistico, la vicinanza intrinseca di amore e odio, arricchito superficialmente di un termine psicanalitico, senza però uscire dall'antropologia classica.

S'intende che formule così ovviamente epigonali hanno chiamato in causa i critici. Ho già accennato, nel primo articolo di questa serie⁴, al giudizio severissimo portato a questa variante dal critico Jules Lemaître. Più micidiali ancora sono i verdetti impliciti dei parodisti. Massime come «Paradoxalement mais communément, c'est parce que la terre est grande que l'homme est petit. Et réciproquement»⁵ o «Celui-là peut se vanter d'être un honnête homme qui sait que le bien mal acquis ne profite jamais qu'à ceux qui en sont les bénéficiaires»⁶ rispettano fino all'eccesso il vocabolario e le convenzioni formali del genere per dichiararlo assurdo, aggredendo con la forma tautologica proprio le pretese della massima classica di produrre conoscen-

² *Les Maximes au péril des idéologies dans la critique du XIXe siècle français*, in *Images de La Rochefoucauld. Actes du Tricentenaire 1680-1980*, Parigi, PUF, 1984, pp. 47-58.

³ PAUL MARION, *Pensées*, Parigi, La Pensée universelle, 1973, p. 70.

⁴ *Riflessioni sull'evoluzione dell'aforisma francese nell'Otto e Novecento*, in *L'Europa degli aforisti*, vol. I: *Pragmatica dell'aforisma nella cultura europea*, a cura di Maria Teresa Biason, «Annali di Ca' Foscari», XXXVI, 1-2, 1997, pp. 61-86, qui p. 82.

⁵ PIERRE DAC, *Le jour le plus c...*, Parigi, Julliard, 1967, p. 67.

⁶ *Ibidem*, p. 183.

ze sulla base di giudizi generali. Anche la variante esortativa della massima edificante viene sottoposta a procedimenti critici, che possono andare fino alla negazione totale. Così, il consiglio aforistico di Henri Michaux: «Avec tes défauts, pas de hâte. Ne vas pas à la légère les corriger. – Qu'irais-tu mettre à la place?»⁷, pur imitando la forma esortativa, ne nega la sostanza didattica e per giunta spiega, nella domanda retorica conclusiva, questo rovesciamento con una considerazione psicologica presa nel fondo stesso della moralistica smascherante. Si serve dunque di una variante della tradizione per attaccare l'altra. Gli autori appartenenti più o meno al movimento surrealista si sono largamente serviti della parodia e di altri procedimenti autodistruttivi di fronte alle forme tipiche dell'espressione moralistica che così, paradossalmente, sopravvivono come tali, benché sfigurate, anche nei testi dei loro avversari dichiarati.

Tutto ciò non significa affatto che non esistano aforismi recenti di alta qualità che seguano in qualche modo i vecchi stampi formali del genere. La lettura attenta dei testi mostra anche una moralistica decisamente moderna che, essendosi amalgamati nuovi problemi e nuovi elementi espressivi, ha conservato in sostanza le forme ereditate dell'asserzione generale. Penso per esempio ad autori come Montherlant o Cioran che, anche se per molti riguardi riflettono il pensiero contemporaneo, hanno sempre coltivato le varianti formali che si avvicinano il più possibile all'espressione della massima classica. Ecco alcuni esempi tipici trovati negli aforismi di Cioran:

Nous sommes tous des farceurs: nous survivons à nos problèmes⁸.

L'avarice n'est peut-être que la forme sordide de l'anxiété⁹.

La clairvoyance est le seul vice qui rende libre – libre *dans un désert*¹⁰.

N'est pas humble celui qui se hait¹¹.

On ne désire la mort que dans les malaises vagues; on la fuit au moindre malaise précis¹².

Entre une gifle et une indécatesse, on supporte toujours mieux la gifle¹³.

⁷ H. MICHAUX, *Poteaux d'angle*, Parigi, Gallimard, 1981, p. 9.

⁸ E.M. CIORAN, *Syllogismes de l'amertume*, Parigi, Gallimard, 1952, p. 29.

⁹ ID., *Cahiers 1957-1972*, Parigi, Gallimard, 1997, p. 445.

¹⁰ ID., *De l'inconvénient d'être né*, Parigi, Gallimard, 1973, p. 20.

¹¹ *Ibidem*, p. 36.

¹² *Ibidem*, p. 111.

¹³ ID., *Écartèlement*, Parigi, Gallimard, 1979, p. 161.

L'espoir est la forme *normale* du délire¹⁴.

Tali asserzioni mantengono rigorosamente l'espressione generale, tanto nella forma logica dei giudizi quanto nella semantica dei pronomi personali che si riferiscono all'uomo («nous», «celui qui», «on»). Presentano il vocabolario astratto caratteristico del Seicento, talora anche una sintassi arcaica («N'est pas humble celui qui...»), e imitano persino la celebre formula di svalutazione («a *non è che b*») tipica di La Rochefoucauld¹⁵, senza parere perciò epigonali o intellettualmente deboli. L'impressione è fondata. A forza di studiare le singole frasi, si vede che l'autore ha introdotto innovazioni importanti nella cornice tradizionale, scegliendo per esempio, tra le nozioni implicate, accoppiamenti inattesi anche per il lettore che conosce bene le convenzioni lessicali dei vecchi moralisti, producendo effetti di trasvalutazione con certe piccole aggiunte sorprendenti (in corsivo o no) e radicalizzando soprattutto la negatività del messaggio ben al di là di quello che aveva fatto La Rochefoucauld. Vale a dire che Cioran è riuscito, forse più che nessun altro, a strappare alle vecchie forme moralistiche nuovi valori espressivi. Anche tra i surrealisti, ritenuti a giusto titolo rivoluzionari in quanto all'uso di nuove forme di espressione linguistica, si trovano autori che hanno conservato con predilezione, e non soltanto in uno spirito di autocritica del genere, le forme tradizionali della massima generalizzante; penso per esempio a Marcel Havrenne, autore delle raccolte *La main heureuse* (1950) e *Du pain noir et des roses* (1957).

II

Nella variante classica rappresentata da La Rochefoucauld, l'io praticamente non ricorre, poiché il moralista è convinto di esprimere verità generali ritenute oggettive. Nella storia futura del genere, il carattere individuale dei giudizi aforistici si dichiarerà sempre più apertamente. Quest'osservazione vale tanto

¹⁴ *Ibidem*, p. 163.

¹⁵ Con la variante che la svalutazione talvolta non viene esplicitata con l'aggiunta della formula avverbiale «n'est que», ma solo indicata nella semantica dei sostantivi in causa: la chiaroveggenza è (soltanto) un vizio, la speranza un delirio, e via dicendo.

per la moralistica propria – si pensi a La Bruyère o a Chamfort – quanto *a fortiori* per l'evoluzione più recente. Già nei primi decenni dell'Ottocento, la presenza dell'io e dei suoi rappresentanti grammaticali (pronomi personali, possessivi ecc.) nei taccuini frammentari di Joubert, benché statisticamente non ancora dominante, è diventata tanto forte da conferire all'insieme del corpus un'impronta personale. A prima vista sembra paradossale che lo stesso Joubert sostenga da una parte: «La vérité consiste à avoir de quelque chose la même idée que Dieu en a»¹⁶, definendo esplicitamente questa verità divina come verità generale¹⁷, e che dall'altra abbia dotato le sue note di tanti riferimenti alla coscienza particolare dell'autore. Un più attento esame dei testi mostra che Joubert pratica tanto l'espressione di verità generali quanto l'osservazione particolare – la prima tra l'altro in certi pensieri che trattano questioni metafisiche, sulle quali l'autore, imitando quasi la prospettiva divina, giudica qualche volta con una sicurezza sorprendente, la seconda, più importante, piuttosto nelle note che esprimono esperienze e impressioni quotidiane, ambito in cui Joubert sembra voler controbilanciare la sicurezza minore con una maggior autenticità garantita dall'io giudicante. Ma so benissimo che un appunto come questo (si riferisce probabilmente a Dio): «... Je le sens exister»¹⁸, che si presenta insieme come sicurezza metafisica e come confessione personale, trasgredisce questa dicotomia. L'ibridismo dei procedimenti formali caratterizza bene la posizione storica dell'aforista Joubert, a cavallo non soltanto tra due secoli, ma anche tra *maxime religieuse* e impressione spontanea, tra Pascal e Renard. In fin dei conti, si può dire che assistiamo qui a un cambio decisivo del carattere dei giudizi aforistici: le note di Joubert si presentano prevalentemente come testimonianze di opinioni e sentimenti personali e meno come verità astratte di un moralista classico.

Parecchie varianti funzionali dell'io aforistico di Joubert si possono distinguere nel corpus dei suoi taccuini. L'espressione personale di giudizi e sentimenti su oggetti esterni, che si vede

¹⁶ JOSEPH JOUBERT, *Les Carnets*, voll. I-II [paginazione unica], a cura di André Beaunier, Parigi, Gallimard, 1938, p. 243.

¹⁷ «Les vérités générales sont les vérités de Dieu. Les vérités particulières ne sont que des opinions de l'homme» (*ibidem*, p. 870).

¹⁸ *Ibidem*, p. 151. I puntini si trovano nel testo, ma dovrebbero provenire dall'editore piuttosto che dall'autore.

nell'ultimo testo citato, è meno importante delle diverse forme di autotematizzazione, tra cui risalta la riflessione sulla propria attività letteraria, che spesso coincide con la confessione dei suoi problemi specifici di letterato e pensatore:

Je suis une harpe éolienne. Aucun vent n'a soufflé sur moi.
Ce n'est pas ma phrase que je polis, mais mon idée.
Mes idées! C'est la maison pour les loger qui me coûte cher à bâtir.
Tourmenté par la maudite ambition de mettre toujours tout un livre dans une page, toute une page dans une phrase et cette phrase dans un mot. C'est moi.
En toutes choses, il me semble que les idées intermédiaires *lui* manquent ou *l'*ennuient trop. – C'est de moi que je parle¹⁹.

Questi pochi testi – la grafia un po' capricciosa è quella joubertiana – mostrano chiaramente in quale misura l'io individuale dell'aforista è diventato frattanto non soltanto il soggetto dichiarato di questi pensieri, ma anche un oggetto privilegiato della riflessione aforistica. I due ultimi esempi citati sono particolarmente rivelatori in questo contesto: la strana apparizione finale dell'io dopo una lunga frase che mette il lettore su una falsa pista riguardo all'*agente* (i narratologi parlerebbero d'isotopia ingannevole) potrebbe leggersi come analogia sintattica di un fenomeno psicologico: nella mente dell'autore l'io ovviamente costituisce il centro della riflessione già prima di apparire – in certi casi forse anche senz'apparire del tutto – alla superficie testuale. Bisogna però rendersi conto che quest'io, per individuale che sia, è quello letterario dell'autorappresentazione dell'autore nel suo testo e non quello referenziale dell'uomo privato.

La proporzione relativa di giudizi particolari e confessioni va crescendo nel corso dell'Ottocento, e questo movimento conferisce all'aforisma dell'epoca un carattere sempre più intimistico. Possiamo tracciare una vera e propria storia dell'io aforistico, che coincide con una profonda trasformazione dell'idea di verità che l'autore attribuisce ai suoi enunciati. In Joubert si riconosce ancora l'antecedente di quest'evoluzione: la concezione pascaliana dello «spirito di finezza» destinato alle materie non quantificabili, non oggettivabili, ma nondimeno degne del nostro interesse. Basta considerare la sua osservazione: «Rien de ce qui se prouve n'est évident; car ce qui est

¹⁹ *Ibidem*, pp. 881, 465, 495, 818, 519.

évident se montre et ne peut pas être prouvé»²⁰ per vedere che nel suo caso dietro l'io aforistico appare l'idea di una verità evidenziale o vissuta, attestata non da prove logiche ma da intuizioni che non possono essere che personali. Nella contrapposizione pascaliana di spirito di finezza e spirito geometrico, il primo si attribuiva essenzialmente alla riflessione religiosa – ancora oggetto preferito da Joubert, ma che svanirà sempre più nell'Ottocento per fare strada a una dicotomia nuova: la verità oggettiva da ottenere solo per mezzo delle scienze e dei suoi procedimenti discorsivi contro la verità «poetica» (epistemologicamente insignificante) di carattere personale e intuitivo, utilizzabile solo per la poesia e la vita sentimentale.

Questo processo di secolarizzazione toglierà all'io aforistico gran parte della sua antica sostanza filosofica e, con ciò, del suo *pathos*. Verso il 1900, quest'evoluzione ha condotto, nel diario di riflessioni di Jules Renard, sotto la luce di una scienza ormai dominante su quasi tutti i terreni, alla presenza di un io tutto difensivo, debole, un'istanza intima priva di ogni aspirazione conoscitiva al di là del campo artistico. Nelle note renardiane, l'io prende molto più spazio che in Joubert, ma si trova ridotto a una pura coscienza estetica e all'espressione delle proprie debolezze letterarie, che vengono però proferite talvolta con uno strano orgoglio appena travestito. Il programma estetico esposto dall'io renardiano:

Je ne réfléchis pas: je regarde et laisse les choses me toucher les yeux.

Je regarde la nature jusqu'à ce qu'il me semble que tout pousse en moi.

Ces notes que je prends chaque jour, c'est un avortement heureux des mauvaises choses que je pourrais écrire.

J'ai la folie des petites choses.

Un peu plus d'activité, et je ne ferais rien du tout²¹

è quello di un'aforistica insieme impressionista e minimalista minacciata dal silenzio. È sintomatico per lo sviluppo estetico del nostro genere che Renard – nel primo esempio citato – contesti espressamente alle sue note il carattere di riflessioni, sin dall'epoca di La Rochefoucauld quasi un sinonimo di *ma-*

²⁰ *Ibidem*, p. 259.

²¹ J. RENARD, *Journal 1871-1910*, a cura di Léon Guichard e Gilbert Sigaux, Parigi, Gallimard (Pléiade), 1965, pp. 186, 1054, 352, 617, 370.

xime, staccandosi con questo dalla tradizione moralistica. Per lui, sono solo impressioni verbalizzate che provengono da percezioni sensoriali – piuttosto involontarie: le cose sono gli *agenti*, lo sguardo sostenendo la parte del ricevitore passivo – e non da ragionamenti astratti. L'importanza dell'io in tutte queste frasi generalmente molto brevi (come lo richiede l'estetica che esse difendono) non è il risultato di una semplice predilezione stilistica, ma fa parte del programma che Renard ha formulato anche come massima o regola di scrittura: «Regarder les choses de tout le monde avec un éclairage personnel»²². Un giudizio generale può chiamarsi impersonale, anche se è il frutto di un ragionamento individuale, mentre un'impressione distaccata dalla persona che la subisce è impensabile. La confessione metaletteraria «Un petit particulier humain m'intéresse plus que l'humain général»²³, che contiene non soltanto un rappresentante dell'io, ma anche i termini tecnici decisivi per distinguere la nuova variante aforistica da quella vecchia, mostra che la prospettiva particolarizzante concerne le due parti della relazione: il soggetto e il mondo. Il tempo dei giudizi generali sembra lontano. Paradossalmente, l'io vittorioso che si esibisce nei testi²⁴ pensa al suo annientamento. In effetti, il trionfo del particolare viene offuscato sempre più dalla coscienza della nullità del soggetto individuale e delle sue impressioni. Negli ultimi appunti del *Journal*, il sentimento del naufragio estetico si generalizza tanto da creare confessioni aforistiche del fastidio assoluto, che già preannunciano lo stato d'animo dell'io in certe note di Gioran: «Un dégoût, mais un dégoût de quoi? Je ne saurais pas le dire»²⁵.

Nel Novecento, l'io aforistico non sparirà più, neanche dalle raccolte epigonali. Si sta liberando al contrario da certe restrizioni espressive impostegli finora dalla tendenza intimistica del

²² *Ibidem*, p. 498.

²³ *Ibidem*, p. 265. Nel Novecento, la frase desterà tra l'altro un'eco nell'enunciato di Scutenaire: «Je n'aime pas les idées générales sur le particulier» (LOUIS SCUTENAIRE, *Mes Inscriptions*, vol. I-V, Parigi, Gallimard [vol. I], Le Pré aux Clercs [vol. IV]; Bruxelles, Brassica [voll. II-III, V]; 1945-1990, vol. I, p. 109).

²⁴ Lo stesso Renard aveva pensato, come ci spiega nel suo *Journal* (p. 688), a dare a una raccolta delle sue note il titolo *Tout nu* o *Nu*, sottolineando così il carattere intimistico o addirittura spudorato di questo tipo di appunti.

²⁵ *Ibidem*, p. 1249.

secolo passato per attribuirsi nuove funzioni, soprattutto nella cornice dei diari e taccuini. Forse più ancora che nel caso di Joubert, l'io dei diari di riflessioni differisce da quello autobiografico. Georges Haldas ha persino sostenuto che l'io aforistico non è affatto quello dell'autore individuale, ma quello di tutti, un'istanza letteraria fino a un certo grado oggettivato²⁶, senza perdere però il suo carattere particolare. Nei vasti *Cahiers* di Valéry, l'io è costantemente presente come istanza di riflessione estetica e metodologica, nei taccuini di Marie Noël, Reverdy, Henri Petit, Simone Weil e altri come soggetto di esami di coscienza che in alcuni casi si svolgono nell'ambiente della teologia negativa, nei diari di Jouhandeau, Bourbon Busset e altri autori più giovani come sostrato individuale di confidenze e riflessioni. Tutte queste funzioni si possono interpretare come trasformazioni ulteriori di possibilità espressive inerenti già al modello dell'io aforistico di Joubert.

Davanti al crollo di tante verità generali ritenute una volta oggettive, siano esse scientifiche o ideologiche, l'io aforistico ha subito negli ultimi decenni una rivitalizzazione sorprendente, non soltanto come fonte di valori confidenziali, ma anche come centro intellettuale e base di distacco critico. La situazione antropologica non è più quella del tempo di Renard, e le forme espressive dell'aforisma riflettono bene questo cambiamento. Basta considerare le raccolte aforistiche di Montherlant, di Cioran o di Scutenaire per vedere che la prima persona singolare è diventata almeno sin dall'immediato dopoguerra l'istanza naturale di ogni riflessione seria non discorsiva, e non soltanto in un senso grammaticale. Le condizioni soggettive della nascita dei pensieri non si nascondono più dietro la generalizzazione formale, e anche la pusillanimità dell'io renardiano non sembra più fondata perché i grandi sistemi discorsivi, tra cui anche quello delle scienze, hanno perso molto del loro credito intellettuale e morale, dando via libera al «pensiero selvaggio» dell'individuo. Credo riconoscere, almeno negli autori più esigenti, un nuovo status della riflessione aforistica come processo emozionale e intellettuale nel quale il soggetto è intimamente intricato. Questo mi pare in fin dei conti, al di là di ogni conside-

²⁶ «Le je dont il est question, en fait, est celui de tous. Il n'a rien à voir avec le moi, toujours haïssable ou ridicule, de certains journaux intimes» (G. HALDAS, *L'État de Poésie. Carnets*, Losanna, L'Age d'Homme, 1982, vol. II, p. 11).

razione puramente estetica o stilistica, la base epistemologica della predominanza dell'io in tanti aforismi contemporanei.

III

Di fronte alla povertà formale della massima francese, i germanisti hanno messo in rilievo la larga scala di «atti linguistici» contenuti nei *Sudelbücher* («Brogliacci») di Lichtenberg²⁷. Difatti, senza discutere le basi linguistiche e tutte le varietà della teoria, direi che la tipologia degli atti linguistici può contribuire a dimostrare in un modo non troppo caotico la ricchezza formale del nostro genere. L'idea di considerare funzioni o intenzioni «illocutorie» invece di singole forme di espressione serve in effetti a omogeneizzare i fenomeni stilistici e a ridurne il numero quasi illimitato. D'altra parte, è ovvio che per caratterizzare la complessità estetica di un corpus aforistico come quello dei *Sudelbücher* non basta né adottare semplicemente gli atti linguistici proposti da Austin e altri, né cercare di stabilire una tassonomia propria che sia abbastanza coerente e capace di rendere conto di tutti i fenomeni stilistici rilevanti, che sono talvolta molto sofisticati. Credo che nella prospettiva specificamente letteraria sia necessario completare l'indicazione degli atti linguistici più caratteristici, per utile che sia, dall'enumerazione delle più importanti forme sintattiche e stilistiche in cui essi si esprimono. Questa tipologia «impura» mi sembra comunque meno caotica dell'elenco di stampi aforistici proposto una volta da Jules Lemaître²⁸.

Qui di seguito passerò in rassegna alcuni modi di trasformazione interna dell'atto linguistico più classico, cioè l'asserzione

²⁷ Cfr. per esempio HARALD FRICKE, *Aphorismus*, Stoccarda, Metzler (Sammlung Metzler, vol. 208), 1984, p. 75.

²⁸ LEMAÎTRE (*Les Contemporains. Études et portraits littéraires*, 2^a serie, Parigi, Lecène, 1886, pp. 192-196) aveva menzionato i seguenti *moules*: certe tematiche convenzionali, «erreurs d'opinion», «tours de phrase», «la pensée algébrique» (= proporzioni matematiche), «la pensée antithétique», «la pensée paradoxale», «la pensée genre Vauvenargues ou genre Joubert» (= frasi come «Il y a un plaisir délicat a...»), «la pensée définition», «la pensée pittoresque» (che si serve di metafore e comparazioni) e «la pensée à la Royer-Collard» (= verità lalalissiane). La lettura di questa serie in cui appaiono alla rinfusa categorie contenutistiche e categorie formali di livello diverso, forme classiche e forme più recenti, mette in rilievo la necessità di una categorizzazione più rigida.

nella variante del giudizio generale, e un certo numero di atti, forme e particolarità stilistiche che sono del tutto insoliti per la tradizione classica e che hanno condotto talvolta a nuove convenzioni testuali, per mostrare che la ricchezza formale della comunicazione estetica che gli aforisti moderni francesi tentano di realizzare non è più tanto inferiore al modello di Lichtenberg. Ho trovato queste forme rastrellando le opere aforistiche di quattro autori rappresentativi: Joubert, Renard, E. M. Cioran e Scutenaire. So benissimo che questi quattro autori, per importanti che siano, non possono rendere la totalità delle nuove forme create, ma credo almeno di poter mostrare in quali direzioni principali vengono sorpassati i limiti formali del genere tradizionale. Lo spazio ridotto e la paura della pedanteria m'impediscono d'illustrare ogni tipo con una serie di esempi; mi limiterò a commentare pochi testi particolarmente istruttivi.

Una prima trasgressione del modello moralistico dall'interno la costituiscono certi aforismi assertivi di carattere generale (dunque affatto convenzionale quanto atto linguistico), come il seguente dedicato alla riflessione sulla brevità: «Je prétends qu'une description qui dépasse dix mots n'est plus visible»²⁹. Questo assioma tipico di Renard presenta due innovazioni formali significative per l'evoluzione del genere: è introdotto da un verbo performativo finito e da un pronome personale singolare soggetto (e in quanto tale anche agente di quest'azione), i quali indicano insieme l'atto di giudizio estetico e l'attribuiscono, nonostante la sua forma generalizzante, a una coscienza particolare. Si potrebbe obiettare da parte della linguistica – le espressioni performative sono un oggetto preferito della teoria – che la performatività è implicita in tutti gli atti linguistici, dunque anche nell'asserzione moralistica, e che d'altro canto questi atti sono da considerare come funzione della semantica delle espressioni performative, siano esse enunciate o presupposte, ma tale indifferenza, fondata per la descrizione della comunicazione verbale ordinaria destinata semplicemente alla mutua comprensione, mostra bene i limiti delle supposizioni linguistiche, una volta riportate sul campo della comunicazione estetica. Il fatto che, contrariamente alle norme della breve asserzione moralistica, la performatività venga rappresentata qui alla superficie testuale, crea per l'enunciato completo una pro-

²⁹ RENARD, *Journal* (vedi sopra n. 21), p. 338.

spettiva individuale in grado di cambiare profondamente il carattere del giudizio seguente che viene riferito quasi come un'autocitazione.

Un fenomeno analogo è la citazione breve fatta nei testi altrui, spesso accompagnata da un commento personale che spiega il perché del citare o corregge il messaggio citato: «“Le génie (dit Dupaty) vient par irritation.” Oui, le sien»³⁰. Anche questa forma nuova, vicina all'apoftegma ma dovuta a una scelta individuale e introdotta come tale nella tradizione aforistica, non presuppone necessariamente la creazione di nuovi atti linguistici, ma cambia il carattere di quelli trovati nella fonte. La vena della citazione aforistica, molto dominante già in Joubert, ma che si ritroverà in quasi tutti i diari e taccuini più recenti, ci mostra che l'aforisma postmoralistico nasce più spesso dalla lettura solitaria, cioè da un «Geistergespräch», per servirmi di un termine caro a Hofmannsthal, che dalla conversazione reale. Oltre a questo aspetto pragmatico della creazione del testo, la citazione concerne anche lo status formale dell'enunciato, perché presenta in certo qual modo anche le asserzioni generali riferite come giudizi doppiamente individualizzati: provenienti da un altro autore individuale e assunti dall'aforista stesso.

Anche i tanti casi di autocorrezione di idee enunciate prima e poi dichiarate imprecise o addirittura false dall'autore, ma tuttavia conservate come tali nel corpus dei testi pubblicati, sono da considerare insoliti rispetto alla tradizione classica, pur appartenendo spesso al tipo del giudizio generale. La Rochefoucauld ha sempre sostituito le versioni anteriori con la variante ritenuta migliore, mentre a partire da Joubert gli autori sembrano piuttosto aver l'intenzione di dimostrarci *ad oculos*, mediante le tracce di versioni anteriori, l'evoluzione dialettica delle loro verità. Un autore sofisticato come Scutenaire si servirà finalmente del procedimento per attaccare l'idea stessa della verità accessibile. Quando scrive: «J'ai noté l'autre jour que, rien n'existant, le néant n'existait pas. Comme j'ai de la suite dans les idées, je note aujourd'hui que, tout existant, le néant existe»³¹, tematizzando burlescamente l'approccio logico, i due sillogismi contrari che riferisce non rappresentano in effetti la genesi della verità, ma la storia dell'impossibilità di

³⁰ JOUBERT, *Carnets* (vedi sopra n. 16), p. 372.

³¹ SCUTENAIRE, *Mes Inscriptions*, vol. I (vedi sopra n. 23), p. 147.

raggiungerla, perché ambedue conducono ovviamente all'aporia.

Un tipo speciale di asserzione, il giudizio su di un personaggio storico – affine al genere moralistico dei *Caractères*, con la differenza però che questi, che del resto non sono da annoverare al genere aforistico in senso stretto, caratterizzavano tipi umani e non individui – ha dato luogo alla nascita di una tradizione propria: quella del *ritratto aforistico*, da definire come descrizione breve di personaggi conosciuti, generalmente di autori, fatta a scopi critici o comici e provvista perciò di effetti retorici particolari. Il tipo come tale è già rappresentato qua e là nei taccuini di Joubert, ma il vero creatore del genere è Jules Renard, nei cui diari troviamo gioielli come:

George Sand, la vache bretonne de la littérature.
Mallarmé, intraduisible, même en français.
Jules Renard, ce Maupassant de poche³².

Il ritratto aforistico si mostrerà molto produttivo nel Novecento. Sarà coltivato tra l'altro da Claudel, Picabia, Perros, Judrin, Roland Manuel e con particolare maestria da Scutenaire, che arricchisce la scala dei modelli ereditati di valori assurdi e di effetti estetici dovuti alla deformazione onomastica:

Victor Hugo est un fou qui se croyait Louis Aragon.
Marcel Valéry.
Antoine de Saint-Exaspérant.
Barbier d'Aurevilly³³.

In questo sviluppo del ritratto aforistico si può studiare in quale misura l'evoluzione creativa dei procedimenti letterari trasgredisce via via la cornice formale del giudizio.

Altre forme sintattiche dell'aforisma moderno non entrano affatto, sin dall'inizio, nell'ambito degli enunciati «verdettivi» (Austin). Se Joubert si era ancora lamentato di mancare di stampi sintattici: «J'ai beaucoup de formes d'idées, mais trop peu de formes de phrases»³⁴, questa penuria non esiste più a partire da Renard, che esprime liberamente i suoi ghiribizzi in una ricchissima scala di forme espressive: raccomandazioni,

³² RENARD, *Journal* (vedi sopra n. 21), p. 79, 475, 238.

³³ SCUTENAIRE, *Mes Inscriptions* (vedi sopra n. 23), vol. I, p. 204; vol. II, p. 42; vol. III, p. 71; vol. III, p. 209.

³⁴ JOUBERT, *Carnets* (vedi sopra n. 16), p. 382.

consigli e avvertimenti (enunciati «conduttivi»), promesse, dichiarazioni di intenzione, progetti di ogni sorta, velleità e desideri più o meno fantastici (enunciati «commissivi») e molte altre forme sintattiche – dubbi e domande dirette e indirette, ipotesi, supposizioni ed esperimenti mentali, frasi spiritose da bambino, descrizioni e confessioni brevi, esclamazioni ecc. – le cui funzioni linguistiche qualche volta non si possono determinare. Credo che anche i germanisti riconoscerebbero che la domanda pseudoscientifica: «A quelle quantité peut s'élever le nombre de bons livres qu'on peut faire dans une langue?»³⁵, ovviamente senza risposta, o lo strano esperimento mentale: «Une grandissime question: savoir si un cordonnier pourrait juger de tout selon les seuls épithètes du cuir»³⁶, sembrano ispirati dal genio di Lichtenberg.

Alcune forme sintattiche meritano un'attenzione particolare. Sto pensando soprattutto a quelle che non rispettano neanche le caratteristiche più elementari della «prosa di riflessione», mascherandosi per esempio con forme apparentemente drammatiche e narrative. Troviamo così molte apostrofi aforistiche, che implicano l'uso della seconda persona grammaticale, riferendosi a Dio – come succede in Joubert, le cui note qualche volta si avvicinano alla preghiera – o a qualsiasi altra persona. A differenza dell'aneddoto, forma storicamente vicina (si pensi a Chamfort) ma genericamente indipendente dall'aforisma, l'apostrofe aforistica, anche dialogata, non è inserita in una scena raccontata, ma è un semplice mezzo retorico utilizzato per produrre un effetto stilistico. Più insolite ancora sono frasi pseudonarrative del tipo: «Il avait plus de cheveux blancs que de cheveux»³⁷ o «L'assassin se lava les mains et fit des bulles de savon»³⁸ che hanno come soggetto un sostantivo o pronome di terza persona singolare, cioè indeterminato ma non generalizzante, e come predicato una forma verbale del passato, dunque due elementi sintattici assolutamente incompatibili con le norme della massima. Eppure tali frasi, a condizione che siano testualmente isolate, sono da considerare ormai, secondo l'uso degli autori stessi, come aforismi del tipo «idee bizzarre», anch'esso bene rappresentato in Lichtenberg.

³⁵ *Ibidem*, p. 503.

³⁶ PAUL VALÉRY, *Cahiers* [fac-sim.], voll. I-XXIX, Paris, C.N.R.S., 1957-1961, vol. I, p. 44.

³⁷ RENARD, *Journal* (vedi sopra n. 21), p. 13.

³⁸ *Ibidem*, p. 148.

Nel Novecento avanzato, le possibilità formali dell'aforisma si sono moltiplicate quasi all'infinito. Cioran, piuttosto conservatore rispetto all'uso di nuove forme sintattiche, modifica il valore di certi mezzi espressivi ereditati nel senso del patetismo e, più tardi, del sarcasmo. Scutenaire, invece, nei cinque volumi delle sue *Inscriptions* ci presenta un vero fuoco d'artificio di nuovi effetti formali: frasi assurde e parodistiche, formule ambigue, triviali e tautologiche, dialoghi impliciti o virtuali, cioè enunciati che suppongono frasi precedenti senza citarle³⁹, ma tutta questa ricchezza di forme nuove non può nascondere un fondo ideologico dominato dalla sofferenza e dal pessimismo totale.

Un'ultima conquista formale da segnalare è comune ai due autori considerati: la strana frequenza di oltraggi e maledizioni. In certi aforismi di Cioran e di Scutenaire – e non oserei decidere ancora in quale misura sono rappresentativi per l'evoluzione del genere – l'espressione verbale dell'estrema aggressività ha raggiunto un grado impensabile in Joubert o in Renard. Anche nel genere ingiurioso e imprecativo, Cioran sembra stilisticamente più riservato, mentre Scutenaire (che in altri testi dà prova di tonalità molto dolci) spesso utilizza un vocabolario grossolano. Enunciati poco convenienti come

Je rêve d'une langue dont les mots, comme des poings, fracasseraient les mâchoires⁴⁰.

L'homme est un idiot; y compris Pascal⁴¹.

Leurs gueules, bonnes à mouler dessus des pots de chambre⁴².

Merde à tout et merde à soi-même⁴³.

Faire confiance aux masses. A coups de pied dans le cul⁴⁴

mostrano le possibilità che l'aforisma contemporaneo offre ormai ai grandi arrabbiati della letteratura di sfogarsi con atti linguistici e non – come lo rivendicavano i surrealisti degli anni '20 – con atti di violenza.

³⁹ Per esempio: «Il faut aussi gagner sa mort» (*Mes Inscriptions* [vedi sopra n. 23], vol. I, p. 61), che risponde ovviamente al detto *Il faut gagner sa vie*, o «La question n'est nulle part» (*ibidem*, vol. II, p. 259), eco della formula *La question est là...*

⁴⁰ CIORAN, *Le mauvais démiurge*, Parigi, Gallimard, 1969, p. 131.

⁴¹ SCUTENAIRE, *Mes Inscriptions* (vedi sopra n. 23), vol. I, p. 8.

⁴² *Ibidem*, vol. II, p. 47.

⁴³ *Ibidem*, p. 243.

⁴⁴ *Ibidem*, vol. III, p. 50.

IV

Gli atti linguistici, per essere pienamente riconoscibili, richiedono d'ordinario — salvo in certi casi speciali come l'esclamazione — strutture sintattiche complete. Difatti, anche le più insolite forme potrebbero illustrarsi con esempi che, pur violando altre norme del genere, si conformano alle regole sintattiche. In altri testi, invece, questa conformità elementare non esiste più. La spontaneità della notazione, più tardi anche le esigenze formali di un'estetica del frammento, hanno condotto, a partire da Joubert, all'apertura sintattica illimitata.

L'ideale sintattico della massima classica, una dimensione che va da una a poche proposizioni complete, può essere fallito o trasgredito in due modi contrari: tramite l'amplificazione e l'ellissi. La prima variante, documentata già in La Bruyère, conduce a forme intermedie tra riflessione e saggio. Il fenomeno è conosciuto anche nei testi recenti, ma sembra meno rappresentativo per l'evoluzione del genere. La tendenza generale va piuttosto nella direzione dell'ellissi, cioè del frammento sintattico. Non mi pare un puro caso che il sorgere del frammento sia correlato — almeno all'inizio dell'evoluzione postmoralistica — con quello del diario come forma d'inserimento di aforismi. La situazione del diarista è in effetti diversa da quella dell'autore di una raccolta di aforismi scelti con cura e rielaborati dopo correzione stilistica. Molte note di diario si presentano alla mente dell'autore come idee o impressioni rozze, ciò che generalmente implica anche una forma sintattica incompleta. Secondo l'utile dicotomia maotneriana di «Einfall und Klärung»⁴⁵, ossia idea spontanea e «schiarimento» o elaborazione intellettuale e stilistica, l'idea consiste generalmente in un nucleo semantico o formale che nella maggioranza dei casi già comprende un elemento decisivo dell'effetto retorico, ma manca ancora della piena struttura sintattica, dell'ottima concisione ecc.

Una parte degli autori sembra considerare il carattere ellittico delle idee spontanee come vizio di forma da sanare in un secondo tempo. Così Valéry, quando dice: «J'écris ici les idées qui me viennent. Mais ce n'est pas que je les accepte. C'est

⁴⁵ FRANZ H. MAUTNER, *Der Aporismus als literarische Gattung*, in «Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft», 27, 1933, pp. 132-175, qui p. 154.

leur premier état. Encore mal éveillées»⁴⁶, definisce le note dei suoi *Cahiers* come germi destinati a trasformarsi ulteriormente. Altri invece hanno dichiarato che proprio l'imperfezione formale dell'idea spontanea le garantisce un grado superiore di autenticità⁴⁷. Pensandola così, tali autori, consapevolmente, hanno pubblicato la forma venuta prima piuttosto che una versione ulteriore stilisticamente più elaborata. In ultima conseguenza, l'estetica della massima viene sostituita da un'estetica del frammento breve. È ovvio che dietro questo riorientamento generico si delinea anche una nuova valorizzazione positiva dell'impressione come dato incontestabile.

L'ellissi concerne quasi sempre il sintagma verbale. Un primo grado di anomalia sintattica, tollerabile fino a un certo punto anche nella cornice di un'estetica della massima, consiste nel sostituire le forme verbali finite del predicato con forme infinitive. L'infinito si ritrova già nella massima-esortazione classica. Nell'aforisma moderno, l'uso si è però generalizzato al di là di questi casi speciali. In Joubert non sono rare le brevissime frasi infinitive del tipo «Vivre sans ciel...»⁴⁸ o «Respirer le plaisir...»⁴⁹, nelle quali l'autore sembra essersi fermato in una stasi mentale, segnalata dai puntini, sul contenuto intellettuale ed emotivo di un'immagine o di una formula linguistica, senza pensare a farla sfociare in un giudizio o un altro risultato concreto. In questa funzione specifica, l'infinito non sostituisce soltanto una qualsiasi forma verbale finita, ma cambia l'indole dell'enunciato nel senso del vago e della *rêverie*. Altrettanto caratteristico, anche se a prima vista abbastanza diverso da quello osservato in Joubert è l'uso dell'infinito in certi pensieri di Cioran, come per esempio: «Se dépenser dans des conversations autant qu'un épileptique dans ses crises»⁵⁰ o «Avoir introduit le soupir dans l'économie de l'intellect»⁵¹. Non c'è dubbio che le frasi di Cioran siano più lunghe, più ricche d'informazioni, anche più elaborate riguardo al vocabolario e

⁴⁶ VALÉRY, *Cahiers* [fac-sim.] (vedi sopra n. 36), vol. VII, p. 842.

⁴⁷ Così per esempio Henri Petit nell'osservazione riferita nel mio studio *Riflessioni...* (cit. n. 4), p. 88. Cfr. anche GEORGES HALDAS, *L'État de Poésie. Carnets*, vol. I, Losanna, L'Age d'Homme, 1977, p. 45.

⁴⁸ JOUBERT, *Carnets* (vedi sopra n. 16), p. 174.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 245.

⁵⁰ CIORAN, *De l'inconvénient d'être né* (vedi sopra n. 10), p. 141.

⁵¹ ID., *Écartèlement* (vedi sopra n. 13), p. 73.

alla sintassi, ma che condividano con le formule di Joubert l'indeterminazione fondamentale dell'agente, dell'atto linguistico e della coloritura psichica da supporre (constatazione triste o orgogliosa? desiderio? commento critico?). Tutte queste particolarità creano una sfumatura semantica che fa apparire tra i due aforisti, pur diversi dal punto di vista ideologico, una strana somiglianza stilistica.

Tipica di Joubert, ma meno imitata dai successori, è l'introduzione della proposizione con *que* («Que la vieillesse aime le peu»⁵²), probabilmente a imitazione dell'uso storico di far precedere capitoli o sezioni di libri da tali frasi riassuntive, e la presentazione di idee con la preposizione *de*, come nei vecchi titoli latinizzanti: «De ceux qui ont une âme visible»⁵³, «Des mauvaises choses bien faites»⁵⁴, «Des poliçons littéraires – ou – Des esprits qui se jouent des matières graves»⁵⁵. Credo che l'ultimo esempio, che suggerisce ovviamente una lettura come titolo e titolo alternativo di un libro (fittizio) da scrivere, confermi con particolare chiarezza la mia interpretazione stilistica del fenomeno. Ambedue i procedimenti riferiti qui hanno in comune l'omissione del predicato finito della principale (o la principale intera), conservandolo però talvolta nella subordinata.

Il terzo passo, anch'esso già realizzato da Joubert, è la riduzione dell'aforisma a un semplice sintagma nominale. Questa variante ha acquistato nell'aforisma moderno un'importanza considerevole:

Dieu et son excédent⁵⁶.
L'ombre de l'ombre⁵⁷.
Mon fils, et ses froides haines⁵⁸.
La personnalité d'une goutte d'eau⁵⁹.
Un nez à perte de vue⁶⁰.

Tali sintagmi nominali sono generalmente troppo ellittici per poter essere attribuiti a determinati atti linguistici; rappresenta-

⁵² JOUBERT, *Carnets* (vedi sopra n. 16), p. 776.

⁵³ *Ibidem*, p. 676.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 848.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 796.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 283.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 573.

⁵⁸ *Ibidem*, p. 835.

⁵⁹ RENARD, *Journal* (vedi sopra n. 21), p. 130.

⁶⁰ *Ibidem*, p. 805.

no, per così dire, un materiale linguistico neutro, aperto a molte possibilità funzionali. Alcuni autori li hanno raccolti nei loro diari di lavoro o su singoli foglietti con l'intenzione (non sempre realizzata più tardi) di utilizzarli come elementi stilisticamente interessanti di testi discorsivi da scrivere, altri li hanno considerati sin dall'inizio come testi letterari destinati a sopravvivere in forma di note isolate, da pubblicare o no.

In alcuni casi limite, l'ellissi è tanto forte da produrre aforismi costituiti da una sola lessia o persino un solo lessema, qualche volta di carattere neologico:

Abstracto-logues ⁶¹.
 Amour de choix ⁶².
 Matin-des-oiseaux ⁶³.
 Bourreau de paresse ⁶⁴.
 Irrécupérable ⁶⁵.
 Lazare ⁶⁶.

Si vede che l'estrema concisione ellittica conduce a effetti enigmatici, benché si debba riconoscere d'altra parte che anche tali testi brevissimi – insisto: si tratta di singoli *testi* letterari, pure nel senso della testologia, non di parti integranti di testi maggiori ⁶⁷ – ricevono spesso dal loro ambiente, cioè dal carattere generale della raccolta, che però non è un *contesto* nel senso tecnico, una certa impronta che ne riduce la polisemia. A chi ha letto attentamente l'insieme delle note di Perros, la cui tonalità è sempre più quella della sofferenza e della disperazione latente, il nome di Lazzaro non sarà più tanto oscuro.

Se l'aforisma ha ricevuto dalla presenza dell'io un'impronta più intima e con ciò anche più ermetica, questo movimento viene controbilanciato dalla tendenza all'apertura sintattica che

⁶¹ JOUBERT, *Carnets* (vedi sopra n. 16), p. 246.

⁶² *Ibidem*, p. 692.

⁶³ PIERRE-ALBERT JOURDAN, *L'Approche*, Trans-en-Provence, Unes, 1984, p. 51.

⁶⁴ GEORGES PERROS, *Papiers collés. Notes*, vol. III, Parigi, Gallimard, 1978, p. 53.

⁶⁵ *Ibidem*, p. 70.

⁶⁶ *Ibidem*, p. 108.

⁶⁷ Difendo quest'opinione anche contro PHILIPPE MORET, che nella sua importante indagine *Tradition et modernité de l'aphorisme. Cioran, Reverdy, Scutenaire, Jourdan, Chazal* (Ginevra, Droz, 1997) sostiene esplicitamente che il genere aforistico non si manifesta nella singola «forme-aphorisme», ma nella *raccolta* di testi discontinui (p. 16 s.).

coincide, come abbiamo visto, con un'apertura semantica. Mautner ha chiamato il tipo presentato qui la forma aperta («die offene Form») dell'aforisma⁶⁸, opponendola alla forma sintatticamente chiusa della massima classica. Se lo stesso Mautner ha tracciato per questa variante «aperta» una linea che va da Pascal a Lichtenberg, Novalis e Joubert⁶⁹, sembra utile spiegare che si tratta in effetti di forme (e forse anche di estetiche) vicine, ma non di una filiazione storica biculturale: Joubert non conosce la tradizione aforistica tedesca, bensì ne crea una propria che in molti dettagli assomiglia all'altra.

V

L'effetto conoscitivo della definizione moralistica proviene nella maggior parte dei casi dal gioco semantico di concetti astratti. Nelle definizioni aforistiche di Joubert, invece, il peso degli elementi metaforici è considerevolmente aumentato. Le nozioni che appaiono in frasi del tipo

L'imagination est l'œil de l'âme.
 La parole parlée est une flèche qu'on décoche.
 L'esprit est un feu dont la pensée est la flamme.
 Le corps. Comme un habit qui s'use.
 L'or est le soleil des métaux⁷⁰

vengono messe in relazione tra di loro non in un modo diretto, ma tramite parole utilizzate evidentemente in un senso figurato. Sappiamo che Joubert attribuisce a paragoni, analogie, metafore e altri tipi di immagini non soltanto un carattere pittoresco, ma addirittura una qualità epistemologica. Non esclude le verità astratte, ma postula per certe materie una seconda via conoscitiva che proceda per immaginazione intuitiva: «Les métaphores, comparaisons, similitudes etc. ne font pas preuve, mais elles font éclaircissement»⁷¹. Secondo la propria dichiarazione, Joubert dispone dunque di due strumenti epistemologici che adopera liberamente a seconda delle materie da trattare. È ovvio però che le materie predilette del platonista cristiano Joubert

⁶⁸ FRANZ H. MAUTNER, *Der Aphorismus als Literatur*, in «Jahrbuch der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung» 1968, pp. 51-71, qui p. 64.

⁶⁹ *Ibidem*.

⁷⁰ JOUBERT, *Carnets* (vedi sopra n. 16), pp. 124, 157, 195, 432, 465.

⁷¹ *Ibidem*, p. 842.

sono di carattere metafisico, e ciò conferisce alla via metaforica una certa superiorità se non numerica, almeno assiologica. Per la storia futura dell'aforisma metaforico, sarà importante tenere in mente che per il nostro autore le metafore possono adempiere questa loro funzione epistemologica solo se sono «giuste» – comunque si determini questa qualità – e non oscure, cioè traducibili in significati propri.

Sotto altre condizioni ideologiche, tali aforismi metaforici, nella grande maggioranza ridotti a sintagmi nominali, si ritrovano a migliaia nel *Journal* di Renard:

Les coqs à crête d'apoplectiques.

Les mille pattes du troupeau de la pluie.

La glace sucée par les lèvres de l'eau.

Un arbre emmaillotté de neige, comme un doigt blessé⁷².

Si vede che i concetti astratti della tradizione moralistica, parzialmente presenti ancora in Joubert, sono scomparsi e che il gioco delle immagini si è trasposto ormai sul livello dei fenomeni naturali, anch'essi presentati come «generalisti» nel senso che designano una classe o una pluralità possibile di casi simili. Il nuovo tipo di oggetti fisici messi in relazione per mezzo di procedimenti metaforici viene anche combinato con il vecchio modello definitorio di provenienza moralistica. Il risultato di questo procedimento sistematico è forse l'innovazione maggiore realizzata da Renard sul corpo linguistico dell'aforisma moderno. La forma sintattica, il materiale lessicale e il tipo delle immagini utilizzate per creare relazioni semantiche tra i diversi elementi di queste frasi solitamente brevissime sono tanto inconfondibili da permettere di attribuire di per sé un paio di testi caratteristici a questo autore o ai suoi imitatori. Le definizioni renardiane sono quasi sempre ellittiche, il sintagma verbale essendo sostituito da un segno d'interpunzione.

Caresse: une calotte de velours.

Les arbres, moutons de la forêt.

Taupinières, la chair de poule des prés.

Le kangourou, puce géante.

Palmier: girafe⁷³.

Gli elementi essenziali della definizione nominale sono formalmente mantenuti nella grande maggioranza dei casi; solo

⁷² RENARD, *Journal* (vedi sopra n. 21), pp. 279, 427, 516, 1033.

⁷³ *Ibidem*, pp. 202, 232, 339, 746, 1112.

nell'ultimo esempio citato, la volontà di concisione ha condotto l'autore a omettere la *differenza specifica*, che però è facile da indovinare. Il vocabolario è semplice, l'ambiente evocato quello della vita quotidiana in campagna. Il nesso semantico postulato tra il concetto da definire e quello che serve da oggetto di riferimento (l'antico *genus proximum* diventato però qui un *genus alienum!*) è l'analogia, risultato di un processo metaforico da riconoscere con un atto intuitivo.

Anche Renard vede nell'intuizione una grande forza creativa ed ermeneutica, però non le attribuisce più, come faceva Joubert, la funzione di far intuire essenze in un senso platonico, ma solo quella di suggerire analogie «poetiche» tra i differenti ambiti ontologici implicati. Che in alcuni casi l'intuizione conduca *anche* a evidenze psicologiche (come forse nel primo esempio dell'ultima serie di citazioni, che potrebbe leggersi in chiave psicologica come osservazione sull'ambivalenza dei sentimenti), non impedisce che per Renard la funzione poetica non sia superiore a quella psicologica ereditata dai moralisti; nella gerarchia delle due letture, si riproduce dunque in certo qual modo la storia del genere.

Invece di materie metafisiche, Renard ci presenta il mondo esteriore delle cose, ma le sue definizioni ci insegnano poco o nulla sulle relazioni scientifiche tra queste cose. Ci informano soltanto sulla percezione poetico-fantastica di analogie visuali prodotte dallo sguardo metaforico e interpretate da lui come «affinità latenti»⁷⁴. In effetti, questo sguardo scopre analogie dappertutto, perché la metafora – conforme al senso etimologico della parola – lo «porta al di là» dell'impressione attuale in altri ambiti ontologici. Le definizioni scientificamente «false» sono interessanti dal punto di vista poetico perché aprono il mondo dell'immaginazione. Renard si serve in fondo delle immagini per renderci più familiare il mondo, spesso per mezzo dell'antropomorfizzazione, attribuendo al regno minerale elementi del regno animato e a quello degli animali elementi umani. Jean-Paul Sartre ha criticato lo scarso valore conoscitivo delle immagini renardiane⁷⁵, che non sarebbero altro che poetizzazioni superficiali del mondo, e da un lato ha ragione, senza rendere però giustizia alle intenzioni segrete del poeta. Re-

⁷⁴ *Ibidem*, p. 51.

⁷⁵ J.-P. SARTRE, *L'Homme ligoté*, in ID., *Situations. Essais critiques*, vol. I, Parigi, Gallimard, 1947, pp. 294-313.

nard non crede – e non vuole convincere i suoi lettori – che il canguro in un senso biologico appartenga al genere *pulex* o che un albero sia una pecora, ma lo dice così *contro* la verità scientifica per conservare (o per creare) nel mondo disincantato dalle scienze uno spazio magico e antropocentrico che, per fantastico che sia, rappresenta una visione edenica di cui l'uomo avrebbe bisogno. In altre parole: l'aforisma metaforico si costituisce come rappresentante di un antimondo poetico. Anche in Renard le immagini sono generalmente univoche e decifrabili, seppure le impressioni forse s'impongano qualche volta in un modo tanto spontaneo da sfuggire al controllo razionale.

Questo tipo di aforisma metaforico sarà largamente diffuso nel Novecento, ben al di là del contesto ideologico determinante per Renard. Si ritroverà tra l'altro in Claudel, Valéry, Max Jacob, Saint-Pol-Roux (il cui editore Gérard Macé ha persino creato, per caratterizzare la sua produzione, il termine «métaphorisme»⁷⁶), in Reverdy, Malcolm de Chazal e anche nelle *greguerías* di Ramón Gómez de la Serna con tutta la loro ricca filiazione. Più esclusivamente ancora che Ramón, Chazal – il grande aforista francofono dell'isola Maurizio – si è dedicato a questa variante, presentando nella sua raccolta *Sens-plastique* (1948) tutti i fenomeni naturali immaginabili con metafore antropomorfe.

Recentemente, accanto a questo tipo se n'è sviluppato un altro, la cui particolarità consiste nel fatto che le metafore si oppongono all'interpretazione univoca. Assistiamo qui a un'evoluzione analoga a quella della poesia moderna che, sin dal tardo Ottocento, preferisce sempre di più l'immagine oscura, cioè non riducibile a un senso proprio. L'autore modello è diventato René Char. Nelle sue opere aforistiche – ammetto che i confini tra poesia e aforisma in Char sono difficili da tracciare –, troviamo molte frasi isolate di carattere esortativo o gnomico:

Ne r'attarde pas à l'ornière des résultats.
Être du bond. N'être pas du festin, son épilogue.
Qui convertit l'aiguillon en fleur arrondit l'éclair⁷⁷.

Tali frasi imitano almeno parzialmente la forma letteraria di

⁷⁶ SAINT-POL-ROUX, *Vitesse*, précédée de *Une définition sans fin* par Gérard Macé, Mézières-sur-Issoire, Rougerie, 1973, p. 8.

⁷⁷ R. CHAR, *Œuvres complètes*, a cura di Jean Roudaut, Parigi, Gallimard (Pléiade), 1983, pp. 175, 222, 446.

consigli, norme o sentenze, che però neanche il lettore più compiacente sarebbe capace di osservare perché il loro significato è oscuro. Non dico che i tre testi citati, che sono sintatticamente corretti, siano privi di ogni coerenza semantica, ma la polisemia del loro «messaggio» è comunque tanto grande da generare nel lettore un processo ermeneutico o uno stato di turbamento poetico, ambedue molto diversi da quanto si suole chiamare comprensione di un aforisma. Altri autori – Emmanuel Lochac, Joë Bousquet o Edmond Jabès – hanno ripreso questa variante «oracolare» rinforzandone ancora il carattere ermetico, mentre i surrealisti come Marcel Havrenne, Achille Chavée e Marcel Mariën l'hanno coltivata a scopi più o meno apertamente parodici.

VI

Massime e riflessioni hanno sempre presentato una concentrazione abbastanza densa di elementi ludici: simmetrie, antitesi, strutture ritmiche binarie, ripetizioni, ma anche giochi fonici e semantici. Questi mezzi retorici contribuiscono largamente a produrre l'effetto stilistico richiesto e fanno parte sin dall'inizio delle convenzioni del genere, ma quasi sempre al servizio del messaggio. Il primo stimolo decisivo verso la rivalutazione del ludico come valore estetico autonomo lo dobbiamo ancora a Jules Renard, che ha spostato sistematicamente la scala dei mezzi retorici dalle figure ai tropi, creando soprattutto effetti comici a base dell'omonimia e della paronimia, cioè di somiglianze più o meno grandi tra due significanti, di cui uno generalmente sottinteso. Eccone qualche esempio:

C'est surtout au théâtre que chacun est responsable de ses actes.

Les épreuves que Dieu lui envoie! On dirait qu'elle parle d'un photographe.

Il pleurait à verse.

La femme est un roseau dépensant ⁷⁸.

L'effetto dei due primi testi proviene ovviamente dalla polisemia dei lessemi *acte* ed *épreuve* che è il risultato dell'evoluzione semantica (abbastanza analoga in francese e in italiano), ma che non è più registrata dal lettore come storicamente mo-

⁷⁸ RENARD, *Journal* (vedi sopra n. 21), pp. 67, 1117, 136, 943.

tivata perché i due significati si sono allontanati tanto da appartenere oggi a due ambiti semantici molto distanti. Così le voci *acte*₁ «atto (parte di una tragedia o commedia)» / *acte*₂ «atto, azione (nel senso morale)» e *épreuve*₁ «prova di Dio» / *épreuve*₂ «prova o copia fotografica», sebbene semanticamente affini, appaiono quasi come omonime in senso stretto, cioè come significati uguali solo in seguito ai capricci dell'evoluzione fonetica. È proprio da questa distanza semantica che dipende il gioco delle due isotopie che si sovrappongono nelle parole omonime: *au théâtre* appartiene all'isotopia teatrale (*acte*₁), *chacun est responsable de...* a quella morale (*acte*₂), *Dieu lui envoie* all'isotopia religiosa (*épreuve*₁), *photographe* a quella tecnica (*épreuve*₂). Il passaggio dall'una all'altra isotopia, che nel secondo esempio è più sorprendente perché la distanza semantica tra gli omonimi rispettivi è più grande e perché la catena di lessemi che precede la soluzione finale è più lunga, crea nel lettore – se reagisce come vuole l'aforista – una sensazione comica. L'effetto comico del terzo esempio è dovuto alla paronomia *pleuvait* «pioveva» (che forma con *à verse* una frase idiomatica) e *pleurait* «piangeva» e all'omonimia grammaticale dei lessemi *il*₁ pronome impersonale (inesistente in italiano) e *il*₂ pronome personale («lui»); il nesso pseudoidiomatico **pleurait à verse* viene facilitato inoltre dal fatto che i due verbi paronimi hanno in comune il sema «produrre acqua». Più complessa ancora è la fattura retorica dell'ultima frase. Deriva evidentemente dal gioco intertestuale con il famoso pensiero di Pascal: «L'homme n'est qu'un roseau, le plus faible de la nature, mais c'est un roseau pensant» (Laf. 200/Br. 347), che viene sottoposto a una serie di trasformazioni tanto sul significato quanto sul significante: *homme*₁ «essere umano» è interpretato come se fosse *homme*₂ «maschio» e sostituito nel campo semantico di questa nuova accezione dal suo antonimo, l'aggettivo *pensant* «che pensa» prende il prefisso «dé» che ne cambia profondamente il significato in «che fa spese». Solo il termine *roseau* rimane intatto per rinviare il lettore, proprio a causa della sua incongruenza semantica che lo fa apparire come un corpo estraneo nella cornice della frase, all'ipotesi pascaliana. In quest'ultimo esempio, la ricchezza dei mezzi retorici utilizzati sembra alquanto sproporzionata rispetto alla trivialità del messaggio.

Tali *calembours* più o meno spiritosi, di cui il vecchio Renard si è un po' vergognato, secondo quanto dice nel suo diario, senza però rinunciare ad essi, vengono imitati con avidità

dalla larga corrente dell'aforisma epigonale. L'osservazione di Karl Kraus su Heine poeta «popolare» che avrebbe slacciato alla lingua tedesca il bustino tanto da permettere a ogni commesso di palparle i seni, potrebbe anche applicarsi, *mutatis mutandis*, alla discendenza letteraria di Renard aforista comico. Il lettore di questa produzione ha l'impressione che per tanti minori del Novecento l'aforisma si definisca essenzialmente come genere comico. Scrivere aforismi diventa un'attività vicina a quella di raccontare barzellette. La debolezza estetica di questa variante molto diffusa dell'aforisma ludico consiste soprattutto nel fatto che l'effetto retorico ha bisogno, per funzionare, di una complicata messa in scena verbale, appesantita in molti casi da spiegazioni («c'est-à-dire», «je veux dire») e ripetizioni di lessemi ambigui per sostenere il gioco delle doppie isotopie. In altre parole: c'è spesso un contrasto visibile tra l'eccedenza dei significanti e il loro scarso rendimento estetico, senza parlare del valore epistemologico.

Se anche gli aforisti surrealisti si sono serviti largamente dei giochi verbali, l'hanno fatto invece in uno spirito totalmente diverso. Adoperando spavalamente tutte le tecniche retoriche proprie ai generi gnomici,

- la ripetizione di paronimi incoerenti: «Paroi parée de paresse de paroisse»⁷⁹,
- la permutazione ludica delle consonanti iniziali di due o più sillabe in rima (*contrepèterie*): «Bains de gros thé pour grains de beauté»⁸⁰,
- il paradosso: «L'innocent est plus coupable»⁸¹,
- la continuazione insolente o ridicola di citazioni letterarie: «Tu ne me chercherais pas si tu ne m'avais déjà trouvé. – Alors ce n'est qu'un jeu de cache-cache? – Naïf, tu y croyais?»⁸²,
- la contaminazione di più modelli incompatibili: «Il faut rendre à la paille ce qui appartient à la poutre»⁸³, miscuglio assurdo del detto biblico «Date a Cesare quel che è di

⁷⁹ MARCEL DUCHAMP, *Marchand du sel*, a cura di Michel Sanouillet, Parigi, Le Terrain vague, 1958, p. 103.

⁸⁰ *Ibidem*, p. 104.

⁸¹ CAMILLE GOEMANS, *Œuvre 1922-1957*, Bruxelles, de Rache, 1970, p. 139.

⁸² JULIEN TORMA, *Euphorismes*, Nonville, Vermont, 1978, p. 27.

⁸³ PAUL ÉLUARD, *Œuvres complètes*, voll. I-II, a cura di Marcel Dumas et Lucien Scheler, Parigi, Gallimard (Pléiade), 1968, vol. I, p. 151.

Cesare» e della parabola della pagliuzza e della trave nell'occhio,
 – la sostituzione omonimica più insulsa: «L'Autriche [*omofono*: L'eau triche]. L'homme aussi»⁸⁴
 e tante altre nello stesso registro, che ometto per evitare che questa frase diventi illeggibile, i surrealisti hanno aggredito la natura stessa di tutti i generi gnomici tradizionali: detto, proverbio, sentenza, massima e via dicendo. La comicità intenzionalmente forzata degli aforismi citati, che proviene ovviamente dall'imitazione meccanica ed esagerata dei giochi verbali inerenti alle convenzioni retoriche di questi generi, serve a mettere in rilievo il loro carattere anodino: sembrano utilizzabili oggi solo come materiale ludico. Un effetto analogo l'hanno ottenuto del resto con il procedimento formalmente contrario a quello appena trattato di rinunciare del tutto alla *pointe* finale. Così, le frasi di Scutenaire: «Un poète est un bonhomme qui fait des poèmes»⁸⁵ o «La souffrance fait mal»⁸⁶ distruggono intenzionalmente l'atmosfera di attesa intellettuale creata dal loro inizio «moralistico» con una fine tautologica e triviale.

Con questa cura parodica, che mira in ultima istanza a un vero e proprio rovesciamento di un subsistema letterario, i surrealisti hanno tentato di superare anche la sclerosi formale della massima classica, e ho l'impressione che la cura le abbia giovato.

*

In sintesi, direi che le nuove forme passate qui in rassegna hanno prodotto nell'aforisma francese una liberazione sorprendente delle sue possibilità espressive, bloccate da una lunga supremazia incontestata, avvicinandolo via via ai suoi fratelli stranieri meno rispettati ma più innovativi.

⁸⁴ SCUTENAIRE, *Mes Inscriptions* (vedi sopra n. 23), vol. I, p. 41.

⁸⁵ *Ibidem*, p. 41.

⁸⁶ *Ibidem*, p. 98.

Franco Marucci

POLVERE E DIAMANTI:
AFORISMI PER IL POPOLO E FLORILEGI CULTI

L'oggetto di questa relazione è un dittico di raccolte di aforismi inglesi che, come molte nell'Ottocento, come ben sa chi ha ascoltato i miei precedenti interventi nell'ambito dei convegni su *L'Europa degli aforisti*, non hanno goduto di alcuna fama e risonanza né al tempo della loro pubblicazione né dopo. Ribadisco che la tradizione aforistica era nell'Ottocento inoltrato ai minimi storici in Inghilterra, non nel senso che non si producessero libri di aforismi, ma in quello che essi erano considerati una produzione ancillare e trascurabile, e che appunto, a differenza di quanto è avvenuto nelle altre letterature continentali, non vi è stata in Inghilterra in quel secolo, salvo Wilde, alcuna grande figura di aforista *tout court*. La ragione per cui le ho riunite nel mio esame è, come risalta dal titolo – con un innocente ritocco funzionale – il contrasto. Contrasto degli autori, l'uno una poetessa militante, immersa nel presente, l'altro un poeta quanto più avulso e ritirato si può immaginare; contrasto dei due prodotti, l'uno una silloge di massime condite di sapienza popolare, sia pure non pedestre, l'altro un più piccolo contenitore di detti e anche di lunghe sequenze per lo più tratte dal pensiero altrui, ma appartenenti alla cultura sentenziosa, filosofica e morale più alta che si possa dare, e spigolata entro un larghissimo spettro temporale; contrasto quindi, e infine, di destinatari, e cioè il popolo, il proletariato, i lavoratori acculturati in un caso, l'*élite* dei colti, la classe accademica dall'altro. Vedremo però che il divario si attenua negli obiettivi ultimi, perché entrambi gli scrittori preconizzano o rimpiangono una quasi identica figura di *gentleman* ottocentesco. I libri e gli autori in questione sono *Diamond Dust* [*Polvere di diamanti*] della poetessa Eliza Cook, e *Polonius* di Edward FitzGerald.

Data la loro scarsa notorietà, è necessario far precedere all'esame separato dei due testi una succinta presentazione dei due autori. Eliza Cook, nata in un sobborgo di Londra nel 1817 o 1818, morta nel 1889, fu una poetessa autodidatta che furoreggiò negli anni Quaranta e Cinquanta del suo secolo con una poesia e una prosa mirate a un pubblico settoriale, quello dei contadini, degli operai e della borghesia appena acculturata. Essa sventolava un democraticismo avanzatissimo e spregiudicato, anche se non rivoluzionario; interveniva ogni qual volta fosse necessario attaccare provvedimenti politici iniqui ai danni dei lavoratori inglesi e incoraggiare e salutare ogni palpito e ogni gesto libertario dentro e fuori l'Europa. Nel licenziare l'edizione completa delle sue poesie, nel 1874, la Cook sottolineava con orgoglio l'accessibilità – anche nel prezzo – del volume, nominava «il popolo» suo uditorio privilegiato e si proclamava l'apostola dei poveri e dei lavoratori. Lo scadimento dell'ambizione estetica – la Cook è la meno apprezzata delle poetesse vittoriane oggi riscoperte dalla critica femminista – è dunque in lei causa ed effetto di una poetica della semplicità espressiva – concettuale, lessicale e metrica – resa quasi obbligata da una scelta volontaria, e mai più così demarcata, del proprio destinatario. Fare poesia per il popolo comportava delle scelte non indifferenti di campo rispetto alla poesia degli altri poeti: la totale assenza della poesia mitologica, l'abolizione di ogni accasciata poesia funeraria, il rifiuto di ogni vena spasmodica e del «morboso dolore». Tutta la tradizione alta non è radiata nella poesia della Cook, ma trasmessa in una forma di mediazione didattica e di parcellizzazione del sapere a vantaggio dei semi-analfabeti, a seconda di citazioni, frammenti e *slogans* memorizzabili strappati ai poeti maggiori. Proclamarsi apostola del popolo comportava infine far tacere la dimensione privata, e così si spiega come le poesie della Cook non siano quasi mai di natura lirica e personale. Con lei il poeta si spersonalizza, si consacra membro della comunità contadina e operaia e in essa si mimetizza, senza avere più tempo per sciornare i propri drammi interiori. Il compito di interessare, intrattenere e soprattutto istruire e guidare i suoi uditori fu concretamente assolto dalla Cook con una poesia che svara studiatamente entro un numero circoscritto di pedali, ed è strapiena di riprese, di varianti o anche di pure reduplicazioni. Nulla a maggior ragione nella Cook – per abbozzare un confronto con altre autrici contemporanee – della dorica, neoclassica, distilla-

ta vena essenziale di una Procter e di una Rossetti: la sua poesia è arruffata ed esuberante come quella della Barrett Browning, che *pour cause* volle distanziarsene e ironizzava sull'*omen* del suo cognome (che significa appunto «cuoca»).

Come in William Barnes, un altro minore che scrisse – ma in dialetto – per una ben precisa comunità rurale, la poesia della Cook s'immagina recitata e declamata da un'aia contadina, abitata dagli agricoltori, allietata dagli animali domestici, popolata dagli attrezzi del lavoro, e circondata dagli scenari della campagna, mutevoli secondo le stagioni. La sua poesia risulta così un'ennesima elegia del Biedermeier rurale inglese del primo Ottocento, elegia di una comunità utopisticamente intatta nel momento di un inevitabile *reshuffling* societario e di massima espansione dell'industria manifatturiera, tessile e mineraria. Non che presupporne o auspicarne un rinnovamento, la Cook, di questa comunità, vuole preservarne gelosamente la separatezza e congelarla fuori dal tempo, in un ciclico ritorno dell'uguale. Ecco perché nella poesia della Cook si descrivono e si rievocano gli eventi sempre ripetuti di un'epica rurale dagli scenari e dai caratteri fissi e ricorrenti, nella quale ciò che avviene fuori non ha per principio né valore né riconoscimento, nella convinzione che la comunità è perfettamente autosufficiente, non importatrice ma semmai esportatrice di valori. Un vero e proprio feticismo oggettuale investe cose che sono al tempo stesso vecchie e inglesi. Il gravitare della predilezione e dell'interesse della Cook verso ciò che è vecchio si rende evidente fin dai titoli: poesie sono via via dedicate a una vecchia poltrona, a un vecchio cancello, a un vecchio aratro resistente alla ruggine, al vecchio mulino in rovina ma ricco di ricordi, al vecchio ruscello, al vecchio granaio, al vecchio orologio, al vecchio cappello di paglia. Gli oggetti della casa assurgono a valore sacrale, assurgono soprattutto nella Cook, come in moltissimi nostalgici del tempo, al rango di testimoni e custodi di una civiltà e di una tradizione familiare.

Tutta questa nostalgia tradisce dunque un'involontaria ammissione: che questo mondo era al tramonto, e che il tempo, anziché restituire l'immutabile, «cambia tutte le cose». L'Inghilterra che la Cook voleva perpetuare o più esattamente riannimare era, con le dovute correzioni, quella precedente la rivoluzione industriale, col suo contado e il suo proletariato in fondo ancora domo; il suo progetto politico inconfessato quello di ammansire le masse rurali e oramai operaie e urbanizzate, e

di tenerle alla larga dalle infiltrazioni sempre più massicce delle propagande eversive, che miravano a infondere in loro una coscienza politica tendenzialmente rivoluzionaria. L'agricoltore e l'operaio erano avvicinati dalla Cook con messaggi rassicuranti che spaziano dal quadretto naturale che riproduce fotograficamente gli spettacoli che essi avevano ogni giorno sotto gli occhi – e ispirati spesso al più generico e scontato sacramentalismo –, agli inni di ringraziamento al Creatore, agli inviti alla temperanza, agli elogi della frugalità e del lavoro che nobilita l'uomo; ai poveri essa insegnava che non avevano nulla da invidiare ai ricchi, per doni corporali e spirituali che i ricchi non avevano e a loro stessi invidiavano; esclusi dai piaceri e dal lusso essi erano «liberi dal male della moda e dell'oro». Nobile viene definito chi possiede le doti dell'umiltà, dell'equilibrio, della moderazione, che concorrevano a formare quell'«intelligent artisan» che si preconizzava ormai, negli anni Settanta, anche nei saggi, nelle lettere e nelle poesie di Matthew Arnold e di Hopkins.

A tutto questo quadro si associa e s'ingrana in funzione di supporto funzionale il libro di aforismi *Diamond Dust*. Anzi vi è, tra la poesia e questa collezione, un rapporto di dichiarata interdipendenza. Dice la Cook nella prefazione al libro, elaborando la metafora mineraria: «se mai qualcosa come una gemma vivente in rima ha lasciato la mia penna, gli atomi contenuti in *Polvere di diamanti* hanno contribuito in larga misura a plasmarla». Guardando alle date delle poesie e degli aforismi questi ultimi sono stati, delle prime, come il serbatoio virtuale. Molti sono *pour cause* gli aforismi metapoetici della raccolta, aforismi che in brevi formulazioni e immagini suggestive definiscono la natura della poesia come l'intendeva la Cook, e ne forniscono ed esplicitano gli obiettivi e gli intendimenti: «la poesia è la chiave dei geroglifici della natura»; «la scienza vede segni, la poesia la cosa significata», aforisma di sapore romantico, coleridgiano, che postula la conoscibilità del reale attraverso l'arte e nella modalità del simbolico. Eppure, al tempo stesso, la poesia – ecco la rimonta della «truth» – non cessa di esser sostanziata di buon senso e non deve dimenticare mai di essere scritta per un destinatario vivo e presente. Una serie di aforismi tributa un solenne elogio alla «perspicuità» e a quella dote atta a interpellare e provocare l'ascoltatore che Hopkins avrebbe chiamato, di lì a poco, il *bidding*. La poesia, analizza un aforisma, sempre è maestra di virtù, e l'arte uno specchio

che rende immagini non sporcate. Più chiaramente: «La letteratura ben orientata è [...] il custode della morale pubblica»; e un «autore morale [...] agisce prevenendo» – dice la Cook usando proprio questa parola – «la delinquenza». La persuasione al bene non si disgiunge dall'azione confortatrice e consolatrice, e dovere del poeta è asciugare le lacrime, non già agguingerne.

Una copia di questo libro, *Diamond Dust*, credo non più stampato dopo la prima e unica edizione del 1865, è stato trovato e acquistato dalla nostra biblioteca da uno di quei numerosissimi librai inglesi antiquari e di seconda mano che vendono spesso preziose *trouvailles* a bassissimo prezzo. Il corpo principale è preceduto da un *envoi* in versi, seguito da una prefazione breve, di cui ho già avuto modo di dire. Non è un libriccino, ma una collezione ampia, nutrita. La Cook non segue apparentemente un principio organizzativo interno: gli aforismi sono dati così come vengono, alla rinfusa; possono anche saltare, tematicamente e per argomento, di palo in frasca. Quanto al valore, non voglio presentare *Diamond Dust* come un capolavoro da rispolverare: è più polvere che diamanti, ma polvere tutta genuina. Sono aforismi originali, non derivati, a differenza della collezione di FitzGerald, che, vedremo, è tutta o quasi di aforismi trascritti. Rarissimo, anzi limitato a un solo caso, è nella Cook il ricorso alla citazione di un detto altrui. Vi sono sì lunghe sfilze di aforismi brutti, verbosi, stanchi, piatti, ma anche guizzi rari, accensioni *witty*, accostamenti inusuali. A mo' di esempio dei primi, cito, per la sua suggestione e la sua concisione, il seguente: «The pillow is a silent sybil—despise not its oracles» [«il guanciale è una sibilla muta – non disprezzate i suoi oracoli»]. La Cook ci sorprende talora con una ricerca deliberata dell'eufonia, o con un concetto *clinging* dato con il rinforzo dell'allitterazione: «Better kind friends than cold kindred» [«Meglio amici gentili che parenti freddi»]. Verso la fine della raccolta l'aforista *dormitat* e si ripete; ho contato almeno due casi di ripetizione tale e quale di aforismi senza la minima variazione. Epperò il libro si chiude con una sezioncina di «definizioni», quasi lemmi di dizionario cui corrispondono aforismi a volte taglienti o nella forma dell'indoviniello, o dell'ossimoro o quasi dell'ossimoro (il vino? Un «generoso nemico»).

Tipologicamente gli aforismi di questo libro sono corti, rapidi; raramente superano le tre-quattro righe, e mai la mezza

pagina di lunghezza. Ciò risponde a una regola interna dichiarata in uno di essi, che «gli aneddoti vengono spesso rovinati quando sono troppo lunghi». La lingua in cui sono scritti è piana, comprensibile, mai dotta o contorta – si pensi a quanto dicevo della programmatica «perspicuità» –, e si concede citazioni ed intertestualità minime, da tutti percepibili; se incorpora frasi d'autore si tratta di modi di dire entrati nel dominio comune: è uno Shakespeare che tutti veramente conoscono quello, ad esempio, accolto in questo aforisma: «Poverty often turns the milk of human kindness into gall» [«la povertà spesso tramuta in fiele il latte dell'umana gentilezza»]. La poetica dell'aforisma della Cook è precisata nella prefazione, dove si dice che l'aforisma non è «l'espressione di qualche sentimento raro o astruso», bensì «la rivelazione di qualche verità ovvia e utile in poche parole». La Cook è comunque decisamente troppo modesta in questa professione. Un altro aforisma contrappone la formulazione delle grandi verità nella maniera più semplice, tipica di detti e proverbi, al cavillo del leguleio o alle disquisizioni del teologo. Sempre gli aforismi cookiani iniziano tipograficamente con la prima parola maiuscolettata; e spesso queste parole di esordio sono delle parole astratte, che vengono però subito definite con esempi, o addirittura personificate: «Idleness», «Frugality», «Reality» ecc.

Retoricamente si riscontrano l'architettura ad antitesi e a rinversamento concettuale ardito e imprevedibile; l'allegoria e il paradosso (come: «alcuni muoiono vecchi a quarant'anni, altri infanti a ottanta»). Le similitudini impiegate sono tratte dall'esperienza quotidiana, e spesso dalla pratica della vita dei campi o dai mestieri; il paragone può essere occasionalmente tratto dall'orizzonte umile e quotidiano degli ascoltatori: «la calunnia è come l'insalata, che chi la pronuncia condirà a suo piacimento o secondo quello di colui al quale la offre». Eppure nell'uso della metafora vi sono scelte e formule arrischiate che rasentano il metafisico, e che possono ricordare, a chi ha ascoltato il mio discorso di un anno fa su Patmore, certi aforismi di questo poeta. Ascoltiamo questo: «la vecchiaia senza allegria è una Lapponia senza il sole». Il *bidding* di cui dicevo influenza un'altra caratteristica tecnica dell'aforistica della Cook. La poetessa non poteva, già nella prefazione, non risalutare il destinatario principe delle sue poesie, il popolo; e ad esso è offerta la selezione «succosa» e «miscellanea» degli aforismi. Molti sono perciò ingiuntivi, prescrittivi, e iniziano grammaticalmente

con degli imperativi. Il modello, in altre parole, sembra decalogico, a vademecum, o a forma di statuto. Quando hanno questo sapore essi assumono alcune marche dell'inglese biblico, come la terza persona, desueta al tempo, in *th*.

Per un verso la Cook si muove nell'area dello slancio mistico, del sacramentalismo medievalizzante vittoriano che svaluta il mondo e vede la vita come mero stadio preparatorio a quella futura. «Le croci sono scale che ci aiutano a salire al cielo»; «La vita è un momento rubato all'eternità»; «Non dobbiamo attenderci il riposo sempiterno durante il cammino, ma alla fine del viaggio». Il carattere transeunte della vita è espresso più volte con lapidari promemoria, quasi con versi ritmicamente già pronti per trasferirsi in poesia: «Time's chariot-wheels make their ruts in the fairest face» [«le ruote del carro del tempo incidono i loro solchi nel viso più bello»]. Risuonano gli inviti a non riporre troppa fiducia nelle cose di questo mondo, e i memento mori: ci si deve misurare a seconda dell'estensione della tomba. Solo forse per queste rimarcature la Cook denota un atteggiamento da «poetessa religiosa» tradizionale, quale tutto sommato non è, poeta al femminile quasi cattolicheggiante per una religiosità effusiva del cuore, quali erano al suo tempo Christina Rossetti e Dora Greenwell. Aforismi di questo stampo religioso instaurano un dialogo con un Dio che non è più lontano e irraggiungibile, ma, come nelle mistiche cattoliche, amico; non un Dio crudele e vendicativo, della tradizione evangelica, bensì «of forbearance and mercy» [«di perdono e di pietà»].

Senonché questa dimensione verticale è complementata, e quasi sovrastata, da quella orizzontale: l'uomo non è o non è solo un adoratore estatico in contemplazione del creato che rispecchia il creatore, ma vive in carne ed ossa dentro una comunità e dentro al quotidiano e al contingente della storia. Echeggia e balena addirittura il sospetto che pensare troppo, anche di cose metafisiche e religiose, sia deleterio per l'operaio e il lavoratore, e che quindi il troppo pensiero sia malsano. L'operaio deve agire – lavorare appunto –, senza però dimenticare le condizioni spesso inique del suo lavoro, e il male che egli fa a se stesso, vittima dell'incorreggibile natura umana. Il paventato «doppio» vittoriano può apparire nell'enigmatico aforisma che dice che nell'uomo vi sono due Arabie, una di «freshness, fertility, and odour» [«freschezza, fertilità e profumi»], l'altra «sandy, arid, and desert» [«sabbiosa, arida, e deserti-

ca)], o in un altro che afferma che l'uomo è immagine della divinità, ma a volte «agisce come se fosse smanioso di riempire una nicchia nel tempio del diavolo». Si sprecano nella Cook i richiami alla temperanza e alla vigilanza sulle passioni smodate. Il male del secolo, visti anche i romanzieri, era la vanità: «il complimento, come lo champagne, fa presto ad andare alla testa», e pertanto «fai il bene quando nessuno guarda»; ancora: «L'orgoglio può [...] essere un [...] trampolino di lancio per l'anima che aspira, ma è assai più spesso una pietra d'inciampo che distrugge». Temperanza economica, intesa a evitare lo sperpero e a difesa della frugalità; temperanza verbale, il freno del linguaggio ozioso e inutile («Tutte le parole sagge procedono dall'integrità del cuore»); temperanza persino sensuale e sessuale, in un aforisma nel quale si colpisce chi gratifica i desideri prima di aver imparato a governarli. Ogni tanto si scende a un vademecum pratico: attente ragazze a non sposarvi troppo presto, attente voi civette, il cui cuore ricresce appena perso come le code delle lucertole. Tutto questo è sussunto nel seguente detto di antico sapore proverbiale biblico: «La virtù della prosperità è la temperanza, quella dell'avversità è la forza».

Se tracciamo un rapido confronto previo tra la Cook e Fitzgerald notiamo che non c'è un divario sostanziale tra le due figure di *gentleman* che vengono auspicate e come plasmate per i rispettivi uditorî: un nuovo «cortegiano» pulito dentro e fuori, anche curato nel vestiario ma non appariscente e compiaciuto, che ha capito le gerarchie dei valori, e sa che la *gentlemanliness* non si misura con il metro dell'appartenenza a una classe: «gli uomini vengono stimati per la virtù e non per la ricchezza». Con tutto questo la Cook non era ovviamente sorda al divario economico tra i ricchi ed i poveri. Nota argutamente un aforisma, dalla tipica struttura antitetica, che mezza umanità passava il tempo a pensare come guadagnarsi da mangiare e l'altra metà a quale mangiare scegliere tra i tanti a disposizione; appunto, incalza un altro, metà della popolazione ha più pranzi che appetiti e metà più appetiti che pranzi. Anche la Cook stava con quegli scrittori, e sono praticamente tutti, che fanno della mercificazione e dell'avarizia uno dei temi di fondo della letteratura del tempo. C'è un suo aforisma che potrebbe prendersi come l'esergo di tutta la narrativa dickensiana: «Purse-pride is the besetting sin of England; and, like most other sins, brings its own punishment» [«L'orgoglio della borsa è il peccato ossessivo dell'Inghilterra; e, come molti altri peccati, si

procura la punizione che gli è dovuta»].

L'immagine – obiettivamente utopistica, come abbiamo detto, nell'Ottocento inoltrato – che la Cook aveva in mente era quella del lavoratore attivo, operoso, che nel lavoro reprimeva ogni morbo moderno del pensiero autodivoratore, e tutti i vizi che da sempre si annidavano nell'animo umano. Tanto la sua poesia che la sua aforistica elogiano la vita ordinata, la routine priva di acuti, l'«ambio» preferibile a una «breve corsa», la virtù illustrata dalle azioni di tutti i giorni e non dall'atto eroico fuori del comune: «order is the sanity of the mind, health of the body, peace of the city, security of the state» [«l'ordine è la sanità della mente, la salute del corpo, la pace della città, la sicurezza dello stato»]. Un aforisma come questo disegna una società arretrata, immobile, che si vuol tenere protetta dalle forze distruttive del cambiamento, e ha come suo cardine la famiglia e come suo mezzo l'industriosità; altrove la Cook guarda con scetticismo e sospetto a quanto viene da oltremanica, all'imitazione delle «manie forestiere» che fanno perdere l'identità delle proprie. Non si contano gli aforismi che celebrano il calore della «home», della casa come dimora degli affetti, dove vecchi e giovani si riuniscono, al caldo del focolare, in una «comunione senza riserve». In essa si custodiva imperitura la felicità, che un aforisma descrive anche in senso mistico, come un'armonia tra la nostra volontà e quella di Dio, ma molti altri caratterizzano nella sua riduzione casalinga e terrena, e cioè «quando la casa ci rende contenti, e tutti in essa, persino il cane ed il gatto, condividono i nostri affetti». Solo un altro luogo era ancora più vicino al cuore dell'uomo, ed è il cimitero che custodisce gli amici, i congiunti e soprattutto la tomba di una madre. La Cook, dicevo, elogia l'attivismo operaio e campagnolo e attacca lo scontento cronico, sollecita al dovere e si scaglia contro la «idleness»; essa garantisce che se ci si rimbocca le maniche, se non si cessa di essere tenaci, arriderà la buona sorte: «La nostra gloria più grande non sta nel non mai cadere, ma nel risorgere ogni volta che cadiamo». Ciò perché «la vita [...] è come un giorno lavorativo [...] l'inattività non può guidare al bene».

Edward FitzGerald, e passo alla seconda collezione di aforismi, fu a tutti gli effetti autore *unius libri*, ovverosia della traduzione e al tempo stesso ricreazione e falsificazione fortunatissima di un florilegio di quartine del poeta persiano antico Omar Khayyám, intitolato *The Rubáiyát of Omar Khayyám*. Fortunatis-

sima perché queste quartine, che contenevano languidi inviti all'oblio in immagini di deliziosa calligrafia orientaleggiante, costituirono fino alla Grande Guerra il vangelo laico dei decadenti scettici e amanti dell'esotismo, inglesi ma anche europei. Diversissimo il suo curriculum da quello della Cook. Di ricca famiglia, studiò a Cambridge dove come tutti i suoi contemporanei fu preso nella morsa del romanismo, del trattarianesimo e del riduzionismo biblico, e fu testimone dei «cruenti» dibattiti degli anni Trenta sui rapporti tra scienza e religione. Conseguita la laurea senza brillare si convinse, o credette di convincersi, dopo prove insignificanti, della propria incapacità creatrice; le rendite familiari gli consentirono poi per tutta la vita di non svolgere alcun lavoro e di poter incarnare la figura del solipsista avulso dal mondo, dedito ai piaceri di una lettura curiosa ed erratica nonché della musica, del giardinaggio e dell'amicizia. Dell'humus di Cambridge e dell'atmosfera intellettuale accademica degli anni Trenta hanno tutti i contrassegni le sue opere, come dicevo numericamente pochissime, e tutte trascurabili salvo appunto quell'una. Eccetto la creazione, nulla manca a FitzGerald di quel profilo del «fuoriuscito» di Oxford e di Cambridge che si rintraccia in Tennyson, in Matthew Arnold, in Clough e più tardi in Pater e in Hopkins. L'unica opera originale di FitzGerald, cioè non cresciuta sopra un testo preesistente di altri – il prezioso ma prolisso dialogo *Euphranor* – è un fedele specchio degli orizzonti della gioventù studentesca di Cambridge negli anni Trenta, orizzonti riempiti dal dubbio metafisico e religioso, dal dibattito sulla repressione arnoldiana delle pulsioni e sull'agone tra corpo e spirito, e soprattutto dall'utopistico *revival* della cavalleria, dalla comune e fervorosa ideazione di una nuova figura di eroe per i tempi e da un abbozzo del nuovo *gentleman* vittoriano. Furono la sua natura schiva, la consapevolezza della sua inferiorità epigonale, insieme alla sua avida curiosità di lettore camaleontico ed esploratore di letterature esotiche, che lo spinsero poi a proporre e dibattere questi medesimi quesiti per lo più sotto il velame della traduzione, spesso pudicamente anonima. Tutta l'opera di FitzGerald presa nel suo insieme – ed è un'osservazione che si attaglia bene alla natura di *Polonius* – è un continuo entrare e uscire dell'uomo in personalità via via diverse e in vario mondo consuonanti, e fino quasi alla deliberata cancellazione della propria. È solo nell'epistolario che si profonde forse per la prima e l'unica volta quella creatività che a FitzGerald manca-

va come poeta: sono lettere scritte senza alcuna fretta e in moltissimi casi senza alcun intento pratico, lettere che dell'opera artistica hanno la rifinitura, la chiarezza espositiva e la costruzione, e che del resto venivano talvolta spedite espressamente senza una richiesta di risposta, e che quindi vanificavano e oltrepassavano la loro finalità informativa per soddisfare invece in primo luogo un bisogno espressivo dello scrittore. Sono queste lettere, che insieme alle «quartine» sono l'unica altra cosa di FitzGerald che è sopravvissuta, l'opera che più si avvicina nel tono e negli intenti a *Polonius*, la raccolta degli aforismi. Si delinea da esse un ritratto del nostalgico della vecchia Inghilterra cavalleresca in inesorabile declino, che s'intenerisce a ricordare il tempo che non è più. La dimensione intima non lascia quasi mai spazio a spunti di cronaca e a discussioni di politica; vi grandeggia invece il gentiluomo con il tarlo della lettura. Tutta la tradizione letteraria inglese, insieme ai classici greci e latini, è setacciata in queste lettere; l'ordine delle preferenze e la quantità degli apprezzamenti positivi provano un'ideale opzione classicista e antiromantica, che non gli faceva digerire Wordsworth e fa passare del tutto inosservati, salvo velenose frecciate, alcuni degli scrittori maggiori del momento, come i due Browning, i Rossetti, Patmore e Matthew Arnold.

Il bizzarro schedario disorganico e accozzato, più che libro di aforismi veramente zibaldone, che s'intitola *Polonius*, fu dato alle stampe da FitzGerald nel 1852. È un altro sintomo del camaleontismo, del parassitismo controllato e della capacità proiettiva di questo scrittore. C'è un aforisma interno che potrebbe intitolarsi *de te fabula*, ed è, della raccolta, una *mise en abyme*. Esso dice: «Ogni uomo, che non abbia il talento necessario a produrre lavori di prima qualità, dovrebbe astenersi del tutto dall'abbracciare la carriera dell'arte, e seriamente guardarsi da ogni inganno riguardo a ciò»; l'aforisma prosegue elencando e criticando il dilettantismo. Il titolo stesso è un ammiccamento: Polonius, il cortigiano shakespeariano, è l'indice di quella verbosità a ruota libera, di quella prolissità insulsa e stupida che l'autore intenderebbe combattere; e il libro è un libriccino, la metà di quello della Cook, e dichiara in partenza di voler essere l'anima della brevità con le parole di Shakespeare e di Amleto («se la brevità è l'anima della facezia...»). In realtà questo precetto è disatteso fin dalla prefazione, un tipico esempio di denegazione. Tale prefazione è un avamposto o avantesto prodigioso: ben dieci pagine polpose, strapiene di

citazioni in latino, greco, e altre lingue moderne, rinvii plurimi, note a piè di pagina che occupano anche mezza pagina; FitzGerald medesimo finisce per dirla una «rambling overgrown preface» [«prefazione divagante e cresciuta a dismisura»]. Nel corpo ci vengono subito incontro macroaforismi di mezza pagina, di una, due e anche due pagine e mezzo che svuotano perfino il senso del termine e n

e violano le misure tradizionali; e costellati e accidentati da citazioni in francese, secondo l'originale, in latino ed in greco. Si potrebbe dire che i veri e propri aforismi sono le semplici formulazioni brevissime che sovente stanno nell'intercapedine tra il titolo e la voce. Tali *captions* sono anche tipograficamente diverse: in maiuscoletto, lapidarie, a volte avulse, del tipo «lo scrigno vuoto risuona più forte». Per rendere meglio l'idea: vi sono a volte epigrafi raddoppiate e moltiplicate in caratteri di diversa grandezza e in lingue persino differenti, secondo una sorta di ingordigia epigrafica, che precedono il corpo dell'aforisma vero e proprio. Prendiamo un aforisma lunghissimo di Newman che esorta a unire e fare seguire il sentimento e l'azione: esso s'intitola «ACTION AND INSPIRATION», in maiuscolo; segue subito sotto tra virgolette in maiuscoletto «NEVER SIGH, BUT SEND» e infine, da Cicerone, in caratteri in grandezza normale, «Nihil lacrima citius arescit»; solo a questo punto si distende il lungo passo newmaniano.

Polonius ha tutt'altro che una forma organica; lo si direbbe un brogliaccio di appunti che porta i segni della tipica, voluta sciatteria cambridgense; esso ha comunque alla fine un indice, purtroppo solo tematico. Si avrebbe difficoltà a sceverare, ad esempio, gli interventi, del resto sempre brevissimi e di raccordo, dell'autore, che per quanto detto è solo un compilatore, e quelli altrui. FitzGerald appone alla fine di ciascun aforisma il nome in corsivo dell'autore; ma in molti casi la citazione è spuria, editata, accomodata, e presenta delle aggiunte o delle modifiche. Il metodo è spiegato nella prefazione: «taluni estratti sono da taccuini – si presume taccuini suoi propri, di FitzGerald – altri dalla conversazione con amici che devono allo stesso modo rimanere anonimi; e taluni che danno soltanto un'occhiata passeggera alla verità sono inseriti di proposito per alleggerire un libro di morale dogmatica». Questa affermazione viene chiusa da un tipico intercalare latino, «durum et durum non faciunt murum».

Come collezione di detti altrui in un'opera che rivendica un'autonomia, e non è un'antologia, *Polonius* è un'elevazione alla massima potenza dell'intertestualità. Siamo distantissimi dalla Cook sia perché il destinatario è chi sa di greco e di latino e ha fatto l'università, sia perché la fonte è l'alta cultura dei grandi saggi, dai classici dell'antichità fino ai contemporanei inglesi, tedeschi e francesi. La tradizione e il filone in cui s'innesta sono quelli degli scrittori sapidi, subito capaci di «battere il chiodo», e autori che «dicono il vero e lo dicono figurativamente o poeticamente». La teoria o la legge scende all'esempio o si vela direttamente nell'apologo; il ragionamento è maieutico, preso da filosofi e pensatori che hanno prediletto questo schema. L'aneddoto si diparte da un titolo astratto, del tipo «Valore e Pietà», oppure «Onestà»; tali qualità o virtù vengono illustrate da detti di più autori, fornendo quindi una definizione a più facce e a più voci.

La ragione per la quale FitzGerald non prende mai la parola, per la quale egli non scende mai in campo in prima persona, è che egli stava più comodo all'ombra dell'autorità altrui. Poteva e voleva solo chiosare i detti di altri. Deve contestare l'ateismo di Diderot, ad esempio, ma lo fa fare a Carlyle; lo fa dichiarare da lui un «miserabile credo» solo oggetto di «pietà». Questo procedimento si complica ogni qual volta gli aforismi discutono un parere altrui, e risultano quindi discussioni di discussioni: uno di Carlyle inizia col contestare a Diderot che contestasse il matrimonio. Anche nel definire l'essenza della religione (il nesso tra uomo e universo, la percezione dell'uomo del suo dovere e del suo destino) FitzGerald si affida Carlyle, anche se un aforisma subito successivo, quasi tutto di suo pugno, soggiunge che se non c'è fede c'è almeno la speranza.

Dunque un uomo senza idee sue proprie, che saccheggia a casaccio, e un libro senza un filo conduttore? Non è così. Anzitutto FitzGerald, che cita copiosamente da Bacone, vuole liberarsi e liberare dagli *idola*. Un gran numero di passi concorre nell'attacco ai luoghi comuni, al filisteismo e alla stupidità umana, alla ristrettezza delle vedute e alla pusillanimità. FitzGerald ritaglia e cita molti aforismi che pongono l'accento sulla necessità che l'uomo domi le passioni e le meschinità, aforismi che analizzano l'egoismo e il pregiudizio e accentuano il carattere pensante dell'uomo, persino a svantaggio dell'azione. Tale riflessione è atemporale ma viene anche agganciata al presente: in un rarissimo commento a Carlyle, un passo tutto

di FitzGerald, si menziona un libro appena uscito, *The Book of Snobs* di Thackeray, per salutare l'antisnob, colui che non ha parametri sociali cui rapportarsi, superiore alle apparenze.

In secondo luogo prosegue in quest'opera, niente affatto slegata dalle precedenti e nemmeno dalle successive, e attraverso quella stessa mescolanza di ricreazione personale e riproduzione dell'autorevole voce altrui, la discussione intorno alla figura del «cavaliere» ottocentesco e all'utopistica fondazione di una società interclassista di tipo feudale. Se solo il tempo lo permettesse si potrebbe spendere qualche parola ad illustrare la portata e l'urgenza di questo miraggio nella testualità vittoriana. Politicamente FitzGerald non era distante dalla Cook nell'auspicare l'avvento di tale *gentleman* per i tempi correnti; solo diverse erano le fonti. Quello di FitzGerald è un *gentleman* spiccatamente filosofo, che si plasma non con il buon senso e con la sapienza biblico-popolare, o non solo, ma si ciba bensì della riflessione filosofica di ogni tempo, su su da Socrate e da Platone, e da Cicerone e Seneca, fino a Browne e Bacone, Pascal e Descartes, Coleridge e Carlyle. La lettura e la frequentazione di questi grandi sapienti è raccomandata perché solo così la mente può costantemente tenersi in esercizio, evitare di diventare stagnante e rimanere porosa. Così facendo FitzGerald tendenziosamente disegna un *gentleman* che aveva molte analogie con il proprio autoritratto: un *gentleman* pensante, che delibava letture in un ritiro impermeabile, lontano dalla mischia, anche se era continuamente a dirsi che doveva non rimanere inerte e doveva passare all'azione. C'è in particolare un aforisma lungo ricavato da Newman – un invito energico all'azione, l'ho sopra citato – che potrebbe essere preso per l'ammissione di un'incapacità, per l'esortazione ad agire in chi voleva restarsene assorto nei pensieri. L'oggetto delle riflessioni spigolate è spesso la terapia da usare per domare le passioni e attingere l'atarassia. L'ideale è racchiuso in una frase, che FitzGerald spesso ripeteva e che si trova anche in *Polonius*, e che potrebbe costituire il motto distintivo della vita e dell'attività dello scrittore, «high thinking and plain living» [«altezza di pensiero e vita dimessa»]. Questo «high thinking» poteva appunto essere desocializzante, indurre alla solitudine, perfino al letargo. In un certo senso il nuovo *gentleman* aveva ormai spezzato l'unità di pensiero e di azione che distingueva il gentiluomo rinascimentale; incubava troppo il pensiero e non lo sottoponeva al test degli atti.

Marco Cipolloni

DE ALMAS DISPERSAS Y TÍTERES SIN CABEZA.
TESTO E IMMAGINE NELLE *GREGUERÍAS*
DI RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA

I

...once or twice she had peeped into the book her sister was reading, but it had no pictures or conversations in it, «and what is the use of a book», thought Alice, «without pictures or conversation?»
LEWIS CARROLL, *Alice's Adventures in Wonderland*,
Chapter 1

Protagonista della scena culturale, animatore della vita letteraria madrilenana nonché originalissimo *historiador* dei movimenti d'avanguardia, lo scrittore spagnolo Ramón Gómez de la Serna (1888-1962), è stato, insieme a José Ortega y Gasset (1883-1955), la figura di riferimento dell'avanguardia spagnola nel periodo compreso tra modernismo e generazione del '27. Per tutta la vita ha coltivato con successo, prima in Spagna e poi dall'Argentina, il mito autoantologico di sé come *auteur inclassable*, favorendo, con una calcolata complicità che lo accomuna a Longanesi, un sostanziale fraintendimento dell'opera sua. Di questo fraintendimento, che è parte essenziale di Ramón e del suo mito biografico e letterario, si sono fatti eco in tanti, e da ultimo (il 23 ottobre del 1998) il supplemento librario di «Le Monde», che così inizia una pagina ramoniana a firma di Patrick Kéchichian, occasionata da una recente edizione francese di *El libro mudo*:

Trop libre et divers: insituable. Graphomane polymorphe. Immoraliste et moderniste. Obsessionnel. Autobiographe déraisonnable. Fantasiste jusqu'au vertige. Individualiste. Rebelle à toutes catégories et marginal de toutes les écoles...

Tutto vero, per carità, ma anche lontanissimo dalla verità, perché se il personaggio Ramón è, come ogni mito (non importa se canonico o apocrifo), inesplicabile per definizione, l'autore storico Gómez de la Serna, inventore di Ramón e della *gre-guería*, non è di per sé meno spiegabile di qualunque altro letterato del suo tempo. Tutto sta a guardarlo con spirito laico, invece che con la sindrome dell'adepto della Sagrada Cripta del caffè Pombo, dove il nostro riuniva ogni sabato la sua *tertulia literaria* nella Madrid degli anni venti.

Non a caso, uno dei migliori contributi critici alla causa del riscatto letterario di Gómez de la Serna è disseminata tra le pagine delle *Inquisiciones* di Jorge Luis Borges, libro di saggi che è anche un libro di memorie letterarie, dato che quegli anni il giovane Borges li visse e li descrisse militando dall'altra parte della barricata, in quanto assiduo frequentatore della concorrente *tertulia* di Cansinos Assens, che negli stessi anni si riuniva, anch'essa ogni sabato, ai tavoli del caffè Colonial. In *Inquisiciones* sono ben tre i saggi che parlano di Gómez de la Serna: *La traducción de un incidente*, il lucidissimo *La nadería de la personalidad* e una precisa recensione a *La sagrada cripta de Pombo*.

Nell'arco di questi tre interventi, pur negando con ostinazione le evidenti analogie con Max Jacob e Renard, Borges mette a fuoco, separatamente e nell'ordine:

- a) lo scrittore Gómez de la Serna, «madrileño tupido, espeso y carnal que sumergido en la realidad (...) quiere desamarrarse de ella mediante pormenores, grabazones y voluntariosos caprichos»;
- b) la cifra antisoggettiva delle sue singole opere, percepita addirittura come reazione a «La egolatría romántica y el vocinglero individualismo», tanto che di fronte ad un libro come *Greguerías* (di cui il Borges di *Inquisiciones* conosceva la prima edizione, recentemente ristampata nel II volume delle *Obras completas*) «ignoramos al leerlo si lo que imanta nuestro interés con fuerza tan única es una realidad copiada o es pura forja intelectual»;
- c) la matrice rinascimentale ed enciclopedica, antiromantica e profondamente illuministica dell'intertesto che, attraverso la scrittura di Gómez de la Serna, genera Ramón e il suo mito:

Ramón ha inventariado el mundo, incluyendo en sus páginas no los sucesos ejemplares de la aventura humana, según es uso de la poesía,

sino la ansiosa descripción de cada una de las cosas cuyo agrupamiento es el mundo (...) Sólo el Renacimiento puede ofrecernos lances de ambición literaria comparables al de Ramón (...) La sagrada cripta de Pombo es el más reciente volumen de la verídica Enciclopedia o Libro de todas las cosas y otras muchas más que Ramon va escribiendo (...) De las seiscientas páginas de este libro en sazón ninguna está pensada en blanco y en ninguna cabe un bostezo.

Sulle successive occasioni di mutua non comprensione, tanto in occasione di un viaggio argentino di Ramón nel 1931, quanto durante il lungo autoesilio bonaerense dello scrittore spagnolo, dal 1937 alla morte, si sofferma con lucidità e brillantezza Saúl Yurkievich nella parte finale del saggio *Jorge Luis Borges y Ramón Gómez de la Serna: el reflejo recíproco* (in Aa.Vv., F.R. Lafuente ed., *España en Borges*, El Arquero, Madrid 1990, pp.73-93): da un lato ci sono i pochi riferimenti a Borges di un Ramón sempre più isolato e preda della tipica «hipocondría del humorista»; dall'altro c'è il totale e forse sprezzante silenzio di Borges, estremo segno di un non dialogo: «Borges y Gómez de la Serna, personalidades opósitasy de prácticas literarias divergentes, no fueron concebidos para congeniar». Proprio questa non congenialità consente però al Borges degli anni venti di avere una visione più lucida e distaccata tanto del mito letterario di Ramón, come della scrittura che lo genera.

Solo molto più tardi e in tempi relativamente recenti la critica professionale si è liberata dell'ingombrante presenza del mito ed ha conquistato una visione altrettanto distaccata e, di conseguenza, attenta alle categorie e alle forme di pensiero che la scrittura ramoniana traduce in pratica. Elide Pittarello (voce *Ramón Gómez de la Serna* in *Siete siglos de autores españoles*, Kassel, 1991, pp. 85-89), per esempio, storicizza assai opportunamente la logica dell'inventario ramoniano, facendone un possibile anello di congiunzione tra modernismo e avanguardie, mentre Werner Helmich, nell'articolo *Ideología literaria y visión del mundo en las greguerías de Ramón Gómez de la Serna* («Iberoromania», nuova serie, 16, 1982, pp. 55-83), sottolineando il rapporto che unisce le *greguerías* alla tradizione aforistica, lo collega esplicitamente ad una peculiare filosofia delle parole e delle cose, distinguendo accuratamente la concezione ramoniana dell'immagine da quella surrealista, da cui differisce, soprattutto, nel modo di valorizzare l'analogia, la visualità, il piccolo e l'insignificante. Quanto alla rubricazione metaforica e antiaforistica che Gómez de la Serna propone per la *greguería*,

l'analisi di Helmich ci mostra come l'autore spagnolo costruisca il mito della propria originalità strumentalizzando sapientemente le definizioni ispaniche e tradizionali dei termini «metafora» e «aforisma», lasciando intenzionalmente sullo sfondo le accezioni, più ampie e più moderne, che sono proprie del resto d'Europa e che assai più facilmente ci permetterebbero di riconoscere e dotare di una famiglia letteraria l'analogismo e l'aforismo della *greguería*.

II

La rareza de las cosas es madre de la admiración.
(aforisma di Francisco de Rojas, riconosciuto e scelto da Ramón Gómez de la Serna come esergo al capitolo VII di *Picassismo*, in *Ismos*)

È infatti in stretto rapporto con la tradizione aforistica che Gómez de la Serna inventò e assiduamente praticò, con alacrità e furore autoantologico, a partire dagli anni dieci, il personissimo microgenere letterario cui diede il nome di *greguería*.

Rispetto al campo semantico della *rareza*, cui allude l'esergo, la *greguería* ramoniana presenta in effetti una connotazione duplice e contraddittoria: è sicuramente *rara* in quanto eccentrica ed originale, ma pretenderebbe di esserlo anche in quanto risultato di una illuminazione sporadica, faticosa e difficile.

Pur parlando della *greguería* come di un premio epifanico, di rado concesso ad una metodica forma di attenzione e ad una peculiarissima disposizione di attesa (linguisticamente attiva e operativa), il loro inventore, di *greguerías*, ne scrisse però a migliaia, seminandole con incontenente generosità in tutta la sua produzione, dai giornali ai libri di memorie, dai romanzi al teatro, per non parlare dei saggi biografici e autobiografici. Data questa inflazione, la sola *rareza* cui la *greguería* può davvero aspirare sembra dunque quella, autenticamente aforistica, della inusualità qualitativa e della stramberia di lingua e di immagine.

La parola, oltre ad essere, nell'accezione ramoniana, un intenzionale neologismo è anche un neologismo linguisticamente produttivo, nel senso che l'autore, con il gusto caricaturale, proliferante e provocatorio che lo caratterizza, ne fa derivare *greguero*, *greguerista*, *greguerizar*, *greguerizado*, *greguerización* e, soprattutto, con l'applicazione del suffisso *ismo*, identificativo

per lui di tutte le forme artistiche dell'avanguardia, *greguerismo* e *supergreguería* (cioè *greguería* surrealista e, al contempo, *greguería* al quadrato).

La *greguería* e il suo inventore dichiarano dunque un rapporto forte (anche se e anche perché di non completa identificazione) con i movimenti d'avanguardia in genere e col surrealismo in particolare. Così forte che, passando dal segno al designato, potremmo dire che la *greguería* ramoniana è una forma atipica e fin troppo consapevolmente post-freudiana dell'aforisma umoristico.

In apparenza, la pratica gregueristica sembra dunque privilegiare il versante compositivo e metaforico, cioè modernista e surrealista, delle avanguardie, rispetto alla linea di ispirazione scompositiva e metonimica, cioè cubista. Per quanto Gómez de la Serna parli con insistenza di scoperta e ritrovamento, è evidente che si tratta di una produzione fortemente legata da un lato alla materialità della scrittura e dall'altro alla manipolazione della prospettiva. In questo senso la *greguería* si caratterizza (a mio avviso) per una quasi totale assenza di moralità e pedagogia e per un meccanismo di costruzione retorica abbastanza vario, ma comunque incardinato, checché ne dica e ne pensi l'autore, non tanto sulla metafora, quanto su una particolare reinterpretazione (e reinvenzione) del dominio metaforico, basata sull'analogia e su un'esplicita valorizzazione della dialettica tra testo e immagine.

Gli aspetti visuali, lungi dall'essere esclusivi della scrittura aforistica, sono costanti in tutta la produzione di Gómez de la Serna e, combinandosi ad un afán parodico-catalogico di riconoscibile ascendenza flaubertiana, producono testi eccentrici e assai difficilmente classificabili come il «saggio» sugli *Ismos* o i «romanzi» *Senos* e *El hombre perdido*.

La frammentarietà della scrittura, di cui la *greguería* è forma evidente ed eminente, funziona, in Gómez de la Serna, come uno specchio d'anima, nel senso che riproduce in forma virtuale la realtà immediata di una vita spirituale alienata, dispersa e frammentata. Si tratta, si badi bene, di uno specchio vero e proprio, non di una teoria, più o meno eterodossa, del rispecchiamento. Lo specchio di Gómez de la Serna non assomiglia a quello di Lukàcs, ma a quello di Lacan. Non produce romanzi (salvo forse nel caso di *La viuda blanca y negra*), ma aforismi. Non è la letteratura come specchio della società, ma la scrittura in quanto specchio della frammentazione dell'io. In

questo senso la funzione dell'arte non è critica, ma ibrida e ambigua. Da un lato c'è in essa una componente di «desvío verbal», di diversione ludica e liberatoria:

los escritores tienen derecho al desvío verbal y, sobre todo, en una época en que se han vulgarizado tanto los temas y anda el alma perdida (*Las palabras y lo indecible* en *Lo cursi y otros ensayos*, 1943)

Dall'altro vi è un altrettanto evidente intenzione consolatoria, integrazionista e addirittura simenonianamente rammendatoria (il commissario Maigret come «rammendadestini»):

El arco del violín cose, como aguja con hilo, notas y almas, almas y notas (Greguería).

L'arte come diversione verbale per l'autore e come rammen-do dell'anima dispersa per il fruitore. *El hombre perdido* dell'omonimo romanzo, *el alma perdida* del saggio sull'ineffabile e le anime rammendate dall'archetto del violino della citata *gre-guería* sono immagini che ci rimandano ai punti di sovrapposizione di due delle linee maggiori della riflessione estetica dell'epoca.

Da un lato c'è la constatazione che «se han vulgarizado tanto los temas», cioè la lucida percezione dello scarto crescente tra avanguardie e masse, arte e pubblico, artista e società, apparentemente conseguenza (in realtà causa, o, almeno, concausa) della orteguiana «deshumanización del arte», intesa come reazione elitaria in un mondo in cui la riproducibilità seriale dell'opera, lucidamente individuata da Benjamin, sembra avere definitivamente privato gli intellettuali della funzione di guida e della missione pedagogica che dal Settecento in poi si erano, a torto o a ragione, autoattribuita.

Dall'altro c'è la coscienza che l'avanguardia così intesa non è che la forma estrema e per così dire *non più figurativa e non più narrativa (e dunque intimamente immaginativa ed aforistica)* della schizofrenia romantica e simbolista. Un dramma identitario che, in Spagna, affonda le sue radici nella crisi permanente del cosiddetto eroe finisecolare, lucidamente descritta negli scritti di Ortega sulla crisi del romanzo, su Baroja e sui personaggi di Baroja (scritti di fondamentale importanza nella genesi delle *Meditaciones del Quijote* e, in particolare, della *Meditación primera*).

Uno di questi scritti, *Pío Baroja: anatomía de un alma dispersa*, ci indica fin dal titolo l'evidente analogia tra la condi-

zione esistenziale che Ortega vedeva incarnata in Don Pío e nei suoi personaggi e il tipo umano che Gómez de la Serna andava «schizzando», di *greguería* in *greguería*, fino ad approdare a «el alma perdida» dei suoi saggi, a «el hombre perdido» del suo romanzo e, soprattutto, al sorprendente *Cedulario del alma* (in realtà un *cedulario* illustrato *del alma* !) che compare nelle *Gollerías* (cioè *greguerías* espanse, per l'appunto, in forma di breve catalogo illustrato):

Hay tantas clases de almas como zapatos de distinto tamaño y clase en una zapatería o medicinas en una farmacia o pasteles y dulces en una gran pastelería (...) Después de las almas clásicas, las almas de cántaro, las almas aviesas y las almas románticas, ha brotado una serie de almas nuevas, unas parecidas a los muñecos que asoman por la ventanillas de atrás de los automóviles y otras como pisapapeles de fantasía. Lo que debía haberse inventado ya era la biblioteca circulante de las almas, dando medios de variar de alma de vez en cuando a todos los que tengan un alma monótona o sin interés. El servicio a domicilio de almas nuevas será un servicio que se implantará en el porvenir (...) ¡Gran confusión de las almas modernas, hechas como objetos de bisutería en su mayor número y con velocidades, prontos y resoplidos de automóviles mezclado todo eso con metales y materias como el aluminio y el supercaucho! (*Mis mejores páginas literarias*, Gredos, Madrid, 1957, pp. 71-72).

Gran confusione delle anime moderne o, come dice un famoso tango, evocando l'immagine, tanto cara a Ramón, del mercatino delle pulci, «Siglo XX, cambalache». Il tono dalla *gollería* citata, per quanto in apparenza comico, traccia indubbiamente un panorama delle *almas nuevas* come anime alienate, perse e disperse.

Perse o disperse che siano (il termine di Ortega mi pare più preciso di quello di Gómez de la Serna), queste anime trovano nell'aforisma, in quanto forma disumanizzata, frammentaria e tecnicamente riproducibile dell'arte della scrittura, un possibile specchio tanto della propria dispersione, quanto di quel processo che sempre Ortega, in un borrador della *Meditación primera*, definì con felicissima intuizione «agonía de la novela» (espressione che, anche in questo caso, mi pare assai precisa e dinamica e dunque preferibile alla più fortunata «death of the novel» diffusa dalla critica angloamericana).

La *greguería*, come il cubismo, nasce nel primo decennio del secolo, ma non trova spiegazione nella coscienza critica spagnola che con gli anni venti e l'affermazione dei movimenti e dei manifesti come forme tipiche e per così dire programmatiche del fare creativo.

Nel 1922, ricevendo l'omaggio di un brindisi dalla *tertulia* ramoniana del Pombo, Ortega parla di «lujo vital» come unico e necessario rimedio moderno alla moderna dispersione delle anime. La sera stessa, rientrato a casa, Don José scrive a Ramón un biglietto di ringraziamento nel quale indica e riconosce nello stile della *greguería* e del suo autore un esempio quasi stregonesco di questo essenziale lusso vitale e del complesso rito che lo suscita e lo fonda:

Queda usted nombrado Sumo Organizador de Exactos Aquelares. Cada vez me sorprende más la frondosidad de su temperamento, la exuberancia de su carácter. Para usted vivir es un acto de incesante donación. Da usted palabras, gestos, libros, banquetes. Es usted el personaje Peter Schlemihl que se saca del bolsillo una carroza con dos caballos para regalarla al que pasa a su lado (*Obras*, Alianza, vol. 9, p. 308).

A margine di tanto entusiasmo, e soprattutto della lettura prospettivistica della *greguería* che potrebbe discenderne, mi pare però significativo che in Spagna la percezione più lucida dello scarto temporale che separa la comparsa del genere *greguería* dalla sua spiegazione entro le coordinate, non per tutti essenziali, del ludico e del dono, non appartenga né agli uomini dell'avanguardia, la cosiddetta generazione del '14, né a quelli della generazione del '27, ma ai sopravvivenenti della crisi di fine secolo e, in particolare, allo sguardo ironico e polemico di quel Pío Baroja dalla cui *alma dispersa* aveva preso le mosse la coscienza orteguiana della crisi del romanzo. In un passo delle sue alluvionali *Memorias*, ultima esemplare testimonianza di un frammentarismo, di un biografismo e di un vitalismo ostinatamente antiaforistici, perché declinati entro il sistema di coordinate della narrazione e gli orizzonti della forma-romanzo, don Pío scrive:

A finales del siglo XIX y principios del XX comienza ya la invención medio industrial de sistemas literarios y artísticos, y aparecen el simbolismo, el modernismo, el decadentismo, el simultaneísmo, el dadaísmo, el cubismo, el superrealismo, etc. Esto ya empieza a no ser nada. Son como discursos de sacamuelas. Cualquier bohemio de café un poco audaz lanza un manifiesto, y se le une gente y tiene sus partidarios (...) Claro que no todos los que se lanzan a patrocinar estas novedades son unos farsantes; pero la mayoría sí (*Memorias*, *Obras completas*, vol VII, Madrid, 1978, p. 1059).

«Bohemio de café un poco audaz», «discursos de sacamuelas», «farsantes», le allusioni all'inventore delle *greguerías* e al

suo stile sono tanto esplicite quanto impietose e, tutto sommato, ingenerose, specie se comparate all'entusiasmo orteguiano. Ciononostante, l'analisi del fenomeno, «la invención medio industrial de sistemas literarios y artísticos», mi pare sociologicamente più lucida di quanto non lo sia in *Isomos* e *La deshumanización del arte* (dalla comparazione con le *Memorias* di Baroja emerge tra l'altro la paradossale matrice memorialistica di entrambe le opere, così come di buona parte della riflessione estetica sulle avanguardie spagnole) e di quanto non lo fosse, per esempio, nel citato discorso del brindisi, dove Ortega offre un'interpretazione liberatrice e catabolica delle avanguardie, esplicitamente collegata al completamento del ciclo liberale:

el liberalismo, por su esencia misma, tiene los días contados (...) Cuando no quede títere tradicional con cabeza, el liberalismo no hallará nada de qué liberarnos y se reabsorberá en su nada originaria. Pues bien, amigos míos: yo creo que, al menos en poesía, son ustedes la última generación liberal, y esta Sagrada Cripta donde se alojan, la última barricada (Ortega, *Obras*, Alianza, vol. 9, p. 307).

L'immagine orteguiana del liberalismo decapitatore e della tradizione come teatrino di marionette decapitate trova puntuale corrispondenza nel curioso catalogo illustrato della *gallería ramoniana ¿Qué haría usted si se le perdiese la cabeza?*, dove vediamo conferenzieri decapitati, dame decapitate, decapitati a concerto, omini perbene che non sanno più dove mettere gli occhiali e, persino, in linea con l'estremismo liberale enunciato da Ortega, l'interpretazione del sincabezismo come radicalizzazione del sinsombrerismo.

Con l'empirica brutalità che è specifica del suo personaggio e del suo talento, don Pío prende la cosa molto più sul serio. Vuoi per essere stato durante tutta la sua vida una *alma dispersa*, vuoi per essere diventato, grazie ad Ortega, un modello possibile e inconfessato per buona parte delle altre *almas dispersas*, Baroja intuisce che il disagio della dispersione dell'anima non è né faccenda di generazioni, more orteguiano, né questione di movimenti, more ramoniano. Il crinale che divide il generazionismo di Ortega dal movimentismo di Gómez de la Serna (partendo dal quale Fernández Almagro ha coniato per Ramón la provocatoria etichetta di «generación unipersonal») non è che l'inessenziale conseguenza di due diverse convenzioni tassonomiche. Il nocciolo duro risiede nella ineluttabile massificazione dell'elitismo, cioè nella difficoltà di riconoscere

dentro le *minorías* avanguardiste la *mayoría* dei *farsantes*. Nella commedia sovrumana dell'arte contemporanea, tragedia e farsa sono inestricabilmente mescolate.

In termini di giudizio sul prodotto invece che di pregiudizio sui produttori, potremmo confrontare le asserzioni di Baroja con le osservazioni di Gómez de la Serna circa la crescente difficoltà di distinguere e salvare le poche *greguerías* autentiche dall'alluvionale marea di quelle false, perché «Nunca se sabe qué cosa es greguería, cuántas quedan posibles, dónde se encuentran las buenas» (*Prólogo* di RGS all'edizione Austral).

Il problema è, in sostanza, come compaginare frammento e racconto (struttura aforistica e struttura romanzesca, secondo la felice etichetta coniata nella sua tesi dottorale da González-Gerth), trasformando, senza snaturarlo, un fedele specchio del frammentarismo di un'anima in un genere «ultravertebrado» come la *greguería*; o, se si vuole, come tenere assieme la realtà retoricamente strutturata della scrittura con il mito romantico dello spontaneismo e dell'ispirazione. La soluzione, inutilmente cercata da Gómez de la Serna, nel prologo del 1960, nell'ambito della tradizione retorica, con l'inevitabile conseguenza di approdare ad un interminabile catalogo di figure (per cui la *greguería* è sì metafora, ma anche, inevitabilmente, metonimia, sineddoche e tutte le altre figure), non può essere trovata che nella tradizione della letteratura, stabilendo un nesso tra l'agonia del romanzo e la reinvenzione estetizzante ed individualistica della forma aforistica (Wilde); solo in questo modo, infatti, le singole *greguerías* possono, su un altro piano, funzionare come tessere di un mosaico, consentendo, a posteriori ed entro il discorso altrui, una ricucitura dell'*alma dispersa* del loro autore:

Se ha dicho que yo hago de una jaula de grillos una catedral (che tiro fuori di tasca carrozze d'oro), que mis greguerías son literatura en obleas, que soy un homeópata, que la posteridad tendrá que reconstruirme como si se tratara de un puzzle (*Prólogo* all'edizione Austral, p. 61).

L'indagine sulla *greguería* sfocia così in una riflessione sul rapporto tra *greguería* e biografia, nonché sulla tradizione aforistica come possibile struttura alternativa e sostitutiva tanto rispetto al romanzo, quanto rispetto all'autobiografia. Non è un caso che in una stagione letteraria proliferante di dispersioni e moltiplicazioni eteronime (nel caso iberico, oltre a Baroja e Machado, basta citare i casi, davvero estremi, di Pessoa e

«Azorín»), Ramón sia l'unico a godere di una superortonomia, cui non arrivarono mai pienamente neppure Pablo (Picasso) e Federico (García Lorca). La riflessione sul rapporto tra *greguería* e biografia ne implica ovviamente un'altra, relativa alla ricostruzione a posteriori dell'identità reificata e ai delicati equilibri che la scrittura aforistica stabilisce tra l'io, il detto e il puzzle. In questo senso credo proprio che Rodolfo Cardona non abbia torto quando, nella sua *Introducción a la Greguería*, scrive che «Ramón, en su teoría y en su praxis, se aleja del psicoanálisis freudiano y se adelanta al psicoanálisis laquiano» (Madrid, Cátedra, 1995, p. 39).

Capire come funzionano in concreto questo «prendere le distanze da Freud» e questo «anticipare Lacan» è ovviamente più complesso, anche se il rapporto tra specchio, mosaico e immagine di sé ci riporta direttamente al dialogo con Ortega (*El hombre y la gente*), all'ipotesi prospettivista e al problema del rapporto tra scrittura e immagine di sé e del mondo.

III

Difenderemo la natura morta, le tre pere, le due pipe, il disegnino, il frammento e l'aforisma finché avremo fiato. Difenderemo i manichini, la metafisica e il cubismo.

(LEO LONGANESI, «L'Italiano», 20-VI-1929)

Le *greguerías*, dunque, come immagini, ma anche come frammenti di una possibile immagine del loro autore. Il dialogo tra questi due livelli non può non implicare una riflessione sulla debolezza solo apparente delle logiche editoriali che, dalle avanguardie al postmoderno, caratterizzano e hanno caratterizzato la vita di carta della tradizione aforistica, occidentale e non, sradicandola dal sistema dei saperi entro cui era originalmente collocata, per vincolarla sempre più e sempre più esplicitamente agli incerti contesti della coscienza, della rappresentazione e dell'io, cioè ai mutevoli registri di una incessante rilettura in soggettiva, ancorata ad una continua rivisitazione e reinvenzione del vissuto, proprio e altrui.

Il dialogo del genere unipersonale *greguería* (nozione che mi pare, nel caso ramoniano, più promettente di quella di generazione unipersonale) con il corpus della tradizione aforistica ha

dunque come prima ed essenzialissima dimensione un contrappunto.

Da una parte c'è, con il suo prestigio di forma aperta sommare, il sistema moralizzato dei saperi, costituito, rubricato, memorizzato e tramandato per mezzo di aforismi. Dai *Proverbios morales* di Sem Tob al *Refranero*, dalla *Filosofía vulgar* di Mal Lara allo *Oráculo manual* di Gracián, dai centoni profetici alle raccolte neostoiche, dalle sillogi mediche ai bozzetti costumbristi, la tradizione spagnola offre una ricca tradizione di «raccolte» a scopo didattico e di meditazione, non di rado caratterizzate dalla presenza di glosse e commenti, che introducono e accettano il punto di vista contingente come piede di pagina e criterio di selezione di una verità tutto sommato in-temporale.

All'estremo opposto, logico e cronologico, troviamo invece il mondo, radicalmente contemporaneo e storicizzato, della stravaganza eterodossa, marginale per definizione rispetto al sistema costituito dei saperi e, anche per questo, creativamente fedele all'estetica del frammento, della citazione e del riciclo, cioè a tutto ciò che, specie in ambito postmoderno, sembra avere rinnovato le fortune della galassia aforistica, mescolando l'autonomia relativa della silloge tradizionale con la libertà, tirannica e quasi assoluta, della moderna lettura. Confondendo intenzionalmente le piste di autori, editors ed editori, questa seconda tradizione, oggi contestuale anche se in origine cote-stuale ed intrecciata alla prima, legittima di fatto l'infinita moltiplicazione a posteriori del corpus, passibile di essere ampliato in tutte le direzioni e in tutte le dimensioni, attraverso il riconoscimento, la riscoperta, la liberazione e la messa in valore del potenziale aforistico letterariamente o filosoficamente imprigionato da catene linguistiche ad altro destinate e assai specificamente contestualizzate (si vedano come esempi le recenti raccolte di battute cinematografiche, o i lunari).

Rispetto a questo contrappunto, la *greguería* viene a collocarsi, in quanto aforisma d'autore, sia autonomo che inglobato in altri e più ampi testi, in una posizione originale perché intermedia.

La costituzione del genere, oltre ad una indubbia valenza propagandistica, risponde infatti ad un'altra esigenza. Gómez de la Serna, inventando la *greguería*, difende la libertà della scrittura tanto dalla tirannia della cultura (l'autore come compilatore e sillogista), quanto dalla tirannia del lettore (l'autore

come compilato e silloge). Lo spazio dell'io viene dunque ad identificarsi con quello della scrittura, entro il quale il grafismo rappresenta a mio avviso un'analoga istanza di liberazione e autoaffermazione (non a caso i disegni di Ramón, diversamente da quelli di Lorca, non sono mai artistici e pulsionalmente adulti, ma sempre illustrativi e infantili, non esprimono sofferenza, ma distacco, dono e gioco).

Gómez de la Serna usa la *greguería* per difendere la libertà della scrittura e il disegno per difendersi dalla libertà della scrittura (la tirannia dell'epifania, la coazione della scrittura automatica, etc.).

Comunque sia, nella misura e nella forma della *greguería* il grafismo caratteristico della scrittura ramoniana diventa notevolmente più diretto ed esplicito che in qualunque altro tipo di testualizzazione, sconfinando non di rado nell'illustrazione.

Vale la pena di sottolineare come, nella storia della fortuna testuale, il corpus relativamente piccolo delle *greguerías* «illustrate», caratterizzato da una più intenzionale valorizzazione del rapporto tra testo, scrittura e immagine, sia stato spesso vittima di amputazioni, totali o parziali, risultando particolarmente penalizzato dal meccanismo antologico ed autoantologico, vuoi perché la sua inclusione comporta una complicazione tipografica poco gradita agli editori (salvo nel caso di edizioni di pregio e limitatissima tiratura, come i 28 esemplari delle *Greguerías litográficas*, pubblicati a Barcellona dalla stamperia del Conservatorio de las Artes del Libro), vuoi perché legato ad una identità tipologica e per questo sostanzialmente poco riducibile ai criteri cronologico e tematico, per tradizione cari ai curatori di raccolte aforistiche. Anche nei casi in cui questa dimensione è stata almeno in parte rispettata (per esempio l'edizione di Cardona per Cátedra o, in Italia, le due raccolte curate nel 1993 da Danilo Manera¹ per le collane del Vascello), il modo e il grado di questo rispetto rinviano più ad una scelta estetica e decorativa che ad una funzionale percezione dell'importanza di questa dimensione nella strutturazione simbolica del genere e del suo «spazio» letterario.

¹ Mi riferisco alla piccola antologia tematica R. Gómez de la Serna, *Donne, libri, astri e animali*, Biblioteca del Vascello, Roma, 1993 e alla più ampia silloge R. Gómez de la Serna, *Mille e una greguería*, ivi, 1993, preceduta da una selezione di un celebre prologo dell'autore e seguita da una nota di postfazione del curatore, intitolata «Capriole, conterie e rivelazioni di Ramón, l'uomo-spugna», breve profilo biografico e artistico di Ramón, più che di Gómez de la Serna.

Scommettere sulla rilevanza e sulla non occasionalità delle *greguerías* illustrate presenta dunque diversi vantaggi:

- 1) compensa la storia della ricezione;
- 2) consente di riconoscere per analogia il grafismo latente di numerosissime *greguerías* non illustrate e della loro ispirazione, come per esempio quelle calligrafiche («El cisne es la S capitular del poema del estanque»; «La viuda de dos maridos ¿tiene derecho a una tarjeta con W, o sea viuda doble?»; «La Y es la copa de champaña del alfabeto», etc.), o quelle legate all'espansione feticistica e sadiana della *greguería* in autentici apax come il romanzo aforistico *Senos*;
- 3) offre una prospettiva estremamente efficace, anche se non analitica, sull'intertesto ramoniano e i suoi meccanismi, favorendo l'individuazione di continuità e contiguità tra le *greguerías* e il resto dell'opera.
- 4) offre utili spunti per una riflessione di portata più generale sulla rilevanza critica e dunque sull'importanza, non solo collezionistica, di una più attenta valorizzazione della componente grafica nella raccolta e nella stampa degli aforismi in genere e di quelli del nostro secolo in particolare.

IV

Comprate il mio specifico, per poco ve lo do
(il dottor Dulcamara, in *L'Élixir d'amore* di G. Donizetti)

Tra le molte soglie strutturali e scritturali messe in causa dalle *greguerías* nel loro complesso, ma meglio valorizzate nelle e dalle *greguerías* illustrate, vale la pena di sottolineare, perché particolarmente rilevanti ai fini della nostra riflessione odierna sulle forme dell'aforistica, le seguenti.

1) *oralità/scrittura*

Tale soglia è a più livelli costitutiva della produzione letteraria di Gómez de la Serna (basti pensare ad un'opera come *Sagrada cripta de Pombo*, efficace trasposizione letteraria, con le sue *Greguerías de café* e le sue *camarerías*, della chiacchiera critica da caffè). Questa caratteristica, che in omaggio al gusto per gli ismi di Ramón potremmo chiamare Pombismo, trova espressione grafica nelle moltissime *greguerías* che giocano sui suoni o

includono, teatralmente, onomatopée, assonanze, voci e virgolette.

2) *frammento/intero*

Tale relazione è centrale tanto nella poetica ramoniana dell'oggetto, quanto per la comprensione di una rivisitazione assai personale dello spirito barocco (elementi riconoscibili, per esempio, nell'interesse per *El Rastro* e *Lo cursi*). Questa caratteristica, che potremmo chiamare Rastrismo (o Cursismo) è la chiave di volta del nesso tra *greguería* e biografia da un lato e tra *greguería* e romanzo dall'altro. Come dire che oggetto e dettaglio si convertono in punto di contatto (e di equilibrio) tra vita e letteratura. Dal punto di vista grafico è significativo che i disegni che accompagnano le *Golleries*, i *Caprichos* (Goya!) e le *Greguerías* presentino spesso figure senza testa (tema della citata *golleria* intitolata *¿Qué haría Usted si se le perdiese la cabeza?*) o dettagli di corpo e abbigliamento (spesso feticistici come scarpe e guanti) in sostituzione della figura (spesso per sottolineare la nullità del rappresentato o il suo farsi tutto orecchie per ascoltare musica, etc.).

3) *antologismo/autoantologismo*

Tale nesso, costitutivo nella reinvenzione della personalità letteraria di Ramón, diventa particolarmente forte nella stagione argentina, assumendo come forma tipica quella della nostalgia, per Madrid e le avanguardie, esemplarmente documentata, in questo caso, da opere come le *Nostalgías de Madrid* e da autoantologie come *Mis mejores páginas* e *Automoribundia*. Questa caratteristica, che, proseguendo nel nostro gioco, potremmo chiamare Nostalgismo, ha alla base una continua ricostruzione a posteriori e in pubblico della propria immagine di sé. Non a caso le opere e le edizioni degli anni di esilio si caratterizzano, rispetto alle precedenti, per la presenza di significative riflessioni liminari di taglio prologico-memorialistico (per cui, in questo caso, potremmo parlare di Nostalgismo e antologismo che attraverso l'immagine di sé si fanno Prologismo e scrittura).

4) *metonimia/metafora*

La forma più tipica del rapporto tra la *Greguería* e l'iconismo è forse il rapporto conflittuale che il genere intrattiene con le figure della retorica, intese da Gómez de la Serna come codici convenzionali del rapporto tra scrittura e immagine. Mentre alcune autodefinizioni sembrano proporre la *greguería*

come un'espansione e un potenziamento della figuralità della topica, altre sembrano identificarla con uno spiazzamento dell'immagine in direzione dell'immaginario, cioè come un superamento personale di ciascuno dei singoli luoghi che compongono il repertorio convenzionale della retorica. La figura con cui Ramón più insistentemente identifica se stesso e la matrice della *greguería* è senza dubbio la metafora, il che aprirebbe, se fosse vero, un possibile orizzonte di discorso sul rapporto tra *greguería* e gongorismo, *greguería* e '27, *greguería* e neobarocco. Anche la metonimia, la sineddoche e altre figure vengono comunque evocate da Ramón e riconosciute come inevitabilmente pertinenti all'individuazione di questo peculiare ed originario Barocchismo della *greguería*, peraltro apertamente rivendicato dall'autore: «Yo me he permitido el desorden, la descomposición, el barroquismo sincero, y esto desde hace años, es decir, mucho antes de que fuese todo un poco barroco» (Prologo 1960, p. 55).

5) *prosa/poesia*

Al possibile contrappunto figurale tra metonimia e metafora si riallaccia ovviamente quello tra poesia e prosa. La *greguería* appartiene sicuramente al mondo della prosa e della prosa saggistica e non narrativa (cui continuerebbe ad appartenere anche nell'ipotesi di una sua versificazione): «Las greguerías son cosa más de literato que de poeta, de literato que tiene en estudio la parte áspera y densa de la vida» (p. 42). Ciononostante, la *greguería* contiene anche un elemento poetico e, soprattutto, un'intenzione antagonica rispetto alla suprema forma della prosa letteraria moderna: il romanzo. «Se puede improvisar una novela, pero no una greguería» (p. 40). Questa caratteristica, che potremmo chiamare Antinovelismo, è coesenziale all'aforistica di Ramón e la costituisce, appunto, come momento di equilibrio tra poetico e prosaico. La *greguería* «No es ni lo demasiado poético, ni lo demasiado chabacano» (p. 52) e «en el entretanto de dos buenas greguerías se pueden escribir con facilidad los más largos ensayos o estudios históricos» (p. 68). Dal punto di vista illustrativo, importa rilevare che tra i modelli passati in rassegna e in apparenza accettati dall'autore troviamo comunque le *casidas* araboandaluse (liberamente recuperate come etichetta dal Lorca del *Diván del Tamarit*) e un genere illustrato ed illustrativo come gli *haiku* giapponesi (cari a Pound).

6) *ispirazione/artificio*

Nel definire cos'è *greguería* e nel raccontare come nasce la *greguería* (Ramón mescola, non sempre intenzionalmente, genesi e struttura) l'autore oscilla tra apocalisse e retorica, rivelazione e tecnica, epifania joyciana e gioco aristocratico alla Wilde. Si ha comunque la sensazione che si tratti di un meccanismo di composizione a tre fasi: una tecnica per attendere la rivelazione, una tecnica per riconoscerla e una tecnica per tradurla in testo. Si tratta, in sostanza, di tecniche di sovversione o, se si vuole, di rovesciamento della quotidianità (un po' come nella storiella del compaesano di Pío Baroja che, vedendolo nell'orto, gli chiede «¿Trabajando?» e riceve in risposta «No, descansando»; il dialogo si ripete a battute invertite il giorno seguente, quando il vicino incontra Baroja seduto a pensare). La *greguería* è un genere prospettico e retorico assai più di quanto non sia un genere onirico e simbolico; è, per così dire, più orteguiana che freudiana, più vicina alla matrice tardoromantica delle avanguardie (il mito dell'artista e della vita artistica) che a quella automatica e bretoniana (il mito della scrittura in sé). In tutte e tre le fasi, attesa, riconoscimento e trascrizione, l'immagine gioca ovviamente un ruolo fondamentale. Nella *greguería*, con un radicalismo che non ha eguali se non nei saggi di Montaigne, sono il soggetto e la cultura che fanno lo sguardo, l'immagine e il linguaggio, e non viceversa, come nella maggior parte degli ismi. Potremmo, in questo senso, parlare di Saggismo, aprendo un possibile dialogo tra la *greguería* e la tradizione secentesca europea, settecentesca spagnola e ottocentesca latinoamericana, tutte e tre ben presenti alla coscienza letteraria e all'itinerario biografico del nostro autore.

7) *letteratura/vita*

Tra le stimmate di modernità e tardoromanticismo della *greguería* va annoverato il fatto di confonder le piste di letteratura e vita, con un livello di intenzionalità più esplicito di quanto non avvenga per esempio con le epifanie joyciane. Il rapporto vita/letteratura finisce così per risolversi in elogio della «poesía vital, lo insimplificable por la poesía», ciò che sfugge alla «panteonización» della forma letteraria. Visivamente, questo Vitalismo si traduce in un difficile equilibrio tra distanza e prossimità. Il cono prospettico si accorcia e si allunga di colpo producendo un effetto Zoom che consente di «capturar lo pasajero». L'analogia è, come in *Alice* di Lewis Carroll, una

magia delle dimensioni, il risultato di una capacità di cogliere somiglianze tra il piccolo e il grande (così un fotografo diventa un toro, un secchiello da champagne una contraerea, etc.).

8) *vita attiva/vita contemplativa*

Quanto al tipo di vita che meglio consente alla *greguería* di manifestarsi, Ramón oscilla fino all'ultimo tra saper cercare e saper aspettare, descrivendo virtù simili a quelle richieste al buon pescatore o comunque all'uomo delle società di caccia e raccolta. Sia nella descrizione di sé come cacciatore, sia nella constatazione che «Un pueblo nuevo es un pueblo telúrico, lleno de greguerías», il tono di Ramón assomiglia molto a quello usato da Ortega nel prologo a *Veinte años de caza mayor*, per cui potremmo parlare in questo caso di Orteguisimo, Deportismo e Meditacionismo, cioè di una forma paradossale ed elitaria di vocazione volontaristica orientata alla rendizione, in questo caso greguerística, della circostanza.

9) *inventio/inventus*

La *greguería* mescola, collegandoli, *inventio* e *inventus*, nel senso che, da un lato, si presenta come traduzione e trascrizione creativa di una cosa trovata e dall'altro come frutto di un metodo di ricerca basato su una tecnica di scrittura. Nonostante Gómez de la Serna la descriva come sporadico e non prevedibile premio alla paziente e sistematica attesa-ricerca del *greguero*, vista da fuori la *greguería* sembra piuttosto il prodotto di una prospettiva colta e di un modo iper-retorizzato di guardare il mondo (un *inventus* che si identifica con la propria *inventio*, un contenuto inseparabile dalla propria forma, un oggetto-progetto generato da uno sguardo che, se in apparenza lo cerca, in realtà lo crea, dato che quell'oggetto non può esistere né prima, né fuori dal progetto che traduce in parola e scrittura lo sguardo che lo ha generato e da cui sostanzialmente dipende).

10) *brevità/lunghezza*

La *greguería* oltre alla forma per così dire corta e pura, conosce congeneri più lunghi e numerose varianti significative, di modo e grado, tra le quali, oltre alle già citate *Gollerías* si possono ricordare i *Trampantojos* (illustrati quanto le *gollerías*), le *Nostalgías*, i *Caprichos* e le *Fantasmagorías* che, proprio come le *greguerías*, «Tienen que ser cosas que se le aparezcan a uno, no

que uno las haga aparecer» (*Mis mejores páginas*, cit., p. 211).

11) *tema/variazione*

Attraverso questo schema musicale si esprime tipicamente la dialettica ramoniana tra la coazione a definire e quella a classificare (basti pensare a opere come *Ismos* e *Senos*, interamente basate sull'idea flaubertiana del catalogo di definizioni come possibile satira del suo stesso principio). Il meccanismo trova espressione, p. e., nel nesso tra la *greguería* e i generi affini come la *gollería* o il *trampantojo*, nei quali si sviluppa un rapporto di glossa (testo/commento) e/o di catalogo tipologico per accumulazione.

12) *scrittura/immagine*

La penultima e la più ambigua soglia critica del greguerismo e del ramonismo, quella che, a mio avviso, le riassume tutte è senz'altro il rapporto di corto circuito che nella e con la *greguería* si instaura, dentro il testo, tra scrittura e immagine. Il rapporto non è univoco e oscilla, nella mutua strumentalizzazione, tra gli estremi opposti dell'illustrazione (immagine che spiega la scrittura) e della didascalìa (scrittura che spiega l'immagine). I casi più interessanti non sono però quelli estremi, bensì quelli nei quali le due componenti interagiscono parzialmente contraddicendosi e/o completandosi a vicenda, nel senso che nessuna delle due parti sarebbe isolatamente sufficiente alla comprensione della *greguería*.

13) *Greguerismo/Ramonismo*

L'ultimo contrappunto trasgredito dalla *greguería* è quello tra se stessa e la *generación unipersonal* del proprio autore, nel senso che la *greguería* in quanto genere ortonimo ed eponimo ha finito per diventare un genere pseudonimo e quasi un possibile eteronimo o, quantomeno, un complementario di Gómez de la Serna, dando un contributo fondamentale (direi fondazionale) al mito del ramonismo e, di conseguenza, all'immagine, tanto pubblica come personale, di Ramón (nel citato brindisi Ortega osservava che «una de las formas más esenciales del lujo vital es la creación de mitos» e concludeva levando il calice «por Pombo, único mito del presente»).

La storia ci dice di un esponente abbastanza tipico della generazione del '14, autoesiliatosi come Ortega e gli altri all'inizio e non alla fine della guerra e, come gli altri, non più

tornato a vivere in patria, perché esule nel tempo e non nello spazio. Il mito, fondato e alimentato sulle *greguerías*, ci parla invece di un artista unico ed eccentrico, difficilmente riducibile, proprio come le sue *greguerías*, ai canoni di qualunque definizione e di qualunque schema. Ancora una volta l'immagine e la fantasia sembrano avere la meglio sulla scrittura e la storia.

In quanto chiave di volta, pietra angolare e possibile cifra riassuntiva e centro del proliferante ed autofagico universo creativo del proprio autore, le *greguerías* costringono infatti il lettore a vedere Ramón attraverso una lente colorata. Lo obbligano cioè a confrontarsi insieme con il mito e con la scrittura, neutralizzando, troppo spesso, ogni altra possibile mediazione.

Anche perché trasformate dalla storia della ricezione in unica possibile introduzione a se stesse e al proprio autore, le *greguerías* sono senza dubbio la più folgorante e fortunata invenzione/intuizione di uno degli autori spagnoli che nel nostro secolo con maggiore originalità, con maggiore creatività formale e anche con maggiore frequenza hanno saputo interpretare, esplorare e valorizzare alcune componenti tipiche della letterarietà contemporanea, trasformandole in soglie critiche fin troppo consapevoli, e, proprio per questo, utili alla causa della nostra riflessione sulla «circostanza» aforistica e sulle radici biografiche ed antinarrative della sua attuale collocazione come possibile punto di equilibrio tra i sempre più incerti orizzonti del sistema artistico e letterario e le mutevoli esigenze (le mode) del sottosistema paraletterario ed editoriale.

A conclusione del lungo e in apparenza giocoso catalogo di movimenti compilato da Gómez della Serna (25 ismos in *Ismos*, 26 con il ramonismo), possiamo dunque aggiungere, a pieno titolo e buonissimo diritto, come ventisettesimo della serie, nello scomodo ma onorevole ruolo di prototipo e modello di tutti gli altri e della concezione stessa di ismo, *el aforismo*.

Nonostante la complicità offertami dalla lingua spagnola, chi sa di etimologia avrà già riconosciuto il mio inganno, solo parzialmente giustificato dalla volontà di cercare un pretesto per rendere omaggio, attraverso l'inganno, alla città di Venezia, chiudendo con la *greguería* che dice:

El que está en Venecia es el engañado que cree estar en Venecia. El que sueña con Venecia es el que está en Venecia.

Gerhard Neumann

LEBENS-ZEIT
ZUR STRUKTURFORMEL VON GOETHES 'APHORISMUS'*

Kehren wir nun zur Vergleichung der Kunst und Wissenschaft zurück; so begegnen wir folgender Betrachtung: Da im Wissen sowohl als in der Reflexion kein Ganzes zusammengebracht werden kann, weil jenem das Innre, dieser das Äußere fehlt; so müssen wir uns die Wissenschaft notwendig als Kunst denken, wenn wir von ihr irgendeine Art von Ganzheit erwarten.

GOETHE, *Zur Farbenlehre*¹

I

Am Anfang meiner Überlegungen mögen einige kulturgeschichtliche Erwägungen stehen: Der deutsche Aphorismus der Goethe-Zeit unterscheidet sich dadurch von den ihm vorangehenden romanischen Maximen und Reflexionen, daß seine letzte Absicht nicht moralistisch ist, sondern nachdrücklich auf philosophische und poetische Erkenntnis, ja auf die Bedingungen solcher Epistemologie zielt. Der deutsche Aphorismus will nicht, wie der romanische, sagen: So sind die Menschen, so verhalten sie sich, wir können versuchen, ihnen die Maske vom Gesicht zu reißen und so ihre Selbsttäuschung enttarnen. Er ist nicht in erster Linie diagnostisch; er spürt vielmehr dem Problem eines neuen Erkenntnismusters nach, einer möglichen Neubestimmung des Erkenntnisaktes selbst. Es geht ihm, genauer gesagt, um eine Schlüsselfrage der Kultur: Wie wird Wissen erworben und geordnet? Wie vollzieht sich der Akt des Erkennens? Wie kann man – durch eine neue Auffassung des Erkenntnisaktes – neue und neu organisierte Wissensbestände gewinnen?

* Alla fine del testo verrà fornita la traduzione.

¹ GOETHE, *Gesamtausgabe der Werke und Schriften in zweiundzwanzig Bänden*. Erste Abteilung. *Poetische Werke*. Zweite Abteilung. *Schriften*. Einundzwanzigster Band. *Schriften zur Farbenlehre I.*, hrsg. von Reinhardt Habel, Stuttgart, 1959, S. 570. Zitatnachweise mit Band- und Seitenzahl nach dieser Ausgabe künftig im Text, soweit nicht anders vermerkt. Goethes „Maximen und Reflexionen“ werden in der Regel mit der Chiffre H und Zählungsnummer nach der Numerierung der Heckerschen Ausgabe nachgewiesen.

Dies ist bekanntlich eine Frage, die – im Zuge einer *deutschen* Aufklärung – durch Immanuel Kants Versuch mitgeprägt ist, in seiner Transzendentalphilosophie die Bedingung der Möglichkeit menschlichen Erkennens zu erforschen: Was ist Erkennen? Was ist Entdecken? Wodurch wird Wahrnehmung von Welt möglich? In welcher Weise ist das Einzelne an das Allgemeine, das Faktum an den Begriff, der Augenblick an das Lebensganze zu vermitteln? Mit dieser Wendung des aufklärerischen Interesses rückt aber *der Mensch selbst* als das zeichenlesende und zeichenbildende Wesen in den Mittelpunkt des Interesses.

Blickt man vergleichend auf ein romantisches und auf ein 'klassisches' aphoristisches Muster, etwa auf Friedrich von Hardenbergs wie auf Goethes Aphorismen, so wird deutlich, daß die Goethe-Zeit sich in erster Linie der Erarbeitung jener Wissensfelder zuwendet, wie sie in der aufstrebenden Diskursgesellschaft des 19. Jahrhunderts zunehmend Gewicht erhalten. Es sind insbesondere die Felder der Naturwissenschaft und der Geschichte. Goethe selbst hat sich zu dieser kulturellen Erweiterung des Erkenntnisinteresses mehrfach geäußert. So schreibt er, er sei durch die Arbeit an seiner „Farbenlehre“ „zu einer Kultur gelangt, die ich mir von einer anderen Seite schwerlich verschafft hätte.“² Die Geschichte der Farbenlehre, also ein Bereich naturwissenschaftlicher Erkenntnis, sei „nur im Gefolge der Geschichte *aller* Naturwissenschaften zu begreifen“; zugleich jedoch im Zusammenhang „mit der Geschichte der Philosophie, aber ebenso auch mit der Geschichte des Lebens und des Charakters der Individuen, so wie der Völker“; das heißt aber: Naturwissenschaftliches Verständnis ist nur möglich im Rahmen der Kulturhistorie. Eine solche Erarbeitung des Verständnisses einer gesamten Kultur und ihres Prozesses, so fährt Goethe fort, sei aber ihrerseits nicht durch Systematik und Enzyklopädie, wie sie die Aufklärung zur Verfügung gestellt hatte, sondern nur durch poetische Mittel erreichbar: Wir müssen, schreibt Goethe, „die Wissenschaft notwendig als Kunst denken, wenn wir von ihr irgendeine Art von Ganzheit“ erwarten wollen. (XXI, 570). Die literarische Form, deren sich eine solche „Wissenschaft als Kunst“ in erster Linie zu bedienen hätte, wäre aber der Aphorismus. Denn in ihm verdichtet

² So äußert sich Goethe in seinem Brief an Frau von Stein vom 10./11.5.1810.

sich sprachlich prägnant der Wahrnehmungsaugenblick, in dem das bisher Unbekannte entdeckt, in seiner Besonderheit erfaßt und ans Licht der Erkenntnis gehoben wird. Goethe nennt solche fruchtbaren – prägnanten und dadurch produktiven³ – Wahrnehmungsaugenblicke gern 'Aperçus': „Die Abgründe der Ahndung, ein sicheres Anschauen der Gegenwart, mathematische Tiefe, physische Genauigkeit, Höhe der Vernunft, Schärfe des Verstandes, bewegliche sehnsuchtsvolle Phantasie, liebevolle Freude am Sinnlichen, nichts kann entbehrt werden zum lebhaften fruchtbaren Ergreifen des Augenblicks, wodurch ganz allein ein Kunstwerk, von welchem Gehalt es auch sei, entstehen kann.“ (XXI, 570). Musterbeispiel eines solchen „fruchtbaren Ergreifens des Augenblicks“ ist für Goethe beispielsweise jener Moment im Leben des Naturforschers Galilei, in welchem dieser „aus schwingenden Kirchenlampen die Lehre des Pendels und des Falles der Körper entwickelte“. „Alles kommt in der Wissenschaft auf das an“, fügt Goethe hinzu, „was man ein Aperçu nennt, auf ein Gewährwerden dessen, was eigentlich der Erscheinung zum Grunde liegt.“ (XXI, 663). Hervorzuheben ist hieran vor allem, daß Erkennen *als Entdecken* verstanden wird, als ein produktiver *Augen-Blick*, nicht als ein bloßer Vorgang des Rezipierens; vielmehr als ein solcher der Inszenierung der Erkenntnis des Unverhofften, ja der dynamischen Ins-Werk-Setzung eines Wahrnehmungs-Theaters. Goethe selbst spricht in der Einleitung zu seiner „Farbenlehre“ von dem theatralen Habitus solchen Erkennens durch das Aperçu: „Denn wie ein gutes Theaterstück eigentlich kaum zur Hälfte zu Papier gebracht werden kann, vielmehr der größere Teil desselben den Glanz der Bühne, der Persönlichkeit des Schauspielers, der Kraft der Stimme, der Eigentümlichkeit seiner Bewegungen, ja dem Geiste und der guten Laune des Zuschauers anheim gegeben bleibt; so ist es noch viel mehr der Fall mit einem Buche, das von natürlichen Erscheinungen handelt.“ (XXI, 20) Aperçu und inszenatorischer Gestus sind es, die im Akt aphoristischen 'Entdeckens' im wahrnehmenden Subjekt zusammentreten und zusammenwirken.

So gesehen könnte man bei Goethes Aphorismus-Konzept, das seiner Idee von der „Wissenschaft als Kunst“ zugrunde liegt, geradezu von dem Projekt einer 'Poetik der Kultur' spre-

³ „Nicht jeder, dem man Prägnantes überliefert, wird produktiv; es fällt ihm wohl etwas ganz Bekanntes dabei ein.“ (H 107).

chen – eine sehr moderne Vorstellung⁴. Die deutsche Aphoristik um 1800 – als ein Grenzdiskurs in den Wissensordnungen der Zeit – findet ihr Thema mithin nicht in diesem oder jenem moralistischen, philosophischen, poetischen oder naturwissenschaftlichen Gegenstand in seiner Einzelheit, sondern vielmehr im *Denken von Ordnung selbst*. Die so gearteten aphoristischen Experimente auf ein neues Verstehensmuster der Ordnung von Welt sind dabei für Goethe wesentlich durch ihren Kunstcharakter gekennzeichnet: Dabei wird Literatur als jene Form der Erkenntnis bestimmt, die in Auseinandersetzung mit anderen Formen des Wissens, also z.B. der Geschichte, der Philosophie, aber vor allem und gerade der Naturwissenschaft tritt.

Aus diesem veränderten Erkenntnisinteresse des deutschen Aphorismus erwächst zugleich aber auch eine veränderte Form. Es ist eine Form, die sich nicht – wie in den romanischen Maximenkorpora – in der geschliffenen, monolithischen Sentenz allein erfüllt, sondern die ein pulsierendes Spiel zwischen Gedanke und Bild, zwischen Realität und Idee, zwischen Faktum und Fiktion entfacht, das sich über den einzelnen Aphorismus hinaus erweitert und zu ganzen Schwärmen von einander zugeordneten Aphorismen führt: eine bewegliche Umordnung und Neukonzeption von Wissensstrukturen. Das „Allgemeine Brouillon“ oder die „Blütenstaubfragmente“ des Novalis sind ein Beispiel hierfür; vor allem aber die Aphorismengruppen Goethes, wie er sie in seine „Farbenlehre“ einstreute, wie er sie aber auch in seiner Zeitschrift „Über Kunst und Altertum“ unter dem Titel „Einzelnes“ immer wieder veröffentlichte. Nicht um das rhetorisch elaborierte Resümee einer zur Erkenntnis zugespitzten Maxime wie bei den romanischen Autoren geht es hier, sondern um ein energisches, ja um ein pulsierendes Spiel zwischen Prägnanz und Produktivität, zwischen Erkenntniskeim und Wissensentfaltung. Poetisierung des Erkennens heißt hier: dynamische Verknüpfung von Faktum und Fiktion im Erkenntnisakt. Dieser Vorgang führt – formal gesehen – zugleich zu einer neuen Bewertung und Funktionalisierung von ‚Bildlichkeit‘, der Spannung, die zwischen Be-

⁴ STEPHEN GREENBLATT, *Shakespearian Negotiations. The Circulation of Social Energy in Renaissance England*, Oxford, 1988; HAYDEN V. WHITE, *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-century Europe*, Baltimore, 1973; HAYDEN V. WHITE, *Topics of Discourse. Essays in Cultural Criticism*, Baltimore, 1978; H. ARAM VEESER (Hrsg.), *The New Historicism*, New York - London 1989.

grifflichem und Imaginärem sich etabliert.

Nach dieser Skizze der Erkenntnissituation in der Goethezeit möchte ich nun, in einem zweiten Ansatz zur Bearbeitung meines Themas, das im Umriß Entworfenen an einer Beispielerie von Aphorismen erläutern, und zwar in einem vergleichenden Verfahren zwischen romanischem und deutschem Aphorismus, wobei ich zwei Maximen La Rochefoucaulds mit einem Text Lichtenbergs und einem weiteren Text Goethes konfrontieren möchte. Für die hier in Frage stehende Erkenntnisproblematik wähle ich – thematisch gesehen – einen speziellen und extremen Grenzfall: Es geht mir um die Erörterung jener zugespitzten Erkenntnissituation, die sich am Ende eines menschlichen Lebens einstellt; und zwar im Augenblick des unmittelbar bevorstehenden gewaltsamen Todes. Man könnte auch sagen: Es geht mir um das Problem der Erfahrung von Lebens-Zeit und deren Funktion im Feld und Prozeß der Kultur. In diese Frage nach der Lebens-Zeit eingebettet ist ja die Vorstellung, daß der Prozeß des Lebens, wenn er an die Grenze des Todes gelangt, gleichsam zu sich selbst kommt, daß er ein Bewußtsein und Verständnis des Lebensganzen gerade aus dem Konflikt mit eben diesem kritischen Augen-Blick des Todes aus sich entläßt. Es ist eine Situation, die eine lange Tradition anekdotischen Sprechens aus sich entbunden hat: die Tradition der *ultima verba* in der Antike, die Tradition der *derniers adieux*, der *mots de la fin* oder der *Letzten Worte* in den verschiedenen europäischen Kulturen⁵.

II

In La Rochefoucaulds 1665 erstmals erschienenen „*Réflexions ou sentences et maximes morales*“ findet man unter der Nummer 21 den folgenden Text:

Ceux qu'on condamne au supplice affectent quelquefois une constance et un mépris de la mort qui n'est en effet que la crainte de l'envisager; de sorte qu'on peut dire que cette constance et ce mépris sont à leur esprit ce que le bandeau est à leurs yeux⁶.

⁵ KARL S. GUTHKE, *Das Leben vom Ende her. Letzte Worte in der Biographie*. In: *Euphorion*, 87 (1993), S. 250-268. FERNER KARL S. GUTHKE, *Letzte Worte. Variationen über ein Thema der Kulturgeschichte des Westens*, München, 1990. Dort weiter Literatur und Nachschlagewerke.

⁶ LA ROCHEFOUCAULD, *Réflexions ou sentences et maximes Morales*. *Réfle-*

Der Gestus, mit dem hier über das Verhalten des Menschen in seinem letzten Augenblick gesprochen wird, ist derjenige der Demaskierung, welcher sich in der für La Rochefoucaulds Sprache so charakteristischen „ne...que“-Konstruktion offenbart: „Nos vertus ne sont le plus souvent que des vices déguisés.“ (7). Es ist der moralistische Gestus der distanzierten Menschenbeobachtung, der in eine lakonische, psychologische Diagnose mündet. Die Gefäßtheit des Geistes, die, noch im Augenblick des Todes, den Stoizismus der antiken Weisen nachahmt und in ähnlicher Weise an den Bühnenhelden Corneilles zu gewahren ist, wird von La Rochefoucauld als eine bloße Maske der Todesangst, als eine letzte Form des Haltung-Bewahrens im Feld sozialer Kontrolle dekuviert. La Rochefoucaulds Maxime lebt aus der Spannung zwischen pointierter Begriffsschärfe und überraschendem Bild. Die psychologisch präzise formulierte Diagnose, die von der stoischen Maske spricht, die die kreatürliche Angst verbirgt, wird in einer Bild-Wende, die der aphoristische Text inszeniert, in den Tropus der mit einer Binde bedeckten Augen des Delinquenten übertragen: als das im Strafritual des Augenverbindens bezeugte Faktum zum einen, als das für La Rochefoucaulds Moralistik dominante Motiv der Maskiertheit allen Ausdrucks zum anderen. Gedankenfigur und Bildfigur des Aphorismus stehen in genauem, wenngleich labilem Gleichgewicht, im minimal verschobenen numerischen Verhältnis von 26 zu 24 Wörtern, denen die Artikulation zunächst der begrifflichen und dann der bildlichen Aussage anvertraut ist. Die Sprache, in der Begriffe und Bilder korreliert sind, enthält in ihrem Spiel von eigentlicher und uneigentlicher Aussage selbst das Modell maskierten Ausdruck, einer Welt der Selbst-Täuschung.

Eine andere Maxime La Rochefoucaulds – unter der Nummer 26 – setzt reale Beobachtung und metaphorische Aussage nicht gegeneinander, sondern überblendet sie in einem einzigen Satz: „Le soleil ni la mort se peuvent regarder fixement.“ (17) Eine naturwissenschaftliche Beobachtung wird mit einer psychologischen parallel gesetzt und zu einer kritischen Maxime gespitzt, die nicht nur auf die nie abgenommene Maske des sich selbst täuschenden Menschen hinweist, sondern zugleich die notwendige Filterfunktion solchen ‘Blinzelns’ hervorhebt, im Sinne einer gleichsam diaphanen Maske, die zugleich einen

xions diverses, ed. Dominique Secretan, Genève, Librairie Droz, 1967, S. 15.

Schutzschild für das verletzliche Selbst darstellt.

Beide Maximen La Rochefoucaulds, die als exemplarisch für sein moralistisches Kunst-Verfahren gelten können, verdeutlichen, daß es ihm auf die menschenbeobachterische Erkundung, auf die psychologische Wahrheit eines bestimmten sozialen Sachverhaltes oder Verhaltens ankommt. Ganz anders die deutsche Aphoristik auf der Wende zum 19. Jahrhundert. Hierfür mag zunächst ein Beispiel aus den Sudelbüchern Georg Christoph Lichtenbergs Zeugnis ablegen:

Wenn einem zum Tod Verurteilten eine Stunde geschenkt wird, so ist sie ein Leben wert⁷. (F₁ 1163).

Lichtenbergs Aphorismus zielt nicht primär auf eine Beobachtung, er gibt vielmehr die Deutung einer Verhaltenssituation, er rekurriert auf die Bedingung der Möglichkeit von Lebenserfahrung und Lebensverstehen. Er konzentriert sich auf die epistemologische Grundeinsicht, daß der Wert des Lebens steigt, je kürzer der noch verbleibende Lebensaugenblick sich zusammenzieht: Zeit verwandelt sich in Sinn, wenn sie als begrenzte zu Bewußtsein kommt. Dies scheint das Grundmerkmal menschlichen Daseins zu sein. Menschliches Wissen und menschliches Verstehen erscheinen dabei im Zeichen der alten Anekdote von den sibyllinischen Büchern: Je mehr von diesen vernichtet werden, desto höher steigt der Wert der übriggebliebenen. Lichtenbergs kleiner Text richtet sich auf die kulturelle Grundeinsicht, daß es die Differenz, ja der Riß zwischen Leben und Tod ist, in denen das Bedürfnis nach Sinnverstehen nistet und emphatisch wird; daß in eben dieser Differenz Augenblick und Lebensganzes noch einmal in der Sinn-Frage des Lebens zusammenschießen.

III

Der Paradigmawechsel, der sich zwischen romanischem und deutschem Aphorismus ereignet, läßt sich erst ganz ermessen, wenn man sich Goethes aphoristischer Formkunst zuwendet. Ich möchte die Aufmerksamkeit auf einen Aphorismus lenken,

⁷ GEORG CHRISTOPH LICHTENBERG, *Schriften und Briefe*. Erster Band. Sudelbücher, hrsg. von Wolfgang Promies, München, 1968, S. 626, Beleg auch nach der Leitzmannschen Zählung.

der dasselbe Thema zum Gegenstand hat wie die eben vorgestellten Texte von La Rochefoucauld: den letzten Lebensaugenblick eines Menschen und die mögliche Form seiner kulturellen Bewältigung. Es handelt sich um den Einleitungstext einer Aphorismengruppe, dem, in der gedruckten Anordnung des Ensembles, sechsundzwanzig „einzelne und angeeignete“ Stücke nachfolgen. Die ganze Aphorismengruppe ist mit dem Titel „Einzelnes“ überschrieben und wurde von Goethe in den von ihm selbst herausgegebenen Heften „Über Kunst und Altertum“ im Jahr 1825 publiziert. Der den Beginn dieser Gruppe bildende Text lautet:

Madame Roland, auf dem Blutgerüste, verlangte Schreibzeug, um die ganz besonderen Gedanken aufzuschreiben, die ihr auf dem letzten Wege vorgeschwebt. Schade, daß man ihr versagte; denn am Ende des Lebens gehen dem gefaßten Geiste Gedanken auf, bisher undenkbare; sie sind wie selige Dämonen, die sich auf den Gipfeln der Vergangenheit niederlassen. (H 258)

Es sind genau genommen vier Sätze, aus denen dieser Aphorismus gebildet wird. Der erste bietet eine Anekdote aus der französischen Revolution; der zweite gibt einen Kommentar zu dieser; der dritte deutet auf eine Philosophie des Lebensendes hin; der vierte schließlich setzt eine Trope des Ungeschriebenen in Szene. Ich möchte versuchen, in vier Ansätzen, die diesem rhetorischen Grundmuster folgen, dem Strukturprinzip dieses Aphorismus auf die Spur zu kommen.

1. Der erste Satz des Goetheschen Aphorismus übermittelt eine Anekdote aus der *histoire secrète et scandaleuse* der Revolution⁸: ein *faktum brutum*, das zugleich ein 'aneddoton' im zweifachen Sinne ist: ein bisher Unveröffentlichtes, das hier erzählt wird, und gleichzeitig die Nachricht über einen *Vorgang* der verhinderten Veröffentlichung – Madame Roland wurde es, wie es im Text heißt, verboten, die heimlichen Gedanken, die ihr gekommen waren, der Öffentlichkeit mitzuteilen. Die Redeinstanz, die diesen ersten Satz verantwortet, ist die des Chronisten, ja des Historikers. Er wählt eine Situation aus, die ein Grundthema menschlichen Lebens als menschlicher Geschichte entwirft: die Erfahrung der Sinnlosigkeit des Todes und den

⁸ Eine genaue Quelle Goethes für diesen Ausspruch Madame Rolands ist nicht ermittelt worden.

Versuch, aus diesem Augenblick der Sinnlosigkeit heraus den Sinn des gelebten Lebens zu verstehen und zum Ausdruck zu bringen. Handelt es sich doch um den Versuch Madame Rolands, dem blinden Augenblick Präganz zu verleihen, Augenblick und Lebensganzes sinnvoll zu verknüpfen, und zwar durch die Handschrift, das Medium des kulturellen Gedächtnisses. Man könnte es auch einen Schlüsselaugenblick der Geburt von Kultur nennen: den Versuch, das Barbarische des Todes, als eine Notwendigkeit der Natur, in die Ordnung der Kultur, ihrer Sinnstiftung und ihrer Setzung von Werten, zu heben. Es ist im Grunde der im Lebensprozeß fortgesetzt hinausgeschobene und verleugnete Augenblick der Konfrontation des Lebens mit dem Tod, der hier auf eine Krisensituation zugespitzt und förmlich sozial-disziplinarisch erzwungen erscheint: als die Hinrichtung auf dem Schafott. Was Goethe mit dem Fund dieser Anekdote aufgreift, ist ein 'klassisches' Sinnstiftungs-Szenario⁹, eine Urszene menschlicher Bio-Graphie, in der Leben, Tod und Schrift konfiguriert erscheinen, in der die Bedingung der Möglichkeit einer Installierung von 'Lebens-Zeit' und ihrer Sinnhaftigkeit im kulturellen Medium der Schrift bedacht wird.

2. Im zweiten Satz des Goetheschen Aphorismus tritt an die Stelle des Historikers, der die Anekdote von Madame Roland überliefert, der Kommentator, den man förmlich einen Ethnologen der eigenen Kultur nennen könnte: einer Kultur, die in ihrer Zwiespältigkeit zwischen revolutionärer und feudalistischer Gesellschaftsform erfahren wird. Der 'Kommentator', der hier das Wort ergreift, spricht das Bedauern darüber aus, daß der von Madame Roland beanspruchte Versuch einer Sinnstiftung im barbarischen Augenblick des sinnlos drohenden Todes nicht zustande gekommen ist; daß durch die Exekutoren das Ereignis einer kulturgründenden Situation verhindert wird – gewissermaßen noch ein zweiter Akt der Barbarei, als einer erzwungenen Erinnerungs-Löschung, sich vollzieht, nach jenem ersten

⁹ Vgl. dagegen Gottfried Benns bissigen Einspruch in seinem Vortrag „Altern als Problem des Künstlers“: „Selige Dämonen - auf dem Wege zum Schafott! Sehr olympisch, sehr gigantisch, und dieser Urgroßvater besaß ja allerdings genug Ein- und Anlagen, um jederzeit ein neues Geschäft zu beginnen, aber eine allgemeine Aufklärung war das wohl auch nicht.“ GOTTFRIED BENN, *Gesammelte Werke in vier Bänden*, hrsg. von Dieter Wellershoff. Erster Band. *Essays. Reden. Vorträge*, Wiesbaden, 1965, S. 555.

der erzwungenen Tötung. Implizit mag hier zugleich auf die lange literarische Tradition solcher 'Anekdoten' über die *derniers adieux* und das möglicherweise ja auch Unergiebige solcher überlieferten *ultima verba* Bezug genommen sein. Von größter Bedeutung aber ist Goethes Insinuation eines Schöpferischen, das in dieser Szene sich zu Wort meldet, ein von der zum Sterben Verurteilten selbst verantworteter Akt, die Kultur und die Landschaft ihrer Werte in den Blick zu nehmen. In Madame Rolands Wunsch einer Niederschrift ihrer Gedanken kündigt sich eine Art autopoetischen Theaters an, das nichts mehr mit dem barocken Welttheater-Gedanken, nichts mehr mit dem Nachschreiben der von Gott diktierten und verantworteten Rollen durch die Menschen im Theater der Welt zu tun hat. Es ist kein christliches „commendo spiritum meum in manus tuas, domine“, wie Christi letzte Worte am Kreuz gelaftet haben sollen, sondern der Wunsch, die Eigentümlichkeit des Ich, das mit dem Tode konfrontiert wird, aus eigener Kraft zum je individuellsten Ausdruck zu bringen. Es mag das aus der Revolution geborene 'prometheische' Muster sein, das den Rückverweis auf das Subjekt selbst und nicht auf die Transzendenz sucht. Mit diesem Zitat der aufklärerischen Idee des 'gefaßten Geistes', des sich selbst und seiner eigenen Kraft vertrauenden Subjekts und seiner lebensphilosophischen Kompetenz in einer gottlosen Welt führt Goethe zugleich seine Auseinandersetzung mit der Barbarei und Sinnlosigkeit der französischen Revolution. Sein Ziel ist die Schaffung einer *neuen* Aufklärung, die aus der gefaßten Bewußtheit und dem Lebensvertrauen des autonomen Subjekts erwächst. Dies ist der kulturdiagnostische, ja ethnographische Ertrag, den Goethe in seinem Aphorismus aus der zitierten Anekdote – angesichts der fremden oder gar exotischen Welt der Revolution – herausdestilliert¹⁰.

¹⁰ Goethe hatte diese Auseinandersetzung schon einmal in novellistischer Form geführt, und zwar in seinem Novellenkranz „Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten“ von 1795, wo er eine vergleichbare Struktur entwickelt, die auf der Zitation zweier Anekdoten aus dem Memoirenwerk des Marschalls von Bassompierre aufruht. Vgl. GERHARD NEUMANN, *Die Anfänge deutscher Novellistik. Schillers "Verbrecher aus verlorener Ehre" - Goethes "Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten"*. In: *Unser Commercium. Goethes und Schillers Literaturpolitik* hrsg. von Wilfried Barner, Eberhard Lämmert, Norbert Oellers, Stuttgart, 1984, S. 433-460. (= Veröffentlichungen der Deutschen Schillergesellschaft. Bd. 42)

3. Im dritten Satz des Goetheschen Aphorismus wird lakonisch eine Philosophie des Lebensendes, eine Philosophie des Lebens aus dem Bewußtsein seiner Begrenzung durch den Tod postuliert. Man könnte, recht verstanden, 'Verstehen des Lebens' geradezu unter dem Titel von Heideggers Buch „Sein und Zeit“ zusammenfassen: Die Sinnstiftung, ja Sinnermöglichung, die den Lebensakt begleitet, hängt offenbar mit dem Bewußtsein zusammen, daß das Leben nicht unendliche, sondern begrenzte Zeit ist. Das Angrenzen an die Sinnlosigkeit entläßt allererst den Sinn, das Angrenzen an den Tod weckt allererst das Nachdenken über das Leben. Es ist die tiefe Einsicht der biblischen Sündenfall-Mythe, daß sie, im Organisationsmuster einer sozialen Aporie (Lévi-Strauss), Erfahrung des Todes, Begrenztheit des Lebens, Lebensbegehren und Begehrensscham im artikulierten Bewußtsein zusammenführt, ja aus dieser Konfiguration den Begriff des Menschen als *animal significans*, als Zeichen bildendes, Zeichen stiftendes und Zeichen bewertendes Wesen allererst erwachsen läßt; als das Wesen, dem die Niederschrift seiner „ganz besonderen Gedanken“ angesichts des Todes möglich, wesentlich und unerläßlich ist¹¹.

4. Der vierte Satz, mit dem der Goethesche Aphorismus sich rundet, bietet einen letzten Instanzenwechsel: Denn dieser Satz steht in der Autorität der Poesie. Er ist nichts Geringeres als eine Trope des Ungesagten, des Unsagbaren, des Ungeschriebenen und des Unbezeichnenbaren, ja eine Inszenierung des nicht Artikulierbaren mit dem rhetorischen Mittel des Vergleichs. An die Stelle jener Schriftzüge, deren Aufzeichnung man Madame Roland versagte, tritt, in Gestalt eines Vergleichs, den der Text aufbietet, eine atmosphärische Szenerie, eine Sinn-Landschaft, eine Topographie, die eine organische Vorstellung von 'Kultur' vor Augen stellt: selige Dämonen, die sich auf den Gipfeln der

¹¹ Diese Kontroverse ist auch Gegenstand der Auseinandersetzung zwischen Thomas Mann und Otto Pniower im Jahre 1920 über das Gedicht „Leben“ von Theodor Fontane. Vgl. THOMAS MANN, *Über einen Spruch Fontanes*. In: THOMAS MANN, *Reden und Aufsätze II*. Stockholmer Gesamtausgabe der Werke, Frankfurt am Main, 1965, S. 718-721. Hierzu hat sich jüngst auch Blumenberg wieder geäußert. HANS BLUMENBERG, *Gerade noch Klassiker. Glossen zu Fontane*, München, 1998, S. 30. Zum Problem des Sündenfall-Mythos als 'Urszene' der Kultur vgl. GERHARD NEUMANN, *La chute réfutée. Considérations sur les aphorismes d'Elias Canetti*. In: *Austriaca. Cahiers universitaires d'information sur l'Autriche* 11 (1980), S. 67-79.

Vergangenheit niederlassen; 'Ideen', die das Ganze des vergangenen individuellen wie allgemeinen Lebens mit Bedeutung 'besetzen'; selige Dämonen, die als individuelle Schutzgeister der Lebensordnung ihre Wirkung entfalten¹². Die poetische Instanz, die hier – im komplexen Instanzenspiel des Aphorismus – als letzte das Wort ergreift, ein *letztes Wort* stiftet, liefert gleichsam ein Supplement der ausgebliebenen Lebenschrift, von der im ersten, dem 'anekdotischen' Satz des Aphorismus die Rede war. An die Stelle der Diagnose der Erkenntnis- und Verhaltenssituation tritt die Tropisierung des Verstehens. Der Begriff, den Goethe für Zeichen dieser Art prägt, ist der des Symbols¹³.

IV

Wie läßt sich das Formmuster dieses Goetheschen Aphorismus beschreiben? Prägendes Merkmal der rhetorischen Bewegung, die ihn durchzieht, ist dasjenige der Instanzenbrechung, die freilich nicht nur in den Dienst einer Grenzüberschreitung, sondern zugleich auch einer Ganzheitsintention gestellt wird; mithin also die Komplexität von Weltverstehen in Szene setzt, und zwar im Hinblick auf die Grenzerfahrung zwischen Faktum und Fiktion. Der Aphorismus konzipiert ein Erkenntnis- und Wahrnehmungsszenario. Bestimmend für das Verständnis dieses Szenarios ist dessen Polyfokalität. Denn es sind vier Diskursinstanzen, die durch den Text hindurchgleiten, jeden seiner Sätze neu perspektivieren: der Historiker, der 'Ethnologe' und Kulturdiagnostiker, der Philosoph und der Dichter ergreifen Schritt um Schritt das Wort. Die Aufmerksamkeit des

¹² Zu Goethes Begriff des Dämonischen ist an folgende Stelle aus „Dichtung und Wahrheit“ zu erinnern: „Dieses Wesen, das zwischen alle übrigen hineinzutreten, sie zu sondern, sie zu verbinden schien, nannte ich dämonisch, nach dem Beispiel der Alten und derer, die etwas Ähnliches gewahrt hatten. Ich suchte mich vor diesem furchtbaren Wesen zu retten, indem ich mich nach meiner Gewohnheit hinter ein Bild flüchtete.“ (VIII, 858). Zum platonischen Hintergrund des ganzen Vorstellungsfeldes: „Plato verhält sich zur Welt wie ein seliger Geist, dem es beliebt, einige Zeit auf ihr zu herbergen.“ (XXI, 585).

¹³ Hierzu ist eine Äußerung aus Goethes Aufsatz „Nachträgliches zu Philostrats Gemälden“ von Bedeutung: „[...] ins Enge gezogen zu künstlerischem Zweck [...] Es ist die Sache ohne die Sache zu sein und doch die Sache; ein im geistigen Spiegel zusammengezogenes Bild [...]“ (XVI, 531).

ganzen Textes richtet sich auf die Ränder zwischen den einzelnen, je anders verantworteten Sätzen, und auf den Transfer, der sich zwischen ihnen ereignet. Es ist dies auch ein Wechsel im Darstellungsgestus, der den Aphorismus trägt: von der Anekdote über den Kommentar zum philosophischen Satz und zur Trope. Es ist ein Spannungsfeld, das sich vom *factum brutum* der Geschichte, das den Index des Realen trägt, zur Fiktion hin öffnet. Worauf es dem Autor anzukommen scheint, ist der Vorgang der Erkenntnis der Geschichte als Prozeß der Fiktionalisierung des Faktischen, der Faktifizierung des Fiktionalen¹⁴. Das Formgesetz des Goetheschen Aphorismus über Madame Roland ist geleitet von der Grundeinsicht, daß, in der Geschichtsschreibung wie in der Fiktion, bei der Wahrnehmung des 'Faktischen', ein doppelt gerichteter Prozeß abläuft: Einerseits werden die Erscheinungen der dokumentierten Wirklichkeit unermüdlich mit der Aura einer umfassenden Sinnhaftigkeit befrachtet; andererseits müssen alle Formen der Konstruktion von Wirklichkeit als symbolische Handlungen verstanden werden. Goethe bietet alle Formelemente auf, um Aufschluß über die Bedingung der Möglichkeit und die Konstruktionsbedingungen solchen menschlichen Erkennens der Geschichte durch Poesie, der Poesie durch Geschichte zu erlangen: die Entstehung dessen, was Kultur heißt, und die Entwicklung einer Kulturpoetik zur Darstellung von deren Grundmustern. Der Aphorismus über Madame Roland inszeniert das Zusammenspiel von Naturwissenschaft, Geschichte, Philosophie und Poesie im Hinblick auf die Beleihung des (naturwissenschaftlich unbezweifelbaren) *factum brutum* des Todes, das in einer geschichtlichen Äußerung vorliegt, mit der Trope der Poesie. Erst dieses Ensemble eröffnet ein Verstehen von Kultur und ihrer Morphologie.

Hier, an der Stelle, wo Geschichte und Poesie einander berühren, findet auch der Umstand seine Erklärung, daß Goethe als Keimzelle seines Aphorismus eine Anekdote wählt. Denn die Anekdote steht auf der Grenze zwischen Faktischem und Fiktionalem. In der Anekdote bricht der Konflikt zwischen *factum brutum* und Entwurf eines sinnvollen Lebensganzen auf exemplarische Weise auf. Man könnte behaupten, daß in dieser zwischen Geschichtsschreibung und Literatur angesie-

¹⁴ HAYDEN WHITE, *The Historical Text as Literary Artifact*, *Clio* 3,3 (1974).

delten Form des 'anekdoten' das Problem der Lebens-Zeit in seiner ganzen Komplexität enthalten ist. Anekdoten vergegenwärtigen krisenhafte Ereignisse *innerhalb* und zugleich *außerhalb* ihres rahmenden Kontextes: Sie sind als einzelne sinnlos und zufällig und doch versehen mit dem nie aufgegebenen Anspruch auf generelle Sinnhaftigkeit. Der Effekt des Realen, den sie mit sich führen, impliziert, daß das Reale ein 'Einzelnes' und – in ungelöstem Widerspruch – zugleich 'Teil eines Ganzen' ist. Im Effekt des Realen, den die Anekdote erzeugt, setzt sie einen Riß zwischen das Einzelne, welches das Anarchische ist, und das Ganze, das einen sinnvollen Zusammenhang, ein Ordnungsmuster verspricht. Aus der Anekdote, die Goethes Aphorismus zugrunde liegt, bezieht dieser die Kraft, einen Schnitt zwischen Faktisches und Fiktionales zu legen und eben diese Inszenierung der Differenz zum Prinzip und Organon einer Kulturpoetik zu machen¹⁵.

V

Indem der einzelne Aphorismus diesen weiten Verstehensraum von dem, was Welt ist, öffnet und damit gleichsam ein Szenario der menschlichen Erkenntnissituation – als Bedingung der Möglichkeit einer Kulturpoetik – entwirft, fordert er zugleich eine dialogische Öffnung heraus: Er erzwingt durch seine Instanzenbrechung gewissermaßen eine Gedanken- und Ideenkonfiguration, die sich in das Feld aller natur- wie kulturwissenschaftlichen Verstehensmuster einbettet und eben daraus ihre epistemische Kraft bezieht. Eine solche Inszenierung des Wissens-Kosmos hat Goethe denn auch in der Tat 'mitinszeniert'. Und zwar, indem er den Aphorismus über Madame

¹⁵ Ich paraphrasiere hiermit die überzeugende Argumentation von JOEL FINEMAN, *The History of the Anecdote: Fiction and Fiction*. In: H. ARAM VEESER (Hrsg.), *The New Historicism*, 1989, a.a.O., S. 49-76. Die Kernthese Finemans lautet: „[...] the anecdote is the literary form that uniquely *lets history happen* by virtue of the way it introduces an opening into the teleological, and therefore timeless, narration of beginning, middle, and end. The anecdote produces the effect of the real, the occurrence of contingency, by establishing an event as an event within and yet without the framing context of historical successivity, i.e. it does so only in so far as its narration both comprises and refracts the narration it reports.“ Zum Problem von Anekdote und letztem Wort vgl. das schöne Buch von HANS BLUMENBERG, *Gerade noch Klassiker. Glossen zu Fontane*, München, 1988.

Roland in das fluktuierende Gefüge einer Aphorismengruppe einlagerte. Diese auf den Madame-Roland-Aphorismus folgende Gruppe wird aus sechsundzwanzig weiteren Einzelstücken gebildet¹⁶. In ihnen öffnet sich die von Anfang an gestellte Frage nach dem Zusammenhang von Geschichte und Poesie in die verschiedensten Wissensfelder der Kultur: Physiologie, Psychologie, Farbenlehre, Wissenschaftsgeschichte, Medizin, Verhaltensforschung, Philosophie und Poetologie, Biographie. Um das so sich entwickelnde Gewebe des Verstehenstextes genauer in den Blick zu rücken, wende ich mich nun der ganzen Aphorismengruppe „Einzelnes“ zu¹⁷. Das Ensemble der von Goethe komponierte Texte bietet sich folgendermaßen dar:

EINZELNES

[1] Madame Roland, auf dem Blutgerüste, verlangte Schreibzeug, um die ganz besondern Gedanken aufzuschreiben, die ihr auf dem letzten Wege vorgeschwebt. Schade daß man ihr's versagte; denn am Ende des Lebens gehen dem gefaßten Geiste Gedanken auf, bisher undenkbare; sie sind wie selige Dämonen, die sich auf den Gipfeln der Vergangenheit niederlassen.

[2] Man sagt sich oft im Leben, daß man die Vielgeschäftigkeit, *Polypragmosyne*, vermeiden, besonders, je älter man wird, sich desto

¹⁶ Genau genommen folgen auf den von mir als Nr. [27] markierten Satz noch fünf weitere Einträge, die hier außer Acht gelassen werden: Es sind Exzerpte und Bemerkungen zu Heinroths Anthropologie, die sich auf das umfassendste naturwissenschaftliche Konzept beziehen, in das die Erörterung der Gruppe „Einzelnes“ mündet. Vgl. JOHANN WOLFGANG GOETHE, *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*. Münchner Ausgabe, hrsg. von Karl Richter, Bd. 17. *Wilhelm Meisters Wanderjahre. Maximen und Reflexionen*, hrsg. von Gonthier-Louis Fink, Gerhart Baumann, Johannes John, München - Wien, 1991, S. 768-770.

¹⁷ GOETHE, Münchner Ausgabe, S. 761-768. Ich benutze als Textgrundlage die Darbietung der Gruppe „Einzelnes“ in der Münchner Ausgabe, da sie den Zusammenhang des Textensembles respektiert. Die Ausgabe des Originalverlages verkürzt den Zusammenhang um die zitierten Textpassagen aus Wachler und Raumer, die Ausgabe Fricke im Deutschen Klassiker Verlag leugnet den inneren Zusammenhang und reißt die Texte auseinander. JOHANN WOLFGANG GOETHE, *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*. Vierzig Bände. I. Abteilung, Band 13. *Sprüche in Prosa. Sämtliche Maximen und Reflexionen*, hrsg. von Harald Fricke, Frankfurt am Main, 1993, S. 955ff.

weniger in ein neues Geschäft einlassen solle. Aber man hat gut reden, gut sich und Anderen raten. Älter werden heißt selbst ein neues Geschäft antreten; alle Verhältnisse verändern sich und man muß entweder zu handeln ganz aufhören oder mit Willen und Bewußtsein das neue Rollenfach übernehmen.

[3] Große Talente sind selten, und selten ist es daß sie sich selbst erkennen; nun aber hat kräftiges unbewußtes Handeln und Sinnen so höchst erfreuliche als unerfreuliche Folgen, und in solchem Conflict schwindet ein bedeutendes Leben vorüber. Hievon ergeben sich in *Medwins Unterhaltungen* so merkwürdige als traurige Beispiele.

[4] Vom Absoluten in theoretischem Sinne wag' ich nicht zu reden; behaupten aber darf ich: daß wer es in der Erscheinung anerkannt und immer im Auge behalten hat, sehr großen Gewinn davon erfahren wird.

[5] In der Idee leben heißt das Unmögliche behandeln als wenn es möglich wäre. Mit dem Charakter hat es dieselbe Bewandnis: treffen beide zusammen, so entstehen Ereignisse worüber die Welt vom Erstaunen sich Jahrtausende nicht erholen kann.

[6] Napoleon der ganz in der Idee lebte, konnte sie doch im Bewußtsein nicht erfassen; er leugnet alles Ideelle durchaus und spricht ihm jede Wirklichkeit ab, indessen er eifrig es zu verwirklichen trachtet. Einen solchen innern perpetuierlichen Widerspruch kann aber sein klarer, unbestechlicher Verstand nicht ertragen, und es ist höchst wichtig, wenn er, gleichsam genötigt, sich darüber gar eigen und anmutig ausdrückt.

[7] Er betrachtet die Idee als ein geistiges Wesen, das zwar keine Realität hat, aber, wenn es verfliegt, ein Residuum (*Caput mortuum*) zurückläßt, dem wir die Wirklichkeit nicht ganz absprechen können. Wenn dieses uns auch starr und materiell genug scheinen mag, so spricht er sich ganz anders aus, wenn er von den unaufhaltsamen Folgen seines Lebens und Treibens mit Glauben und Zutrauen die Seinen unterhält. Da gesteht er wohl gern: daß Leben Lebendiges hervorbringe, daß eine gründliche Befruchtung auf alle Zeiten hinauswirke. Er gefällt sich zu bekennen, daß er dem Weltgange eine frische Anregung, eine neue Richtung gegeben habe.

[8] Höchst bemerkenswert bleibt es immer, daß Menschen, deren Persönlichkeit fast ganz Idee ist, sich so äußerst vor dem Phantastischen scheuen. So war Hamann, dem es unerträglich schien, wenn von *Dingen einer andern Welt* gesprochen wurde. Er drückte sich gelegentlich darüber in einem gewissen Paragraphen aus, den er aber,

weil er ihm unzulänglich schien, vierzehnmal variierte, und sich doch immer wahrscheinlich nicht genug tat. Zwei von diesen Versuchen sind uns übrig geblieben; einen dritten haben wir selbst gewagt, welchen hier abdrucken zu lassen, wir durch Obenstehendes veranlaßt sind.

[9] Der Mensch ist als wirklich in die Mitte einer wirklichen Welt gesetzt und mit solchen Organen begabt, daß er das Wirkliche und nebenbei das Mögliche erkennen und hervorbringen kann. Alle gesunde Menschen haben die Überzeugung ihres Daseins und eines Daseins um sich her. Indessen gibt es auch einen hohlen Fleck im Gehirn, d. h. eine Stelle wo sich kein Gegenstand abspiegelt, wie denn auch im Auge selbst ein Fleckchen ist das nicht sieht. Wird der Mensch auf diese Stelle besonders aufmerksam, vertieft er sich darin, so verfällt er in eine Geisteskrankheit, ahnet hier *Dinge aus einer andern Welt*, die aber eigentlich Undinge sind und weder Gestalt noch Begrenzung haben, sondern als leere Nacht-Räumlichkeit ängstigen und den der sich nicht losreißt mehr als gespensterhaft verfolgen.

[10] Friedrich von Raumer, Geschichte der *Hohenstaufen*. Die vier starken Bände habe behaglich in kurzer Zeit nach einander weggelesen, durchaus mit Dankgefühl gegen den Verfasser. In meinen Jahren ist es angenehm, wenn die einzelnen, vor langer Zeit bei uns vorübergegangenen verblichenen Gespenster auf einmal sich frisch zusammennehmen und in lebenslustigem Gange vor uns vorüberziehen. Verschollene Namen erscheinen auf einmal in charakteristischer Gestalt, zusammenhängende Taten, die sich im Gedächtnis meist um Eine Figur versammelten und dadurch ihres Herkommens, ihrer Folgen verlustig gingen, schließen sich vor- und rückwärts faßlich an, und so scheint der Unsinn des Weltwesens einige Vernunft zu gewinnen. Die kurze Darstellung dieses Werks in dem literarischen Conversationsblatt war hierauf höchst angenehm und belehrend.

Das Buch wird viele Leser finden, man muß sich aber ein Gesetz machen nicht nach neuester Art momentweise zerstückt zu lesen, sondern Tag für Tag sein Pensum absolvieren; welches so leicht wird bei der schicklichen Abtheilung in Capitel, und der Versammlung in Massen, wodurch wir uns unzerstreut mit dem Ganzen vorwärts bewegen.

Hätte ich jungen Männern zu raten, die sich höherer Staatskunst und also dem diplomatischen Fache widmen, so würde ich ihnen es als Handbuch anrühmen, um sich daraus zu vergegenwärtigen wie man unzählige Facta sammelt, und zuletzt sich selbst eine Überzeugung bildet. Diese Überzeugung kann freilich nicht historisch werden, denn man wird ihr irgend einmal kritisch widersprechen; wie sie aber praktisch wird, so zeigt sich aus einem glücklichen Erfolg daß man recht gedacht hat.

[11] *Wachlers* Handbuch der *Geschichte der Literatur*, neueste Ausgabe, gibt mir die angenehmste Unterhaltung. Da man sich denn doch in einem langen Leben mit allseitiger Literatur beschäftigte, so scheint es beim Lesen dieses Werks man lebe zum zweitenmale, freilich um vieles bequemer.

[12] Wie wenig von dem Geschehenen ist geschrieben worden, wie wenig von dem Geschriebenen gerettet! Die Literatur ist von Haus aus fragmentarisch, sie enthält nur Denkmale des menschlichen Geistes in sofern sie in Schriften verfaßt und zuletzt übrig geblieben sind.

[13] Und doch bei aller Unvollständigkeit des Literarwesens finden wir tausenfältige Wiederholung, woraus hervorgeht wie beschränkt des Menschen Geist und Schicksal sei.

[14] Da wir denn doch zu dieser allgemeinen Weltberatung als Assessoren, obgleich sine voto, berufen sind und wir uns von den Zeitungsschreibern tagtäglich referieren lassen; so ist es ein Glück auch aus der Vorzeit tüchtig Referierende zu finden. Für mich sind *von Raumer* und *Wachler* in den neusten Tagen dergleichen geworden.

[15] Die Frage, wer höher steht, der Historiker oder der Dichter? darf gar nicht aufgeworfen werden; sie concurrieren nicht mit einander, so wenig als der Wettläufer und der Faustkämpfer. Jedem gebührt seine eigene Krone.

[16] Die Pflicht des Historikers ist zwiefach, erst gegen sich selbst; dann gegen den Leser. Bei sich selbst muß er genau prüfen was wohl geschehen sein könnte, und um des Lesers willen muß er festsetzen was geschehen sei. Wie er mit sich selbst handelt, mag er mit seinen Kollegen ausmachen, das Publicum muß aber nicht ins Geheimnis hineinsehen, wie wenig in der Geschichte als entschieden ausgemacht kann angesprochen werden.

[17] Es geht uns mit Büchern wie mit neuen Bekanntschaften. Die erste Zeit sind wir hoch vergnügt, wenn wir im Allgemeinen Übereinstimmung finden, wenn wir uns an irgend einer Hauptseite unserer Existenz freundlich berührt fühlen; bei näherer Bekanntschaft treten alsdann erst die Differenzen hervor, und da ist denn die Hauptsache eines vernünftigen Betragens, daß man nicht, wie etwa in der Jugend geschieht, sogleich zurückschauere, sondern daß man gerade das Übereinstimmende recht fest halte, und sich über die Differenzen vollkommen aufkläre, ohne sich deshalb vereinigen zu wollen.

[18] Eine solche freundlich-belehrende Unterhaltung ist mir durch

Stiedenroths Psychologie geworden. Alle Wirkung des Äußern aufs Innere trägt er unvergleichlich vor, und wir sehen die Welt nochmals nach und nach in uns entstehen. Aber mit der Gegenwirkung des Innern nach außen gelingt es ihm nicht eben so. Der Entelechie, die nichts aufnimmt ohne sichs durch eigene Zutat anzueignen, läßt er nicht Gerechtigkeit wiederfahren, und mit dem Genie will es auf diesem Wege gar nicht fort; und wenn er das Ideal aus der Erfahrung abzuleiten denkt und sagt, *das Kind idealisiert* nicht, so mag man antworten, das Kind *zeugt* nicht: denn zum Gewährwerden des Ideellen gehört auch eine Pubertät. Doch genug, er bleibt uns ein werter Gesell und Gefährte und soll nicht von unserer Seite kommen.

[19] Wer viel mit Kindern lebt, wird finden daß keine äußere Einwirkung auf sie ohne Gegenwirkung bleibt.

[20] Die Gegenwirkung eines vorzüglich kindlichen Wesens ist sogar leidenschaftlich; das Eingreifen tüchtig.

[21] Deshalb leben Kinder in Schnellurteilen, um nicht zu sagen in Vorurteilen; denn bis das schnell aber einseitig Gefaßte sich auslöscht um einem Allgemeinern Platz zu machen, erfordert es Zeit. Hierauf zu achten ist eine der größten Pflichten des Erziehers.

[22] Ein zweijähriger Knabe hatte die Geburtstagsfeier begriffen, an der seinigen die bescherten Gaben mit Dank und Freude sich zugeeignet, nicht weniger dem Bruder die seinigen bei gleichem Feste gegönnt.

Hiedurch veranlaßt fragte er am Weihnachts-Abend, wo so viele Geschenke vorlagen: wann denn sein Weihnachten komme? Dies allgemeine Fest zu begreifen war noch ein ganzes Jahr nötig.

[23] Die große Schwierigkeit bei psychologischen Reflexionen ist, daß man immer das Innere und Äußere parallel, oder vielmehr verflochten betrachten muß. Es ist immerfort Systole und Diastole, Einatmen und Ausatmen des lebendigen Wesens; kann man es auch nicht aussprechen, so beobachte man es genau und merke darauf.

[24] Mein Verhältnis zu Schiller gründete sich auf die entschiedene Richtung beider auf Einen Zweck, unsere gemeinsame Tätigkeit auf die Verschiedenheit der Mittel, wodurch wir jenen zu erreichen strebten.

Bei einer zarten Differenz, die einst zwischen uns zur Sprache kam, und woran ich durch eine Stelle seines Briefs wieder erinnert werde, macht' ich folgende Betrachtungen.

Es ist ein großer Unterschied, ob der Dichter zum Allgemeinen das Besondere sucht, oder im Besondern das Allgemeine schaut. Aus

jener Art entsteht Allegorie, wo das Besondere nur als Beispiel, als Exempel des Allgemeinen gilt; die letztere aber ist eigentlich die Natur der Poesie; sie spricht ein Besonderes aus, ohne ans Allgemeine zu denken, oder darauf hinzuweisen. Wer nun dieses Besondere lebendig faßt, erhält zugleich das Allgemeine mit, ohne es gewahr zu werden, oder erst spät.

[25] *Windischmann, über Etwas das der Heilkunst Not tut.*

Der Verfasser hat seinen Lesern die Ein- und Übersicht dieses Werkes nicht leicht gemacht; der Vortrag läuft von Anfang bis zu Ende mit wenigen Pausen fort, weder Bücher noch Capitel, noch Marginalien weisen uns zurechte; hat man sich denn aber zuletzt durch- und herausgefunden, so erstaunt man zu bemerken, daß es ganz in *Ägyptischem* Sinne geschrieben sei, daß man nämlich ein *Priester* sein müsse um sich als vollkommen tüchtiger Arzt zu bewähren.

[26] Die Geschichte freilich belehrt uns eines Andern, denn so sagt *Wachler* im ersten Teile Seite 123:

„Die Medicin, lange ausschließliches Eigentum der Priester, namentlich der Asklepiaden in Thessalien, fing allmählig an, ihre enge Verbindung mit dem religiösen Überglauben aufzugeben, als sie zum Teil von Jonischen Philosophen in den Kreis ihrer Untersuchungen über die Natur der Dinge aufgenommen wurde. Pythagoras zog sie in das Gebiet der Staatskunst und Gesetzgebung und berücksichtigte besonders die Diätetik. Unter seinen Schülern übten mehrere, als Periodeuten, die Heilkunde aus; der Krotoniate Alkmaion und Empedokles stellten Forschungen über Zeugungstheorie und einzelne Teile der Physiologie an, und das geschah auch von einigen Philosophen der neueren Eleatischen Schule und von Anaxagoras. So näherte sich die Alleingültigkeit der medicinischen Tempelweisheit ihrem Ende. Die Asklepiaden fingen an ihre Erfahrungen auf Grundsätze zurückzuführen und es entstanden die empirische Schule in Knidos und die philosophische in Kos.

Aus dieser Schule in Kos ging der Schöpfer der wissenschaftlichen Medicin hervor, *Hippokrates* von der Insel Kos, ein Asklepiade, der berühmteste unter sieben gleichnamigen Männern dieses Geschlechts. Er bildete sich auf weiten Reisen und durch Studium der Philosophie u.s.w.. Auch die folgende Stelle wird Liebhabern der Weisheit nachdrücklich empfohlen.

[27] Den einzelnen Verkehrtheiten des Tags sollte man immer nur große, weltgeschichtliche Massen entgegensetzen.

Das leitende Begriffspaar, das Goethe – anknüpfend an den Aphorismus über Madame Roland – sich in der folgenden

Aphorismengruppe intertextuell entwickeln läßt, ist dasjenige von Idee und Wirklichem. Goethe erprobt dessen dialektische Beziehung an Täterfiguren wie Napoleon, 'Geistesmenschen' wie dem Philosophen Hamann und 'gemischten' Gestalten wie derjenigen des politisch handelnden Dichters Lord Byrons, wie er sich in Medwins „Unterhaltungen“ darbietet. In der Bearbeitung des Verhältnisses von Idee und Wirklichem verdichtet sich ja die Frage nach der Sinnstruktur der Welt, nach Schicksal oder Zufall im Lebensgang, nach Providenz oder Kontingenz des Ereignis-Komplexes, der dasjenige bildet, was Leben heißt. Man könnte sagen, daß Goethe, indem er seine Aphorismengruppe aus Zitaten weiterkomponiert und an diesen selbst gewissermaßen 'mitschreibt' – wie es ja ausdrücklich mit den zwei Varianten aus Hamanns Nachlaß, die aus vierzehn Versuchen übriggeblieben sind, geschieht [...] –, ein intertextuelles Gewebe erzeugt, das den kulturellen Dialog um das Kernproblem des Verhältnisses zwischen Idee und Wirklichem ins Weite verfolgt und wieder ins Enge zieht. Goethes eigener Versuch zu diesem Problem [...] bietet ja dann ein Experiment auf die Position des Menschen in der Mitte der „wirklichen Welt“ und seiner dort angesiedelten Wahrnehmungsakte, die durch Anschauung oder Gedanke bewerkstelligt werden. In beiden Akten, dem des Wahrnehmens wie dem des Denkens, hebt Goethe jenen prekären medialen Punkt hervor, der die „transzendente“ Stelle des Problems – im Kantschen Wortgebrauch – markiert: den blinden Fleck nämlich zwischen Wahrnehmung und Reflektieren der Bedingung der Möglichkeit eben dieser Wahrnehmung, als das Aufbrechen des „Gespenstischen“ zwischen Idee und Wirklichkeit. An dieser Stelle schiebt nun aber Goethe erneut zwei Zitate aus dem kulturellen Kontext, dem Überlieferungsgewebe der Kultur ein: eine Passage aus Räumers *historischem* und eine weitere aus Wachlers *literarhistorischem* Werk. Zugespitzt erscheint die Frage jetzt auf den Vorgang der Aufzeichnung des Faktischen wie des Fiktiven in der Kultur – eben auf jenen kritischen Punkt hindeutend, der auch im Aphorismus über Madame Roland bezeichnet ist: das *factum brutum* des Todes und die Möglichkeit einer Niederschrift und kulturellen Bewahrung dieser Erfahrung in einem 'historischen' oder 'poetischen' Text. Die dann anschließenden Aphorismen [...] widmen sich dieser Kernfrage der Sinnstiftung durch kulturelle Memoria unter verschiedenen Gesichtspunkten: dem von Erinnern und Vergessen, von Erhalten und Zerstören, von

Aufarbeitung und Kohobierung der wenigen überlieferten Quellen – seien sie nun von Historikern oder von Dichtern verfaßt – und zuletzt der schon von Aristoteles in seiner „Poetik“ aufgeworfenen Frage nach dem Wahrheits- oder Wirklichkeitsgehalt historischer wie poetischer Texte, also abermals nach dem Verhältnis von Wirklichem und Idee in der extremen Situation der Erfahrung der Zeitlichkeit von Leben angesichts des Todes. Wie ist der Zusammenhang zwischen Ereignis, Wahrnehmung, kultureller Verzeichnung des Ereignisses (als historisches Faktum oder poetische Idee) und dessen Überlieferung aufzufassen? Eine abermals neue Wendung vollzieht sich mit der Hinwendung zu Psychologie, dem für Goethe fördernden Werk Stiedenroths. Zu dem Historiker und dem Künstler als Wahrnehmenden tritt nun noch der Naturwissenschaftler hinzu: Zwischen diesen dreien erfolgt eine neuerliche Aushandlung des Verhältnisse von Idee und Wirklichem im Akt der Orientierung in der Welt. Unter psychologischer Sicht gestaltet sich dieses Verhältnis als dasjenige von Innen und Außen. Anknüpfend an Stiedenroth entwickelt Goethe – am Beispiel des die Welt erfahrenden zweijährigen Knaben [...] – eine Art ontogenetischer Erörterung der Frage nach der Organisation von Welt unter dem Kategorienpaar von Einzelheit und Allgemeinheit und deren Vermittlung durch das Besondere. Was schießt zusammen, wenn in der Erfahrung eines Ereignisses Wahrgenommenes und vom Wahrnehmenden selbst Aufgebrachtes ineinanderwirken? Wie entsteht in diesem Akte der Inszenierung des Ereignisses kultureller Sinn? Der Begriff des Besonderen, im Spiel zwischen Allegorie und Symbol entfaltet, leitet über zur poetologischen Grundfrage des ganzen Aphorismenschwarms: der Frage nach der Leistung, ja nach der Kooperation von Historiker und Dichter in der Darstellung und kulturellen Überlieferung des Wirklichen als Ereignis; und zwar in seinem Zusammenspiel mit der Idee. Hier greift Goethe auf seine Begegnung und Zusammenarbeit mit Schiller zurück: nämlich die schon die erste Begegnung der beiden Autoren in der Naturforschenden Gesellschaft in Jena¹⁸ bestimmende Frage nach dem Verhältnis von „Idee“ und „Wahrnehmung“, dem Mit-Augen-Sehen des Faktischen. Die Idee, das Wirkliche, der

¹⁸ „Erste Bekanntschaft mit Schiller. 1794“ (VIII, 1399-1404). Die Kontroverse entzündet sich an Goethes Skizze der Urpflanze, die Schiller mit den Worten kommentiert: „Das ist keine Erfahrung, das ist eine Idee.“

Tod und das Schreiben treten hier noch einmal – wie schon in dem an den Anfang gestellten Aphorismus über Madame Roland – in dichtesten Bezug. Die letzten Aphorismen gelten der Einbettung dieses Fragezusammenhangs in das Feld der Medizin, der allmählichen Entfaltung der Medizin aus religiösen Kontexten in die strengere Naturwissenschaft und in die Diätetik, als eine Form ganzheitlicher Ordnungserfahrung von Mensch und Welt; nicht ohne Hindeutung auf Hippokrates und den Ursprung der aphoristischen Form in den von ihm überlieferten Texten.

So werden alle Fragen und Perspektivierungen, die in dem Aphorismus über Madame Roland als verdichtet sich erwiesen haben, in den auf diesen ersten Text folgenden Aphorismen aufgegriffen, diskutiert, suppliert und 'pointiert' ('auf den Punkt gebracht') – „niemals getrennt, immer pulsierend“¹⁹, als die „ewige Formel des Lebens“²⁰. Die Begriffe, die Goethe aufbietet, verweisen – in verschiedene Erfahrungsfelder transferiert – unvermerkt auf den Kosmos seiner poetischen wie naturwissenschaftlichen Konzeption des Welt- und Kulturverstehens: Systole und Diastole, Einatmen und Ausatmen, Kontraktion und Expansion; aber auch – in Bezug auf die Farbenlehre –: auf das Spiel von Hell und Dunkel, Konzentration und Diffusion; nicht zuletzt aber, im Blick auf die Frage nach dem Erkenntniswert von Tropen, zu den poetologischen Kernvorstellungen von (szientifischer) Allegorie und (dichterischem) Symbol.

Goethes Aphorismen sind die dynamischen Kerne seines kulturpoetischen Projekts. Er wendet alle Formkunst darauf, um ihnen diese wissens-strategische Funktion zu sichern: Erkennen als Arbeit der Poesie zu leisten. Wir müssen, hatte Goethe gesagt, „die Wissenschaft notwendig als Kunst denken, wenn wir von ihr irgendeine Art von Ganzheit erwarten wollen“. (XXI, 570). Aus diesen Voraussetzungen erwächst die spezifische Form des deutschen Aphorismus, seine besondere, Wissenschaft und Kunst verbindende Poetologie, die ihn von seinen romanischen Verwandten unterscheidet.

Goethe hält dem entgegen: „Wenn er das für eine Idee hielt, was ich als Erfahrung aussprach, so mußte doch zwischen beiden irgendetwas Vermittelndes, Bezügliches obwalten!“ (VIII, 1403). Die Münchener Ausgabe Goethes weist darauf hin, daß Loeper den Brief Schillers vom 20. Januar 1802 für diese Passage in Anspruch nimmt. (a.a.O. S. 1271)

¹⁹ GOETHE DKV Ausgabe, FRICKE, *Kommentar*, S. 962.

²⁰ *Ebd.* S. 962.

[Il tempo della vita.
Sulla struttura formale dell'«aforisma» di Goethe

Torniamo dunque al paragone fra arte e scienza, dove troviamo la considerazione seguente: nelle cognizioni come nella riflessione nessuna completezza può essere raggiunta, perché ad uno manca l'interno, all'altro l'esterno; perciò dobbiamo necessariamente considerare la scienza come arte, dato che da essa ci aspettiamo qualsiasi forma di totalità.

GOETHE, *Sulla teoria dei colori*¹

I

Vorrei iniziare con alcune considerazioni di carattere storico-culturale: l'aforisma tedesco dell'età di Goethe si differenzia dalle preesistenti massime e riflessioni delle letterature romanze, per il fatto che il suo scopo ultimo non è moralistico; esso è invece espressamente indirizzato verso la conoscenza filosofica e poetica, verso i fondamenti di questa epistemologia. L'aforisma tedesco non intende dire, come quello delle letterature romanze: così sono gli uomini, così si comportano, noi possiamo tentare di strappare loro la maschera dal viso per smascherare in tal modo la loro autoillusione. Esso non è in primo luogo analitico, ma indaga il problema di un nuovo modello di conoscenza, di una nuova possibile riformulazione dell'atto stesso della conoscenza. Il suo scopo riguarda precisamente una domanda chiave della cultura: come si acquisisce e come si ordina il sapere? come si compie l'atto della conoscenza? come si raggiunge, attraverso una nuova concezione dell'atto della conoscenza, un nuovo e riorganizzato patrimonio del sapere?

Questa è notoriamente una domanda che, sotto l'impulso di un illuminismo *tedesco*, è impressa nel tentativo di Immanuel Kant di ricercare nella sua filosofia trascendentale la condizione della conoscenza umana: che significa conoscenza? che significa scoprire? cos'è che rende possibile la percezione del mondo? in quale modo si trasmette il particolare al generale, il dato di fatto al concetto, l'attimo alla vita nella sua totalità? Con questa svolta dell'interesse illuministico tuttavia, è *l'uomo stesso*, come essere che legge e che costruisce segni, al centro dell'attenzione.

Volendo paragonare un modello aforistico romanzo con uno «classico», ossia osservando gli aforismi di Friedrich von Hardenberg e quelli di Goethe, diventa chiaro che il tempo di Goethe è indirizzato in primo luogo verso l'apprendimento di quei campi del sapere che acquistano importanza nell'ambiziosa società salottiera del XIX secolo. Si tratta, in particolare, dei

¹ GOETHE, *Gesamtausgabe der Werke und Schriften in zweiundzwanzig Bänden*. Erste Abteilung. *Poetische Werke*. Zweite Abteilung. *Schriften*. Einundzwanzigster Band. *Schriften zur Farbenlehre I.*, hrsg. von Reinhardt Habel, Stuttgart, 1959, p. 570. Le citazioni che seguono nel testo sono contraddistinte dal numero del volume e della pagina e si rifanno a questa edizione. Le «massime e riflessioni» di Goethe vengono contrassegnate con la sigla H ed il numero secondo la numerazione dell'edizione di Hecker.

campi delle scienze naturali e della storia. Lo stesso Goethe si è espresso varie volte riguardo all'espansione dell'interesse circa la conoscenza. Egli scrive così di esser giunto, attraverso il lavoro alla sua «Teoria dei colori», «ad una cultura che difficilmente avrei ottenuto da un'altra fonte.»² La storia della Teoria dei Colori, ossia un ambito di conoscenza riservato alle scienze naturali, «va compresa solo come prosieguo della storia di tutte le scienze naturali», ma al contempo in rapporto «con la storia della filosofia, ma anche con la storia della vita e del carattere dell'individuo, così come dei popoli»; cioè in rapporto con la storia della civiltà. Una tale propedeutica della comprensione di un'intera cultura e del suo processo è tuttavia raggiungibile solo attraverso mezzi poetici e non attraverso un sapere sistematico o enciclopedico: noi dobbiamo, così scrive Goethe, «necessariamente pensare alla scienza come arte», se ci aspettiamo da essa «una qual forma di completezza» (XXI, 570). La forma letteraria di cui una tal «scienza come arte» dovrebbe in primo luogo servirsi, è l'aforisma. In esso infatti si intensifica linguisticamente ed in modo pregnante l'attimo della percezione, nel quale viene scoperto e si porta alla luce della conoscenza ciò che fino a prima d'allora era sconosciuto. Goethe denomina «Aperçus» tali fecondi – pregnanti, e quindi produttivi³ – momenti della percezione: «gli abissi della vendetta, un'osservazione sicura del presente, profondità matematica, esattezza fisica, elevatezza della ragione, acutezza dell'intelletto, fantasia commovente e nostalgica, amoroso piacere a ciò che è sensuale, niente può mancare in questo vivace e fruttuoso sforzo del voler cogliere l'attimo, da cui può nascere un'opera d'arte di qualsiasi portata sia.» (XXI, 570). L'esempio tipico di questa capacità di «cogliere in modo fruttuoso l'attimo» è per Goethe il momento preciso della vita dello scienziato Galileo, in cui «egli sviluppò la teoria del pendolo e della caduta dei corpi dall'osservazione dell'oscillazione delle lampade in una chiesa». Goethe aggiunge che «Tutto nella scienza dipende da ciò che si definisce Aperçu, dall'essere capaci di scorgere ciò che sta alla base dell'apparizione.» (XXI, 663). In questo caso è soprattutto importante accentuare che il discernimento viene compreso come una scoperta, non come un semplice momento di ricezione; anzi, come una messa in scena della conoscenza di ciò in cui non vi era speranza, di un teatro della percezione. Lo stesso Goethe parla nella sua introduzione alla «Teoria dei colori» dell'aspetto teatrale di tale conoscenza attraverso l'Aperçu: «Così come una buona opera teatrale può essere trascritta quasi solo a metà, perché la riuscita della stessa dipende dallo splendore del palcoscenico, dalla personalità dell'attore, dalla forza della voce, dalla particolarità dei suoi movimenti, e soprattutto dallo spirito e dal buon umore dello spettatore; così questo si verifica ancora di più con il libro che tratta delle apparizioni naturali.» (XXI, 20). L'Aperçu e il gesto inscenatorio si riuniscono e concorrono nell'atto della «scoperta» aforistica.

Da questo punto di vista si potrebbe addirittura parlare, per quanto riguarda il concetto di aforisma in Goethe, concetto che sta alla base della

² Così si esprime Goethe in una lettera alla signora Von Stein del 10/11.5.1810.

³ «Non tutti quelli ai quali viene tramandato qualcosa di pregnante diventano produttivi; semmai essi si rammentano di qualcosa di estremamente noto.» (H107).

sua idea di «una scienza come arte», del progetto di una «poetica della cultura» – idea estremamente moderna⁴. L'aforistica tedesca attorno al 1800 – come discorso che segna un confine negli ordini del sapere dell'epoca – trova quindi la sua essenza non in questo o quell'argomento moralistico, filosofico, poetico o naturalistico nella sua singolarità, bensì nello *stesso pensare l'ordine*. Siffatti esperimenti aforistici riguardo ad un nuovo modello di comprensione dell'ordine del mondo sono per Goethe principalmente caratterizzati dal loro carattere artistico: in questo processo la letteratura si definisce come forma della conoscenza, che si scontra con altre forme del sapere, per esempio la storia, la filosofia, ma soprattutto le scienze naturali.

Da questo cambiamento d'interesse rispetto alla conoscenza dell'aforisma tedesco si sviluppa però allo stesso tempo una forma modificata. Si tratta di una forma che non si compie solo nell'affilata sentenza, come nel corpus delle massime romanze, ma che si accende in un gioco pulsante tra idea ed immagine, tra realtà e concetto, tra fatto e finzione, gioco che si amplia al di sopra del singolo aforisma e che porta ad intere schiere di aforismi associati tra loro: un riordinamento versatile ed una nuova concezione delle strutture del sapere. L'«Allgemeine Brouillon» oppure i «Blütenstaubfragmente» di Novalis sono un esempio a riguardo; ma in particolar modo lo sono i gruppi di aforismi di Goethe, quelli che disseminò nella sua «Teoria dei colori» o che egli pubblicò di volta in volta nella sua rivista «Sull'arte e sull'antichità» con il titolo di «*Detti sparsi*». Non si tratta qui della sintesi retorica di una massima che tende alla conoscenza, come negli autori romanzi, bensì di un energico gioco tra gravidanza e produttività, tra seme della conoscenza e formazione del sapere. La poeticizzazione del comprendere significa qui: concatenazione di fatto e di finzione nell'atto conoscitivo. Dal punto di vista formale questo procedimento porta contemporaneamente ad una nuova valutazione e funzionalizzazione della «metaforicità», della tensione che si stabilisce tra ciò che si comprende e ciò che si immagina.

Dopo questo abbozzo della situazione della conoscenza nel tempo di Goethe vorrei ora, in seconda istanza, spiegare ciò che a grandi tratti è stato delineato, prendendo come esempio una serie d'aforismi, ossia adottando un metodo di confronto tra aforismi romanzi e tedeschi; per fare ciò vorrei confrontare due massime di La Rochefoucauld con un testo di Lichtenberg e più oltre un testo di Goethe. Per quanto concerne la problematica della conoscenza, in questo caso complessa, scelgo, dal punto di vista tematico, uno specifico ed estremo caso limite: il mio intento è l'approfondimento dell'esasperata situazione conoscitiva che si presenta alla fine della vita umana, ossia nel momento della morte imminente. In altri termini: mi interessa il problema dell'esperienza del tempo della vita e della sua funzione nell'ambito della cultura e del suo evolversi. In questa problematica inerente al tempo della vita si inserisce l'idea che il processo della vita, al giungere della morte, è al contempo cosciente, che esso fa scaturire, proprio dal conflitto che nasce con l'attimo critico della morte, una consapevolezza e

⁴ STEPHEN GREENBLATT, *Shakespearean Negotiations. The Circulation of Social Energy in Renaissance England*, Oxford, 1988; HAYDEN V. WHITE, *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-century Europe*, Baltimore, 1973; HAYDEN V. WHITE, *Tropics of Discourse. Essays in Cultural Criticism*, Baltimore, 1978; H. ARAM VEESER (a cura di), *The New Historicism*, New York - London, 1989.

una comprensione della vita nel suo insieme. Si tratta di una situazione che ha partorito una lunga tradizione di aneddoti: la tradizione degli *ultima verba* negli antichi, la tradizione dei *derniers adieux*, dei *mots de la fin* o delle *Letzten Worte* nelle diverse culture europee⁵.

II

Nelle *Refléxions ou sentences et maximes morales* di La Rochefoucauld apparse per la prima volta nel 1665 troviamo, con il numero 21, il seguente testo:

Ceux qu'on condamne au supplice affectent quelquefois une constance et un mépris de la mort qui n'est en effet que la crainte de l'envisager; de sorte qu'on peut dire que cette constance et ce mépris sont à leur esprit ce que le bandeau est à leurs yeux⁶.

Il gesto di cui qui si parla per descrivere il comportamento dell'uomo nell'istante che precede la morte è quello dello smascheramento, quello che nella lingua di La Rochefoucauld si manifesta nella caratteristica costruzione del «ne... que»: «Nos vertus ne sont le plus souvent que des vices déguisés.» (7) Si tratta del gesto moralistico di una osservazione dell'uomo, che, distaccata, sfocia in una laconica analisi psicologica. La calma dello spirito, che imita nell'attimo della morte lo stoicismo dei pensatori antichi e nella cui essenza si scorge anche la caratteristica degli eroi del teatro di Corneille, viene rivelata da La Rochefoucauld come una semplice maschera della paura della morte, come un'ultima forma di dominio su se stessi nel campo del controllo sociale. La massima di La Rochefoucauld vive grazie alla tensione tra l'accentuata acutezza dell'idea e la sua sorprendente immagine. L'analisi, psicologicamente ben formulata, che si riferisce alla maschera stoica in grado di nascondere la paura dell'uomo, si trasmette in un successivo cambiamento con il tropo della benda che copre gli occhi del condannato: ossia da un lato con il dato di fatto inoppugnabile della benda sugli occhi in un rituale di punizione, e dall'altro come il motivo moralistico dominante del mascheramento di ogni espressione in La Rochefoucauld. La figurazione dell'idea e quella dell'immagine dell'aforisma stanno in esatto equilibrio anche se labile, in rapporto numerico leggermente spostato dai 26 ai 24 vocaboli. La lingua, nella quale concetti e immagini sono correlati, racchiude nello stesso suo gioco il modello dell'espressione mascherata, il mondo dell'auto-illusione.

Un'altra massima di La Rochefoucauld, la massima 26, non contrappone l'osservazione reale e l'affermazione metaforica, ma le fonde in un'unica frase: «Le soleil ni la mort ne se peuvent regarder fixement.» (17) Un'osser-

⁵ KARL S. GUTHKE, *Das Leben vom Ende her. Letzte Worte in der Biographie*, in *Euphorion*, 87 (1993), pp. 250-268. Ed inoltre si veda: KARL S. GUTHKE, *Letzte Worte. Variationen über ein Thema der Kulturgeschichte des Westens*, München, 1990. Nell'opera suddetta si possono trovare ulteriori indicazioni bibliografiche.

⁶ LA ROCHEFOUCAULD, *Réflexions ou sentences et maximes Morales. Réflexions diverses*, ed. Dominique Secretan, Genève, Droz, 1967, p. 15.

vazione realistica viene messa in parallelo con una psicologica e fatta culminare in una massima critica, che non solo scopre la maschera dell'uomo che si autoillude, ma che allo stesso tempo accentua la necessaria funzione filtro di tale «ammiccamento», la maschera diafana, che rappresenta al contempo uno scudo di protezione per l'animo vulnerabile.

Entrambe le massime di La Rochefoucauld, che possono essere ritenute esemplari per la loro finalità estetica e moralistica, mostrano che egli dà importanza all'esplorazione dell'osservazione umana, alla verità psicologica delle circostanze di fatto. Ben diversa è la posizione dell'aforistica tedesca nella svolta verso il XIX secolo. Al riguardo fa fede un esempio tratto dai brogliacci di Georg Christoph Lichtenberg:

Se ad un condannato a morte si regala un'ora, questa vale una vita⁷. (F 1163)

L'aforisma di Lichtenberg non allude primariamente ad una osservazione, bensì dà una spiegazione di una situazione comportamentale, ricorre alla condizione della possibilità dell'esperienza di vita e della sua comprensione. Esso si concentra sulla convinzione epistemologica di base, ossia che il valore della vita aumenti tanto quanto si restringe la durata della vita stessa: il sapere umano e la comprensione umana appaiono nel segno della tradizione dei libri sibillini: quanto più se ne distruggono, tanto più cresce il valore di quelli che restano. Il breve testo di Lichtenberg è indirizzato all'idea culturale di base, che nella differenza, o meglio nella spaccatura tra vita e morte, giace il bisogno della comprensione di significato: proprio in questa differenza si scontrano ancora una volta nella domanda del senso della vita l'attimo e la vita stessa nella sua globalità.

III

Il cambio di paradigma che si verifica tra l'aforisma romanzo e quello tedesco è percepibile se ci si rivolge alla forma aforistica di Goethe. Vorrei indirizzare la mia attenzione ad un aforisma, che ha come oggetto lo stesso tema dei testi di La Rochefoucauld appena presentati: ossia l'ultimo attimo di vita di un uomo e la possibilità di un suo superamento nella cultura. Si tratta del testo introduttivo ad un gruppo d'aforismi, seguito da ventidue frammenti scelti. L'intero gruppo è intitolato *Detti sparsi* e fu curato da Goethe stesso nell'edizione dei suoi quaderni *Sull'arte e sull'antichità* e pubblicato nel 1825. Il testo che costituisce l'inizio di questo gruppo è il seguente:

Madame Roland, sul patibolo, chiese materiale per scrivere, per annotare i singolarissimi pensieri che le erano venuti nell'ultimo tragitto. Peccato che glielo si sia rifiutato! Giacché alla fine della vita vengono alla mente in sé raccolta pensieri fino allora impensabili. Essi sono come demoni beati che si assidono risplendendo sulle cime del passato. (H258)

⁷ GEORG CHRISTOPH LICHTENBERG, *Schriften und Briefe*. Erster Band. *Sudelbücher*, hrsg. von Wolfgang Promies, München, 1968, p. 626.

Quest'aforisma è formato per l'esattezza da quattro frasi. La prima offre un aneddoto della rivoluzione francese; la seconda è un commento alla stessa; la terza accenna ad una filosofia della fine della vita; la quarta infine mette in scena un tropo concernente il non scritto. Vorrei tentare di rintracciare il principio strutturale di questo aforisma nei quattro successivi paragrafi, che seguono questo modello retorico di base.

1. La prima frase dell'aforisma di Goethe racconta un aneddoto tratto dalla *storia segreta e scandalosa* della rivoluzione⁸: un *factum brutum* che è allo stesso tempo un «aneddoton» in un duplice senso: si racconta qui di un manoscritto finora inedito e contemporaneamente di un aneddoto riguardo allo svolgimento di un'ostacolata pubblicazione: si vietò a Madame Roland, come si legge nel testo, di rendere noti al pubblico i pensieri più segreti che le erano passati per la mente. L'istanza del discorso, di cui questa prima frase si assume la responsabilità, è quella del cronista, o meglio dello storico. Questi sceglie una situazione che delinea un tema base della storia umana: l'esperienza della mancanza di significato della morte ed il tentativo di postulare il senso della vita proprio da questo momento. È il tentativo senza senso di Madame Roland di dare gravidanza ad un momento buio, di unire consapevolmente l'attimo alla vita nella sua interezza, ossia attraverso la scrittura, medium della memoria culturale. Si potrebbe anche definirlo un momento chiave della nascita della cultura: il tentativo d'innalzare la barriere della morte – una necessità della natura – all'ordine della cultura, l'attribuzione di significato alla morte stessa e l'assestamento dei propri valori. Si tratta in realtà del momento, accantonato, rinviato e nascosto durante il processo vitale, del confronto fra la vita e la morte, che appare qui accentuato e forzato in una situazione di crisi: l'esecuzione al patibolo. Ciò che Goethe coglie attraverso il ritrovamento di questo aneddoto è un «classico» scenario di creazione di significato⁹, una scena primordiale di bio-grafia umana, nella quale appaiono configurate la vita, la morte e la scrittura, nella quale la condizione della possibilità di una attuazione del «tempo della vita» viene considerata attraverso lo strumento culturale della scrittura.

2. Nella seconda frase dell'aforisma di Goethe, lo storico che tramanda l'aneddoto di Madame Roland viene sostituito dal commentatore, che si potrebbe formalmente nominare un etnologo della cultura. Egli esprime rincrescimento riguardo all'abbozzato e mai realizzato tentativo di una creazione di significato da parte di Madame Roland nel momento atroce dell'incombente e insensata morte; inoltre sottolinea che, impedendo agli esecutori

⁸ Non ci è pervenuta la fonte precisa di Goethe per questa osservazione di Madame Roland.

⁹ Confronta invece l'obiezione pungente di Gottfried Benn nella sua conferenza «Invecchiare come problema dell'artista»: «Demoni beati verso il patibolo! Molto olimpico, molto gigantesco il tutto. E questo antenato certamente possedeva sufficienti capacità straordinarie per iniziare in qualsiasi momento una nuova cosa, di certo però non si trattava di una spiegazione sufficiente.» GOTTFRIED BENN, *Gesammelte Werke in vier Bänden*, hrsg. von Dieter Wellershoff. Erster Band. *Essays. Reden. Vorträge*, Wiesbaden, 1965, p. 555.

l'attualizzazione di una situazione fondatrice di cultura, viene compiuto in un certo qual modo un secondo atto di barbarie, dopo il primo della morte forzata. Implicitamente ci si potrebbe qui riferire al contempo alla lunga tradizione letteraria di quegli «aneddoti» dei *derniers adieux* e della probabile improduttività degli *ultima verba* tramandati. Di estrema importanza è tuttavia l'allusione di Goethe ad un atto creativo, atto che chiede la parola in questa scena, atto giustificato dalla stessa morente: quello di comprendere in un solo sguardo la cultura, il paesaggio ed i suoi valori. Nel desiderio di Madame Roland di scrivere i suoi pensieri si annuncia una specie di teatro autopoetico che non ha più niente a che fare con il teatro barocco del mondo dei pensieri o con la trascrizione da parte degli uomini dei ruoli che Dio detta e di cui si assume la responsabilità nel teatro del mondo. Non si tratta di un cristiano *commendo spiritum meum in manus tuas, domine*, le ultime parole di Cristo sulla croce, bensì del desiderio di esprimere nel modo più personale possibile la peculiarità dell'io che si confronta con la morte. Si potrebbe trattare del modello «prometeico» nato dalla rivoluzione, quello che cerca nel soggetto stesso, e non nella trascendenza, il rimando a priori. Con questa citazione dell'idea illuministica dello «spirito pronto», del soggetto che ha fiducia in sé stesso, nella propria forza e nella sua competenza di filosofia pratica, Goethe fa contemporaneamente una critica della barbarie e della mancanza di significato della rivoluzione francese. Il suo scopo è quello della creazione di un *nuovo* illuminismo, che si desta dalla consapevolezza acquisita e dalla fiducia nella vita del soggetto autonomo. Questo è il rendimento analitico-culturale ed etnografico che Goethe distilla nel suo aforisma tratto dall'aneddoto citato riguardo al mondo sconosciuto, anzi addirittura straniante, della rivoluzione¹⁰.

3. Nella terza frase dell'aforisma di Goethe viene postulata in modo laconico una filosofia della fine della vita, ossia una filosofia della vita che nasce dalla consapevolezza del suo limite attraverso la morte. Si potrebbe addirittura riassumere la «comprensione della vita» con il titolo del libro di Heidegger *Essere e tempo*: la creazione di significato, per meglio dire la possibilità della creazione di significato che accompagna l'atto del vivere è chiaramente in relazione alla consapevolezza della vita come tempo limitato e non infinito. Se si giunge al confine della mancanza di significato si ottiene in primissimo luogo il senso, se si giunge al confine con la morte si risveglia in primissimo luogo la riflessione sulla vita. Si tratta dell'idea complessa del mito biblico circa il peccato originale che riunisce nel modello di organizzazione di un'aporia sociale (Lévi-Strauss) l'esperienza della morte, la limitatezza della vita, il desiderio della vita e la vergogna di questo desiderio

¹⁰ Goethe aveva già precedentemente condotto questa discussione in forma narrativa, ossia nella sua serie di novelle «Conversazioni di emigranti tedeschi» del 1795, dove egli sviluppa una struttura analoga, che si basa su una citazione di due aneddoti tratti dalle memorie del Maréchal de Bassompierre. Confronta GERHARD NEUMANN, *Die Anfänge deutscher Novellistik. Schillers «Verbrecher aus verlorener Ehre» - Goethes «Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten»*, in *Unser Commercium. Goethes und Schillers Literaturpolitik*, a cura di Wilfried Barner, Eberhard Lämmert, Norbert Oellers, Stuttgart, 1984, pp. 433-460. (Veröffentlichungen der Deutschen Schillergesellschaft. Bd. 42).

in una consapevolezza articolata, da cui si sviluppa il concetto dell'uomo come *animal significans*, come essere che modella e che crea dei sogni. Essere a cui è possibile, indispensabile e necessario trascrivere i suoi particolarissimi pensieri di fronte alla morte¹¹.

4. La quarta frase che conclude l'aforisma di Goethe offre un ultimo cambiamento d'istanza, dato che essa si muove nell'ambito della poesia. Si tratta nientemeno di un tropo del non detto, di ciò che non si può dire, di ciò che non è stato scritto e di ciò che non si può descrivere: ossia di una messa in scena, attraverso il mezzo retorico della similitudine, di ciò che non si può esplicitamente articolare. Al posto dell'istanza di scrittura, negata a Madame Roland, appare sotto forma di similitudine uno scenario naturale, un paesaggio del senso, una topografia che rende evidente una concezione organica di «cultura»: demoni innocui che si posano sulle cime del passato; «idee» che «assegnano» significato all'insieme della vita passata dell'individuo così come alla vita in generale; demoni innocui che, come spiriti protettori, fanno sì che si sviluppi l'effetto dell'ordine della vita¹². L'istanza poetica che qui, per ultima, prende la parola nel gioco di istanze dell'aforisma, ossia che crea un'*ultima parola*, fornisce contemporaneamente un supplemento della mancata scrittura, di cui si parlava in forma aneddotica nella prima frase dell'aforisma. Al posto dell'analisi della situazione di conoscenza e di comportamento subentra una trasformazione in tropo della comprensione. L'immagine che Goethe conia come segno di questo genere è quella del simbolo¹³.

¹¹ Questa controversia è anche l'argomento della discussione tra Thomas Mann e Otto Pniower nell'anno 1920 sulla poesia «Vita» di Theodor Fontane. Cfr. *Thomas Mann su un detto di Fontane*, in THOMAS MANN, *Reden und Aufsätze II*. Stockholmer Gesamtausgabe der Werke, Frankfurt am Main, 1965, pp. 718-721. Su quest'argomento si è recentemente di nuovo espresso Blumenberg. HANS BLUMENBERG, *Gerade noch Klassiker. Glossen zu Fontane*, München, 1998, p. 30. Sul «momento primario» della cultura cfr. GERHARD NEUMANN, *La chute réfutée. Considérations sur les aphorismes d'Elias Canetti*, in *Austriaca. Cahiers universitaires d'information sur l'Autriche*, 11 (1980), pp. 67-79.

¹² Riguardo al concetto del demoniaco in Goethe va ricordato questo passo tratto dalla sua opera *Poesia e verità*: «Denominai demoniaco secondo l'esempio degli antichi e di coloro che avevano prodotto qualcosa di simile, questo essere che sembrava volersi infilare tra tutti gli altri e che sembrava al contempo volerli selezionare ed unire. Cercai di salvarmi da questo essere terribile nascondendomi come mia abitudine dietro ad una immagine.» (VIII, 898). Riguardo al background dell'intero campo d'immaginazione che deriva dalla filosofia di Platone: «Platone si comporta nei confronti del mondo come uno spirito beato che prova piacere abitando per un periodo.» (XXI, 585).

¹³ Va qui messa in rilievo un'osservazione di Goethe tratta dal suo saggio «Sui dipinti di Filostrato»: «[...] portato al culmine a scopo artistico [...]. Si tratta della cosa senza essere la cosa eppure è la cosa; un'immagine formatasi nello specchio culturale [...]» (XVI, 531).

IV

Com'è possibile descrivere il modello formale di quest'aforisma di Goethe? La caratteristica principale del movimento retorico che lo attraversa è quella dell'interruzione di un'istanza che non viene naturalmente posta solo a vantaggio di un superamento del limite, ma allo stesso tempo a favore di una situazione d'interrezza; di conseguenza viene messa in scena la complessità della comprensione del mondo riguardo all'esperienza del limite tra fatto e finzione. L'aforisma concepisce uno scenario di conoscenza e di percezione, e determinante per la comprensione di questo scenario è la sua polifocalità. Si tratta di quattro istanze di discorso che attraversano il testo, dando una nuova prospettiva ad ogni loro frase: lo storico, «l'etnologo» e l'analista della cultura, il filosofo ed il poeta prendono di volta in volta la parola. L'attenzione dell'intero testo si rivolge ai margini tra le singole frasi diversamente giustificate, ed alla transizione che le lega. Si tratta oltretutto di un cambiamento nel gesto di rappresentazione che produce l'aforisma: dall'aneddoto si passa al commento fino a giungere alla frase filosofica ed al tropo. Si parla di un campo di tensione che dal *factum brutum* della storia, che dà la misura della realtà, sfocia nella finzione. Lo scopo dell'autore è quello del processo della conoscenza della storia inteso come processo del mutamento della realtà in finzione, dell'attualizzazione di ciò che è finzione¹⁴. La legge formale dell'aforisma di Goethe su Madame Roland è retta dall'idea di base che nello scrivere la storia, così come nella finzione, nella percezione di ciò che è reale si svolge un processo in due direzioni: da un lato le attualizzazioni della realtà documentata vengono instancabilmente caricate dell'aura di un'ampia corrispondenza di significato; dall'altro tutte le forme della costruzione della realtà devono essere comprese come atti simbolici. Goethe presenta a riguardo tutti gli elementi formali atti a chiarire la condizione della possibilità di tale conoscenza umana della storia attraverso la poesia e della poesia attraverso la storia: ossia la formazione di ciò che si definisce cultura e lo sviluppo di una poetica culturale della rappresentazione dei suoi modelli di base. L'aforisma su Madame Roland mette in scena l'istanza comune tra le scienze naturali, la storia, la filosofia e la poesia, con il tropo della poesia, riguardo alla concezione del realistico *factum brutum* della morte, che è a disposizione in una osservazione storica. Solo questo insieme permette una comprensione della cultura e della sua morfologia.

Qui dove la storia e la poesia si incontrano, anche la circostanza trova la sua spiegazione rispetto alla scelta di Goethe di porre un aneddoto al centro del suo aforisma, perché l'aneddoto sta al confine tra ciò che è reale e ciò che è finzione. Nell'aneddoto sfocia in modo esemplare il conflitto tra il *factum brutum* e il progetto di una vita globale sensata. Si può affermare che in questa forma dell'aneddoto, forma che si trova tra la scrittura della storia e la letteratura, è racchiusa la problematica del tempo della vita in tutta la sua complessità. Gli aneddoti richiamano alla mente avvenimenti di crisi *dentro* e contemporaneamente *fuori* al loro contesto: essi sono insensati se presi singolarmente e tuttavia dotati della continua pretesa di una gene-

¹⁴ HAYDEN WHITE, *The Historical Text as Literary Artifact*, in *Clio*, 3,3 (1974).

rale corrispondenza di significato. L'effetto di realtà che essi racchiudono implica che questa realtà sia allo stesso tempo «distinta» eppure, in un'irrisolta contraddizione, «parte di un tutto». Nell'effetto di realtà che l'aneddoto produce, tale effetto segna una spaccatura tra ciò che è distinto, ossia la parte anarchica, ed il tutto, che promette un nesso sensato, ossia un modello d'ordine. Dall'aneddoto che sta alla base dell'aforisma di Goethe nasce la forza di compiere un passo tra ciò che è reale e ciò che è finzione per far in modo che questa messa in scena della differenza diventi principio della sua poetica culturale¹⁵.

V

Nel momento in cui il singolo aforisma apre questo vasto spazio di comprensione del mondo ed allo stesso tempo progetta uno scenario della situazione cognitiva dell'uomo come condizione della possibilità di una poetica culturale, esso richiede contemporaneamente un'apertura dialogica: esso estorce, per così dire, attraverso la sua interruzione d'istanza una configurazione di pensieri ed idee, configurazione che si colloca nell'ambito di ogni modello di comprensione della natura così come della scienza e della cultura e da cui trae la sua forza epistemica. In realtà Goethe ha partecipato alla messa in scena del «cosmo del sapere» inserendo l'aforisma su Madame Roland nella struttura aperta di un gruppo d'aforismi. Questo gruppo, che segue quello su Madame Roland, è formato da 26 ulteriori unità¹⁶; in esse si sviluppa la domanda posta sin dall'inizio riguardo al nesso tra storia e poesia nei diversi campi della cultura: fisiologia, psicologia, studio dei colori, storia della scienza, medicina, ricerca sul comportamento, filosofia e poetologia, biografia. Rivolgo ora la mia attenzione all'intero gruppo deno-

¹⁵ Voglio in questo modo parafrasare la convincente argomentazione di JOEL FINEMAN, *The History of the Anecdote: Fiction and Fiction*, in H. ARAM VEESER (a cura di), *The New Historicism*, cit., pp. 49-76. Il nocciolo della tesi di Fineman è questo: «[...] the anecdote is the literary form that uniquely lets history happen by virtue of the way it introduces an opening into the teleological, and therefore timeless, narration of beginning, middle, and end. The anecdote produces the effect of the real, the occurrence of contingency, by establishing an event as an event within and yet without the framing context of historical successivity, i.e. it does so only in so far as its narration both comprises and refracts the narration it reports.» Riguardo al problema dell'aneddoto e delle ultime parole cfr. il bel libro di HANS BLUMENBERG, *Gerade noch Klassiker. Glossen zu Fontane*, München 1988.

¹⁶ Per essere scrupolosi all'annotazione da me contrassegnata con il numero [27], ne seguirebbero altre 5 che non vengono qui prese in considerazione: si tratta di osservazioni ed estratti sull'antropologia di Heidenroth che si riferiscono al vasto concetto delle scienze naturali e nel quale sfocia la discussione del gruppo denominato «*Detti sparsi*». Cfr. JOHANN WOLFGANG GOETHE, *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*. Münchner Ausgabe, hrsg. von Karl Richter, Bd. 17. *Wilhelm Meisters Wanderjahre. Maximen und Reflexionen*, hrsg. von Gonthier-Louis Fink, Gerhart Baumann, Johannes John, München - Wien 1991, pp. 768-770.

minato «*Detti sparsi*» per porre nella giusta luce lo sviluppo della trama del testo¹⁷. L'insieme del testo composto da Goethe si presenta in questo modo:

DETTI SPARSI

[1] Madame Roland, sul patibolo, chiese materiale per scrivere, per annotare i singolarissimi pensieri che le erano venuti nell'ultimo tragitto. Peccato che glielo si sia rifiutato! Giacché alla fine della vita vengono alla mente in sé raccolti pensieri fino allora impensabili. Essi sono come demoni beati che si assidono risplendendo sulle cime del passato.

[2] Ci si dice spesso, nella vita, che si deve evitare la moltiplicazione delle attività, la *polypragmosine*; e in particolare che, quanto più si invecchia, tanto meno ci si deve impegnare in nuove attività. Ma si ha un bel dire, un bel consigliare sé e gli altri. Invecchiare significa di per sé entrare in una nuova attività; tutta la situazione cambia, e si deve o cessare del tutto di agire o assumere la nuova parte con volontà e consapevolezza.

[3] I grandi talenti sono rari, ed è raro che essi conoscano se stessi; ora però un'azione e un pensiero vigorosi e inconsapevoli hanno conseguenze sia piacevolissime che spiacevolissime, e in tale conflitto si dissipa una vita importante. Di ciò si danno esempi altrettanto singolari che tristi nelle *Conversazioni di Medwin*.

[4] Dell'assoluto in senso teoretico non oso parlare; posso però affermare che, chiunque l'abbia scorto nel fenomeno e non l'abbia poi mai perso di vista, ne sperimenterà grandissimo vantaggio.

[5] Vivere nell'idea significa trattare l'impossibile come se fosse possibile. Lo stesso è da dire del carattere: se le due cose si incontrano, ne nascono eventi di fronte ai quali il mondo, per millenni, non sa riaversi dallo stupore.

[6] Napoleone, che viveva tutto nell'idea, non riusciva tuttavia ad affermarla con la coscienza; egli nega assolutamente ogni ideale, contestandogli ogni realtà, intanto che si adopera con ardore per realizzarlo. Ma il suo chiaro e incorruttibile intelletto non può sopportare una tale perpetua contraddizione interna, ed è importantissimo vedere come egli, quasi costretto, si esprima al riguardo in maniera affatto originale e leggiadra.

¹⁷ GOETHE, edizione di Monaco di Baviera, pp. 761-768. Utilizzo come base del testo la presentazione del gruppo «*Detti sparsi*» nella versione di questa edizione, perchè essa rispetta l'ordine dell'insieme del testo. L'edizione originale invece abbrevia l'ordine, che si stabilisce tra i passi citati presi da Wachler e Raumer. L'edizione di Frick presso la casa editrice dei classici tedeschi, dal canto suo, nega l'ordine interno e spezza i testi. JOHANN WOLFGANG GOETHE, *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*. Vierzig Bände. I. Abteilung, Band 13. *Sprüche in Prosa. Sämtliche Maximen und Reflexionen*, hrsg. von Harald Fricke, Frankfurt am Main, 1993, p. 955 ss.

[7] Egli tratta l'idea come un'entità di ragione che veramente non ha realtà ma, quando si volatilizza, lascia dietro di sé un residuo (*caput mortuum*) a cui noi non possiamo negare del tutto la realtà. Ciò può sembrarci piuttosto rigido e materiale, ma egli si esprime in tutt'altro modo quando, con fede e fiducia, intrattiene i suoi fidi sulle conseguenze inarrestabili della sua vita e delle sue azioni. Allora ammette ben volentieri che la vita produce altra vita e che una fecondazione in profondità opera per tutti i tempi. Si compiace di riconoscere di aver dato un nuovo impulso e una nuova direzione al corso del mondo.

[8] Rimane pur sempre degnissimo di nota che gli uomini la cui personalità si identifica quasi totalmente con un'idea rifuggano a tal grado estremo dal fantastico. Così era Hamann, a cui riusciva insopportabile che si parlasse di *cose di un altro mondo*. Su ciò egli si esprime all'occasione in un certo paragrafo, che però, poiché gli sembrava insufficiente, variò quattordici volte, senza per questo rimanerne probabilmente mai soddisfatto. Due di queste redazioni ci sono rimaste, e noi stessi ne abbiamo osato una terza, che siamo indotti da quanto precede a far qui riprodurre.

[9] L'uomo è posto come reale in mezzo ad un mondo reale ed è dotato di organi tali, per cui può conoscere e produrre il reale e, inoltre, il possibile. Tutti gli uomini sani hanno la convinzione della loro esistenza e dell'esistenza di un mondo intorno a loro. C'è tuttavia nel cervello anche una macchia vuota, ossia un punto in cui non si rispecchia nessun oggetto, così come nell'occhio stesso c'è una macchiolina che non vede. Se l'uomo concentra la sua attenzione su questo punto, se vi si sprofonda, cade in preda ad una malattia mentale, presenta qui *cose di un altro mondo*, che però sono mostruosità e non hanno né forma né contorni, ma come vuoti spazi notturni spaventano e perseguitano più che spettri colui che non se ne distacca.

[10] Friedrich von Raumer, storia degli *Hohenstaufen*. Ho comodamente in breve tempo divorato uno dopo l'altro i quattro grossi volumi, ringraziando in particolar modo il curatore. Nei miei anni è cosa piacevole quando i singoli fantasmi, quelli che ci erano passati accanto ed erano poi scomparsi, nuovamente si raggruppano, assumendo una forma singolare ed un'andatura che esprime gioia di vivere. Improvvisamente appaiono sotto forma caratteristica nomi dimenticati; fatti che sono in relazione tra loro e che spesso, nel ricordo, si erano riuniti attorno ad una sola figura, perdendo in tal modo il senso della loro provenienza e le loro stesse conseguenze, si uniscono in modo comprensibile e solo così sembra che l'essenza del mondo guadagni ragionevolezza. La breve rappresentazione di quest'opera nella rivista letteraria è stata per questo fatto estremamente piacevole ed istruttiva.

Il libro troverà molti lettori, bisogna tuttavia imporsi di non leggere, come vuole la moda, in modo frammentario, bensì assolvendo di giorno in giorno il proprio compito; compito che risulta facile per l'astuta suddivisione in capitoli, per il raggruppamento in punti principali, grazie ai quali noi procediamo senza perderci.

Dovessi consigliare giovani uomini che si dedicano all'alta arte del governare e quindi alla materia diplomatica, lo loderei come manuale per richia-

mare alla mente come si raccolgono innumerevoli fatti e come ci si formi alla fine una propria convinzione. È chiaro che questa convinzione non può diventare storica; quando essa diventa però pratica, si dimostra attraverso la gioiosa vittoria di aver avuto ragione.

[11] Il manuale di Wachler della *Storia della letteratura* nella sua nuova edizione mi intrattiene piacevolmente. Siccome, nonostante tutto, succede che nel lungo corso della vita ci si occupi della letteratura universale, così, leggendo quest'opera, sembra di vivere per una seconda volta, naturalmente in un modo più comodo.

[12] Quanto poco si è scritto di ciò che è successo, e quanto poco di ciò che si è scritto si è salvato! La letteratura è nella sua natura frammentaria, essa racchiude solo monumenti dello spirito umano nella misura in cui essi vengono composti e ci restano sotto forma di scritti.

[13] Eppure, nonostante ogni incompletezza della letteratura, noi troviamo ripetizioni a migliaia, donde consegue quanto sia limitato lo spirito e il destino dell'uomo.

[14] Poiché ad ogni modo noi siamo chiamati a questo consiglio generale del mondo come assessori, sia pure *sine voto*, e ci lasciamo quotidianamente informare dai giornalisti, è una fortuna trovare chi informi bellamente anche del lontano passato. Tali cronisti del passato sono diventati per me, in questi ultimi anni, *von Raumer e Wachler*.

[15] La questione di chi sia superiore, se lo storico o il poeta, non si può porre affatto: essi non si fanno concorrenza, non più di quanto se ne facciano il corridore e il pugile. A ciascuno spetta la sua propria corona.

[16] Il dovere dello storico è duplice: anzitutto verso se stesso e poi verso il lettore. Per se stesso deve vagliare esattamente che cosa può essere accaduto, e per il lettore deve appurare che cosa è accaduto. Su come si comporti con se stesso, si può mettere d'accordo coi colleghi; ma il pubblico non deve penetrare nel segreto di quanto poco nella storia si possa ritenere decisamente assodato.

[17] Ci accade coi libri come con le nuove conoscenze. In un primo tempo siamo tutti contenti di trovare un generale consenso, di sentirci amichevolmente compresi in qualche lato principale della nostra esistenza; ma poi, a mano a mano che la conoscenza progredisce, si manifestano anche le differenze. Allora la cosa essenziale di un comportamento ragionevole è di non ritirarsi subito spaventati, come avviene talvolta in gioventù, bensì di tener ben saldi i punti di concordanza e di chiarirsi perfettamente le differenze, senza perciò volersi mettere d'accordo.

[18] Un tale intrattenimento amichevole e istruttivo mi è stato fornito dalla *Psicologia* di *Stiedenroth*. Questi espone in maniera incomparabile ogni azione dell'esterno sull'interno, e a poco a poco noi vediamo il mondo nascere in noi per la seconda volta. Non altrettanto bene egli riesce però

quando si tratta dell'azione contraria, dell'interno verso l'esterno. Non rende giustizia all'entelechia, la quale non accoglie niente senza farlo proprio aggiungendovi del suo, e col genio le cose non avanzano per questa via. Quando egli pensa di dedurre l'ideale dall'esperienza dicendo: *il bambino non idealizza*, si può rispondere: il bambino non *genera*; giacché anche per concepire l'ideale ci vuole una pubertà. Ma basta, egli resta un degno amico e compagno e non deve dipartirsi dal nostro fianco.

[19] Chi vive molto con i bambini troverà che nessun influsso esterno rimane in loro senza una reazione.

[20] La reazione di un essere squisitamente infantile è anzi appassionata, il suo intervento massiccio.

[21] Per questo i bambini vivono con giudizi frettolosi, per non dire con pregiudizi; giacché, finché ciò che è stato afferrato velocemente ma unilateralmente si cancelli per far posto a qualcosa di più generale, ci vuole tempo; fare attenzione a ciò è uno dei più grandi doveri dell'educatore.

[22] Un bambino di due anni aveva capito la festa del compleanno alla sua maniera, aveva ricevuto con gioia e gratitudine i regali fattigli, e non si era meno rallegrato dei doni fatti al fratello in una pari occasione.

Spinto da ciò la vigilia di Natale vedendo tanti regali in giro domandò quando sarebbe venuto il suo Natale; per comprendere questa festa universale ci volle ancora tutto un anno.

[23] La grande difficoltà nelle riflessioni psicologiche è che l'interno e l'esterno si devono sempre considerare parallelamente o piuttosto nel loro intreccio. È sempre sistole e diastole, inspirazione ed espirazione dell'essere vivente. Anche se non lo si può spiegare, si osservi ciò attentamente e vi si presti molta attenzione.

[24] I miei rapporti con Schiller si fondavano sul deciso tendere di entrambi ad un unico scopo sulla nostra attività comune circa la diversità dei mezzi coi quali cercavamo di conseguirlo.

In occasione di una lieve divergenza di cui si venne a parlare una volta tra noi e che mi viene ora richiamata alla mente dalla lettura di un passo di Schiller, feci le seguenti considerazioni.

Fa grande differenza se il poeta cerca il particolare per l'universale o se vede l'universale nel particolare. Dalla prima cosa viene l'allegoria, in cui il particolare è solo un esempio, un campione dell'universale; la seconda invece è propriamente la natura della poesia, essa esprime qualcosa di particolare senza pensare all'universale o farvi riferimento. Chi poi coglie questo particolare in maniera vivente, riceve contemporaneamente anche l'universale, senza rendersene conto o rendendosi conto solo in ritardo.

[25] *Windischmann, su qualcosa che mette in difficoltà l'arte medica.*

L'autore ha reso ai suoi lettori difficile la comprensione e la visione d'insieme di quest'opera; la conferenza si sviluppa dall'inizio fino alla fine con poche pause, nè libri nè capitoli e nemmeno note marginali ci rimpro-

verano; ma se poi alla fine ci si è raccapezzati, così ci si stupisce d'accogersi del senso dell'opera scritta secondo la filosofia dell'antico Egitto: si deve essere un *sacerdote* per dimostrarsi un perfetto e bravo medico.

[26] Naturalmente la storia ci insegna un'altra cosa, così scrive *Wachler* nella prima parte a pagina 123:

«La medicina che era stata a lungo esclusivamente proprietà dei sacerdoti, soprattutto degli asclepiadei in Tessaglia, a poco a poco cominciò a rinunciare al suo stretto rapporto con il credo religioso e questo successe nel momento in cui essa fu inglobata in parte dai filosofi ionici nella cerchia delle loro indagini sulla natura delle cose. Pitagora la portò nell'ambito dell'arte di governare e della legislazione e tenne in particolar conto la dietetica. Tra i suoi allievi molti praticarono la scienza medica; Alcmeo di Crotona ed Empedocle eseguirono ricerche sulla teoria della riproduzione e su singole parti della fisiologia, e ciò venne svolto anche da alcuni filosofi della nuova scuola ellenistica e da Anassagora. In questo modo finì la validità assoluta della saggezza del tempio riservata alla medicina. Gli asclepiadei iniziarono ad attribuire a dei principi le loro esperienze e così nacque la scuola empirica a Cnosso e quella filosofica a Kos. Da questa scuola a Kos si distinse il creatore della medicina scientifica: Ippocrate dell'isola di Kos, un Asclepiade, il più famoso tra sette omonimi della specie. Egli si formò nei viaggi lontani ed attraverso lo studio della filosofia. Anche il passo seguente è fermamente consigliato agli amanti della saggezza.

[27] Alle singole assurdità del giorno bisognerebbe contrapporre sempre e solo le grandi masse degli avvenimenti della storia universale.

La coppia di concetti predominanti che Goethe, riallacciandosi all'aforisma su Madame Roland, lascia sviluppare intertestualmente è quella di idea e di realtà. Goethe sperimenta il loro rapporto dialettico prendendo in esame personaggi «colpevoli» come Napoleone, «uomini di spirito» come il filosofo Hamann e personaggi «misti» come il poeta Lord Byron, quello che si propone nel suo agire politico nelle «Conversazioni» di Medwin. Nella rielaborazione del rapporto tra l'idea e realtà si concentra la domanda riguardante la struttura di significato del mondo, quella del destino e del caso nel corso della vita, della provvidenza e della contingenza nel complesso degli avvenimenti che determinano ciò che si chiama vita. Si potrebbe dire che Goethe, mentre compone il suo gruppo di aforismi attraverso citazioni, alle quali egli in un certo qual modo contribuisce «aggiungendoci del suo» (come succede espressamente con le due varianti rimaste dai quattordici tentativi nell'opera postuma di Hamann), produce un tessuto intertestuale che persegue in modo aperto il dialogo culturale centrato sul rapporto tra l'idea e la realtà, per poi restringerlo nuovamente. L'approccio di Goethe a questo problema offre l'ipotesi sulla posizione dell'uomo nel «mondo reale» e sui relativi atti di percezione, atti che si avvalgono della contemplazione o della riflessione. In entrambi gli atti, sia quello del percepire che quello del pensare, Goethe evidenzia quel punto mediano precario che sottolinea – nell'uso kantiano del termine – l'aspetto «trascendentale» del problema: ossia lo iato tra la percezione e la riflessione su ciò che condiziona la possibilità

di tale percezione; tale iato si presenta proprio come l'irruzione del carattere «spettrale» tra idea e realtà. A questo punto, Goethe inserisce nuovamente nella trama della tradizione due citazioni dal contesto culturale: ossia un passaggio tratto dal contesto storico di Raumer, ed uno successivo dall'opera storico-letteraria di Wachler. Più urgente appare ora la domanda circa la trascrizione di ciò che è reale e ciò che è fittizio nella cultura – volendo per l'appunto indicare quel punto critico che è anche designato nell'aforisma su Madame Roland: ossia il *factum brutum* della morte e la possibilità della trascrizione e della conservazione culturale di questa esperienza in un testo «storico» o «poetico». Gli aforismi successivi si dedicano al problema di fondo della creazione di significato attraverso la memoria culturale dai vari punti di vista: quello del ricordo e dell'oblio, della conservazione e della distruzione, della completezza delle poche fonti tramandate, siano esse compilate da storici o da poeti, ed infine della domanda già formulata da Aristotele nella sua *Poetica* riguardo al contenuto di verità e realtà dei testi tanto storici quanto poetici. Si parla quindi di nuovo del rapporto tra ciò che è reale e l'idea, nella situazione estrema dell'esperienza della temporalità della vita di fronte alla morte. Come va compreso il nesso fra l'accaduto, la percezione, l'annotazione culturale dell'accaduto (inteso come fatto storico o idea poetica) e la sua tradizione? Viene attuata una nuova svolta mediante l'attenzione alla psicologia, verso l'opera di Siedenroth, considerata da Goethe come incoraggiante. Accanto allo storico ed all'artista, inteso come colui che si affida alla percezione, fa la sua entrata lo studioso di scienze naturali: tra loro ha luogo una rielaborazione del tutto nuova del rapporto tra idea e ciò che è reale nell'atto di orientamento nel mondo. Dal punto di vista psicologico questo rapporto si sviluppa come quello tra l'interno e l'esterno. Riallacciandosi a Siedenroth, Goethe sviluppa (prendendo l'esempio del bimbo di due anni che sperimenta il mondo) una specie di dibattito ontogenetico sulla domanda circa all'organizzazione del mondo subordinata alla copia di categorie del singolo e del generale e della loro trasmissione attraverso di ciò che è particolare. Che cosa scaturisce quando nell'esperienza di una cosa accaduta operano tra loro la percezione e il frutto della percezione stessa? Come nasce il significato culturale in quest'atto della messa in scena dell'accaduto? Il concetto del particolare, che si sviluppa nel gioco tra simbolo ed allegoria, conduce alla domanda poetologica di base dell'intera schiera di aforismi: quella che riguarda la prestazione, o meglio la cooperazione tra lo storico ed il poeta nella rappresentazione e nella tradizione culturale del vero come accadimento; ossia nella sua partecipazione al gioco assieme al concetto d'idea. Qui Goethe si rifà all'incontro ed alla collaborazione con Schiller: riprende cioè la domanda che già aveva determinato il primo incontro dei due autori nella società scientifica di Jena¹⁸, quella riguardante il rapporto tra «idea» e «percezione», nel senso di capacità di vedere con i

¹⁸ «Primo incontro con Schiller. 1794» (VIII, 1399-1404). La controversia nasce da uno schizzo di Goethe della pianta primigenia che Schiller commenta con queste parole: «Non si tratta qui di un'esperienza bensì di un'idea.» Goethe controbatte: «Se ha considerato come un'idea ciò che io ho definito esperienza, senz'altro esiste tra esse una correlazione!» (VIII, 1403). L'edizione di Goethe di Monaco di Baviera mostra che Loeper prende in considerazione la lettera di Schiller del 20 gennaio 1802 per questo passaggio (p. 1271).

propri occhi il reale. L'idea, il mondo reale, la morte e la scrittura appaiono qui ancora una volta (come già all'inizio nell'aforisma su Madame Roland) in stretto rapporto. Gli ultimi aforismi servono per collocare questa concatenazione di domande nell'ambito della medicina, del graduale distacco della medicina dai contesti religiosi nelle più rigide scienze naturali e nella dietetica, come forma d'esperienza totale tra uomo e mondo. Tutto ciò avviene non senza un riferimento ad Ippocrate ed all'origine della forma aforistica nei testi da lui tramandati.

Così tutte le domande e tutte le varie prospettive abbozzate nell'aforisma su Madame Roland vengono riprese, discusse, integrate e messe in rilievo («puntualizzate») – «mai separate, sempre pulsanti»¹⁹, come «un'eterna formula della vita»²⁰. I concetti che Goethe propone – trasferiti nei diversi campi dell'esperienza – rimandano improvvisamente alla visione cosmica della sua concezione poetica e scientifica del mondo e della comprensione della cultura: sistole e diastole, inspirazione ed espirazione, contrazione ed espansione. Ed inoltre, in riferimento alla teoria dei colori, al gioco tra chiaro e scuro, concentrazione e diffusione, e non per ultimo, rispetto alla domanda del valore cognitivo dei tropi, al concetto chiave di allegoria (scientifica) e simbolo (poetico).

Gli aforismi di Goethe sono i semi dinamici del suo progetto poetico culturale. Egli utilizza tutta la forza dell'arte per assicurar loro la funzione strategica del sapere: mettere la conoscenza al servizio della poesia. Noi, dice Goethe, dobbiamo «necessariamente pensare alla scienza come ad un'arte, se ci aspettiamo da essa una qualsiasi forma d'interesse». (XXI,570). Da queste premesse nasce la specifica forma dell'aforisma tedesco, la sua poetica specifica che lo differenzia dalla precedente produzione romanza.

Traduzione di Claudia De Zordo]

¹⁹ GOETHE, DKV Ausgabe, FRICKE, *Kommentar*, p. 962.

²⁰ *Ibidem*, p. 962.

Maria Teresa Biason

CONSIDERAZIONI FINALI

L'aspetto più saliente di questa giornata di studio potrebbe essere offerto dall'evidenziazione di due limiti estremi, ognuno dei quali sembra indicare un punto di non ritorno nella letteratura aforistica, almeno relativamente alla variante che esso incarna: da un lato si è riflettuto sulla *maxime*, in cui ogni istanza espressiva viene regolamentata da leggi compositive che sembrano coartare invece che coadiuvare la libera formazione del senso (Biason 77), dall'altro è stata presentata la *greguería* che, in nome di una provocatoria anarchia formale, autolegittima ogni singola variante come rappresentativa del genere (Cipolloni 124). Ora, la serrata codificazione della *maxime* dovrebbe teoricamente portare solo allo stereotipo, la libertà incondizionata della *greguería* alla frantumazione e all'irriconsciabilità del discorso (Cipolloni 130).

Fra questi due esiti estremi l'aforisma si mostra invece produttivo e vitale: accanto al fenomeno della stereotipia ingenerato dalla *maxime* epigonale, tematiche e modelli provenienti da svariati contesti culturali hanno sollecitato un'evoluzione che, pur senza alterarne le caratteristiche essenziali, ha permesso alla *maxime* soluzioni inattese, soprattutto se rapportate all'intransigenza della sua organizzazione discorsiva e delle sue scelte tematiche originarie (Helmich 80-81); quanto all'annunciata rivoluzione della *greguería*, va precisato che già antecedentemente ad essa erano avvenute mutazioni ben più importanti e feconde nella concezione dell'aforisma, non necessariamente correlate al sovvertimento irreversibile dei suoi mezzi espressivi (Ruozzi 37 e *passim*, Helmich 83, Neumann 141, 143 e *passim*): segno, questo, che l'aforisma, pur sfruttato dalle avanguardie, non affida ad esse gli snodi essenziali della sua evoluzione.

La responsabilità dei cambiamenti più significativi all'interno

dell'evoluzione del discorso non va quindi cercata nello sperimentalismo o nella ribellione violenta ma piuttosto in alcune fratture epistemologiche, non sempre contemporanee e non sempre interdipendenti, eppure simili quanto alle conseguenze sull'aforisma (Helmich 98, Neumann 141). Per quanto riguarda la modernità del genere, negli ultimi anni del Settecento e nei primi anni dell'Ottocento, in Francia e in Germania, cioè nei due paesi in cui l'aforisma aveva conosciuto (o avrebbe conosciuto) una produzione di alta qualità estetica e una grande fortuna, si manifesta, in maniera più o meno esplicita, un'insolita differenza nei riguardi delle finalità, delle tematiche e dell'organizzazione retorica delle forme brevi preesistenti (Helmich 83 e Neumann 144). In particolare, l'aforistica tedesca – soprattutto a partire da Goethe – si contrappone a quella romanza sostituendone le finalità etiche e didattiche con finalità cognitive (Neumann 141) e a una mutazione delle finalità fa corrispondere una mutazione dei mezzi espressivi. Se una descrizione dei comportamenti umani a carattere generalizzante come quella della moralistica francese nel periodo classico metteva in atto strategie discorsive destinate a sostenere l'obiettività del giudizio (enunciato impersonale, frase assertiva dalla sintassi lineare, assenza di rinvii contestuali, termini per lo più astratti – Bion 68, Helmich 79, 83) –, le finalità cognitive dell'aforisma tedesco chiederanno un'organizzazione discorsiva in grado di tener conto delle molteplici strade che portano alla conoscenza (Neumann 142). Secondo Goethe, ad esempio, la visione del mondo offerta dall'aforisma passa attraverso le facoltà percettive o l'intuizione, e comunque non solo attraverso le facoltà intellettive e razionali.

Le ripercussioni formali più importanti scaturite dalla valorizzazione di facoltà non legate alla razionalità riguardano innanzitutto i numerosi cambiamenti di focalizzazione (Neumann 148-152) che la *maxime*, ad esempio, – in cui pur sopravvive qualche istanza dialogica (Bion 69) – non avrebbe mai esplicitamente ammesso, e poi il perseguimento del pensiero sistematico come altamente caratterizzante per l'identità dell'aforisma (Ruozzi 44, Neumann 163). Nel caso esemplare analizzato in questo contesto, quello del primo aforisma di Goethe situato nel gruppo *Einzelness*, si assiste, in poche righe, a rapidi mutamenti di focalizzazione e a un sorprendente alternarsi di voci; inoltre, all'interno del medesimo gruppo, pur formato da aforismi legati da affinità tematiche e quindi solidali per quanto

riguarda la costruzione di un unico assunto, non viene mai esplicitato il nesso fra i singoli testi, evidentemente abbandonato al capriccio di una scelta non sottomessa a criteri logici. Tale procedimento, che nella concezione razionalistica dell'aforisma rappresentava una falla del discorso e dava luogo, in quanto tale, a giustificazioni più o meno pertinenti, diventa invece per Goethe un punto di forza, anzi, il punto di forza per eccellenza dell'aforisma: ogni forma di conoscenza del mondo può scaturire da sprazzi significativi, e può portare ad un tale grado di prossimità con il vero che le scienze esatte dovrebbero adattarsi a queste modalità di conoscenza e alle conseguenti mutazioni espressive che esse implicano (Neumann 142-143 e *passim*). L'aforisma, in questo caso, inaugura una svolta epistemologica invece di subirla, come si era verificato in altre occasioni.

Per quanto riguarda strettamente la poetica del genere, questa concezione del discorso si trasmetterà, anche se lentamente e senza la dirompenza delle sollecitazioni di Goethe, dall'aforistica tedesca a quella di altre culture europee e, a mano a mano che l'aforisma rivendicherà il suo statuto di autonomia e la sua dignità all'interno della produzione letteraria, essa verrà sentita come la matrice della sua modernità. Va precisato tuttavia che, in questo caso, la contrapposizione fra aforisma tedesco e *maxime* non esaurisce la dialettica da cui prende origine il rinnovamento del genere; tale rinnovamento vede contrapposte anche la tradizione del parlar breve e schietto che è quella dell'aforisma scientifico, politico e militare, presente fin dal momento della formazione del genere in tutte le culture europee (Ruozzi 19), e quella dell'aforisma con finalità estetiche o cognitive. Dai primissimi anni dell'Ottocento a tutt'oggi, comunque, la storia della letteratura aforistica sarà pesantemente segnata dalla dialettica fra diverse forme di aforisma, solo che, al di là di ogni apprezzamento di natura estetica, l'ininterrotta produzione nell'uno e nell'altro campo, finirà per trasformare questa opposizione in consolidata differenziazione tra specie non concorrenti dello stesso genere di discorso (Ruozzi 43, Helmich 91-93).

D'altronde, nemmeno una differenziazione basata solo sulla distribuzione geografica delle due diverse specie di aforisma avrebbe più ragione di esistere, se rapportata all'aforistica moderna: contemporaneamente al rifiuto della *maxime* da parte dei romantici tedeschi, motivato, più che da una visione mono-

litica e impoverente della *maxime* stessa, dal desiderio di dare maggior slancio alle nuove istanze poetiche, anche una parte significativa della produzione francese ha conosciuto uno sconvolgimento dei suoi fini e dei suoi mezzi – attuato gradualmente e senza dichiarazioni teoriche – che all’osservazione attuale l’avvicina, sotto certi aspetti, all’aforistica tedesca. È toccato in questo caso alle tematiche, e precisamente a quelle connesse con l’irruzione dell’io, minare una delle caratteristiche più significative della *maxime*, la centralità della visione (Helmich 82), attenuando in tal modo la forza di almeno uno dei due poli di opposizione testè segnalati: non appena l’io è diventato soggetto esplicito oltre che oggetto dell’indagine aforistica, ogni pretesa di generalizzazione e di obiettività si è dimostrata palesemente inaccettabile (Helmich 84, 86 e *passim*). Anche in Francia, dunque, si assisterà, grosso modo nello stesso periodo che in Germania, e, almeno all’inizio, senza influenze esterne dirette (Helmich 98), ad un progressivo – anche se non radicale – rovesciamento dell’estetica della *maxime* come testo impersonale, concluso, elaborato e definitivo, pronto a servire da prototipo ad ogni eventuale attualizzazione successiva; questo importante cambiamento avviene a favore di un’estetica dell’allusione, dell’apertura verso il non detto, del testo come evento originale e irripetibile (Helmich 85 e 101-102).

Dal punto di vista dell’organizzazione discorsiva, tali cambiamenti nelle finalità avranno – tanto nell’aforistica francese che in quella tedesca, e poi, gradatamente, in quella di altri paesi europei – almeno due ripercussioni degne di rilievo: una riguarda il tipo di figuralità e l’altro la configurazione linguistica dell’enunciato.

Mentre nella *maxime* la figuralità si limitava per lo più a figure della disposizione sintattica o a figure di pensiero che assicurassero la trasparenza dell’enunciato (Biason 69), la scrittura aforistica, a partire dai primissimi anni dell’Ottocento, farà sempre più ricorso a figure nate dall’analogia, in primo luogo alla metafora (Helmich 98-99), finora esclusa da un genere che si voleva privo di qualsiasi sospetto di ambiguità soprattutto quando era al servizio delle scienze esatte o di un’etica ritenuta indiscutibile (Ruozzi 20, 24 e 29). L’introduzione della metafora darà luogo a due esiti importanti per la storia del genere: da un lato, infatti, l’aforisma potrà assumere un ruolo oracolare (Helmich 102, Marucci 113), oppure apparentarsi, con legami più o meno stretti, più o meno nobili, ad un genere in cui

questa figura è predominante, cioè la poesia (Ruozzi 12, Helmich 97, Marucci 110), dall'altro sfrutterà le potenzialità della metafora per scopi ludico-mondani che porteranno alla banalizzazione del discorso (Helmich 103-104; Cipolloni 133) o addirittura a forme poste ai limiti estremi della comprensione (e della classificazione) (Cipolloni 121, 126 e *passim*). La diffusione della metafora, inoltre, segnerà l'estinzione naturale o addirittura al rifiuto aperto di ogni finalità didattica o moralistica (Cipolloni 125): mentre il paradosso, figura tipica dell'aforisma (Biason 67, Ruozzi 43 e *passim*), riconducendo implicitamente alla doxa e indicandone al contempo i limiti, può mostrare la misura della trasgressione che opera e quindi, in alcuni casi, assumere un ruolo didattico, la metafora, specie se audace come nell'aforistica contemporanea, è figura che si affida troppo alla libertà illimitata dell'analogia per poter offrire la *perspicuitas* necessaria quando fra le finalità del genere si annovera anche la trasmissione di un'etica. Eppure, come già in passato nella produzione di emblemi, anche nell'aforistica contemporanea il ricorso all'analogia fra linguaggi di natura diversa esercita un'attrazione notevole, suscettibile di portare ai limiti estremi del genere: al di là degli usi testè segnalati, in cui l'uso della metafora concerne il solo linguaggio verbale, esiste una produzione non irrilevante che propone un legame fra aforisma e immagine, o addirittura tra aforisma e oggetto, che non sembra avere scopi provocatori ma solo esplorativi delle potenzialità del discorso (Cipolloni 123, Ruozzi 11-12). In margine all'uso della metafora nell'aforisma, non va poi dimenticato che le definizioni attuali del discorso date dagli aforisti sono anch'esse nella stragrande maggioranza metaforiche, come se nemmeno il metalinguaggio concernente il genere potesse più passare, al giorno d'oggi, attraverso la trasparenza delle normali descrizioni (Ruozzi 43 e *passim*).

Per quanto attiene strettamente all'organizzazione linguistica, i cambiamenti avvenuti nei primi anni dell'Ottocento sono dapprima riscontrabili a livello morfologico: nell'enunciato impersonale e decontestualizzato della *maxime* si insinueranno gradatamente alcuni deittici; il dato più sorprendente, comunque, sarà costituito dalla presenza sempre più massiccia del pronome di prima persona (Helmich 83), che la commistione frequente di diari personali e aforismi giustifica solo in parte. L'elemento della lingua che risente maggiormente dell'evoluzione del discorso sarà tuttavia la sintassi: alla sintassi lineare della

maxime che, con le sue frasi assertive impersonali sanciva la centralità della visione, e con il suo ritmo binario la chiusura perentoria di un testo potenzialmente autoreferenziale e auto-sufficiente, succedono forme ambigue come frasi interrogative senza risposta, oppure frasi incompiute (le idee «mal éveillées» di cui parla Valéry evocate in Helmich 95), anafore dall'attribuzione incerta, frasi nominali talvolta sorprendentemente brevi (Ruozzi 21, Helmich 97), cui corrispondono, dal punto di vista tematico, allusioni ad assunti precedenti o promesse di sviluppi ulteriori (Helmich 95-97). Il tutto in nome di una scrittura spontanea e di un'incompiutezza inconcepibili non solo nella *maxime* e nell'ininterrotta produzione epigonale francese cui essa dà luogo, ma anche nella concezione dell'aforisma manifestata dai romantici tedeschi. Questa concezione della scrittura aforistica come atto incontrollato porterà ad un'estetica del frammento cui si reclameranno buona parte degli autori contemporanei (Helmich 94), e all'enfatizzazione della frammentarietà come caratteristica precipua di ogni opera letteraria, non solo dell'aforisma (Neumann 158).

Come corollario a tale evoluzione va segnalato un rilevante cambiamento negli antecedenti culturali cui si reclamano gli aforisti: la loro attenzione si rivolge, a partire dai primi anni dell'Ottocento e fino a tutt'oggi, ad autori come Pascal, Chamfort, Lichtenberg e Novalis, nei cui scritti viene apprezzata proprio quella parvenza di immediatezza cui si è ora accennato (Helmich 98). Non è inutile ricordare qui un dato emerso dal primo di questi incontri, e cioè che, dal punto di vista della valutazione del discorso all'interno della gerarchia dei generi letterari, l'incompiutezza era stata a lungo considerata come un fatto accidentale quando non come un valore negativo.

Per finire, va segnalata, nella scrittura aforistica moderna, un'ulteriore manifestazione della volontà di destabilizzazione nei confronti della parola univoca dell'aforisma tradizionale, cui si possono ricondurre alcune fra le istanze innovative finora segnalate: è quella che, contando sulla brevità e sull'assenza di contesto, mira ad ottenere effetti stranianti o ludici attraverso il cambiamento di enunciazione. Tale cambiamento, infatti, indica, una volta di più, la perdita del predominio della ragione onnisciente in grado di emettere enunciati indiscutibili, e con essa un'esautorazione degli assunti a profitto della valorizzazione del loro enunciatore o del luogo di enunciazione (Helmich

89), dati che la *maxime*, ad esempio, occultava con pertinacia. Ma, nel tempo, l'aforistica tenderà a sfruttare il cambiamento di enunciazione per scopi polemicici oppure a metterlo al servizio di finalità ludiche o parodiche sempre più frequenti (Ruozzi 18 e 23, Helmich 103-105, Cipolloni 140). L'esempio più probante di questo spostamento di valori conseguente al cambiamento di enunciazione è offerto dall'uso della citazione da parte degli aforisti contemporanei, proprio di quella citazione che, sentita come *auctoritas*, aveva rappresentato il lontano punto di partenza della sacralizzazione della parola su cui si fonda la letteratura aforistica. Nell'aforistica moderna l'uso della citazione all'interno di una raccolta può assumere un ruolo dissacratorio e rincarare la dose della sfiducia nei confronti della parola d'autorità: dai frammenti di conversazione alla deformazione di una frase celebre, dai *sottisiers* ai dizionari di luoghi comuni, fino all'autocitazione con successivo ritocco e alla parodia, si assiste al proliferare di forme aforistiche che, mettendo in rilievo l'assurdità della parola definitiva, rivendicano il diritto alla singolarità del punto di vista e quindi alla diffidenza – quando non alla derisione – nei confronti della presunta obiettività del discorso (Ruozzi 18, Helmich 90). È ben vero che si possono trovare ancora, in pieno Ottocento e ancora tutt'oggi, raccolte di citazioni «innocenti», che si presentano come un prolungamento dei vecchi florilegi di sentenze (Marucci 118 sq); ma tali esempi epigonali non incidono sull'evoluzione del genere se non per dimostrare, al suo interno, il perdurare, del resto ininfluente di fronte alla forza dei cambiamenti finora segnalati, del suo aspetto conservatore (Ruozzi 18).

Da tutte queste considerazioni si può facilmente evincere che l'aforisma non conosce più i suoi confini né quanto alle forme, né quanto all'appartenenza ad un determinato tipo di cultura (Helmich 105), né quanto all'identità dei suoi destinatari (Marucci 120, Cipolloni 126 e 133): se i modelli delle culture nazionali sembrano sorpassati da uno scambio di forme e di temi ormai irreversibile, le innumerevoli varianti del genere, dal canto loro, sono animate da finalità disparate e raggiungono destinatari con esigenze molto diversificate.

È legittimo chiedersi allora dove si situi l'identità dell'aforisma e in nome di quale criterio unificante vadano autenticate queste sue diversificazioni.

La brevità, che pur dovrebbe essere non solo il più significativo, ma anche il più evidente e indiscutibile fra i criteri caratterizzanti dell'aforisma, è invece a tutt'oggi oggetto di riflessione e delle più inattese definizioni fin dalla nascita del genere. Gli aforisti contemporanei talvolta hanno tentato di darne una misura in termini quantitativi – dieci, otto, due parole, o una sola? – pensando così di carpirne l'essenza (Ruozzi 15, Helmich 97), talaltra l'hanno individuata non nel computo di ciò che è stato detto, ma nella consapevolezza del potere significante di ciò che è stato taciuto (Agamben in Ruozzi 26): possono essere i nessi logici fra gli aforismi o addirittura quelli fra elementi essenziali della frase (Helmich 95), fino a giungere alla sottrazione di ogni elemento linguistico sentito come ridondante in certi aforismi contemporanei ridotti alla pura invettiva (Helmich 93), foriera di quella morte della parola che alcuni aforisti minacciano o auspicano.

Ma se è incerto il più significativo fra i criteri di riconoscimento, a qual fine ricercarne altri?

La risposta non può scaturire da queste riflessioni: il loro scopo è stato essenzialmente descrittivo, ed è quindi uno stato di fatto il quadro della letteratura aforistica che viene qui proposto. Tocca invece al lettore di aforismi da un lato prendere atto delle esitazioni circa l'identità del genere, dall'altro determinare (e rideterminare) i limiti di una scrittura che più di ogni altra dall'incontro continuo con il lettore trae il suo alimento.

ABSTRACTS

MARIA TERESA BIASON, *Introduction*

The papers presented in this meeting concern the formal structures of the aphorism. The writers of aphorisms give frequent definitions of the literary genre that they practice. And so do the critics. This is because the aphorism's boundaries change very often. What is the true nature of the aphorism?

Key Words: Aphorism. Formal Structures. Literary Genres.

GINO RUOZZI, *Breaking Boundaries: an Analytical Historical Study of an Object in Movement*

There are two principal forms of aphorism in the Italian tradition. The first is a very short, laconic and assertive form. The second, although always concise, is longer than the first and seems at times to be a short essay. Some writers of aphorisms, like Giuseppe Prezzolini, Leo Longanesi, Mino Maccari, Ennio Flaiano and Gesualdo Bufalino in this century prefer the first form. Others, like Umberto Saba, Ferruccio Masini, Guido Ceronetti and Sergio Quinzio, prefer the second. The first form is more literary. The second is generally more philosophic and critical.

Paradox and wit are the main focus of the aphorists of this century. It was quite different for aphorists of the sixteenth and seventeenth centuries when they wanted to debate the scientific truths of medicine (Leonardo Fioravanti and Santorio Santorio), the science and the art of government (Francesco Guicciardini and Tommaso Campanella), and military life (Raimondo Montecuccoli).

Key Words: Aphorism. Italian literature. Brevity. Wit.

MARIA TERESA BIASON, *The Maxim, or the Well-Tempered Paradox*

Paradox is one of those figures that best characterise the aphorism. Even the French maxim uses paradox quite extensively, moderating however its excesses to such an extent that it ends up being assigned a 'didactic' role. This, in a certain sense, upsets the identity of paradox: when it is realised it is in fact always a unique and unrepeatable event whilst the classical maxim tends to result as a prototype.

This paper analyses the moderating mechanisms of paradox (the simultaneous presence of *doxa* or statement and its confutation; the use of paradox within reassuring discourse such as comparison, definition, syntactic parallelism, the repeated reiteration, etc), and then aims to highlight the impact such mechanisms have on the modern aphorism and the modifications they bring about.

Key Words: Aphorism. Maxim. La Rochefoucauld. Paradox.

WERNER HELMICH, *The Diversification of Forms of Expression in the French Aphorism since Joubert*

The general judgements typical of the classical moralistic maxim, though representing even nowadays a statistical standard, have been completed in modern aphoristic texts, from the diaries of Joubert onwards, by other means of expression which gradually change the aesthetic character of the genre. These formal innovations concern the presence of I-sentences and of non-assertive speech acts (such as questions, hypotheses, desires, self-admonitions and imprecations), a certain trend to elliptical syntax leading to one-word aphorisms, the importance of rhetorical effects based on comparisons and metaphors, and, especially since Jules Renard, a growing number of puns. These new elements have freed the modern French aphorism from its traditional restraints.

Key Words: Aphorism. Literary Forms. Modern French Literature. Joubert. Jules Renard.

MARCO CIPOLLONI, *Text and Image in the Greguerías by Ramón Gómez de la Serna*

Looking back from the Argentina of the forties and fifties where he exiled himself in 1937 and where he lived without interruption during the last decades of his life, Ramón Gómez de la Serna, perhaps the most famous Spanish author of the twenties, recreated the public image of his own work in order to deny the aphoristic roots of the very personal short form called the Greguería and in order to present it as a completely original creation.

Despite this self-made mythology, an analysis of the graphical elements and of the analogical patterns of the Greguería offers some interesting evidence about the link that the author tried to disclaim.

Key Words: Aphorism. Ramón Gómez de la Serna. Text and image.

ABSTRACTS

FRANCO MARUCCI, *Dust and Diamonds: Aphorisms for the People and for the Cultivated*

The present essay examines two collections of English aphorisms of the middle and late nineteenth century. One – *Diamond Dust* – is by the woman poet Eliza Cook, and the other – *Polonius* – is by the translator and Orientalist Edward FitzGerald. The reason for this joint investigation and comparison is, as the title of the paper reveals, the sheer contrast. This contrast involves the authors – a woman poet actively engaged in the struggles of «the people» and a poet who lived secluded from the turmoil of modern life. Consequently it also involves the two products, one a collection of original maxims impregnated with popular wisdom, the other a book of sayings and sometimes long excerpts frequently taken from writers belonging to the high philosophical and moral culture and chosen from within a very wide time span. Furthermore, these two collections of aphorisms postulate two markedly different audiences. On the one hand the people, the working (and, until recently, illiterate) population and on the other the class of the educated and even the academics. Yet the gap lessens in the final objectives of the two writers, for both envisage and advocate almost the same figure of *gentleman*.

Key Words: Aphorisms. English literature. Cook. FitzGerald.

GERHARD NEUMANN, *Life's Time. About the Formal Structure of Goethe's Aphorism*

This paper starts from the most evident differentiation between the Romance aphorism and the German one from Goethe onwards. The first one has the purpose to describe or to guide human behaviours, the second, on the other hand, is directed to the problems of knowledge. Goethe thinks that intuition is the faculty that helps most human knowledge; thus the aphorism is a form that perfectly fits in with the needs of non-systematic knowledge. In this case, the aphorism uses different forms in comparison with Romance aphoristic.

The formal element that marks Goethe's aphorisms is the diversified focalisation. The comparative analysis of four aphorisms about the same topic (the last moments of life), shows that Goethe in a single aphorism changes several times his point of view: this is the non-systematic way of thinking, and Goethe hopes that also Science yields to this kind of thinking.

Key Words: German Aphoristic. Goethe's Aphorisms. Non-systematic Thinking.

MARIA TERESA BIASON, *Conclusion*

The result of the discussions held during this meeting shows a constant evolution of aphorism. The first step of this evolution is the refusal of the moral finalities of the French *maxime* giving an advantage of the philosophical finalities. This change at first characterised only German literature; afterwards also the French and the other European literatures refuse the moral finalities to make room for sensations, emotions, intuitions. The consequences of these changes may be seen on the linguistic and rhetorical aspect of the aphorism. The modern aphorism is more and more an open form similar to the fragment, where frequent metaphors, sometimes very audacious, make it similar to a poem. However the modern aphorism is always in evolution and his boundaries are difficult to outline.

Key Words: Aphorism. Formal Structures. Literary Genres.

PROFILO DEI COLLABORATORI

ENZO BRAGANTINI insegna Letteratura Italiana presso il Dipartimento di Italianistica dell'Università di Udine. La sua attività di ricerca si è concentrata principalmente sulla tradizione di raccolte di novelle in italiano, dal Medioevo al primo Seicento, con particolare attenzione ai momenti di crisi e di mutazione nelle strutture consolidate. In quest'ambito si possono ricordare *Il riso sotto il velame. La novella cinquecentesca tra l'avventura e la norma* (Firenze 1987), il *Lessico critico decameroniano*, curato insieme con Pier Massimo Forni (Torino 1995), nonché le edizioni delle *Sei giornate* di Sebastiano Erizzo, e del *Bracaleone*, di Latrobio, cioè Giovan Pietro Giussani (entrambe Roma rispettivamente 1977 e 1998; il secondo testo si segnala per l'importanza decisiva della componente apoftegmatica).

Ha collaborato al secondo degli incontri veneziani sull'aforistica.

Indirizzo: Dipartimento di Italianistica - via Antonini 8 - I 33100 Udine

E-mail: bragantini@dita.uniud.it

GIULIA CANTARUTTI insegna Letteratura Tedesca all'Università di Bologna. Si è occupata di aforistica e di *Aphoristikforschung in deutschen Snachraun* (Frankfurt a. M./Bern/New York 1994, orig. it. 1980), di Klinger, Lavater, Palmer, della nozione di brevità in Lichtenberg, di J. Burckhardt lettore di La Rochefoucauld, della ricezione della moralistica francese nel Settecento tedesco, curando, insieme a H. Schumacher, *Neuere Studien zur Aphoristik und Essayistik* (1986) e *Germania Romania* (1990). Ha studiato, fra i moderni, Musil e Döblin (*Scritti berlinesi*, Bologna 1994). Ha curato *Settecento tedesco e Europa romanza* (Bologna 1995). Attualmente continua le ricerche sulle relazioni fra Italia e Germania nel Settecento (già uscito il contributo in *Deutschland und Italien im 18. Jahrhundert*, Tübingen 1999) e sui contatti fra antropologia e letteratura dal XVIII al XX secolo.

Ha collaborato al primo degli incontri veneziani.

Indirizzo: Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere Moderne - Via Cartoleria 1 - I 40124 Bologna

E-mail: cantar@lingue.unibo.it

MARCO CIPOLLONI insegna Lingua Spagnola all'Università di Brescia e Lingua e Letteratura Ispano-americana all'Università di Genova.

Traduttore, saggista e critico cinematografico, ha pubblicato due

monografie sull'epoca della Conquista (*Il sovrano e la Corte nelle «cartas» della Conquista*, Roma 1994, e *Tra memoria apostolica e racconto profetico*, Roma 1996) nonché due monografie dedicate alla traduzione (*Lingue di celluloidi* e *Tra self e yo*, Genova 1998). Dirige la collana di studi cinematografici «Cine Latino» per le Edizioni del Paguro, presso le quali ha pubblicato il volume *Pagine di celluloidi. La letteratura ibero-americana e il cinema*, 1998. Sui generi brevi ha pubblicato due saggi: *Camino de aforismos: un pellegrinaggio cervantino* («Quaderni Ibero-americani», 79, 1998) e *El teatro breve en el siglo del cine*, «Theatralia II», 1993.

Ha collaborato al terzo degli incontri veneziani

Indirizzo: Dipartimento di Lingue moderne - Piazza Santa Sabina 2 - I 10100 Genova

E-mail: marco.cipolloni@lingue.unige.it

WERNER HELMICH insegna Filologia Romanza presso l'Università di Graz. Oltre alle edizioni di testi medievali, a studi sulla narrativa francese, italiana e spagnola, ad articoli sul teatro allegorico, si è occupato di aforistica nel volume *Der moderne französische Aforismus. Innovation und Gattungsreflexion*, (Tübingen 1991) e in alcuni saggi dedicati agli «aforismi murali» durante il maggio francese («Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte», 5, 1981), alle *greguerías* di Ramón Gómez de la Serna («Iberomania» N.S., 16, 1982), agli sviluppi recenti nel sistema dei generi gnomici («Problemi», 29/102, 1995), all'opera di Cioran (in *La Quête du bonheur et l'expression de la douleur dans la littérature et la pensée françaises. Mélanges offerts à Corrado Rosso*, Genève 1995) e allo scrittore argentino Antonio Porchia (in *Fragment(s), fragmentation, aphorisme poétique*, Nantes, CRINI, 1998).

Ha collaborato ai tre volumi della presente raccolta.

Indirizzo: Insitut für Romanistik der Universität - Merangasse 70 - A 8010 Graz

E-mail: werner.helmich@kfunigraz.ac.at

FRANCO MARUCCI insegna Lingua e Letteratura Inglese all'Università Ca' Foscari di Venezia.

Le sue principali pubblicazioni partono da *Il senso interrotto, autonomia e codificazione nella poesia di Dylan Thomas*, Ravenna 1976, e proseguono con *Gerard Manley Hopkins. Il silenzio e la parola*, Pisa 1977 e *I fogli della Sibilla. Retorica e medievalismo in Gerard Manley Hopkins*, Firenze-Messina 1981. Tale volume, il più approfondito della sua bibliografia, è stato rivisto e tradotto in inglese come *The Fine Delight that Fathers Thought. Rhetoric and Medievalism in Gerard*

PROFILO DEI COLLABORATORI

Manley Hopkins, Washington 1994. Oltre che autore di saggi su Browning, Wilkie Collins, Ruskin e Matthew Arnold è stato traduttore di Wordsworth e Coleridge (*Ballate liriche*, ristampata nel 1999) e ha curato, di Walter Pater, *Ritratti immaginari*, Firenze 1994, e *Gaston de Latour*, Venezia 1995.

Nel campo degli studi sull'aforistica, ha partecipato a tutti e tre gli incontri tenuti a Venezia.

Indirizzo: Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari Europei -
Zattere 1405 - I 30123 Venezia
E-mail: marucci@unive.it

ALAIN MONTANDON insegna Letteratura Generale e Comparata all'Università Blaise Pascal di Clermont-Ferrand.

Relativamente alle forme brevi ha pubblicato il volume *Formes brèves*, Hachette Supérieur, 1988; ha curato i seguenti volumi collettivi: *L'Anecdote. Actes du colloque international, présentés par A. Montandon*, Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Clermont, 1990; *Formes littéraires brèves. Actes du colloque organisé par l'Université Blaise Pascal (décembre 1989)*, «Romanica Wratislaviensia», XXXVI, Wrocław 1991; ha redatto la voce «Formes brèves» nel *Dictionnaire International des Termes Littéraires*, e ha scritto i seguenti articoli: «La marge et l'aphorisme», in *La Marge*, Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Clermont, 1988; «Le Fragment est-il une forme brève?», in *Fragments et formes brèves*, Etudes Hispaniques, 17, Publications de l'Université de Provence, 1990; «La brièveté du diariste: Joubert et Handke», in *Formes littéraires brèves*, cit.; «Crébillon moraliste: maximes, caractères et promenades», *Lettres*, 6, janvier 1994; «Poésie de l'aphorisme de Jules Renard», in *Fragments, fragmentations, aphorisme poétique*, Publications de l'Université de Nantes, Crini, 1998; «Jules Renard et Gomez de la Serna», in *Ramón Gómez de la Serna. Etudes réunies par Evelyne Martin Hernandez*, Cahiers de Recherche de l'Université Blaise Pascal, Clermont-Ferrand, 1999.

Ha partecipato al secondo degli incontri veneziani.

Indirizzo: Faculté des Lettres et Sciences Humaines- 29, Bd Gergovia
- F 63037 Clermont-Ferrand
E-mail: alain;montandon@lettres.univ/bpclermont.fr

GERHARD NEUMANN insegna Letteratura Tedesca all'Università di Monaco di Baviera. I suoi interessi vertono principalmente sulla letteratura tedesca e comparata del XVIII, XIX e XX secolo. È membro della «Bayerische Akademie der Wissenschaften». Per quanto riguarda

l'aforistica ha pubblicato le seguenti opere: *Umkehrung und Ablenkung: Franz Kafkas «gleitendes Paradox»*, Deutsche Vierteljahrsschrift 42, 1968; *Der Aphorismus. Zur Geschichte, zu den Formen und Möglichkeiten einer literarischen Gattung. «Ideenparadiese»: Uttersuchungen zur Aphoristik von Lichtenberg, Novalis, Friedrich Schlegel und Goethe*, München 1976; *La chute réfutée. Considérations sur les aphorismes d'Elías Canetti*, «Austriaca», 1980, «Der Amerikaner, der den Columbus zuerst entdeckte, machte eine böse Edeckung», in: *Lichtenger Funkenflug der Vernunft*, hg Jörg-Dieter Kogel u.a, Frankfurt a. M. 1992.

Ha collaborato al secondo e al terzo degli incontri veneziani.

Indirizzo: Institut für Deutsche Philologie der Ludwig-Maximilians-Universität - Shellingstrasse 3 - D 80799 München

ALDO RUFFINATTO insegna Lingua e Letteratura Spagnola all'Università di Torino. Si è occupato di ecdotica, di filologia e linguistica spagnola medievale, del romanzo picaresco, del teatro di Cervantes e di Lope de Vega, del Chisciotte, del Persiles, di semiologia applicata ai testi ispanici, di narrativa spagnola medievale, della poesia di San Juan de la Cruz. Ha curato numerose edizioni di classici spagnoli, da Gonzalo di Berceo, a Juan Manuel, a Mateo Alemán, a Cervantes e a Quevedo. Ha pubblicato un'edizione di aforismi cervantini (Miguel de Cervantes, *Flor de aforismos peregrinos*, Barcelona 1995).

Ha partecipato al primo e al secondo degli incontri veneziani.

Indirizzo: Dipartimento di Scienze Filologiche e Letterarie- Via S. Ottavio 20 - I 10124 Torino
E-mail: ruffinat@cisi.unito.it

GINO RUOZZI ha pubblicato studi sulla letteratura italiana del Quattrocento, del Settecento e del Novecento. Si interessa soprattutto del genere aforistico, cui ha dedicato l'edizione dei *Pensieri diversi* di Francesco Algarotti (Milano 1987); il volume *Forme brevi. Pensieri, massime e aforismi nel Novecento italiano* (Pisa 1992); l'antologia *Scrittori italiani di aforismi* (2 volumi, Milano 1994-1996) e i seguenti saggi: *I «Pensieri diversi» di Francesco Algarotti: caratteri tipologici* («Italianistica», 1984); *Abbozzi e inediti di Pensieri diversi di Francesco Algarotti nel ms. 1257 della Biblioteca Comunale di Treviso* («Studi e problemi di critica testuale» 1987); *Le massime di un malpensante, fra libri, giochi e ricordi* («Studi e problemi di critica testuale», 1988); *Der Blick des Saturn* (*Die «Aforismi di Marburgo» von Ferruccio Masini*), in G. Cantarutti - H. Schumacher (a cura di) Germania-Romania, Frankfurt a. M. 1990); *Gli aforismi di Ennio Flaiano*, in *Flaiano vent'anni dopo* (Atti del Convegno di Pescara, 1992); *Notizie*

PROFILO DEI COLLABORATORI

sul genere aforistico in Italia («Proteo», 1995); *La ricezione di Lichtenberg in Italia*, in G. Cantarutti (a cura di), *Settecento tedesco ed Europa romanza: incontri e confronti* (Bologna 1995); *Aphorisme en poésie et aphorismes de poètes dans la littérature italienne du XXe siècle*, in M.J. Ortemann (a cura di), *Fragment(s), fragmentation, aphorisme poétique*, Université de Nantes, Crini, 1998).

Ha collaborato al primo e al terzo degli incontri veneziani.

Indirizzo: via Passerini 7 - 46012 Guastalla (RE)
E-mail: gino.ruozzi@libero.it

MARIA TERESA BIASON insegna Storia della Lingua Francese e Linguistica Francese all'Università Ca'Foscari di Venezia. Si occupa di problemi formali inerenti alle forme brevi nell'ambito della moralistica francese. Le principali pubblicazioni su quest'argomento riguardano lo statuto formale della massima (*La massima o il saper dire*, Palermo 1990), la collocazione storica delle forme brevi nella moralistica del '600 francese (*Les formes brèves dans le contexte littéraire du XVIIe siècle la France*, «Rivista di Letteratura Moderne e Compare», 3, 1992), le definizioni delle passioni nell'aforistica francese (*Piccolo dizionario ragionato delle passioni francesi*, «Strumenti Critici», N.S., 1993), i rapporti fra l'aforistica italiana e quella francese (*L'aforistica italiana e il modello francese*, «Rivista di Letterature Moderne e Compare», 2, 1997).

Ha organizzato le tre giornate di studio di cui qui si pubblicano gli Atti, ha curato gli stessi e ha collaborato con una comunicazione al primo e al terzo incontro.

Indirizzo: Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari Europei - Zattere 1405 - I 30123 Venezia
E-mail: biason@unive.it

INDICE DEI NOMI*

- ACCETTO, T., II 13
 ADORNO, T.W., I 85; III 23
 ADRIANO, A., I 19
 AFRANIO, II 15-16
 AGAMBEN, G., III 26, 188
 AGRIMI, J., III 15n., 16n.
 AILLY, ABBÉ DE, I 45
 ALAMOS DE BARRIENTOS, B., I 12, 21
 ALANO DI LILLA, III 15
 ALBERICI, M., I 51n.
 ALBERTI, L.B., III 20, 21
 ALCIATO, A., II 13, 22
 ALCMEO DI CROTONE, III 160
 ALDENGHI, F., III 26
 ALDEROTTI, I., I 18; III 15
 ALDOBRANDINI, P., I 14
 ALEMERT, J. D', I 58; II 114-117n., 120
 ALFANO, III 15
 ALFONSO I, II 26
 ALFONSO X, II 33, 38
 ALGAROTTI, F., I 16, 20, 29, 33; III 16, 25, 33
 AL-HALLAG, I 28
 ALIGHIERI, D., III 14
 ALMANSI, G., I 28; III 14
 ALVISI, A., I 19; III 54
 AMELOT DE LA HOUSSAYE, A., I 21, 54, 126; II 43 n.
 AMENDOLA, G., I 23
 AMLETO, III 117
 ANACREONTE, III 14
 ANASSAGORA, III 160
 ANTONELLI, R., III 16n.
 ARAGON, L., III 91
 ARCONVILLE, MADAME D', I 58
 ARICÒ, D., II 21 n., 22n., 25 n.
 ARISTOTELE, II 13, 21, 25; III 14, 18
 ARNAULD, A., I 45
 ARNOLD, M., I 139-144; II 97, 103; III 110, 116, 117
 AUCLAIR, M., I 65 n.
 AUDEN, W.H., II 100, 101
 AULO GELLIO, II 15
 AUSTIN, J.L., II, 86n., III 88, 91
 AYERBE-CHAUX, R., II 39 n.
 AZORÍN [vedi MARTÍNEZ RUIZ, J.]
 BACCHELLI, R., I 18, 25, 26; III 23
 BACONE, F., I 14, 77, 135; II 104; III 16, 18, 19, 20, 22, 32, 119, 120
 BADINI, C.F., I 121
 BAFFO, M. [vedi BERNARDO DA VENEZIA]
 BAGLIVI, G., I 22
 BALDINI, A.E., II 16n.
 BALDINI, M., I 128
 BALZAC, H. DE, I 63 n.; II 70
 BANDELLO, M., II 19
 BARBEY D'AUREVILLY, J., I 63n.; III 91
 BARBIN, C., I 41, 45
 BARGAGLI, G., II 19-20n.
 BARGELLINI, P., I 25
 BARILLI, B., I 35; III 23, 38
 BARNES, W., III 109, 150n.
 BAROJA, P., III 126, 128-130, 137
 BARRET BROWNING, E., III 109, 117
 BARRÉS, M., I 70 n.
 BARRIE J.M., I 145
 BARSOTTI, D., I 28
 BARTHES, R., I 56 n., 79, 94; II 46-48, 50, 59, 62; III 653
 BARTOLOMEO DA SAN CONCORDIO, I, 27; III 16
 BASILI, D., I 31; III 14, 21, 52, 63
 BATAILLE, G., I 75, 76
 BATTISTINI, A., I 35
 BAUDELAIRE, C., I 24, 67, 130, 156; III 37, 59
 BAUDOIN, J., II 22
 BAUMANN, J.F., I 130
 BAYLE, P., III 35
 BAZLEN, R., I 20, 32, 36, 38
 BEAUMARCHAIS, P.A. DE, II 54, 65
 BEAUNIER, A., II 78 n.; III 83n.
 BECKETT, S., I 145; III 13
 BÉGUIN, A., I 74
 BELGUISE, C., II 78
 BELLEGARDE, ABBÉ DE, I 45, 126
 BELLERO, P., II 11n.

* L'indice si riferisce ai tre volumi degli Atti. Il numero romano indica il volume, quello arabo la pagina.

I criteri seguiti per la sua compilazione sono i seguenti: gli autori dell'antichità classica sono indicati solo col nome d'uso (es.: Marco Anneo Lucano → Lucano); gli pseudonimi rinviano al nome vero e proprio (es.: Stendhal → Beyle, H.); i nomi dei santi vengono esposti per intero (es.: S. Agostino → Sant'Agostino).

- BELLIFEMINE, C., I 19
 BELLOCCHIO, P., I 18
 BEMPORAD, G., I 133 n.
 BENDA, J., I 83 n.; III 27
 BENEDETTI, C., I 93 n.
 BENJAMIN, W., II 10, 19, 20; III 126
 BENN, G., III 140n.
 BENZI, U., III 15, 16n.
 BERARDINELLI, A., III 51, 52n.
 BEREND, E., I 109n.
 BERGMAN, T., II 124
 BERNANOS, G., I 83n.
 BERNARDO DA VENEZIA, I 21
 BERNASCONI, U., I 22, 24, 36, 37; III 44, 45n.
 BERRANGER, M.P., I 67n.; II 84n.
 BERSANI, J., I 76n., 85
 BERTOLDI, A., I 32n.
 BETOCCHI, C., I 25
 BEUGNOT, B., III 78
 BEYLE, H., I 70; II 70, 83
 BEVILACQUA, E., III 22
 BIASON, M.T., I 42n., 46n., 98, 138, 148-157; II 9n., 45, 58, 88 n.; III 30, 78, 80n., 95n., 181, 182, 185
 BINDONI, G., I 32
 BIRABEAU, A., II 70, 72
 BIRELEY, R., II 15n., 21n.
 BISCACCIA, N., I 30
 BISELLO, L., III 23
 BLAKE, W., I 131
 BLANCHOT, M., I 75, 76, 84, 85; II 80, 146
 BLANCO, M., III 78
 BLÜHER, K.A., I 114 n., 85 n.
 BLUMENBERG, H., III 151n., 154n.
 BOCCALINI, T., III 47
 BOERHAAVE, H., I 112, 114
 BOEZIO, S., I 27
 BOHSE, A., I 125
 BOILEAU, ABBÉ, I 45
 BOILEAU, N., III 8
 BOINE, G., III 58
 BONTEMPELLI, M., I 26
 BORGES, J.L., I 53; II 127, 145; III 122, 123
 BORN, I. VON, I 120
 BÖRNE, L., II 145
 BORRELLI, G., II 16n.
 BORSANI DOSSI, C., III 37
 BOTERO, G., I 28; II 12, 15-17, 23-28; III 47
 BOTT, F., I 71 n.; 77, 85
 BOUFFLERS, S.J., CHEVALIER DE, I 59
 BOUGEARD, A., I 62 n.
 BOUHOURS, PÈRE, I 111
 BOURBON BUSSET, J. DE, I 70 n., 71; II 75 n., 78; III 80, 87
 BOUSQUET, J., I 70 n., 71; II 78, 79; III 102
 BOUTAUD, PÈRE, I 45
 BOUTERWEK, F., I 113, 117
 BOVET, F., I 63 n.
 BRAGANTINI, R., II 17n., 145, 146
 BRANGALEONE, II 17-19, 20-22, 24, 26
 BRANCATI, V., I 26, 27
 BRANDES, E., I 111
 BRANDSTETTER, G., II 113 n.
 BRASAVOLA, A.M., III 17, 18
 BRASSENS, G., III 14
 BRECHLER, O., I 53 n.
 BRECHT, B., II 113n.
 BRETON, A., I 67, 74, 109
 BROTIER, A.C., I 110
 BROWNE, TH., III 120
 BROWNING, R., I 137, 139; II 106; III 117
 BRUIX, CHEVALIER DE, I 59
 BRUNET, J., I 63n.
 BRUSCAGLI, R., II 20n.
 BUCCI, A., I 16, 36; III 46, 59
 BUFALINO, G., III 14, 23, 43, 54, 59, 64
 BUGIANI, A., I 34
 BULLETTA, S., II 25 n.
 BURCHIELLO [vedi GIOVANNI, D. DI]
 BURDIN, F., I 20; III 26
 BURICH, E., I 24
 BUSCAROLI, P., II 14n.
 BUTLER, S., III 59
 BYRON, G.G., III 161
 CADOU, R.G., II 85
 CAILLOIS, R., II 92n.
 CAJUMI, A., I 27
 CALASSO, R., III 21n.
 CALDERÓN DE LA BARCA, P., I 95
 CALIBANO, II 107
 CALVINO, G., I 24
 CAMPANELLA, T., I 14; III 20, 23, 30, 31
 CAMUS, A., II 53
 CANESTRINI, G., I 12
 CANETTI, E., I 77; II 127; III 21, 23, 151n.
 CANINI D'ANGHIARI, G., I 12, 13, 21
 CANTARUTTI, G., I 53, 89n., 107n., 113n., 120n., 130, 147-149, 151-156; II 43n., 145; III 17n.
 CAPRARIIS, V. DE, III 17
 CAPUANA, L., III 8
 CARDANO, G., I 14
 CARDARELLI, V., I 33; III 23
 CARDONA, R., III 131, 133
 CARDUCCI, G., I 151
 CARIO, L., I 62 n.; II 70n.; III 79
 CARLYLE, T., I 137; III 119, 120
 CARNA, M., I 38

INDICE DEI NOMI

- CAROLL, L., **III** 121, 137
CASANOVA, G., **III** 19
CASIRAGHI, A., **I** 37, 38; **III** 12, 57
CASTIGLIONE, B., **III** 35
CASTRONUOVO, A., **I** 20; **III** 43, 55
CATONE, **I** 27, 29; **II** 32
CAU, J., **II** 72, 75 n.
CECOVINI, M., **I** 20
CERONETTI, G., **I** 18, 23, 32, 151; **III** 13, 26, 27, 29, 60
CERTALDO, P. DA, **I** 17, 31
CERVANTES, M. DE, **I** 53, 87, 88, 90-92, 94, 96, 102, 103, 105, 152
CERVESATO, A., **I** 32
CESARE, **I** 142; **III** 104, 105
CESBRON, G., **I** 71, 75, 78; **II** 74n., 75n., 78, 91
CHAGALL, M., **I** 77n.; **III** 14, 15n.
CHAMBERS, E., **II** 112
CHAMFORT, N., **I** 44, 55, 57-59, 76, 124; **II** 49, 52-56, 61, 64-67, 69, 72, 73; **III** 23, 46, 47, 78, 83, 92, 186
CHAPELAN, M., **I** 68, 75; **II** 70, 72
CHAPPONIÈRE, P., **I** 63n.
CHAR, R., **I** 68, 70n., 71, 76, 80, 84, 85; **II** 85; **III** 101
CHARDIN, J.-B., **II** 10
CHARDONNE, J., **I** 63; **II** 70
CHASS, E., **I** 58
CHATEUBRIAND, F.R. DE, **I** 70n.
CHAUVOT DE BEAUCHÈNE, F., **I** 59
CHAVÉE, A., **I** 67, 77; **II** 85, 90n; **III** 102
CHAZAL, M. DE, **I** 81, 84; **II** 51n., 62n., 93; **III** 97n., 101
CHEVALLIER, G., **I** 63, 66; **II** 72
CHIARA, P., **III** 22
CHIARI, F., **I** 20; **III** 30
CHISCIOTTE, DON, **I** 92-95, 97, 99, 105
CHOKIER, J., **I** 13
CHOMEL, ABBÉ, **I** 45
CHRÉTIEN, J.-L., **I** 79n.
CICERONE, **I** 27, 54; **III** 118, 120
CIORAN, E., **I** 23, 69, 75-78, 80, 84, 85, 86; **II** 51n., 62, 70, 78, 80, 81, 82, 86, 93; **III** 81, 82, 86, 87, 89, 93, 95, 97n., 120
CIPOLLONI, M., **III** 181, 185, 187
CLARK, H., **II** 127
CLAUDEL, P., **I** 70n; **III** 91, 101
CLOUARD, H., **I** 82n., 83n.
CLOUGH, A.H., **II** 103; **III** 116
COLERIDGE, S.M., **I** 136; **II** 101; **III** 59, 120
COLOMBO, M., **I** 20
COLTELLINI, L., **I** 21
COMMERSON, H.J., **I** 63n.
CONDORCET, M.J., **II** 117n.
CONTIGNISIO, C., **II** 16n.
COOK, E., **III** 107-120
CORBINELLI, J., **I** 11, 15
CORNELLE, P., **I** 41; **III** 146
CORNELI, F., **III** 11, 12
CORREA CALDERÓN, E., **II** 38n.
CORROZET, G., **II** 22n.
CORSELLI, R., **I** 19
COSTANTINI, G.A., **I** 21
COSTANTINO AFRICANO, **III** 15
COUTEROT, E., **I** 45
COWARD, N., **I** 145
CRASHAW, R., **II** 98
CREMONA, I., **I** 25
CRISCIANI, C., **III** 16n.
CRISPI, F., **I** 18
CRISTIANI, A., **I** 35
CRISTINA DI SVEZIA, **I** 54n.
CROCE, B., **I** 24, 36; **III** 39
CRORIANO, **I** 90
CULLER, J., **III** B16
CURTIUS, E.R., **II** 41; **III** 16n.
DAC, P., **III** 80n.
DAGEN, J., **I** 56n.; **II** 52
DANEAU, L., **I** 14
D'ANNUNZIO, G., **I** 19
DARNTON, R., **II** 113
DAUDET, A., **III** 59
DEAGLIO, M., **III** 13
DEBENEDETTI, G., **III** 21
DE BOSIS VIVANTE, E., **I** 31
DE GIORGI BERTOLA, A., **I** 132
DEL GARBO, D., **III** 15
DELEUZE, G., **II** 113n.
DERRIDA, J., **I** 79
DENIS, D., **I** 41n.
DE ROBERTIS, G., **I** 33
DE SANCTIS, F., **III** 41
DESCARTES, R., **II** 119; **III** 120
DESNOS, R., **II** 95
DESSOIR, M., **I** 125
DEVAL, J., **II** 74
DIANE, COMTESSE [vedi SUIN, D. DE]
DICKENS, C., **I** 137
DIDEROT, D., **II** 54, 65, 111-113, 115, 117, 118, 120, 123, **III** 119
DIMIER, L., **I** 83n.
D'INCALCI ERMINI, P., **II** 20n.
DIONISIO CATONE, **II** 32, 34
DOGLIO, M.L., **II** 25n.
DOMEC, P., **II** 74n.
DOMENICHI, L., **I** 27
DONIZZETTI, C., **III** 134
DONNE, J., **I** 98
DOSSI, C., **I** 18; **III** 37, 59
DOUDAN, X., **I** 63n.; **II** 70

- DRUON, M., II 74
 DUBOIS, J., II 36n.
 DUCASSE, I., I 67, 73, 74; II 83
 DUCHAMP, M., I 67; II 95; III 104n.
 DUMAS, M., III 104n.
- EBNER-ESCBNBACH, M. VON, I 19
 ECKART, J. (MEISTER), I 24
 ECO, U., II 113, 115
 EDELINE, F., II 36 n.
 ELLERO, P., I 18; III 43, 44
 ELUARD, P., I 67, 68, 74, 84; III 104n.
 EMPEDOCLE, I 138; III 160
 ENGEL, J.J., I 114, 115
 EPICURO, I 138; III 13
 EPITTETO, I 131; III 33, 35, 44, 63
 ERACLITO, I 76 138 140; II 82; III 37
 ERASMO, I 21
 ERSCH, J.S., I 112
 ERXLEBEN, J.C.P., I 116n.
 ESOPPO, II 21n., 22
 ESPRIT, J., I 40n.
- FANTASIA, S., III 54
 FARADAY, N., II 105
 FASANO, P., I 94n.; III 17n.
 FELNER, I., I 129, 130
 FELS, J., II 113n.
 FERNÁNDEZ ALMAGRO, M., III 129
 FEUERBACH, L., II 90
 FICHTE, G.C., I 24
 FILIPPO IV, II 29
 FILOTEO, III 17
 FINCATI, L., I 19, 20
 FINEMAN, J., III 154n.
 FINK, G.-L., III 155n.
 FIORAVANTI, L., I 14, 16, 18, 20; III 19n., 29
 FIORENTINO, R., I 12; III 36
 FISCHER, F., III 29
 FITZGERALD, E., I 138, 139; III 107, 111, 114-120
 FLAIANO, E., I 27, 32, 35, 152; III 13, 20, 38, 41, 42, 63, 64
 FLAUBERT, G., I 10, 63n.; II 127n.
 FONTANE, T., III 151n.
 FONTENELLE, B., I 58
 FORNERET, X., I 74; II 84
 FORSSMANN, K., I 126
 FORTIA D'URBAIN, A. DE, I 57
 FORTINI, F., I 16, 18, 21; III 48, 65
 FOSCOLO, U., I 24; III 35, 41
 FOUCAULT, M., II 111n., 114n.
 FRACHETTA, G., I 22
 FRANCHINI, R., III 60
 FREUD, S., II 90; III 41, 48, 131
 FREZZA, F., I 21
- FRICKE, H., I 108n., 118n.; II 80n.; III 88n., 163n.
 FRIEDRICH, H., I 120
 FRONTALI, F., I 32
 FÜSSLI, H., I 131
- GABELLI, A., I 16, 18, 20
 GALATEA, I 93, 96
 GALENO, I 21; III 15, 17, 18
 GALIANI, ABBE, I 32
 GALILEI, G., I 13, 24; III 20, 28, 32, 143
 GALLIANI, C., I 23
 GAMBA, B., I 27
 GARCÍA LORCA, F., III 131, 133, 135-138
 GARCILASO, I 96
 GATTERER, J.C., I 110
 GATTI, A., I 19, 38; III 47
 GENETTE, G., I 48n.
 GENLIS, MADAME DE, I 58
 GÉRALDY, P., I 66n.
 GERVASO, R., III 65
 GHISALBERTI, F., I 32
 GIDE, A., I 83n.
 GILBERT, D.-L., I 57; II 51
 GINGUENÉ, I 57, 58
 GIORDANO, O., I 24
 GIOVANNI, D. DI, III 22
 GIOVIO, G.B., I 29, 30; III 25, 26
 GIRARD, A., I 73n.
 GIRAUDOUX, J., II 74n.
 GIULIOTTI, D., I 25; III 21, 22n., 39
 GIUSEPPE II, I 119
 GIUSSANI, G.P., II 17, 21, 23, 26n.
 GIUSTO LIPSIO, I 13
 GLADSTONE, W.E., II 99
 GNUDI, A., I 32
 GOEMANS, C., I 67; III 104n.
 GOETHE, J.W., II 114n., 115, 116, 119, 120, 123-126, 146, 147; III 141-145, 147-155, 160-163, 182, 183
 GÓMEZ DE LA SERNA, R., I 76, 81; II 93; III 101, 121-125, 127-130, 132-140
 GONZÁLEZ-GERTH, M., III 130
 GONZÁLEZ SAINS, J.A., I 23
 GOTTSCHED, G.C., I 117
 GOULD, P., II 113
 GOZZI, C., I 24
 GRACIÁN, B., I 21, 29, 125, 126, 149; II 29, 30-35, 38-43, 69, 145; III 23, 47, 78, 132
 GRAGNANI, C., III 52n.
 GRASSET, B., II 72
 GRAY, M., I 63
 GREENBLATT, S., III 144n.
 GREENWELL, D., III 113
 GREVILLE, F., I 52
 GRIPPARI, P., II 72, 75n.

INDICE DEI NOMI

- GRISOSTOMO, I 95
 GROHMANN, J.G., I 118
 GRUBER, J.G., I 112
 GRUTER, J., II 26n.
 GUALDO, F., III 19n.
 GUATTARI, F., II 113n.
 GUAZZO, S., II 14, 20
 GUGLIELMI, A., III 14
 GUICCIARDINI, F., I 11-17, 20, 22, 24, 32, 35, 36, 38, 48n., 148, 149, 151; III 17-20, 23, 24, 27, 28, 30, 32, 36, 41, 47, 63
 GUICCIARDINI, L., I 12, 15; II 11-13
 GUICCIARDINI, L. e P., I 13
 GUICHARD, L., I 74n.; II 83; III 85n.
 GUICHARD-MEILLI, J., I 71
 GUITRY, S., II 70, 72
 GUTHKE, K.S., III 145n.
 GUTTUSO, R., I 31
- HABEL, R., III 141n.
 HABERMAS, J., II 109
 HALDA, B., I 63n.
 HALDAS, G., I 70n.; II 85; III 87, 95n.
 HALIFAX, G.S., I 52
 HAMANN, J.G., III 35, 156, 161
 HANDKE, P., I 77
 HARDENBERG, F. VON, I 24, 76, 113, 117; II 110, 115, 116, 117-120, 124-126, 146; III 98, 142, 144, 186
 HARTKNOCH, G.F., I 114, 123
 HAVRENNE, M., I 67; II 70, 85; III 82, 102
 HEBBEL, F., I 24
 HEGEL, G., II 80, 103, 104, 116
 HEIDEGGER, M., II 82; III 13, 151
 HEINE, H., III 104
 HEINROTHS, J.C.A., III 155
 HELMICH, W., I 43, 48, 55, 56, 59, 108, 132n., 148-151, 153-157; II 144-146; III 77, 123, 124, 181-188
 HENEIN, G., I 70n., 77
 HERBERT, G., II 98
 HERDER, J.C., I 111, 121
 HERNANDEZ, G., II 42
 HEYDENREICH, K.H., I 126
 HEYNE, C.G., I 109, 111
 HIPPEL, T.G. VON, I 118
 HOFMANN, W., II 116n.
 HOFMANNSTHAL, H. VON, I 133n.; II 127; III 90
 HÖLDERLIN, F., I 77n.
 HOPKINS, G.M., I 139-141; II 97, 99, 103-106; III 110, 116
 HORSTMANN, U., I 107n.
 HUGO, V., III 91
 HUMBOLDT, W. VON, I 131
- HUYSSSEN, H. VON, III 31
 HUXLEY, T.H., II 104, 105
 HYTIER, J., II 79n., 86n.
- INCE, W.N., II 86n.
 IPPOCRATE, I 13, 21, 112, 114, 135; III 13, 18, 163
 ISAIA, II 99
 ISIDORO DI SIVIGLIA, III 15
- JABÈS, E., I 68, 84; II 79, 85; III 102
 JACCOTTET, P., I 68, 70n., 77
 JACOB, M., I 68; II 85; III 101, 122
 JACOPO DA FORLÌ, III 15
 JADELOT, I 114
 JAHIER, P., I 24
 JEAN PAUL [*vedi* RICHTER, J.P.F.]
 JÉRICA, J.P. DE, II 39
 JOHN, J., III 155n.
 JOHNSON, S., I 137
 JOUBERT, J., I 22, 24, 66, 68, 69, 70-74, 77n., 79, 81, 84; II 52, 64, 70, 71, 78, 80, 82-84, 89, 92, 144, 146; III 7, 10, 37, 47, 83-85, 87-100
 JOUANDEAU, M., I 70n., 71; II 70; III 87
 JOURDAN, P.A., I 68, 70n., 71, 75-77, 80, 86; II 51n., 62n., 86, 87n., 93; III 97n.
 JOYCE, J., II 127
 JUAN MANUEL, II 38-40, 42
 JUDRIN, R., I 77, 86; II 70, 75n., 78, 91; III 91
 JUNIUS, I 136
- KAFKA, F., II 127
 KANT, I., I 118; III 15, 142
 KAPITZA, K., II 110n.
 KARAMUSCIR [*vedi* PIUCCO, C.]
 KÄSTNER, A.G., I 110
 KEBLE, J., II 98, 106
 KECHICHIAN, P., III 121
 KEMPIS, T. DA, II 23, 106
 KHAYYAM, O., I 138, 139; III 115, 116
 KIBRE, P., III 16n.
 KLEE, P., I 77n.
 KLEIST, H. VON, I 117
 KLINGER, F.M., I 111
 KLINGSBERG, CONTE DI, I 53, 128
 KLINKERBERG, J.M., II 36n.
 KNIGGE, A.F.F. VON, I 129
 KNIPS MACOPPE, A., I 18, 20
 KÖRNER, K.H., I 133n.
 KOSENINA, A., I 113n., 117n.
 KRAUS, K., I 23, 35, 39; III 7, 10, 14, 21, 23, 40, 50, 62, 104
 KRIES, F., I 109
 KRUG, W.T., I 113, 117
 KRUPKA, P., II 73, 77

- KRUSE, M., I 83n., 119n.; II 45, 48, 58, 61; III 78
- LA BAUMELLE, L. DE, I 59
- LA BRUYÈRE, J. DE, I 21, 30, 44, 52, 55, 57, 58, 64, 72, 74; II 45, 46, 48-80, 52, 73, 92n.; III 23, 26, 34, 40, 47, 83, 94
- LACAN, J., II 46; III 125, 131
- LECARME, J., I 76n.
- LA CHAPELLE-BESSÉ, H. DE, II 48
- LADMIRAL, J.R., I 84, 85n.
- LAFOND, J., I 8n., 39n., 40n., 48n., 49n., 50n., 51n., 59, 60n., 119n., 133n., 150; II 45, 47, 58, 60; III 80
- LAGORIO, G., I 33
- LAMBERT, A.T. MARQUISE DE, I 58
- LAMBRUSCHINI, R., I 18
- LÄMMERT, E., III 150n.
- LANAVERE, A., I 54n.
- LANDHEER, R., III 78
- LANDO, O., III 69
- LANSON, G., I 82
- LANUZZA, S., III 48, 52, 54n.
- LAO-TZU, I 76
- LARA, M., III 132
- LA ROCHEFOUCAULD, F. DE, I 21, 22, 30, 39, 40-46, 48-59, 64, 65, 73, 74, 76, 83n., 108, 111, 119-121, 123-125, 149, 156; II 45-51, 56-69, 72, 77, 78, 81n., 94, 145, 146; III 14, 23, 24, 26, 30, 33-35, 40, 41, 47, 69-73, 75-80, 82, 85, 86, 90, 143-148
- LASTANOSA, V.J. DE, II 29, 30, 38, 41, 43
- LATROBIO [*vedi* GIUSSANI, J.P.],
- LAUTRÉAMONT, [*vedi* DUCASSE, I.]
- LAVATER J.K., I 130-133, 154, 156
- LAVELLE, L., I 83n.
- LÉAUTAUD, P., III 21
- LE BON, G., II 88
- LEC, S.J., II 73; III 64
- LECARME, J., I 76n.
- LECOCQ, H., I 63
- LECOMTE, M., I 70
- LEIBNITZ, W.G., II 50, 62, 79, 85
- LEITZMANN, A., I 110
- LEMAÎTRE, J., I 65n., 82, 84, II 71; III 80, 88.
- LEMONS, CONDE DE, I 91n.
- LEONARDO, I 20, 76; III 32, 37
- LEONE VI, I 19
- LEONI, C., I 20
- LEOPARDI, G., I 32, 36, 76; III 16, 23, 25, 34-37, 59
- LE SENNE, R., I 48n.
- LEVEN DE TEMPLERY, I 49, 50
- LÉVI-STRAUSS, C., III 151
- LEVRAULT, L., II 48, 50, 60, 62
- LIBURNIO, N., I 28
- LICHTENBERG, J.C., I 23, 24, 35, 41, 66, 72, 74, 76, 77n., 84n., 85, 108, 109, 118n., 127, 148-151; II 80, 84, 89, 92, 126; III 37, 62, 88, 98, 143, 145, 182, 186
- LICHTENBERG, L.C., I 109
- LICINI, G., I 19
- LIGNE, C.J. PRINCE DE, I 58
- LINNEO, I 135; II 111, 115
- LIPSIO, G., I 13; II 12, 15-17, 23-26, 28
- LISI, N., I 25
- LISTER, M., I 22
- LLOYD, J.A., II 86
- LOCHAC, E., I 76n., 80; II 79, 80; III 102
- LOEPER, H., III 163n.
- LOMBROSO, C., III 37
- LONDONIO, G.C., I 51n., 52n.; III 25
- LONG, G., I 139-141
- LONGANESI, L., I 16, 25-27, 32, 35, 36, 38; III 14, 21, 23, 37-41, 46, 121, 131
- LOPE DE VEGA, F., I 95
- LOPEZ, D., I 18; III 29, 61
- LOTMAN, J., I 43n., 44n.
- LOTTINI, G.F., I 11, 16, 20, 22, 24, 36, 48n.; III 21, 28
- LOTY, L., II 56, 67
- LUCANO, II 41
- LUCANOR, CONTE, II 38-40
- LUIGI XI, II 12
- LUKÁCS, G., III 125
- LULLO, R., I 24
- LUTERO, M., III 59
- MACAULAY, T.B., II 104
- MACCARI, M., I 21, 25, 26, 35, 38; III 14, 23, 40, 41
- MACHADO, A., III 130
- MACHIARELLI, N., I 19, 25, 32, 151; II 27, 28, 125; III 34, 35, 47
- MAETERLINCK, M., I 83; II 78, 79
- MAGNOCAVALLI, A., II 14
- MAGNY, C.E., I 82n.
- MAGRITTE, R., II 95
- MAILLY, CHEVALIER DE, I 46, 47n., 49n.
- MALEBRANCHE, N., I 25, 45
- MALERBA, L., III 23
- MALLARMÉ, S., III 91
- MALLOCK, W.T., I 143
- MALVEZZI, V., I 25-28
- MAMMI, O., I 18
- MANDEL, G., I 18
- MANERA, D., III 133
- MANN, T., III 151n.
- MANNING, H.E., II 106
- MANUEL, R., III 91

INDICE DEI NOMI

- MANUZIO, A., I 21
 MANZONI, A., I 32, 94n., 151; III 17n.
 MARCELA, I 95, 96
 MARCHESI, M., I 37
 MARCO ANTONIO, I 142
 MARCO AURELIO, I 138-141; III 34, 35, 44
 MARGOLIN, J.C., III 78
 MARIÈN, M., I 67n.; II 85; III 102
 MARION, P., I 63n.; II 70; III 80n.
 MARMONTEL, J.F., I 56
 MAROTIN, F., I 46n.
 MARTE, I 88
 MARTIN DU GARD, M., I 63n.; II 70, 74n.
 MARUCCI, F., I 148, 151-157; II 144, 146;
 III 184, 185, 187
 MARZIALE, II 41
 MASCARDI, A., I 14
 MASINI, F., I 21, 34; III 22, 26, 43, 50,
 60
 MATE, R., II 25n.
 MATTAUCH, H., I 133n.
 MATTEOLO DA PERUGIA, III 15, 16n.
 MATTIONI, S., I 20
 MAUGHAM, S., I 145
 MAUGÈ, A., I 23
 MAULNIER, T., II 70
 MAUPASSANT, G. DE, III 96
 MAURO DI SALERNO, III 15
 MAUTNER, F.H., I 40, 110n., 118; II 83n.;
 III 94n., 98.
 MAZZINI, G., I 32
 MAZZUCHELLI, E., I 16, 51n.
 MENARD, P., I 53, 92, 103, 105
 MENÉZDEZ DE HARO, L., II 29-30
 MERINI, A., I 19, 20, 38; III 54
 MESNARD, J., I 119n.
 MESSENGER, C., I 70
 METASTASIO, P., I 32
 MEYNELL, A., II 97
 MEZZINA, F., III 46n.
 MICANZIO, F., I 20; III 20n.
 MICHAUX, H., I 76; III 81
 MILL, J.S., I 107n.
 MILTON, J., I 136
 MINGUET, P., II 36n.
 MINUNNI, A., I 21, 51n.
 MIRABEAU, H.G., I 51n.; II 54, 65
 MIRANDA, II 107
 MISSAC, P., I 84, 85n., 108n.
 MOLINARI, M., I 27
 MONDINO DA CIVIDALE, III 15
 MONDUZZI, G., III 57n.
 MONTAIGNE, M. DE, I 12, 30, 50, 120n.,
 144; II 10; III 20, 26, 35, 47, 137
 MONTANDON, A., I 58n.; II 144-146
 MONTANELLI, I., I 26, 27
 MONTCRIOL, G., I 75
 MONTECUCCOLI, R., I 14, 18, 32, 36; III
 20, 31, 32
 MONTESQUIEU, C.-L. DE, II 92n.
 MONTHERLANT, H. DE, I 70n., 71, 82n.,
 83n.; II 70, 72, 75; III 80, 81, 87
 MOORE, M., I 23
 MORANDOTTI, A., I 37; III 26, 48, 61
 MORET, P., II 51n., 56; III 97
 MORGENSTERN, J.K.S., I 110
 MORILLOT, P., II 49n.
 MORITZ, K.P., I 112, 118
 MORLEY, H., II 104, 105
 MORLEY, J., I 107n.
 MOSCHENI, C., I 14
 MÜLLER, A.F., I 126; II 43n.
 MÜNKLER, H., II 15n.
 MUNIER, R., I 68, 75-77, 80, 86; II 81,
 86, 87n., 93, 94n.
 MURRI, A., I 323, 151
 MUSIL, R., I 107, 108; III 51
 MUSSOLINI, B., I 32, 152
 NAPOLEONE, I 19; III 156, 161
 NEMER, M., I 52n., 83-85; II 83
 NEUMANN, G., I 107n., 114n.; II 113n.,
 114n., 126n., 146, 147; III 150, 151n.,
 181-184, 186
 NEWMAN, J.H., II 99, 106; III 118, 120
 NEWTON, I., III 33
 NIETZSCHE, F.W., I 22-24, 34-36, 75, 76,
 84, 85n.; II 72, 79, 80, 82, 90, 127; III
 23, 24, 41, 47, 48, 57, 60-62, 64
 NIEWÖHNER, F., II 25n.
 NIGRO, S.S., II 13n.
 NOËL, B., I 71n.; II 80
 NOËL, M., I 70n., 71; II 78; III 87
 NOUGÉ, P., I 67
 NOVALIS [*vedi* HARDENBERG, F. VON]
 NOVARINO, L., I 28
 NOVARO, M., I 25
 NUDOW, H., I 113, 114, 116
 OELLERS, N., III 148n.
 OJETTI, U., I 16, 24; III 23, 39
 OLBRECHTS-TYTEGA, L., III 78
 OLIVARES, G. CONTE DUCA DI, II 25, 29,
 30
 OMEMO, I 137
 ONIMUS, J., I 84, 85n.
 ONOFRI, A., III 21
 ORAZIO, II 32
 ORIANI, A., I 32
 ORTEGA Y GASSET, J., III 121, 126-129,
 131, 138, 139
 OSTER SOUSSOUÉV, P., I 68; II 79, 85
 OVIDIO, I 25; II 23

- PANCRAZI, P., I 36
 PAGANO, S., I 19
 PALEOLAGO DIANA GOVI, T., I 30
 PALEY, W., I 136
 PALMERSTON, H.J.T., III 45
 PAOLO DA CERTALDO, III 20
 PANORMITA, II 26
 PAPINI, G., I 21-25, 33, 35, 36, 38; III 21-23, 39, 45, 56, 58
 PARADISI, A., III 32
 PASCAL, B., I 21, 23, 26, 30, 35, 55, 58, 64, 73-80, 111, 124, 126, 133; II 77-80, 82, 104; III 25, 26, 37, 44, 64, 83, 93, 98, 103, 120, 186
 PASQUIER, A., II 79n.
 PASSEN, A.M. VAN, II 11
 PATER, W., I 139, 144; III 116
 PATMORE, C., II 97-108; III 117
 PATRONIO, II 38, 39
 PAULHAN, J., I 77n.
 PAVESE, C., I 76, 77n.
 PÉGUY, C., I 63n.
 PELLIZZI, C., I 25, 26; III 39
 PERAZZI, L., I 32
 PERELMANN, C., III 78
 PEREZ, A., I 14, 91, 125
 PERIANDRO, I 90
 PERROS, G., I 69, 71n., 74, 76, 77, 81, 84-86; II 86, 87; III 91, 97
 PERSILES, I 102, 103
 PESSOA, F., III 130
 PETIT, H., I 70n., 71, 72, 75, 76; II 78, 79; III 87, 95n.
 PETRONIO, II 41
 PICABIA, F., I 67; III 91
 PICCOLOMINI, C., I 29
 PICCOLOMINI, M., II 19
 PIETRO IL GRANDE, III 31
 PIGAFETTA, F., I 19
 PIRE, F., II 36n.
 PISCOPO, F., I 32
 PIUCCO, C., I 31
 PIZZORUSSO, A., III 57
 PLANTIÉ, J., I 50n.
 PLATNER, E., I 112, 113, 115-117
 PLATONE, II 82, 107; III 44, 120, 152n.
 PLATZ, H., I 75n.
 PNIOWER, O., III 151n.
 POE, E.A., III 37
 PLUTARCO, I 28
 PONGE, I 77n.
 PONTI, G., I 31
 PONTIGGIA, G., I 38; III 40, 65, 66
 PORCHIA, A., I 77
 POULET, R., II 70, 72, 75n.
 POUND, E., III 136
 PRAZ, M., II 14n.
 PREGNO, E., I 25
 PREZZOLINI, G., I 21, 22, 24, 27, 33, 38; III 20, 21, 38, 44
 PROCTER, A.A., III 109
 PROMIES, W., I 110, 116; III 147
 PUBLIO SIRO, I 29
 PUCCI, B., I 21
 PUYSEUX, MADAME DE, I 58
 QUESNEL, P., I 45
 QUINTILIANO, II 41, 146; III 20
 QUONDAM, A., II 14n.
 RABONI, G., III 64
 RACINE, J., I 41
 RAIMONDI, E., I 16, 28
 RAIMONDI, G., I 26
 RAMÓN MONREAL, J., I 23
 RANIERI, A., III 25, 34
 RASTIER, F., III 78
 RAUMER, F. VON, III 157, 158
 RAVEL, J. [*vedi* CASIRAGHI, A.]
 RAYNAL, P. DE, I 70n.
 REDI, F., III 15
 REGISMANSET, C., I 62n., 64; II 70
 RÉGNIER, H. DE, II 72
 RELLA, F., III 15n.
 RENARD, J., I 22, 67-71, 74n., 76, 77n., 79, 81, 84; II 70, 72, 83-85, 89, 90, 92, 93; III 23, 40, 80, 83, 85-87, 91, 93, 99, 104, 122
 RENSI, G., III 23
 RESTIF DE LA BRETONNE, N., I 71
 REVERDY, P., I 70n., 71; II 51n., 62n., 78; III 85; III 87, 97n., 101
 REY, E., I 63n.; II 70, 72
 RIBEMONT DESSAIGNE, G., I 67
 RICHTER, J.P.F., I 23, 109, 117, 130n.; III 37
 RICHTER, K., III 155n.
 RIEDE, D.G., II 97
 RIEGER, M., I 111n.
 RIFFATERRE, M., 78
 RIGAUT, J., I 67; II 95
 RIGONI, M.A., I 20, 23; III 25, 54
 RINALDI, O., I 16
 RIPA, C., II 13, 14, 23
 RIVAROL, A., I 74n., 76, 152
 RIVIER, C., I 63n.
 ROBERT, M., I 109
 ROCCABELLA, T., I 14, 16, 20, 23
 ROCHE, ABBÉ DE LA, I 54
 RODITI, J., I 77
 ROMANO, L., I 19, 20; III 63, 64
 ROMERA-NAVARRO, M., I 126n.; II 29n., 38n., 42
 RONCORONI, F., I 29

INDICE DEI NOMI

- ROSA, S., I 14, 51; III 30, 31, 33
 ROSMINI, A., III 25
 ROSSELLI DEL TURCO CRESPI, B., I 19
 ROSSETTI, C., III 109, 113, 117
 ROSSETTI, D.G., II 97
 ROSSO, C., I 61n., 72; II 45; III 23
 ROSTAND, J., I 71, 78; II 70, 75n., 88, 91;
 III 80
 ROUDAUT, J., III 101n.
 ROUSSEAU, A., I 45
 ROUSSEAU, J.-J., I 58
 ROUX, P. DE, I 70n.
 ROUX, P.P., I 68; II 85; III 101n.
 RUBBI, A., I 30; III 26
 RUBÉN, G., I 42n.
 RUFFINATTO, A., I 8n., 87n., 88n., 92n.,
 150, 152-154; II 101, 145
 RUFO, J., I 91
 RUOZZI, G., I 8n., 48n., 51n., 52n., 148-
 156, 151-156; III 16n., 23, 24, 27n.,
 65, 181-188
 RUPERTA, I 90
 RUSKIN, J., I 137; II 99, 104

 SAAVEDRA FAJARDO, D., II 21
 SABA, U., I 16, 20, 23; III 41, 47, 48
 SABLÉ, MME. DE, I 19, 21, 40n., 50n.
 SACHS, M., II 72, 75n.
 SADE, D.A.F. DE, I 74n.
 SAINTE-BEUVE, C.A. DE, I 65, 84; II 51,
 70, 71, 83
 SAINT-EXUPÉRY, A. DE, III 91
 SAINT-POL ROUX [vedi ROUX, P.P.]
 SALICATO, A., I 11
 SALOMONE, I 130
 SANCHO, I 97, 99
 SAN CONCORDIO, B. DA, I 27
 SAND, G., I 140; III 91
 SAN MATTEO, III 18
 SANNAZARO, J., I 96
 SANOUILLET, M., III 104n.
 SANSOVINO, F., I 11-13, 16, 20, 22, 24, 29
 SANT'AGOSTINO, II 101, 107, 133; III 14,
 44
 SANT'IGNAZIO DI LOYOLA, II 105
 SAN SIMEONE STILITA, II 105
 SANTOMASO, G., I 31
 SAN TOMMASO, II 103, 104
 SANTONE, A.F., I 19
 SANTORIO, S., I 13, 14, 16, 18, 20, 22, 32,
 156; III 17, 18, 20, 30, 31
 SANTOS, M., I 91n.
 SARPI, P., I 13, 20, 24, 36; III 20, 47
 SARTRE, J.P., II 84n.; III 100
 SASSU, A., I 31
 SAVINI, S., I 18
 SAVOIA, C.E. DI, I 14, 18

 SBARBARO, C., I 31-33; III 20, 41-43, 48
 SCHALK, F., I 61n., 108n.; II 48, 69
 SCHAPIRA, C., II 45n.
 SCHEIWILLER, V., I 31, 33, 37; III 11
 SCHELER, L., III 104n.
 SCHELLE, C.G., I 126
 SCHILLER, F. VON, III 150n., 159, 162n.,
 163n.
 SCHINGS, H.J., I 117
 SCHIRACH, V. VON, I 123
 SCHLEGEL, A.W., I 124
 SCHLEGEL, F., I 24; II 117, 126n.; III 51
 SCHNEIDER, A., I 84, 108
 SCHOPENHAUER, A., I 119n.; II 43n., 81;
 III 23, 53
 SCHRADER, W., I 113n.
 SCHRIMPF, H.J., I 118n.
 SCHULTZ, F., I 53, 119-121, 125, 128
 SCHULTZ, G., II 110n.
 SCHUMACHER, H., I 113n., 120n.
 SCUDÉRY, M. DE, I 41n
 SCUTENAIRE, L., I 67, 68, 71, 77, 78, 81,
 84, 86; II 51n., 62n., 76, 84, 90, 94n.,
 95; III 86n., 87, 89-91, 93, 97n., 105
 SEGRE, C., I 104n.
 SELLA, E., I 24
 SENANCOUR, E. DE, I 140
 SENECA, I 27, 48n., 54; II 24, 41; III 18,
 120
 SENOFONTE, III 35
 SERGÉ, I 45-47
 SERRES, M., II 112n.
 SETANTI, J., I 12
 SGALAMBRO, M., I 29; III 15, 21, 43, 49,
 50
 SHAKESPEARE, W., I 142; III 117
 SIGAUX, G., I 74n.; II 83n.; III 85
 SILESIUS, A., I 24; II 82
 SIMON, P., I 82n.; II 72n.
 SINNER, L. DE, III 34
 SISTO, FRA, I 11, 15
 SIRAI, N.G., III 16n.
 SLATAPER, S., I 24
 SMILES, S., I 138
 SMITH, P.G., III 78
 SOCRATE, II 13; III 35, 120
 SOFFICI, A., I 16, 21, 24, 25, 33, 36; III
 23, 59
 SOLMI, S., I 19n.; III 21
 SPAGNOL, E., I 28
 SPAZIANI, M.L., I 20; III 42, 43, 57
 SPECIANO, C., III 28
 SPINOZA, B., I 140; II 79
 SPITZER, L., I 101n.
 SPONGANO, R., I 13, 15
 SPONTONE, C., I 12, 17
 STACKELBERG, J. VON, I 108n., 120; II 45

- STAËL, G. DE, I 58
 STAGLIENO, M., I 26
 STAHL, P.-J., II 70
 STAROBINSKI, J., I 79; II 81n;
 STAZIO, II 41
 STÉFAN, J., I 71n., 74n.
 STEIN, C. VON, II 119n.; III 142n.
 STEINER, G., II 10
 STENDHAL [*vedi* BEYLE, H.]
 STERNE, L., III 35
 STESICORO, II 21
 STIEDENROTH, E., III 162
 STINGELIN, M., II 127n.
 STOLL, M., I 112, 114
 STOLLEIS, M., II 15n.
 STOPPARD, T., I 145
 STROZETZKI, C., I 41n.
 SUARÈS, A., II 70, 75n.
 SUARD, J.B., I 57
 SUIN, D. DE, II 71
 SWEDENBORG, E., II 104
 SWIFT, J., I 24, 74; II 54

 TACITO, I 12, 21; II 26, 41
 TALVART, H., I 63n.; II 70
 TAMINI, P.G., II 75n.
 TARONE, P., I 128-129
 TASSONI, A., III 16, 25
 TAVOLATO, I., I 20, 23; III 58
 TENNYSON, A., II 99, 103; III 116
 TEOFRASTO, I 21; II 49
 TESAURO, E., I 14; II 21n., 22
 THACKERAY, W.M., III 120
 THÉRIVE, A., I 83n.
 THIAUDIÈRE, E., I 63n.; II 70
 THOMASIVS, C.D., I 125, 126
 THOMPSON, F., II 97
 THOMSON (B.V.), J., II 102
 TIEMANN, B., II 22n.
 TINBERGEN, J., III 13
 TITO LIVIO, II 25
 TOB, S., III 132
 TOESCA, M., I 63n., 65n.
 TOFFANO, P., III 78
 TOMMASEO, N., I 20, 24, 33; III 16, 20,
 21, 24, 25
 TORMA, J., III 104
 TOSTI, R., I 29; II 14n., 23n.
 TOULET, P.J., III 14
 TOZZI, F., I 21
 TRINON, H., II 36n.
 TRIVULZIO, L., I 32
 TROLLOPE, A., I 137
 TRUCHET, J., I 40n., 54n.
 TRUCILLO, M., III 26, 43, 56, 57n.
 TUPPER, M., I 138
 TURRI, V., I 32

 UNGERER, G., I 125n.
 USPENSKIJ, B.A., I 44n.

 VALÉRY, P., I 68, 70n., 71n., 76-78, 80,
 83, 84n.; II 70, 74n., 75, 79n., 85,
 86n., 91, 127; III 87, 91, 94, 95n., 101
 VAN DELFT, L., I 129; II 45, 71
 VASSEUR, P., I 63n.
 VAUVENARGUES, L. DE, I 23, 55-58, 73, 74,
 76, 151; II 49-52, 61-63, 71n., 94; III
 17, 47, 79, 82n.
 VEDRANI, A., I 32
 VEESER, H.A., III 114n., 156n.
 VENEZIANI, M., III 14, 21n.
 VERCIER, B., I 76n., 85
 VERDE, D., III 26
 VERGA G., III 8
 VERMEER, J., II 120, 123n.
 VILLIERS, ABBÉ DE, I 45
 VERNAGE, J.F., I 50n.
 VICO, G.B., I 16; III 24
 VIGNY, A. DE, I 70, 83
 VILDRAC, C. [*vedi* MESSAGER, C.]
 VILMORIN, L. DE, I 71
 VIRGILIO, I 137
 VIVANTI, C., III 20n.
 VIVIANI, C., I 18, 38; III 11, 12, 26, 29
 VÖLKEL, M., II 25n.
 VOLTAIRE, F.-M. AROUET DE, I 56, 59; II
 51, 94; III 35

 WACHLER, J.F., III 158, 160
 WARENS, L.E. DE, I 58
 WEBER, W., II 15n.
 WEIGEL, S., II 113n.
 WEIL, S., I 70n., 71, 76, 80; II 78, 79;
 III 87
 WILDE, O., I 22, 24, 143-145, 152; II
 100, 101, 103; III 23, 107, 130, 137
 WHITE, H.V., III 144n., 153n.
 WITTGENSTEIN, L., I 107
 WOLFFROMM, G., I 76; II 70, 74n., 75n.,
 76n.
 WOOD, D., II 113n.
 WORDSWORTH, W., III 117
 WOTTON, H., I 145
 WYCHERLEY, W., I 52

 YURCHIEVICH, S., III 123

 ZACCARIA, G., II 18n.
 ZANCARI, A., III 15
 ZARA, G., II 63n.
 ZEDLER, H., I 112
 ZUNIGA, D., I 22

ARTICOLI

Loredana Bolzan

L'ESISTENZA MANCATA: I PERSONAGGI DI EMMANUEL BOVE

Mediocri, ripetitivi, patetici: questo deficit affettivo e sociale, che caratterizza i personaggi romanzeschi di Emmanuel Bove, sembra in stretta connessione con la prospettiva ravvicinata (e letterale) attraverso la quale si protendono fuori di sé, in quell'effimera, e costante, funzione percettiva che costituisce la loro esclusiva forma di conoscenza. Si tratta di un'attitudine limitativa, se non addirittura di un declassamento dell'ordine conoscitivo che li rende incapaci di esprimere ciò che l'antropologia ascrive all'uomo come conquista per la sua sussistenza, vale a dire quell'inventiva simbolica che ne assicura la rilevanza e la specificità nell'ordine naturale.

Si può definire l'uomo semplicemente come un essere che si distingue più per le rappresentazioni che per le percezioni, e proprio di questo vive perché si comporta più a partire da situazioni previste e progettate che da quelle incontrate e «reali». Con queste determinazioni si è dato uno schizzo di ciò che si deve chiamare l'apertura al mondo dell'uomo¹.

Per far fronte a un ambiente non specializzato, e nello stesso tempo per essere «esonero» dalla profluvie di stimoli che lo assediano, l'uomo si difende con l'accrescimento dei circuiti relazionali i quali sottendono l'allusività, quella ricognizione sommaria dinanzi a un «*campo di sorprese*, dalla struttura imprevedibile, che va elaborato, cioè esperito, con circospezione e prendendo ogni volta misure e provvedimenti»². «L'uomo è

¹ A. GEHLEN, *Antropologia filosofica e teoria dell'azione*, trad. it. Napoli, Guida, 1990, p. 95.

² Id., *L'uomo. La sua natura e il suo posto nel mondo*, trad. it. Milano, Feltrinelli, 1990, p. 63.

l'essere che *antivede* e *provvede*»³. «La sapienza e l'astuzia contraddistinguono lo spazio della *Welt* rispetto all'*Umwelt*»⁴.

Bove non esplora dunque la crisi del romanzo tradizionale (siamo alla fine degli anni Venti) dirigendosi sulla sofisticazione dell'indagine psicologica, se il suo è piuttosto l'irrigidimento a ritroso verso il canone della tipizzazione e della semplificazione, come a saggiare la consistenza del vissuto nel corto raggio degli automatismi, da cui quella sintassi *naïve* e seriale che accumula gli oggetti della percezione senza gli obblighi discriminanti del codice narrativo. In tal senso Bove, almeno nei suoi più celebri romanzi d'esordio (ma non negli ultimi, dove l'irrisolutezza e la lucidità del protagonista richiamano l'andamento pulviscolare e paradossale dell'io proustiano), sembra privilegiare proprio ciò che Proust disdegna nella (propria) rifondazione del romanzo: «Pas une seule fois, un de mes personnages ne ferme une fenêtre, ne se lave les mains, ne passe un pardessus, ne dit une formule de présentation. S'il y avait même quelque chose de nouveau dans ce livre, ce serait cela»⁵.

Il suo tratto rilevante è lo smantellamento del soggetto⁶ come entità nella quale confluisce lo spessore dell'esistenza e quella marcatura che delinea i contorni di un personaggio romanzesco. Niente figure riconoscibili nell'esemplarità, e descrizioni solo per l'uso di una tecnica, visto che approdano a identificazioni sommarie: all'espressività delle emozioni e a qualche gesto caratterizzante. Inoltre la concentrazione sul particolare,

³ *Ibid.*, pp. 58-59.

⁴ «Come l'*Umwelt* è definita dall'armonia tra bisogni e risorse, stimoli e risposte, così la *Welt* è definita, anzi è creata da reti o ragnatele di simboli, da allusioni a esperienze, da significati che, come totalità e sistema, danno significato umano – precario e artificiale – al *milieu*, allo spazio materiale e insignificante». Cfr. R. ESCOBAR, a sigillo del suo commento intorno all'antropologia filosofica di Arnold Gehlen, nel cap. IV di *Metamorfosi della paura*, Bologna, il Mulino, 1997, p. 81.

⁵ Cit. in N. SARRAUTE, *L'ère du soupçon. Essais sur le roman*, Paris, Gallimard, 1956, p. 72.

⁶ «La notion d'*individu*, qui ne se confond pas avec celle de sujet, la personne «historique» dotée, si l'on ose dire, d'un état civil, à qui est reconnue la singularité, un caractère unique et irremplaçable. [...] Notion juridique: l'*individu*, en tant que personne physique [...] en tant qu'être humain singulier, se distingue de la collectivité. [...] Psychologique et morale: l'*individu* s'oppose à la société, à la collectivité, à la communauté. [...] Le sujet, bien différemment, est une catégorie philosophico-linguistique, instance d'énonciation». G. MATHIEU-CASTELLANI, *La scène judiciaire et l'autobiographie*, Paris, PUF, 1996, p. 188.

la dislocazione espressionista dell'insieme, disperdono l'asse della ricognizione, vale a dire la sua dominante psicologica, almeno per quanto riguarda la messa a punto di un ritratto. Con le conseguenze interpersonali – confermate dalla menomazione affettiva di questi personaggi – richiamate da Michel Deguy nella sua drammatica testimonianza personale:

Il faut de la prosopopée pour faire de la réciprocité. Il faut donner un visage et une parole à ce qui n'en a pas, ou pas assez. Envisager et dévisager, donner voix à cette altérité qui fait peur par son indétermination. [...] Quelque être que tu sois, tu n'es pas n'importe quoi d'infigurabile. Je te reconnais, *tu quis es*, tu es: visage et nom. Nous pourrions, peut-être, parler⁷.

Allo stesso modo manca il passato come *background* deterministico, o consegnato in qualche traccia informativa, nonché la stratificazione psicologica che qui si ribalta in automatismi e letteralizzazione dei codici relazionali, come se la nuova identità sociale si costruisse in qualche modo per cancellazione dello spazio vitale e delle coordinate simboliche dell'individuo recidendone via via le occasioni di promiscuità. La libertà rivendicata dal primo dei personaggi tipicamente boviani (il protagonista di *Mes amis*)⁸ è ottenuta infatti per sottrazione di beni, di interessi, di ruoli, di correlazioni ambientali, per riportare l'esistenza a una sorta di grado zero sociale e psicologico, complice anche la frattura determinata dalla guerra, ma senza affidarla al rancore della critica morale o alla proiezione vagamente utopistica in un qualche riscatto futuro. Nel tempo esistenziale uniformemente accelerato manca lo scarto che separa la modalità (l'intenzione) dall'azione, così come manca il concetto di valorizzazione come picco funzionale o simbolico in cui si condensa la figura del protagonista e, correlativamente, il concetto di *alter ego* fruibile dialetticamente. Assente l'implicito, dicibile e visibile sono equiparati nella nitidezza dello sguardo disincantato che lavora di sola registrazione. Se il presente è attestato di contingenza, la durata orientata esclusivamente sul futuro scandisce le tappe della sopravvivenza senza incidere sul senso. Non vi sono antefatti temporali: la storia personale dell'individuo e la cornice sociale sono aboliti. Il passato è un

⁷ M. DEGUY, *A ce qui n'en finit pas. Thrène*, Paris, Seuil, 1995, s.p.

⁸ *Mes amis*, Paris, Flammarion, 1977 (1a ed. 1924). D'ora in poi contrassegnato con la sigla MA.

antecedente molto prossimo legato alla guerra, solo che si tratta di un puro indice cronachistico che non contempla alcuna digressione in merito, né di tipo evenemenziale né di tipo ideologico⁹.

Anche il *debors*, come luogo della dinamizzazione sociale, è inesistente e sussiste come scenario inerte, occupato dalle strutture stabili della vita di relazione: botteghe, luoghi di lavoro, caffè ecc., in omologia con la rimozione di qualunque caratterizzazione estetica del vivere, ivi compreso il *loisir* in quanto sospensione della prosaicità strettamente funzionale.

Attenersi a un vissuto depurato dell'esperienza è la controproposta boviiana intorno all'esistenza, ossia il rifiuto delle forzature su cui è fondata la vita comunitaria, con le quali non può competere la discrezione come virtù personale: «J'habitais au sixième, loin des appartements. Je ne chantais pas, je ne riais pas, par délicatesse, parce que je ne travaillais pas». Allo stesso modo, la marginalità rivendicata dal paria non può reggere contro l'imperativo morale della vita dignitosa garantita dal lavoro: «Un homme comme moi, qui ne travaille pas, qui ne veut pas travailler, sera toujours détesté». Salvo l'impudenza di attribuire agli altri l'invidia inconfessata di volersi simili a lui: «J'étais, dans cette maison d'ouvrier, le fou, qu'au fond, tous auraient voulu être. J'étais celui qui se privait de viande, de cinéma, de laine, pour être libre. J'étais celui qui, sans le vouloir, rappelait chaque jour aux gens leur condition misérable. On ne m'a pas pardonné d'être libre et de ne point redouter la misère». (MA206)

L'*anti-romanesque* delle storie boviiane riporta l'attenzione sulla dimensione pre-simbolica della persona, quel sostrato che contrae al minimo la sua struttura sociale spazzando via ogni mitologia della spiritualizzazione della vita e dell'incremento progressivo dell'individuo. È l'irrisione, da un lato, del principio borghese che postula un'interrelazione vantaggiosa fra gli individui e, dall'altro, del cosiddetto umanesimo altruista, o

⁹ «Un phonographe, qui marchait avant la guerre, est tourné vers le mur. On se demande ce qu'il fait là, puisqu'il ne fonctionne pas». (MA23) «Il m'a assuré qu'il avait été blessé à la guerre: pourtant, on dit qu'il était déjà borgne en 1914». (MA23) «Une bague d'aluminium - souvenir de son mari mort au front - orne l'index de sa main gauche». (MA 37) «J'eus envie de lui apprendre que j'avais fait la guerre, que j'étais gravement blessé, que j'avais la médaille militaire, que je touchais une pension, mais je compris tout de suite que c'était inutile». (MA28)

perché di tipo paternalista – lasciando quindi immutata la disparità fra i due termini della relazione – o perché viceversa non prefigura nessuna radicalizzazione del conflitto.

Il personaggio, sostanzialmente inattivo, si afferma invece nella sua funzione per così dire inerziale: osserva, si muove e si fissa in uno spazio esterno/interno molto ridotto. Il letto, quale perno della stanza, raffigura il centro della vita: e svegliarsi significa ricollocarsi nel mondo da quel punto indiscusso e confortevole. Se c'è conoscenza è autoriflessiva: l'individuo si guarda e si ausculta nella sua consistenza organica non nella sua plasticità. L'autoritratto al risveglio del protagonista pubblicizza infatti la sua immagine fisica più oscena:

Quand je m'éveille, ma bouche est ouverte. Mes dents sont grasses: les brosser le soir serait mieux, mais je n'en ai jamais le courage. Des larmes ont séché aux coins de mes paupières. Mes épaules ne me font plus mal. Des cheveux raides couvrent mon front. De mes doigts écartés je les rejette en arrière. C'est inutile: comme les pages d'un livre neuf, ils se dressent et retombent sur mes yeux.

En baissant la tête, je sens que ma barbe a poussé: elle pique mon cou.

La nuque chauffée, je reste sur le dos, les yeux ouverts, les draps jusqu'au menton pour que le lit ne refroidisse pas. (MA13)

Principio e limite dell'identità (e della sua inconsistenza), è il corpo a promuovere la ricognizione completa dell'individuo che si deve ricostruire al risveglio rimontando uno alla volta *au ralenti* tutti gli elementi della sua persona¹⁰. L'amplificazione e la caratterizzazione maniacale dei gesti che riguardano la preparazione alla vita quotidiana, come lavarsi e vestirsi, comprovano la tenuta precaria, e per così dire letterale, dell'Io a cui funge da sigillo l'autoriconoscimento di sé come doppio: «Un miroir, dans un cadre de bambou, reflétait son visage. Il oublia tout et, parlant tout seul, se regarda pour voir comment il était quand il parlait»¹¹. (HD13)

¹⁰ «Jeanne est plus sensible le matin que le soir. Elle n'aimait pas que je la touchasse quand elle s'éveillait. Elle a besoin de reprendre conscience d'elle-même. Cela dure quelques minutes, pendant lesquelles il fallait que je la laissasse seule pour qu'elle eût le temps de se reconnaître, de penser à ses organes, à l'un après l'autre, car elle a peur qu'une maladie ne l'ait attaquée pendant la nuit, comme on a peur que quelqu'un ne soit mort pendant une absence». (A86)

¹¹ *Henri Duchemin et ses ombres*, Paris, Flammarion, 1983 (1a ed. 1928). D'ora in poi HD.

Il processo d'integrazione avviene per contiguità, visto che solo dopo essersi ricompattato come persona, e avere ridelimitato lo spazio proprio, il personaggio può affrontare il mondo esterno: «Je voulais être seul jusqu'à ce que j'eusse retrouvé toutes mes pensées»; «Avant de sortir, je jette un coup d'oeil sur ma chambre». (MA20) E tuttavia, là dove la messa a punto dell'identità coincide con il ricomporsi del decoro fisico, il processo va replicato in continuazione, nella derisione del principio evolutivo della persona e dell'economia delle sue azioni:

A mesure que le temps passait, la fraîcheur de mon visage, le brillant de mes cheveux, les plis de mes habits s'en allaient. Ce n'est que tout de suite après que ma toilette est achevée, durant quelques minutes seulement, que j'ai le sentiment d'être à mon aise. Je parle alors avec esprit. Mes gestes sont pleins d'aisance. Je suis un autre homme¹². (A36-37)

Il pittoresco dell'intimità, più che sottolineare l'eccentricità, degrada la messa a fuoco dell'identità dirigendola su gesti secondari rispetto a quelli considerati rilevanti per la vita attiva e immaginativa, in quanto inerisce alla marginalità della persona non al suo sviluppo. L'individuo è in partenza idiosincratico, cioè focalizzato sulla propria autosufficienza, sull'indisponibilità all'allargamento del proprio spazio psico-fisico, da cui la vulnerabilità epidermica che caratterizza i suoi rapporti sociali. Manca la risonanza nel contatto fra le persone, l'intervallo che polarizza in virtù di un desiderio, di un'intenzione, di una finalità. L'universo dei personaggi boviani è quello delle relazioni improduttive: vicini, incontri occasionali per strada e al café, o qualche raro rapporto strutturato che tuttavia non permea di sé nessuna promessa alternativa, mentre dove compare la comunità, come in *Départ dans la nuit*¹³, essa non riesce ad affermarsi nella coesione e si smembra a poco a poco.

L'equilibrio dell'individuo degradato è legato alla formula elementare (regressiva e difensiva) «piacere/dispiacere» che contrassegna l'area psicologica delle abitudini o delle suscettibilità, mentre rifugge dalla sfera interdotta – perché ignota e ignorata – delle passioni. Essa funge anche da formula di relazione perché precostituisce l'intercapedine fra sé e gli altri, perché mantiene attiva la soglia di contatto non come zona di

¹² *Armand*, Paris, Gallimard, 1977 (1^a ed. 1926). D'ora in poi A.

¹³ *Départ dans la nuit*, Paris, Gallimard, coll. «L'Imaginaire», 1992 (1^a ed. 1945). D'ora in poi DE.

scambio e di reciprocità bensì come frontiera psico-somatica che definisce le sensazioni di benessere e malessere in rapporto al mondo: «Je crains les maladies contagieuses» (MA20); «J'ai toujours craint les hernies» (MA25); «Je déteste m'asseoir près d'une porte» (MA38); «J'aime les femmes en pantoufles: les jambes n'ont pas l'air défendues» (MA15); «J'aime les enfants, ainsi quand je rencontre deux gamines, je leur adresse la parole» (MA17); «J'aime à donner du pain aux oiseaux» (HD60); «J'aime à rendre des services, de petits services, bien entendu, pour montrer ma bonté» (MA83); «Je ne peux pas supporter les domestiques» (HD83); «Je n'aime pas plus toucher un mur que le sol quand il m'arrive de ramasser une pièce de monnaie» (A59); «Le contact des hommes m'incommode». (MA83)

Colui che rivendica lo statuto del paria è un'entità più biologica che sociale, la cui esistenza è scandita come un percorso meccanico a sviluppo bloccato. La micro-cellula individuale si configura come ricerca di una sorta di specularità «organica», tutt'altro dall'allargamento psico-relazionale inerente alle pulsioni di vita, dato che la contrazione dell'Io come individuo e come contesto è il contrario del principio espansivo-integrativo che connota l'appartenenza del soggetto al mondo¹⁴. Il suo programma esistenziale si attesta sulla ricerca di un complemento di sé nella *quête* derisoria di un amico, in un tipo di rapporto che rinuncia al perseguimento del nuovo e all'accrescimento del soggetto e che espunge il desiderio come trascendenza, e come scarto qualitativo rispetto al qui ed ora. La polarizzazione fra gli individui avviene al livello più elementare, ma anche esauriente, dell'investimento, come nel caso del protagonista di *Mes amis* che ricerca un altro identico a sé, in cui riconoscersi per semplice raddoppiamento della sua persona. L'amico, come riflesso speculare, variante ossessiva di un bisogno primario, è il luogo dell'assimilazione perfetta perché non contempla gli equivoci o le frustrazioni della vita amorosa e i residui della reciprocità:

¹⁴ Un personaggio per altri versi emancipato dalla sua lucidità, come sostiene a più riprese F. Ouellet: «En deçà de l'intrigue véhiculée, l'anti-héros recompose *subjectivement* son image par rapport à autrui et rachète ainsi l'échec social par la force d'une pensée idéalisée, par l'intellectualisation de son propre destin, enfin maîtrisé». F. OUELLET, *L'Altérité subjective d'Emmanuel Bove. Le cas du «Piège»*, «Etudes Littéraires», vol. 27, n. 3, hiver 1995, p. 102.

Je voulais un ami malheureux, un vagabond comme moi, envers qui on n'est tenu à aucune obligation. J'avais cru que Billard était cet ami, pauvre et bon. Je m'étais trompé. A chaque instant, il m'entretenait de sa maîtresse – ce qui me plongeait dans une grande mélancolie. (MA71)

Si tratta di un modello regressivo, aconflittuale, che incorpora l'utopia del successo a partire da una posta ridottissima, una sorta di programma pauperistico in cui coniugare appagamento affettivo e microcellula sociale. L'altro cercato ha insieme le caratteristiche della sovvenzione e dell'alterità minima, una sorta di parassitismo che prelude alla lunga durata di una relazione «astratta»:

Pour un peu d'affection, je partagerais ce que je possède: l'argent de ma pension, mon lit. Je serais si délicat avec la personne qui me témoignerait de l'amitié. Jamais je ne la contrarierais. Tous ses désirs seraient les miens. Comme un chien, je la suivrais partout. Elle n'aurait qu'à dire une plaisanterie, je rirais; on l'attristerait, je pleurerais.

Ma bonté est infinie. Pourtant, les gens que j'ai connus n'ont pas su l'apprécier. (MA47)

L'altro viene esperito per attrazione a sé, ricalcato come un doppio sulla propria figura, in una parodia della reciprocità, e diventa riprovevole solo per essere altro, come se la non conformità alle aspettative vagheggiate fosse il venir meno della trasparenza, della sintonia, della consequenzialità fra intenzione e azione che è considerata il sigillo morale dell'assimilazione fra gli individui:

Avez-vous remarqué comme on se trompe souvent sur les gens. On est certain qu'ils diront une chose et ils vous répondent le contraire. (HD77)

Il connaissait certainement toutes les pensées mesquines qui, alors, avaient traversé mon cerveau. Oui, sans aucun doute, il les connaissait toutes, parce que, moi, à sa place, je les eusse devinées. (HD88)

– J'ai bon coeur, continua Billard, qui suivait son idée. Mais il faut être prudent, sinon on abuse de votre bonté. Vois-tu Bâton, c'est pour un camarade que j'ai perdu ma place.

Ces paroles me déplurent encore et, pour trouver un point sur quoi nous eussions pu être d'accord, je sautai d'un sujet à l'autre.

– J'ai été à la guerre.

Je sortis mon portefeuille et lui montrai mon livret militaire avec mon nom, en grosses lettres, sur la couverture.

– Moi aussi, j'ai été à la guerre, me dit-il en me montrant à son tour des papiers.

Il les déplia. [...] Je faisais semblant de m'intéresser à tout cela, mais rien ne m'ennuie autant que les portefeuilles des autres et que ces photographies au verso crasseux. Pourtant, combien en ai-je vu pendant la guerre, de portefeuilles et de photographies! (MA 68-69)

Pensez à l'être qui, dans votre vie, vous a fait souffrir. Pensez qu'à sa place vous n'eussiez pas agi comme lui. Je ne vous demande pas de faire pour un inconnu ce que vous auriez fait pour un être aimé. Je vous demande simplement de vous efforcer de me comprendre et de me conseiller. (HD140-141)

L'immedesimazione comporta l'azzeramento anticipato dei conflitti e più in generale la restrizione in senso identitario del punto di vista. Solo che ciascun punto di vista è esclusivo e pretende la stessa legittimità, mancando il presupposto del confronto reale che sposti entro l'area della dialettica superiore e della complessità della vita morale il legame fra gli individui:

Cher monsieur, j'ai fini par croire mon amie. J'ai fini par la croire, mais, malgré tout, j'ai toujours conservé en moi un doute. C'est ce doute que je vous demande de chasser. Je vous ai répété textuellement les paroles de celle que j'aime toujours. Je vous ai encore raconté que, bien que j'aie fini par croire mon amie, je suis toujours certain de l'avoir vue dans le taxi. Il me semble que rien ne pourra m'enlever cette certitude. Et pourtant, Henriette m'aime tant, elle est si franche! Laissez-moi vous dire aussi que, si vous aviez été à ma place, vous eussiez certainement reconnu mon amie. Vous l'eussiez reconnue comme je l'ai fait. Aussi, est-ce inutile de me dire que j'ai peut-être mal vu. (HD151)

L'utopia si deteriora infatti sulle riserve che ratificano la mancanza di spirito relazionale, vale a dire il ruolo e lo spazio dell'altro:

La rapidité avec laquelle le café avait été préparé me contrariait. Je savais bien qu'après avoir bu, il faudrait que je m'en allasse. (MA82)

L'avvicendamento dei diversi interlocutori è consecutivo, in un'alternanza reversibile, che riporta sempre allo stesso punto lo pseudo-avanzamento del personaggio, privo com'è delle credenziali della qualità, dato che l'incontro è un evento episodico che non si amalgama con le diverse occorrenze della persona e si consuma senza gloria:

J'espère toujours que Lucie me retiendra.
Une fois, elle m'a dit de rester. (MA39)

Bien qu'elle fût maintenant ma maîtresse je m'en allai, sans rien demander.

Depuis, quand je viens manger, elle me sert comme d'habitude, ni plus ni moins. (MA43)

L'altro è semmai il ritratto degradato di sé, la reincarnazione della propria identità passata, come se l'Io presente, concretizzatosi in un ruolo sociale conveniente (il matrimonio, con relativa acquisizione di *status*), fosse una fragile pellicola che la sola presenza del vecchio compagno di sventura riesce a rimuovere:

C'était comme au malheureux que j'avais été qu'il parlait. Mon aisance présente était pour lui un accident. Elle ne durerait pas. Bien que chaque jour je m'imposasse de penser que j'étais destiné à la vie que je menais, que c'était l'autre vie qui avait été un accident, il m'apparut une seconde qu'il avait raison. (A66)

La contiguità fisica è dunque anche una contiguità sperimentale, in quanto l'altro diventa il reagente, il termine di paragone, il doppio che si presta all'operazione di demistificare una trasformazione di pura superficie. Perciò la verifica dell'identità passa per la via concreta del raffronto e non per una ricognizione interiore, se è vero che per capire il mutamento avvenuto bisogna ricorrere al procedimento meccanico di invertire il punto di vista mettendosi al posto (anche fisico) dell'altro:

La chambre m'apparut alors vide comme si elle m'appartenait. Il me sembla que de nouveau j'étais pauvre, seul, que je ne savais ce que je deviendrais. [...] Non, ce n'était pas moi qui vivais là. J'étais maintenant un homme. Il me serait arrivé quelque chose, des gens, Jeanne, son frère, ses amis, m'auraient défendu. (A62)

Il se retourna parce que chaque fois qu'il quittait un lieu il craignait d'oublier quelque chose, puis il entra. Les rôles m'apparurent un instant renversés. Il habitait l'appartement. Je lui rendais visite. (A41)

J'aurais voulu que Lucien arrivât à ce moment et pourtant je regrettais de l'avoir invité. Il rappellerait à chaque instant par sa timidité, par son sans-gêne, l'homme que j'avais été. Il mangerait mal. Il balbutierait quand mon amie lui parlerait. Il prendrait appui sur moi de manière si visible qu'il apparaîtrait que des liens nous attachaient encore, que ce n'était pas par charité qu'il se trouvait ici, mais à cause de notre amitié. (A37)

La serialità dei diversi segmenti dell'esistenza, scanditi dal puro accadere temporale, fa sì che il passato non venga metabolizzato dal ricordo ma preservato nella sua autonomia di spaccato esistenziale intonso affinché possa aver luogo la reversibilità spazio-temporale, ancora una volta grazie alla rotazione del punto di vista:

Maintenant je me trouvais au milieu de ce quartier où j'avais vécu si malheureux.

Je n'y étais jamais revenu depuis que j'avais connu Jeanne afin que le plaisir de le revoir fût plus grand et aussi à cause d'une peur inconsciente de ce qui venait d'arriver, afin que j'eusse au moins, de nouveau seul, la joie de me replonger dans des souvenirs intacts. (A197-198)

E con la variante figurata della pariteticità quando tutto è perduto per Armand, ritornato alla miseria di partenza:

Je pris la rue en pente. Des enfants y jouaient à la balle, les petits en haut, les grands en bas, pour que leurs chances fussent égales. (A200)

Ma il dominio della rappresentazione letterale persiste malgrado queste laconiche emblematizzazioni e rasenta l'*humour* per quella visione dall'esterno che fa da barriera antisentimentale contro le tentazioni del patetico. Ne è l'esempio l'invito a uccidersi come risposta all'affermazione «Je suis malheureux», pronunciata dall'ennesima reincarnazione del personaggio boviano, cui fa da riscontro materiale l'offerta della corda da parte del vicino di casa:

M. Leleu posa sur la cheminée la lampe. Elle continua à éclairer le plancher.

– J'ai à te parler, Henri.

M. Leleu, en caressant sa barbe, en affina la pointe.

– Te souviens-tu de la femme du café?

– Oui.

– Il faut faire ce qu'elle a dit.

– Me tuer?

– Oui.

– Vous pensez qu'il le faut?

– Oui, puisque tu es malheureux.

La pluie, emportée par le vent, revenait à tout moment cribler les carreaux.

– Mais je n'oserai pas.

– Pourquoi, Henri? je t'apporte une corde. Le noeud coulant est fait. Tu vois, tout est prêt. Je reviendrai, quand tu seras mort, afin que l'on ne me soupçonne pas.

M. Leleu se leva.

- Vous reviendrez quand je serai mort!
 - Oui. Je réveillerai les locataires. Adieu. Je te laisse la lampe; je la reprendrai tout à l'heure.
- M. Leleu s'en alla sans bruit. (HD15)

L'immediato come prospettiva non contempla la prossemica civilizzata, fatta di distanza e mediazione. La continuità/uniformità del punto di vista restituisce allo sguardo il suo ruolo di obiettivo neutro e dettagliato ma lo priva di quell'attitudine panoramica che modula l'orizzonte come una scacchiera di relazioni virtuali in vista di nuove acquisizioni¹⁵. Attenersi al primo piano vuol dire anche polverizzare l'identità, perché frazionata nelle sue diverse componenti, rilevanti solo nella misura in cui cadono sotto l'obiettivo dell'osservatore, ma senza far coincidere il dato saliente con quello abitualmente selezionato, promuovendo così l'assimilazione fra strano e familiare:

Avec précaution il s'approcha de moi. [...] Ses doigts, dont les ongles minces épousaient la chair au lieu de s'imposer, tremblaient l'un après l'autre. Quelques dents que je ne connaissais pas m'apparurent au fond de sa bouche, des dents semblables aux autres mais auxquelles je n'étais pas habitué. Elles me révélaient des mystères physiques. J'eus conscience de n'avoir plus en face de moi un ami, mais un homme comme moi. Et cela fit plus pour m'attendrir que son attitude désespérée. (HD94-95)

La *prise de vue* (troppo) ravvicinata equivale alla manomissione dei principi del discorso narrativo giacché in questa focalizzazione unilaterale viene meno il concetto di pertinenza funzionale o stilistica, la selettività nella presentazione degli individui le cui caratteristiche non vengono neppure amalgamate in relazione al «registro» dominante. Il particolare, all'apparenza incongruo, comprova semplicemente l'antisublimazione dell'oggetto, o per meglio dire il suo statuto di puro oggetto, fruibile solo attraverso lo sguardo-obiettivo che lo tiene a distanza:

Les yeux grands ouverts, les cils en l'air, je regardais M. Lacaze. C'était un autre homme. Il n'avait ni chapeau ni pardessus. Il était en

¹⁵ «La ricchezza allusiva del campo ottico è dunque intrecciata con la progressiva preponderanza di movimenti virtuali e dunque con il passaggio da movimenti realmente esperiti a movimenti guidati e pianificati». A. GEHLEN, *Antropologia filosofica...*, cit., p. 133.

noir. Une raie blanche séparait ses cheveux en deux parts égales. Ses oreilles plates bougeaient parfois, de bas en haut, très vite [...] J'ai l'habitude de voir des gens riches, dehors. Mais ici, debout, touchant du bout des doigts son bureau, avec sa redingote dont les boutons étaient recouverts d'étoffe, avec sa chemise empesée qui ne le gênait pas, il m'écrasait de sa supériorité. (MA145-146)

Jeanne parut en robe claire, la gorge et les bras nus, une main de Fathma en pendant. Bien que ses oreilles fussent percées, les boucles dont elle se parait étaient maintenues à l'aide d'une petite vis. Elle s'était rougi les lèvres et, comme les actrices, avait mieux dessiné celle du haut. Ses mains étaient vides. Parce qu'elle venait de faire sa toilette, elle tournait machinalement à son doigt son alliance pour la sécher complètement. (A44-45)

Si tratta di una competenza che mette a nudo la non integrazione delle funzioni del personaggio¹⁶, in quanto l'impegno a osservare esclude le ricadute emotive che vi sono collegate, come l'impossibilità di compatire il prossimo mentre si è intenti a scrutarlo:

Soudain, il éclata en sanglots. De ses mains, il se cacha la figure. Je ne vis que le bas de son visage. Le menton se contractait au point de laisser apparaître des fossettes à des endroits imprévus. Avez-vous déjà vu ces fossettes? Elles sont faites de petites rides qui tremblent, qui s'évanouissent, qui reparaissent ailleurs.

Il pleurait. Qu'elles sont tristes les larmes que l'on cache! J'aurais pu le consoler. Mais ainsi, replié sur lui-même, il était bien seul avec sa douleur. (HD99)

Ses yeux quittèrent la flamme réconfortante de la lampe, semblèrent suivre le vol d'un oiseau, puis se posèrent sur moi. Ils baignaient dans un vernis profond, frangé par l'ombre des cils. Sans doute parce que chacun d'eux vivait intensément, il m'apparut clairement qu'ils étaient au nombre de deux. Quant à mon regard, je sentais, quoiqu'il fût plein de compassion, qu'il n'était pas loyal. J'eus beau écarquiller les yeux pour le rendre meilleur, ce fut inutile. [...] Les premières phrases, je ne

¹⁶ In un universo che non è mai pubblico, veramente intersoggettivo, scompare il concetto di codice, da cui il fraintendimento della familiarità, a causa dell'altalena fra altruismo ed egoismo, fra partecipazione e distacco, che fa reagire il personaggio in termini di suscettibilità al marasma emotivo in cui viene coinvolto: «Cette façon de me parler sur un ton insolent me déplut. Je ne cherchais qu'à le réconforter et il me répondait ainsi! Nous n'étions pas, après tout, de si grands amis pour qu'il se permit de me traiter de la sorte. Quand on vient raconter ses ennuis à quelqu'un, il faut au moins être poli. Je vous assure que si la douleur de Paul ne m'avait pas paru si sincère, je lui eusse répondu sèchement». (HD107-108)

les entendis pas, occupé que j'étais à chercher sur les traits de mon ami la marque de la douleur. J'attachais plus d'importance à elle qu'à ce qu'il allait me raconter car quand un homme souffre, que peut-il nous dire que nous ne connaissions? (HD96)

La sorveglianza che accomuna osservare e essere osservati demistifica anche la cosiddetta intesa amorosa, in cui la frontiera dell'attenzione vigile che separa soggetto e oggetto inibisce la reciprocità costruttiva e imprevedibile:

Allongée sur un divan, ma femme m'apparut plus belle que jamais. Elle avait le yeux fermés mais je savais qu'elle ne dormait pas. Elle tenait un livre avec la grâce d'une personne qui s'est assoupie en lisant. Je m'approchai d'elle et l'embrassai sur le front, de mes lèvres seulement. Elle sursauta avec raffinement, non pas au moment où je l'embrassai, mais quelques secondes après. «Toi, Paul!» Tu sais comme il est difficile de donner à deux mots une intonation douce. [...] Je ne fis rien pour la tirer de ce faux sommeil. Je m'assis près d'elle et attendis. Longtemps, je restai ainsi sans même oser lire un journal. J'aime Fernande et il me semble normal de veiller sur elle. Puisque cela l'amusait de faire semblant de dormir, pourquoi l'en aurai-je empêchée? La regarder, sans qu'elle me vît, était pour moi une joie. Elle avait lâché le livre sans doute pour que son sommeil parût naturel. Il glissait doucement. Je le laissai tomber. Elle ouvrit les yeux. «Paul, pourquoi n'as-tu pas pris le livre?» «Je te regardais, ma chérie.» Je compris alors, en l'espace d'un instant, qu'elle avait deviné que je doutais de son sommeil. Et au lieu d'en être un peu gênée, elle dit d'un ton sec, comme pour se venger: «Me regardais-tu vraiment?» Puis, le silence s'établit entre nous. J'aime le silence près de ma femme, je ne crois pas à la communion des âmes, mais enfin, le soir, dans le silence, près de celle qu'on aime, il y a tout de même quelque chose. (HD104-105)

Per Bove la seduzione non dipende dalla ridefinizione della persona in termini accattivanti e artificiosi; egli non fa ricorso all'immaginario per smobilitare la quotidianità alterandone la prevedibilità, né attiva una qualità differenziale per le situazioni, per così dire canoniche, come quelle amorose. Ed è proprio la visualizzazione ravvicinata a determinare quella costanza prosaica che discende da un punto di vista psichico e fisico uniformi:

«Je veux être heureux», murmurait Henri Duchemin en fixant son regard sur les passantes.

L'une d'elles le prit par le bras.

– Je t'aime, dit-elle.

Elle titubait légèrement et cela se voyait à peine, car, chez les femmes, l'incertitude des jambes est masquée par la robe.

– Allons souper.

- Oui.

Ils entrèrent dans un restaurant populaire. La chaleur des plats, des lumières, des haleines chauffait la salle. C'était une chaleur désagréable comme toutes les chaleurs que le feu n'a pas données.

Henri Duchemin ôta son pardessus, lissa ses cheveux et, furtivement, jeta sous une chaise le coton qui bouchait ses oreilles.

Tout en essuyant son couvert, il regardait autour de lui. On l'enviait. On pensait certainement que la femme qui l'accompagnait était sa maîtresse.

- Tu m'aimes?

- Oui

- Tu le jures?

- Oui.

[...] La jeune femme ouvrait et refermait la bouche, comme si elle goûtait quelque chose.

Henri Duchemin pensait à l'avenir. Oui, son coeur ne battrait plus quand on frapperait à sa porte. Il soignerait sa santé. C'est si agréable de le faire quand on est bien portant. Et il irait chez le dentiste, car il y avait longtemps qu'il avait mal aux dents. Fini le sentiment douloureux de sentir que chaque jour aggrave un mal contre lequel on pourrait quelque chose si on avait de l'argent.

- Ecoute-moi... partons... partons.

- Où?

- Pour l'étranger. (HD44-45)

Persino la follia rientra nel novero dei comportamenti normali dal momento che l'azione, per quanto incongrua se valutata dal fronte delle convenzioni comportamentali, include la sua stessa motivazione, senza bisogno di chiamare in causa le sofisticazioni della morale e della psicologia:

Ce qu'il y a de plus drôle, c'est que j'ai raison. Ce que j'ai fait a un sens, sans quoi je ne l'eusse pas fait. Ils souffrent tous, maintenant. Il y a longtemps que je voulais faire cela. Jusqu'à présent je n'avais pas osé.

Et vous, lecteur, vous pensez peut-être que cela n'est pas très logique. Hein? est-ce que vous le pensez? Non, vous trouvez cela très clair. Vous comprenez bien ce que j'ai voulu dire. J'ai quitté mes parents, la femme que j'aime, mes amis. Cela se comprend. (HD180)

Lo straniamento dei comportamenti acquisiti o previsti si amplifica in *La Dernière Nuit*¹⁷, dove la terza persona permette di oggettivare il discorso intorno alla propria miseria che ha luogo nei racconti in prima persona, grazie anche alle formule

¹⁷ *La Dernière Nuit*, Le Castor Astral, 1987 (1a ed. 1933/1939). D'ora in poi DN.

altisonanti dell'umanesimo più generale che fanno da suggello parodico all'esistenza senza senso. Il personaggio Arnold, il quale smette di sperare nella risoluzione minimalista della sua vita (la ricerca di un amico), non è altro che la trasformazione in chiave patetico-grottesca dei miserabili precedenti («On eût dit que, désespéré de sa faiblesse, il venait enfin de se résigner à n'être que ce qu'il était» DN9) quando s'interroga sui grandi quesiti dell'esistenza («Où suis-je? Nulle part. Que fais-je? Je n'en sais rien» DN10) mentre si prepara al suicidio:

«C'est trop... je n'ai plus la force...», murmura-t-il finalement. Il ne savait pas ce qui était trop, ni pour quelle tâche la force lui manquait. «Je souffre...je suis malheureux» dit-il encore. Il se berçait de paroles. Soudain il sourit. «Suis-je donc aussi malheureux que je le pense?» (DN8)

Assis près de la fenêtre, dans la clarté rougeâtre qui montait de la rue, il semblait la proie d'un profond désespoir. Mais n'y avait-il pas dans cette attitude pensive quelque chose d'un peu théâtral? [...] Il ouvrit la bouche, non comme le plongeur qui absorbe sa provision d'air, mais par nervosité. Puis il eut conscience que ce trou au milieu de son visage était laid. (DN7)

Uno sdoppiamento amplificato dall'autocoscienza, in una situazione limite come l'esperienza della propria morte, dove il protagonista si fa pilotare da un narratore esterno per riferire le sue impressioni di quasi morto:

Chaque seconde qui s'évanouissait ne le rapprochait-elle pas d'un événement extraordinaire? [...]

«Vous voulez savoir pourquoi j'ai ouvert ce robinet? eût-il continué. N'est-ce pas? C'est cela qui vous intrigue? Rien n'est plus simple. J'aime les émotions fortes. J'aime à jouer avec le danger. Mais ne craignez rien. Quand vraiment cela tournera mal, je fermerai le robinet, et tout sera dit.»

En effet, il ne songeait pas à la mort. Cependant que le gaz envahissait la pièce, il s'observait. De temps en temps, il levait la main pour s'assurer qu'il pouvait toujours disposer de ses membres, ou bien il ouvrait les yeux, passait sa langue sur ses lèvres, tournait la tête. «Pour le moment, murmura-t-il, je ne cours aucun danger.»

Quelques minutes s'écoulèrent sans qu'il trouvât même nécessaire de faire un geste. N'avait-il pas toute sa lucidité? «Il me semble, songea-t-il, qu'il y a un bon moment que je n'ai pas fait un geste. Qu'une trop grande confiance ne me rende pas imprudent!» (DN14-15)

L'esperienza della morte, vissuta in una sorta di sbandamento narcisistico, nella variante regressiva del patetico, volto a

ispirare la piet , diventa il culmine di una ricerca deviata per rendersi interessante, vale a dire di riconoscimento sociale:

Je n'avais pas l'intention de mourir, mais inspirer de la pitié m'a souvent plu. Dès qu'un passant s'approchait, je me cachais la figure dans les mains et reniflais comme quelqu'un qui a pleuré. Les gens, en s'éloignant, se tournaient.

La semaine dernière, il s'en était fallu de peu que je ne me fusse jeté à l'eau, pour paraître sincère. (MA108)

Oltre alla parodia del tragico, la rivincita sulla banalit  dell'esistere si affida a una sorta di pseudo-romanesque inteso sia come parossismo dell'azione, quel dinamismo accrescitivo fuori dalla portata dei personaggi boviani («Et que faites-vous? – Rien. Mais à partir de maintenant, il faut agir. Veux-tu devenir riche?» HD19), sia ricorrendo ai luoghi comuni del sogno erotico di seconda mano, quello tramandato dai modelli di consumo giornalistico:

J'aurais une ma trese, une actrice.

Nous irions, elle et moi, prendre l'apéritif à la terrasse du plus grand café de Paris. Pour nous faire un passage, le garçon remuerait les guéridons comme des tonneaux. Un morceau de glace flotterait dans nos verres. Le rotin des chaises ne se déroulerait pas.

Nous d nerions dans un restaurant où il y a des nappes et des fleurs sur des tiges inégales.

Elle entrerait la première. Des glaces essuyées renverraient ma silhouette cent fois, comme une lign e de becs de gaz. Quand le maître d'hôtel se courberait pour nous saluer, son plastron se bomberait du ventre au col. Le violon-solo reculerait, s' lancerait en avant sur un tremplin, en se balançant. Des m ches ballotteraient sur ses yeux, comme au sortir d'un bain... (MA31)

Mentre l'evasione come avventura nasce per semplice rilettura in chiave di luogo comune poetico del paesaggio quotidiano:

J'aime à errer au bord de la Seine. Les docks, les bassins, les écluses me font songer à quelque port lointain où je voudrais habiter. Je vois, en imagination, des filles et des marins qui dansent, de petits drapeaux, des navires immobiles avec des mâts sans voile.

Ces songes ne durent pas.

Les quais de Paris me sont trop familiers: ils ne ressemblent qu'un instant aux cités brumeuses de mes rêves. (MA107)

E la città pu  diventare addirittura il luogo delle occasioni foriere di trasformazione qualora si presti a parodiare l'incontro fatale, quello di matrice surrealista; ma per il personaggio

boviano è una speranza che conta sul semplice cambiamento di luogo, non su una qualche sedimentazione del flusso del desiderio:

Lorsque je sors de chez moi, je compte toujours sur un événement qui bouleversera ma vie. Je l'attends jusqu'à mon retour. C'est pourquoi je ne reste jamais dans ma chambre.

Malheureusement, cet événement ne s'est jamais produit. (MA133)

Ciò che accade è invece il *qui pro quo* dell'aggancio equivocado, quando il presunto filantropo che compare all'orizzonte lo prende per un portabagagli, riattualizzando l'illusione di una reciprocità finalmente a portata di mano.

Nell'ultima serie dei romanzi, quelli incentrati sulla seconda guerra mondiale – Bove muore nel 1945, dopo aver fiancheggiato la liberazione dal fronte gaullista –, il tema dell'internamento ridiventa il pretesto per sperimentare la vulnerabilità sociale dell'individuo, il suo faticoso affrancarsi a partire dalla verifica del rapporto con gli altri, riproponendo su basi più tragiche la fuga progressiva del soggetto dal suo altro, via via nemico, compagno e familiare. Neppure la condizione di prigionia suscita un discorso sulla guerra, ovvero un discorso di grado superiore intorno alle macrorelazioni sociali, ma uno di grado inferiore, nella messa a fuoco del rapporto di prossimità strettissima fra individui costretti a convivere loro malgrado. *Départ dans la nuit* è l'illustrazione della vita sociale a partire dalla condizione limite della guerra: il prototipo di una comunità obbligata che deve rimuovere gli interessi dell'individualismo per favorire il ritorno alla normalità attraverso tutti gli espedienti dell'istinto di sopravvivenza che viene illustrato non tanto dalle modalità negative dell'indegnità morale del gruppo allo sbando quanto dal condizionamento della vita di relazione che, da parte del protagonista, è informata da suscettibilità e sospetto.

La diversità scatta intorno alla percezione degli eventi e alla resistenza individuale rispetto all'intollerabilità della prigionia, da cui il variare della rassegnazione:

Je disais tout cela pour déguster mes camarades de la vie que nous menions! Eux aussi se plaignaient d'ailleurs, mais moins que moi. Ils finissaient toujours par se résigner alors que moi je continuais à protester et à rager. Mais à ma grande surprise, je ne tardai pas à m'apercevoir qu'au lieu d'entraîner mes camarades, de les amener à faire chorus avec moi puisqu'ils avaient à souffrir des mêmes misères, ils commen-

çaient à me témoigner de la méfiance. Tout ce dont je me plaignais était pourtant vrai. Ils étaient mieux placés que quiconque pour le constater et, fait incroyable, ils trouvaient au fond d'eux-mêmes que je noircissais les choses! (DE41)

Ciò che li divide e li dividerà, soprattutto durante le vicissitudini della fuga, è (nei compagni) l'obbedienza a una sequenza di riflessi che mira direttamente all'obiettivo, là dove nel protagonista questo viene continuamente ricalibrato alla luce delle circostanze, nella misura in cui l'investitura da protagonista di colui che è il responsabile dell'evasione (oltre che dell'uccisione delle guardie del campo) distingue l'acuirsi della sua vigilanza («Je voyais le danger. Ils ne le voyaient pas») rispetto al passivo trascinarsi e sopravvivere dei compagni, nei quali lo spirito di gruppo, e una disposizione non ansiogena del comportamento, fanno risaltare la filosofia (molto pragmatica) del vivere:

Il m'apparat, qu'en effet, je poussais un peu loin la prudence. Quelque nécessaire qu'elle soit, il faut savoir accepter des risques pour des raisons qui, au fond de notre coeur pèsent peu à côté de notre propre vie, comme la camaraderie, comme la bonne opinion que nous voulons donner de nous-mêmes. J'étais un peu honteux. Je regrettais ce que j'avais dit, d'autant plus que l'étonnement de mes camarades était vraiment sincère. Ils ne comprenaient pas qu'on pût manquer à ce point d'esprit de solidarité. Bien loin de se cacher ou de se sauver, si Bisson n'était pas revenu pour une raison quelconque, ils se fussent au contraire portés à son secours, car dans leur esprit, il ne se fût pas agi de trahison, mais de violence faite à l'un de nous.

Cet incident, en me causant un profond malaise, me donna une leçon dont je me proposai de tirer parti dans l'avenir. C'est en faisant confiance aux hommes, qu'en fin de compte on évite les pièges, les embûches et les trahisons. Les hommes ne sont pas méchants. Je me souvenais de ma surprise, lorsque incapable de marcher, on m'avait porté toute une nuit. (DE112)

Ma la problematizzazione della salvezza non sempre salva moralmente chi la pratica: l'esposizione al rischio ha il suo suo contraltare in un rigurgito di egocentrismo, nell'idea di rappresentatività che il protagonista sente di assolvere meglio degli altri e che prevale sulla solidarietà di rigore:

Lorsque je pénétrai dans cette famille boche, j'eus la brusque révélation de ce qu'était vraiment la bonté et le désintéressement. J'avais une telle admiration pour ces qualités que j'aurais voulu être le seul à en bénéficier. Un sentiment confus d'envie m'envahit. Je souffrais que mes

camarades fussent l'objet d'attentions de gens aussi exceptionnels. J'aurais voulu être seul assis à la table familiale et montrer à tous ce qu'était un vrai Français intelligent. (DE101)

Una volta arrivato a Parigi, il personaggio che è stato suo malgrado d'eccezione, dovrebbe ridiventare un uomo qualunque, pur convivendo con la proiezione di colpa per la sua esperienza tragico-infamante, quale si riflette nella circospezione degli amici («Tout le monde était sur ses gardes!») e nella sua stessa imprevidenza che dissemina sospetti per il venir meno del patto che vincola, nella richiesta d'aiuto, alla fiducia (inespressa) in colui che lo presta:

Je voulais lui demander aussi de garder secret tout ce que mon père et moi lui avions raconté. Il se mit à rire. «Mais mon pauvre petit, est-ce que vous me prenez pour un gamin?» Je m'excusai. Je lui dis pourtant que c'était très important. N'osant lui redemander de garder le secret, je m'arrangeai pour le faire indirectement. Ce secret devait être ignoré de tous. Mais j'avais beau parler tout le temps de l'importance qu'il y avait pour moi à garder ce secret, Mondanel, malgré son air si sûr de soi, n'avait pas encore prononcé le mot ni eu le regard ou l'intonation qui m'eussent persuadé que je pouvais compter sur sa discrétion.

Comme il me raccompagnait, en parlant bien fort à mon sens en raison des gens qui pouvaient se trouver dans l'appartement, je lui demandai, en quittant cette fois le ton de la conversation, en prenant presque celui d'une imploration, de ne parler à personne de ce qu'il savait. J'espérais qu'il allait me regarder dans les yeux, me serrer la main sans même me répondre, car ce n'était pas une réponse que j'attendais, mais quelque chose d'humain qui me montrât qu'il m'avait compris et qu'il tiendrait parole. Mais, de nouveau, il se mit à rire. «Je ne vous répondrai plus, dit-il en me frappant l'épaule d'un geste paternel. Vous ne seriez pas le fils de mon meilleur ami que je vous dirais que votre insistance me froisse»¹⁸. (NL266)

Se il suo limite psicologico è quello di pensarsi sempre e comunque nell'eccezionalità, il suo limite razionale è quello di inferire da un presente normalizzato la smitizzazione del suo passato straordinario, solo perché non vede consonanza tra l'euforia propria e l'indifferenza degli altri, confermando così quella patetica e instancabile ricerca del referente umano identico a sé anche nel momento in cui il miserevole antieroe boviano si è trasformato in eroe quasi tragico:

¹⁸ *Non-lieu*, Paris, Gallimard, coll. «L'Imaginaire», 1992 (1^a ed. 1946). D'ora in poi NL.

I PERSONAGGI DI EMMANUEL BOVE

Dans le train du retour, j'éprouvai une grande tristesse que ma joie ne fût pas partagée par tous. Ce qui me frappait surtout, c'était qu'au fond tout ce qui m'entourait changeât si peu, que je fusse heureux ou non. Tout demeurait pareil et je me disais qu'après tout les dangers que j'avais courus n'avaient pas été si grands, puisque maintenant que je croyais n'en plus courir, le monde demeurait le même. (NL332)

ABSTRACT

Emmanuel Bove, an author whose first novels (*Mes amis*, *Armand*, etc.) were acclaimed, and who then was forgotten, has come back into favour owing to the new edition of his works, which brings to light his lonely genius, trend-setting for what would become the aseptic objectivity of the *Nouveau Roman* and representations of the squalidness of existence. The essay focuses on the physiognomy of the character (a recurring prototype), defined by his negativeness: with neither story nor events, circumscribed by the everyday horizon of subsistence and by the choice of the minim degree of relationship with others, he founds his self-representation upon the uniformly referential frame (perceptive and emotive), excluding either introspection or dramatisation.

KEY WORDS

Bove Emmanuel. Character. Extraneousness.

Eugenio Burgio

LA «VITA DI CRISTO» NELLA *FLEUR DES HISTOIRES*
(I REDAZIONE). COMPOSIZIONE E MODELLI

1. Jean Mansel è uno di quei minori che, dopo aver goduto di una certa fortuna tra i contemporanei, sono inghiottiti nel buio della dimenticanza. L'*opus maius* di questo funzionario di Filippo il Buono temporaneamente prestato alle lettere [De Poerck 1936, 89-92] fu la *Fleur des Histoires* [= *FdH*], composta tra il 1446 e il 1451 e rielaborata in una più ampia redazione nei primi anni Sessanta [Burgio c.s., § 1.2.3.]: una compilazione di storia sacra e profana "dalle Origini ai giorni nostri" in tre libri (quattro in *FdH* II) [De Poerck 1936, 21-42] che offre «... en brief termes plusieurs histoires de la maniere de vivre de plusieurs saints et saintes...»¹, testimoni della vera fede prima e dopo Cristo. *FdH* ebbe una buona accoglienza tra gli aristocratici borgognoni², decisamente migliore di quella dei filologi moderni che, dopo le prime ricerche novecentesche, si sono disinteressati a un'opera giudicata «vaste et assez indigeste» (Delisle 1900, 16)³.

Mancano attualmente sia un'edizione delle due redazioni (anche trascrizioni di un testimone affidabile)⁴ sia ricerche sui modelli utilizzati da Mansel e sui caratteri della compilazione. Il mio contributo vuole offrire dei materiali di studio in merito, a partire da un punto di vista volutamente ristretto: l'analisi di una porzione tematicamente omogenea di *FdH* I, la *vita*

¹ Prologo generale: A (Bruxelles, B.R. 9231-32), c. 9c (DE POERCK 1936, 21: le sigle dei mss. in BOREL 1991, 26).

² DE POERCK 1936, 15-7: *FdH* I e II contano almeno quarantanove testimoni, completi o parziali.

³ Cfr. DELISLE 1900, FLUTRE 1932, DE POERCK 1936, e la Tesi dottorale di N. Borel (vd. BOREL 1991).

⁴ M e Mme Orloff preparano l'edizione di A, giudicato il testimone più attendibile di *FdH* I (segnalazione di B. Bousmanne).

Christi [= VC] che apre il secondo volume, studiata nella lezione del ms. **D** (Paris, B.N.F., f.fr. 56)⁵.

2.1. I venticinque capitoli in cui si articola VC (secondo la *Table* di **D**, Annesso 1.) offrono una biografia completa di Gesù che ingloba la “preistoria” delle sue *enfances*, e si spinge oltre i confini temporali fissati dai vangeli: estraneo al racconto *stricto sensu* evangelico è XXV (Pentecoste – *transitio* a «Des fais des apostles après ce qu'ilz eurent receu le Saint Esprit; de leurs sermons, de leurs miracles et de leur grant constance», c. 65a), che trova la sua fonte primaria in *Act* 2 (e in *Act* 1, sovrapposto a *Mc* 19,16 e a *Lc* 24,50-3, si riconosce il materiale modellato in XXIV).

Secondo la *Table*, inoltre, almeno un sesto di VC (quattro rubriche) è occupato da narrazioni extracanoniche: I-III presentano la “preistoria” evangelica, il racconto della nascita e della vita della Madonna prima dell'Annunciazione; XXI è interamente dedicato alle biografie di Giuda e di Pilato.

La lettura diretta offre alla constatazione della compresenza di materia canonica ed extracanonica una traccia verso la definizione dei materiali (e delle loro modalità d'uso) che alimentano VC. XXIII, «Du glorieux mistere de la resurrexion de nostre doulz Sauveur Jhesucrist, et de ses apparicions manifestees» (cc. 57a-62c), giustappone al racconto delle apparizioni di Gesù risorto (cc. 60d-2c) quello della sua catabasi (cc. 57a-

⁵ Cc. 6d-65a (trad. ms. di VC in BURGIO c.s., n. 22). Ms. perg. di cc. 3 + 209 + 2 (bianche e non numerate le prime e le ultime, numerazione moderna a penna sull'angolo superiore destro del *recto*), 314 × 421 mm, a 2 coll. di 35 rr. (85.25.84/85 [194/95] × 280 mm). Miniature, rubriche, *pieds-de mouche* (in numero inferiore ad altri testimoni), capilettera in oro in cornici blu/marrone. Sul lato interno del piatto sinistro si legge, in un riquadro perg. incollato, «Stuvaert Lievin | Me lya ainsin a Bruges». Il ms. fa parte di una *FdH* completa (mss. 57-9) [FLUTRE 1932, 133]. In VC il rubricatore ha dimenticato la rubrica di XI, trascrivendo al suo posto quella di XII; l'errore si ripete anche in XII, e i conti sono pareggiati a partire da XIV, con l'omissione dell'inizio di XIII.

La scelta di **D** è fondata su mere ragioni pratiche; ma si tenga conto che il testo è stato collazionato in più punti su quello di altri testimoni: **B** (Paris, B.N.F., f.fr. 297, cc. 1d-67d), **J** (Bruxelles, B.R. 10515, cc. 127c-56d). Questo studio è pensato come complemento di BURGIO c.s. (dove VC è siglata VC¹), nel quale ho studiato la fisionomia di VC in *FdH* II, a partire dai dati contenuti nella Tavola dell'Annesso 2. – perciò essa offre contestualmente i dati della collazione di **D** e di **Fc** di *FdH* II: Bruxelles, B.R. 9258-59, cc. 8d-108c (trad. ms. in BURGIO c.s., n. 20).

60d), ricorrendo alla principale (e apocrifa) *auctoritas* in materia – «On troeue en l'euvangile de Nichodemus...» (c. 60d). La bipartizione del capitolo richiama immediatamente quella del cap. LIV, «De resurrectione Domini», della *Legenda Aurea* di Iacopo da Varazze [= *LA*] ⁶; lì Mansel può aver trovato l'osservazione conclusiva del capitolo ⁷:

Tertia, qua ante caeteros virgini Mariae apparuisse creditur; licet hoc ab evangelistis taceatur. Hoc romana ecclesia approbare videtur, quae statim ipsa die apud sanctam Mariam celebrat stationem. Si enim hoc ideo non creditur, quia nullus evangelista testatur, consequens est, ut post resurrectionem numquam sibi apparuerit, quia vel ubi vel quando, nullus evangelista edisserit. Sed absit, ut talem matrem talis filius tali negligentia dehonorerit. Sed ideo forsitan hic evangelistae subticuerunt, quia eorum fuit officium solummodo resurrectionis testes inducere, matrem autem ad testificandum pro filio inducere non decuit. Si enim verba extraneorum feminarum deliramenta visa sunt, quant magis matrem non pro filii amore crederent delirare, hoc igitur evangelistae scribere noluerunt, sed pro constanti reliquerunt. Debit enim matrem prius laetificare de resurrectione, quia amplius caeteris constat doluisse de morte, ne matrem praetereat, qui sic alios consolari festinat.

Et combien que l'euvangille ne face point mencion qu'il se apparust a la glorieuse Vierge Marie sa mere, toutesvoyes il fait a croire piteusement qu'elle fu la premiere qu'il reconforta, si tost qu'il fut ressuscité, par sa presence: car ce fu celle qui fu la plus dolente de sa mort, et en laquelle demoula la foy seulement; si estoit bien raison qu'elle feust la premiere consolee de sa glorieuse resurrexion et presence.

La ricca complessità delle spiegazioni con cui *LA* argomenta il silenzio NT sulla prima apparizione di Gesù è drasticamente ristretta in *VC* alle ragioni del «croire piteusement», al *color* patetico di cui sono soffuse le relazioni tra madre e figlio.

⁶ *Jacobi a Voragine Legenda Aurea...*, rec. Th. Graesse, 1890³ [repr. Osnabrück 1969], 235-42, 242-5.

⁷ C. 62b-c, *LA* 241: in corsivo le unità frastiche corrispondenti a *FdH*. Le citazioni di *VC* sono d'ora in poi accompagnate dall'indicazione di capitolo (in cifre romane) e della cartulazione. Gli *indent* segnalano la presenza di *pieds-de mouche*; la | il cambio di colonna/carta.

2.2. L'analisi di I-III e XXI mi pare confermi il dato suggerito dalla bipartizione di XXIII: la presenza in VC di narrazioni apocrife dipende dalla mediazione di LA. I volgarizza, attraverso il filtro di LA CXXXI («De nativitate Beatae Mariae virginis»: pp. 586-8), l'apocrifo *De nativitate Mariae* 1-5⁸: dal suo racconto (6-8), ma sempre attraverso la mediazione/rielaborazione di LA CXXXI (pp. 586.589-90)⁹, dipende totalmente

⁸ Il *De nativitate Mariae* è «un elegante adattamento», di probabile età carolingia, dei primi undici capitoli dell'apocrifo «Vangelo dello Pseudo Matteo» in latino, adattamento ottenuto «... con la soppressione di alcuni particolari non graditi...» (come il fatto – proveniente allo Ps. Matteo dal «Protovangelo di Giacomo» – che l'anziano Giuseppe sia vedovo e padre), e caratterizzato dalla «... eliminazione di molte lungaggini, la attenuazione di molte espressioni e circostanze, generalmente con uno scrupolo di attenta vigilanza ortodossa...» che gli ha garantito nella Chiesa medievale d'Occidente la patente di versione “canonica” della biografia della Vergine (L. MORALDI, *Apocrifi del Nuovo Testamento*, Torino 1971 [= Milano 1989], 95. Alle pp. 95-104 la traduzione dell'apocrifo, secondo la lezione latina edita da C. TISCHENDORF, *Evangelia apocrypha*, Leipzig 1876², 112-21; alle pp. 195-239 la versione dello Ps. Matteo). Che VC attinga all'apocrifo attraverso LA, è l'ipotesi più economica, anche in rapporto agli altri episodi che verranno forniti in questo paragrafo; in ogni caso la compilazione presenta degli scarti rispetto all'uno e all'altra. La loro sequenza dei fatti è: “esilio di Gioacchino tra i pastori dopo i rimproveri di Ysachar per la sua sterilità – apparizione dell'angelo – dolore di Anna per la scomparsa del marito – apparizione dell'angelo – incontro degli sposi alla Porta d'Oro”; VC inverte di posizione il secondo e terzo segmento, bipartisce il racconto tra “dolore degli sposi” e “apparizioni dell'angelo”, e introduce, tra le ragioni del dolore di Anna, un episodio assente nei due modelli, e attinto forse dallo Ps. Matteo 2,3-4: il rinfaccio alla donna della sua sterilità da parte di una serva (che nell'apocrifo è *posteriore* all'apparizione dell'angelo).

⁹ Almeno due fatti garantiscono la trafila LA → VC: 1) da LA Mansel recupera le indicazioni (assenti nell'apocrifo) sulla parentela di Anna (p. 586: «... Annam, quae habuit sororem nomine Hismeriam. Haec autem Hismeria genuit Elizabeth et Eliud, Elizabeth Johannem baptistam...»; VC, c. 10a: «Madame Sainte Anne, la mere de Nostre Dame, eult une sereur nommee Hesmerie. Celle Hesmerie fu mere de Elizabeth et de Eliud; Elizabeth engendra Saint Jehan Baptiste...»); 2) per la descrizione della vita di Maria bambina nel Tempio (assente in *De nativitate* 7,1, ma mutuata dallo Ps. Matteo 5) LA 589 ricorre all'*auctoritas* di Gerolamo (a cui si attribuiva la traduzione dell'apocrifo): «Ait Hieronymus in quadam epistola ad Chromatium et Heliodorum, quod beata virgo hanc regulam sibi statuerat, ut a mane usque ad tertiam orationibus insisteret, a tertia usque ad nonam tetrino operi vacaret, a nona ab orationibus non recedebat, quousque angelus apparet sibi escam daret»: VC (c. 10a-b): «Saint Jherome raconte de ceste benoite Vierge qu'elle estoit si bien l'ordonnee en toutes ses oeuvres, qu'il n'y avoit jamais que reprendre; car depuis le matin jusques a tierche elle estoit en devote orison, de tierche jusques a nonne elle ouvroit de soie, et a nonne recommenchoit ses orison; et la se tenoit jusques ad ce que l'angele se apparoit a elle et lui apportoit la viande qu'elle mengoit...».

III; II è resa praticamente letterale (per ordine e numero dei miracoli della Vergine) della prima parte di *LA CLXXXIX*, «De conceptione Beatae Mariae virginis» (pp. 869-71)¹⁰. Infine, le biografie di Giuda e di Pilato in XXI dipendono rispettivamente da una redazione della prima parte di *LA XLV*, «De Matthia apostolo» (pp. 184-6) e da una della sezione conclusiva di *LA LIII*, «De passione Domini» (pp. 231-5).

2.3. *VC* ricorre al leggendario pure per due episodi canonici.

In *V Mansel* compone il suo discorso selezionando da *LA* delle tessere che sono poi rimontate secondo un principio di giustapposizione paratattica piuttosto che di organizzazione gerarchizzata. La lezione NT è abbandonata subito dopo l'*incipit* (V,14a-b) –

Quant le terme de .ix. mois fut acompli, que la glorieuse Vierge Marie eult porté en son ventre nostre benoit Sauveur Jhesucrist, Octovien, qui lors estoit empereur l de Romme ... commanda qu'en toutes le provinces du monde les gens feussent nombrez et mis par escript...

(*Lc* 2,1: «factum est in diebus illis exiit edictum a Caesare Augusto...») – per attingere da *LA VI*, «De nativitate domini nostri Jesu Christi secundum carnem» (pp. 39-47) i più disparati elementi diegetici. Il testo di *LA* ha struttura bipartita. La prima sezione è propriamente *historialis*, e recupera dall'«*Historia Evangelica*» [= *HE*] dell'*Historia Scholastica* di Pietro Comestore (IV-VI, 1539A-40C)¹¹ il dettaglio della tassa del censimento, e quello (Ps. Matteo 14) della presenza di un bue e di un asino sul luogo della Natività. La seconda parte ha un tono argomentativo, e dimostra:

1) «quod nativitas Christi fuit mirabiliter facta, tum ex parte generantis, tum ex parte geniti, tum ex parte modi generantis». A due degli argomenti del paragrafo *ex parte generantis* (dedicato al dogma della verginità di Maria, conservatasi durante e

¹⁰ Tre i miracoli: 1) di ritorno dalla Danimarca, l'abate Elfin, devoto alla Vergine, scampa alla morte in una tempesta marina; 2) per apparizione di Maria un *clerc* rinuncia al matrimonio, già fissato, si fa monaco e diviene quindi patriarca di Aquileia; 3) la Vergine strappa al Demonio l'anima di un canonico, Suo devoto, annegato nella Senna dopo l'incontro amoroso con una donna sposata.

¹¹ Cito *HE* da *Patrologia Latina* CXCVIII [Paris 1853], coll. 1537-644, per capitolo e colonna.

dopo il parto) sono ricondotti l'episodio apocrifo (Ps. Matteo 13,4-14) delle levatrici Salomé e Zelomi (che la provarono *per experientiam*: p. 42) e il "miracolo" della caduta del Tempio romano della Pace la notte della Natività (argomento *per miraculi evidentiam*: p. 42);

2) che «nativitas fuit multipliciter ostensa» (p. 43), cioè

... per omnes gradus creaturarum. Est enim quaedam creatura, quae tantum habet esse, sicut pure corporea, ut lapides; quaedam quae habet esse et vivere, sicut vegetabilia et arbores; quaedam quae habet esse et vivere et sentire, sicut animalia; quaedam quae habet esse, vivere, sentire et discernere, sicut homo; quaedam quae habet esse, vivere, sentire, discernere et intelligere, sicut angelus.

Nelle caselle di una tipologia graduata degli enti si collocano, scolarmente, gli episodi della manifestazione al mondo della Natività: la caduta degli idoli in Egitto, la trasformazione dell'acqua di fonte in olio, l'apparizione della stella ai Magi, e di tre soli, la profezia della Sibilla a Ottaviano; lo stillare di balsamo dalle vigne di Engadi; l'adorazione del bue e dell'asinno, dei pastori e degli angeli.

La riscrittura di VC disarticola completamente la sintassi argomentativa di LA, eliminando la rete di *transitiones* che costituisce la griglia categorizzante: la *transitio* (V, 14d-15a) «Ceste glorieuse nativité fut merveilleusement faicte, merveilleusement demonstree, et au grant prouffit de l'umain langage...» introduce tutti gli episodi, presenti nell'ordine di LA ma senza che alcuna logica (se non quella della giustapposizione asindetica) ne giustifichi la sequenza.

La ricostruzione dell'episodio della "strage degli innocenti" in VIII si risolve in un capitolo di storia ebraica, manifesta amplificazione di Mt 2,16¹². L'*incipit* (c. 17d) è versione quasi letterale di quello di HE X, 1543A, «De fuga Domini in Aegyptum»:

Tunc Herodes vidit quod illus esset a magis (*Matth.* 11). Videns enim Herodes magos nihil sibi renuntiasset, putavit eos visione stellarum deceptos, et erubuisse redire ad eum, et ideo ab inquisitione pueri

Quant Herode sceut que les trois royx estoient retournez en leur paÿs sans revenir devers lui, il cuida premierement que l'estoille les eust deceux, et que pour honte ilz n'eussent osé retourner devers lui,

¹² Il NT si limita a riferire come Erode, dopo aver compreso che i Magi lo avevano ingannato, decise di uccidere tutti i bambini maschi di età intorno ai due anni.

<p>cessavit. Sed cum audisset quae dicta fuerant a pastoribus, et maxime prophetias Simeonis et Annae, sensit se illudum...</p>	<p>sy attempra sa malivolen<c>e contre l'enfant Jhesus; mais quant il oÿ parler de ce que les pasteurs avoient veu et oÿ, et comment Anne et Symeon avoient parlé de l'enfant, il eult grant paour de perdre son royaume, si se perchut lors, et lui sambla, que les trois roix l'avoient deceu...</p>
---	--

VC ripete quindi, in forma abbreviata, le vicende della famiglia di Erode (fino alla sua morte, termine fissato da *Mt* 2,19 per il rientro in Palestina della Sacra famiglia) così come sono scandite in *HE* XI-XVII, 1543B-7A. Il riconoscimento del modello parrebbe cosa fatta: ma la stessa materia, con la citazione (certo non iniziale) dell'attacco di *HE* X (additata esplicitamente come fonte) e con un andamento abbreviatorio molto simile, si ritrova in *LA* X, «De innocentibus» (pp. 64-6). A favore della trafila *LA* → *VC* stanno tre fatti: 1) come *LA*, *VC* conclude il capitolo con l'episodio delle circostanze e delle conseguenze della morte di Erode, e il suo *explicit* traduce praticamente alla lettera quello di *LA*¹³; 2) in *HE* la ricostruzione del contesto storico in cui si colloca l'Evangelo procede per altri dodici capitoli (XVIII-XXIX, 1547A-52A) di cui non c'è traccia in *VC* né in *LA*; 3) *VC* VIII,18a registra che nella strage «... entre les aultres y eult ung des enfans de Herode occis». Il fatto è taciuto da *HE* (stando alla scansione del racconto nella compilazione esso dovrebbe trovarsi, e non c'è, al confine tra XI e XII, 1544A-B), ma non da *LA* (p. 65):

Ipse autem Herodes statim ibi punitus est, nam (sicut dicit Macrobius et in quadam Chronica legitur) unus parvulus filius Herodis ibidem ad nutriendum fuerat datus, qui cum aliis a carnificibus est occisus.

In *LA* il fatto è narrato nel punto di cerniera tra le diegesi corrispondenti a *HE* XI-XII; Mansel ha riprodotto questa se-

¹³ *LA* 66: «Salome autem soror ejus omnes absolvit, quos rex occidi mandaverat. Remigius autem in originali super Matthaëum dicit, quod Herodes gladio, quo pomum purgabat, se peremit et quod Salome soror ejus omnes vinctos, prout cum fratre ordinaverat, interfecit». *VC*, c. 18d: «... et Salomé sa sereur delivra tous les nobles enfans que Herode lui avoit commandé occire». *VC* semplifica il modello, riducendo a un fatto le possibili alternative proposte dai commentatori.

quenza narrativa, limitandosi nuovamente a riferire (e in forma abbreviata) il nudo evento, tacendo la sua fonte, e “liberandolo” alla condizione di puro accadimento da registrare¹⁴.

3.1. L'intreccio canonico. VC dispiega in sei capitoli (IV-IX) gli eventi relativi alla nascita e all'infanzia di Gesù; cinque (XVIII-XX.XXII-XXIII) esauriscono, a partire dal racconto dei giorni tra la domenica delle Palme e il mercoledì santo, il complesso “passione/morte/resurrezione” (ai quali si aggiunge XXIV: Ascensione); otto capitoli (X-XVII) si concentrano sul ministero in Galilea e in Giudea. Al sostanziale equilibrio nella partizione delle rubriche corrisponde il progressivo aumentare dello spazio dedicato alle singole sezioni: D contiene in circa otto carte e mezzo gli episodi dell'infanzia (cc. 11a-9b), in diciotto il racconto degli eventi relativi al ministero di Gesù (cc. 19b-36a, più 36a-7a di XVII); in oltre ventitre il complesso «passione-morte-resurrezione» (cc. 37a-52d.56b-62c; a cui si aggiungano le cc. 62c-3d di XXIV).

Questi i dati grezzi. Per l'analisi interna di VC mi sono attenuto a un principio che già si è implicitamente manifestato, nella distinzione operata tra materia canonica ed extracanonica, nella segmentazione proposta della materia canonica, nelle prime citazioni offerte. Come tutti i *romanz* cristologici, VC è una narrazione che ingloba in sé il proprio commento, esibendolo immediatamente nella struttura del suo intreccio; questa rappresenta *di per sé* la soluzione proposta al problema primo, comune ai volgarizzamenti narrativi e ai commenti scolastici

¹⁴ Mansel utilizzò LA nell'originale latino o in un volgarizzamento francese? Per parte mia, posso solo osservare che una serie di sondaggi operati sui mss. Paris, B.N.F., f.fr. 241 e 414, che conservano la lezione più attendibile della traduzione integrale di LA prodotta da Jean de Vignay (1326-50: la versione francese più “letterale”) non hanno dato esiti significativi, giusta il notevolissimo scarto intercorrente tra i due testi. (Su J. de Vignay cfr. la voce di C. KNOWLES - S. LEFÈVRE in *Dictionnaire des Lettres Françaises. Le Moyen Age*, éd. ... dir. par G. Hasenohr et M. Zink, Paris 1992, 858-60; P. MEYER, «Les anciens traducteurs français de Végece et en particulier Jean de Vignai», *Romania*, 25 [1896], 401-23; C. KNOWLES, «Jean de Vignai: un traducteur du XIV^e siècle», *Romania*, 75 [1954], 353-83). Nessun risultato di qualche interesse hanno dato altri sondaggi su leggendari oitani che contengono traduzioni parziali o integrali di LA (per il cui elenco rinvio a «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], 39-40 n. 27).

dei vangeli, che la materia impone: ridurre *in unum* i dati, tra loro contraddittori nell'ordine e nel gioco della presenza/assenza, offerti dalla quadruplica testimonianza scritturistica – *textus receptus* che gode, in tutti i dettagli, dell'aura di un'accusata storicità e che non ammette l'uso del rasoio della critica sul corpo delle sue varianti alternative/contraddittorie¹⁵.

Qualche esempio di tale varianza. Solo Giovanni (2,13-23) parla di una prima presenza di Gesù a Gerusalemme e (2,1-12) di una cacciata dei mercanti dal Tempio immediatamente successive alle nozze di Cana: esclusivo di Giovanni è pure l'episodio seguente (3,1-21), l'incontro notturno tra Gesù e Nicodemo. I vangeli conoscono poi diverse versioni della "chiamata" degli apostoli, precedenti a quella, definitiva, sul monte Tabor: quella della vocazione di Andrea, Pietro, Filippo e Natanaele (*Io* 1,35-51), distinta dall'episodio, nei sinottici, della pesca miracolosa e dei "pescatori d'uomini" (*Lc* 5,1-11; *Mc* 1,16-20; *Mt* 4,18-22); al solo Luca pertiene l'episodio (5,3-10) della pesca miracolosa. L'opposizione tra i sinottici e Giovanni si ripete nell'episodio dell'Ultima cena: solo *Io* 13,1 ss. riferisce della lavanda dei piedi degli apostoli, tace l'istituzione del rituale eucaristico, e narra la scoperta del tradimento di Giuda in termini diversi da quelli dei sinottici.

¹⁵ Non affronterò questioni di esegesi NT (fonti dei vangeli, rapporti interni tra i sinottici, opposizione tra i sinottici e Giovanni: cfr. F. NEIRYNCK, «La questione sinottica», in *Nuovo grande commentario biblico* [1990], a c. di F. Dalla Vecchia *et al.*, Brescia 1997, 765-75). Non si può tuttavia tacere il fatto che la varianza narrativa dei vangeli è strettamente correlata alla loro diversità rispetto alla storiografia greco-latina ad essi contemporanea, e che tale diversità «... sta nel fatto che il vangelo è un genere *storico-cherigmatico*. Racconta una storia del passato, ma che parla al presente, e invita il lettore a coinvolgersi mediante la fede...»: sicché «l'evangelista non è... solo un trasmettitore di tradizioni, ma anche un esegeta, che interpreta il racconto in relazione al discepolato e alla vita della chiesa» nella comunità di cui egli è parte (G. SEGALLA, *Evangelo e vangeli*, Bologna 1992, 20.24). Del resto il mio studio vuol essere una particolare declinazione del dinamismo storico-culturale descritto da F. KERMODE, *Il segreto nella Parola* (1979), Bologna 1993, 10: «Degli atti interpretativi sono necessari ad ogni stadio della vita di una narrazione; la sua forma primitiva stessa deve essere un'interpretazione di una qualche *fabula* precedente... Marco stesso è già un'interpretazione; Matteo e Luca sono in larga misura interpretazioni di Marco. Viene un momento in cui l'interpretazione per mezzo dell'invenzione di una nuova narrazione giunge al termine; nel caso in esame, questo punto è stato raggiunto con la formazione di un canone comprendente i quattro vangeli. Da questo momento l'interpretazione è proseguita di solito sotto forma di commento».

Una versione medievale della biografia cristica può solo prendere atto della varianza della lettera NT e delle sue contraddizioni, e tentare di armonizzarle in sequenza lineare. Così si comportò Comestore: 1) ammettendo l'esistenza storica di due cacciate dal Tempio (la prima attestata da Giovanni, all'inizio della vita pubblica del Messia [«De prima ejectione ementium, et vendentium in templo», XL, 1560B-61A], la seconda, propria dei sinottici, avvenuta durante la Settimana santa [«De secunda ejectione ementium et vendentium de templo», CXIX, 1601A-C]) e di un precoce incontro tra Nicodemo e Gesù («De instructione Nicodemi», XXXIX, 1559D-60B); 2) riconoscendo che tre furono le *vocationes*: la prima (in Giovanni) immediatamente successiva ai quaranta giorni di digiuno (XXXVI, 1557A-8A), la seconda (in *Lc* 5,3-10) avvenuta tra l'espulsione dei mercanti e la lettura del libro di Isaia nella sinagoga di Nazaret (XLI, 1561A-D), la terza, coincidente col resto della lezione dei sinottici (XLV, 1562C-D); 3) collocando l'episodio della lavanda dei piedi tra la cena di Pasqua e la scena del riconoscimento del traditore (ricostruita innestando i dettagli esclusivi di Giovanni sull'intreccio dei sinottici), chiudendo l'episodio con l'instituzione dell'eucarestia (CXLIX, 1615A ss.).

3.2. Non è casuale il richiamo a Comestore e a *HE*, armonizzazione del NT nella *Historia Scholastica* (1169-73); non lo è innanzitutto per ragioni d'ordine storico. L'opera, una lettura continua della Bibbia pensata per l'insegnamento superiore (al quale intendeva fornire una strumentazione storico-concettuale per l'interpretazione *historialis* della Scrittura), «divenne rapidamente un classico sia per il clero che per i laici»¹⁶: nel 1228 un Decreto del Capitolo generale di Parigi la indicò tra i libri di testo obbligatori per acquisire il diploma in teologia. Alla fine del XIII secolo (1295-1297 *ca.*) il canonico artesiano Guyart Desmoulins (o des Moulins: 1251-*ante* 1322) ne produsse un volgarizzamento/adattamento, la *Bible Historiale*, che conobbe una straordinaria fortuna editoriale: esso circolò, in volumi manoscritti di lusso e congiuntamente a sezioni della prima

¹⁶ B. SMALLEY, *Lo studio della Bibbia nel Medioevo* (1952²), Bologna 1972, 254. Su Comestore (1100 *ca.*-*post* 1179) cfr. S.R. DALY, «Peter Comestor: Master of History», *Speculum*, 32 (1957), 62-73 e D. LUSCOMBE, «Petrus Comestor», in *The Bible in the Middle Ages. Essais ...* B. Smalley, a c. di K. Walsch e D. Wood, Oxford, 1985, 109-29.

traduzione completa in francese della Bibbia (la cd. *Bible du XIII^e siècle*), fino a tutto il Quattrocento¹⁷.

3.3. Il commento di Comestore ha le sue radici nella pratica ermeneutica e didattica della scuola di St.-Victor, i cui maestri avevano raccolto l'eredità di Laon e della *Glossa ordinaria*. Alle spalle della stesura di *HE* si colloca, idealmente e temporalmente, l'impegno didattico di Comestore nel commento ai vangeli, sopravvissuto sotto forma di *reportationes* tradite da manoscritti inediti, ma studiati da B. Smalley: «much of the lecture material reappears, either verbatim or nearly so in the *School History*...» [Smalley 1985, 52]. Dalle tessere della tradizione precedente attestate nelle lezioni e in *HE* si inferisce che già i maestri di Laon concepivano il commento ai vangeli come una lettura continua in cui ogni episodio (la/le pericope/i che lo tramanda[no]) rappresenta una tessera individua da sottoporre all'analisi e alla ricostruzione dell'ordine temporale dei suoi elementi [Smalley 1985, 6]. La lettura continua e il suo trasferimento nello spazio della pagina scritta costringono alla concatenazione delle tessere, al loro ordinamento in un *continuum*: impongono al commentatore il problema, più generale, della ricostruzione dell'*ordo* in cui si dispongono gli eventi della biografia cristiana.

Comestore dedica alla questione un capitolo di *HE*, «De variis opinionibus historiae» (XXXVII, 1558)¹⁸; ma egli non si attarda mai a sottolineare le connessioni temporali tra le tessere narrative materia del commento: i soli indici temporali del testo sono quelli (assai generali: «in quel tempo...», ricorso a subordinate temporali, etc.) che spesso si trovano nella lezione

¹⁷ Se ne contano, al 1545, almeno quindici edizioni a stampa. Vd. BERGER 1884, 157 ss.; E. REUSS, «Fragments littéraires et critiques relatifs à l'histoire de la Bible française», *Revue de théologie et de philosophie chrétienne*, 14 (1857), 148-53; POTZ MCGERR 1983; R. 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), 75-86.

¹⁸ Capitolo nel quale Comestore cita in forma anonima («Quidam enim scribentes unum ex quatuor...», 1559C-D) il trattato *Unum ex quatuor seu concordia et desuper expositio continua* (1140-50 ca.: *Patrologia Latina* CLXXXVI, Paris 1854, coll. 11-620) di Zacharie de Besançon, maestro della scuola di cattedrale tra il 1131 e il 1134, e canonico di St-Martin a Laon intorno al 1157 – un commento ai vangeli basato sul *Diatessaron* di Taziano (cfr. Smalley 1985, 30-1).

NT che abitualmente funge da *incipit* del capitolo¹⁹. Ne risulta implicitamente che per Comestore la temporalità di ciascuna tessera, la sua collocazione tra un *prima* e un *dopo*, coincide di norma con la porzione di testo posizionata immediatamente *prima* e immediatamente *dopo* nel *continuum* della scrittura; in altri termini, il coincidere della scansione temporale delle tessere con il loro ordine nel discorso narrativo comporta che nella ricostruzione di *HE* intreccio e *fabula* sono di norma perfettamente coincidenti. Se non ho letto male, solo in un caso egli si preoccupa di segnalare la discrasia tra tempo del discorso e tempo della *fabula*: in «Quod discipuli baptizabant, et Joannes» (XLIII, 1561B-D), dopo aver riferito dei malumori che la predicazione di Gesù suscitava tra i discepoli del Battista (*Io* 3,22-35), Comestore registra che

Ut autem cognovit Jesus invidiam illorum, ascendit ad diem festum Paschae, de quo supradictum est. [1561D: mio il corsivo].

L'analessi rinvia a XL,1560C, che inizia con la prima cacciata dal Tempio dei mercanti, avvenuta in un giorno di Pasqua (*Io* 2,13-7).

3.4. La «Ystoire euvangelique, c'est a dire les Euvangiles selon l'Ystoire scolastique», adattamento di *HE* all'interno della *Bible historique* [= *YE*], si adegua senza incertezze al modello compositivo di *HE*, e anzi ne esplicita la logica: nel *Prologue* il *translateur* spiega che il *Maistre en Hystoires*

... regarda que les .iiij. euvangelistes – Mathieu, Marc, Luc et Jehan – ne parlent que d'une meisme chose par diverses paroles; si ne vouldt mye ordener les euvangelistes en ses Hystoires en ordre, ne ainsi qu'ilz gisent en la Bible (c'est assavoir, premierement Mathieu, et puis Marc, et puis Luc, et puis Jehan), mais prist partie de l'un, et puis partie de l'autre, et exposa et declara par ses Hystoires ce dont chascun parle – car l'un parle en aucuns lieux de ce dont les autres ne parlent mye. Et tout ce

¹⁹ Vd. gli *incipit* di LXVI-LXXVI (coll. 1571B-76C: il corsivo segnala una citazione NT): «Joannes autem cum audisset...» / «Post haec designavit et alios septuaginta...» / «Et factum est in Sabbato secundo primo...» / «Factum est autem in alio Sabbato...» / «Factum est autem in diebus illis...» / «Cumque exposuisset quod quaesierant...» / «Et veniens in patriam suam...» / «In illo tempore...» / «Audiuit autem Herodes famam Jesu...» / «Navicula vero in qua erant discipuli...» / «Altera die turbae...».

comprant le Maistre en ses Hystoires, ainsi comme les choses avindrent, les unes après les autres. [c. 457d (12,23-13,9)²⁰; mio il corsivo].

In **P** il *Prologue* si conclude con un'osservazione che, illustrando i criteri adottati per la *mise en page* del testo, spiega come per Desmoulins volgarizzare/adattare *HE* significasse *innanzitutto* mettere a disposizione dei laici una versione affidabile del NT (c. 138r^{b-c}):

... si ai le tiexte de la partie de l'Evangile escrit premierement de grosse l letre, et puis ce que li Maistre dist sus en Hystoires de deliee letre. Et quant je truis pou a esposer sus la partie de l'evangile, je l'espose en glose; et se je i truis moult a esposer, je l'espose et ordene après le tiexte de plus deliee letre, ainsi comme vous verrez el traitié, la ou Diex me voeille aidier²¹.

La stesura del volgarizzamento corrisponde alle intenzioni enunciate nel prologo²². A *YE* Comestore fornisce innanzitutto

²⁰ Tre mss. conservano *YE* (BERGER 1884, 389-90): Paris, B.N.F., f.fr. 155, cc. 138r^b-73r^c (prima metà del Trecento = **P**); London, B.L., ms Royal 15 D I (vd. § 4.1.); London, B.L., ms Royal 19 D III, cc. 456b-521d (1411-12: il più importante testimone della *Bible Historiale* = **L**). Tutti gli altri testimoni sostituiscono a *YE* la traduzione del NT della *Bible du XIII^e siècle*. Il testo di Guyart è di fatto inedito; P. A. Roy ha curato un'edizione semi-diplomatica di **L**, *An Edition of the Gospel Harmony in the British Museum Royal 19 D III*, Ph.D. Diss., Ottawa 1979, depositata presso la Ottawa Un. e reperibile in microfiche: da questa provengono le citazioni (normalizzate nella grafia e nella punteggiatura) di **L**, seguite dall'indicazione della c. del ms. e della pagina/rigo della Tesi; Tamara Cattai ha curato, come Tesi di Laurea diretta da M. Eusebi e da me, l'edizione di **P**: *Les «Evangiles» dans la «Bible Historiale» de Guyart des Moulins*, Venezia 1997-98 (a cui farò riferimento, con indicazione della c.).

²¹ **P** conosce corpi diversi di caratteri per il testo della traduzione evangelica e per quello della versione di *HE* e delle glosse; queste non sono incorporate nel testo e coprono i margini delle carte, senza interrompere la lettura continua del volgarizzamento. (Sui criteri di *mise en page* cfr. G. HASENOHR, «Traductions et littérature en langue vulgaire», in *Mise en page et mise en texte du livre manuscrit*, a c. di H.-J. Martin et J. Vezin, Paris, 1990, 323-5). In **L**, che non conosce scarti di corpo tipografico tra testo e glosse (e anzi incorpora queste all'interno di quello), il passo suona (457d; 13,10-16): «Or vueil je donc ce traitié des Evangiles translater en rommant en la maniere que le Maistre en traite es Hystoires, car autrement ne pourroit on mye legierement translater les .iiiij. euvangelistes par Hystoires; et quant il y a aucune chose a exposer ou a declarer sur la partie de l'Euvangile, je la met et declare en ordre, ainsi comme vous verrez et trouverez ou traitié».

²² Sommarie osservazioni in POTZ MCGERR 1983, 225: aggiunte a queste, le mie non credono ovviamente di esaurire l'analisi.

l'*ordo* generale dell'intreccio, nelle cui articolazioni collocare, secondo la scansione da esso indicata, la traduzione delle pericopi a cui il commento si riferisce²³. Questo, a sua volta, svolge una funzione servile rispetto a quelle: se possibile ridotto a paratesto, a glosse marginali alla traduzione (che in tal caso L chiude sovente con formule come «En ceste partie de l'Euvangile Saint Jehan n'a riens a exposer par les Hystoires fors ce qui est exposé en glose») ²⁴; tradotto a parte e di seguito all'episodio NT, come lettura parallela, tutte le volte che le sue dimensioni o il suo contenuto siano ad esso irriducibili ²⁵.

4.1. Solo tre testimoni della *Bible historique* conservano YE (cfr. n. 20); uno di essi, London, B.L., ms Royal 15 D I, fu esemplato a Bruges nel 1470 ²⁶: al tempo di *FdH* il manuale di Comestore era ancora un testo di riferimento pure per i laici, attraverso la mediazione del volgarizzamento. Dal dato della tradizione, congiunto ad alcune osservazioni di Flutre 1932, 136 sulla presenza del commento nelle sezioni di storia sacra di *FdH* ²⁷ e

²³ YE evidenzia di norma i casi di mancata corrispondenza tra le partizioni di HE e del NT: essa dedica due rubriche («De la nativité Saint Jehan Baptiste» [499a-c; 19,15-22,23 – P 138v^{b-c}] e «Comment Joseph vult laisser Marie» [459c-d; 22,23-23,5 – P 138v^{c-9r^a]}) a HE III («De ortu Praecursoris», 1537D-39A: Lc 1,39-80 e Mt 1,18-24; e, viceversa, unifica in un solo capitolo («Du sermon Nostre Seigneur Jhesus sur la montaigne» [472d-4a; 110,19-119,15 – P 146r^{b-7r^b]}) la traduzione di Mt 5,3 ss., che Comestore commenta in XLVIII e XLIX («De sermone Domini in monte» e «De Oracione Dominica», 1564B-65B).

²⁴ C. 468b; 87,1-2: conclusione di «De la premiere vocacion des disciples» (= HE XXXVI, 1557A-8A: «De prima vocatione discipulorum»); qui come altrove, P 144r^a omette la formula.

²⁵ Il caso più interessante che ho individuato nello spoglio parziale (oltre cinquanta capitoli) di YE è la resa di HE XXIII, 1549C-50A, «De reditu Jesu ab Aegyptio, et de morte Glasirae», che unisce alla parafrasi sommaria di Mt 2,19-23 (ritorno della Sacra Famiglia dall'Egitto) e Lc 2,41-52 (incontro di Gesù coi maestri della Legge nel Tempio) il racconto della morte di Glasira. In YE i tre episodi sono oggetto di altrettante rubriche (due per la versione NT): «Comment Nostre Seigneur Jhesucrist retourna d'Egippte en la terre d'Israel» (465b-c; 60,7-1,10 – P 142r^a), «Comment l'enfant Jhesus demoura en Jherusalem en l'aage de .xij. ans» (465c; 61,10-2,18 – P 142r^{a-b}), «De la mort Glasire, par les Hystoires» (465c-d; 62,18-3,11; P 142r^b).

²⁶ BERGER 1884, 389-90: il volume (incompleto) è il IV della cd. *Bible* di Edward IV, della quale sono sopravvissuti altri due tomi, rispettivamente i Royal MSS 18 D IX e X: «la plus belle Bible française qui sans doute ait jamais été écrite» (389).

²⁷ «Toutes les chapitres qui concernent l'histoire sainte viennent de la

alle risultanze di § 2.2., muove l'ipotesi-chiave della ricerca: che in VC la materia evangelica si dispieghi secondo l'ordo fissato da HE.

Ho collazionato una porzione abbastanza consistente di VC con la sezione parallela di HE (XXX-CXIII)²⁸; la scelta è caduta sul racconto del ministero di Gesù²⁹, perché il suo intreccio si presenta in forme abbastanza variate, per presenza/posizione delle pericopi, nei quattro vangeli. Per evidenziare il potenziale significativo dei suoi esiti, ho esteso la collazione a due testi francesi coevi che, in misura diversa, si rifanno alle *Meditaciones vite Christi* di Giovanni de Cauli³⁰, opera capitale per la spiritualità laica quattrocentesca e affatto diversa, per spirito e struttura, da HE: la *Vie de Nostre Benoit Sauveur Ihesucrist*³¹ e la *Vita Christi* borgognona attribuita a Jean Aubert³² [= VCh].

Bible, soit directement, soit plutôt par l'intermédiaire de ces chroniques et compilations tant latines quant françaises, dont le nombre et la vogue étaient grandes au moyen âge, et au premier rang desquelles il faut mettre l'*Historia Scholastica* de Pierre Comestor, avec sa traduction par Guiart des Moulins, et le *Speculum Maius* de Vincent de Beauvais». Cfr. 140-7 per esemplificazioni sul testo di FdH e di Desmoulins.

²⁸ Collazione accompagnata da sondaggi (per quanto possibile estesi) sul corpo di YE, per le ragioni che risulteranno chiare in § 6.

²⁹ Il "taglio" della sezione è stato operato in forma un po' grossolana, per far sì che essa coincidesse con VC X-XVII: restano fuori dalla Tavola alcuni episodi, antecedenti alla domenica delle Palme, narrati da VC nelle prime carte di XVIII: la promessa del calice a Giacomo e Giovanni (37c-d), la guarigione di due ciechi alle porte di Gerico (37d), il pranzo a casa di Simone e il pentimento di Maddalena (37d-38b). L'esclusione di questi episodi non modifica il dato della collazione.

³⁰ *Iohannis de Caulibus Meditaciones vite Christi olim s. Bonauenturo attributae*, cura... M. Stallings-Taney, Turnholti 1997 (CC Cont. Med. CLIII).

³¹ Compilazione anonima, composta nel SE della Francia tra 1429 e 1455-8, che dalle *Meditaciones* dipende per i §§ 1-53: cfr. G. HASENOHR, «A propos de la *Vie de nostre benoit Sauveur Ihesucrist*», *Romania* 102 (1981) 352-91, discussione di *La Vie de Nostre Benoit Sauveur Ihesucrist & La Sainte Vie de Nostre Dame*, ed. by M. Meiss & E.H. Beatson, New York 1977.

³² Volgarizzamento dell'inedita *Vita Christi* dell'agostiniano Michele di Massa (1298 ca.-1337): opera di meditazione sulla vita di Cristo in un prologo e sette giornate, forse adattamento abbreviatorio delle *Meditaciones*. Il solo ms. Bruxelles IV 106 attribuisce la versione francese a Jean Aubert (1363 ca.-1414), padre dell'*escripvain* di Filippo il Buono David, responsabile della *mise au net* del ms. Cfr. K.-E. GEITH, «Un texte méconnu, un texte inconnu: la traduction française de la *Vita Jesu Christi* de Michael de Massas», in *Le Moyen Age dans la Modernité. Mélanges... R. Dragonetti*, Paris, 1996, 237-49; P. COCKSHAW, «La famille du copiste David Aubert», *Scriptorium*, 22 (1968) 279-87.

4.2. L'Annesso 2. offre la tavola della collazione³³, i cui esiti mi paiono eloquenti³⁴: numero e ordine degli episodi in VC coincide, si direbbe quasi "alla lettera", con numero e ordine in HE: le discordanze si riducono a un'omissione e a due spostamenti.

OMISSIONI. VC omette [52], la guarigione di un cieco (Mc 8,14-21) alla quale HE dedica LXXXIV, 1580B e Desmoulins la rubrica «D'un avugle» (485c; 198,15-199,3 - P 153v^c).

SPOSTAMENTI. 1) VC sposta [56] - i farisei denunciano a Gesù le intenzioni omicide di Erode (Lc 13,31-3: HE LXXXVIII, 1583C-D) - dopo [63]: la guarigione di una donna curva (Lc 13,9-16: HE XCV, 1586A). Desmoulins rispetta la sequenza originaria [63]-[64], ma omette [56]: nella c. 487a (209,16 - P 154v^b) la rubrica «Du trehu qui Jhesus paya, qui fut trouvez en la bouche du poisson, et cetera» [57] è preceduta dalla conclusione della «Hystoire ... qui parle du lunatique» [55].

2) Diversa collocazione in VC trova [66] (narrato solo da Io 8,2-11): Gesù sfugge alla trappola postagli dai farisei sottoponendo al suo giudizio una donna colta in flagrante adulterio. HE XCVIII, 1586D-7B colloca l'episodio immediatamente dopo il commento alla precedente pericope di Giovanni, 7,40-52, che narra del fallimento di un tentativo di cattura di Gesù (e allo stesso modo si comportano VCh e Desmoulins, «De la femme qui fut trouvee en avoultrie» [489d-90a; 227,4-28,14 - P 156r^b]); VC sposta l'episodio tra gli avvenimenti del lunedì della Settimana santa (XVIII, 39b-c), subito prima dell'episodio in cui si ode nel Tempio la voce di Dio per *clarificare* il Figlio (Io 12,20-35: HE CXXIV, 1603B-4A).

Prototesto latino e apografo francese presentano dunque un intreccio riducibile alla medesima sintagmatica³⁵. La lettura diretta di VC mostra anzi come nel suo discorso l'*ordo naturalis* dell'esposizione di HE si rovesci in una narrazione che pare conoscere, come solo principio ordinatore, la logica paratattica dell'«E poi...», attraverso la pratica di costellare di avverbi o espressioni temporali i punti di sutura grazie ai quali l'originaria partizione di HE si scioglie in una narrazione scandita in unità di respiro maggiore. Si veda il trattamento riservato in VC a *incipit* ed *explicit* di HE, alcuni dei quali coincidenti con la citazione di un passo NT.

³³ L'Annesso non registra le pericopi NT oggetto di HE: le informazioni in merito saranno date via via in corso d'opera. La tavola delle pericopi commentate da HE può essere facilmente stabilita ricorrendo a K. ALAND, *Synopsis quatuor evangeliorum*, Stuttgart, 1964.

³⁴ Ed estendibili, grazie a riscontri sull'intero testo, a tutta VC.

³⁵ La Tavola ci dice inoltre che in una situazione per molti versi simile a quella di VC si trovano anche le sezioni narrative che aprono i capitoli in cui si articolano le meditazioni quotidiane di VCh.

- | | |
|--|---|
| <p>HE XXXIII, 1554A (<i>inc.</i>)
«Tunc venit Jesus a Galilea in Jordanem ad Joannem, ut baptizaretur ab eo» [Mt 3,13] ...</p> | <p>VC X, 19d
Environ ce temps Nostre Seigneur Jhesucrist se parti de Galilee, e vint au fleuve Jourdain pour estre baptisié de Saint Jehan...</p> |
| <p>XXXV, 1556A (<i>inc.</i>)
«Tunc Jesus ductus est a Spiritu Sancto, qui eum designaverat, «in desertum, et cum jejunasset quadraginta diebus, et quadraginta noctibus...» [Mt 4,1-2]</p> | <p>X, 20a
Tantost que Nostre Seigneur fu baptisié, le Saint Esperit le mena en un desert qui est en Jherico, ou il juna quarante jours et quarante nuis sans boire et sans mengier...</p> |
| <p>XXXVI, 1557A (<i>inc.</i>)
Quadam die stabat Joannes, et ex discipulis ejus duo, quorum unus erat Andreas, et videns Jesus ambulantem...</p> | <p>X, 20c
Il advint tantost après que Saint Jehan encontra Nostre Seigneur; si dist a Saint Andrieu, et a ung aultre...</p> |
| <p>1557D (<i>expl.</i>)
Et regressus est Jesus in Galileam.</p> | <p>20d
Lors Nostre Seigneur retourna en Galilee.</p> |
| <p>XXXVIII, 1559A (<i>inc.</i>)
«Et factae sunt nuptiae in Cana Galilee» [Io 2,1], id est in vico Galilaeae sic dicto, «et erat mater Jesu ibi. Et vocatus est Jesus ad nuptias, et discipuli ejus...»</p> | <p>X, 20d
Aprés ces choses on fist unes nopces en Galilee, ausquelles la glorieuse Vierge Marie fu appelée, et son filz et aucuns aultres qui depuis furent ses disciples.</p> |
| <p>XXXIX, 1559D (<i>inc.</i>)
«Erat autem hom ex Pharisaeis Nichodemus nomine, et de principibus Judaeorum. Hic venit ad Jesum nocte» [Io 3,1-2]...</p> | <p>X, 21a
Aprés ces choses Nichodemus, qui estoit l'un des princes des pharisiens, vint une nuit a Nostre Seigneur...</p> |
| <p>XL, 1560C (<i>Inc.</i>)
«In proximo Pascha ascendit Jesus Hierosolimam, et ejecit vendentes et ementes» [Io 2,13]...</p> | <p>X, 21b
En la feste de Pasques, qui fu tantost après, Nostre Seigneur ala en Jherusalem, et entra ou Temple, et y trouva marchans qui vendoient. Il abati leurs mercheries...</p> |
| <p>XLII, 1561B (<i>inc.</i>)
Jesus autem venit in Nazareth, et die Sabbati, quando plures conveniebant, intravit in synagogam...</p> | <p>X, 21c
... Nostre Seignour retourna en Nazareth, et entra un jour en la synagogue des Juifs en jour de sabbat...</p> |

1561B (<i>expl.</i>)	X, 21d
... et omnes intendebant eum.	... et chescun entendoit sa parole.
XLIII, 1561C (<i>inc.</i>)	X, 21d
Post haec venit Jesus, et discipuli ejus in Judaeam terram...	Après ces choses Nostre Seigneur retourna en Judee, et ses disciples avec lui...

5.1. *VC* non è una versione fedele di *HE*: e non solo per la presenza di episodi tratti da *LA*. La Tavola segnala, in negativo, pure delle assenze; non vi appaiono quattro degli ottantatré capitoli di *HE*, perché di essi non sussiste alcuna traccia in *VC*: XXXI, 1552D-4A, «De tribus sectis Judaeorum» (dedicato alla descrizione dei caratteri di farisei, Sadducei ed Esseni), XXXVII, «De variis opinionibus historiae», LXIII, 1570B-D, «De Beelzebub», e CX, 1594C-D, «De ultimo adventu Domini in Jerusalem»³⁶. Si tratta, come si vede, di *excursus* di storia delle religioni, di antiquaria o di filologia, pause in cui la diegesi tace. La soppressione dei capitoli di contenuto extranarrativo presenti in *HE*³⁷ è pratica che trova il suo “doppio” in un’abitudine specifica dell’*usus scribendi* di Mansel, particolarmente evidente nel confronto dei segmenti di *VC* con quelli corrispondenti di *YE*.

5.2. Raramente Mansel traduce alla lettera *HE*. In *VC* XI, 23b-c egli narra come segue la guarigione di due indemoniati nella terra dei Gadareni [22]:

Quant Nostre Seigneur eult passé celle mer, et il fu venu en la terre des Gerasseniens, il encontra deux demoniacles tres cruelz et espouventables, dont l’un d’eulz aoura Nostre Seigneur, et dist: «Ha a! Sire Jhesus, filz de Dieu, pourquoy nous es tu venu tourmenter devant nostre temps?»

³⁶ Tutti e quattro presenti in *YE*: «Des trois sectes des Juys; par les Hystoires» (467a-d; 72,15-5,23 – P 142v^c-43r^b); «De diverses oppositions et oppinions de l’Ystoire euvangelique; par les Hystoires» (469b-c; 87,3-9,13 – P 144r^{a-b}); «De Beelzebub; par Hystoires» (477d-8a; 145,5-7,3 – P 149r); «De la darreniere venue que Jhesucrist fist en Jherusalem...» (494d; 260,10-25 – P 159r^{a-b}).

³⁷ Per contro *VC* mostra un qualche interesse per la meditazione. Le parabole [37] e [38] sono accompagnate da interpretazioni morali che non trovano riscontro né in *NT* né in *HE*; IV si apre (cc. 11b-12c) con un lungo sermone sulla necessità dell’Incarnazione per ovviare alla peccaminosità della natura umana; XX si chiude (cc. 51d-52d) su una meditazione sul fatto che «... celle glorieuse passion fu moult amere et dolereuse, despite, proufitable et honteuse...».

(C'est a dire, qu'il les empeschoit de tourmenter les gens, en quoy ilz perdirent tout leur plaisir: car des lors les deables se doubtoient bien qu'il ne fust le filz de Dieu, tant par les miracles qu'il faisoit comme pour la voix de Dieu le Pere qu'ilz avoient oye a son baptesme, quant [il le[s] appella filz). Nostre Seigneur demanda aux deables comment on les nommoit: non point par ignorance, mais par maniere que homme souloit faire pour mieulx declairier son humanité [qui estoit son humanité], qui estoit l'instrument par lequel le humanité faisoit les miracles. Le deable lui respondi qu'il n'estoit point seul, ains estoient en cel homme une legion des deables, qui contient six mil six cens soixanteseize. Nostre Seigneur commanda a celle legion qu'ilz ississent hors de cest homme. Quant ilz veirent qu'il les couvenoit issir, ilz lui prierent qu'il leur vouldist donner grace de entrer en ung tropel de pourceaux. Nostre Seigneur leur accorda; et comme ces deables furent en ces pourceaux, ilz les tourmenterent cruellement, et puis le menerent tous noier en la mer qui la pres estoit. O quel exemple pour ceulx qui adés vivoient comme pourceaux! Il fait a doubter que le deable ne les maine noyer, et aussi seront ilz sans faille s'ilz ne se amendent. Quant les gens du pays veirent qu'il avoient ainsi perdu leurs pourceaux, ilz furent courrouchiés et prierent a Nostre Seigneur qu'il s'en alast hors du pays. Adont Nostre Seigneur retourna en Capharnaon.

Si tratta di una versione abbastanza fedele di *HE LVI*, «De duobus obsessis a legione» (1567A-B):

Dum autem venisset trans fretum, in regione Gerasenorum, quae est contra Galilaeam, occurrerunt ei duo arreptitii, saevi nimis, quorum unus adoravit, et dixit: «Quid nobis, et tibi, Jesu filii Dei? venisti ante tempus torquere nos» [*Mc* 5,7]. Nesciebant daemones enim Dei Filium, sed suspicabantur pro miraculis et testimonio Patris. Torqueri autem se dicebant, quia cogebantur exire, et cessare a laesione. Dicebat enim illi Jesu: «Exi, spiritus immunde». Sciebant autem in iudicio se torquendos in abyso. Cumque Domino quaerenti nomen suum, dixisset, se vocari legionem, non quod sic vocaretur, sed quasi dicat: Frustra quaeris nomen, quia plures sumus, rogabant eum, ut mitteret eos in gregem porcorum, qui juxta pascebantur. Et intrantes porcos, praecipitaverunt eos in mare. Indigenae autem rogaverunt eum, ut transiret a finibus eorum. Cumque ascenderet navim, sanatum, licet rogaret, noluit secum ducere. Et rediit Capharnaum...

Mansel segue il modello in tutto e per tutto, alternando la narrazione al suo commento letterale, e omettendo solo la circostanza conclusiva del rifiuto di Gesù a condurre con sé l'indemoniato guarito; un controllo sulle pericopi NT ci dice che Comestore contamina in un solo intreccio le versioni dei sinottici: da *Mt* 8,28 ss. egli recupera la situazione iniziale (la copia di indemoniati: ridotta a uno in *Mc* 5,1-2 e *Lc* 8,26-7); da *Mc* 5,6-16/*Lc* 8,28-31 proviene il dettaglio (assente in Matteo)

della domanda di Gesù al demonio, e sempre sulla scorta di *Mc* 5,18-9/*Lc* 8,38-9 è modellata la chiusa dell'episodio.

Al capitolo di Comestore *YE* sostituisce la traduzione della pericope di Marco, «Du demoniacle et forsené qui avoit ou corps une legion de dyables» (475b-d; 129,6-131,18 – P 147v^c-8r^a): completata dalle *gloses* coi particolari ricavati da Matteo e con alcuni dettagli di *HE*. Ecco l'inizio:

Aprés passerent ilz oultre la mer[e], en la region des Gerasseniens. Et si tost qu'il issi de la nef, un homme qui habitoit en fosses et entre sepulcres lui vint a l'encontre; et si estoit si forsené que on ne le pouoit tenir, ne en lyans ne en chaenes – ains rompoit tout, et fers et cordes et chaenes, et toutes les choses dont il estoit lyés, ne nul le pouoit dompter; et ne cessoit oncques ne nuit ne jour de crier et de braire entre les sepulcres, et se heurtoit aux pierres et aux cailloux. (*Glose*: Saint Mathieu dit qu'il y ot .ij. forsené, mais il n'en fu que [l']un gairiz, et que nul n'osoit passer le chemin ou ilz l habitoient). [*Texte*] Quant il vit Jhesus venir de loing, il courut a lui et l'aoura, et cria a haulte voix et dist: «Jhesus, filz du souverain Dieu, que me demandes tu?». (*Glose*: Cy dit Saint Mathieu que les dyables disent ainsi: «Tu nous es venuz devant nostre temps tourmenter». Les dyables disoient qu'il estoient tourmentez quant on les constreignoit a issir hors des corps des hommes ou ilz estoient entrez; et dit le Maistre es Hystoires que les dyables ne savoient mye vraiment que Jhesus fust le Filz de Dieu, mais ilz le souspeçonnoient pour les miracles qu'il faisoit, et pour la voix du Pere qu'ilz avoient ouye quant Jhesus fu baptisiez, disant: «C'est cy mon chier filz»; et de ce que Saint Mathieu dit que les dyables disoient a Jhesus: «Tu nous tourmentez devant nostre temps» est a entendre que les dyables savoient bien qu'ilz seroient tourmentez en jugement en abisme...

Lors monta Jhesus en sa nef, et l'omme forsené qu'il avoit gairi lui pria qu'il le laissast aler avecques lui. Mais Jhesus ne lui laissa mye aler, ains lui dist: «Va a ta maison et aux tiens, et annonce l comment Dieux a fait grans choses pour toi, et comment il a eu mercy de toi». Et celui s'en ala tantost, et compta partout comment Jhesus avoit ouvré en lui; et tous en avoient grant merveille de grant maniere. En ceste partie devanditte de l'Euvangile Saint Marc n'a riens a exposer par Hystoires, fors ce qui est exposé en glose.

Nel caso precedente la versione “letterale” riguarda una sezione in cui la parafrasi delle pericopi NT si alterna a segmenti di commento letterale. Di regola *VC* utilizza *HE* selettivamente, liberandone il corpo dagli elementi extranarrativi.

La guarigione del figlio del *regulus* di Cafarnao (*Io* 4,46-54: [25]) si conclude in *HE* LIX,1569A con una breve chiosa (segnalata qui in neretto), ripetizione del v. 48, soppressa in *VC*:

HE LIX, 1568D-69A

VC XII, 24c-d

Venit autem iterum in Cana Galilaeae a Iudaea, in quam ascendit. Et erat ibi quidam regulus, id est de potentioribus terrae sub rege, cujus filius infirmabatur, non in Cana, sed in Capharnaum. Et rogabat Dominum, ut descenderet et curaret filium suum. Qui redargutus est a Domino, quia non credebatur eum posse sanari, nisi corporali praesentia et tactu. Et ideo dum instaret ille ait ei: «Vade, filius tuus vivit». Et sic absens, verbo sanavit eum. Descendensque pater, cum cognovisset filium sanatum in hora verbi Domini, «credidit ipse, et domus ejus tota». **Creditur iste fuisse Iudaeus, quia dixit ei Dominus: «Nisi signa et prodigia videritis, non creditis». Iudaei enim signa quaerunt (I Cor. 1).**

Quant Nostre Seigneur fu retourné en Galilee, ung des plus puissans homes du pays, qui avoit son filz malade en Capharnaum, lui pria qu'il alast en sa maison pour garir son filz. Et pour ce qu'il lui sambloit que Nostre Seigneur ne pourroit garir son filz s'il n'estoit avec lui, Nostre Seigneur l'en reprinst; mais toutesvoies ledit prince ne cessoit de lui prier qu'il alast garir son filz. «Va t'ent, dist Nostre Seigneur, ton filz est gary». Le prince s'en rala, et trouva par ses gens que son filz avoit esté gary en la propre heure et instant que Nostre Seigneur l'avoit dit; si creut l'en lui, et tous ceulx de sa maison.

YE, «Du filz du petit roy. Selon Saint Jehan» (476d-7a; 139,9-40,12 – P 148v^b), alterna nuovamente traduzione del NT e commento di HE, utilizzato nelle glosse:

De rechief vint Jhesus en Chane de Galilee, ou il avoit fait de l'yaue vin. Et la vint a lui un petit roy (*Glose*: le Maistre dit es Hystoires qu'il estoit le souverain de la terre après le roy, et pour ce estoit il appelez roy) [*Texte*], de qui le filz gisoit malade en Capharnaum; et quant il ouy dire que Jhesus estoit venuz de Judée en Galilee, il s'en ala a lui, et lui pria qu'il venist et gairist son filz, car il commençoit a mourir. (*Glose*: le Maistre dit es Hystoires que Nostre Seigneur le reprist de ce qu'il lui pria qu'il venist, aussi comme se il ne le peust gairir se il ne fust present; et pour ce lui dist il: «Va t'en, ton filz vit», si le gairi par sa parole. L'en cuide l que ce petit roy fu juyf, pour ce que Nostre Seigneur lui dist: «Se vous ne veez signes et miracles, vous ne me croirez mye»; car les Juys demandoient tousjours signes). [*Texte*] Jhesus lui dist: «Se vous ne veez signes et miracles, vous ne croirez ja». Le petit roy lui dist: «Sire, vien avant que mon filz muire!». Jhesus lui dist: «Va t'en, ton filz vit». Adonc crut il la parole que Jhesus lui dist, et s'en ala. Et ainsi qu'il vint pres de Capharnaum ses sergens lui vindrent a l'encontre, et lui distrent que son filz vivoit. Adonc leur demanda il a quele heure il avoit eu santé, et ilz lui distrent que la fievre l'avoit hier laissié en la .vij^e. heure; et lors congnut le pere certainement que en icelle heure lui avoit dit Jhesus «Ton filz vit»; si crut en Jhesucrist, et toute sa mesgniee.

HE LXXII, 1564A-C riunisce in un solo commento due episodi distinti: [39] la predicazione di Gesù nella sinagoga di Nazaret (*Mc* 6,1-4; *Mt* 13,54-8; *Lc* 4,22-4), [40] il vano tentativo dei Nazareni di precipitarlo da una rupe (*Lc* 4,28-30). Il passo è inframmezzato di annotazioni sugli appellativi di parentela che VC espunge (conservando invece l'osservazione anti-quaria sulla geografia del luogo):

HE

«Et veniens in patriam suam, docebat in synagoga eorum, ita ut mirarentur, et dicerent: Unde huic sapientia haec? Nonne hic est filius fabri? nonne Maria mater ejus, et fratres, et sorores ejus sunt apud nos?». **Quod non est intelligendum secundum Elvidium qui Virginem peperisse Domino fratres de Joseph dogmatizabat, vel Joseph de alia uxore liberos suscepisse. Sed consobrini ejus fratres sui dicti sunt, sicut Abraham dixit ad Lot: «Fratres sumus» [Gn 13,9c]. Marcus ait Dominum dictum ad eis fabrum [Mc 6,3]. Credebant enim fabrum, quia Joseph fabri filium dicebant.** «Et paucos ibi curavit propter incredulitatem eorum, dicens: Nemo propheta acceptus est in patria sua, et repleti sunt omnes ira. Et ejicientes eum extra civitatem, duxerunt eum usque ad supercilium montis, ut praecipitarent eum, ille autem transiens per medium illorum ibat». Adhuc ostenditur ibi locus, qui dicitur Saltus Domini, per quem Dominus descendens impressit se rupi, et cedens ei rupes fecit ei locum, quasi latibuli, in quo adhuc vestigia rugarum vestimentorum ejus impressa olim notantur.

VC XIII,27b

Après ces choses Nostre Seigneur retourna en son pays, et ne cessoit d'enseigner le poeuple et de preschier en leurs synagogues, telement que les plus sages en avoient grant admiracion, et disoient l'un a l'autre: «Dont poeult venir a cest homme tele sapience? N'est ce pas le filz de Joseph, qui fu charpentier? Marie n'est ce pas sa mere? Et ses amis meismement sont entre nous!». Nostre Seigneur fist peu de miracles en ce lieu pour leur incredulité, et leur disoit que ung prophete n'est point tant prisié en son pays comme il est en estrange lieu. De ce eurent ces gens grant despit, si le boutterent hors d'entre eulx, et le menerent au plus hault de une montaigne, a intencion de le trebuschier en [*sic: leggi de*] hault en bas; mais Nostre Seigneur par sa vertu passa parmi eulx. Et dient aucuns qu'il passa parmi une roche qui lui fist voye, et que ancores y voit on l'emprainte de ses piez et de sa robe; et appelle on ce lieu le «Sault de Nostre Seigneur».

Il testo di YE, «Du saut Nostre Seigneur Jhesucrist» (480d-1a; 165,18-7,11 – P 150v^{b-c}):

Quant Jhesus ot finé toutes ces paraboles, il s'en parti de la, et s'en ala en son pays (*Glose*: voire en Nazareth), [*Texte*] et commença a enseigner es synagogues des Juys, si que tous s'en esmerveilloient et disoient: «Dont vient a cestui ceste sapience et ceste vertu? N'est il mye filz d'un fevre? Et n'a mye sa mere nom Marie, et son frere Jacob, (*Glose*: ce fu Jaques le Petit) [*Texte*] et Joseph, Symon et Jude? Et ses suers ne sont elles mye en ceste ville avecques nous? Et dont lui vienent donc toutes ces choses?». Adonc leur dist Jhesus: «Nul prophete n'est nulle part sanz honneur, fors en son pays et entre les siens».

La ne fist Jhesus miracles se petit non, pour leur mescreandise (en l'Euvangile Saint Luc est il ainsi). Lors furent tous les Juys rempliz de grant ire; se s'ellevèrent contre lui, et le tirerent hors de la cité, et le menerent sur le sommet d'une haulte montaigne, sur laquele estoit assise leur cité, pour le giter contreval; mais il passa oultre, et s'en ala parmy eulx. Cy³⁸ dit le Maistre es Hystoires que l'en ne doit mye entendre aussi comme fist Envidies, qui entendit, et dist et enseigna, que la Vierge enfanta a Joseph freres a Jhesus, ou que Joseph ot enfans d'une autre femme; car il en menti. Mais les .iiij. cousins germains de Nostre Seigneur Jhesucrist devant nommez, qui furent filz Alphee de Marie la suer Nostre Dame, qui fu fille Cleophas, estoient appelez ses freres, si comme dit est devant au chapitre de l'ellection des .xij. apostres; et aussi comme Abram dist a Lot: «Nous sommes freres», et toutesfoiz estoit Loth son neveu. Et si dist le Maistre es Hystoires que quant les Juys orent mené Jhesus en la montaigne pour le giter contrelval, et quant il passa oultre et passa parmy eulx aussi comme se il saillist, dont celui lieu est encore appelez le «Sault Nostre Seigneur», et le monstre l'en a ceulx qui y vont; et que Notre Seigneur descendi parmy ce lieu, et si joigni a la roche, et la roche se ouvri et lui fist lieu aussi comme pour le mucier; et que encore y sont les traces des vestemens Nostre Seigneur, et les y souloit on jadis veoir.

5.3. Mansel evita di seguire la lettera di *HE* tutte le volte che questa riferisce un episodio in termini a suo giudizio troppo sommari; in tal caso egli adotta una scrittura che riassume distesamente o parafrasa la lezione NT. In *HE* LVII, 1567C («De paralytico demisso per tectum» [23]) il racconto del miracolo è ridotto ai suoi elementi essenziali:

Et sanavit paralyticum ante se demissum per tegulas, primo remittens peccata ejus, quae fuerant causa morbi, quia quod ob causam fit, cessante causa cessare debet effectus. Et propter Scribas, et Pharisaeos, qui putabant eum blasphemasse, dixit paralytico, ut surgeret, et tolleret lectum suum. Et surrexit, et tulit, et abiit...

³⁸ A partire da questo punto in *P* il testo si presenta come «Hystoires seur ceste partie[s] devandite des evangiles Mahieu».

VC XI, 23c-4a offre un diegesi molto più articolata, che segue il dettato NT (*Mc* 2,1-12; *Lc* 5,17-26):

Adont Nostre Seigneur retourna en Capharnaon. Et quant il y fut revenu pluseurs gens se assamblèrent entour lui, entre lesquelz l estoient pluseurs pharisiens, scribes et aultres Juifs, qui escoutoient son sermon dedens une maison ou il estoit. La maison estoit tant pleine de gens qu'il n'en y pooit plus nul entrer. Advint que aucunes gens aporèrent un paralitique en celle maison, pour le fere garir. Quant ilz veirent qu'ilz n'y pouoient entrer ilz monterent sur le toit de la maison, et avalerent leur malade a une corde devant Nostre Seigneur. Quant Nostre Seigneur vey la grant foy que ces gens avoient a lui, il dist au malade: «Tes pechiez te sont pardonnez». A celle parolle furent tous enflez d'envie les scribes et les pharisiens, et disoient l'un a l'autre par despit: «Qui est cestui cy qui pardonne aux gens leurs pechiés? Ce que nul homme ne peult faire, fors Dieu seulement!». Combien que Nostre Seigneur ne les pouoit oyr humainement, Nostre Seigneur leur respondi toutesvoyes a leurs huiseuses paroles, et leur dist: «Pourquoy pensez vous mauvaistié en voz courages? Lequel est plus ligier a faire, ou de pardonner les pechiez aux gens ou de garir soubdainement ce malade icy? Adfin doncques que vous sachiez que j'ay puissance de pardonner les pechiez, je dis a ce malade qu'il se lieve, prene son lit et s'en voise en sa maison!». Incontinent ce paralitique fut gary et l prinst son lit, et s'en ala en sa maison rendant graces et loenges a Dieu. Et tous ceulx qui ce veirent en eurent grant merveilles et loerent Nostre Seigneur.

La versione di Desmoulins, «Du paralitique qui fu mis aval pardessus la maison devant Jhesus» (475d-6a; 131,18-3,10 – P 148r^a), parafra regolarmente la lezione NT (Luca) e recuperò HE in forma di *glose*³⁹:

Un jour avint que Jhesus se seoit et enseignoit, et la estoient assemblez les pharisiens et les maistres de la Loy de tous les chastiaux de Galilee, de Judee et de Jherusalem; si vindrent les hommes qui portoient un homme paralitique en un lit, et queroient lieu par ou ilz le peussent mettre devant Jhesus. Et quant ilz ne porent trouver par ou le mettre devant Jhesus, pour la tourbe des gens, ilz monterent sur la couverture de la maison, et l'avalèrent atout son lit pardessus les tuiles de la maison ou mylieu du peuple devant Jhesus. Quant Jhesus vit leur foi, il dist: «Homme, tes pechiez te sont pardonnez». (*Glose*: c'est assavoir qui estoit cause de sa maladie, ce dit le Maistre es Hystoires, et puis que la cause de la maladie cessoit la maladie devoit cesser; et pour ce doit chascun phisicien enjoindre a son malade, quant il le vient premierement visiter, qu'il se confesse et reçoive le Saint Sacrement. Car par aventure

³⁹ Col. 1567C: «Quia ergo constat, quod pro peccatis quandoque aegrotat hom, medicus visitans aegrum, primo debet eum monere ad poenitentiam, et confessionem, ne peccato manente, tamquam ferro in vulnere, frustra sit malagma apponere».

es pechiez sont cause de sa maladie, et se les pechiez qui sont cause de la maladie sont curez et gairiz, la maladie en sera plus legierement gairie; et se les pechiez qui sont cause de la maladie demeurent ou malade, la maladie doit demourer, et n'est mye legiere a gairir. Car aussi comme la medecine ne vault riens a la playe ou le fer demeure, aussi ne doit valoir medecine au malade en qui les pechiez demeurent). [*Texte*] Lors commencierent a penser les maistres de la Loi et les pharisiens, et a dire en leurs cuers: «Qui est celui, qui dit blasmes? Qui peut pardonner les pechiez fors Dieu tout seul?».

Et quant Jhesus vit leurs pensees, il leur dist: «Que pensez vous mal en vos cuers? Qui est plus legier a dire, "Homme, tes pechiez te sont pardonnez", ou dire, "Lieve toi et va"? Et pour ce que vous sachiez que le Filz de l'Omme a pover de pardonner les pechiez en terre, l je di a toi paralitique: "Lieve toi, et t'en va en ta maison!"». Et tantost il se leva, et porta son lit, ou il gisoit, et s'en ala en sa <maison> magnifiant Dieu. Lors orent tous grant paour et distrent: «Nous avons hui veu merveilles!». (En ceste partie devantditte de l'Euvangille Saint Luc n'a riens a exposer fors ce qui est exposé en glose).

6. Mansel utilizzava direttamente *HE*, o vi attingeva attraverso la mediazione di *YE*? Una risposta ragionevolmente certa dovrebbe fondarsi su un'escussione dei testi effettuata su attendibili edizioni, e su una collazione esaustiva; d'altro lato i riscontri di §§ 4.2. e 5.2 suggeriscono l'ipotesi che *VC* non sia un libero rifacimento di *YE*; in particolare, la discussione di [22] mostra quanto sia macchinoso e poco economico ipotizzare che *VC* sia giunta in questo episodio a un esito sostanzialmente identico alla lettera di *HE* a partire dalla lezione di Desmoulins. La collazione della sezione iniziale di *YE* (cfr. n. 25) evidenzia semmai due fatti favorevoli all'ipotesi di un utilizzo non mediato di *HE*.

1) In *VC* IX,21a-b l'incontro tra Gesù e Nicodemo [6] avviene *prima* della cacciata dei mercanti dal Tempio:

Aprés ces choses Nichodemus, qui estoit l'un des princes des pharisiens, vint une nuit a Nostre Seigneur, et lui dist: «Maistre, nous savons bien que tu es venus depar Dieu, car homme ne pourroit faire ce que tu fais, se Dieu n'estoit avec lui». Ce disoit il adfin que Nostre Seigneur lui enseignast aucune chose pour son salut. «Vraiment, dist Nostre Seigneur, se une perlonne ne renaist ancores une fois (c'est a dire par baptesme) il ne pourra estre sauvez». Nostre Seigneur introduist cest homme par sa parole ou mistere du sacrement du baptesme, et puis de sa divine et humaine nativité, de sa passion, resurrexion et assencion; et de ces choses demoura Nichodemus bien instruit et reedefié. *En la feste de Pasques qui fu tantost après*, Nostre Seigneur ala en Jherusalem et entra ou Temple, et y trouva marchans qui vendoient...

VC rispecchia fedelmente la *dispositio* di Comestore, il quale, in questa circostanza ha invertito l'ordine delle pericopi giovanee (cfr. § 4.2): in XXXIX si commenta *Io* 3,1-15; in XL, *Io* 2,12-7. Desmoulin ristabilisce l'ordine originario delle pericopi: alla traduzione di *Io* 2,12-7, «De la premiere ejection des vendans et achatans ou Temple» (470a-b; 93,4-19), segue quella di *Io* 3,1-15, «De l'instruction de Nichodeme» (470b-c; 93,19-5,17), e il dittico delle versioni (ambidue glossate) è conchiuso dall'«Hystoire sur ces deux parties devandites de l'Euvangile Saint Jehan» (470c-d; 95,17-7,16)⁴⁰.

2) In VC il contenuto di HE XLII-XLV è riversato in altrettanti episodi: lettura di *Isaia* nella sinagoga di Nazaret [9], testimonianza di Giovanni sull'identità messianica di Gesù [10], incarceramento di Giovanni [11] e terza chiamata degli apostoli [12]. In YE l'ordine è il seguente:

[9] «Comment Jhesus lut les livres de la Loy en Nazareth» [resa di *Lc* 4,16-22: 471a-b; 99,4-100,12. P: c. 145r^{a-b}];

[12] «De la tierce vocacion des disciples» [resa di *Mt* 4,18 ss.: 471b; 100,12-1,24. P: c. 145r^{b-c}];

[10] «Comment les disciples de Saint Jehan Baptiste baptisoient» [resa di *Io* 3,22-4,4: 471c; 101,24-3,14. P: c. 145r^{c-v^a}];

[11] «Pourquoi Saint Jehan fu mis en chartre» [resa di *Mc* 6,17-20: 471d; 103,14-4,1. P: c. 145v^{a-b}].

7.1. HE è il principale termine di riferimento di VC, utilizzato congiuntamente a LA. L'ipotesi di partenza ha trovato nei riscontri testuali il suo *bien-fondé*; à rebours essa appare semmai ovvia: per la congruenza dei modelli con il progetto di Mansel, per il peso specifico di simili *auctores*.

Del commento di Comestore già si è detto: dal secondo quarto del XIII secolo esso divenne il punto di riferimento storiografico obbligato per chiunque si accingesse a ripetere le vicende sacre. Quanto all'immediato, e impressionante per dimensioni, successo di LA, basterà ricordare gli oltre mille testimoni manoscritti latini completi o parziali dell'opera⁴¹, e gli

⁴⁰ La sequenza è la stessa in P 144v (ma qui la versione del commento è intercalare a ogni versione NT): «De la premiere ejection des achatanz...» (col. a, a cui segue l'*hystoire*, coll. a-b), «De l'instruction Nichomedes» (coll. b-c, a cui segue, col. c, l'*hystoire*).

⁴¹ B. FLEITH, *Studien zur Überlieferungsgeschichte der lateinischen Legenda Aurea*, Bruxelles, 1991; G.P. MAGGIONI, *Ricerche sulla composizione e sulla trasmissione della «Legenda Aurea»*, Spoleto, 1995.

oltre cinquanta volgarizzamenti oitanici (vd. n. 14); né va dimenticato quanto la compilazione, divenuta attraverso la predicazione degli ordini mendicanti il libro della devozione popolare dei santi, influì sull'agiografia dei secc. XIV e XV e sulla rimodulazione dei modelli della santità [Boureau 1984, 10].

7.2. Pare insomma inevitabile che una compilazione come VC, impegnata sul versante *historialis* del NT (peraltro appiattito a una semplificata sequenza di aneddoti giustapposti) non potesse che ricorrere a HE e a LA; e nelle modalità con cui Mansel utilizzò le sue fonti riconosciamo i segni di un mutamento, nelle compilazioni religiose, di attitudine "storiografica".

HE prevedeva certo il ricorso a fonti extracanoniche, ma nel complesso essa «fought shy of Apocrypha and legend...» [Smalley 1985, 52.68-9]. Il canone evangelico fu per Comestore consapevole criterio di selezione dei materiali da integrare nel commento: anche se in qualche caso⁴² utilizzò narrazioni apocrife, egli ne citò regolarmente la natura extracanonica. Questo rimase il criterio anche della *Bible Historiale*: Desmoulin raccolse, in coda al volgarizzamento degli Atti degli apostoli, un gruzzolo di narrazioni *apocrifas*, precedute da una rubrica che ne giustifica la presenza in un'opera che si vuole istruttiva esposizione di un'*historia*:

... et sont dittes apocrifas, 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'ay 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 escoutans⁴³.

In LA, costituita, secondo un incessante movimento agglutinatorio, dal paziente *collage* di materiali disparati per origine e

⁴² Il nome dei Magi, in VIII,1542B-C («De oblatione et nominibus magorum»); la predizione della regina di Saba sul Legno della Croce in LXXXI, 1578D-79C («De Probativa piscina»: della leggenda si offre un sommario, introdotto da «Traditur a quibusdam» [1579A] e concluso da un secco «Sed hoc non est authenticum» [1579B]).

⁴³ L 553a. L è il solo testimone che conservi gli apocrifi di Guyart (leggenda di Giuliano, due versioni della leggenda del Legno della Croce, biografie di Giuda e di Pilato). Cfr. il mio «Ricerche sulla tradizione manoscritta delle vite antico-francesi di Giuda e di Pilato. III. Le *Hystoires apocrifas* nella *Bible Historiale*», *Annali di Ca' Foscari*, 37/1-2 (1998): 187.

tradizione (e non sempre di prima mano), l'obiettivo della correttezza storiografica è secondario rispetto alla formulazione di una dogmatica. Come risulta con chiarezza dal capitolo sulla Natività, la lettera NT e gli altri materiali sono spesso citati in rapporto all'interpretazione che li sorregge e li contiene, e valgono proprio perché illustrazione dell'apparato commentatorio-didattico [Boureau 1984, 43-5]; il diverso impegno speso da LA nel segnalare le sue fonti e il loro grado di attendibilità mi pare ottima pietra di paragone su cui misurare la sensibilità delle istituzioni religiose nei confronti delle leggende apocrife. Il ricorso, apparente pacifico (perché non accompagnato da esplicite prese di distanza critica), a materiali provenienti dal ciclo dell'Infanzia o dal vangelo di Nicodemo mostra come tali testi fossero considerati nel sec. XIII un attendibile completamento del NT. In fondo (e almeno per gli apocrifi che interessano qui), da Varazze si dichiara assai perplesso solo sull'attendibilità della fonte delle leggende di Giuda (LA XLV, 184 e 185):

Legitur enim in quadam hystoria licet apocrypha...
Hucusque in predicta hystoria apocrypha legitur, quae utrum recitanda sit, lectoris arbitrio relinquatur, licet sit potius relinquenda quam asserenda.

e di Pilato (LA LIII, 231.234)⁴⁴:

... de poena autem et origine Pylati in quadam historia licet apocrypha legitur...
Hucusque in praedicta historia apocrypha leguntur. Quae utrum recitanda sint, lectoris iudicio relinquatur;

ma la verità teologica che in loro trova compimento (l'essere *exemplum* dell'implacabile *vindicta Salvatoris*, come lo è la morte del figlio dell'infanticida Erode) si fa in un certo senso garante della necessità della loro presenza nel leggendario.

LA divenne rapidamente (e qui consistono le radici della sua fortuna) la guida ufficiale nei territori della santità, e un inesauribile repertorio di *legendae* e *historiae*; anche grazie a essa gli autori di volgarizzamenti cristologici del Tre-Quattro-

⁴⁴ G.P. MAGGIONI, «Appelli al lettore e definizioni di apocrifo nella *Legenda aurea*. A margine della leggenda di Giuda Iscariota», *Studi Medievali*, 36 [n.s.] (1995), 241-53.

cento considerarono gli apocrifi come materiale provvisto di una patente di autenticità storiografica e utilizzabile per rimpolpare «the all too bare bones» [Smalley 1985, 68] del NT. Sotto questo profilo, la presenza in VC delle leggende sulla natività della Vergine e sulla catabasi di Cristo, delle biografie di Giuda e di Pilato, non è certo un episodio isolato, ma si trova in buona e folta compagnia⁴⁵.

Nota bibliografica

- BERGER S., 1884: *La Bible française au Moyen Age*, Paris.
- BOREL N., 1991: «La version en trois livre de la *Fleur des Histoires* de Jean Mansel. Étude sur la tradition manuscrite et édition partielle du livre III», *Position de Thèses de l'École des Chartes*, 25-31.
- BOUREAU A., 1984: *La Légende dorée. Le système narratif de Jacques de Voragine*, Paris.
- BURGIO E., c.s.: «La Vita Christi di Jean Mansel e la letteratura religiosa nell'età di Filippo il Buono», in c.s. in *Le letterature romanze del Medioevo: testi, storia, intersezioni*, V Convegno S.I.F.R., Roma 23-25.10.1997.
- DELISLE L., 1900: «La *Fleur des Histoires* de Jean Mansel», *Journal des Savants*, 16-26, 106-17, 196-7.
- DE POERCK G., 1936: *Introduction à la «Fleur des Histoires» de Jean Mansel (XV^e siècle)*, Gand.
- FLUTRE L.-F., 1932: «*Li Fait des Romains» dans les littératures française et italienne du XIII^e au XVI^e siècle*, Paris.
- POTZ MCGERR R., 1983: «Guyart Desmoulins, The Vernacular Master of Histories, and His *Bible Historiale*», *Viator* 14, 211-44.
- SMALLEY B., 1985: *The Gospels in the Schools c. 1100-c. 1280*, London-Ronceverte.

⁴⁵ La *Vie* cit. in n. 31 utilizza a piene mani i vangeli dell'infanzia, il vangelo di Nicodemo, le leggende apocrife di Veronica (§ 64) e di Longino (§ 74); la *vie de Jesucrist. La mort et passion, et aussi la resurrection de Nostre Seigneur*, Paris, R. Foucquet e J. Crés 1485 (Paris, B.N.F. Gr. Rés. H 506: in-4° di 152 cc. – numerate in cifre romane al centro del margine superiore del *recto* – di 222 x 140 mm, righe in caratteri gotici a piena pagina giust. 133 x 89 mm), contiene, suddivisi in trentotto capitoli, il racconto della Creazione e di Adamo ed Eva, la vicenda di Mosè e delle Tavole della Legge, quella di David, la Natività di Maria e quindi una vita di Cristo. In quest'ultima (che contiene tra l'altro ampie sezioni del vangelo di Nicodemo), tra il capitolo *De la decolation de Saint Jehan Baptiste* e quello dedicato alla *Passion de Nostre-Seigneur* si colloca la vita leggendaria di Giuda (XXXIV, 62r-66r).

ANNESSI

1. LA VITA DI CRISTO NELLA *TABLES DES RUBRICHE*
DEL MS. PARIS, B.N.F., F.FR. 56 (D), CC. 1r-2a.

Le cifre tra [] rinviano alla paginazione del capitolo nel ms. La c. 1r contiene una sola colonna.

[1r] ...

1. **Cy** parle de Joachin et de Sainte Anne, qui furent parens de la glorieuse Vierge Marie, mere de Nostre Seigneur Jhesucrist. [6d-8b]
2. **Comment** la conception de la glorieuse Vierge Marie fu revelee pour solempnisier en Sainte Eglise par le monde. [8b-10a]
3. **De** la sainte nativité de la glorieuse Vierge Marie. [10a-11a]
4. **De** l'adnunciacion de l'angele Gabriel a la glorieuse Vierge Marie; et comment elle conchut le benoit filz de Dieu. [11a-4a]
5. **De** la glorieuse nativité de nostre benoit Sauveur Jhesucrist, et comment elle fu sceue et adnunchie par pluseurs manieres de gens. [14a-6b]
6. ^[1c] **Comment** les trois Roix vindrent offrir et aouer nostre benoit Sauveur Jhesucrist. [16b-7a]
7. **De** la purification de la glorieuse Vierge Marie. [17a-c]
8. **Comment** Herode fist ochir .C. et .xliij^m. petis enfans innocens, cuidans par ce moien occir Nostre Seigneur Jhesucrist. [17c-8d]
9. **Comment** Nostre Seigneur en l'aage de .xij. ans fu trouvé disputant ou Temple entre les maistres de la Loy. [18d-9b]
10. **Comment** Nostre Seigneur fu baptisié, et comment il juna et fu tempté; et de ses premiers miracles en terre. [19b-22a]
11. **Comment** Nostre Seigneur prescha publiquement et fist miracles depuis que Saint Jehan Baptiste fu mis en prison. [22a-4a]
12. **Aultres** miracles de nostre benoit Sauveur Jhesucrist. [24a-6c]
13. **Des** paraboles de Nostre Seigneur, et de la mort Saint Jehan Baptiste; et de aucuns miracles. [26c-7c]
14. **Des** miracles de nostre Sauveur | ^[1d] Jhesucrist après la mort de monseigneur Saint Jehan Baptiste. [27c-8c]
15. **Aultres** pluseurs miracles de nostre benoit Sauveur Jhesucrist selon l'Euvangille. [28d-32a]
16. **Aultres** miracles et sermons de nostre benoit Sauveur Jhesucrist selon l'Euvangille. [32a-6a]
17. **Comment** Nostre Seigneur resuscita le ladre; et comment les Juifs conspirerent contre lui pour le faire mourir. [36a-7a]
18. **Comment** Nostre Seigneur revela a ses disciples la maniere de sa passion; et comment il entra a grant honneur en Jherusalem. Et de ses beaux sermons. [37a-43d]

19. De la digne cene de Nostre Seigneur Jhesucrist; de la trahison de Judas; et comment les Juifs prinrent Nostre Seigneur. [43d-6b]
 20. De la glorieuse passion de Nostre Seigneur Jhesucrist. [46b-52d]
 21. Histoire de la vie de Judas et de Pilate, et de leur maleureuse mort et miserable. [53a-6a]
 22. Comment nostre doulz Sauveur | ^[2a] Jhesucrist fu despendu de la croix et mis ou monument. [56b-d]
 23. Un glorieux mistere de la resurrexion de nostre doulz Sauveur Jhesucrist, et de ses apparicions qui furent manifest<ee>s. [57a-62c]
 24. De la glorieuse assencion de Nostre Seigneur. [62c-3d]
 25. Comment le Saint Esprit deschendi sur les apostles au jour de la Penthecouste. [64a-5a]
- Des fais des apostles après qu'ilz eurent receu le Saint Esperit... [65a ss.]

2. IL MINISTERO PUBBLICO DI GESÙ IN GALILEA E IN GIUDEA
TAVOLA SINOTTICA

La narrazione relativa al ministero pubblico di Gesù è collazionata in: *VC X-XVII*; *VC* in *FdH* II, VIII, 24b-XIX, 45c; *HE*; *Meditaciones Vite Christi* (*MVC*: cfr. n. 30, cit. per capitolo e righe); *VCb* (cit. nella lezione di Bruxelles, B.R. IV 106, per parte – in cifre romane –, capitolo – in cifre arabe – e cartulazione); *Vie de Nostre Benoit Sauveur Ihesuscrisct & La Sainte Vie de Nostre Dame* (*VJ*): cfr. n. 31, cit. per pagina). La cifra tra [] rinvia alla numerazione degli episodi nel testo in questione, se diversa da quella indicata nella prima colonna.

EPISODIO	HE	VC	MVC	VCb	VJ
[1] PREDICAZIONE DEL BATTISTA	30 32	I 10,19b-c II 8,24b-c I 10,19d II 8,24d-5a			
[2] BATTESIMO DI GESÙ	33 34	I 10,19d-20 II 8,25a I 10,20a II 8,25a-b	[1] 16,50 ss. 264 ss. 277 ss.	[1] III 1, 53v-5r 56v-7r	[1] 41-2
[3] DIGIUNO NEL DESERTO E TENTAZIONI	35	I 10,20a-c II 8,25b-d	[2] 17,1-6. 85-117	[2] III 2, 57v-60v	[2] 42-4
[4] PRIMA CHIAMATA DEGLI APOSTOLI	36	I 10,20c-d II 9,25d-6b	[4] 19,5-7	[3] III 3, 61r-v	[3] 44
[5] NOZZE DI CANA	38	I 10,20d-1a II 9,26b-c	[7] 20,1-90	[6] III 3, 62v-4r	[5] 45-6
[6] INCONTRO CON NICODEMO	39	I 10,21a-b II 9,26c-d			
[7] PRIMA CACCIATA DEI MERCANTI DAL TEMPIO	40	I 10,21b II 9,26d-7a	[31] 42,1	[8] III 3, 64r	
[8] SECONDA CHIAMATA DEGLI APOSTOLI	41	I 10,21b-c II 9,27a-b	[5] 19,7-9	[5] III 3, 62v	[4] 44
[9] SINAGOGA DI NAZARET	42	I 10,21c-d II 9,27b	[3] 18,43-8	[4] III 3, 61v-2r	
[10] GIOVANNI TESTIMONIA IL MESSIA	43	I 10,21d II 9,27c		[7] III 3, 64r	
[11] INCARCERAZIONE DI GIOVANNI	44	I 10,21d II 9,27c			
[12] TERZA CHIAMATA DEGLI APOSTOLI	45	I 10,21d-2a II 10,27c-8a	[6] 19,10-2	[9] III 3, 64v	
[13] PREDICAZIONE IN GALILEA	46	I 11,22a-b II 10,28a			

LA «VITA DI CRISTO» NELLA *FLEUR DES HISTOIRES*

<i>EPISODIO</i>	<i>HE</i>	<i>VC</i>	<i>MVC</i>	<i>VCb</i>	<i>VJ</i>
[14] DISCORSO DELLA MONTAGNA	47-9	I 11,22b-c II 10,28a-b	[8] 21,1ss.	[10] III 4, 65v ss.	[6] 46
[15] CONFERIMENTO AGLI APOSTOLI DI POTERI TAUMATURGICI	50	I 11,22c II 10,28b		[11] III 4, 68v-9r	
[16] GUARIGIONE DI UN LEBBROSO	51	I 11,22c II 10,28b-c		[12] III 5, 69r	
[17] GUARIGIONE DEL SERVO DEL CENTURIONE	52	I 11,22c-d II 10,28c-d	[9] 22,1-10	[13] III 5, 69r	[7] 46-7
[18] GUARIGIONE DI UN INDEMONIATO	52	I 11,22d II 10,28d			
[19] GUARIGIONE DELLA SUOCERA DI PIETRO	53	I 11,22d II 10,28d	[12] 24,1-6	[14] III 5, 69v	
[20] RESURREZIONE DEL FIGLIO DELLA VEDOVA	54	I 11,22d-3a II 10,28d-9b	[14] 26	[15] III 5, 69v	[10] 48
[21] TEMPESTA MARINA SEDATA	55	I 11,23b II 11,29b-c	[13] 25,1-8	[16] III 5, 69v	[9] 48
[22] ESORCISMO DI DUE INDEMONIATI	56	I 11,23b-c II 11,29c-d		[17] III 5, 70r	
[23] GUARIGIONE DI UN PARALITICO A CAFARNAO	57	I 11,23c-4a II 11,29d-30b	[11] 23, 1-18	[18] III 5, 70r	[8] 47-8
[24] LA SAMARITANA AL POZZO DI GIACOBBE	58	I 12,24a-c II 11,30a-d	[20] 31, 1-14	[19] III 5, 70r-v	[14] 52
[25] GUARIGIONE DEL FIGLIO DEL <i>REGULUS</i>	59	I 12,24c-d II 11,30d-1a	[10] 22, 10-3	[20] III 5, 71r	
[26] BANCHETTO IN CASA LEVI	60	I 12,24d II 11,31a		[21] III 5, 71r	
[27] I FARISEI RICHIEDONO UN MIRACOLO	60	I 12,24d-5a II 11,31a-b			
[28] RESURREZIONE DELLA FIGLIA DI GIAIRO	61	I 12,25a-b II 11,31b-c	[15] 27,1ss.	[22] III 5, 71r-v	
[29] L'EMORROISSA RISANATA	61	I 12,25a-b II 11,31b-c	[16] 27,1ss.	[23] III 5, 71r-v	[11] 49
[30] GUARIGIONE DI DUE CIECHI E DI UN MUTO INDEMONIATO	62	I 12,25b II 11,31c-d		[24] III 5, 71v	
[31] INCONTRO CON MARIA DI MAGDALA	64	I 12,25b-d II 11,31d-12,32b	[17] 28, 1 ss.	[25] III 5, 71v-2r	
[32] MARTA E MARIA	65	I 12,25d II 12,32b-c	[34] 45, 1-21		[18] 55
[33] RICHIESTE DI GIOVANNI; MALEDIZIONE DELLE CITTÀ GALILAICHE	66	I 12,25d-6a II 12,32c-d	[18] 29, 1 ss.	[26] III 6, 72v-3v	

EPISODIO	HE	VC	MVC	VCb	VJ
[34] MISSIONE DEI SETTANTADUE DISCEPOLI	67	I 12,26a-b II 12,33a		[28] IV 1, 75v-6r	
[35] SULLO SPIGOLARE DI SABATO	68	I 12,26b II 12,33a	[33] 44, 1 ss.	[29] IV 1, 76v	
[36] GUARIGIONE DI UNA MANO SECCA IL SABATO	69	I 12,26b-c II 12,33a-b	[22] 33, 1-7	[30] IV 1, 78v	[15] 53
[37] QUATTRO PARABOLE AL POPOLO: 1) DEL SEMINATORE; 2) DELLA ZIZZANIA; 3) DEL GRANO DI SENAPE; 4) DEL LIEVITO	70	I 13,26c-7a II 13,33b-4a		[31] IV 1, 78v	
[38] TRE PARABOLE AGLI APOSTOLI: 1) DEL TESORO; 2) DELLE PERLE IN MARE; 3) DELLA RETE	71	I 13,27a-b II 13,34a-b		[32] IV 1, 78v	
[39] CONTESTAZIONE DEI NAZARENI	72	I 13,27b II 13,34b-c		[33] IV 1, 79r	
[40] I NAZARENI ATTENTANO ALLA VITA DI GESÙ	72	I 13,27b II 13,34b-c	[21] 32, 1-14	[34] IV 1, 79r	
[41] MORTE DI GIOVANNI BATTISTA	73	I 13,27b-c II 13,34c	[19] 30,1-7	[27] III 6, 74r	[12] 49-51
[42] RITIRO NEL DESERTO	74	I 14,27c-d II 14,34c-d		[35] IV 1, 79r	
[43] PRIMA MOLTIPLICAZIONE DEI PANI	74	I 14,27d II 14,34d	[23] 34,1-8	[36] IV 1, 79v	[16] 53-4
[44] ATTRAVERSAMENTO DELLE ACQUE	75	I 14,27d-8a II 14,34d-5b	[24-5] 35,1-12 36,1 ss.	[37] IV 2, 79v [38] IV 2, 82v-3r	[17] 54
[45] LO SCANDALO DEL «PANE DI VITA»	76	I 14,28a-b II 14,35b	[27] 38, 5-24	[38] IV 3, 83r-v	
[46] CONTRO LE PRATICHE RITUALI DEI FARISEI	77-8	I 14,28b-c II 14,35c-6a		[39] IV 3, 84r-v	
[47] GUARIGIONE DI UN'INDEMONIATA CANANEA	79	I 15,28d II 15,36b	[26] 37, 1-11	[40] IV 3, 84v	
[47] GUARIGIONE DI UN SORDOMUTO SULLA VIA DI TIRO	80	I 15,28d II 15,36b-c		[41] IV 3, 85v	
[48] A PENTECOSTE GUARIGIONE DI UN PARALITICO PRESSO LA PISCINA PROBATICA	81	I 15,28d-9b II 15,36c-d	[32] 43, 1-26	[42] IV 3, 85v-6r	
[49] SPIEGAZIONE AI FARISEI SUI POTERI DI GESÙ	82	I 15,29b-c II 15,36d-7a		[43] IV 3, 87r	
[50] SECONDA MOLTIPLICAZIONE DEI PANI	83	I 15,29c II 15,37a-b		[44] IV 3, 87r	

LA «VITA DI CRISTO» NELLA *FLEUR DES HISTOIRES*

EPISODIO	HE	VC	MVC	VCh	VJ
[51] INVITO AGLI APOSTOLI A EVITARE LA "SAGGEZZA" FARISAICA	84	I 15,29c-d II 15,37b			
[52] GUARIGIONE DI UN CIECO	84				
[53] MANIFESTAZIONE DELLA NATURA MESSIANICA AGLI APOSTOLI	85	[52] I 15,29d-30a II 15,37b-d	[29] 40,1-7	[45] IV 3, 87r-v	[19] 55-6
[54] TRASFIGURAZIONE SUL MONTE TABOR	86	[53] I 15,30a-b II 15,37d-8a	[30] 41, 1-12	[46] IV 4, 87v	[20] 56-7
[55] GUARIGIONE DELL'EPILETTICO INDEMONIATO	87	[54] I 15,30b-c II 15,38a		[47] IV 4, 87v-8r	
[56] VOLONTÀ OMICIDA DI ERODE	88				
[57] PAGAMENTO DEL TRIBUTO AL TEMPIO	89	[55] I 15,30c II 15,38a		[48] IV 4, 88r	
[58] DOMANDE DEGLI APOSTOLI A GESÙ	90	[56] I 15,30c-d II 15,38a-b		[49] IV 4, 88r	
[59] TRE PARABOLE: 1) LA PECORA SPERDUTA; 2) LA DRACMA RITROVATA; 3) IL FIGLIOL PRODIGO	91	[57] I 15,30d-1c II 16,38b-9b		[50] IV 4, 88r-v	
[60] PARABOLA DEL SERVO E IL DOVERE DELLA SOLIDARIETÀ FRATERNA	92	[58] I 15,31c-2a II 16,39b-d		[51] IV 4, 88v	
[61] SULL'ADULTERIO E IL RUPUDIO	93	[59] I 16,32a-b II 17,39d-40a		[52] IV 4, 89v	
[62] PARABOLA DEL FICO STERILE	94	[60] I 16,32b-c II 17,40a-b		[53] IV 4, 90r	
[63] GUARIGIONE DI UNA DONNA CURVA IL SABATO	95	[61] I 16,62c II 17,40b [62] = [56] I 16,62c II 17,40c		[54] IV 4, 90r	
[64] APPARIZIONE ALLA FESTA DEI TABERNACOLI	96	[63] I 16,32c-3a II 17,40c-d		[55] IV 4, 90r	
[65] FALLIMENTO DI UN TENTATIVO DI CATTURA DI GESÙ VOLUTO DAI SACERDOTI	97	[64] I 16,33a-b II 17,40d-1b			

<i>EPISODIO</i>	<i>HE</i>	<i>VC</i>	<i>MVC</i>	<i>VCh</i>	<i>VJ</i>
[66] GESÙ E L'ADULTERA NEL TEMPIO	98		[44] 68, 5-20	[56] IV 4, 90v	[24] 59
[67] PARABOLA DEL RICCO STOLTO; TENTATIVO DI LAPIDAZIONE	99	[65] I 16,33b-c II 17,41b-c	[41] 64, 5-12	[57] IV 4, 90v	
[68] GUARIGIONE DEL CIECO NATO	100	[66] I 16,33c-4b II 18,41c-2b	[40] 63, 1-13	[58] IV 4, 90v-1r	
[69] CONTRO I RICCHI	101	[67] I 16,34b II 18,42b-c		[59] IV 4, 91r	
[70] SULLA RICCHEZZA CELESTE PER CHI SEGUE GESÙ	102	[68] I 16,34b-c II 18,42c	[28] 39, 1 ss.		
[71] PARABOLA DI LAZZARO E DEL RICCO EPULONE	103	[69] I 16,34c-d II 18,42c-3a		[60] IV 4, 92r	
[72] PARABOLA DELL'ECONOMO INFEDELE	104	[70] I 16,34d-5a II 18,43a-b		[61] IV 4, 92r	
[73] PARABOLA DEI VIGNAIOLI	105	[71] I 16,35a-b II 18,43b-c		[62] IV 4, 92r	
[74] GUARIGIONE DI UN IDROPICO IL SABATO	106	[72] I 16,35b-c II 18,43c-d		[63] IV 4, 92v-3r	
[75] TENTATIVO DI CATTURA DI GESÙ DURANTE LA FESTA DELLA DEDICAZIONE; FUGA OLTRE IL GIORDANO	107	[73] I 16,35c-6a II 19,43d-4b	[42] 65, 1-17	[64] IV 5, 93v-4r	
[76] RESURREZIONE DI LAZZARO	108	[74] I 17,36a-d II 19,44b-5a	[43] 66, 7 ss.	[65] IV 5, 94r-v	[22] 57-8
[77] COMLOTTO DEI SACERDOTI PER UCCIDERE GESÙ	109	[75] I 17,36d-7a II 19,45a-c	[45] 69, 6ss.	[66] IV 5, 95v-6r	[23] 58-9
[78] SULLA VIA PER GERUSALEMME, GUARIGIONE DI DIECI LEBBROSI	111	[76] I 17,37a II 19,45c			
[79] LUNGO LA VIA I SAMARITANI NEGANO ALLOGGIO A GESÙ	112	[77] I 17,37a II 19,45c		[67] IV 5, 96v-7r	

VJ [13] è omissa perché riguarda un episodio, il perdono di Maddalena durante il pranzo in casa di Simone il Lebbroso (*Mc* 14,3-9, *Mt* 26,7-12, *Jo* 12,3-8), collocato fuori della sezione narrativa qui presa in esame. È omissa pure [21], dedicato alla cacciata dei mer-

canti dal Tempio, perché non è chiaro a quale dei due episodi *VJ* faccia riferimento.

La colonna di *MVC* non registra i n° [35]-[39], perché collocati tutti dopo il limite della Tavola.

[63]: dopo un passo equivalente, per contenuto, a *HE XCV*, le due *VC* traducono *Lc 13,31-3*, oggetto di *HE LXXXVIII*.

ABSTRACT

This paper concerns the *vita Christi* which opens the 2nd volume of *Fleur des Histoires*, a compilation of universal history written in 1440s by Jean Mansel, *clerc* of Philip the Good. It shows evidence that the *Historia Scholastica* and the *Legenda aurea* were at the root of *VC*'s plot.

KEY-WORDS

Jean Mansel. Burgundian Literature. Middle-French Lives of Christ.

Leandro Casini

PERMANENZE NIETZSCHIANE
NELL'OPERA DI MAKSIM GOR'KIJ

Al tema del rapporto tra l'opera di Maksim Gor'kij e la filosofia di Friedrich Nietzsche sono state dedicate, in Russia e all'estero, numerose ricerche, ma finora gli studiosi hanno teso a circoscrivere la loro attenzione all'influenza che il pensiero del filosofo tedesco ha esercitato sul primo periodo della produzione letteraria gorkiana. Con il presente contributo cercheremo di mostrare come tale influenza abbia avuto notevoli riflessi anche su alcuni aspetti dell'attività pubblicistica e culturale di Gor'kij nel periodo postrivoluzionario, in un'epoca cioè in cui lo scrittore russo aveva già da tempo ufficialmente rifiutato la sostanza della filosofia nietzschiana.

È ampiamente nota l'influenza che il pensiero di Nietzsche esercitò dalla fine del secolo scorso sulla vita letteraria e filosofica della Russia. A partire dal 1892, quando V.P. Preobraženskij (nell'articolo *Friedrich Nietzsche. Critica della morale dell'altruismo* [*Fridrich Niče. Kritika morali al'truizma*], pubblicato dalla rivista «Voprosy filosofii i psichologii» [«Questioni di filosofia e di psicologia»]) espose per la prima volta in Russia le idee di Nietzsche, la filosofia di questo originale pensatore divenne fonte di appassionati dibattiti fra gli intellettuali. Ma si stentava allora ad avere una visione complessiva del sistema d'idee del filosofo tedesco, e si era colpiti soprattutto dal carattere inusuale, aforistico, dello stile espressivo del *Così parlò Zarathustra* e dalla forza dei messaggi, dal contenuto così denso di provocazioni sul piano morale e sociale. Come scrive la studiosa L.P. Egorova, «alla filosofia di Nietzsche si rivolgevano letterati delle più svariate correnti», e poiché «tutti loro ignoravano il complesso del [suo] sistema filosofico, [...] ne prendevano solo singole parti, che peraltro interpretavano a

modo loro»¹.

Nietzsche e Gor'kij si presentarono contemporaneamente sulla scena culturale russa: nello stesso 1892, il 12 settembre², apparve sul giornale di Tiflis «Kavkaz» («Il Caucaso») *Makar Čudra*, il primo racconto del ventiquattrenne Aleksej Maksimovič Peškov, che si firmò con lo pseudonimo «M. Gor'kij». Da questo racconto, in cui il vecchio zingaro Makar teorizza la bellezza della libertà derivante dalla vita nomade, nasce il percorso letterario dello scrittore russo. Nasce da un tema «esotico», in un luogo di importanza fondamentale per la letteratura russa.

Sotto la spinta e l'attento patrocinio di V. Korolenko, Gor'kij pubblicò negli anni 1894 e 1895 decine e decine di racconti su vari giornali e riviste di provincia. L'attenzione del pubblico e della critica verso le sue opere cresceva in modo costante: più che lo stile compositivo, colpiva in particolar modo l'originalità dei personaggi, i *bosjaki* (vagabondi, straccioni), che per la prima volta, e con prepotenza, entravano nella letteratura russa.

Gli straccioni di Gor'kij si imponevano per la vividezza con cui erano raffigurati, per il tono dissacrante con cui rifiutavano la morale e il senso comune dominanti, per il loro linguaggio crudo, antiletterario, per il carattere turbolento e imprevedibile delle loro azioni, spesso gratuitamente brutali.

Nel 1895 la firma di Gor'kij comparve per la prima volta sulla rivista culturale di importanza nazionale «Russkoe bogatstvo» («La ricchezza russa»), diretta dal capofila dell'*intelligencija* populista del tempo, N. Michajlovskij: sul numero 6 della rivista fu pubblicato *Čelkaš*, racconto in cui la figura del pro-

¹ L.P. EGOROVA, *M. Gor'kij i F. Ničše*, in AA.Vv., *Gor'kovskie čtenija 1993 g.*, Nižnij-Novgorod, 1994, p. 65. Anche S.V. Zaika si sofferma su questo aspetto, sottolineando che «in verità, ognuno aveva il proprio Nietzsche, ed è arduo dire se [il filosofo] avesse in Russia dei veri seguaci» (S.V. ZAIKA, *Gor'kij i Ničše*, in AA.Vv., *Gor'kovskie čtenija 1995 g.*, *Maksim Gor'kij segodnja*, Nižnij Novgorod, 1996, p. 43). Cfr. inoltre L. MAGAROTTO, *Nietzsche e la poesia di Majakovskij*, in «Europa Orientalis», 14, 1995, 1, pp. 135-6.

² Le date fino al 1918 si riferiscono al vecchio calendario Giuliano, vigente in Russia fino alla sua riforma nel febbraio 1918, quando fu adottato il calendario Gregoriano in vigore in Europa; il calendario russo era indietro, rispetto a quello europeo, di 12 giorni nel XIX secolo e di 13 giorni nel XX secolo; solo in casi particolari metteremo fra parentesi anche l'indicazione della data secondo il calendario europeo.

tagonista, Griša Čelkaš, ladro e contrabbandiere, è posta anche moralmente più in alto della società di cui rifiuta le regole e le aspirazioni, società della quale si fa portavoce l'antagonista, il contadino Gavrila.

Questi primi racconti sono caratterizzati quasi sempre da un culto romantico del protagonista che si contrappone alla collettività, su uno sfondo di miseria e di contraddizioni sociali, con descrizioni della natura dai colori vivaci, spesso sin troppo brillanti.

Fra i numerosi lavori apparvero anche dei racconti allegorici, cui in seguito la critica avrebbe annesso importanza fondamentale per lo studio dello sviluppo intellettuale dello scrittore. Il 4 settembre 1893 sul «Volžskij vestnik» («Il messaggero del Volga») fu pubblicato *Il lucarino che mentiva e il picchio amante della verità* (*O čiže, kotoryj lgal, i o djatle - ljubitele pravdy*): l'allegoria, colpita dalla mano del censore laddove apparivano le parole «oppressi», «liberi», «vittoriosi», costituiva un appello alla ribellione contro gli dèi e contro le leggi sociali e naturali, un invito a lasciarsi trasportare dalla speranza e dalla fiducia in una vita migliore, anche nel caso in cui tali speranza e fiducia siano alimentate dalla menzogna.

Nel 1895 un altro racconto allegorico di Gor'kij vedeva la luce: fu pubblicato con il titolo *Nel Mar Nero* (*V Černomor'e*), ma sarebbe passato alla storia come *Il canto del Falco* (*Pesnja o Sokole*), titolo della sua rielaborazione nel 1898. Il canto riportato da Ragim, vecchio pastore di Crimea, rappresenta l'ardore del Falco, che dà la vita nel tentativo di librarsi nel cielo pur essendo mortalmente ferito. Nella versione definitiva (1899) così si esprime il Falco:

Oh, potermi levare ancora una volta in cielo!... Stringerei i miei nemici... alle ferite del petto e... li affogherei nel mio sangue!... Oh, felicità della battaglia!...³

Al Falco è contrapposta la Biscia (*už*, biscia o biacco), simbolo della meschinità piccolo-borghese, che si accontenta del proprio «posto al sole» sulla terra. Nella versione del 1899 il canto si chiudeva con queste frasi altisonanti, che uscivano a mo' di ruggito leonino dalle onde marine che avevano inghiottito il Falco:

³ M. GORKI, *Il canto del falco*, in ID., *Opere*, Roma, 1958-1970, 1, p. 582.

Alla gloriosa follia dei prodi cantiamo!

La follia dei prodi, ecco la saggezza della vita! O ardito Falco! Il sangue hai versato combattendo i nemici... Ma tempo verrà che le gocce del sangue tuo ardente come scintille s'accenderanno nella tenebra della vita e molti cuori arditi faranno bruciare di una folle sete di libertà, di luce!

Che tu sei morto, che importa?... Nel canto degli arditi e dei forti di spirito, sarai sempre un esempio vivente, un appello per i fieri alla libertà, alla luce!

Alla follia dei forti noi innalziamo un canto!....⁴

«*Bezumstvu chrabrych poëm my pesnju!...*» («Alla follia dei prodi noi innalziamo un canto!...»); in questa formula si riassume uno dei tratti fondamentali del pensiero dello scrittore, l'ammirazione per l'atteggiamento attivo verso la vita, l'appello a una lotta instancabile sia contro le leggi sociali sia contro quelle naturali.

Dal 1897 Gor'kij iniziò la sua collaborazione con le grandi riviste culturali «*Novoe slovo*» («La nuova parola»), «*Russkaja mysl'*» («Il pensiero russo») e «*Severnyj vestnik*» («Il messaggero del Nord»). Nel 1898 20 racconti furono raccolti in due volumi e pubblicati a Pietroburgo sotto il titolo *Schizzi e racconti* (*Očerki i rasskazy*): il successo di vendite fu tale, che l'anno successivo apparve una seconda edizione.

La fama di Gor'kij come scrittore originale e vitale si estese quindi fino ai circoli culturali delle due capitali; i critici si interessarono alle sue opere, e una parte di essi mise in relazione ciò che da queste emergeva con il pensiero di alcuni esponenti della filosofia tedesca, Arthur Schopenhauer e, soprattutto, Friedrich Wilhelm Nietzsche.

Il primo a rilevare un nesso fra i protagonisti delle opere di Gor'kij e alcuni aspetti del pensiero nietzschiano fu il già ricordato Michajlovskij in una recensione del 1898 alla prima edizione di *Schizzi e racconti*: il critico scriveva, fra l'altro, che «Nietzsche, con tutto il suo insegnamento politico-morale, non sarebbe un estraneo in mezzo agli straccioni filosofeggianti del sig. Gor'kij»⁵. In verità Michajlovskij riteneva ciò frutto di una pura coincidenza, dal momento che aggiungeva che Gor'kij,

⁴ *Ibid.*, p. 583.

⁵ Cit. in P.V. BASINSKIJ, *Rannij Gor'kij i Niče*, in AA.VV., *Gor'kovskie čtenija* 1990 g., vyp. 2, M. *Gor'kij-chudožnik i revoljucija*, Gor'kij, 1992, p. 21.

«forse, non conosce affatto [il pensiero di Nietzsche]»⁶. Ma Gor'kij conosceva la filosofia del professore di Basilea, e soprattutto la sua opera più nota *Così parlò Zarathustra*, già da quasi un decennio:

Conobbi [la filosofia di Nietzsche] nel '93 dagli studenti espulsi dal liceo di Jaroslavl'. Due o tre di loro, come me, lavoravano come segretari presso degli avvocati. Ma ancor prima, nell'inverno '89-'90, il mio amico N.Z. Vasil'ev stava traducendo in russo il miglior libro di Nietzsche *Così parlò Zarathustra*, e mi raccontava di Nietzsche, definendo la sua filosofia «un bel cinismo»⁷.

La studiosa americana Edith Clowes giunge ad affermare che Gor'kij sfruttò la popolarità di cui godeva allora in Russia Nietzsche per facilitare il proprio ingresso nella vita letteraria nazionale⁸.

L'apprendistato del giovane scrittore presso il filosofo tedesco fu provato da vari critici del tempo (M. Nevedomskij, Ju. Aleksandrovič, S. Vengerov) e in qualche modo ammesso dallo stesso Gor'kij, che spesso nelle sue lettere degli anni a cavallo del secolo citava Nietzsche o le sue opere. Nell'ottobre 1898 scrisse all'editore F. Batjuškov, citando testualmente Zarathustra:

Credo che «l'uomo è qualcosa che deve essere superato», e credo, credo – sarà superato!⁹

Nello stesso anno si espresse nei seguenti termini in una lettera a A. Volynskij:

Anche Nietzsche, per quanto lo conosco, mi piace. E ciò perché io, democratico per nascita e sentimento, vedo molto bene che il democraticismo rovina la vita e capisco che la sua vittoria sarà la vittoria non di Cristo, come pensano altri, ma della pancia¹⁰.

⁶ *Ibid.* Evidentemente Michajlovskij riteneva improbabile che uno scrittore di provincia potesse conoscere un filosofo europeo occidentale, il cui pensiero era stato introdotto in Russia in un periodo relativamente recente.

⁷ M. GOR'KIJ, *Besedy o remesle*, in ID., *Sobranie sočinenij v 30 tomach*, Moskva, 1949-1956, 25, p. 320.

⁸ «There is plenty of evidence that the writer was very much interested in Nietzsche and even used the popular cult of the philosopher to accelerate his own debut into mainstream literary life». E.W. CLOWES, *The Revolution of Moral Consciousness*, Illinois, 1988, p. 176.

⁹ M. GOR'KIJ, *Pis'mo F.D. Batjuškovu*, in ID., *Sobranie sočinenij*, cit., 28, p. 33.

¹⁰ Cit. in P.V. BASINSKIJ, *Rannij Gor'kij i Niče*, cit., p. 20.

Nel 1900 egli cercò addirittura di promuovere la pubblicazione di *Così parlò Zarathustra* (nella traduzione del suo amico Vasil'ev) presso la cooperativa editrice «Znanie» («La conoscenza»), rivolgendosi al suo fondatore K. Pjatnickij¹¹.

Sono diversi i motivi nietzschiani che ricorrono nelle opere e nelle lettere del primo Gor'kij.

Nel *Canto del Falco* abbiamo una coppia di animali (falco/biscia) che corrisponde alla coppia di animali di Zarathustra (aquila/serpente): ma se gli animali di Zarathustra volano insieme, il serpente avvolto attorno al collo dell'aquila, in Gor'kij gli animali non sono alleati, bensì antagonisti, rappresentando il falco la «follia dell'audace» e la biscia il filisteismo piccolo-borghese. Le virtù rappresentate dagli animali, il coraggio e l'orgoglio (aquila/falco), la prudenza (serpente/biscia), sono entrambe necessarie a Zarathustra, mentre per Gor'kij vale più l'impulso estremo dell'audacia, la lotta senza compromessi anche contro la natura. Zarathustra biasima l'orgoglio fine a se stesso, lo stesso orgoglio che abbiamo visto nel Falco di Gor'kij:

«Sono i miei animali» disse Zarathustra, e gioì di cuore.

«Il più orgoglioso degli animali sotto il sole e il più accorto animale sotto il sole – sono usciti in esplorazione». [...]

«Potessi essere più accorto! Potessi essere accorto fino in fondo, come il mio serpente!

Ma chiedo l'impossibile: allora chiederò al mio orgoglio che segua sempre dappresso la mia accortezza.

E se la mia accortezza mi abbandona – ahimé, essa ama volarsene via! – possa il mio orgoglio volare insieme con la mia stoltezza!»¹²

Sappiamo che Nietzsche dichiarava la morte di Dio e, con lui, di tutti i valori morali tradizionali, propri del cristianesimo: il filosofo tedesco tendeva a distruggere la morale comune per incitare gli uomini – anzi, i migliori fra loro – a porsi al posto di Dio nella capacità creativa. Il primo Nietzsche (quello della *Nascita della tragedia*) vedeva nell'arte, – e in particolare nella musica, – nella sua forza trasfiguratrice della realtà, un modo per superare l'atrocità e l'assurdità dell'esistenza. La natura dell'uomo per Nietzsche maturo è egoistica e irrazionale, ma è anche piena di forza creativa, un forza però soggiogata dalle

¹¹ Cfr. *Perepiska M. Gor'kogo v dvuch tomach*, Moskva, 1986, 1, p. 147.

¹² F. NIETZSCHE, *Così parlò Zarathustra*, Roma, 1992, p. 16.

leggi della morale che l'uomo stesso si è dato: Nietzsche vedeva nel «superuomo» la prospettiva di un migliore tipo di uomo, isolato dal gregge, dalla massa, capace di fondare, con la propria forza di volontà, con l'energia creativa e l'attività coraggiosa, un proprio sistema di valori al di fuori della morale sociale, un sistema in cui bene e male, verità e menzogna, pace e guerra, altruismo ed egoismo, cambiano di segno.

Tali concezioni trovavano nel modo di pensare di Gor'kij un terreno più che fertile per il loro sviluppo¹³: certo, lo scrittore russo non seguì pedissequamente la «vulgata» di Nietzsche, ma la reinterpretò (proprio come nel caso del *Canto del Falco*), innestando vari aspetti di essa nel proprio sistema. I suoi eroi, anarchici e socialmente negativi, bruti e distruttivi, sembravano essere la base su cui si sarebbe costruito un uomo nuovo, contrapposto al presente, soprattutto alle leggi morali dominanti. I *bosjaki* dei primi racconti si dimostravano non solo liberi (non condizionabili), ma anche forti, nel senso fisico, materiale del termine: Gor'kij canta la forza come Zarathustra, canta la vitalità, l'energia attiva. L'Uomo di Gor'kij non rispetta Dio, prenderà il suo posto e assoggetterà la natura, anzi, ne creerà una nuova.

L'uomo-creatore nei racconti di Gor'kij è talvolta un sognatore (per esempio nell'*Errore* [*Ošibka*, 1895]), ma nel *Letto* (*Čitateľ*, 1898) è l'artista stesso ad apparire come l'essere più capace di sprigionare gli impulsi creativi: del resto, se l'arte è creazione, l'artista è come Dio. *Il lettore* è una conversazione tra un giovane scrittore e uno strano, fantomatico lettore, che spesso nelle parole assomiglia allo stesso Zarathustra: il lettore chiede allo scrittore (di cui in pratica è l'*alter ego*) quale scopo si prefigge con la scrittura, e non avendo ricevuto risposta, comincia ad ammaestrare il giovane, a rimproverargli di non scavare abbastanza a fondo nella realtà, di limitarsi alla superficie; esorta lo scrittore ad aiutare l'uomo ad elevarsi dal tedio quotidiano, a riprendere il ruolo che gli spetta sulla terra:

Chissà che le fantasie e le finzioni non aiutino l'uomo a sollevarsi, per breve tempo, alto da terra, e a discernere di nuovo, su quest'ultima, il posto suo, che ha perduto di vista. [...] Infatti l'uomo, attualmente

¹³ Altre idee del filosofo tedesco erano invece del tutto inaccettabili per Gor'kij: per esempio, quest'ultimo non poteva che rifiutare, da buon storicista, l'idea dell'«eterno ritorno», fondamentale nel sistema nietzschiano.

non è il re della terra, ma lo schiavo della vita: ha lasciato logorare la fierezza della sua primogenitura, prostrandosi dinanzi ai fatti. [...] Pone a se stesso una barriera sulla via della libera creazione della vita, ostacola la lotta intesa ad affermare il suo diritto di distruggere¹⁴ al fine di riedificare. [...] Dove sono quegli ideali, in grazia dei quali dovrebbe affrontare le grandi imprese? Ecco perché la vita è così squallida, così tediosa; ecco perché s'è fiaccato nell'uomo lo spirito della creatività...¹⁵

È un invito a creare nell'arte una realtà diversa (a creare il mito), che sia capace di risvegliare lo spirito creativo assopitosi nell'uomo:

La tua penna fruga in pelle la realtà delle cose, rimugina adagio adagio le piccole banalità della vita; e, descrivendo i sentimenti ordinari degli uomini ordinari, tu scopri alla loro mente (lo ammetto) molte infime verità: ma sei forse capace di creare per essi una sola – per quanto piccola – illusione¹⁶, che innalzi l'anima loro? [...] Egli [l'uomo] si guarda nella raffigurazione che tu ne fai e, vedendosi così cattivo, non scorge possibilità d'esser migliore. Sai tu forse mostrargli tale possibilità? [...]

Dove sono dunque i richiami alla creazione della vita, dove gli ammaestramenti di virilità, dove le rinfancanti parole che danno le ali all'anima? [...]

E ancora, [...] sei tu capace di risvegliare nell'uomo un riso¹⁷ pregno di gioia di vivere, tale che l'anima ne resti purificata?¹⁸

Gli insegnamenti estetici si intrecciano con quelli etici:

La collera, l'odio, il coraggio, la vergogna, l'avversione e, infine, la virulenta disperazione: ecco le leve con le quali è possibile distruggere qualunque cosa su questa terra. Sei capace, tu, di porle in movimento?¹⁹

¹⁴ Cfr. F. NIETZSCHE, *Così parlò Zarathustra*, cit.: «Chi deve essere un creatore non fa che distruggere» (p. 47). «E chi deve essere un creatore nel bene e nel male: in verità dev'essere un distruttore e infrangere valori» (p. 93).

¹⁵ M. GORKI, *Il lettore*, in ID., *Opere*, cit., 2, p. 282.

¹⁶ Cfr. F. NIETZSCHE, *Così parlò Zarathustra*, cit.: «Ma che cosa ti disse un tempo Zarathustra, che i poeti mentono troppo? Eppure anche Zarathustra è un poeta. [...] Ma posto che qualcuno dicesse con tutta serietà che i poeti mentono troppo: avrebbe ragione, – noi mentiamo troppo» (pp. 102-3). «Se mai mentii, mentii per amore» (p. 139). «Chi non sa mentire non sa cos'è la verità» (p. 239).

¹⁷ Cfr. *Ibid.*: «Fosse rimasto [Gesù] nel deserto e lontano dai buoni e dai giusti! Forse avrebbe imparato a vivere e imparato ad amare la terra – e inoltre a ridere!» (p. 58). «Questa corona del ridente, questa corona tutta di rose: io mi posi sul capo questa corona, io santificai la mia risata. [...] Ho santificato il riso; voi uomini superiori, *imparate* – a ridere» (pp. 244-5).

¹⁸ M. GORKI, *Il lettore*, cit., pp. 285-8.

¹⁹ Cfr. F. NIETZSCHE, *Così parlò Zarathustra*, cit.: «Fratello, guerra e bat-

Per avere il diritto di parlare al nostro prossimo, dobbiamo avere nell'intimo o un immenso odio per le sue mancanze, o un immenso amore che per questo ci ispirino le sue sofferenze²⁰.

Al lettore manca un maestro che gli insegni la via verso la nuova vita, ed incita lo scrittore ad assumere quel ruolo, una vera e propria missione, e con parole altisonanti evoca un'immagine vicina al «superuomo»:

Oh, se apparisse un uomo rudemente severo e pieno d'amore, col cuore in fiamme e con l'intelletto possente, capace d'abbracciare il mondo intero! Allora, nell'afa d'un silenzio di vergogna, si spanderebbero le gravi parole come rintocchi di campana, e ne fremerebbero, forse, le anime tanto spregiate dei cadaveri viventi...²¹

Lo scrittore infine assume su di sé l'alto compito di dare un senso alla vita, che «sta nella bellezza e nella energia della nostra aspirazione ai fini, e bisogna che ogni momento della esistenza abbia il suo nobile fine»²². L'artista diventa il profeta della nuova vita e, con la sua capacità di trasfigurare e trascendere la realtà, ha la possibilità di compiere una missione di vera e propria liberazione. L'amore per l'uomo, la compassione per le sue sofferenze, sono caratteristiche dell'«artista-leader»²³ che deviano dalle visioni morali di Nietzsche²⁴, avverso alla pietà e alla commiserazione predicate dal cristianesimo, ma ciò che abbiamo citato sopra mostra senza dubbio una seria rilet-

taglie sono male? Ma necessario è questo male, necessaria è l'invidia e la sfiducia e la calunnia fra le tue virtù.

Vedi come ognuna delle tue virtù aspira a mete supreme: essa vuole tutto il tuo spirito, vuole che esso sia il suo araldo, vuole tutta la forza nell'ira, nell'odio e nell'amore» (p. 27). «Distruttore della morale mi chiamano i buoni e i giusti: la mia storia è immorale. [...] Ed è meglio che colpite con l'ira piuttosto che con la vergogna! E quando vi si maledice, non mi piace che vogliate benedire. Meglio che malediciate un po' anche voi» (p. 54).

²⁰ M. GORKI, *Il lettore*, cit., p. 286-8.

²¹ *Ibid.*, p. 289.

²² *Ibid.*, p. 290. Cfr. F. NIETZSCHE, *Così parlò Zarathustra*, cit.: «È tempo che l'uomo si ponga un fine. È tempo che l'uomo pianti il germe della sua massima speranza» (p. 9).

²³ E.W. CLOWES, *The Revolution of Moral Consciousness*, cit., p. 194 e segg.

²⁴ Cfr. F. NIETZSCHE, *Così parlò Zarathustra*, cit.: «Non la vostra compassione, ma il vostro valore ha salvato finora i colpiti da sciagura» (p. 36). «In verità, non mi piacciono i pietosi che sono beati nel loro compassionare: troppo mancano di pudore» (p. 69).

tura da parte di Gor'kij di *Così parlò Zarathustra*: una rilettura volta ad estrarne degli stimoli per una nuova figura di scrittore, per un ruolo dell'arte socialmente attivo ma non succube di un partito o di una dottrina. L'artista-*leader* non poteva essere un rappresentante dell'*intelligencija*, troppo staccata dal popolo per poter essere incisiva: Gor'kij proveniva dagli strati profondi del popolo, e aveva così tutte le carte in regola per interpretarne le reali esigenze e per individuare i modi per risvegliarne l'energia assopita.

La vertigine del successo prese lo scrittore: le sue opere sollevavano ovunque dibattiti, egli si trovava al centro dell'attenzione degli scrittori che ammirava di più, A. Čechov e L. Tolstoj. Gor'kij, lusingato, esigeva attenzione per la sua «fantasia» *Il lettore*, e, con un po' di falsa modestia, così ne riassunse il significato in una lettera dell'ottobre 1898 a F. Batjuškov:

Io so: lo scrittore deve essere un profeta, addirittura Isaia tra i profeti, ed io sono piccolo per tale ruolo. Io sono un autodidatta, lo sapete? Non pensate che dica ciò con orgoglio, no, lo dico con amarezza. Io sono un autodidatta e sono legato dalle catene della mia ignoranza, non ho tempo di indebolire le mie catene, e non ho la forza per farlo²⁵.

Nonostante l'apparente dimostrazione di impotenza di queste parole, Gor'kij non desistette dal presentarsi come artista-*leader*, anche grazie al notevole successo di *Foma Gordeev*. Questa *povest'*, pubblicata a puntate nel corso del 1899 sulla rivista pietroburghese «Žizn'» («La vita»), riuscì a dare un quadro convincente della vita della classe dei commercianti, classe da cui il protagonista, Foma, si stacca, denunciandone il filisteismo, la cupidigia, l'ingiustizia che vi regna.

Dalla fine del 1899 Gor'kij cominciò a frequentare la vita culturale di San Pietroburgo e Mosca. Negli anni 1900-1901 egli assunse una parte attiva sia nel movimento letterario sia nel movimento politico: poteva dimostrare così su entrambi i campi la propria capacità di incidere sulla coscienza sociale, di pronunciare parole che suonassero, per usare le espressioni del *Lettore*, come «richiami alla creazione di vita», «ammaestramenti di virilità», parole insomma «che danno le ali all'anima»²⁶.

²⁵ M. GOR'KIJ, *Pis'mo F.D. Batjuškovu*, in ID., *Sobranie sočinenij*, cit., 28, p. 38.

²⁶ M. GORKI, *Il lettore*, cit., p. 287.

Dopo la pubblicazione della *povest' I tre* (*Troe*, 1900-1901), che accrebbe la sua popolarità, Gor'kij fu sempre più preso di mira dalla censura zarista, che evidentemente si stava allarmando per il clamore che le sue opere suscitavano: ma in questo modo, la censura non faceva altro che accrescere l'ammirazione nei suoi confronti fra gli studenti in agitazione come fra gli attivisti dei movimenti politici rivoluzionari, in particolare marxisti.

Sul numero d'aprile del 1901 della «Žizn'» sarebbero dovute comparire le *Melodie primaverili* (*Vesennie melodii*), un'altra «fantasia» dedicata al mondo degli uccelli: ma in essa una parte dei volatili (ancora i lucarini, ma insieme a loro stavolta ci sono le cinciallegre insolenti e le allodole poetesse) parla di «imminente rinnovamento della natura»²⁷, di «cuore pieno di speranza» che va «incontro alla luce e alla libertà»²⁸; i cantori della primavera rischiano di risvegliare le giovanili passioni democratiche per la libertà e la Costituzione del vecchio passato che presta ora servizio al dicastero, e provocano l'indignata reazione dei tutori dell'ordine costituito, il corvo, la cornacchia, il gufo e il fringuello-consigliere di Stato effettivo. È chiaro che il censore non poteva permettere la pubblicazione di un'allegoria troppo diretta, allusiva, insinuante: permise però l'apparizione dell'ultima parte, *Il canto della procellaria* (*Pesnja o burevestnike*), forse non badando al fatto che «in un angolo del giardino, sul ramo del tiglio antico c'era lo stormo dei lucarini, e uno di loro cantava ispirato ai suoi compagni il canto, udito chissà dove, della procellaria»²⁹.

La procellaria (*burevestnik*, annunziatore della tempesta) è un'altra fonte di riferimenti nietzschiani: essa è «orgogliosa, si libra ardita e libera», lancia alle nubi un grido gioioso e ardentissimo, e le nubi vi sentono «la forza dell'ira, la fiamma della passione e la sicurezza della vittoria»³⁰; inoltre c'è un evidente richiamo ad un passo di *Così parlò Zarathustra*:

Io amo tutti coloro che sono come gocce grevi, che cadono ad una ad una dalla nube oscura sospesa sopra gli uomini: essi annunziano che viene la folgore, e periscono come annunziatori.

²⁷ ID., *Melodie primaverili*, in *Opere*, cit., 5, p. 320.

²⁸ *Ibid.*, p. 321.

²⁹ *Ibid.*, p. 322.

³⁰ ID., *Il canto della procellaria*, in *Opere*, cit., 5, p. 325.

Ecco, io sono un annunziatore della folgore e una goccia greve della nube: ma questa folgore si chiama *superuomo*³¹.

Ecco la conclusione del *Canto della procellaria*:

«La tempesta! Presto infurierà la tempesta!»

E l'audace procellaria si libra orgogliosamente tra i lampi, sul mare ruggendo di collera, e grida, profetessa di vittoria:

«Infuri più violenta la tempesta!»³²

«*Pust' sil'nee grjanet burja!*» («Che più forte si scateni la tempesta!»): pare superfluo dire che tutti, tranne l'«imprevidente» censore³³, sentirono in tale grido un appello alla rivoluzione e una previsione sul prossimo ed inevitabile verificarsi di essa.

La censura si accanì anche contro un racconto che venne comunque diffuso clandestinamente, soprattutto fra gli studenti: *Lo scrittore insuperbito* (*O pisatele, kotoryj zaznalsja*, 1901). Si trattava del riscatto dell'artista-leader dall'adulazione del pubblico colto, rappresentato in realtà da «mansueti borghesucci che provvisoriamente occupano il posto dei veri uomini»³⁴; lo scrittore – ispirato dal diavolo in persona – provoca, come Zarathustra, il pubblico:

Ebbene, ce ne sono molti tra voi di veri uomini? Forse, se ne troveranno cinque su mille i quali credono sinceramente che l'uomo è il creatore e il signore della vita, e che il suo diritto di pensare, parlare, muoversi liberamente, è un diritto sacrosanto; forse solo cinque su mille sono capaci di battersi per questo diritto e non temono di perire nella lotta. [...]

La letteratura è per voi il condimento piccante per l'insipidità della vostra tetra esistenza; vi piace che ci siano uomini che scrivono con la penna intinta nel sangue³⁵ e nel fiele, ma vi piace soltanto. E la lette-

³¹ F. NIETZSCHE, *Così parlò Zarathustra*, cit., p. 8.

³² M. GORKI, *Il canto della procellaria*, cit., p. 326.

³³ Dopo un po' dovette ricredersi per forza, se scrisse in un suo rapporto: «La menzionata poesia ha provocato una forte sensazione nei circoli letterari di una tendenza nota, e oltre a ciò si è cominciato a chiamare Gor'kij non solo "*burevestnik*", ma anche "*bureglašataj*" [araldo, banditore della tempesta], perché egli non solo annunzia la futura tempesta, *ma chiama la tempesta dietro di sé*» (cit. in M. GOR'KIJ, *Sobranie sočinenij*, cit., 5, p. 484).

³⁴ M. GORKI, *Lo scrittore insuperbito*, in *Opere*, cit., 5, p. 301.

³⁵ Cfr. F. NIETZSCHE, *Così parlò Zarathustra*, cit.: «Di tutto quanto è scritto amo solo quello che uno scrive col proprio sangue. Scrivi col sangue: e apprenderai che il sangue è spirito. [...] Chi scrive in sangue e in sentenze non deve essere letto, ma imparato a memoria» (pp. 29-30).

ratura non suscita nei vostri petti né amore né odio, nulla fuorché grida di approvazione o di vituperio. No, non siete uomini, siete spettatori, siete il «pubblico»³⁶.

Alla fine del racconto risuona l'ottimistica fiducia di Gor'kij nel fatto che «presto verranno uomini diversi, coraggiosi, onesti, forti... Presto!»³⁷.

Gor'kij, che vedeva ormai coronato il suo sogno di esser riconosciuto come artista-*leader*, venne arrestato nell'aprile 1901 per attività rivoluzionaria, con l'accusa di essere legato a dei rivoluzionari socialdemocratici e di aver composto, stampato e diffuso appelli che potevano provocare sentimenti antigovernativi. A metà maggio, anche perché seriamente ammalato di tubercolosi, fu liberato, dopo che un'ondata di proteste (fra cui quella di Lev Tolstoj) si era levata in sua difesa.

Nel 1902 ebbe inizio l'attività teatrale dello scrittore. Il primo trionfo di Gor'kij come drammaturgo si verificò nel dicembre, quando il Teatro d'Arte di Mosca rappresentò *Bassifondi* (*Na dne*, letteralmente *Sul fondo*, tradotto in Italia anche come *L'albergo dei poveri*): K. Stanislavskij spiegava tale «stupefacente successo»³⁸ con il fatto che «la vita dei *bosjaki* non era ancora stata mostrata sulla scena russa»³⁹. *Bassifondi* rappresentava il mondo dei ladri e delle prostitute, il mondo dei rifiuti umani lasciati dalla società del capitalismo in formazione: un mondo in cui veramente «l'uomo è lupo all'uomo», ma in cui non manca comunque un dibattito filosofico. Il vecchio Luka, riprendendo le tesi del lucarino del 1893 e del lettore del 1898, per compassione degli uomini invita ognuno a seguire le proprie illusioni e ad aver fede nella realizzazione delle proprie speranze. Il controcanto alla «filosofia dell'illusione» di Luka è eseguito da Satin (interpretato dallo stesso Stanislavskij), ex galeotto, omicida, baro, amante della verità e spregiatore, come altri straccioni di Gor'kij, del lavoro che rende schiavi. Oltre ad opporsi sistematicamente alle illusioni distribuite da Luka, Satin dà anche un'anticipazione di ciò che, con toni più retorici, Gor'kij avrebbe scritto due anni dopo nel poema *L'Uomo* (*Čelovek*, 1904):

³⁶ M. GORKI, *Lo scrittore insuperbito*, cit., p. 301.

³⁷ *Ibid.*, p. 304.

³⁸ K.S. STANISLAVSKIJ, *Moe graždanskoe služenie Rossii*, Moskva, 1990, p. 113.

³⁹ *Ibid.*, p. 105.

L'uomo è libero;... deve potersi rendere ragione di tutto, della sua religione, della sua incredulità, del suo amore, della sua ragione. [...] L'uomo è la verità! Ma insomma, che vuol dire uomo? Tu non lo sei, neanche io lo sono, e neanche loro lo sono... per nulla! Invece tu, io, loro, il vecchio Luka, Napoleone, Maometto,... tutti insieme, lo sono. (*Disegnando nell'aria i contorni di una figura umana*). [...] Solo l'uomo esiste, tutto il resto è l'opera della sua mano o del suo cervello. L'uo...mo! Semplicemente magnifico! Suona così maestoso...: u-o-mo! L'uomo bisogna rispettarlo. Non compatirlo... non umiliarlo con la pietà... Beviamo dunque alla salute dell'uomo⁴⁰.

Queste parole sintetizzano bene la «religione dell'Uomo» che Gor'kij avrebbe professato per tutta la vita: ma, a differenza di Satin, Gor'kij si sarebbe anche attenuto alla necessità della «filosofia della menzogna» di Luka, vedendovi il mezzo per spingere l'Uomo stesso alle vette richieste dal futuro. La teoria del realismo socialista avrebbe rappresentato il risultato ultimo dell'integrazione tra i due sistemi di pensiero.

Inoltre, da quel «tutti insieme» cominciamo a vedere un marcato allontanamento dall'elitarismo di stampo nietzschiano.

Il suo *credo* Gor'kij lo espose nel poema in prosa ritmica *L'Uomo*, composto con un linguaggio pomposo ed altisonante: con quest'opera, in cui riecheggiano toni shakespeariani⁴¹, l'Uomo gorkiano prende i lineamenti di Dio e gli si sostituisce così come il «superuomo» in Nietzsche.

Quando Gor'kij scriveva nel 1899 a Repin che non conosceva «niente di meglio, di più complesso e interessante dell'uomo», che «l'uomo è tutto, ha creato anche Dio»⁴², in pratica non faceva che sottoscrivere la massima nietzschiana proclamata ad ogni piè sospinto da Zarathustra secondo cui «Dio è morto».

Il *bogoborčestvo* (lotta con Dio) in Gor'kij era cominciato almeno nel 1893 con il lucarino (*Il lucarino che mentiva e il picchio amante della verità*) che aveva dichiarato guerra agli dèi

⁴⁰ M. GORKI, *L'albergo dei poveri. Vassa Schelesnova. Gli ultimi*, Milano, s.d., p. 121.

⁴¹ Cfr. le parole di Amleto, che tuttavia afferma di non essere attratto dall'uomo: «Che opera d'arte è l'uomo! Com'è nobile in virtù della ragione! Quali infinite facoltà possiede! Com'è pronto e ammirevole nella forma e nel movimento! Come somiglia a un angelo, per le azioni, e a un dio per la facoltà di discernere! È la bellezza del mondo e il paragone degli animali!». W. SHAKESPEARE, *Amleto*, Roma, 1993, p. 54.

⁴² M. GOR'KIJ, *Pis'mo I.E. Repinu*, in ID., *Sobranie sočinenij*, cit., 28, 101.

per il diritto ad eguagliarli, e si può dire che sarebbe restato per tutto il percorso intellettuale dello scrittore un costante punto di riferimento. Nel 1912 scrisse a V. Rozanov che il suo libro preferito era il *Libro di Giobbe*, in un punto del quale, secondo Gor'kij, «Dio ammonisce l'uomo su come essere pari a Dio e come *tranquillamente* elevarsi accanto a Dio»⁴³: in questo caso lo scrittore si riferiva ad una fonte ben più antica del filosofo tedesco, e ciò è un'altra prova del fatto che le teorie di Nietzsche rappresentavano per lui più un'integrazione nel proprio sistema di pensiero che una base per esso.

L'Uomo del poema è, come Giobbe a un certo punto della sua vita, un «ribelle [che] avanza e s'innalza»⁴⁴: dopo aver distrutto le vecchie verità dell'Amore, dell'Amicizia e della Speranza, l'Uomo rimane con l'unica, possente arma del Pensiero (*Mysl'*), che osa contrapporsi anche alla Morte. Anche se Gor'kij dice di opporsi agli idealisti, riecheggiano in questo poema attese messianiche ed escatologiche proprie del misticismo russo:

Io sono stato creato dal Pensiero per rovesciare, distruggere, calpestare tutto ciò che è vecchio, opprimente e sudicio, e costruire il nuovo sui pilastri incrollabili della libertà, della bellezza, del rispetto per gli uomini⁴⁵.

Verrà il giorno in cui nel mio petto si fonderanno in una sola fiamma creatrice il mondo del sentimento e l'immortale Pensiero; allora con questa fiamma cancellerò dall'anima quanto c'è di oscuro, di crudele e di malvagio e sarò uguale agli dèi che il mio Pensiero ha creato e crea⁴⁶.

All'Uomo è contrapposto l'uomo. A differenza di Zarathu-

⁴³ Cit. in P.V. BASINSKIJ, *Rannij Gor'kij i Nicše*, cit., p. 22. In realtà in *Giob.*, 40, 1-14, Dio più che «*poučat'*» (ammonire, esortare, consigliare), come dice Gor'kij, *sfiča* Giobbe – che sembrava arrivare ad una rivolta contro di lui – ad eguagliarlo nei suoi poteri, per provare che l'onnipotenza di Dio è irraggiungibile e che a Giobbe non resta che sottomettersi con umiltà.

⁴⁴ M. GORKI, *L'Uomo*, in *Opere*, cit., 5, pp. 375 e 379. Cfr. Zarathustra: «Muto camminando su uno schernevole crepitio di ciottoli, calpestando la pietra che lo faceva scivolare: così il mio piede si faceva strada verso l'alto.

Verso l'alto: – a dispetto dello spirito, che lo attirava verso il basso, verso l'abisso, a dispetto dello spirito di gravità, il mio demonio e nemico mortale» (F.W. NIETZSCHE, *Così parlò Zarathustra*, cit., p. 124).

⁴⁵ M. GORKI, *L'Uomo*, cit., pp. 377-8.

⁴⁶ *Ibid.*, pp. 378-9.

stra, qui emerge però la volontà di trasformare tutta la società umana, senza distinzione tra forti e deboli: infatti l'Uomo vuole «che ogni uomo diventi un Uomo»⁴⁷. Ricollegando queste parole a quelle pronunciate da Satin in *Bassifondi* («tutti insieme lo sono [l'uomo]»), abbiamo chiari i sintomi di una progressiva presa di distanza dalle concezioni di quello che possiamo definire uno dei fondamentali mentori di Gor'kij, cioè Nietzsche.

Fu dal 1905 che cominciarono ad apparire in Gor'kij esplicite note di dubbio e di critica verso il filosofo tedesco. Il 1905 segnò una svolta nell'intera vita dello scrittore: il tentativo rivoluzionario che prese avvio agli inizi di quell'anno vide Gor'kij nella veste di protagonista attivo, e nel novembre lo scrittore entrò a far parte del movimento politico di V.I. Lenin, capo della frazione bolscevica del Partito Operaio Socialdemocratico russo. La rivoluzione aveva indotto Gor'kij a cambiare la sua concezione dell'Uomo, a collegare dialetticamente l'individuo al contesto collettivo, cosa decisamente distante ormai dalle visioni di Nietzsche. Scrive a questo proposito un ricercatore russo:

L'insurrezione delle masse, alle quali Nietzsche guardava con tanto scetticismo, e la diffusione dell'idea socialista, spostavano l'ideale di Nietzsche oltre i limiti del possibile: sembrava che nella vita trionfasse la concezione di Gor'kij, l'ideale dell'uomo che, trasformando se stesso e la realtà su nuovi principî, raggiungerà l'ambita concordia tra gli interessi individuali e quelli collettivi⁴⁸.

Gor'kij cominciò a criticare apertamente il filosofo tedesco: nelle *Note sul filisteismo* (*Zametki o meščanstve*: il termine *meščanstvo* significa sia filisteismo che piccola borghesia), apparse in quello stesso anno, scriveva che «Nietzsche forse era un genio, ma non poté compiere un miracolo, non poté versare nuovo ardente sangue dentro decrepite vene e con il fuoco della sua anima non poté bruciare i meschini bottegai per trasformarli in aristocratici dello spirito»⁴⁹. Lo scrittore, apparso sulla scena come nietzschiano, aderiva ora al socialismo, celebrava la superiorità dell'elemento collettivo su quello individuale. L'Uomo cantato l'anno precedente nel poema omonimo

⁴⁷ *Ibid.*, p. 378.

⁴⁸ S.V. ZAIKA, *Gor'kij i Niče*, cit., p. 45.

⁴⁹ M. GOR'KIJ, *Zametki o meščanstve*, in *Id.*, *Sobranie sočinenij*, cit., 23, p. 345.

si allontanava ora dal prototipo nietzschiano e assumeva dei lineamenti sociali e politici inediti: per andare cioè «avanti e più in alto» doveva tendere non ad isolarsi dal contesto, ma a condurre l'intera società verso la verità. La rivoluzione del 1905 dimostrava a Gor'kij che l'azione collettiva organizzata poteva far tremare la storia in modo più efficace di quanto non potesse l'azione isolata di un eroe ardito e sprezzante, come il protagonista del famoso *Canto del Falco*. Lo scrittore era stato scosso dall'attivismo di un «uomo nuovo, il rivoluzionario-proletario» e poneva ora in primo piano la «psicologia collettiva, che ai nostri giorni deve destare il massimo di interesse e vicinanza in ogni uomo che ragiona»⁵⁰.

In una lettera del 1905 a Gapon, il prete protagonista della manifestazione operaia della tragica «domenica di sangue», troviamo un elemento importante per comprendere la visione che Gor'kij aveva della rivoluzione e del socialismo: ancor prima di conoscere A.V. Lunačarskij e le sue teorie sul carattere religioso da far assumere alla dottrina politica e sociale teorizzata da Marx, Gor'kij scriveva che il socialismo «deve essere la religione degli operai»⁵¹.

Il socialismo come religione: il carattere religioso da dare alla dottrina politica sembrava a Gor'kij il mezzo più efficace per spingere gli uomini alla progressiva e inevitabile creazione dell'uomo nuovo, l'Uomo che da anni lo scrittore sognava e teorizzava:

Il socialismo – scriveva nel novembre 1906 a Z.I. Gržebin – è un grande processo di riunione di coloro che sono isolati a causa dell'avidità, della volgarità, della menzogna, della cattiveria degli uomini, in un unico grande Uomo, bellissimo, interiormente libero, completo⁵².

Alla luce di ciò si deve concordare con lo studioso sovietico P. Basinskij, che non nota «niente di innaturale nel passaggio

⁵⁰ Scriveva infatti Gor'kij alla fine del 1905 all'operaio, scrittore autodidatta M.G. Sibačev: «Lei per un qualche motivo evita quel tipo di operaio che nel modo più splendente illumina l'anima dell'uomo nuovo, il rivoluzionario-proletario. Per questo nei suoi lavori non c'è quella psicologia collettiva che ai nostri giorni deve essere la più interessante e vicina ad ogni uomo che ragiona» (ID., *Pis'mo M.G. Sibačevu*, in ID., *Sobranie sočinenij*, cit., 28, p. 403).

⁵¹ Cit. in L. SPIRIDONOVA, *M. Gor'kij: dialog s istoriej*, Moskva, 1994, p. 89.

⁵² Cit. in *Ibid.*, p. 92.

di Gor'kij dagli entusiasmi nietzschiani all'idea della "ragione collettiva", [...] il cui trionfo vide nell'idea del socialismo»⁵³. Già Thomas Mann aveva visto nel percorso creativo dello scrittore russo «una specie di ponte tra Nietzsche e il socialismo»⁵⁴. Un altro «ponte» russo tra Nietzsche e il socialismo, Lunačarskij, aveva scritto nel 1904 un libretto (*I fondamenti dell'estetica positiva* [*Osnovy pozitivnoj estetiki*]) in cui elementi tipicamente gorkiani (attività, fede, lotta contro la natura) conducevano esplicitamente al «superuomo»:

La fede dell'uomo attivo – scriveva – è la fede nell'umanità del futuro, la sua religione è l'insieme di sentimenti e pensieri che lo rendono partecipe della vita dell'umanità e anello di quella catena che si allunga verso il superuomo, verso un essere bellissimo e autoritario, verso un organismo perfetto in cui la vita e la ragione celebreranno la vittoria sulle forze della natura⁵⁵.

L'anno rivoluzionario vide Gor'kij impegnato in letteratura con alcuni lavori, tra cui spicca il racconto allegorico *Il Grigio* (*O Serom*), in cui lo scrittore proponeva l'analisi dello spirito piccolo-borghese, che contemporaneamente veniva sviluppando anche nel campo pubblicistico con la comparsa delle già ricordate *Note sul filisteismo*: tra le forze contrapposte del Nero e del Rosso sta il Grigio, che «ama soltanto la vita calda, la vita sazia, la vita comoda» e per mantenere tale condizione è pronto, qual «prostituta affamata», «a servire da schiavo ogni forza, purché gli conservi la sua sazietà e la sua quiete»⁵⁶. Attributi del tipo piccolo-borghese sono l'egoismo, il parassitismo, la volgarità, la doppiezza, l'ipocrisia, la bruttezza, la disonestà. Gor'kij vedeva nel Grigio, più che nel Nero, il vero «eterno nemico di tutto ciò che è luminoso e ardito»⁵⁷; lo scrittore, che sentiva il bisogno, soprattutto a quell'epoca, di una contrapposizione netta tra due forze antitetiche, vedeva un pericolo nella capacità della grigia «classe media» di mescolarsi a tali forze e di impedire così la vittoria limpida dell'una o dell'altra.

⁵³ P. BASINSKIJ, *Logika gumanizma*, in «Voprosy literatury», 1991, 2, p. 140.

⁵⁴ *Archiv A.M. Gor'kogo*, VIII, *Perepiska A.M. Gor'kogo s zarubežnymi literatorami*, Moskva, 1960, p. 190.

⁵⁵ Cit. in A. GANGNUS, *Na ruinach pozitivnoj estetiki*, in «Novyj mir», 1988, 9, p. 154.

⁵⁶ M. GORKI, *Il Grigio*, in *Opere*, cit., 5, pp. 485-6.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 487.

Il Grigio ci offre l'occasione di capire perché Gor'kij abbia scelto proprio i bolscevichi per il suo impegno di scrittore militante o, per dirla con Gramsci, di intellettuale organico, cioè espressione del proletariato e della sua avanguardia politica (anche se non a lungo tenne questo ruolo): egli vide nei dirigenti bolscevichi degli uomini determinati nell'azione e mossi da una possente volontà e sicurezza di sé; vide inoltre in essi degli intellettuali che non si pentivano di aver promosso la rivoluzione, anche perché, un po' come i monaci, avevano dedicato tutte le loro forze e i loro beni ad una causa superindividuale:

La forza del Rosso è il suo ardente desiderio di vedere una vita libera, sensata, bella. Il suo pensiero arde sempre palpitante e instancabile, illuminando il buio dell'esistenza coi vividi fuochi della bellezza, col minaccioso splendore della verità, con la quieta luce dell'amore. Il suo pensiero ha acceso dappertutto la fiamma possente della libertà, e questo fuoco abbraccia gioiosamente e calorosamente la nostra terra oscura e cieca col gran sogno della felicità per tutti⁵⁸.

Sentiamo in queste parole ancora delle chiare risonanze nietzschiane, così come le sentiamo nel discorso di un operaio del racconto *Un saggio* (*Mudrec*, 1906), racconto diretto contro il pessimismo e lo scetticismo:

Ci hanno asserviti, si sono ingrassati, ma presto la nostra fame avrà la meglio sui pingui, perché il loro spirito è impotente, mentre noi siamo forti e vivi della vita dello spirito. Noi vogliamo vivere, vogliamo sapere, vogliamo essere uomini. Vogliamo nutrire il nostro spirito di tutta la saggezza della terra, eretta sui pilastri della nostra pazienza; noi vogliamo possedere tutto ciò che esiste, noi vogliamo creare quello che ancora non c'è⁵⁹.

Alla forza dell'«io» contenuta nei primi racconti gorkiani si andava sostituendo dunque quella del collettivo, del «noi».

Durante il soggiorno in America, in cui riparò per sfuggire alla repressione zarista, Gor'kij scrisse l'opera che gli avrebbe in seguito garantito sia la celebrità mondiale sia l'appellativo di «fondatore della letteratura proletaria», *La madre* (*Mat'*). La fama dell'opera non è dovuta alle sue qualità letterarie (qualità su cui lo stesso Gor'kij espresse forti dubbi), ma alla funzione politica che essa assunse.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 485.

⁵⁹ *Id.*, *Un saggio*, in *Opere*, cit., 5, p. 499.

Nella *povest'* si mostra il cammino che compie la madre di un giovane operaio rivoluzionario da una condizione di passiva sottomissione fino al riscatto morale, dovuto all'attivismo a fianco dei compagni e alla coscienza del carattere di giustizia che sta alla base della lotta: in quest'opera si proclama la fede nel trionfo della verità, cioè del socialismo. Nella *Madre* sono numerosi i punti di contatto fra socialismo e cristianesimo, cosa che rientra nel quadro del tentativo gorkiano di far diventare il socialismo la religione del popolo.

Con *La madre* Gor'kij divenne temporaneamente il modello dello scrittore di partito, affidando il proprio talento artistico – e i mezzi economici da esso derivanti – alla causa della politica bolscevica: si può scorgere in ciò una rinuncia al tentativo «superomistico» di realizzare la figura dell'artista-*leader*, ma è anche vero che, trovandosi in un esilio più o meno forzato, Gor'kij aveva in fin dei conti nel Partito Socialdemocratico un tramite per raggiungere strati sempre crescenti di proletariato in patria e nel mondo. Comunque sia, è abbastanza evidente come Gor'kij, nel periodo che va dalla fine del 1905 al 1907, abbia dato seguito allo slogan di Lenin «Abbasso i letterati senza partito! Abbasso i letterati superuomini!», «gridato» in un importante articolo del 1905 (*Organizzazione di partito e letteratura di partito* [*Partijnaja organizacija i partijnaja literatura*]).

L'esilio di Gor'kij continuò in Italia, nell'isola di Capri, dove lo scrittore divenne l'animatore di una Scuola di partito in cui si professava quell'«eresia» nell'ambito del marxismo russo che va sotto il nome di *bogostroitel'stvo* (costruzione di Dio). Il *bogostroitel'stvo*, «pendant socialista della corrente reazionaria del *bogoiskatel'stvo* (ricerca di Dio)»⁶⁰, era una dottrina estetica e morale che derivava dalle elaborazioni di Anatolij Lunačarskij e Aleksandr Bogdanov. La «costruzione di Dio» rappresentava il tentativo di elaborare una religione socialista, che rifiutava la presenza di Dio sostituendogli il popolo organizzato collettivamente.

Gor'kij nel 1908 espresse in forma artistica i postulati filosofici del *bogostroitel'stvo* nella *povest'* *Confessione* (*Ispoved'*). Il protagonista, Matvej, un orfano messo a dura prova dal destino, parte alla ricerca del senso della vita, alla ricerca di Dio: nel suo peregrinare incontra numerosi saggi ed eremiti, ed

⁶⁰ L. MAGAROTTO, *La letteratura irreale*, Venezia, 1980, p. 11.

ognuno di essi dà spiegazioni diverse e diverse rappresentazioni di Dio. La via giusta verso Dio gliela indica un vecchio settario, Iegudiil, che nelle parole e negli atti ha una certa somiglianza con Zarathustra: lui però non insegna, ma racconta, e racconta in modo tale che le sue parole producono sul giovane Matvej un'impressione mai provata prima. Iegudiil dice che l'uomo è il signore della terra e che la forza vitale dell'uomo genera il sentimento sublime e creatore della fede. Il popolo, che raggruppa la complessiva forza spirituale degli uomini, è all'origine di tutto, il popolo che nel giorno in cui provò coscienza della necessità dell'uguaglianza fra tutti gli uomini generò Gesù Cristo, suo «amabile figlio»⁶¹. Matvej ne prova di persona la forza creatrice, miracolosa, allorché assiste alla guarigione di una bambina paralitica: «dominatore e demiurgo della terra»⁶², il popolo unito nella fede e nella volontà ha compiuto il miracolo...

Con questa *povest'* l'Uomo gorkiano perdeva le caratteristiche che lo avvicinavano al «superuomo» nietzschiano, perdeva parte dell'individualità e si faceva Uomo collettivo, popolo appunto: si aveva qui una riedizione del mito populista, a cui si aggiungeva lo spirito di attività e di energia che doveva portare alla trasfigurazione del mondo; ma il popolo-dio non era, come per i populisti, un gregge da istruire e preparare alla lotta di liberazione, bensì una forza cosciente di per sé, dotata di volontà istintiva in grado di dare un senso e uno scopo vitale agli individui che ne fanno parte.

L'apporto dello scrittore al *bogostroitel'stvo* si esplicitò anche in un articolo, pubblicato nel 1909 nella miscellanea collettiva *Saggi di filosofia del collettivismo* (*Očerki filosofii kollektivizma*), dal titolo *La distruzione della personalità* (*Razrušenie ličnosti*): l'asse dell'articolo ruota intorno alla forza creativa del collettivo e all'esaltazione che l'«io» può trovare solo nell'ambito del «noi», del collettivo cosciente e organizzato.

Dopo aver scrupolosamente attaccato l'individualismo piccolo-borghese, Gor'kij distingue tra la forma di organizzazione sociale propria del capitalismo, la folla (*tolpa*), in quanto gruppo di individui legati solo temporaneamente da interessi puramente esteriori, e la forma propria del socialismo, il collettivo (*kollektiv*), in cui si compie lo sviluppo armonico e l'arricchi-

⁶¹ M. GORKI, *Confessione*, in *Opere*, cit., 7, p. 382.

⁶² *Ibid.*, p. 428.

mento reciproco tra personalità e collettività. Appare evidente che con il *bogostroitel'stvo* l'Uomo gorkiano subiva una decisa virata di quasi 180°. Era altresì chiaro ormai anche l'allontanamento esplicito dello scrittore dalle giovanili passioni nietzschiane, e proprio nella *Distruzione della personalità* egli scrisse che «Nietzsche è inaccettabile, poiché esige dal piccolo borghese l'attività»⁶³.

L'invaghimento per le masse e per la coscienza collettiva non durò a lungo in Gor'kij. Presto egli ruppe con Bogdanov ed intraprese altre vie ideologiche: prima aderì alla fondazione della Lega Internazionale, un'associazione promossa dal teorico dell'energetismo, il tedesco W. Ostwald, al fine di riunire gli scienziati e gli intellettuali democratici e progressisti di tutto il mondo in un «organo centrale del pensiero, un "Cervello universale" che, riflettendo su tutto, per tutti e insieme a tutti, introduca nel caos dei rapporti sociali contemporanei il chiaro e sano principio intellettuale»⁶⁴. Quindi, dopo aver verificato il fallimento di tale iniziativa dopo l'inizio della Grande Guerra, Gor'kij, ormai tornato in patria, elaborò una propria amara teoria sulla natura e sul destino del popolo russo, contenente in sé «due anime»: l'una, slava e occidentale, attiva e capace di infiammarsi in atti eroici, curiosa e propensa ad obbligar le forze della natura a lavorare per il bene dell'uomo; l'altra, orientale e derivante dal sangue mongolo così denso nelle vene dei russi, passiva e indolente, dedita alla contemplazione e rassegnata al dominio della natura sull'uomo. Dall'articolo *Due anime* (*Dve duši*), che si chiudeva con un appello alle forze della democrazia (cioè alle forze rivoluzionarie) affinché valorizzassero il carattere europeo dei russi ed annientassero l'anima asiatica di essi, partì la campagna «occidentalista» di Gor'kij, tesa a combattere i continui ritorni nella cultura russa delle istanze slavofile sulla missione universale del popolo sacro della Russia, e a contrastare una parte importante dell'*intelligencija*, in particolare quella simbolista, che non aveva mai ripudiato lo slogan mistico «*Ex oriente lux*»⁶⁵.

Fu sulla base di questa particolare tendenza occidentalista che Gor'kij accolse e al tempo stesso criticò la rivoluzione russa

⁶³ M. GOR'KIJ, *Razrušenie ličnosti*, in ID., *Sobranie sočinenij*, cit., 24, p. 44.

⁶⁴ ID., *Izdaleka*, in ID., *Stat'i 1905-1916*, Petrograd, 1918, p. 108.

⁶⁵ Dal titolo di una poesia del filosofo Vladimir Solov'ëv.

del 1917. E nelle forme in cui tale critica risuonò ritroviamo alcuni punti di contatto tra Gor'kij e Nietzsche.

Subito dopo il rovesciamento dello zar, nel febbraio (marzo) 1917, Gor'kij si impegnò per la promozione della cultura tra i larghi strati del popolo e per la salvaguardia dei beni artistici del paese. Ma l'instancabile attività per la difesa e la diffusione della cultura non impedì a Gor'kij di agire, in quei giorni tempestosi, sul campo più strettamente politico. Il 18 aprile (1° maggio) 1917, festa internazionale dei lavoratori, uscì il primo numero della «Novaja žizn'» («La vita nuova»), un giornale di cui Gor'kij era direttore ed editore di fatto.

Sin dal suo apparire, la «Novaja žizn'» ebbe un ampio successo di vendite e si ritagliò una sua netta posizione politica, collocandosi tra i bolscevichi e i socialisti moderati. Gor'kij teneva sul giornale uno spazio proprio, in cui pubblicò decine di articoli sotto il titolo comune *Pensieri intempestivi* (*Nesvoevremennye mysli*)⁶⁶: è un titolo ripreso chiaramente da Nietzsche, che aveva composto tra il 1873 e il 1876 quattro *Unzeitgemässe Betrachtungen* (*Considerazioni inattuali*), tradotte in russo nel 1900 con il titolo *Očerki nesvoevremennogo* e nel 1901 con il titolo *Nesvoevremennye razmyslenija*. La derivazione nietzschiana del titolo, stranamente taciuta dai curatori (G. Ermolaev, B. Suvarin, G. Pacini) delle edizioni italiane⁶⁷ delle

⁶⁶ Il titolo è stato tradotto in italiano anche con *Considerazioni inattuali* (M. GOR'KIJ, *Considerazioni inattuali*, Milano, 1980) e con *Pensieri inopportuni* (Ju. MAL'CEV, *L'«altra» letteratura*, Milano, 1976, p. 135; G. STRUVE, *Il passaggio dalla letteratura russa a quella sovietica*, in M. HAYWARD - L. LABEDZ, *Letteratura e rivoluzione*, Milano, 1965, p. 40).

⁶⁷ Ne esistono due: M. GOR'KIJ, *Pensieri intempestivi. '17-'18*, Milano, 1978, a cura di Germann Ermolaev e con prefazione di Boris Suvarin; l'altra, già citata, M. GOR'KIJ, *Considerazioni inattuali*, Milano, 1980, a cura di Gianlorenzo Pacini, che, come si vede, utilizza proprio il titolo con cui generalmente si traduce in italiano l'opera omonima di Nietzsche: ma Pacini nella prefazione non nota mai l'influenza nietzschiana sulla scelta del titolo da parte di Gor'kij. Il nesso Nietzsche-Gor'kij nei *Nesvoevremennye mysli* non è invece sfuggito a M. Heller (M. Heller, *Maksim Gor'kij*, in AA.VV., *Storia della letteratura russa*, 3***, Torino, 1991, p. 65) e a B. Glatzer Rosenthal (B. GLATZER ROSENTHAL, *Nietzsche in Russia*, Princeton, 1986, p. 32). I critici sovietici e russi che hanno studiato il rapporto tra Nietzsche e Gor'kij si sono tutti limitati a cercare delle connessioni tra i due nell'ambito del primo periodo dell'attività letteraria dello scrittore russo. I commentatori sovietici dei *Nesvoevremennye mysli*, all'epoca della *perestrojka* (quando i *Nesvoevremennye mysli* furono ripubblicati, dopo settant'anni di censura), non hanno rilevato un nesso con l'opera nietzschiana: vd. I. VAJNBURG, *Vo imja revoljucii i kul'tury*, in «Literaturnoe obozrenie», 1988, 9, 10; P. BASIN-

raccolte di *Pensieri intempestivi*, è del tutto fondata anche dal punto di vista ideologico, oltre che da quello etimologico. Nietzsche, con le *Considerazioni inattuali*, dimostrava di sentirsi estraneo allo spirito del suo tempo; come scrive G. Vattimo,

il pensatore inattuale che Nietzsche sente di essere non lavora alla fondazione immediata di una cultura diversa, nella quale le sue tesi potrebbero diventare «attuali»; lavora piuttosto «contro il tempo, e in tal modo sul tempo e, speriamolo, a favore di un tempo venturo» (UB II pref., 261)⁶⁸.

A prima vista una effettiva corrispondenza tra le intenzioni di Nietzsche e quelle di Gor'kij sembra non esserci: se fosse del tutto vero, come dice M. Heller, che «questa era la *sua* [di Gor'kij] rivoluzione» in quanto «senza spargimento di sangue, democratica»⁶⁹, allora noi sbagliremmo a trovare un nesso ideologico tra gli scritti dello scrittore russo e del filosofo tedesco, e in tal caso la corrispondenza dei titoli sarebbe spiegata come una coincidenza puramente fortuita. Noi invece crediamo che anche Gor'kij, come Nietzsche, si sentisse in qualche modo estraneo al tempo che stava vivendo, che anch'egli volesse superare il tempo presente per un futuro migliore: siamo convinti che allora lui volesse guardare lo stato di cose «dall'altezza del futuro» (così come risuonerà un suo slogan per la teoria del realismo socialista).

I suoi *Pensieri intempestivi* erano pieni di critiche ai provvedimenti presi dai due poteri che si contrapponevano nella Russia rivoluzionaria. Gor'kij non vedeva assolutamente di buon occhio ciò che stava succedendo.

Il 28 febbraio (13 marzo), il secondo giorno della rivoluzione, N. Suchanov incontrò Gor'kij a Pietrogrado nel Palazzo di Tauride, dove doveva riunirsi l'assemblea plenaria del Soviet. In questi termini il primo ricorda l'incontro:

SKIJ, *K Gor'komu - edinomu i cel'nomu*, in «Novyj mir», 1989, 3; L.P. EGOROVA, *Social'nye kollizii v publicistike M. Gor'kogo pervogo goda revoljucii*, in AA.VV., *Gor'kovskie čtenija '90 g.*, č. 1, M. *Gor'kij i revoljucija*, Gor'kij, 1991; N.I. DIRUŠINA, «...Ja imeju pravo govorit' obidnuju i gor'kuju pravdu...», in AA.VV., *Gor'kovskie čtenija '90 g.*, č. 1, M. *Gor'kij i revoljucija*, cit.; A.A. GAZIZOVA, *Konflikt vremennogo i večnogo v soznanii čeloveka revoljucionnoj epochi*, in AA.VV., *Gor'kovskie čtenija '90 g.*, č. 1, M. *Gor'kij i revoljucija*, cit. A tutt'oggi non abbiamo notizia di alcuno studioso russo che abbia collegato Gor'kij a Nietzsche negli anni della rivoluzione.

⁶⁸ G. VATTIMO, *Introduzione a Nietzsche*, Bari, 1991, p. 26.

⁶⁹ M. HELLER, *Maksim Gor'kij*, cit., p. 65.

Ma Gor'kij era di cattivo umore. Alle mie domande rispose in tono cupo, a monosillabi, evidentemente contrariato da qualcosa. Non riuscii a scoprire da che derivasse il suo pessimismo, ma era chiaro che quanto stava accadendo non gli piaceva affatto⁷⁰.

[La sera dello stesso 28] Gor'kij continuava ad essere di malumore. Durante la giornata le sue impressioni non erano migliorate, ma peggiorate. Per un'ora intera egli brontolò contro il caos, i disordini, le manifestazioni di incoscienza, le signorine che scorrazzavano per la città non si sa su quali automezzi e non si sa dove dirette; e finì col predire il crollo del movimento, degno della nostra barbarie asiatica⁷¹.

Forse era la «sua» rivoluzione, ma per Gor'kij era anch'essa *intempestiva*, data l'arretratezza culturale di una società russa «psichicamente squilibrata e divenuta, negli ultimi anni, totalmente passiva nei confronti della violenza subita»⁷²; e inoltre, secondo lui, «non si dovrebbe credere che la rivoluzione abbia guarito e arricchito la Russia»⁷³. L'allarme per il presente era manifesto. Ecco perché Gor'kij scelse proprio il titolo nietzschiano per gli interventi sulla «Novaja žizn'»: non era una coincidenza, ma una provocazione, in perfetta linea con lo spirito di Nietzsche.

Nell'ottobre (novembre) 1917 i bolscevichi assunsero il potere, contro le proteste di Gor'kij che si riuniva così, lui che si era sempre definito un «eretico», ai socialisti più ortodossi, a coloro che ritenevano impossibile la vittoria del socialismo in un paese arretrato come la Russia. Ma dopo qualche mese lo scrittore dovette constatare che operai e contadini sostenevano il nuovo potere, che si andava consolidando nonostante lo scatenarsi di una feroce guerra civile e nonostante l'intervento antisovietico di truppe europee, americane e giapponesi.

Dall'aprile 1918 Gor'kij si stabilì in una posizione di confine tra i bolscevichi e gli intellettuali (in maggioranza ostili al potere sovietico), cercò in pratica di assumere un ruolo di garante *super partes*: egli tentava di ammorbidire le intransigenze degli uni e degli altri facendo leva sull'interesse supremo della cultura; pur non accantonando del tutto le armi della polemica contro i bolscevichi, lo scrittore cominciava tuttavia

⁷⁰ N.N. SUCHANOV, *Cronache della rivoluzione russa*, Roma, 1967, I, p. 102.

⁷¹ *Ibid.*, p. 122.

⁷² M. GOR'KIJ, *Pensieri intempestivi*, cit., p. 35.

⁷³ *Ibid.*, p. 36.

anche ad elogiarli per l'energia che esprimevano⁷⁴ e riprendeva quell'elemento che regolarmente ritornava in lui e che avrebbe in seguito caratterizzato l'estetica del realismo socialista, cioè la spinta a porre l'accento sui fenomeni positivi della realtà, sulle conquiste, in modo da ispirare negli uomini l'ottimismo attivo.

Il 6 giugno 1918 Gor'kij volle fare un confronto tra due modi di essere rivoluzionari: lo scrittore distingueva tra rivoluzionario eterno e rivoluzionario temporaneo.

Nelle caratteristiche del primo stava l'ideale rivoluzionario di Gor'kij, una sorta di terra di nessuno posta tra nietzschianesimo, cristianesimo e socialismo utopistico, nella quale elementi di questi tre pensieri scorrazzavano e si accoppiavano in libertà.

Per Gor'kij, il rivoluzionario eterno «incarna il principio rivoluzionario di Prometeo, appare come l'erede spirituale di tutta la massa di idee che ha condotto l'umanità alla perfezione»; egli sarà «per tutta la vita un insoddisfatto, perché sa e crede che l'umanità ha il potere di trasformare indefinitamente il bene in meglio»⁷⁵. Il rivoluzionario eterno, come l'energetista Gor'kij, «vorrebbe animare ed ispirare tutta la materia grigia del mondo, per tanta che ve ne sia nel cranio di tutti gli uomini della terra, ma, nel perseguire il suo scopo unico e realmente rivoluzionario, non è capace di ricorrere alla violenza sull'uomo se non nei casi di estrema necessità»; il rivoluzionario eterno, così come Gor'kij, parte dalla convinzione che l'uomo sia «oltraggiato dalla natura», «oltraggiato dagli dèi, che egli ha creato troppo maldestramente», oltraggiato dagli uomini

⁷⁴ Dai *Pensieri intempestivi* del 26 maggio (in cui si rivolgeva alle donne): «I bolscevichi? [...] I migliori tra di loro sono uomini meravigliosi di cui la storia russa andrà orgogliosa col tempo, e i vostri figli e i vostri nipoti ammireranno la loro energia. [...]

Io difendo i bolscevichi? No, io ritengo di lottare contro di loro, ma difendo delle persone di cui conosco la sincerità delle opinioni, l'onestà personale così come la sincerità del loro desiderio di fare il bene del popolo. [...]

Ma se volete, si può dire bene anche dei bolscevichi; io dico che ignorando a quale risultato porterà in fin dei conti la loro attività politica, psicologicamente i bolscevichi hanno già reso un grosso servizio al popolo russo facendogli superare il punto morto e risvegliando in tutta la massa un atteggiamento attivo nei confronti della realtà, un atteggiamento senza il quale il nostro paese sarebbe andato in malora» (*Ibid.*, pp. 242-3).

⁷⁵ *Ibid.*, p. 260.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 261. Cfr. Zarathustra: «L'uomo è una fune sospesa tra l'animale e il superuomo» (F.W. NIETZSCHE, *Così parlò Zarathustra*, cit., p. 7).

più forti e «ancora più amaramente da se stesso, per le sue esitazioni tra la vecchia bestia e l'uomo nuovo»⁷⁶.

Come un buon cristiano, «il rivoluzionario eterno non nutre alcuna forma di risentimento personale nei confronti degli altri, perché sa sempre porsi al di sopra del piano personale e vincere in sé il desiderio meschino e maligno di vendicarsi di coloro che gli hanno inflitto dolori e sofferenze»; come per Zarathustra, così per il rivoluzionario eterno «l'ideale è un uomo forte fisicamente, un bell'animale, ma questa bellezza fisica è in perfetta armonia con la bellezza e la forza spirituale»⁷⁷. Il rivoluzionario eterno può seguire la via di Zarathustra, oppure può procedere sul cammino di Cristo verso Emmaus. Infatti, secondo Gor'kij, «il rivoluzionario eterno [...] può essere un genio che, distruggendo le verità sancite prima di lui, ne crea di nuove, oppure un uomo dolce, tranquillo e sicuro della sua forza, che brucia di un fuoco quieto e talvolta invisibile, rischiando il cammino dell'avvenire»⁷⁸.

E infine, come per un socialista utopista premarxiano, il rivoluzionario eterno ha la coscienza dell'unità degli scopi e degli interessi degli uomini, e «cerca di allargare questa coscienza acciocché essa conquisti tutta l'umanità, e perché dopo essersi diffusa ed aver distrutto tutto ciò che frammentava gli uomini in razze, nazioni e classi, fondi nel mondo un'unica famiglia di lavoratori-padroni, capaci di creare per se stessi tutti i tesori e tutte le gioie della vita»⁷⁹.

Come vediamo, Gor'kij stilava qui un vero e proprio manifesto dell'umanesimo rivoluzionario, in cui però si parla più di rivoluzione dello spirito che di rivoluzione dei processi materiali, e quell'ultima fusione in «un'unica famiglia di lavoratori-padroni capaci di creare [...] tutti i tesori e tutte le gioie della vita» ricorda ancora il popolo-dio del periodo del *bogostroitel'stvo*. Vediamo in questo «manifesto» un ideale di rivoluzionario perfetto davvero *intempestivo*, se paragonato alla dura realtà della Russia del giugno 1918, in cui dominava, secondo Gor'kij, il rivoluzionario temporaneo, cioè l'antitesi del vero rivoluzionario. Nel rivoluzionario temporaneo le idee non corrispondono agli atti, i mezzi di lotta non sono alternativi a quelli del nemico; egli è «schiavo ribelle per un attimo di un

⁷⁷ M. GOR'KIJ, *Pensieri intempestivi*, cit., p. 261.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 262.

⁷⁹ *Ibid.*

dio vendicativo e castigatore, non sente la bellezza del dio della misericordia, del perdono universale e della gioia»⁸⁰.

Nell'articolo Gor'kij applicava la definizione di rivoluzionari temporanei ai bolscevichi, e velatamente a Lenin e Trockij in persona, cioè ai capi della rivoluzione «temporanea».

Queste le posizioni assunte da Gor'kij nel 1918. Due anni dopo invece i caratteri del rivoluzionario eterno egli li avrebbe attribuiti proprio a Lenin. Sul *leader* bolscevico nel 1920 lo scrittore intervenne pubblicamente due volte con parole di elogio. Il primo intervento fu un breve discorso pronunciato in aprile durante la celebrazione del 50° compleanno del presidente del *Sovnarkom* e segretario del Partito Comunista: in quell'occasione lo scrittore esaltò l'energia e la «penetrante intelligenza»⁸¹ di Lenin. Il capo bolscevico, nella celebrazione di Gor'kij, è un uomo all'apparenza semplice che però improvvisamente si dimostra «un grande uomo, che sul nostro pianeta rigira la leva della storia come vuole»⁸².

Notiamo già in queste poche parole un sorprendente ritorno di Gor'kij al giovanile concetto di «Uomo», cioè a quella versione rivista e corretta del «superuomo» nietzschiano, con la sua volontà alta e forte, volontà distruttrice e creatrice, volontà di potenza. La sorpresa aumenta alla lettura di un breve saggio, *Vladimir Il'ič Lenin*, apparso sul numero 12 (luglio 1920) del «Kommunističeskij Internacional» («L'Internazionale Comunista»), rivista della Terza Internazionale. Gor'kij non definiva esplicitamente Lenin un Uomo con l'iniziale maiuscola, ma scriveva che «Lenin è più uomo che qualunque altro dei miei contemporanei»⁸³, «è un uomo che sta al centro e al di sopra di tutto»⁸⁴. Il capo bolscevico sarebbe diventato «Uomo» negli scritti di Gor'kij solo *post mortem*, cioè nel saggio del 1924, ma già nel '20 lo scrittore esaltava le doti del rivoluzionario russo, grande quanto Pietro I per l'azione di riforma sociale della Russia, e ancora più grande in quanto iniziatore della rivoluzione mondiale. E lo scrittore continuava:

⁸⁰ *Ibid.*, p. 263.

⁸¹ *Id.*, [*O V.I. Lenine*], in *Id.*, *Sobranie sočinenij*, cit., 24, p. 204.

⁸² *Ibid.*, p. 205.

⁸³ *Id.*, *Vladimir Il'ič Lenin*, in «Kommunističeskij Internacional», 1920, 12, colonna 1932.

⁸⁴ *Ibid.*, col. 1935.

Egli non è soltanto l'uomo nella cui volontà la storia ha riposto il compito di demolire fino alle fondamenta il variopinto, sgraziato, pigro formicaio umano chiamato Russia: la sua volontà è l'instancabile ariete, i cui colpi scuotono con forza i monumentali edifici degli stati capitalistici dell'Occidente e i macigni millenari dei ripugnanti, oppressivi dispotismi dell'Oriente⁸⁵.

Lo scrittore assicurava di non essersi prefisso «l'intento di scrivere un'arringa a difesa o a giustificazione di V. Lenin»⁸⁶, ma l'articolo risultava proprio un'apologia, oltre che un panegirico, anzi, un'agiografia. L'apologia sta nelle parole dedicate a quelli che Gor'kij riteneva gli errori di Lenin:

Gli errori, se occorre parlarne, non sono delitti – scriveva Gor'kij. – Gli errori di Lenin sono gli errori di un galantuomo, e nel mondo non c'è ancora stato un solo riformatore che abbia agito senza commettere sbagli⁸⁷.

Nel giustificare il terrore rosso Gor'kij provava un certo imbarazzo, ma alla fine del suo ragionamento risultava che i veri martiri erano coloro che erano costretti ad uccidere nell'interesse della rivoluzione. E siccome i martiri necessitano di un'agiografia, Gor'kij si prestava a scrivere quella di Lenin già durante la sua vita. Il tono agiografico è ben presente nell'articolo, e il capo bolscevico diventa, nelle parole dello scrittore, un «santo».

Lo scopo fondamentale di tutta la vita di Lenin – scriveva Gor'kij – è il benessere di tutta l'umanità, ed egli deve inevitabilmente vedere nella lontananza dei secoli il compimento di quel grande processo al cui avviamento ha servito asceticamente e coraggiosamente tutta la sua volontà. Egli è un idealista, se in questo concetto inseriamo l'unificazione di tutte le forze della natura in un'unica idea, l'idea del benessere universale. La sua vita è tale, che in un'epoca in cui predominassero stati d'animo religiosi, Lenin sarebbe considerato un santo.

Lo so: ciò [che ho scritto] irriterà i filistei, molti compagni sorrideranno, e Lenin stesso scoppierà a ridere divertito. Santo: è una definizione veramente paradossale e ridicola se applicata ad un uomo per il quale «non vi è assolutamente niente di santo», come ha detto di lui un vecchio «uomo-dio», l'ex rivoluzionario N. Čajkovskij; il santo Lenin, colui che il ben educato e colto *leader* dei conservatori inglesi, Lord Churchill, considera «il più feroce e ripugnante degli uomini!» [...]

⁸⁵ *Ibid.*, col. 1927.

⁸⁶ *Ibid.*, col. 1928.

⁸⁷ *Ibid.*, col. 1929.

Realista rigoroso, politico astuto, Lenin diventa poco a poco una figura leggendaria. E ciò è un bene⁸⁸.

Per Gor'kij le belle leggende erano di grande utilità per il cammino trionfale dell'uomo verso l'autoperfezionamento e quindi la creazione di una seconda natura; abbiamo visto l'importanza in Gor'kij della filosofia dell'utilità della menzogna propria di Luka dei *Bassifondi*, ed è necessario ricordare che tale procedimento ideologico, la linea del mito, l'anticipazione di ciò che deve essere nelle aspirazioni dell'uomo, sarebbe stato ad un tempo la colonna portante e l'aspetto debole del realismo socialista teorizzato dallo scrittore. Era utile, secondo lui, creare il mito, poiché «la maggior parte degli uomini deve credere per poter agire»⁸⁹. Lo scrittore credeva fermamente nella società comunista del futuro, e già se la immaginava come un paradiso terrestre dominato dalla ragione umana.

Il socialismo religioso trovava in quest'articolo un nuovo testo sacro, Lenin diveniva il nuovo Messia, e Gor'kij celebrava a suo modo l'esaltazione del Falco risorto nelle sembianze del capo del comunismo mondiale:

In queste righe si è parlato – concludeva l'articolo – di un uomo che ha avuto il coraggio di cominciare il processo della rivoluzione sociale paneuropea in un paese in cui una parte significativa dei contadini vogliono essere dei corpulenti borghesi e niente più. Questo coraggio molti lo considerano follia. Io ho cominciato il mio lavoro di eccitatore dello stato d'animo rivoluzionario con la celebrazione della follia dei prodi.

C'è stato un momento in cui una naturale compassione verso il popolo della Russia mi ha costretto a considerare la follia quasi come un crimine. Ma adesso che vedo che questo popolo è molto più capace di soffrire pazientemente che di lavorare con coscienza e con onestà, canto di nuovo la sacra follia dei prodi.

E tra questi Vladimir Lenin è il primo e il più folle⁹⁰.

Lenin non era più dunque un uomo «avvelenato dal potere» come nel 1917, ma anzi, il potere nelle sue mani era diventato l'antidoto contro il veleno dell'incultura e dell'arretratezza contadina; l'esperimento bolscevico cambiava di segno, e da crimine era diventato un evento necessario, meritato dal popolo russo, utile alla causa della cultura europea e della rivoluzione

⁸⁸ *Ibid.*, coll. 1932-3.

⁸⁹ *Ibid.*, col. 1934.

⁹⁰ *Ibid.*, col. 1936.

mondiale. Finalmente Gor'kij faceva aperta autocritica e riconosceva appieno nell'azione dei bolscevichi quel *bezumstvo chra-brych* che aveva cantato in gioventù, e in Lenin l'Uomo evocato nel poema omonimo del 1904.

Perché nel 1920 un così esaltato elogio del capo della rivoluzione da parte di Gor'kij? Ci sono più ragioni. La prima sta proprio nel fatto che lo scrittore si affidava ai bolscevichi quali unica forza in grado di occidentalizzare la Russia, di svelare le energie nascoste nel popolo, soprattutto ora che la guerra civile si avviava alla conclusione con una vera vittoria dei rossi. E convincere se stesso e gli altri della bontà dei bolscevichi era per Gor'kij il solo modo per sostenerli, indipendentemente dal fatto se tale bontà fosse vera o solo presunta.

Inoltre, le attenzioni che il governo sovietico e Lenin in primo luogo mostravano verso lo sviluppo culturale delle masse e anche verso il miglioramento delle condizioni materiali di vita degli intellettuali, rinfrancavano Gor'kij e lo inducevano a pensare di aver vinto la battaglia per promuovere la collaborazione tra *intelligencija* e politici bolscevichi.

Le ragioni dell'appoggio dello scrittore al potere sovietico furono precisate sullo stesso numero della rivista della Terza Internazionale in una *Lettera a H. Wells (Pis'mo k G. Uellsu)*. Gor'kij accusava gli stati civili dell'Europa di voler strangolare la Russia, un'intenzione ai suoi occhi irrealizzabile, ma che poteva avere conseguenze terribili; infatti, la cieca politica europea avrebbe potuto spingere i russi ad unirsi ai popoli dell'Asia, una vera minaccia per la cultura europea e un incubo per lo scrittore, che concludeva:

Croyez-moi, je ne ferme pas les yeux sur les manifestations négatives causées par la guerre et la révolution, mais, en même temps, je ne puis m'empêcher de voir la naissance dans la nation russe d'une force de volonté créatrice qui, pas à pas, est en train de transformer notre peuple en une puissance effectivement civilisée. Et, pour moi, c'est là le commencement des commencements, car «au commencement était l'action»⁹¹.

«In principio era l'azione»: con questo richiamo al *Faust* di Goethe e con quello alla nietzschiana «forza di volontà creatrice» lo scrittore giustificava teoricamente il bolscevismo come lo aveva inteso a Capri e come lo ritrovava nella pratica politica

⁹¹ *Une lettre de Gorki à Wells*, in «Bulletin communiste», 1920, 29, p. 15.

della Russia dei Soviet. All'azione politica non si sottrasse nemmeno lui, e in giugno si fece eleggere deputato al Soviet di Pietrogrado nelle liste del Partito Comunista: non ci poteva essere sanzione più ufficiale al suo riavvicinamento ai bolscevichi. Eppure... Eppure l'articolo su Lenin pubblicato dal «Kommunističeskij Internacional» non fece «ridere allegramente» il segretario comunista e provocò nuovi sconvolgimenti. L'eccesso di critica non era ben visto, ma evidentemente l'eccesso contrario faceva infuriare Lenin che, a differenza di quanto avrebbe fatto Stalin, voleva a tutti i costi evitare il rischio del culto della sua persona. Il capo bolscevico considerò l'articolo «estremamente inopportuno» poiché in esso «non solo non c'era niente di comunista, ma anzi c'era molto di anticomunista»⁹²; Lenin chiese a Zinov'ev l'immediata cancellazione o la confisca del numero della rivista, ma siccome questa era stata già distribuita, dovette ripiegare su una risoluzione approvata dall'Ufficio Politico del partito in cui si vietava «di pubblicare in futuro simili articoli sul "Kommunističeskij Internacional"»⁹³. Sull'edizione russa della rivista della Terza Internazionale non apparvero più articoli di Gor'kij.

I motivi di contrasto tra Gor'kij e Lenin, tra lo scrittore e i dirigenti bolscevichi, con il passare del tempo e con il consolidarsi della rivoluzione aumentarono anziché diminuire. Fu così che nell'autunno 1921 lo scrittore abbandonò per la seconda volta la Russia, ufficialmente per motivi di salute e per raccogliere fondi a sostegno delle popolazioni stremate dalla carestia e dalla guerra civile. Nei due anni successivi Gor'kij intervenne più volte sia contro che a favore del potere bolscevico, ora sostenendo una migliore integrazione politica, diplomatica e culturale della Russia sovietica nel consesso delle nazioni occidentali, ora criticando il processo del 1922 ai dirigenti del Partito socialista-rivoluzionario. Ma un evento drammatico lo riconciliò intimamente con la patria rivoluzionaria: la scomparsa di Lenin nel gennaio 1924, un avvenimento che spinse Gor'kij a celebrare il *leader* rivoluzionario ripartendo dalla giovanile concezione dell'Uomo in quanto versione corretta del «superuomo» nietzschiano.

⁹² Cit. in E.N. POZDIN, *M. Gor'kij i žurnal «Kommunističeskij Internacional»*, in AA.VV., *Gor'kovskie čtenija '90 g.*, vyp. 2, *M. Gor'kij-chudožnik i revoljucija*, Gor'kij, 1992, p. 86.

⁹³ *Ibid.*

Nel saggio commemorativo *Vladimir Lenin* Gor'kij rendeva onore all'uomo per eccellenza, all'Uomo, colui che «ha svegliato la Russia, [che] non si riaddormenterà più»⁹⁴.

Per me personalmente Lenin – scriveva Gor'kij – non è solo una incarnazione stupendamente perfetta della volontà tesa verso un fine che nessun altro prima di lui aveva osato considerare praticamente; è ai miei occhi uno di quei giusti, uno di quegli uomini dotati di una volontà e di un genio mostruosi, quasi leggendari, che sorgono impensatamente nella storia russa, come Pietro il Grande, Michail Lomonosov, Lev Tolstoj e altri della stessa natura. Credo che degli uomini simili possano esistere solo in quella Russia che per i suoi costumi e la sua storia evoca sempre nel mio spirito Sodoma e Gomorra.

Per me, Lenin è un eroe da leggenda, è l'uomo che ha strappato dal petto il suo cuore ardente per illuminare con la sua fiamma la strada che condurrà gli uomini fuori dall'abietto caos contemporaneo, fuori dalla palude putrida e sanguinante dello «statismo» soffocante e corrotto. [...]

Il suo eroismo, quasi completamente privo di splendore esterno, era quella abnegazione modesta, ascetica, frequente nell'intellettuale russo – nel rivoluzionario che crede sinceramente nella possibilità della giustizia sulla terra; era l'eroismo dell'uomo che ha rinunciato a tutte le gioie dell'universo per lavorare duramente alla felicità degli uomini⁹⁵.

Gor'kij raccontava di essere stato attratto dall'«ottimismo militante» di Lenin, un tratto del carattere che non ha niente di russo e che faceva di lui l'«Uomo con la maiuscola»⁹⁶.

L'Uomo gorkiano si reincarnava dunque in Lenin, dotato di «ardente volontà di vita», «odio attivo per le brutture dell'esistenza», «capacità sovrumana di lavoro».

La passione – continuava lo scrittore – era una delle proprietà della sua natura, ma non era la passione cupida del giocatore; denunciava in Lenin quell'eccezionale valore di spirito che si incontra solo in un uomo che ha nella sua vocazione una fede incrollabile, che si sente profondamente e completamente legato a tutto l'universo e che ha compreso fino all'ultimo la funzione che deve sostenere nel caos dell'universo – la funzione di nemico del caos⁹⁷.

Altri elementi del suo carattere avvicinavano Lenin ai grandi uomini della storia russa: secondo Gor'kij infatti, il capo bol-

⁹⁴ M. GORKI, *Tolstoj. Lenin. Il contadino russo nella rivoluzione d'ottobre*, Firenze, 1947, p. 186.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 142.

⁹⁶ *Ibid.*, pp. 155-6.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 168.

scevico riuniva in sé «la malizia di Vasilij Čujskij, la volontà di ferro del protopope Avvakum, la rettitudine, indispensabile a un rivoluzionario, di Pietro il Grande»⁹⁸.

Il saggio, dominato da uno stile retorico e un po' ridondante, si concludeva in un crescendo osannante l'Uomo e il futuro radioso di cui aveva posto le basi:

Vladimir Lenin, un grande, un vero Uomo di questo mondo, è morto. Questa morte ha colpito al cuore molto dolorosamente coloro che lo conoscevano – molto dolorosamente.

Ma il nero gesto della morte sottolinea ancor più nettamente, agli occhi del mondo, il suo valore – il valore di capo del popolo universale dei lavoratori.

Se l'ondata di odio che ha suscitato, l'ondata di menzogna e di calunnia ammassata attorno al suo nome fosse stata ancor più intensa, poco importerebbe: non vi è forza che possa eclissare la fiaccola alzata da Lenin sulle tenebre soffocanti del mondo impazzito.

E non c'è stato uomo che, come lui, abbia meritato una memoria eterna.

Vladimir Lenin è morto. Gli eredi del suo intelletto e della sua volontà sono vivi.

In definitiva, la vittoria resta sempre al bene ed alla giustizia creati dall'uomo, senza i quali l'Uomo non esiste⁹⁹.

Nel 1924 il circolo si è chiuso: l'Uomo gorkiano, sorto dalla fusione tra l'aspirazione nietzschiana al «superuomo» e quella marxista all'universalismo socialista, passato attraverso le fasi dell'Uomo collettivo (il nucleo di giovani attivisti rivoluzionari della *Madre* e il dio-popolo di *Confessione*) e del «cervello universale» (l'energia intellettuale unificata sognata da Gor'kij a metà degli anni '10 e ripresa nel 1920 con l'idea dell'Internazionale dell'*intelligencija*), era ora ridivenuto un'unità e si era rivelato in una persona in carne ed ossa, modello vivo per quella fase di forgiatura dell'«uomo nuovo» che si sarebbe ora aperta e avrebbe avuto il culmine con l'*udarničestvo* (movimento dei lavoratori d'assalto) staliniano e il realismo socialista gorkiano.

Annoveriamo quest'opera di Gor'kij tra quelle sue di stampo nietzschiano, ovvero tra quelle della giovinezza, poiché vi sentiamo vibrare lo stesso ardore, quello stesso spirito di esaltazione che pervadeva il poema *L'Uomo* composto esattamente

⁹⁸ *Ibid.*, pp. 185-6.

⁹⁹ *Ibid.*, pp. 186-7.

vent'anni prima. Come non rilevare, infatti, una stretta connessione tra i passi citati e quanto aveva scritto allora:

Ma, se l'indignazione esplode nell'Uomo, subito ridesta il Pensiero, e di nuovo l'Uomo avanza, solitario tra le spine degli errori, solitario tra le scintille infuocate dei dubbi, solitario tra le macerie delle vecchie verità.

Grandioso, fiero e libero, egli guarda coraggiosamente negli occhi e dice ai suoi dubbi:

«Voi mentite, dicendo che sono impotente, dicendo che limitata è la mia coscienza. [...]

Ma ad ogni passo sempre più voglio e sento e vedo, e questo rapido accrescersi dei miei desideri dà un impulso vigoroso alla mia coscienza. Oggi essa è per me solo una scintilla. E con questo? Dalle scintille divampano gli incendi. Io sono – nell'avvenire – l'incendio delle tenebre dell'universo. Io sono chiamato a rischiarare tutto il mondo, a dissipare il buio dei suoi misteriosi enigmi, a scoprire l'armonia tra me e la vita, a creare in me stesso l'armonia, a illuminare il tetro caos dell'esistenza su questa terra sofferente, coperta da una scorza di sventure, dolore e malvagità, a spazzar via ogni sudiciume, cacciandolo nella tomba del passato.

Io sono chiamato a sciogliere i nodi di tutti gli errori, che legano gli uomini atterriti in un groviglio sanguinoso e ripugnante di animali che si divorano l'un l'altro.

Io sono stato creato dal Pensiero per rovesciare, distruggere, calpestare tutto ciò che c'è di vecchio, opprimente e sudicio, e costruire il nuovo sui pilastri incrollabili della libertà, della bellezza, del rispetto per gli uomini.

Nemico inconciliabile del vergognoso squallore dei desideri umani, io voglio che ogni uomo diventi un Uomo»¹⁰⁰.

Un rimando a quest'opera giovanile era implicito per lo scrittore stesso, dal momento che il titolo che appare sul manoscritto autografo conservato in archivio è proprio lo stesso, *Čelovek*. Con ciò non vogliamo affermare che Gor'kij risolvesse nel 1924 la propria passione giovanile per l'autore del *Così parlò Zarathustra*; anzi, Gor'kij avrebbe continuato ad accentuare la propria presa di distanza dalle teorie di Nietzsche già operata da tempo, come provano alcune sue notazioni del 1934¹⁰¹, nelle quali collegava il filosofo direttamente al nazif-

¹⁰⁰ ID., *L'Uomo*, cit., pp. 377-8.

¹⁰¹ L'8 aprile 1934 Gor'kij scrisse a D.P. Mirskij: «Lei ha inserito Nietzsche tra i decadenti, ma ciò è molto discutibile. Nietzsche predicava la "sanità", e il suo insegnamento è perfettamente recepito dagli Hitler di tutte le specie...» (Archiv Gor'kogo AG PG-rl 26-38-3. Per questo frammento

scismo. Siamo però convinti che, nel delineare il profilo umano di Lenin, lo scrittore sia ritornato al proprio concetto giovanile di Uomo, sorto come abbiamo visto come sviluppo e correzione del «superuomo» nietzschiano. E proprio in questo pensare l'Uomo come essere creatore, dominato da passione e volontà, stava la base di partenza per l'edificazione dell'«uomo nuovo» socialista, colui che avrebbe controllato gli elementi e avrebbe creato con il proprio lavoro e il proprio pensiero una nuova natura.

ABSTRACT

It is common knowledge that Friedrich Nietzsche's philosophy influenced Maksim Gor'kij's earliest literary production considerably: at the beginning of the XX century, the Russian writer celebrated the «Man», his own version of Nietzsche's «superman». Although between 1906 and 1911 Gor'kij rejected Nietzsche officially and solemnly, the German philosopher's thought continued to be reflected in Gor'kij's publications after the Russian revolution of 1917: Gor'kij's *Untimely Thoughts* (1917-1918) followed in title and spirit Nietzsche's work *Unzeitgemässe Betrachtungen* (1873-1876), and the «Man» sung by the writer in his youth was reincarnated in some articles of the 1920s consecrated to Lenin.

KEY WORDS

Gor'kij. Nietzsche. Literature.

inedito dobbiamo ringraziare la studiosa N.N. Primočkina, che ce lo ha gentilmente fornito).

Sempre nell'aprile, in un articolo pubblicato dalla «Pravda» e dalla «Literaturnaja gazeta», Gor'kij scrisse: «Il XIX secolo è il secolo della predicazione del pessimismo. Nel XX secolo tale predicazione è degenerata, del tutto naturalmente, nella propaganda del cinismo sociale, in piena e decisa negazione dell'«umanità», che i piccolo-borghesi di tutti i paesi ostentavano così abilmente fino a vantarsene. L'etica schopenhaueriana – ecclesiastica, ipocrita – della compassione, della commiserazione viene respinta con esasperazione isterica da Nietzsche e ancor più decisamente, e già nella pratica, dal fascismo. Il fascismo degli Hitler è la rivelazione del pessimismo nella lotta di classe della piccola borghesia per il potere, che sta scivolando via dalle sue indebolite, ma ancora tenaci zampe» (M. GOR'KIJ, *Beseda s molo-dymi*, in Id., *Sobranie sočinenij*, cit., 27, p. 217).

Vanessa Castagna

DON JUAN À PROCURA DE UM AMOR FELIZ
REFLEXÕES SOBRE O ROMANCE
DE DAVID MOURÃO-FERREIRA

*As palavras são para mim corpos tocáveis,
sereias visíveis, sensualidades incorpora-
das.*

BERNARDO SOARES

Os críticos que se ocuparam das revisitações do mito de Don Juan e da presença, na literatura portuguesa, da atitude definida como «donjuanismo», em geral apontaram para a obra de David Mourão-Ferreira como um dos casos mais pertinentes. Em particular, Urbano Tavares Rodrigues, após ter citado como exemplo *Gaivotas em Terra*, observa que em David Mourão-Ferreira «confluem com força e originalidade, entre o magma das vivências eróticas, que lhe alimenta a poesia, os temas de Tristão e de Don Juan. A insaciedade, o furor fálico, a dispersão sentida como queda e como mácula, a beleza diabólica de uma adolescência ou falsa primavera que se não resolve à abdicação, e tudo isto oposto à nostalgia do amor honesto, do tálamo único e duradoiro.»¹ Todos estes elementos, de facto, manifestam-se também em *Um Amor Feliz*²

¹ U.T. RODRIGUES, «O mito de Don Juan e o Donjuanismo em Portugal», in *O Mito de Don Juan e Outros Ensaios*, 2ª ed. ampl., Cacém, Ed. Ró, 1981, pp. 14-45. A passagem citada encontra-se *ibid.*, pp. 43-44. Para a inclusão de David Mourão-Ferreira entre os casos mais significativos de donjuanismo em Portugal, cfr. «Don Juan e o donjuanismo» (definição assinada pelo próprio U.T. Rodrigues), in J. DO PRADO COELHO, *Dicionário de Literatura*, 4ª ed., Porto, Figueirinhas, 1991, pp. 267-270. Porém deve-se assinalar que, pelo contrário, Vasco Graça Moura, contestando em particular o parecer de Óscar Lopes, nega a presença de donjuanismo na poesia de David Mourão-Ferreira. A este respeito, cfr. V.G. MOURA, *David Mourão-Ferreira ou a Mestria de Eros*, Porto, Brasília Editora, 1978, pp. 12-13. Sobre as possíveis relações entre as figuras míticas de Don Juan e de Tristão, veja-se D. DE ROUGEMONT, *O Amor e o Ocidente*, 2ª ed., Lisboa, Moraes Editores, 1982, pp. 190-191.

² A edição citada no presente estudo é: D. MOURÃO-FERREIRA, *Um Amor*

(1986), único romance de David Mourão-Ferreira.

É difícil colocar *Um Amor Feliz* dentro de um qualquer sub-género romanesco específico, porque, logo a uma primeira leitura, o texto parece incluir em si as características de vários tipos de romance, tais como erótico, policial e metaficcional.

Os quarenta e oito capítulos que constituem o romance são precedidos por quatro epígrafes, duas de Stendhal (primeira e última) e duas de Alberto Savinio (duas centrais). A centralidade do amor, que é sugerida pelo próprio título, é confirmada nas epígrafes, em que é proposta uma reflexão sobre a natureza e sobre o valor da experiência amorosa. Com efeito, a primeira citação de Stendhal («Nes pas aimer, quand on a reçu du ciel une âme faite pour l'amour, c'est se priver soi et autrui d'un grand bonheur.») aponta para uma predisposição da alma para amar e a importância de não desperdiçar essa potencialidade. Paradoxalmente, a segunda epígrafe («L'amore propriamente non esiste. È una ipotesi, una grande, una smisurata ipotesi») parece negar os próprios alicerces da precedente, porque Savinio nega até a existência do amor, que, na sua opinião, é só hipótese. Por outro lado, a terceira epígrafe («Il più sicuro modo di felicità è il movimento mentale: il «gioco» mentale») remete para o segundo elemento do título, o adjetivo «feliz», tentando desvendar a essência, ou pelo menos o mecanismo, da felicidade; contrariamente à sugestão que nos provém do título, Savinio não atribui ao amor, à esfera das emoções e dos sentimentos, a possibilidade de felicidade, mas sim ao «jogo mental». O movimento mental, enfim, está ligado ao acto da escrita, exaltado por Stendhal na última epígrafe («Le vrai métier de l'animal est d'écrire un roman dans un grenier, car je préfère le plaisir d'écrire des folies à celui de porter un habit brodé qui coûte huit cents francs»).

Para além de confirmarem a estima do Autor por Stendhal e por Savinio (a admiração por este último, em particular, será compartilhada pelo protagonista-narrador, Fernão, e por outro personagem, o seu *alter-ego* David)³, as quatro citações, ao entrarem de certo modo em contradição com o título, comunicam imediatamente algumas informações fundamentais para uma

Feliz, 12ª ed., Lisboa, Presença, 1997. As citações serão indicadas pela sigla AF, seguida pelo relativo número de página.

³ Cfr. AF, pp. 264-265. No mesmo contexto, há também uma referência à obra de Stendhal, in AF, p. 267.

mais profunda interpretação do romance, e constituem portanto uma premissa interessante para a leitura de *Um Amor Feliz*.

Por enquanto limitamo-nos a individuar, como tema principal, a elaboração dum romance (do próprio romance que nos é apresentado sob o título de *Um Amor Feliz*) por parte do protagonista-narrador, Fernão, escultor de meia idade, que percorre a memória da sua relação amorosa, e clandestina, com a mulher a quem ele deu o nome de «Y».

David Mourão-Ferreira joga ao longo de todo o romance com as possibilidades e ambiguidades entre autor, narrador e narratário (narratária, no nosso caso), segundo mecanismos por vezes complexos⁴. É só no capítulo XLIV que ao leitor é proporcionada a chave para a compreensão das relações que intercorrem entre o autor e o narrador, quando Fernão, escultor, protagonista-narrador, e David, professor de Literatura e escritor (presumível autor de *Um Amor Feliz*), se reencontram. Este episódio é fundamental porque entre os dois personagens há uma série de analogias significativas, quer no plano do vivido (frequentaram as mesmas mulheres, tiveram os mesmos amigos, encontram-se numa situação afectiva similar), quer no plano intelectual (os dois admiram Savinio, por exemplo). Durante este reencontro os dois personagens amalgamam-se cada vez mais, até se confundirem e levarem ao extremo a sua própria ambiguidade dentro da ficção. Essa ambiguidade é acentuada pelo facto que algumas das características de David-personagem correspondem perfeitamente às de David-autor: a profissão, os livros publicados, o cachimbo são só alguns dos pormenores mais facilmente documentáveis.

O momento culminante da longa conversa entre Fernão e David chega quando este afirma:

Pois então ficas sabendo que pela minha parte tenho o projecto de um romance a respeito de um tipo que és tu, ou mais ou menos tu... Mais ainda: em que tu próprio sejas o narrador. Isto é: um romance a teu respeito e contado por ti. (AF, p.268)

A conversa, um pouco mais adiante, continua assim:

«E se eu já estivesse a escrever esse mesmo romance?»

«Mais divertido ainda», respondeu. «Será talvez necessário que tu

⁴ Cfr. J.M. GARCIA, *David Mourão-Ferreira, Narrador*, Lisboa, Vega, 1987, pp. 111-160.

queiras escrevê-lo para que eu possa escrevê-lo. O que é o pobre do autor diante dos poderes e dos caprichos do narrador?» [...]

«[...] E agora imagina lá que isso já está mesmo a acontecer. [...] Imagina também que até resolvo colocar-te, no romance em causa, como simples comparsa, como personagem de secundaríssima ordem, que é o que tu mereces.» [...]

«Deste-me uma ideia...Imagina tu, já que tanto gostas de imaginar coisas, que vou de facto escrever esse romance, de que és protagonista e narrador, e sou eu quem lá te põe a falar de mim como secundaríssimo comparsa...» (AF, p. 268)

Há uma certa analogia entre a relação entre Fernão e David e a relação entre Fernando Pessoa e o seu heterónimo Álvaro de Campos, tal como nos é apresentada no texto. De facto é interessante notar que a hierarquia entre Fernando Pessoa e Álvaro de Campos é subvertida pelo narrador, por exemplo quando afirma:

Acabei por deixar o carro estacionado entre a fachada do São Carlos e a do prédio onde nasceu (ó sino da minha aldeia!) um sujeito de quem hoje muito se fala, mas que só quase me interessa por ter vindo a ser sócio do engenheiro Álvaro de Campos. (AF, p.151)

Ao protagonista-narrador interessa mais o heterónimo do que o poeta cuja existência está documentada; paralelamente, dentro do romance quem suscita mais interesse é Fernão, embora seja David a personagem cuja existência é mais verosímil e apesar de reclamar para si o hipotético papel de criador do texto.

Outro elemento fundamental da diegese é constituído pelo narratário. Em *Um Amor Feliz*, o narratário não é propriamente o público leitor, porque, de facto, o protagonista-narrador dirige-se sempre a uma narratária específica⁵, «Você». Na realidade, não há propriamente uma única narratária, mesmo assim «Você» representa a narratária principal, que engloba as narratárias acidentais que emergem do passado e do presente de Fernão. A relação entre a narratária e David apresenta pelo menos duas analogias com a relação entre Y e Fernão: há uma grande diferença de idade entre os dois; ambos são casados.

⁵ Lembramos que um romance em que se passa algo parecido é *Se una notte d'Inverno un viaggiatore* (1979) de Italo Calvino, que se dirige explicitamente a um «Tu» masculino (o Leitor) e a uma «Tu» fêmea (a Leitora) definidos. Na literatura portuguesa, certas analogias apresenta *Os Cus de Judas* (1979) de António Lobo Antunes, em que o acto de sedução se realiza em correspondência com um longo monólogo dirigido à mulher objecto de desejo por parte do narrador.

Fernão possui características tipicamente donjuanescas, porque é um sedutor hábil e incansável; as suas conquistas são numerosíssimas e as mulheres com quem se relaciona pertencem a tipologias mesmo muito diferentes.

O próprio protagonista-narrador, no seu acto de nos contar a história do seu hipotético «amor feliz», não deixa de nos informar sobre as inúmeras experiências amorosas, ou só mesmo eróticas, que marcaram o seu percurso até o momento da diegese. Assim, se por um lado o título aponta para uma relação especial, superior às outras, por outro vamos descobrindo, uma após outra, as mulheres que Fernão seduziu antes de conhecer Y e, inclusive, depois de tê-la conhecido e mesmo durante a história entre os dois. Com efeito, declaradamente o protagonista sente-se atraído do ponto de vista sexual pela narratária, que a certa altura chega a beijar (veja-se o capítulo X); Zu também é, de certa forma, vítima da sedução de Fernão, que através dela parece querer voltar a um passado anterior ao encontro com Y e marcado pelos amores simultâneos e sucessivos, na tentativa de contrastar «un lento definhar que nada mais é do que a morte»⁶. Pode-se, de facto, comparar Fernão com «um *Don Juan* à beira do declínio mas que ainda crê no mistério da metamorfose»⁷. Para além disso, Y nem chega a ser a única personagem feminina privilegiada, porque, embora numa perspectiva diferente, a narratária também desempenha um papel fundamental. O mesmo se pode dizer da mulher do protagonista, figura constante e imponente (em todos os sentidos) ao longo de todo o romance.

A relação com Y é introduzida logo no início do primeiro capítulo, mas pouco depois aparecem do passado a «belgazita» (Liliane) e Lídia, aliás Laurentina. No segundo capítulo, para além da atenção dedicada à narratária, é a vez de Xô. Sem considerar, por enquanto, a massa indistinta das mulheres seduzidas a que Fernão faz referência, são várias as que merecem uma menção mais específica: Ana Dora, Elvira, Isabelinha, Octaviana, Ursula, Isolda e Zu.

Para além de se referir a uma ampla série de aventuras, mais ou menos prolongadas no tempo, o protagonista-narrador

⁶ V.M. VIEIRA, *Mater ou Femina: As Personagens Femininas da Ficção Narrativa de David Mourão-Ferreira*, Ponta Delgada, 1992, p. 382.

⁷ *Ibid.*, p. 235.

informa-nos sobre a sua infidelidade generalizada, em particular quando afirma que:

[...] mesmo quando alguma semideusa ocupava o andar nobre do meu erótico solar sentimental, sempre ia arranjando maneira de lá instalar, na cave ou no sótão, nas águas-furtadas, nos fundos da casa, esta ou aquela ocasional peregrina, apenas em busca de episódica hospedagem. E quantas vezes não era agradável, divertido, até estimulante, abandonar o guindado conforto e a arejada atmosfera do *piano nobile* pelo esconso aconchego de alguma das mansardas? Chegava mesmo a concluir: «Nada se iguala, tudo se equivale. (AF, p. 230)

Porém, o que se pode observar é que o que o protagonista realmente procura através das inúmeras conquistas eróticas, tal como a versão de Don Juan mais frequente a partir do Romantismo, não é a simples satisfação do desejo mas sim a Mulher, personificação da Beleza, que de resto é também o que ele procura na arte. Fernão é consciente da importância da experiência amorosa e, consequentemente, da Mulher e, a este respeito, dá-se conta da sua marginalidade em relação com a maioria dos homens que o rodeiam, em particular dos que pertencem ao *establishment*. É o que emerge na seguinte passagem, em que referindo-se aos «podengos do Poder» o narrador afirma que

[...] jamais teria passado, por detrás daquelas testas carenciadas de recheio, a hipótese, o lampejo, sequer a suspeita de que só o Amor é o centro do Mundo.

A Mulher – para eles nunca Rainha, muito menos Deusa – apenas a conseguiriam situar como num arrabalde; e, nesse arrabalde, apenas lograriam entendê-la como um armazém, um albergue, uma estação de serviço, uma rampa de lançamento, quando muito um parque de diversões. Que ela seja, pelo contrário, o centro do centro, o eixo da vida, a porta do céu ou do inferno, a chave de tudo, a redenção do nada – eis o que decerto resultaria incompreensível para esses testículos sem alma, para estas almas sem testículos (AF, p. 98).

A marginalidade com relação ao *establishment* é mais um dos aspectos característicos da figura de Don Juan, tal como o facto de constituir uma forma de ameaça para as instituições da sociedade de tipo patriarcal⁸.

Note-se que em *Um Amor Feliz* o descontentamento do

⁸ A este propósito veja-se M. LOSA, «Don Juan, ameaça do patriarcado», *Colóquio/Letras*, n.º 64, Novembro 1981, pp. 10-20.

narrador a respeito da sociedade não se expressa somente através dum comportamento irregular em âmbito amoroso: com efeito, ao longo do romance deparamos com contínuas referências críticas à situação social, política e económica de Portugal nos «desengraçados e pífios anos Oitenta» (AF, p. 295). É com razão que Urbano Tavares Rodrigues, tentando uma rápida definição de *Um Amor Feliz*, afirma que este romance é «história também (ou quadro escarninho) do clima de corrupção do final dos anos oitenta, ao nível da política, do mundo diplomático, dos grandes negócios»⁹.

Na tradição literária que recupera o mito de Don Juan, a reacção do *establishment* à ameaça que o herói representa manifesta-se como perseguição do próprio herói por parte de personagens do sexo masculino; também este aspecto está presente em *Um Amor Feliz*. É o marido da narratária, jovem pediatra (assistente da mulher de Fernão), quem representa o grupo social estabelecido na perseguição do protagonista; com efeito, este personagem, julgando que a mulher teve uma relação com o protagonista, encarrega-se de organizar uma campanha intimidatória contra ele. É só no final do romance que descobrimos ser ele o ideador dessa campanha, o verdadeiro responsável dos misteriosos telefonemas para a casa de Fernão e dos ambíguos bilhetes que de vez em quando aparecem no pára-brisas do seu carro.

A primeira instituição da sociedade de tipo patriarcal à que a personagem donjuanesca geralmente recusa submeter-se é a do casamento; sob este aspecto o protagonista de *Um Amor Feliz* parece não respeitar os cânones, todavia, há alguns elementos importantes a avaliar a este propósito. Em primeiro lugar, há antecedentes ilustres de versões de Don Juan casado, começando pela de Molière, que no seu *Dom Juan ou le Festin de Pierre* (1665), introduziu a personagem de Elvira, a esposa legítima, consciente das contínuas aventuras do marido, porém sempre fiel. A mulher de Fernão também parece estar mais ou menos a par das suas relações extraconjugais; contudo, após trinta anos de matrimónio, acabou por assumir uma atitude resignada e de certo modo serena perante esta realidade.

Em segundo lugar, é oportuno observar que o protagonista e a sua mulher não tiveram filhos. Este aspecto concilia-se

⁹ U.T. RODRIGUES, «Luz e mistério de uma obra», *Jornal de Letras*, 31 de Janeiro 1996, p. 10.

perfeitamente com a maioria das versões da tradição donjuanesca, que, apesar de raras excepções¹⁰, não prevê para Don Juan a procriação e, de qualquer maneira, vem confirmar a oposição relativamente à sociedade patriarcal para a qual apontamos, pois o casamento acaba por ser uma mera farsa e a sua verdadeira razão de ser, ou seja, a formação da família (o núcleo que constitui a base da própria sociedade), é no fundo negada. Acrescente-se que a mulher de Fernão é repetidamente caracterizada como se se tratasse de um duplo da mãe do protagonista.

A analogia entre a mulher e a mãe torna-se por vezes explícita, como quando, em Roma, num excesso de raiva, Xô intima a Fernão:

Volte. Volte para ela. Para junto de sua senhora. Para junto de sua mamãe.» (AF, p. 89)

Noutra ocasião o próprio narrador, dirigindo-se idealmente à mulher, observa:

Era isso; é isso: mãe. Com as tuas tias é que tu aprendeste a ser mãe. Com todas elas principiaste a fazer o tirocínio do que virias a ser para mim [...] (AF, p.133).

O facto de o casal não ter filhos e a própria profissão da mulher, que é pediatra, favorecem a interpretação da relação entre o protagonista e a mulher que sugerimos.

Ainda nesta perspectiva, a família de origem de Fernão também nos proporciona interessantes elementos sobre os quais reflectir: o pai do protagonista morreu quando ele era ainda uma criança; Fernão perdeu a sua posição privilegiada em relação com a mãe, como efeito do segundo casamento dela, e teve, a partir de então, que suportar o padrasto. Esta situação é similar à de Fernando Pessoa, cuja presença, sobretudo veiculada pelo heterónimo Álvaro de Campos¹¹, é constante no

¹⁰ Uma delas é constituída por M. FRISCH, *Don Juan, oder die Liebe zur Geometrie* (1953).

¹¹ Em particular, o poema «Tabacaria» é várias vezes citado (cfr., por exemplo, AF, pp. 73; 103; 110; 124) ou parodiado (cfr. AF, p. 146: «Continuo em férias. Enquanto o destino mo conceder, continuarei em férias»; p. 260: «Com que então tomaste “medidas”, pequeno, tomaste “medidas” como se não houvesse mais metafísica no mundo (“Olha que as religiões todas não

romance. Porém, é outro o aspecto que nos interessa na perspectiva duma interpretação em âmbito donjuanesco da personagem de Fernão, porque a sua procedência familiar parece justificar um acentuado complexo edípico¹², que o teria levado a tentar substituir com a mulher a figura da mãe, que o padrastró lhe «subtraiu»; não conseguindo a mulher substituir-se completamente à mãe, o protagonista teria continuado a sua procura da Mulher através de inúmeras aventuras.

Uma das características fundamentais da atitude donjuanesca, tal como foi interpretada sobretudo pelos autores românticos, é a procura ansiosa, através de inúmeras aventuras eróticas e conquistas amorosas, da própria essência do Amor; por outras palavras, o que o protagonista procura é a Mulher, o arquétipo utópico e atemporal. O que justifica a perseverança do personagem donjuanesco na sua inconstância é exactamente a impossibilidade de encontrar esse tipo de Amor na contingência, de encontrar uma Mulher que resuma em si todas as mulheres e que as supere.

Como vimos, também para Fernão, a conquista erótica, sempre renovada, é o meio para alcançar o arquétipo feminino, a Mulher perfeita que em si resume todas as mulheres comuns e que é idealização da Mulher primeira, a mãe. Note-se que no último capítulo a mãe de Fernão morre e, como sugere também Vilca Marlene Vieira¹³, a morte da mãe representa inclusive a morte do desejo incestuoso e, em *Um Amor Feliz*, vem substituir a morte tradicional de Don Juan.

Ao tentar reconduzir a figura do protagonista de *Um Amor Feliz* ao tipo donjuanesco, é evidente que as próprias premissas do nosso discurso parecem estar minadas, visto que Fernão afirma ter encontrado essa Mulher utópica, que ele escolhe chamar Y, e ter vivido com ela «um amor feliz».

O que tencionamos evidenciar, da nossa parte, é que Y é uma ilusão para a qual o próprio protagonista-narrador aponta, proporcionando-nos os indícios necessários para decifrar o seu valor na narrativa ficcional.

ensinam mais que a alfaiataria”: está errado, mas é de propósito»).

¹² Para um aprofundamento do papel desempenhado pelo complexo edípico na determinação da atitude típica de Don Juan, veja-se O. RANK, *La figura del Don Giovanni*, Milano, Sugarco, 1994.

¹³ Cfr. V.M. VIEIRA, *Mater ou Femina: As Personagens Femininas da Ficção Narrativa de David Mourão-Ferreira*, cit., p. 284.

O primeiro elemento que iremos analisar é o nome desta personagem. Aliás, temos que pôr em relevo o facto de ela não ter nome. Das personagens femininas de destaque, com as quais Fernão teve um qualquer relacionamento de tipo amoroso ou erótico, são três as que não têm nome registado, e são também as três mais importantes na economia do romance: Y, a mulher, a narratária. Note-se que só no caso de Y o narrador sente a exigência de lhe atribuir um nome; nem se trata propriamente de um nome, é só uma letra que iconiza e cristaliza, no seu grafismo, um gesto bem determinado¹⁴:

Deitada de través em cima do largo divã, os seus braços tomam de súbito a postura de dois ramos oblíquos, na quase pânica expectativa de sentir-se adorada. Devagar os vai depois estreitando, até que ficam inteiramente estirados para trás; mas já as pernas entretanto começaram a reproduzir, em posição inversa, o grafismo da mesma letra (AF, p.11).

Este gesto simboliza sobretudo uma função: a da mulher que se prepara para receber o homem. Y representa portanto esta função. Mas, exactamente pelo facto de representar uma função, Y, a personagem feminina principal, revela-se como entidade abstracta e, no fundo, inverosímil. Não é um caso que o grafismo que a indica seja também uma incógnita, algo que na realidade não se conhece. Y apresenta-se, portanto, como a encarnação literária da Mulher que o protagonista-narrador exalta.

A sua representação física vem confirmar esta interpretação, porque Y nos é descrita como «perfeita imagem da Beleza» (AF, p. 22), «Uma autêntica personificação da Beleza», com impenetráveis «olhos mais que verdes, mais que azuis» (AF, p. 270). Em várias ocasiões a sua beleza, e até a sua própria presença, são comparadas às duma deusa, como acontece, por exemplo, na seguinte passagem:

A Y parece, neste momento, assim vista de perfil, uma nublada divindade expectante, como que não sabendo, à aproximação do fim do dia, se os seus poderes irão ver-se acrescidos ou anulados (AF, p. 107).

¹⁴ Denis de Rougemont, a propósito de *De l'Amour* de Stendhal (texto que constitui ponto de referência importante para *Um Amor Feliz*), observa: «Tem-se necessidade de amar e só se pode amar a beleza. A cristalização é o momento em que se idealiza a mulher amada». Cfr. D. DE ROUGEMONT, *L'Amour et l'Occident*, cit., p. 203.

Como observa Tereza Moura Guedes, «Y é a mulher “inacessível” porque é a mulher total, inatingível pela sua própria totalidade, só possível no mito; é aquela que reúne todos os atributos, todos os dons idealizados no imaginário do narrador»¹⁵. No início do capítulo VII são-lhe atribuídas «Beleza; simplicidade; sensibilidade; sensualidade; inteligência. E inteligência mais profunda, bastante mais viva do que a sua discrição deixaria supor» (AF, p. 41).

Mas, perante tantas «prendas», logo a seguir o narrador insinua a dúvida se «não seriam predicados a mais» (AF, p. 41). Com efeito, todos os dons que pertencem a Y são os atributos da Mulher ideal e não parecem poder coexistir na mulher comum, real e singular. Portanto a desconfiança do protagonista perante Y é de facto justificada.

O que o narrador parece sugerir-nos é que Y não existe senão como ilusão, é uma incógnita, ou seja, é desconhecida pelo homem, e é invenção do narrador. É interessante lembrar que David, o *alter-ego* de Fernão, a seu propósito comenta que «ninguém vai acreditar numa figura tão inefável» (AF, p. 270), referindo-se à eventual transposição literária de Y num hipotético romance¹⁶. Não é este o único momento em que se insinua que Y é um mero «produto» da autoria de Fernão; a certa altura aparece-nos como uma estátua perfeita. No capítulo XXVII, por exemplo, o protagonista-narrador assim a descreve:

[...] o fato escorrega-lhe ao longo do corpo, só encontrando ligeiras resistências por altura das ancas e depois dos joelhos, para finalmente, entre nuvem e pedra, se lhe enrolar ao redor dos pés. Então o corpo descobre-se todo nu, dando-me a repentina e absurda ilusão de que mesmo agora acabei de esculpi-lo (AF, p. 143).

Ainda no mesmo capítulo, na parte final, significativamente Y grita dirigindo-se a Fernão:

Preciso de ti. Preciso de ti para estar viva. (AF, p. 144)

Para além disso, como uma qualquer das esculturas de Fernão durante a fase da produção, o espaço ocupado pela Y na maioria das ocasiões é o do *atelier*, o espaço da criação artística.

De resto, o próprio narrador repetidamente afirma, com

¹⁵ T.M. GUEDES, «O mito auto-afirmado de “Um Amor Feliz”», *Colóquio/Letras*, nº 97, Maio-Julho 1987, pp. 80-83.

¹⁶ Assistimos nesta passagem a uma evidente *mise-en-abîme*.

diversas variantes ao longo de todo o romance, que Y «está presente – mas não existe» (AF, p. 85), distinguindo-se por isso de todas as outras personagens femininas, com exceção da mulher.

O título do romance anuncia a história de «um amor feliz» e, a uma primeira leitura, todos os elementos da narrativa parecem apontar para a personagem de Y, introduzida logo no princípio do capítulo inicial, como protagonista feminina do referido «amor feliz».

O que tentaremos agora pôr em relevo é que são três, na realidade, as relações de tipo amoroso, que Fernão estabeleceu e das quais nos informa, que parecem merecer a definição de «amor feliz». As três parceiras são as três personagens femininas das quais não nos é comunicado o nome: Y, a mulher do protagonista, a narratária anónima.

A afirmação explícita de que a relação com Y foi um «amor feliz» só aparece depois de o narrador nos ter informado sobre o fim dessa relação, já no capítulo XLII:

Com a Y é que foi tudo perfeito. Ao menos durante um Inverno e uma Primavera, a seu lado vivi de facto um amor feliz. (AF, p. 252)

Para além das dúvidas que podem surgir sobre a honestidade deste comentário, ou seja, sobre a real felicidade desse amor, ao conhecer as dificuldades e até os momentos de pânico que proporcionou ao protagonista, a questão que mais nos interessa evidenciar é que esse «amor feliz» não existiu, porque Y não é uma personagem verosímil, Y propriamente não existe. É em primeiro lugar o próprio narrador, conscientemente e quase explicitamente, quem nos sugere esta consideração sobre o significado simbólico de Y, quando observa:

Todas as mulheres que em mais de quarenta anos conheci não tinham sido senão caricaturas, quando muito esboços do que passara a ser um retrato perfeito; e o que havia de melhor em algumas delas não mais que pedras soltas de não sei que *puzzle* só agora completo (AF, p. 168).

Como referimos, o protagonista chega também a sugerir que a relação entre ele e a inabalável mulher tem sido, de qualquer forma, um amor feliz, apesar das contínuas transgressões do vínculo do casamento por parte de Fernão e apesar da paixão entre eles se ter apagado muito cedo. Também neste caso é no final do romance, no capítulo XLVI, que o protagonista-narra-

dor faz um balanço e nos comunica o seu pensamento, idealmente dirigido à mulher:

Repara que à nossa maneira até temos sido felizes, que temos tido mesmo o que se pode considerar uma relação feliz (*AF*, p. 285).

Surge-nos, portanto, a dúvida se o «amor feliz» anunciado pelo título se refere à relação improvável com Y, ou antes à relação prosaica com a mulher, apesar de tudo ainda sólida após trinta anos de casamento, após todas as aventuras de Fernão, depois de todas as provas que teve que superar. Talvez seja este o único tipo de amor feliz realizável. No fundo, o próprio protagonista-narrador admite que o seu grande erro com a Y foi «ter parvamente sonhado a idílica perspectiva de uma existência a dois» (*AF*, p. 295).

É necessário observar que há um importante ponto de contacto entre a figura de Y e a da mulher de Fernão: as duas são as únicas personagens femininas com as quais o protagonista-narrador teve uma relação amorosa que, segundo a sua perspectiva, «estão presentes» mas não «existem». As duas parecem ser mais representação de algo distinto, ou de outrem, do que personagens bem identificadas e concretas; de facto, como já observámos, se Y simboliza a Mulher, a mulher de Fernão é, antes de mais nada, o desdobramento da figura materna.

Para além de tudo isso, muito antes de nos definir estas duas relações como amores felizes, o próprio narrador parece contradizer o enunciado do título e sugerir que nenhuma destas duas personagens femininas constantemente presentes na ficção do texto pode ser a protagonista do suposto «amor feliz», porque

Os amores felizes não têm história (*AF*, p. 53).

Por outras palavras, podemos concluir que o «amor feliz» do título não pode ser contado, porque, pelo próprio facto de ser feliz, não pode ter história e, conseqüentemente, ser narrado numa história. «Afim», como observa Tereza Moura Guedes, «o anúncio jubiloso do título é escarnecido, renegado, desmitificado: não há “amor feliz” possível, mas tão só (e na melhor das hipóteses) uma ilusão possível»¹⁷. Com efeito, ilusória

¹⁷ T.M. GUEDES, «O mito auto-afirmado de “Um Amor Feliz”», cit., p. 81.

é a possibilidade de uma relação duradoura e feliz com Y, ilusórios são a estabilidade e o amor entre Fernão e a mulher.

Particular relevância adquire, a este ponto, a figura da narratária, que, como as duas personagens precedentes, embora duma maneira distinta, também está presente do princípio ao fim do romance (não sabemos se na perspectiva de Fernão «existe», porque, de facto, é a única a não ser definida na perspectiva da dialética entre «existência» e «presença»); analogamente ao caso de Y e ao da mulher do protagonista, o seu nome é-nos desconhecido.

Em primeiro lugar, é indispensável assinalar que a narratária desempenha múltiplas funções, porque, de facto, não se limita a constituir o «você» principal a quem o narrador dirige o seu discurso, a sua destinatária privilegiada; ela também interfere na narrativa, chegando a produzir partes do texto (numerosos poemas)¹⁸ que nos é apresentado por Fernão, e actua como personagem, mesmo que marginal, dentro da história.

O facto de Fernão desejar a narratária é explícito desde o princípio e ao longo de todo o romance, apesar dos dois serem casados e terem encontrado as respectivas hipotéticas almas gémeas fora do matrimónio. O próprio narrador confessa:

[...] duas diferentes imagens constantemente me dançavam diante dos olhos [...], como duas diferentes promessas de duas diferentes felicidades, ambas igualmente remotas, ambas igualmente improváveis. Uma destas imagens era a dos olhos dessa estrangeira ou meia estrangeira que tinha conhecido na semana anterior. A outra – desculpe! –, a outra dizia respeito às suas nádegas (AF, p. 29).

Esta passagem é, com efeito, reveladora, porque evidencia um particular paralelismo entre Y e a narratária: as duas, na imaginação do protagonista-narrador, evocam a possibilidade de uma relação feliz, cada uma porém com uma perspectiva diferente. A idealidade é a característica que Y parece sugerir; muito mais concreta seria uma relação com a narratária.

A relação com a narratária, todavia, não chega a concretizar-se, pois a atracção erótica entre ela e o protagonista só se manifesta «num único beijo que não chegou a ser longo, mas que foi devidamente saboreado» (AF, p. 56); mas o desejo

¹⁸ Dos doze poemas atribuídos à narratária, o quinto constitui, sozinho, um inteiro capítulo (XXX), enquanto os últimos sete, juntos, formam outro (XLV).

persiste e de vez em quando emerge dos pensamentos e das palavras de Fernão:

Propor-lhe a si que temos é de ir tomar um copo, dois copos, dez copos, e que depois logo se vê (AF, p. 111);

Saber já agora, uma vez que fosse, como você é na cama (AF, p. 112).

Todos os elementos que acabámos de referir podem-nos inclinar a suspeitar que Y, no fundo, seja o disfarce da mulher que Fernão deveras deseja, que seria exactamente a narratária anónima. De facto, a relação entre Fernão e Y desdobra-se na relação entre David e a narratária anónima; se aceitamos que David representa o duplo de Fernão, também podemos admitir que Y (que, como vimos, não «existe») representa o duplo da narratária. Esta espécie de jogo de espelhos não nos pode surpreender porque permeia a inteira narrativa ficcional, até ao ponto que o personagem-escritor (David) não escreve o romance, é antes o escultor (Fernão) quem o faz, e a narratária explícita torna-se em certos momentos, através dos seus poemas, narradora.

No capítulo XXVII, em particular, é-nos contado um sonho do protagonista¹⁹ que parece confirmar a nossa interpretação. O início do capítulo («Você e o seu amigo. A Y e eu.», AF, p. 140) apresenta os quatro personagens ordenados numa sequência quaternária numa forma tal que é suficiente eliminar os termos intermédios para voltar a estabelecer a relação directa entre «você» e o narrador. Esta operação, de resto, é executada, ainda dentro da dimensão onírica, pelo próprio protagonista-narrador, o qual, ao relatar o sonho, afirma:

[...] você continua a meu lado, sempre enfiada nos tais *jeans* muito cingidos. Deixei de ver a Y, deixei de saber onde pára o seu amigo (AF, p. 140).

É interessante notar, inclusivamente, que é mesmo a narratária a apontar para aquela que Fernão considera «a fórmula de certas circunstâncias indispensáveis à existência de um “amor feliz”» (AF, p. 16), que são as circunstâncias que aco-

¹⁹ Sobre este aspecto, cfr. J.M. GARCIA, *David Mourão-Ferreira, Narrador*, cit., pp. 125-129.

munam os pares formados por Fernão e Y, e David e a narratária:

«Uma pessoa casada [...] só com outra pessoa casada.» E que de preferência uma delas seja mais velha. De preferência o homem. De preferência mesmo um tanto mais velho, pouco disposto a correr novos riscos, particularmente capaz de não cair na tentação de embarcar em mais um *outboard* conjugal (AF, p. 17).

Pelo menos do ponto de vista teórico, ao que consta, Fernão e a narratária têm todas as premissas para viverem, juntos, «um amor feliz».

«Eu» e «você» são os elementos polares da narrativa e «a existir entre eles desejo recíproco, esse desejo cria o espaço onde se instala a palavra – ou as palavras entre eles trocadas funcionam como o *corpus* do desejo»²⁰. É exactamente o desejo, a tensão erótica preservada ao longo de todo o romance, o que permite a construção de *Um Amor Feliz* (o próprio romance) entre «eu» e «você», entre o «narrador» e a «narratária». Será este, então, o único «amor feliz» possível na escrita, visto que dentro do romance a única experiência amorosa com êxito feliz se realiza ao nível da palavra, no plano da escrita.

A própria escrita, vivida como paixão e acto erótico, torna-se por vezes objecto explícito do romance, nas reflexões ou afirmações do protagonista-narrador, por exemplo quando tenta explicar «a maravilha que deve ser escrever um livro»:

[...] a invenção dentro da memória; a memória dentro da invenção; e toda essa cavalgada de uma grande fuga, todo esse prodígio de umas poligâmicas núpcias, secretas e arrebatadas, com a feminina multidão das palavras: as que se entregam, as que se esquivam; as que é preciso perseguir, seduzir, ludibriar; as que por fim se deixam capturar, palpar, despir, penetrar e sorver, assim proporcionando, antes de se evaporarem, as horas supremas de um amor feliz. Não há matéria mais carnalmente incorpórea; nem outra mais disposta a por amor ser fecundada (AF, p. 229).

Note-se que a experiência constituída pelo acto da escrita é aqui abertamente definida como «amor feliz». Para além disso, o erotismo do acto da escrita, na percepção do narrador, está

²⁰ *Ibid.*, p. 127.

confirmado, a certa altura, na conversa entre Fernão e o seu duplo, David, os quais, respectivamente, confessam:

«[...] para mim, escrever é primeiramente fazer amor com as palavras, e depois...»

«Para mim não: com as frases é que faço amor. As palavras não passam de partes do corpo; os joelhos, os ombros, o peito... Não sou feticlista a esse ponto.» (AF, p. 271)

Se, por um lado, David constitui o duplo de Fernão, a verdade é que, por outro lado, o próprio Fernão parece desdobrar-se, representando duas funções diferentes mas análogas: é o protagonista de inúmeras relações amorosas, algumas delas hipoteticamente felizes; mas é também o narrador das suas próprias experiências e, ao escrever a sua história, constrói, na sua relação, constituída sobretudo por palavras, com a narratária anónima o único e verdadeiro amor feliz do romance, ou seja, o próprio romance, intitulado *Um Amor Feliz*. Por outras palavras, no que atinge a sua função de protagonista, ele é um escultor; na sua função de narrador, é um neófito da produção literária, um improvisado escritor a elaborar um romance. O impenitente sedutor de mulheres, à procura da Mulher, utópica encarnação suprema da Beleza, é também o sedutor de palavras, o escritor que, na conquista erótica das palavras, consegue gerar a sua criação artística.

A transposição da experiência amorosa para o plano da escrita representa, de resto, o resultado final dum processo de ««transfert» de eros para o plano da linguagem»²¹. De facto, como acabamos de assinalar, o acto da escrita é repetidamente descrito como um processo de sedução erótica, que se realiza na tensão entre «eu» e «você», na relação, exclusivamente verbal, entre o «narrador» e a «narratária». Podemos devesas falar de «relação» entre os dois, porque o romance não nos é apresentado como resultado dum acto de comunicação unívoco, pois é antes o resultado dum diálogo entre a narrativa de Fernão e os poemas da narratária, postos em relevo pelo facto de constituírem, em duas ocasiões, o material exclusivo de inteiros capítulos²².

Este aspecto está intimamente relacionado com a tradição

²¹ V.G. MOURA, *David Mourão-Ferreira ou a Mestria de Eros, op. cit.*, pp. 67-68.

²² Como já assinalámos, é o caso dos capítulos XXX e XLV.

donjuanesca, em particular com a interpretação da figura de Don Juan proporcionada pela sua transformação, durante a época romântica, em personagem problemática, quando, sobretudo com as revisitações do mito por Kierkegaard, Hoffmann e Byron, Don Juan começou a confundir-se com a figura do artista e com o seu próprio criador, de quem representa o duplo.

O principal ponto de encontro entre Don Juan e o artista é a procura dum arquétipo utópico e atemporal: no primeiro caso essa invariante é a Mulher, no segundo a Beleza. Nesta perspectiva é particularmente significativo o facto que em *Um Amor Feliz* há um desdobramento na própria figura do artista, porque Fernão é quer o escultor que tenta libertar a Beleza da matéria, quer o escritor que através do jogo erótico com as palavras se aproxima do êxtase dum irrealizável amor feliz.

Contudo, é principalmente este segundo aspecto o que nos interessa, porque revela a relação entre os dois estatutos de Fernão: o de protagonista, donjuanesco sedutor, e o de narrador, o artista que através da escrita procura realizar algo perfeito. No romance de David Mourão-Ferreira o que acontece é que o escritor parece ter êxito na sua tentativa, em contraposição com o sedutor, porque este não consegue viver «um amor feliz», enquanto aquele o realiza, no plano da escrita, na elaboração do próprio romance *Um Amor Feliz*.

Estas observações parecem vir confirmar o conteúdo para o qual, implicitamente, as epígrafes apontavam. De facto, o amor é fundamental; mas «o amor propriamente não existe», limita-se a hipótese, uma hipótese que pode dar a felicidade, mas só através do jogo mental que, no nosso caso, é representado pela elaboração da escrita, a construção do romance.

Como vimos nas páginas anteriores, o protagonista-narrador de *Um Amor Feliz* apresenta características determinantes que permitem aproximá-lo da tradição literária de Don Juan, apesar de não haver referências explícitas a uma qualquer das versões procedentes dessa mesma tradição. Em particular, é possível estabelecer fortes analogias entre Fernão e a interpretação que os autores românticos, em geral, deram do mítico personagem, sobretudo no que diz respeito à possibilidade desse personagem constituir o duplo do artista, figura problemática e dissidente relativamente à sociedade em que se insere.

O protagonista-narrador de *Um Amor Feliz*, porém, não se limita a contrastar a sociedade patriarcal em que vive com um

comportamento sexual livre, mas, também, comenta com atitude crítica aspectos históricos precisos e, de forma explícita, aponta amiúde para uma classe política corrupta, ou pelo menos ambígua, no contexto dos anos oitenta. É significativo que o objecto da crítica de tipo histórico ou social, por parte do narrador-protagonista, seja constituída pelos mesmos elementos dos quais idealmente se afasta no que diz respeito à atitude para com o sexo feminino, ou seja, exactamente os homens que pertencem ao *establishment*. Paralelamente, a indulgência e a reconciliação entre Fernão e David é mediada pela relação entre este e a narratária, no sentido que o protagonista restabelece a sua relação de amizade com David, perdoando as imprudências que este cometera ao envolver-se na política, só depois que entre David e a narratária se estabeleceu uma relação extraconjugal, ou seja, quando David assume, em âmbito amoroso, uma atitude próxima à de Fernão.

A revisitação da figura de Don Juan confirma-se no romance de David Mourão-Ferreira, como meio de crítica da sociedade²³, mas, ao mesmo tempo, afasta-se em parte da tradição anterior, porque uma conduta amorosa livre já não se apresenta como meio suficiente de rebeldia e de crítica. A causa principal desta evolução reside nas grandes transformações que a sociedade, de que Don Juan constitui um elemento subversivo, sofreu no século XX. De facto, as próprias premissas do mito donjuanesco parecem ter desaparecido, conseqüentemente à emancipação feminina e à revolução sexual. Portanto, as condições para que Don Juan e, através dele, o artista desafiem a moral e expressem a sua insatisfação a respeito do sistema social em que se inserem, servindo-se simplesmente dum comportamento em âmbito amoroso que resulte subversivo, estão realmente ausentes.

Um aspecto particularmente interessante é que o mito ainda consegue fornecer o pretexto de crítica social, apesar do que acabámos de observar. É evidente que a atitude do protagonista relativamente ao amor e ao erotismo já não poderia constituir um meio suficiente de rebeldia ou de protesto contra a sociedade e o *establishment*; mas o que se dá, de qualquer maneira, é que esse protesto está associado à típica atitude donjuanesca.

²³ Para uma reflexão sobre o papel da figura de Don Juan na crítica da sociedade por parte do autor, cfr. A. FORTI-LEWIS, «Il mito di don Giovanni?», in *Critica Letteraria*, n° 3, 1988, pp. 583-590.

Com efeito, em *Um Amor Feliz*, o protagonista, Fernão, dissocia-se abertamente e com fervor da classe política e diplomática dos anos oitenta e de quem se envolve com os seus representantes; igualmente, manifesta a sua distância e a sua desconfiança para com os homens de negócios. Os seus comentários críticos estão assentes numa reflexão de tipo histórico e social, porém a sua atitude de afastamento e de denúncia associa-se a um comportamento em âmbito amoroso e erótico que contrasta com o das pessoas que ataca. Fernão sublinha o facto de que os representantes do Poder nem suspeitam a importância e a centralidade da experiência amorosa; analogamente somos informados de como o marido de Y, importante homem de negócios, é incapaz de se relacionar satisfatoriamente com ela.

Podemos concluir que o romance de David Mourão-Ferreira demonstra a possibilidade de associar a figura mítica de Don Juan a temas tipicamente pós-modernos, em particular ao discurso metaliterário e auto-reflexivo, que se realiza sobretudo com a transposição da atitude donjuanesca do plano da experiência amorosa para o plano do processo criador (nomeadamente da escrita), e a uma reflexão histórica e social que não se expressa através duma análise científica, mas sim através da criação literária e em conjunto com a especulação sobre o processo que a envolve²⁴.

²⁴ Sobre o desaparecimento do referente histórico na ficção contemporânea, cfr. também F. JAMESON, *Il Postmoderno o la logica culturale del tardo capitalismo*, Milano, Garzanti, 1989, pp. 35-51.

ABSTRACT

In this contribution we propose an interpretation of the novel *Um Amor Feliz* (1986) by the Portuguese David Mourão-Ferreira in the perspective of a possible revisitation of the Don Juan myth. In fact we try to demonstrate that the protagonist of the novel presents the main characteristics of a traditional Don Juan. Moreover, we try to elucidate the relations between this revisitation and the working out of a post-modernist discourse; in particular, we try to show how the metaliterary autoreflexion proceeds from the association of the protagonist and narrator of *Um Amor Feliz* to the mythic seducer.

KEY WORDS

Don Juan. Contemporary narrative. Portuguese literature. Metaliterature. Post-modernism.

Silvana Cattaneo

SOLACE IN MANKIND E NATURE

Se, come è noto, le moralità inglesi si possono considerare sermoni in forma drammatica perché il loro scopo dichiarato è quello di dimostrare che, pur essendo quasi inevitabile cadere nel peccato, è altrettanto facile salvare l'anima e guadagnarsi il paradiso, è indubbio che esse furono scritte per trasmettere questo messaggio anche attraverso modi e stratagemmi intesi a divertire. *Sadnes* (serietà) e *solace* (divertimento) sono sempre contigui nei testi rimastici. Purtroppo le informazioni su come e da chi venivano rappresentati questi testi sono scarse e spesso inesistenti, ma, sia che essi siano stati proprietà di compagnie di attori girovaghi oppure scritti su commissione, la loro intenzione, se così si può dire, di intrattenere e coinvolgere il pubblico, e dunque di avere «successo», è evidente¹. Questo saggio si propone di ricercare e studiare questa caratteristica, che Stanton Garner ha molto appropriatamente definito² «teatralità», in *Mankind* e *Nature*, due moralità inglesi del tardo Quattrocento.

I due drammi, pur partecipando di tutte le caratteristiche del genere, sono molto diversi tra loro. *Mankind* è il più antico – prove interne al testo fanno pensare agli anni 1464-71 come i più probabili per la sua composizione – ed è anonimo, men-

¹ Paradigmatico a questo proposito è il caso di *Everyman*, la più popolare e rappresentata delle moralità medievali inglesi; il testo medio inglese è una traduzione a volte libera dal medio fiammingo. Per nessuna delle due versioni si hanno notizie di rappresentazioni antiche.

² Garner dice: «I am using the term... to include all the ways in which a play exists in the moment as well as the aspects of performance which a play draws upon: objects, movements, light, sound, even the physical stage space itself». In «Theatricality in *Mankind* and *Everyman*», *Studies in Philology*, 84, 1987, p. 274.

tre di *Nature* si conosce non solo l'autore, Henry Medwall, segretario e notaio del Cardinale John Morton, Lord Cancelliere a partire dal 1476, ma si può anche verosimilmente supporre che sia stato scritto tra il 1495 e il 1500. *Nature* è anche molto più lungo, 2850 versi contro i 914 di *Mankind*, e perciò più denso di personaggi, ben ventidue contro i sette di *Mankind*. Per concludere con i numeri, è bene anche specificare che dei sette personaggi di *Mankind*, cinque sono i malvagi, coalizzati contro un solo personaggio buono, Mercy, essendo il settimo l'eponimo protagonista, il rappresentante dell'umanità conteso tra bene e male. In *Nature*, invece, buoni e cattivi almeno nei numeri si bilanciano, e non potrebbe essere diversamente, visto che i vizi sono sette come le virtù, e due devono essere necessariamente i personaggi rappresentativi della dicotomia umana, Reason e Sensuality, i quali fungono da tutori e mentori di Man.

Nonostante questa evidente disparità, le due moralità affrontano il tema caduta/pentimento dando proporzionalmente lo stesso spazio ai personaggi negativi, cioè due terzi della loro lunghezza. Sul piano simbolico, ciò significa che il male incalza e stringe d'assedio l'uomo con le sue molteplici manifestazioni e tentazioni, e infatti nella moralità più lunga e più compiuta del teatro medievale inglese, *The Castle of Perseverance* (prima metà del XIV secolo), il castello dove l'uomo dimora è veramente oggetto di un vittorioso assedio. Sul piano dell'economia drammatica, in *Mankind* e *Nature* i personaggi malvagi stanno in scena il doppio del tempo dei personaggi positivi e perciò hanno due volte la possibilità rispetto ai loro antagonisti di far recepire al pubblico il messaggio di cui sono latori. In drammi come le moralità, che vogliono convincere che la salvezza dell'anima è non solo possibile, ma anche alla portata di tutti e che dunque appartengono al genere comico, le opportunità che il male ha, in *Mankind* e *Nature*, di manifestarsi sarebbero davvero eccessive se i cattivi fossero connotati solo con la caratteristica della malvagità. In questo caso, infatti, con tutti i versi che hanno a disposizione, ingenererebbero terrore nel pubblico e questo, come si sa, non è possibile in ambito comico. Nelle moralità del tardo Quattrocento la dilatazione delle parti dei personaggi negativi è dovuta al fatto che questi sono ormai diventati personaggi comici. Questa trasformazione, implicita o appena accennata nei *mystery plays* o nel succitato *The Castle of Perseverance*, in *Mankind* e *Nature* è compiuta.

Inevitabilmente, perciò, quando il male è in scena la teatralità di queste due opere si manifesta al suo meglio.

È legittimo chiedersi a questo punto in quale modo il pubblico recepisca la necessità, anzi l'urgenza, di abbandonare uno stile di vita invisibile a Dio, ma piacevole, e abbracciarne uno volto esclusivamente alla salvezza dell'anima, visto anche il poco spazio concesso dal drammaturgo al bene. È questo il paradosso delle moralità in genere e delle due in oggetto in particolare e va detto subito che, almeno per *Mankind*, la più sfacciatamente comica di tutte, i pareri sono discordi. C'è chi, come il succitato Garner³, ritiene che il succedersi quasi vertiginoso di lazzi e buffonate deve avere fatalmente distratto il pubblico e chi, come Kahrl, afferma invece che, se all'inizio del dramma i personaggi dei vizi⁴ divertono, poi diventano insopportabili e «their humour becomes funny only to themselves»⁵.

Il primo personaggio malvagio, Mischief⁶ entra in scena molto presto, subito dopo il fervorino iniziale che Mercy, perfetto rappresentante dell'amore che Dio ha per il genere umano, rivolge al pubblico con il piglio del predicatore, facendo notare immediatamente a tutti quanto sia grande la misericordia divina:

The very fownder and begynner of owr fyrst creacyon
Amonge us synfull wrechys he oweth to be magnyfyede *ought /*
glorified

³ Pochi studiosi si sono occupati dell'effetto sul pubblico medievale dei numerosi passi comici delle moralità. La tendenza della critica è quella di ricondurre anche le parti comiche a una matrice seria, come fa, per esempio, Janette Dillon che in «*Mankind and the Politics of "Englysch Laten"*», *Medievalia et Umanistica*, 20, 1994, pp. 41-64, fa risalire a un influsso lollardo lo scontro anche linguistico tra bene e male nel dramma. STANTON GARNER Jr. (*op. cit.*, p. 277), è invece molto esplicito: «Through their frantic, assaultive theatricality, the mischief figures exert a similar distracting power on that other Mankind, the audience.»

⁴ Secondo una nomenclatura delle *dramatis personae* che risale al primo Cinquecento, i personaggi che rappresentano le tentazioni del mondo e della carne e che spesso hanno i nomi dei peccati capitali sono chiamati vizi.

⁵ STANLEY J. KAHL, *Traditions of Medieval English Drama*, London, Hutchinson University Library, 1974, p.117.

⁶ Per i nomi propri ho usato la grafia moderna come fa John Coldeway, che include *Mankind* nella sua antologia *Early English Drama*, New York and London., Garland Publishing, 1993. L'edizione di Coldeway è la più recente e quella da cui provengono i passi citati nel presente saggio con la traduzione in inglese moderno delle parole oscure.

That for owr dysobedyenc[e] he hade non indygnacyon
was not too offended
 To sende hys own son to be torn and crucefyede. (1-4)

Mercy è così eloquente nell'illustrare il concetto astratto che rappresenta⁷ da rendere quasi superfluo l'atto dovuto di presentarsi al pubblico che, comunque, si compie all'inizio della terza strofa: «Mercy ys my name, that mornyth for yowr offence». (19)

Questo modo di procedere è caratteristico delle moralità, i cui personaggi, avendo una funzione dimostrativa, sono sempre coerenti e sempre unidimensionali⁸. Opportunamente Mercy veste i panni di un frate predicatore e le sue esortazioni al pubblico a cambiare vita sono ripetute e martellanti. Quando, nel suo argomentare, arriva al momento del giudizio supremo, cita la notissima metafora della paglia e del grano usata da San Giovanni Battista, che si trova nei Vangeli di Matteo e di Luca:

For sekyrly ther shall be a streyt examynacyon, *surely / strict*
 The corn shall be savyde, the chaffe shall be brente. *grain / husks /*
burned
 I besech yow hertyly, have this premedytacyon. (42-44) *in mind*

A questo punto Mischief, l'antitesi di Mercy, che ha ascoltato e pazientato finché ha potuto, irrompe nello spazio scenico. Se, come Southern sostiene e a me sembra probabile, *Mankind* fu rappresentato nel salone di una casa patrizia⁹, potrebbe averlo fatto entrando da una delle due porte dello *screen*¹⁰, oppure semplicemente alzandosi in piedi, perché se-

⁷ Yt may be seyde and veryfyede, mankynde was dere bought, *redeemed*
 By the pytuose deth of Jhesu he hade hys remedye.

He was purgyde of hys defawte that wrechydly hade wrought *default/committed*
 By hys gloryus passyon, that blyssyde lavatorye. (9-12) *cleansing action*

⁸ Unica eccezione è il rappresentante del genere umano, il quale, per essere coerente con la sua natura, deve essere mutevole.

⁹ Se non ci sono dubbi che *Nature* sia stato rappresentato in una delle due residenze del Cardinale Morton, Lambeth Palace a Londra oppure Hatfield nello Hertfordshire, per *Mankind* i critici sono ancora in disaccordo. Si è sostenuto infatti per molto tempo che la colletta tra il pubblico e l'accenno a «the goodeman of this house», interpretato come oste, indicassero chiaramente che le rappresentazioni avvenivano nei cortili delle locande. Io accetto invece l'ipotesi di Richard Southern, il quale propende per il salone di una casa patrizia in *The Staging of Plays before Shakespeare*, London, Faber, 1973, pp. 21-45.

¹⁰ La parete di legno che chiudeva il salone a una delle estremità e che

duto tra il pubblico, e andando a mettersi accanto a Mercy nello spazio centrale lasciato vuoto per la rappresentazione, con uno stratagemma metateatrale piuttosto comune nelle moralità inglesi. Sia nell'uno che nell'altro caso, Mischief interrompe il maestoso fluire del monologo di Mercy, prendendo al volo l'opportunità di azzerare quanto gli spettatori hanno appena sentito con gli stessi artifici retorici e perfino con le stesse parole. Infatti esordisce con la medesima formula di cortesia appena uscita dalla bocca di Mercy e per tre versi ne riproduce perfettamente lo stile elevato in cui spiccano i polisillabi in rima di origine latina:

I beseche yow hertyly, leve yowr calcacyon *threshing*
 Leve yowr chaffe, leve yowr corn, leve yowr dalyacyon. *dallying*
 Yowr wytt ys lytyll, yowr hede ys mekyll, ye are full of predycacyon.
 (45-47)

Da sovversivo quale è, Mischief lo fa proprio per rifiutare la metafora evangelica e poi distruggere in un solo verso la persona che l'ha usata: chi parla in quel modo, non può che avere la testa grossa e il cervello piccolo. Infine, cambiando registro, spiazza il suo antagonista riducendo quella che è a tutti gli effetti una parodia del sermone di Mercy quasi a puro suono, senza più continuità sintattica e logica, come in certe cantilene infantili:

But, ser, I prey this questyon to clarifye:
 Mysse-masche, dryff-draff,
 Sume was corn and sume was chaffe,
 My dame seyde my name was Raffe;
 Onschett yowr lokke and take an halpenye. (48-52) *open / halfpenny*

La corrente di quel grande fiume che erano le parole di Mercy si è trovata davanti un ostacolo che l'ha spezzata in rivoli, spruzzi e schiuma sicuramente tra l'ilarità generale. Tanto più che l'assalto verbale di Mischief rende Mercy quasi muto, incapace di rispondere a tono; infatti si limita a chiedere all'altro che cosa faccia lì, non essendo stato chiamato. Quale dimostrazione migliore che le tentazioni arrivano quando meno le si aspetta. Ma Mischief procede imperterrito nella sua opera

creava uno spazio tra questo e la cucina. Le due porte permettevano l'entrata e l'uscita ordinata dei servitori con il cibo.

demolitrice e annulla la metafora evangelica citata da Mercy, restituendo concretezza ai termini che la compongono – con il grano si fa il pane, con il fieno si nutrono i cavalli e la paglia si brucia per stare al caldo d'inverno – e lo fa, da abile manipolatore qual'è, in latino con traduzione in volgare. Usa, cioè, uno strumento che appartiene di diritto al suo avversario. Più avanti anche Mercy citerà le Scritture in latino, ma Mischief lo precede, da una parte banalizzando la lingua della chiesa perché il suo è un latino maccheronico, e dall'altra dimostrando di essere in grado di usarla non solo per una pedissequa ripetizione di frasi altrui:

«Corn servit bredibus, chaffe horsibus, straw fyrybusque.»
 Thys ys moche to say, to yowr leude undyrstondynge. *simple*
 As the corn shall serue to brede at the nexte bakyng.
 «Chaff horsybus» et reliqua,
 The chaff to horse shall be good provente, *provender*
 When a man ys forcolde the straw may be brent, *burned*
 And so forth, *et cetera.*(57-63)

Impossibile non notare che, traducendo il suo latino, Mischief dà praticamente dell'ignorante (58) non solo a Mercy, ma anche al pubblico. A lui, personaggio comico, molto è permesso.

Questo primo scambio verbale tra i due antagonisti stabilisce una costante del dramma: la battaglia per impossessarsi dell'anima di Mankind sarà anche una battaglia di parole. Mercy conosce una sola lingua e la usa senza inganno; Mischief e i suoi compari ne conoscono fin troppe e le usano solo per ingannare. In quello che dicono, lo scarto tra significante e significato è spesso assoluto e, anche se il significato che conta è solo quello delle parole di Mercy, si può immaginare con quante risate il pubblico abbia accolto i mortaretti delle battute dei personaggi malvagi.

L'uso del latino è frequente e molto variegato in *Mankind*; si va da frasi in latino maccheronico, come abbiamo visto, a espressioni volgari, come «*osculare fundamentum*» (142) in bocca a Nowadays, uno dei tre compari che assediano e portano sulla cattiva strada Mankind, alle molte citazioni dalle Sacre Scritture, usate correttamente da Mercy e Mankind e abusivamente e spesso in modo blasfemo dagli altri. Queste ultime sono come un filo rosso che lega in un gioco di rimandi buoni e malvagi, tentatori e tentato, ma anche lo sconosciuto autore,

molto probabilmente un uomo di chiesa, e il pubblico. Per questa ragione si è ipotizzato che l'autore abbia voluto partecipare (per difendere l'ortodossia?) alla polemica ormai vecchia di un secolo tra la chiesa e i seguaci di John Wyclif, i lollardi, sull'opportunità dell'uso del latino, come sosteneva la chiesa, o del volgare nella liturgia ¹¹.

In *Nature*, invece, il cui autore non solo aveva gli ordini minori, ma scriveva per il primate della chiesa inglese, il latino è, si potrebbe dire, sottinteso. Delle cinque brevi frasi che si trovano nel testo, due sono pronunciate da personaggi positivi come Reason e Abstinence, che sentenzia: «*Quia delitie sunt instrumenta voluptatis*» (II, 1335) ¹² e dunque non appartengono agli stratagemmi per far ridere il pubblico; non vi appartiene nemmeno la definizione, «*radix viciorum*» (I, 840), che Sensuality dà di Pride, la personificazione dell'orgoglio. Siamo, invece, in ambito comico quando, sempre Sensuality, definisce «*ex omni gente cognite*» (II, 135) le supposte suore di un cosiddetto convento dei Grene Frerys a Londra, in un divertente scambio di battute con il protagonista, Man, al quale fa credere che la sua innamorata, in effetti una disinvolta prostituta, si è per disperazione ritirata appunto in convento. Quando finalmente Man mangia la foglia, chiede maliziosamente a Bodily Lust, uno dei tanti servitori che Sensuality gli ha messo intorno: «*Quid est Latinum propter le stewys?*» (II, 183), dove è da notare anche l'uso scherzoso dell'articolo più o meno francese. *Nature*, dunque, ci offre un assaggio dell'uso del latino a fini comici, ma manca il piatto forte. Lo stesso si può dire del francese, che era stato per secoli la lingua della buona società. Qui sembra che Medwall abbia voluto farsi gioco di quella che era ormai probabilmente una supposta conoscenza del francese, non una conoscenza vera, mettendo in bocca una breve frase: «*Ale seygniour, ale vouse avant*» (I, 826), a un personaggio assolutamente minore, il paggio di Pride. Qualsiasi pretesa di raffinatezza possa aver avuto allora l'uso del francese viene vanificata anche più avanti, nella seconda parte del dramma, perché Man chiede: «*Et que novellys?*» a Bodily Lust e questo risponde: «*Je nescey*» per avere notizie di Margery, la sua putтана personale.

¹¹ Si veda a questo proposito la nota 3.

¹² L'edizione usata è *The Plays of Henry Medwall*, Alan Nelson (ed.), D.S. Brewer - Rowman & Littlefield, 1980, Tudor Interludes (2).

Ma torniamo a *Mankind* e a colui che introduce il latino nel dramma. Mischief è un personaggio insolito nel contesto allegorico delle moralità inglesi. Non è uno dei vizi, tutti e sette invece presenti in *Nature*, non è una delle manifestazioni del Mondo o della Carne, i cui rappresentanti entrano in scena rumorosamente e scompostamente appena lui è uscito, e, infine, non è una presenza diabolica. Infatti in *Mankind* c'è un diavolo vero e proprio, Titivillus, il quale, pur essendo un rappresentante minore della categoria, riuscirà con i suoi trucchi meschini a far abbandonare al protagonista la retta via. Nessuno dei numerosi critici che si sono occupati del dramma etichetta Mischief con precisione con l'eccezione di Coonan, la quale fa notare che in passato il termine *mischief* significava grave pericolo, calamità, e che Mischief, nel dramma, spinge *Mankind* alla disperazione che porta al suicidio, e questo è in effetti il pericolo più grave che corre l'anima del protagonista¹³.

A questo punto manca un foglio all'unico manoscritto del dramma¹⁴ e l'azione continua senza Mischief, uscito di scena nel brano perduto, ma con tre nuovi personaggi negativi e comici in modo direttamente proporzionale, i quali sono accompagnati da musicisti. Un nuovo elemento, la musica, viene così ad animare l'azione. Uno dei tre, New Guise, incita i suonatori a mettercela tutta, cioè a fare un gran baccano; un altro, Nowadays, incita invece il terzo, Nought, molto riluttante perché ha paura di rompersi il collo – «Shall I breke my neke to shew yow sporte?» (78) – a ballare una danza vivace. Quando

¹³ Secondo la dottrina medievale, «despair or wanhope is classified as one of the branches of *acidia*... Wanhope... makes a man think himself so sinful that he cannot amend... He does not seek the mercy of God in confession, and judges good deeds to be folly. If wanhope persists to the end of life, it cannot be forgiven.» In *Interpretation of the Moral Play of Mankind*, Washington, D.C., The Catholic University of America Press, 1947, pp. 59-60.

¹⁴ *Mankind* insieme a *Wisdom* e *The Castle of Perseverance*, è uno dei cosiddetti Macro Plays, dal nome del Reverendo Cox Macro (1683-1767), un famoso collezionista di manoscritti di Bury St. Edmunds. Prima di lui, forse alla fine del XV secolo, *Mankind* e *Wisdom* erano appartenuti a un monaco di nome Hingham e poi, nel XVI secolo, a un certo Robert Oliver. Il manoscritto Macro conteneva altre tre opere miscellanee e fu ereditato nel 1819 da John Patteson di Norwich. Un anno dopo, nel 1820, Hudson Gurney acquistò i tre drammi rilegati separatamente, nell'ordine *Mankind*, *Wisdom*, *The Castle of Perseverance*. Infine, il 30 marzo 1936 la Folger Library di Washington D.C. se li assicurò a un'asta di Sotheby's.

finalmente si mettono a ballare tutti e tre, la confusione e lo strepito sono tali che Mercy, sempre in scena, li prega di smettere¹⁵. Ovviamente, la richiesta di Mercy è un invito a far peggio per i tre N, come molti critici li chiamano, i quali, infatti, insistono perché egli partecipi alla danza. Tutto questo, naturalmente, fa parte del loro statuto di personaggi comici e malvagi allo stesso tempo. Spetterà loro di diritto, perciò, cercare di distogliere Mankind dall'onesto lavoro dei campi nella prima scena di tentazione del dramma.

Danza e musica hanno qui una doppia valenza: quella simbolica della vita sregolata e peccaminosa che questi personaggi conducono e quella che si iscrive nella forte componente di «teatralità» presente in *Mankind*. È molto probabile che il pubblico cogliesse e apprezzasse immediatamente la seconda e solo a rappresentazione quasi conclusa, quando i malvagi sono sconfitti e devono battere in ritirata, la prima. La musica è presente in un altro momento del dramma, poco prima dell'entrata in scena del diavolo Titivillus, che ha il potere di rendersi invisibile e può così tentare Mankind con successo. Come si conviene a un beniamino del pubblico, i suoi accoliti gli preparano una degna accoglienza: Nought si mette a suonare il flauto, mentre Mischief avverte il pubblico che una colletta si rende necessaria, perché il grande personaggio «lovyth no grotys [*groats*], nor pens [*coins*] of t[w]o pence» (464), e dunque devono «giff us rede reyallys [*red royals (gold coins)*] yf ye wyll se hys abhominabull presence» (465). Poiché la colletta inizia dal padrone di casa, questa sarà stata un'altra occasione di grande divertimento.

Quando Mercy viene sollecitato a unirsi alla danza, Nought lo incita anche a togliersi quello che indossa, un abito talare inadatto allo scopo, con queste parole: «Anon, of[f] wyth yowr clothes, yf ye wyll play» (88). Questa frase introduce nel dramma un altro motivo, quello del cambiamento d'abito, un atto che, in questo tipo di teatro, indica sempre un mutamento profondo nel personaggio che lo compie. Infatti quando Mankind cede al male e diventa «on[e] of ovr men» (669), come proclama a tutti Nowadays, i tre N gli accorciano pro-

¹⁵ Le osservazioni riguardanti l'impatto sul pubblico delle scene comiche derivano da quanto ho potuto osservare assistendo a una rappresentazione di *Mankind* nell'ambito di *The First International Conference on Aspects of European Medieval Drama*, Camerino, 28-30 June, 1996.

gressivamente la lunga casacca che indossa, la quale indica l'appartenenza ai lavoratori della terra e dunque agli uomini onesti, fino a farla diventare un corpetto ridicolmente corto «after the new gyse» (676). La nuova foggia è quella dei bellimbusti dell'epoca, stigmatizzata anche da Medwall nell'altro suo dramma, *Fulgens and Lucrez*, e segnala molto chiaramente al pubblico la nuova e diversa condizione spirituale del protagonista¹⁶. Mankind accetta di adeguarsi alla nuova moda in un passo di grande comicità in cui è sottoposto a un processo *sui generis* dai quattro comparì, annunciato da Mischief, l'esperto di latino, per «l'anno regni regitalis / Edwardi nullateni» (689-90)¹⁷ e in cui deve giurare di commettere tutti e sette i peccati capitali. Alla fine, novello cavaliere del male, Mankind indossa la sua nuova «joly jaket» (718).

Come abbiamo visto, *Nature* è molto più lungo di *Mankind* e questo ha permesso a Medwall di sfruttare maggiormente il motivo del cambiamento d'abito. All'inizio del dramma Man è vestito solo dell'assoluta innocenza di chi è appena «nato» alla realtà della vita e World, al quale viene presentato e che rappresenta le forze del mondo, si rivolge con queste parole cariche di ironia a Reason e Innocence, i due protettori del nuovo venuto:

Care ye not yf thys body take cold?
Ye must consyder thys ys not paradyse,
Ne yet so temperate by a thowsand fold! (I, 443-45)

Dopodiché si affretta a rivestirlo con le insegne della sua nuova dignità di creatura privilegiata, manto, cinta e corona, e a incitarlo a procurarsi abili servitori. Perché sia all'altezza della posizione che gli compete, World sconsiglia anche il suo pupillo dal continuare a frequentare Innocence e lo affida alle cure di Worldly Affection e Sensuality. L'innocenza perfetta non può essere di questo mondo. Man impara presto il linguaggio cinico dei nuovi amici e, rivolto al pubblico, così si giustifica:

¹⁶ W.R. SMART in «*Mankind and the Mummung Plays*», *Modern Language Notes*, 32, 1917, pp. 305-306, cita una legge del 1463 che proibiva agli uomini di portare «gown, jacket, or coat, unless it be of such length that the same may cover his privy members and buttocks».

¹⁷ «Nell'anno del regno reale di Edoardo il Nessuno».

I suppose there ys no man here
 What soever he be
 That could in hys minde be content
 Allwayes to be called an innocent. (I, 644-47)

La caratteristica di cui andava tanto fiero solo poco tempo prima ormai è un'imbarazzante etichetta da cui liberarsi il più presto possibile.

Nelle moralità, la tecnica di ingraziarsi il pubblico rendendolo partecipe e in un certo senso complice dei propri pensieri e delle proprie cattive intenzioni è tipica dei personaggi dei vizi. Che Medwall la usi per la prima volta nel dramma per Man sta senz'altro a indicare che egli cederà facilmente alle lusinghe del male. Come si è già visto, la degradazione morale del rappresentante dell'umanità è, in questo tipo di teatro, segnalata spesso da un cambiamento d'abito: similmente a quello di Mankind, anche il nuovo vestito di Man deve essere all'ultima moda ed è Pride, il servitore più assiduo e il vizio al quale l'autore dà più spazio a segnalarne la necessità:

But in fayth I like not your aray:
 It is not the fassyon that goeth now a days,
 For now there ys a new guyse! (I, 1023-25)

Appena entra in scena, Pride si distingue ovviamente subito per il suo l'orgoglio, come dice il suo nome; infatti si adombra perché non riceve l'omaggio che ritiene necessario alla sua dignità; è, inoltre, l'unico vizio accompagnato da un paggio che gli porta le armi. L'altra sua caratteristica, la vanità, è più consona a un personaggio comico come lui è e lo rende il protagonista di una commediola di costume all'interno del dramma. Prima di cominciare a occuparsi degli abiti di Man, Pride si è pavoneggiato davanti al pubblico, cui ha mostrato il copricapo:

Behold the bonet on my hed:
 A staryng colour of scarlet red – *bright*
 I promise you, a fyne threde
 And a soft wull! (I, 747-50)

e il corpetto slacciato che lascia intravedere una pettorina di lucido raso. Sopra porta «... suche a short gown / Wyth wyde sleeves that hang adown» (I, 767-68), quelle maniche amplissime e scomodissime che rivestono le braccia di tanti personaggi

della pittura del Quattrocento. Nessuno è più qualificato di lui a rivestire Man da capo a piedi. Quando Wordly Affection gli affida l'incarico, Pride accetta non solo con entusiasmo, ma con dedizione assoluta e si ripromette subito di stupire tutti i damerini della città:

Syr, our mayster shall have a gown	
that all the galandys in thys town	<i>gallants</i>
Shall on the fassyon wonder -	
It shall not be sowed but wyth a lace	<i>sown</i>
Bytwyxt every seme a space	<i>seam</i>
Of two handfull asonder. (I, 1058-63)	

Anche gli altri capi di vestiario sono descritti con lo stesso slancio e la gestualità che avrà senz'altro accompagnato le sue parole ne avrà sottolineato raffinatezza e sontuosità. Medwall ha scritto una bella parte per un attore comico.

Anche gli altri vizi al servizio di Man non hanno solo i tratti negativi di una persona che vive nel peccato, ma sono connotati in modo interessante e divertente. Sloth, l'accidia, è così pigro che si rifiuta di scomodarsi anche quando si tratta di peccare, quasi annullando così ironicamente la sua stessa ragione di esistere. A Man che lo vorrebbe vicino ribatte che

I may not endure contynuall besyness -
 I was never used thereto, doubtless
 I shuld not lyve a yere
 If I folowed you, I am sure.
 Ye styr and labour out of mesure -
 I saw never your pere! (II, 437-442)

Quando si sparge la voce che ci potrebbe essere uno scontro armato tra Man e la sua congrega di vizi da una parte e Reason dall'altra, la paura di Sloth è tale che deve mettersi a letto. Gluttony, la gola, si presenta, invece, armato solo di una bottiglia piena, si presume, di vino. Antesignano di Falstaff¹⁸, alle rimostranze di Man risponde che è disposto ad andare a prenderne un'altra e a fare il vivandiere, ma si guarderà bene dall'avvicinarsi al pericolo. Envy, l'invidia, per natura non sopporta rivali e per disfarsi di Pride, che è arrivato in ritardo ma

¹⁸ Si veda a questo proposito J. WILSON McCUTCHAN, «Similarities between Falstaff and Gluttony in Medwall's *Nature*», *Shakespeare Association Bulletin*, 24, 1949, pp. 214-219.

bardato di tutto punto, non esita a mentire, facendogli credere che lo scontro ha già avuto luogo e che il padrone si è così risentito della sua assenza da assumere un altro al suo posto. Terrorizzato all'idea che «... every knave wyll the call / A coward to thy face» (II, 863-64), Pride accetta di andarsene lontano per un bel po', nonostante abbia ipotecato le sue proprietà «for thexpense of myne apparell / Towardys this vyage, / What in horses and other aray» (II, 866-68).

Insomma i vizi di *Nature* sono una banda di inetti, assolutamente incapaci di organizzarsi o di aiutare chicchessia. Non si può dar torto a Bodily Lust che, come dice il suo nome, dovrebbe tenerli a bada, quando confessa scoraggiato al pubblico:

I had lever kepe as many flese	<i>rather / fleas</i>
Or wyld hares in an open lese	<i>pasture</i>
As undertake that! (II, 632-34)	

Non è diversa la situazione in *Mankind*, anche se qui i personaggi comici si caratterizzano invece per un eccesso di attività che, nella prima parte del dramma, quando se la prendono con Mercy o circuiscono Mankind, sembra una carta vincente. A Mercy, la cui «caduta» spirituale è inipotizzabile, non viene però risparmiata l'umiliazione di una vera e propria caduta fisica, perché Nought arriva a fargli lo sgambetto. I tre compari sono a tutti gli effetti dei clown che riempiono lo spazio scenico completamente e molto sguaiatamente ed è impossibile non pensare che, almeno in un primo momento, essi non abbiano monopolizzato l'attenzione del pubblico a scapito di Mercy, il quale, come da statuto, sembra rifiutarsi di reagire se non a parole. Anche la battaglia di parole che si combatte in *Mankind* vede i cattivi vincenti in un primo momento. La gestualità esasperata e frenetica di Mischief e dei tre N è accompagnata da un *continuum* vocale che non lascia tregua, un chiacchericcio aggressivo e vuoto, ma allo stesso tempo molto divertente, ben sintetizzato da New Guise quando precisa a Mercy:

Ser, yt ys the new gyse and the new jett.	<i>fashion</i>
Many wordys and shortely sett,	<i>said</i>
Thys ys the new gyse, every-dele. (103-105)	<i>in every way</i>

L'ideale retorico di Mercy è, naturalmente, l'esatto contrario: «Few wordys few and well sett» (102): pochi concetti esposti in

uno stile ornato, che serve a trasmettere ai fedeli e a imprimere nelle loro menti le verità della chiesa e in special modo la dottrina della salvezza. È questo il dovere di Mercy, ma è molto difficile per lui assolverlo, perché il suo modo di esprimersi è sfruttato dagli altri a fini comici. Egli riprende però in mano la situazione quando chiede ai tre bellimbusti i loro nomi. È giusto che il pubblico sappia a chi deve le sue risate. Mi sembra però che, nonostante l'atmosfera farsesca che si è venuta a creare, l'autore abbia cercato di comunicare al suo pubblico che i valori che i tre N rappresentano sono falsi e pericolosi proprio attraverso la struttura del verso in cui sono contenute le loro risposte. L'ordine con cui si succedono i tre nomi:

New Gyse, I.
I, Nowadays.
I, Nought. (115)

è rivelatore: la concezione di vita che costoro rappresentano e che va per la maggiore, superficiale e vuota di contenuti spirituali, è come una bolla di sapone che scoppia e non lascia niente in mano, è il nulla che porta al peccato e alla rovina morale. L'unico altro elemento dell'enunciato, il deittico, serve invece alla teatralità. Non è difficile immaginare con quanta enfasi e con quale sovrabbondanza di gesti i tre avranno indicato le loro persone.

Come ho già detto, la frenetica attività orale e gestuale che accompagna Mischief e i tre compari tutte le volte che sono in scena è fonte di grande divertimento. Quello del pubblico è un riso quasi partecipe, perché essi esprimono energia e la forza delle pulsioni vitali nel loro rigoglio. Ma, verso la fine del dramma, quando Mercy li incalza perché vuole riconquistarsi la fiducia di Mankind, essa si ritorce contro di loro. Nonostante tutti e quattro ostentino sicurezza e continuino a dimostrargli la loro assoluta mancanza di rispetto – Mischief lo chiama sarcasticamente «my prepotent father» (772), tutto va loro storto. L'atmosfera del dramma è cambiata ed essi sono ormai come marionette manovrate da qualcuno che li vuole perdenti. Quando Nowadays e Nought, in segno di massimo disprezzo verso Mercy, si abbandonano in pubblico alla volgarità di soddisfare i loro bisogni corporei, riescono solo a insudiciarsi i piedi. New Guise deve essere soccorso dagli amici perché, mentre insegna a Mankind, travolto dalla vergogna per i peccati commessi, il modo per annodarsi la corda intorno al collo

e farla finita, quasi si strangola con le sue mani. Alla fine tutti quanti se ne vanno scornati e scompaiono dal dramma e dalla vita di Mankind. Il pubblico avrà riso anche per la loro ignominiosa ritirata come si ride degli stupidi, ma avrà indubbiamente provato grande soddisfazione perché finalmente Mankind è stato salvato. Insomma anche l'anonimo drammaturgo di *Mankind* dimostra al suo pubblico, come Medwall, che il male non può vincere sulla misericordia divina.

L'uscita di scena dei vizi di *Nature* avviene nel modo più tipico delle moralità. *Nature* si occupa di tutto l'arco della vita di Man e perciò non può che concludersi che con un vecchio pieno di acciacchi che non sa più che farsene di compagni diventati ormai ingombranti. Sensuality descrive bene la situazione fisica del padrone:

Hys stomak faynteth every day,
 Hys bak croketh, hys hed waxeth gray
 Hys nose droppeth among *at the same time*
 Hys lust ys gone and all hys lykyng:
 I se yt well by every thyng
 He may not live long. (943-48)

Il campo è adesso libero per le virtù, che sfilano alla conclusione del dramma come in una lunga processione, presentandosi una ad una al pubblico e illustrando ampiamente le proprie caratteristiche e i benefici derivanti all'anima di chi le mette in pratica, certamente un omaggio al potente Cardinale Morton, il padrone di casa.

Al contrario di quanto avviene in *Mankind*, dove il bene trionfa quando il protagonista è ancora un uomo giovane e con buona parte della vita davanti a sé, in *Nature* il bene trionfa un po' mestamente. A nessuno, si sa, piace invecchiare. Comunque è sempre meglio pentirsi dei propri peccati tardi che non farlo mai.

ABSTRACT

Late medieval English morality plays strike modern readers because of the presence of comic scenes performed by the «vices», often characterized by very coarse humour, and by other devices capable to win the audience's favour. Stanton Garner defines this characteristic as «theatricality». The essay studies this feature in two late 15th-century plays: the anonymous *Mankind* and Henry Medwall's *Nature*.

KEY WORDS

Theatricality. *Mankind*. *Nature*.

Maria Teresa Dal Monte

DIE HEIMKEHR:

UN RACCONTO «... FÜR DIE FEINEN UND DIE GEMEINEN»*
DI HEINRICH JUNGSMANN, ALIAS THEODOR HERZL

Risale al 1882, dunque al periodo giovanile in cui il dandy Herzl dimostra una chiara predilezione per la società elegante, nobile ed alto-borghese, il racconto *Die Brunner auf Hagenau* apparso solo 18 anni più tardi a puntate sulla «Neue Freie Presse» dal 23 marzo al 15 aprile col titolo *Die Heimkehr* e lo pseudonimo Heinrich Jungmann¹. Il racconto giovanile di Herzl rappresenta insieme idealmente il momento del più intenso desiderio di assimilazione di un intellettuale ebreo dell'impero austro-ungarico. Anche se, come accade nella quasi totalità della sua produzione fino al dramma *Das neue Ghetto* (1894), non vi compare nulla di esplicitamente ebraico. È stato del resto Carl Schorske nella sua sottile analisi del fine secolo viennese ad attribuire alla borghesia austriaca che «a differenza di quella francese o inglese... non si è affermata distruggendo l'aristocrazia o fondendosi pienamente con essa», un carattere di «sempiterno outsider, in cerca di integrazione con l'aristocrazia», che fa dell'Ebreo borghese il borghese all'ennesima potenza². Finché il declino del liberalismo ed il sorgere a ciò connesso dell'antisemitismo politico negli anni '90 modificano questa equazione. Se Herzl, dunque, agli inizi degli anni '80 può proiettarsi parzialmente nella figura di Hans Friedrich, giovane intellettuale che cerca identità e radici, quando nel 1900 il racconto viene pubblicato sulla «Neue Freie Presse», il

* «... für die Feinen und die Gemeinen» voleva essere in realtà una commedia di cui Herzl parla ai genitori il 24.2.1891 in THEODOR HERZL, *Briefe 1866-1895*, Propyläen, p. 429.

¹ Il racconto verrà citato con i numeri della «Neue Freie Presse» in cui compaiono le diverse puntate e il numero di pagina.

² CARL SCHORSKE, *Vienna fin de siècle*, Bompiani, 1981, p. 5.

concetto di ritorno a casa contenuto nel titolo definitivo ha acquistato per Herzl connotazioni del tutto diverse: la Heimkehr all'ebraismo prima che alla patria ebraica è ormai per lui l'unica possibile³.

Non è un caso che sulla «Neue Freie Presse» Herzl pubblichi nello stesso 1900, oltre a *Die Heimkehr*, il feuilleton drammatico *Im Speisewagen*, in cui l'intellettuale ebreo borghese, sempre in viaggio, è ormai irrimediabilmente heimatlos. Il vasto Vielvölkerstaat non è più per lui una patria possibile. E se è sempre affascinato dall'aristocrazia austriaca, si risveglia timidamente il suo orgoglio per una propria aristocrazia tutta spirituale, testimoniata dal suo antichissimo nome Kohn⁴.

Con *Die Brunner auf Hagenau*, titolo originario della narrazione, Herzl aveva partecipato senza successo nel 1882 al concorso per la migliore novella indetto dalla «Wiener Allgemeine Zeitung». I destini editoriali di questo come di altri racconti ridimensionano il presunto acume delle redazioni letterarie dei giornali anche più prestigiosi del tempo. *Die Brunner auf Hagenau* di Herzl appare sulla «Neue Freie Presse» con il nuovo titolo *Die Heimkehr*, solo nel 1900, nello stesso anno in cui – vale la pena di ricordarlo – nel numero di Natale del massimo quotidiano viennese, è pubblicato, dopo accese polemiche, *Leutnant Gustl* di Schnitzler, il primo racconto della letteratura tedesca composto integralmente con la tecnica del monologo interiore. Schnitzler non finiva di scandalizzarsi soprattutto con Herzl, allora Feuilletonredakteur, che per motivi di spazio si fosse preteso, fino ad un ripensamento dell'ultimo momento, di interrompere a puntate il flusso di coscienza di Gustl, un'incomprensione ben più grave di quella di cui era stato vittima il racconto di Herzl, che l'autore stesso nel 1900 considerava brutto oltre che vecchio. Come è nel suo carattere, Herzl è comunque ipercritico nei confronti di se stesso già nel 1882, quando decide di partecipare al concorso della «Wiener Allgemeine Zeitung» per la migliore novella. I termini non prorogabili del concorso fanno sì che la stesura, progettata in dodici capitoli, ed iniziata con grande entusiasmo, gli appaia poi ironicamente una sorta di rapporto amoroso prolungato fino a

³ «Wir sind sozusagen nach Hause gegangen. Der Zionismus ist die Heimkehr zum Judentum noch vor der Rückkehr ins Judenland», Discorso d'apertura del primo congresso di Basilea, *Zionistische Schriften*, hrsg. v. Leon Kellner, Berlin - Charlottenburg, p. 222.

⁴ *Im Speisewagen* (1900) in *Feuilletons I*, Wien, 1911, p. 119.

trasformarsi in una fatica d'amore con esiti patologici⁵. Ma il previsto insuccesso di questo primo tentativo non lo turba troppo. È un momento in cui Herzl, intento a scrivere anche la commedia *Die Enttäuschten*, si sente interiormente appagato, ricco di stimoli, situazione che esprime con l'ossimoro della caduta verso l'alto: «So fördert selbst im Misslingen die Dichtung mein Leben und das Leben wieder meine Dichtung! Ich werde einst sagen können: ich sei zur Höhe meines Lebens hinaufgefallen»⁶.

Come si deduce dal titolo iniziale, *Die Brunner auf Hagenau*, la novella voleva essere la saga in sedicesimo di tre generazioni borghesi. Il germe della narrazione è rappresentato dall'ascesa di uno dei capostipiti della famiglia, un commerciante che si conquista il più prestigioso status symbol, un castello, «con il sudore della fronte»⁷ di una vita segnata fin dall'infanzia da privazioni, tragedie, frustrazioni, una storia di vita emblematica della borghesia ebraica. Dover ottenere tutto con il sudore della fronte è divenuta la forma mentis indelebile del borghese che ha ormai una solida ricchezza e conduce una vita di agi. E sono proprio le gocce di sudore che ad apertura del racconto gli bagnano il volto per l'emozione del ritorno del nipote e la tensione provocata dal suo ritardo, a spingerlo a ripercorrere «in Gedankeneile»⁸ tutta la sua vita, un'operazione che Schnitzler fa compiere a Gustl nel 1900 con la tecnica associativa del monologo interiore. Leitmotiv del personaggio di Herzl è il gesto di asciugarsi il volto con uno dei fazzoletti di cotone che sono stati da sempre compagni della sua vita non facile. Costituiscono idealmente il vessillo che potrebbe essere posto sul suo castello, uno stendardo di cui egli stesso costituisce l'asta⁹. C'è certo orgoglio borghese e la benevolenza di chi sente quel mondo come familiare nella descrizione di quest'uomo tenace, goffo, irritabile, ma sotto la scorza ruvida fondamentalmente bonario, che non ha blasoni ereditari, ma è la bandiera di se stesso.

Il completamento ideale della sua ascesa sociale, il compenso delle sue frustrazioni e conflitti affettivi, è rappresentato dal nipote Hans Friedrich, che porta il suo stesso nome ed è figlio

⁵ *Briefe*, cit., 18.8.'82, p. 117.

⁶ *Ivi.*

⁷ Nr. 12780, p. 15.

⁸ Nr. 12781, p. 15.

⁹ *Ivi.*

del fratello e dell'unica donna da lui veramente amata. Come sarà proprio della grande saga borghese manniana, il raffinarsi del livello culturale attraverso le generazioni va di pari passo con l'indebolirsi dello spirito imprenditoriale.

Ma il rammarico di Hans Friedrich Sr. per la chiusura della ditta Fratelli Brunner è compensato dall'orgoglio che il nipote abbia salito il secondo gradino dell'emancipazione borghese, divenendo un intellettuale colto e raffinato, che ha viaggiato il mondo secondo la tradizione nobiliare. Hans Friedrich J. torna a casa dalla sua vita di studi e voyages philosophiques in treno – segno dei tempi del potere e della cultura borghese. È un liberale appartenente alle correnti più moderne, un giurista orgoglioso che siano state abolite istituzioni feudali e semifeudali che hanno avuto vita tanto lunga nell'impero asburgico. È convinto ottimisticamente che siano scomparse ormai anche le differenze di classe. Ma Hans Friedrich J. entra in realtà al castello di Hagenau, acquistato in sua assenza, come un estraneo. L'orgoglioso liberale dalla cultura cosmopolita deve abituarsi al castello, farlo suo, convinto che non potrà mai sostituire all'eleganza degli affreschi e degli arredi nobiliari qualcosa di diverso altrettanto bello, ad esempio un originale stile borghese essenziale e funzionale, come auspicherà verso la fine del secolo Adolf Loos. Al risveglio dopo la prima notte trascorsa ad Hagenau, è ossessionato ad ogni passo dal pensiero dell'ex proprietario del castello, il conte Schenk, già suo compagno d'università, che ha compiuto tante volte quei gesti in un ambiente che ben più gli appartiene e con cui ora egli deve prendere familiarità. È come un attore che recita una parte scritta in realtà per un altro, che egli deve esercitarsi ad apprendere. Il borghese ricco e colto è pervaso da sentimenti di colpa e di inadeguatezza. I Brunner auf Hagenau si trovano su quel suolo senza l'antica legittimazione che possiedono gli Schenk von Hagenau. «Diese alten Geschlechter – pensa Hans Friedrich J. – werden das Geheimnis des guten Geschmacks mit sich ins Grab nehmen. Wir erklettern ihre Schlösser, wohnen in ihren Zimmern, schlafen unter ihren Betthimmeln, aber wir wissen nichts Schöneres an die Stelle dessen zu setzen, was sie hierhergebracht...»¹⁰ È la mentalità dei borghesi della Ringstrasse, inclini a scimmiettare gli stili grandiosi del passato,

¹⁰ Nr. 12786, p. 16.

smaniosi di abitare in palazzi nobiliari e castelli, senza sapersi adeguare nell'architettura pubblica e privata all'epoca borghese.

Che il titolo definitivo della narrazione sia *Die Heimkehr*. Eine Erzählung è significativo di un ripensamento di Herzl, che la pubblica con lo pseudonimo certo non scelto a caso di Heinrich Jungmann. L'ultimo titolo non vuole più mettere in primo piano la saga borghese nella struttura più chiusa della novella: la narrazione si apre e termina infatti con la stessa immagine di Hans Friedrich Sr. che attende davanti al castello, da ultimo per annunciare la nascita di un nuovo Brunner.

Nei moduli più aperti del racconto Herzl preferisce sottolineare la complessità del rapporto tra borghesia e nobiltà nell'impero asburgico, l'assenza – fenomeno secondo Musil tipicamente austriaco – di un loro contrasto ideale¹¹, pur con la breve parentesi della stagione quarantottesca.

Dopo la lettura del primo capitolo si pensa infatti che il titolo sia da rapportarsi al ritorno del nipote. Ma al termine del racconto non si può non chiedersi se si riferisca veramente in primo luogo a Hans Friedrich J. che giunge nel castello «wohlerworben»¹² dallo zio ma fino allora a lui sconosciuto, o non piuttosto al conte Schenk che, grazie all'amicizia con Hans Friedrich J. e al matrimonio con una delle figlie di Brunner, si riappropria del castello avito, in cui tutto gli è fin dall'infanzia «wohlbekannt»¹³. L'ambiguità forse voluta esprime comunque il sogno di una conciliazione delle classi, che per Herzl doveva essere anche il superamento dei conflitti razziali e nazionali.

La prospettiva critica è rappresentata inizialmente dal medico Kern, un vecchio rivoluzionario del '48, di origini contadine, che diventa il raisonneur del racconto. In alcune pagine di suggestivo discorso vissuto Kern fa nel corso di una festa al castello di Hagenau un affresco socio-psicologico della società di quegli anni, degna dello Schnitzler di *Der Weg ins Freie*. Constata il «nivellierender Zug der Zeit»¹⁴: conti di antica nobiltà sono a cordiale colloquio con ex merciai di campagna divenuti proprietari terrieri; il figlio del barone Löwenstein ha

¹¹ «Es gibt nicht den grossen, ideellen Gegensatz zwischen Bürgertum und Aristokratie», R. Musil, *Politik in Österreich*, (1912), in *Essays und Reden*, G.W. 8, Rowohlt, p. 994.

¹² Nr. 12780, p. 15.

¹³ Nr. 12792, p. 15.

¹⁴ Nr. 12799, p. 15.

il naso diritto e quindi – fa notare Alex Bein, il massimo conoscitore di Herzl¹⁵ – non tradisce più neppure nei lineamenti le sue origini ebraiche. L'unico cenno, anche se non esplicito, all'assimilazione degli Ebrei nella società austro-ungarica si ha in questo personaggio antipatico, affettato che con il suo intercalare – «äußerst chic» «beinahe famos»¹⁶ – rimanda ad un'alta borghesia vacua ed estetizzante, sulla quale si appuntano gli strali di Karl Kraus. È come se questa società volesse celebrare il sogno borghese di armonia e pacificazione a tempo di valzer. Herzl ne descrive il ritmo affascinante che comincia con la leggera malinconia di un sorriso dopo le lacrime per sfociare, in un crescendo travolgente, nella gioia di vivere più piena, mentre le note malinconiche ritornano sempre più attenuate come ricordi dolorosi nel mezzo della felicità, fino a scomparire. Ed è certo tragicomico nel senso di Schnitzler, ma non singolare, che Johann Strauss Sr., considerato il creatore della tradizione del valzer viennese, avesse nonni e genitori ebrei⁽¹⁷⁾.

Ma con uno sguardo demistificante che non risparmia neppure gli amati Brunner, «il padrone di casa di umili origini, nobilitato dal denaro» ed il nipote, «erede ricco e spensierato di un parvenu, giovane liberale convinto che non esistano più classi» appaiono a Kern pur sempre «separati da un abisso dal contadino e dall'operaio della fabbrica»¹⁸. Kern intuisce che l'ottimismo liberale del giovane Hans Friedrich sottovaluta il pericolo del nuovo proletariato urbano e di una classe contadina, i cui problemi irrisolti costituiscono il serbatoio di partiti di massa che di lì a poco segneranno il declino progressivo del liberalismo. Nella commedia non pubblicata, composta contemporaneamente a *Die Brunner auf Hagenau, Die Enttäuschten*, Herzl fa la satira di un liberalismo superficiale, non più che parola generica con cui ci si riempie la bocca, cui corrispondono solo grandi ideali e principi astratti, non una linea politica concreta.

Kern non crede neppure a un'autentica fusione tra nobiltà e una borghesia cui la patente di nobiltà è concessa da «Sua Maestà, il denaro», secondo il titolo di una commedia di Herzl.

¹⁵ A. BEIN, *Theodor Herzl*, Wien, 1974, p. 52.

¹⁶ Nr. 12786, p. 16.

¹⁷ LEON BOTSTEIN, *Judentum und Modernität*, Böhlau, Wien - Köln, 1991, p. 15.

¹⁸ Nr. 12799, p. 15.

Accusa il «povero ricco»¹⁹ borghese di essere incapace di diventare soggetto della cultura del tempo, un tema che pur su piani diversi sarà ancora di Adolf Loos.

È un fenomeno di cui è vittima in qualche misura anche Hans Friedrich J. che dà inizio alla mitizzazione del nobile dell'impero austro-ungarico²⁰. Con Hofmannsthal, dal Lord Chandos di *Ein Brief* fino al Kari Bühl di *Der Schwierige*, l'intellettuale borghese, se mai appartenente al Briefadel, fa dell'aristocratico il protagonista delle crisi spirituali dell'epoca. Il conte Schenk, come appare agli occhi di Hans Friedrich J., è uno dei liberali molto più radicali dei borghesi, che si possono trovare tra i nobili ed è non meno «ein Edelmann im vollen Sinne des Wortes, eine wirklich vornehme Natur und überdies ein reichgebildeter Geist»²¹. È insomma, come Broch dice di Kari Bühl, un «Wunschbild»²². Hans Friedrich J. è convinto che se il suo rapporto con Schenk, iniziato all'università, si interromperà, sarà lui a perderci²³, anche se tutte le circostanze obiettive sembrano dimostrare il contrario.

La mitizzazione tocca più corde e non è disgiunta dall'auto-critica di Schenk che in realtà come l'understatement e la «mancanza di intenzioni» di Kari Bühl, lo Schwierige, costituisce una più sottile stilizzazione. In parte questo è frutto del relativismo di Herzl che come quello di Schnitzler, nasce dalla consapevolezza esasperata della complessità dei fenomeni. In parte il racconto è costruito dal giovane Herzl con l'abilità del giocatore di scacchi «für die Feinen und die Gemeinen», come dice di una commedia a cui pensa nel 1891, per riuscire nel compito di piacere ai pochi e ai molti. Al lettore medio della «Wiener Allgemeine Zeitung» che aveva bandito un concorso per la migliore novella, voleva infatti offrire una storia di ricchi borghesi, aristocratici e castelli con lo happy end di un doppio matrimonio, costellata di equivoci, intrighi macchinosi nello stile delle sue commedie meno riuscite. Ma insieme traspone un po' del proprio spirito corrosivo in alcuni dei personaggi, così che

¹⁹ Nr. 12795, p. 16.

²⁰ H. BROCH, *Hofmannsthal und seine Zeit in Schriften zur Literatur – I-Kritik*, Frankfurt/Main, 1975.

T.W. ADORNO, *George und Hofmannsthal: zum Briefwechsel 1891-1906*, in *Prismen, Kulturkritik und Gesellschaft*, Suhrkamp, Berlin - Frankfurt/Main, 1955.

²¹ Nr. 12784, p. 23.

²² H. BROCH, *op. cit.*, p. 206.

²³ Nr. 12798, p. 21.

ad una lettura attenta, quasi nulla di tutto ciò resta senza contrappunto critico. All'interno del racconto alcune figure riflettono sugli avvenimenti della loro vita come se fossero letteratura, fino a darci quasi un metaracconto. Kern si preoccupa ad esempio di voler apparire, esponendo le tragiche vicende della propria esistenza, un narratore epico e forse anche un eroe epico²⁴. Teme poi che, come «in uno sciocco romanzo sentimentale» di cui sono protagonisti «cavalieri senza paura e senza denaro», si crei la leggenda di Robert Schenk, «nobiluomo in miseria»²⁵. Sospetta che Schenk per conquistare Georgine reciti «il ruolo elegiaco»²⁶ di chi si commuove nel vedere ad Hagenau i luoghi della sua infanzia. In questa continua letterarizzazione della realtà non si realizza comunque neppure l'ipotesi fatta balenare da Hans Friedrich J. del romanzo borghese in cui le storie sentimentali sono pilotate da mezzani di matrimoni borghesi²⁷. Oltre a ciò il giovane Hans Friedrich J. non manca di commentare che è arbitrario credere di poter confrontare sempre la vita con la letteratura.

Il lettore più raffinato gode inoltre del prevalere della «storia interiore» su quella «esteriore»²⁸ grazie ai continui flash back, l'uso assai frequente del discorso vissuto, la dichiarata consapevolezza della dimensione interiore, soggettiva del tempo e della visione del mondo, in un racconto che rivela vaste conoscenze letterarie, in particolare della tradizione della novella tedesca ed austriaca da Keller, Storm, Stifter a Ferdinand von Saar.

Quanto al conte Schenk, per i molti è il cavaliere impavido che contribuisce con coraggio allo spegnimento di un incendio e si allontana senza attendere ringraziamenti, è il principe delle fiabe che emerge all'improvviso dal folto del bosco sul suo splendido destriero per indicare la strada alle sorelle Brunner che si sono perdute durante una passeggiata, nel ruolo di salvatore doppiamente nobile, è l'eroe da ballata che offeso dalle insinuazioni di Kern sul suo supposto arrivismo si allontana a galoppo serrato nella notte fredda per ritrovare poi stifterianamente nel suo rifugio nel folto del bosco l'armonia interiore²⁹.

²⁴ Nr. 12794, p. 16.

²⁵ Nr. 12792, p. 15.

²⁶ Nr. 12796, p. 27.

²⁷ Nr. 12792, p. 15. Si pensi che Kern trama perché Georgine, una delle due figlie adottive di Hans Friedrich S., non sposi Schenk ma Hans Friedrich S.

²⁸ Nr. 12803, p. 37.

²⁹ Nr. 12793, p. 21.

Per i più raffinati è l'aristocratico che fa l'autocritica sul proprio dilettantismo di pittore³⁰, è l'antieroe, consapevole che non è più il tempo in cui si possa uscire dal bosco come il Witiko di Stifter con una buona spada ed un buon cavallo per andare alla conquista del mondo³¹. La mitizzazione di Schenk, compiuta da Hans Friedrich J., a rappresentante del liberalismo più radicale e della cultura più raffinata, è più sofisticata, attuale, complessa ed è completata dall'adesione di Kern che si converte al mito del nobile.

Quale Spötter, personaggio sarcastico frequente in Herzl, Kern coglie da principio con maggiore lucidità e distacco la realtà che lo circonda. Ma proprio il raisonneur è presto coinvolto affettivamente dagli avvenimenti con una tale intensità da abbandonare il ruolo di spettatore e voler farsi burattinaio dei destini altrui. L'aspirazione del vecchio rivoluzionario del '48, cui brucia ancora sulla guancia il colpo di frusta infertogli dal nonno di Schenk, è rovesciare lo schema della tragedia borghese, impedendo al nobile il matrimonio con la ricca borghese. Infine anche lui sarà però conquistato dalla perfezione del convivere di tanta bellezza e nobiltà d'animo nel giovane conte Schenk, in un sentimento che va al di là del caso singolo, del riconoscimento che le colpe dei padri non devono ricadere sui figli, che ci si può sottrarre alle leggi dell'ereditarietà. Kern è infine rapito dal «blaße edelgeformte Antlitz»³² di Schenk ferito in duello ed avrebbe dato goccia dopo goccia il suo sangue per quest'uomo prima odiato. Il conte è qui già descritto a volte con i topoi dell'impressionismo decadente:

«Es zuckte um seinen feinen Mund und eine leichte Röte lag in dem ernsten Antlitz»³³. Schorske ha del resto ben sottolineato che dopo una prima fase dell'«assimilazione puramente esteriore, quasi mimetica»³⁴ della cultura aristocratica, come si rivela nell'architettura, la borghesia cerca di appropriarsi ulteriormente del suo carattere estetico-sensuale, recependolo in chiave estetizzante e nevrotica, come si rifletterà soprattutto dal 1890 nella Nervenkunst, l'arte delle sottili vibrazioni nervose con cui il borghese finirà con il rinunciare a volte «al pri-

³⁰ Nr. 12796, p. 28.

³¹ *Ivi.*

³² Nr. 12802, p. 16.

³³ Nr. 12789, p. 27.

³⁴ C. Schorske, op. cit., p. 5.

mato della ragione e della morale, caratteristiche della sua etica»³⁵. Hans Friedrich J. più che ad una carriera giuridica sembra del resto pensare ad una carriera letteraria. I ricordi di viaggio che vuole metter per iscritto richiamano i feuilleton di viaggio, espressione di un soggettivismo ai limiti del narcisismo con cui l'intellettuale borghese considera dettagli concreti della realtà, come si legge in *Das Feuilleton vom Feuilletonisten*, l'anatomia del feuilletonista condotta da Herzl giovanissimo. Si può supporre che la «praktische Schönheit»³⁶ della tenuta di Hagenau che Hans Friedrich J. si fa illustrare al suo arrivo dallo zio l'interesserà meno di quella non pratica.

Non è facile immaginare quale sarà il ruolo in società di questi due giovani uomini tornati a casa, due intellettuali raffinati ed artisti dilettanti che, nonostante il loro proclamato liberalismo radicale, si configurano piuttosto come «austriaci apolitici» nel dorato, un po' innaturale isolamento dello splendido castello con parco definito ripetutamente «eine Insel im Feldermeere»³⁷. Kern tira infine le fila delle vicende che conducono allo *happy end* del duplice matrimonio di Schenk e Hans Friedrich J. con le figlie di Brunner, in una scena molto teatrale poco prima della fine del racconto. Tutti i personaggi, raccolti come per uno spettacolo, ascoltano l'ideale epilogo che sancisce il finale lieto, presentandolo insieme con voluto distacco: «Ich bitte, meine Herrschaften, schelten Sie mich keinen Belletristen; ich erzähle Ihnen keine empfindsame Novelle, sondern die Wirklichkeit»³⁸. E ciò è vero nella misura in cui il desiderio di un armonioso convivere fra ricca borghesia e nobiltà, la fascinazione che l'aristocrazia esercita sulla borghesia sono una realtà del fine secolo austriaco. In ciò Kern ha veramente un nome espressivo che lo qualifica come colui che esprime un nodo del tempo. Si ferma di fronte a questa realtà lo spirito critico che sembra prevedere ogni obiezione dall'inizio fino al finale un po' zuccheroso del doppio matrimonio d'amore.

Anche se non manca in precedenza neppure un'osservazione di Hans Friedrich J. che impedisce di prendere troppo alla lettera il finale fiabesco del tipo: e vissero felici e contenti.

³⁵ *Ivi.*

³⁶ Nr. 12787, p. 16.

³⁷ Nr. 12803, p. 38.

³⁸ *Ivi.*

Durante una passeggiata nel bosco, in uno dei passi più suggestivi del racconto, la possibilità di una tempesta che infranga all'improvviso quella quiete assoluta è paragonata da Hans Friedrich J. al vento tempestoso del destino che può scuotere ad ogni momento la serenità dell'esistenza. La stratificazione del fogliame sul sentiero del bosco è associata al susseguirsi delle generazioni, dove la vita individuale ha il breve splendore di una foglia, con una metafora di chi oltre a Stifter ha letto *Die Geburt der Tragödie* di Nietzsche³⁹. L'eterno rinnovarsi del bosco rimanda alla «tröstliche, trostlose Wiederkehr der selben Dinge»⁴⁰, alle stesse gioie e alle stesse pene. Ai Brunner è concesso infine il piacere malinconico di sentirsi inseriti nella catena delle generazioni sulla loro terra che dispiega i colori ed i profumi della piena estate. Il racconto è pervaso da un legame sensuale con la terra. «Gab es auch Herrlicheres, als auf heimatlicher Erde die süsse Sommerluft in tiegen Zügen einzuatmen...»⁴¹ pensa Hans Friedrich J. Il fascino della natura lo avvince appena giunto ad Hagenau, allorché salgono dal giardino «wie ein Willkommgruss aus liebem Munde»⁴² ondate inebrianti del profumo dei tigli, l'albero preferito secondo Heine dai poeti tedeschi. Sono certo sensazioni ispirate ad Herzl dal soggiorno a Purkersdorf nel 1882 nel Wiener Wald durante il quale compone la novella. È il momento della fioritura dei tigli: «Lindenbluthenduft, das ist der "triple extract" der Lebenswonne»⁴³.

Il riuscito processo di adattamento del borghese alla tenuta aristocratica di Hagenau richiama di nuovo il difficile processo di assimilazione, l'aspirazione a metter radici dell'ebreo borghese. In *Der Judenstaat*, con argomentazioni che potrebbero essere del dott. Kern, Herzl considera la possibilità dell'assimilazione grazie ai matrimoni misti: «Der alte Adel läßt sich mit Junggeld neu vergolden und dabei werden jüdische Familien resorbiert»⁴⁴. Ma sostiene che questo è realizzabile solo per i pochi Ebrei estremamente ricchi e non per la maggioranza

³⁹ «... von dem blättergleichen Wechsel und Wandel des Menschengeschlechts», F. NIETZSCHE, *Die Geburt der Tragödie*, dtv de Gruyter, Band 1, p. 36.

⁴⁰ Nr. 12788, p. 16.

⁴¹ Nr. 12787, p. 16.

⁴² Nr. 12784, p. 23.

⁴³ HERZL, *Briefe*, cit., p. 113.

⁴⁴ T. HERZL, *Der Judenstaat*, Zürich, 1988, p. 19.

appartenente alla classe media. Non si può non pensare dunque che nella storia di Hans Friedrich Brunner, zio e nipote, Herzl proietti il destino di Ebrei assimilati. La «Gleichkeit vor dem Gesetz» finalmente realizzata, di cui parla con orgoglio il giurista liberale Hans Friedrich J. non concerne infatti solo la semiservitù della gleba che Kern aveva conosciuto ancora da ragazzo, ma anche l'emancipazione degli Ebrei che si realizza pienamente dal 1867. Ed è subito condizionata da rigurgiti di antisemitismo. La situazione tende ad aggravarsi dagli anni '80. Già nel 1883, un anno dopo la composizione del racconto, Herzl lascia l'associazione studentesca Albia in seguito al discorso antisemita pronunciato da uno dei suoi membri, Hermann Bahr, alla morte di Wagner. Bahr stesso che rigettò poi con vergogna il suo antisemitismo giovanile, ricorda che Herzl costituiva «der Glanz und der Stolz der Burschenschaft», dotato com'era di un fascino fuori del comune: «seine hohe Gestalt, sein spöttisch überlegener Geist und die Ritterlichkeit seines Wesens waren unwiderstehlich»⁴⁵. Da altre fonti si apprende che Herzl non amava battersi e che durante le riunioni serali suscitava spesso malumori per lo spirito irriverente ed ironico con cui guardava ai riti ed alle tradizioni goliardiche, considerati dagli altri studenti valori sacri⁴⁶. Risalgono comunque all'esperienza diretta di Herzl i particolari tecnici dei duelli su cui si disquisisce nel racconto, e i colori tedeschi della associazione di Hans Friedrich J. sono gli stessi della Burschenschaft Albia cui apparteneva Herzl. Una fotografia giovanile lo ritrae con il cerotto della Mensur e all'occhiello il fiordaliso, il fiore preferito di Guglielmo I. Ma se nel racconto un borghese che potrebbe anche essere un Ebreo si batte con il conte Schenk, lo sconfigge e ne riceve cavallerescamente i complimenti, di lì a pochi anni, come racconta Schnitzler nell'autobiografia *Jugend in Wien*, gli Ebrei saranno espulsi dalle associazioni studentesche austriache e considerati «satisfaktionsunfähig». Resta vivo nel corso degli anni il problema dell'assimilazione degli Ebrei; e il loro bisogno di prender radici concretamente con il possesso di proprietà terriere è particolarmente sentito da Hermann Bahr che sopravvive alla morte precoce di

⁴⁵ H. BAHR, *Herzls Tat in Zeitgenossen über Herzl*, Brünn, 1929.

⁴⁶ *Theodor Herzl als Burschenschafter – und die Folgen* in *Beiträge zur deutschen Studentengeschichte* begründet von Georg Schmidgalle, September 1969, Jahr 12, Heft 1.

Herzl, avvenuta nel 1904. In uno dei romanzi oggi dimenticati di Bahr, *Die Rotte Korabs*⁴⁷, che ci dà un significativo affresco della società dell'impero austro-ungarico nel 1916 avanti la fine della prima guerra mondiale, Bahr presenta, con il medico Beer ed il notaio Raibl, l'alternativa tra la mancata assimilazione dell'intellettuale ebreo, cresciuto alla scuola di Nietzsche e di Stirner, trasformatosi poi a causa delle persecuzioni antisemite in sionista che sogna ormai solo la terra di Palestina e la sperata assimilazione grazie all'adesione alla fede cristiana e all'acquisizione di terra nell'impero austro-ungarico.

Esempio emblematico di quest'ultimo tipo è il notaio Raibl, discendente assimilato di Ebrei, suddito asburgico modello, per il quale patria è il legame con «la sacra madre terra». L'ancoraggio alla terra austriaca gli appare la prima necessità vitale: «Bloss zu wissen: irgendwo in der Welt steht ein Wald und der ist mein, dampft ein Acker und der ist mein, steigt ein Rauch aus einem Haus, das mein ist...»⁴⁸. Alla vigilia del crollo dell'impero la ricerca di radici e di identità dell'Ebreo è comunque ancora specchio potenziato della ricerca di identità dell'Austriaco.

Anche qui si presenta nella galleria di personaggi del romanzo una singolare alternativa: l'antisemita Franz vede negli Ebrei borghesi, proprio per la loro intima condizione di sradicati i rappresentanti di un concetto disumanato dell'impresa, e ne fa il capro espiatorio di una guerra giudicata prodotto dell'industria capitalistica e secondo Kraus della stampa ad essa asservita. Per l'antisemita il nuovo Austriaco dovrà quindi liberarsi dell'Ebreo che c'è in lui. «In der Tiefe ist jeder Wiener ein Jud»⁴⁹ dice spregiativamente degli abitanti della capitale multietnica un personaggio di un altro romanzo di Bahr. È una componente che si potrebbe rifiutare o accettare, sublimandola, con scelte consapevoli. Accade così che il progetto di un nuovo Austriaco che dovrebbe nascere dall'apocalissi del primo conflitto mondiale sia impersonato secondo Bahr da un giovane, Ferdinand, il quale scopre all'improvviso di non esser figlio di un nobile austriaco, ma di un ricchissimo uomo d'affari ebreo. A lui il notaio Raibl consiglia appassionatamente di acquistare un castello già appartenuto agli avi materni e diven-

⁴⁷ H. BAHR, *Die Rotte Korabs*, Fischer, Berlin, 1919.

⁴⁸ Ivi, p. 336.

⁴⁹ H. BAHR, *O. Mensch!*, Fischer, Berlin, 1910, p. 131.

tare un proprietario terriero dell'Alta Austria. Figlio di padre ebreo e di madre cristiana Ferdinand si eleva al di sopra delle razze, sceglie, pur senza rinnegare il padre, il cristianesimo e l'appartenenza alla terra e alle tradizioni del mondo austro-slavo. Autentico «Stiftermensch», secondo il concetto di Bahr, entrerà infine nel folto del bosco con la sua sposa, il cavallo ed un libro, *Witiko* di Stifter, accompagnato fino a poco prima dall'ebreo ora sionista ormai pronto ad emigrare, segno tangibile dello scindersi imprescindibile di due destini. Ferdinand crede forse di poter uscire un giorno dal bosco per cambiare il mondo e ricostituire l'armonia dell'impero. È il disperato sogno di conciliazione delle componenti del Vielvölkerstaat, a cui Herzl dopo la composizione di *Die Heimkehr* non era riuscito più a credere.

Quanto al castello di Hagenau, se Herzl si è ispirato ad un castello omonimo dell'Alta Austria, divenuto con un ulteriore processo di democratizzazione un albergo, come segnalano alcune guide turistiche, non si può non osservare che per ironia della sorte sorge vicino a Braunau, dove sette anni dopo la composizione del racconto sarebbe nato Adolf Hitler.

ABSTRACT

In 1882, Herzl, aged 22 took part with *Die Brunner auf Hagenau* in the contest for the best short story, advertised by «Wiener Allgemeine Zeitung». His short story will appear in «Neue Freie Presse» in 1900, headlined *Die Heimkehr*. Instead of emphasising the acquisition on the part of a bourgeois family of a castle, the most coveted of all status symbols, the new headline emphasises the return of the former owner, the count Schenk, to his ancestral castle thanks to his marriage to Brunner's daughter and also thanks to his friendship with Brunner's nephew. That is, it emphasises the passionate desire of the Austrian often Jewish bourgeoisie to reach a full assimilation with the nobility.

KEY WORDS

Theodor Herzl. Short story.

Bettina Faber

DÜRRENMATT UND KIERKEGAARD
ODER AUF DEN SPUREN EINER DRAMATURGIE
JENSEITS DES TRAGISCHEN

Friedrich Dürrenmatt, unbestritten einer der Protagonisten im deutschsprachigen literarischen Geschehen der jüngsten Vergangenheit, hat seine außerordentliche Kreativität und Kraft im Verlauf seiner künstlerischen Biographie bekanntlich lange Zeit auf die Komödie konzentriert und auch dort, wo er andere Formen wählt, in vielen Facetten fortwährend Elemente des Komischen, Tragikomischen und Grotesken eingesetzt. So sehr er selbst den Anschein aufrechtzuerhalten sucht, daß es sich dabei um eine ganz persönliche, fast zufällige oder rein biographisch motivierte individuelle Präferenz gehandelt habe, so legt sich doch der Verdacht nahe, daß sich hinter dieser «persönlichen Angelegenheit»¹ seiner Kunst doch ein überaus anspruchsvolles dramaturgisch-poetologisches und denkerisches Konzept verbirgt, das in vielem von der Kierkegaardschen Grundintuition der Überlegenheit des Komischen gegenüber dem Tragischen inspiriert und getragen ist. Ja, die Bemühungen Dürrenmatts um die Komödie wie der letzte Abschied von ihr scheinen sich geradezu lesen zu lassen als der dramaturgische Niederschlag der «schicksalhaften» Begegnung und Auseinandersetzung des Schweizer Autors mit dem dänischen Begründer des modernen «Existenzialismus», vielleicht aber zuletzt eben auch als sein Versuch, Kierkegaards trotz allem und gegen jede Evidenz des Realen festgehaltene Hoffnung auf den Gott der Väter zu überwinden und sich zu verabschieden in das Reich der reinen geistigen Freiheit, der letzten Dürren-

¹ Vgl. F. DÜRRENMATT, *Theaterprobleme*, in *Theater. Essays, Gedichte und Reden. Werkausgabe in 37 Bänden*, Zürich, 1998, Bd. 30, 31-72, 65. Die Werke Dürrenmatts werden im folgenden mit Band- und Seitenzahl nach dieser Ausgabe unter dem Sigel *WA* zitiert.

matt noch möglich erscheinenden Freiheit überhaupt, der Freiheit der «Dramaturgie der Vorstellungskraft»².

Die hier vorgeschlagene Reflexion möchte sich zunächst jedoch allein darauf beschränken, den Spuren der Kierkegaard'schen Inspiration und Motivation der Suche Dürrenmatts nach einer Kunst jenseits des Tragischen zu folgen, um die Tiefe des dramaturgischen Ansatzes seiner Tragikomödie ausloten und dann auch verstehen zu können, wie schwer sein später «Abschied vom Theater»³ nicht nur im dramaturgischen, sondern auch im existenzphilosophischen Sinne wiegt. Ein solches interpretatorisches Unternehmen wäre allerdings wohl beiden, dem Geburtsdatum nach durch etwas mehr als ein Jahrhundert voneinander entfernten Autoren vielleicht als «systemverdächtig» erschienen. Denn wie für beide Autoren alles Wesentliche eben immer auch «persönlich» ist, so gilt wohl auch für beide, daß es für uns als «arme existierende Geister»⁴ kein System des Daseins⁵ und also auch kein System der Kunst geben kann,

² Vgl. So der Titel eines der späten Essays aus dem posthum veröffentlichten Band *Gedankenfuge*, nun auch in WA 37, 91-109.

³ Dies der Titel eines ebenfalls zunächst in *Gedankenfuge* veröffentlichten zweiteiligen Essays (WA 18, 541-586).

⁴ Kierkegaard prägt diese Definition des Menschen wie die andere vom «existierenden unendlichen Geist» (vgl. S. KIERKEGAARD, *Abschließende unwissenschaftliche Nachschrift zu den Philosophischen Brocken*, hg. v. E. Hirsch, Bd. 1, Gütersloh 1982, 74 bzw. 180), um die Eigentümlichkeit seiner Seinsweise «zwischen» Endlichkeit und Unendlichkeit von dem rein endlichen, bewußtlosen Sein und dem reinen unendlichen Idealität zu unterscheiden, denn Menschsein «das ist nämlich nicht Sein in demselben Sinne, wie eine Kartoffel ist, aber auch nicht in demselben Sinne, wie die Idee ist» (DERS., *Abschließende unwissenschaftliche Nachschrift zu den Philosophischen Brocken*, hg. v. E. Hirsch, Bd. 2, Gütersloh 1982, 33). Die Werke Kierkegaards werden im folgenden alle nach dem Nachdruck der beim Verlag Gütersloher Taschenbücher erschienenen deutschen, von E. Hirsch u. H. Gerdes besorgten Ausgabe der *Gesammelten Werke* (Erstauflage Düsseldorf - Köln, 1950 ff.) zitiert, die in ihren Randpaginierungen die Fundstellen in der ersten Auflage der *Samlede Værker*, hg. v. A.B. Drachman, J.H. Lange, Kjøbenhavn, 1901-1906, nachweist. Inzwischen ist allerdings bereits die vierte Auflage des dänischen Originalwerks in Vorbereitung. Die Tagebücher werden zitiert nach der nicht vollständigen deutschen Auswahl *Tagebücher*, I-IV, hg. v. H. Gerdes, Düsseldorf, Köln, 1962-1974, bzw., wenn nötig, nach der dänische Ausgabe der *Papirer*, hg. v. P.A. Heiberg, V. Kuhr, E. Torsting, Kjøbenhavn, 1909-1948, Nachdruck 1971-1978.

⁵ Vgl. S. KIERKEGAARD, *Abschließende unwissenschaftliche Nachschrift*, Bd. 1, 111: «Das Dasein selbst ist ein System – für Gott, kann es aber nicht für einen existierenden Geist sein. System und Abgeschlossenheit entsprechen

wenn diese uns im wesentlichen Sinne etwas angehen soll. Der Versuch einer nachträglichen Rekonstruktion der denkerischen Argumentation, mit der die These von der Überlegenheit der Komödie untermauert werden soll, geht also unzweifelhaft das erhebliche Risiko ein, sich über den ausdrücklichen Willen beider Autoren mit ihrer notorisch insistierten Aversion gegen jede schulmäßige und intellektuell hypertrophe Theoretisierung ihres Denkens und Schreibens hinwegzusetzen.

So schreibt Kierkegaard auf der Suche nach dem Einzelnen, den er immer wieder fast beschwörend mit «Freude und Dankbarkeit» seinen Leser nennt⁶, auf der Suche nach einem Menschen, «der nicht auf einer Kanzel mit den Armen gestikuliert und nicht mit den Fingern auf einem Katheder, sondern [...] mit einer ganz persönlichen Existenz gestikuliert»⁷:

Ja ich danke; wenn ich einmal gestorben bin, wird nur etwas für Dozenten bleiben. Diese niederträchtigen Schlingel ! Und doch hilft es

einander, Dasein aber ist gerade das Entgegengesetzte [...]. Dasein ist das Spatierende, das auseinanderhält».

⁶ Kierkegaard hielt die Aufstellung der Kategorie des «Einzelnen», deren spekulatives Niveau er, enttäuscht über ihr Mißverstandenwordensein, noch in der retrospektiven selbstkritischen Schrift *Der Einzelne. Zwei Noten betreffs meiner Wirksamkeit als Schriftsteller*, verteidigt, für eine seiner bedeutendsten Leistungen; vgl. S. KIERKEGAARD, *Die Schriften über sich selbst*, hg. v. E. Hirsch, Gütersloh 1980, 96-120). Wie sehr ihm dieser immer wieder beschworene Einzelne am Herzen liegt, zeigt die dort noch einmal aufgenommene, fast ergreifende Widmung, die er ähnlich eben schon seinen ersten *Erbaulichen Reden* vorangestellt hatte: «Lieber! Nimm diese Zueignung entgegen; sie wird gleichsam blindlings gegeben, darum aber auch von jedem Zwecke ungestört, mit Aufrichtigkeit! Wer du bist, weiß ich nicht; wo du bist, weiß ich nicht; welches dein Name ist, weiß ich nicht. Dennoch bist du meine Hoffnung, meine Freude, mein Stolz, bei aller Ungekantheit meine Ehre» (a.a.O., 98). Dürrenmatt scheint die fundamentale Bedeutung dieser Kategorie Kierkegaards tief nachempfunden zu haben, ja sie beinahe noch «über Kierkegaard hinaus» gesteigert zu haben, wenn er sie, wie weiter unten im Text zitiert, auf dieselbe argumentative Ebene hebt wie die Kierkegaardsche Kategorie des Religiösen, die bei dem dänischen Denker allerdings in einem unauflösbaren Begründungszusammenhang mit der des Einzelnen steht; der Einzelne ohne diesen absoluten Bezug ist bei Kierkegaard kaum zu denken, denn er meint ihn immer auf der Suche «nach einer Anschauung, die alle Relativität aufhebt» und ihn verankert in jenem «Brennpunkt, in dem alle Strahlen sich sammeln», welcher der «innere Haltepunkt in den Stürmen des Lebens» ist, das, «was mit der tiefsten Wurzel meines Daseins zusammenhängt, wodurch ich sozusagen im Göttlichen eingewachsen bin» (S. KIERKEGAARD, *Erstlingschriften*, hg. v. E. Hirsch, Gütersloh, 1984, 134; DERS., *Tagebücher*, Bd. I, 19; 18).

⁷ DERS., *Tagebücher*, II, 210.

nichts, wenn auch das gedruckt würde und wieder und wieder gelesen – die Dozenten werden doch aus mir Profit ziehen, mich dozieren, vielleicht mit dem Hinzufügen: seine Eigentümlichkeit ist, daß er nicht doziert werden kann⁸.

Mit ganz ähnlichem Tenor bringt auch Dürrenmatt gleich am Anfang seiner kleinen dramaturgischen Schrift *Theaterprobleme* seine Verlegenheit und Zurückhaltung gegenüber jeder philosophischen Vereinnahmung seines Schaffens zum Ausdruck. Dort heißt es:

So sind denn [...] die Theorien über das Theater, über das rein Tragische, das rein Komische, die modernen Dramaturgien wohl kaum zu zählen, jeder Dramatiker hat deren drei, vier bereit, und schon aus diesem Grund bin ich etwas verlegen, nun auch mit den meinen zu kommen. [...] Die Bühne stellt für mich nicht ein Feld für Theorien, Weltanschauungen und Aussagen, sondern ein Instrument dar, dessen Möglichkeiten ich zu kennen versuche, indem ich damit spiele. [...] Von diesen Problemen möchte ich etwas sagen, auch auf die Gefahr hin, daß der allgemeinen Sehnsucht nach Tiefe nicht genügend Rechnung getragen und der Eindruck wach wird, man höre einen Schneider sprechen. Ich habe freilich keine Ahnung, wie ich es anders machen könnte, wie man es anstellen müßte, unschneiderisch über die Kunst zu reden, und so kann ich nur zu jenen reden, die bei Heidegger einschlafen⁹.

Eingedenk der dialektischen Begabung und der meisterhaft beherrschten Strategie der «indirekten Mitteilung»¹⁰ beider

⁸ DERS., *Papirer*, XI 1 A, 136; vgl. *Tagebücher*, V, 124 ff. u. ö.

⁹ F. DÜRRENMATT, *Theaterprobleme*, a.a.O., 32; vgl. hierzu, wie insgesamt zu Dürrenmatts Werk und Dramaturgie den so aufschluß- wie perspektivenreichen Beitrag von E. BERNARDI, *Friedrich Dürrenmatt: Dal grottesco alla drammaturgia del caso*, in *Annali di Ca' Foscari*, VII, 1 (1968), 1-70, hier insb. 48 ff., sowie E. BROCK-SULZER, *Friedrich Dürrenmatt. Stationen seines Werkes*, Zürich 4. Auflage, 1973, und zur Einordnung der zeitweiligen Dominanz der Komödie wie ihrer Verabschiedung im Verlaufe von Dürrenmatts Entwicklung vor allem H.L. ARNOLD, *Querfahrt mit Friedrich Dürrenmatt*, Zürich, 1998, insb. 165-199; E. BERNARDI, *Una messinscena del pensiero*, in *Friedrich Dürrenmatt, I dinosauri e la legge. Una drammaturgia della politica*, hg. v. E. Bernardi, Torino, 1995, IX-XXII; DERS., *Introduzione*, in *Friedrich Dürrenmatt, Romanzi e racconti*, hg. v. E. Bernardi, Torino, 1993, IX-LIV.

¹⁰ Kierkegaard hat der Entwicklung dieser «sokratisch-maieutischen» Strategie eine umfassende kommunikationstheoretische Reflexion ersten Ranges gewidmet, in der er sich Rechenschaft abzulegen versucht über die Berechtigung seines gesamten Schaffens. Schon seine Magisterarbeit *Über den Begriff der Ironie mit ständiger Rücksicht auf Sokrates*, hg. v. E. Hirsch, Gütersloh, 1984, bemüht sich darum, einen «ehrlichen» Weg der Mitteilung

Autoren, die eine kurzschlüssige Reduktion ihres Werkes auf eine Art «angewandte Philosophie» eben verhindern soll, läßt sich aber wohl mutmaßen, daß sich gerade in bezug auf die These von der Überlegenheit der Komödie ein denkerischer Zusammenhang eruieren läßt, der wegen seiner Faszination und persuasiven Kraft doch vielleicht das Artefakt einer nachträglichen Reflexion in gewissem Maße rechtfertigen kann.

Dürrenmatt bekennt sich an einer etwas versteckten Stelle der *Stoffe*, also sogar noch in der späten Phase, in der er vielleicht noch weniger als zuvor Vertrauen in die philosophisch-systematische Reflexion setzt und im Geiste Kierkegaards sozusagen auf ganz unheideggersche Weise das von diesem konstatierte Ende der Metaphysik ratifiziert¹¹, ausdrücklich zu dem dänischen Denker. Nicht nur, daß er berichtet, seine philosophische Dissertation über *Kierkegaard und das Tragische* geplant zu haben, «ahnungslos über seine zukünftige Wirkung, über das Explosive, das für mich in diesem Vorhaben verborgen war, ist doch Kierkegaard für mich noch wichtiger als Kant geworden»¹². Nein, unmittelbar anschließend, bezeichnet er den existentiellen dänischen Dialektiker¹³ gerade im dramaturgischen Kontext als den «einzigsten Nachfolger Lessings, nicht nur weil er die Grenze des tragischen Helden und damit der Tragödie aufzeigt, sondern weil er "dramaturgisch" denkt»¹⁴, und stellt sogar sein ganzes Schaffen in den Horizont eben der explosi-

«existentieller» Wahrheit zu eröffnen; eine denkerische oder ästhetische Mitteilung, die nicht uneigentlicher Selbstzweck bleiben soll, kann dabei, indem sie sich vor allem eben das erste Mittel der Überwindung der existentiellen Widersprüche in der Freiheit des Komischen, nämlich die Ironie (im nicht romantischen sokratischen Sinn) zunutze macht, nur indirekt sein, da sie ihren Adressaten nicht einmal momentan von seiner Existenz suspendieren, sondern vielmehr tiefer in sie hineinführen, oder besser gesagt, in sie «hineintäuschen» will (vgl. S. KIERKEGAARD, *Schriften über sich selbst*, a.a.O., 6) - man wird zugleich an Dürrenmatts Idee von der Komödie als maieutischer «Mausefalle» erinnert; vgl. hierzu neben *Über den Begriff der Ironie* insgesamt *Die Schriften über sich selbst*.

¹¹ Vgl. zum Kierkegaardschen Sinne der Rede vom Ende der Metaphysik etwa: S. KIERKEGAARD, *Der Begriff Angst*, hg. v. E. Hirsch, H. Gerdes, Gütersloh, 1981, 15 f. Anm.: «Sobald das Interesse zum Vorschein kommt, geht die Metaphysik beiseite [...]. In der Wirklichkeit kommt das ganze Interesse der Subjektivität zum Vorschein und nun strandet die Metaphysik».

¹² F. DÜRRENMATT, *Turmbau. Stoffe IV-IX*, WA 29, 125.

¹³ So Dürrenmatts Charakterisierung Kierkegaards in *Labyrinth. Stoffe I-III*. WA 28, 296.

¹⁴ DERS., *Turmbau*, a.a.O., 125.

ven Wirkung ein, die dieses «dramaturgische» und dramatische Denken Kierkegaards auf ihn ausgeübt hat: «Ohne Kierkegaard bin ich als Schriftsteller nicht zu verstehen»¹⁵. Und dies scheint von Dürrenmatt hier eben vor allem im Hinblick auf die These von der Überwindung des Tragischen im Komischen gesagt zu sein, die im folgenden zu exponieren ist.

Dürrenmatt referiert diese Kierkegaardsche Grundintuition in bezug auf die Überlegenheit der Komödie jenseits des Tragischen folgendermaßen:

Der Mensch wird bei Kierkegaard durch den Glauben dem Tragischen entrückt, aber auch dem ethisch Verständlichen, er wird unverständlich, vereinzelt, eine dialektische Bewegung, die Kierkegaard zwar beschreiben, aber nicht nachvollziehen kann, wie er immer wieder versichert. Er bleibt außerhalb des Glaubens. Von außen gesehen, ästhetisch, "dramaturgisch" demnach: Es kann im Religiösen (aber auch in der Kategorie des Einzelnen), in der Dramatik nur Komödien geben, die Tragödie schlägt in die Komödie um¹⁶.

So scheint es schon jetzt evident, daß Dürrenmatt und Kierkegaard in einem tiefen inneren und keineswegs bloß «feuilletonistischen» Zusammenhang stehen, den zu klären allerdings doch einigen analytischen und denkerischer Aufwand verlangt. Schon der Kierkegaardschen These von der Überwindung des Tragischen im Komischen bzw. der dementsprechenden der Tragödie durch die Komödie ist nicht nur in ihrer intuitiven Brisanz, sondern auch in ihrem dann doch höchst spekulativ-dialektischem Gewicht nicht leicht beizukommen; und es ist zu vermuten, daß sich Dürrenmatt angesichts seiner philosophischen Schulung und seines dialektischen Talents diese Überzeugung sicherlich mit diesem Hintergrund zueigen gemacht hat. Ein komplexer und komplizierter Hintergrund allerdings, meint doch Dürrenmatt selbst gleich im Anschluß an seine Würdigung der kolossalen Bedeutung Kierkegaards für die Dramaturgie, daß ihm die Folgerung des Umschlags der Tragödie in die

¹⁵ A.a.O.

¹⁶ A.a.O., 126. Inwieweit Kierkegaards, in der Tat in den pseudonymen Werken in verschiedenen Facetten durchgespielte Stellung «außerhalb» des Glaubens nicht doch nur selbst ein Schachzug innerhalb der Dialektik seiner Mitteilungsstrategie ist, mag hier dahingestellt bleiben, auch weil die Dichotomie der mit der «linken» und der anderen mit der «rechten Hand» gegebenen Kierkegaardschen Schriften an seiner Theorie des Tragischen und des Komischen, in die hinein sich sein «Gedankenexperiment» mit dem Christentum entfaltet, eigentlich nichts ändert.

Komödie anfangs «unverständlich bleiben mußte, ich war noch immer in einer labyrinthischen Welt gefangen, gegen die ich rebellierte»¹⁷.

Nun ist die Vorstellung, daß die Komödie der Tragödie letztlich überlegen sei, im Horizont des abendländischen Kulturkreises und insbesondere des deutschsprachigen nicht eben neu¹⁸. Dies mag erstaunen, wenn man die von Dürrenmatt allerdings als «alte Sage» entkräftete diffuse Überzeugung¹⁹ bedenkt, der gemäß die deutschsprachige Theatertradition nur so gerade eben drei Komödien aufweise, was einem grundlegenden Mangel an Humor oder dem ihr nachgesagten Hang zum sprichwörtlichen «Tiefsinn»²⁰ zuzuschreiben sein möge und sie von vorneherein wohl eher für das Tragische und seine künstlerische Darstellung prädisponiere.

Und dennoch hat bereits Hegel, in solch systematischer Geschlossenheit wohl als erster, in seiner grandiosen (Re-)Konstruktion der Geschichte der Erfahrungen des Bewußtseins, in der *Phänomenologie des Geistes* wie auch später noch in den *Vorlesungen über die Ästhetik*²¹, zu zeigen versucht, wie das Zeitalter der Tragödie in gewisser Weise eigentlich in dem Moment zu Ende gegangen ist, in dem der griechische Geist das Bewußtsein des ethischen Widerspruchs, in den sich die tragischen Helden verwickeln und in dem sie, ihren Tod «groß» bejahend, untergehen, überwindet in der Eroberung der Dimension des Komischen. Dieses kennt wohl noch den Wider-

¹⁷ F. DÜRRENMATT, *Turmbau*, a.a.O., 126.

¹⁸ Das jüngste Echo dieses Topos mag noch in Umberto Eco's so erfolgreichem Roman *Der Name der Rose* (U. Eco, *Il nome della rosa*, Milano, 1980) zu vernehmen sein, dessen Handlung in Gang gesetzt und gehalten wird durch die intriganten Versuche, die Verbreitung des mutmaßlich verschollenen zweiten Teils der Poetik des Aristoteles über das Komische und die Komödie im Bewußtsein ihrer «Gefährlichkeit» um jeden Preis zu verhindern.

¹⁹ F. DÜRRENMATT, *Die alte Wiener Volkskomödie*, WA 30, 26-30, 26.

²⁰ Eine Gefährdung, diese, der sich Dürrenmatt wohl mit seiner ganzen Arbeit entgegenstellen will, wenn man etwa die schroffe Mahnung bedenkt, die er unter der Überschrift «Dramaturgischer Rat» dem Band über das *Theater* programmatisch als Motto voranstellt: «Verzapf keinen Tiefsinn/Füge dem Rätsel kein neues bei» (F. DÜRRENMATT, *Theater*, a.a.O., 9).

²¹ Die hier einschlägigen Hegelschen Texte sind vor allem G.W.F. HEGEL, *Phänomenologie des Geistes*, *Werke in XX Bänden*, hg. v. E. Moldenhauer, K. Michel, Bd. III, Frankfurt a. M., 1970, 529 ff., insb. 534 ff., und DERS., *Vorlesungen über die Ästhetik I-III*, *Werke in XX Bänden*, hg. v. E. Moldenhauer, K. Michel, Bd. XIII-XV, Frankfurt a. M., 1970, III, 519 ff.

spruch zwischen den in Konflikt geratenden göttlichen Prinzipien oder *πάθη*, die des mit ihnen und sich ringenden tragischen Helden Brust zerreißen, hält ihn nicht mehr aber für unüberwindlich. Hegel, der diesen Weg des menschlichen Bewußtseins kulturgeschichtlich bereits im Übergang von der klassischen griechischen Tragödie zur alten attischen Komödie, insbesondere der des Aristophanes²², vorgezeichnet findet, sieht ihn endgültig eingeschlagen mit dem Aufkommen des Christentums. Mit diesem wird nicht nur die Tragödie, sondern eigentlich sogar die Kunst überhaupt als höchste Ausdrucksform des Bewußtseins einer Epoche überwunden. Im Christentum und in der durch es eingeleiteten Moderne wird – der Hegelschen Konstruktion gemäß – der tragische Widerspruch anachronistisch und obsolet, weil es mit seinem monotheistischen Gottesverständnis den Konflikt widerstreitender «Götter» oder göttlicher Prinzipien ausschließt, weil es das ethische Prinzip der alleinigen Verantwortung des Individuums für sein eigenes Handeln der griechischen Vorstellung von schicksalhaft tradierter Schuld und daraus resultierendem Verhängnis entgegensetzt und weil zudem im modernen Staat individuelle und kollektive Moralität nicht mehr kollidieren können.

Mit einer gewissen «Ironie der Geschichte», in der wir Späteren vielleicht nicht mehr unbedingt die «List der Vernunft» wiedererkennen können, hat sich diese Hegelsche These von dem Ende der Tragödie und der so verstandenen metaphysischen und geschichtsteleologischen Überlegenheit des Komischen und der es darstellenden Komödie unter keineswegs mehr triumphalistischem, umgekehrtem Vorzeichen durchgesetzt in der weithin geteilten Überzeugung vom «Tod der Tragödie»²³. Zur persuasiven Plausibilität dieser These mögen nun wohl

²² Hegel teilt, wenn auch in anderem Geiste, Dürrenmatts besondere Wertschätzung dieses griechischen Komödienschreibers, ohne den gelesen zu haben es sich kaum wissen lasse, «wie dem Menschen sauwohl sein kann»; vgl. G.W.F. HEGEL, *Vorlesungen über die Ästhetik.*, III, a.a.O., 553. Historisch betrachtet, kommt dieser These wohl eine gewisse Plausibilität zu, wenn man bedenkt, daß die Komödie tatsächlich «nach» der Tragödie erst 486 v. Chr. zu den Dionysien zugelassen worden ist. Auch Dürrenmatt insistiert interessanterweise auf der Bedeutung dieser «epochalen Wende» von der attischen Tragödie zur frühen Komödie und ihrer «erfinderischen» und «einfallreichen» Genialität; vgl. F. DÜRRENMATT, *Anmerkungen zur Komödie*, WA 30, 20-25, 20 ff.

²³ So auch der Titel der wichtigen Studie von G. STEINER, *The death of tragedy*, London - Boston, 1961.

gerade Kierkegaard und Dürrenmatt einiges beigetragen haben, nicht ohne allerdings bisweilen gleichzeitig zu hastig und oberflächlich im zeitweise fast zur Mode avancierten nihilistischen Sinn einer müden Moderne verstanden zu werden.

Kierkegaard polemisiert jedenfalls, ohne es an Deutlichkeit mangeln zu lassen, direkt gegen die Hegel mitzuverdankende²⁴ «Vorliebe für das Komische» seiner Zeit, «die sich im richtigen wie im unrichtigen Sinne an der Aristotelischen Aussage zu freuen scheint, die den Sinn für das Komische als etwas, wodurch die Menschennatur sich auszeichnet, hervorhebt»²⁵. Schon in seinem eigentlichen Erstlingswerk *Entweder/Oder* läßt Kierkegaard den pseudonymen Autor, der gleichwohl nur erst paradigmatischer Repräsentant der für ihn «uneigentlichen» «ästhetisch-künstlerischen» Existenz ist, diese Tendenz seiner Gegenwart zur «Verabschiedung» der Tragödie im Namen eines ihm zutiefst suspekten selbstgefälligen und -bewußten Triumphs der scheinbaren Heiterkeit der Komödie kritisieren:

Es ist daher sicherlich ein Mißverständnis des Tragischen, wenn unsere Zeit dahin strebt, alles Schicksalsschwangere sich wandeln zu lassen zu Individualität und Subjektivität. [...] Dies mißverstandene Streben hat seinen Grund nun sicherlich in dem ganzen Hinarbeiten der Zeit auf das Komische. [...] Man sollte meinen, es sei ein Königreich von Göttern, dies Geschlecht, unter dem zu leben auch ich die Ehre habe. Indes, es ist keineswegs so: jene Kraftfülle, jene Zuversicht, die dergestalt ihres eigenen Glücks Schöpfer, ja ihr eigener Schöpfer sein will, ist eine Illusion, und in dem die Zeit das Tragische verliert, gewinnt sie die Verzweiflung. Es liegt eine Wehmut und ein Heilmittel in dem Tragischen, die man wahrhaftig nicht verschmähen soll, und indem man auf die übernatürliche Weise, mit der unsere Zeit es versucht, sich selbst gewinnen will, verliert man sich selbst, und man wird komisch²⁶.

Dürrenmatt bemerkt in ähnlicher Weise, daß sein Bemühen um die Komödie ganz sicher nicht auf das abzielt, «was das

²⁴ Vgl. S. KIERKEGAARD, *Abschließende unwissenschaftliche Nachschrift*, Bd. 2, 222: «In unserer Zeit hat die Hegelsche Philosophie dem Komischen das größere Gewicht geben wollen, was von der Hegelschen Philosophie (getan) als besonders schnurriges Ding erscheinen könnte, da sie wohl von allen Philosophien am wenigsten imstande wäre, einen Stoß von der Ecke her auszuhalten».

²⁵ A.a.O. Kierkegaard bezieht sich hier wohl auf Aristoteles Feststellung, daß der Mensch das einzige Lebewesen ist, das lacht; vgl. *De partibus animalium*, 3. Buch, Kap. 10 (p. 673 a 8).

²⁶ S. KIERKEGAARD, *Entweder/Oder*, hg. v. E. Hirsch, Bd. 1, Gütersloh, 1979, 154 f.

Publikum unter Humor versteht», eine «bald sentimentale, bald frivole Gemütlichkeit»²⁷. Nicht ist das Tragische als solches überwunden, es ist vielmehr «immer noch möglich», wie Dürrenmatt Kierkegaards Insistieren auf der «bleibenden Gültigkeit» des Tragischen²⁸ aufgreift, «auch wenn die reine Tragödie nicht mehr möglich ist. Wir können das Tragische aus der Komödie heraus erzielen, hervorbringen als einen schrecklichen Moment, als einen sich öffnenden Abgrund, so sind ja schon viele Tragödien Shakespeares Komödien, aus denen heraus das Tragische aufsteigt.»²⁹

Kierkegaard bringt dieses Überholt- bzw. Eingeholtwerden der Tragödie durch die Komödie auch dadurch zum Ausdruck, daß er zwar den Ästhetiker in *Entweder/Oder* eine neue, «moderne» *Antigone* entwerfen läßt, die den Kreis seiner «*Symparaneukromenoi*», der mit ihm lebendig in ästhetischer Melancholie Begrabenen, in Rührung und innerer Bewegtheit hinreißen soll³⁰, so als sei die Zeit der Tragödie also doch noch nicht vorbei; gerade durch diese pseudonyme Maske aber gibt Kierkegaard zu erkennen, daß eine solche hypothetische moderne Tragödie im Grunde «unernst» und noch diesseits eines «wahreren» Bewußtseins vom Wesen des Tragischen liegt. Und so bewegt denn ja tatsächlich auch ihr Entwurf den Ästhetiker Kierkegaards trotz der «sentimentalen» Identifikation mit seiner Heldin keineswegs dazu, seine Existenz in ethisch qualifizierbarer Weise zu «wählen» und verantwortlich zu übernehmen.

Eine Kunst, die sozusagen zum Zeitvertreib noch Tragödien produziert, ist also auch für Kierkegaard unglaubwürdig, selbst wenn sie in gewissem Maße das Wesen des Tragischen erfaßt. Nur über das Bewußtsein, von dem, was dieses ausmacht und bedeutet, erscheint dann bei Kierkegaard jenseits der ästhetisierenden Unverbindlichkeit des Spiels mit dem Tragischen und

²⁷ F. DÜRRENMATT, *Anmerkungen zur Komödie*, a.a.O., 25. In diesen Blickwinkel läßt sich unmittelbar auch die beißend-ironische Kritik eines Lustspiels von Scribe bei Kierkegaard einstellen; vgl. *Entweder/Oder*, Bd. 1, a.a.O., 247-299.

²⁸ Dies jedenfalls ist der Tenor der in ironischer Weise die *Querelle* aufgreifenden kleinen Schrift des Ästhetikers in *Entweder/Oder* über den *Widerschein des antiken Tragischen in dem modernen Tragischen*, in S. KIERKEGAARD, *Entweder/Oder*, Bd. 1, a.a.O., 147-176.

²⁹ F. DÜRRENMATT, *Theaterprobleme*, a.a.O., 62 f.

³⁰ S. KIERKEGAARD, *Entweder/Oder*, Bd. 1, a.a.O., 147-176, bes. 164-176.

den Aristoteles nachempfunden, vom tragischen Drama hervorgerufenen identifikatorischen Emotionen im Zuschauer der Weg frei für eine «echte» Komödie. Und nur einer solchen echten Komödie wäre es möglich, dem Menschen, wenigstens durch das momentane Bewußtsein des über den tragischen Widerspruch Hinweggekommen-Seins, den Schmerz der Endlichkeit und seines Scheiterns im befreienden Lachen zu nehmen.

Der dem menschlichen Bewußtsein als tragisch, und d. h. ausweglos erscheinende Widerspruch in seinen unzähligen Konkretisierungen, deren endgültigste das Wissen um das sichere Sterbenmüssen ist, ist dabei nach Kierkegaard der menschlichen Existenz selbst innewohnendes Prinzip. Es gibt, angesichts ihrer dialektischen Konstitution, angesichts des im Bewußtsein vermittelten endlich-unendlichen Charakters ihrer Verfaßtheit, die ihr bleibender Horizont ist, kein menschliches Leben ohne Widerspruch. Dieser kann von dem «armen existierenden Geist», der der Mensch ist, nicht getilgt werden, wohl aber in Freiheit «gewählt» und im Namen eines «höheren Prinzips», des Wissens um einen möglichen «Ausweg», trotz seiner Unbegreiflichkeit, sozusagen *quia absurdum*³¹, in der Freiheit des Komischen ertragen werden, ohne daß das Individuum mehr, wie der tragische Held, physisch im Tod oder geistig im Wahnsinn untergehen oder verzweifeln müßte. Kierkegaard faßt diese in der ihm bisweilen eigentümlichen existentiell-metaphysischen

³¹ Um dem Mißverständnis eines schwärmerischen Irrationalismus vorzubeugen, scheint Kierkegaard selbst die Kategorie des «Absurden» allerdings in zunehmendem Maße durch die auch für Dürrenmatt immer wichtiger werdende des «Paradoxen» ersetzt zu haben, auch wenn er beide in den *Philosophischen Brocken* zutiefst unauflöslich miteinander verknüpft, um den extremen Charakter des Christlichen zu emphatisieren; vgl. S. KIERKEGAARD, *Philosophische Brocken oder ein Bröckchen Philosophie*, hg. v. E. Hirsch u. H. Gerdes, Gütersloh, 1981, 49. Bezeichnenderweise scheint sich in Dürrenmatts Verständnis des Paradoxen, dem weder die Literaten noch die Logiker noch die Physiker entgehen können, allerdings gerade die sich von Kierkegaard lösende grundsätzliche Wende zur «Dramaturgie der Vorstellungskraft» hin anzudeuten. Seit den *21 Punkten* zu seinem letzten großen Bühnenerfolg, den *Physikern*, und dann immer deutlicher, erscheint diese selbst zwar als «Reaktion auf das Paradoxe», verzichtet aber auf dessen metaphysische Rettung und begnügt sich mit der immanenten Beobachtung und Darstellung dessen, was den menschlichen Geist und die Struktur, die ihn trägt, anscheinend die komplexeste die im Universum vorkommt, nämlich das «Hirn», bewegt und treibt; vgl. F. DÜRRENMATT, *Die Physiker*, WA 7, 93: «Im Paradoxen erscheint die Wirklichkeit»; vgl. auch E. BERNARDI, *Una messinscena del pensiero*, a.a.O., XVII ff.

Sprache beschriebene Figur seiner (sicherlich doch auch von Hegel inspirierten) Konzeption von der Überlegenheit des Komischen in diesem Sinne in äußerster Prägnanz folgendermaßen zusammen:

Die Sache ist ganz einfach. Das Komische ist in jedem Lebensstadium da [...]; denn überall wo Leben ist, ist Widerspruch, und wo Widerspruch ist, ist das Komische anwesend. Das Tragische und das Komische sind dasselbe, insoweit beide den Widerspruch bezeichnen, aber *das Tragische ist der leidende Widerspruch, das Komische der schmerzlose Widerspruch*. [...] Die Satire verursacht auch Schmerz, aber dieser Schmerz ist teleologisch dialektisch in Richtung auf die Heilung. Der Unterschied zwischen dem Tragischen und dem Komischen liegt im Verhältnis des Widerspruchs zur Idee. Die komische Auffassung bringt den Widerspruch hervor oder läßt ihn offenbar werden, während sie den Ausweg im Sinne (*in mente*) hat, daher ist der Widerspruch schmerzlos. Die tragische Auffassung sieht den Widerspruch und verzweifelt über den Ausweg³².

Bei Dürrenmatt lassen sich eindeutige Spuren der Rezeption dieses von Kierkegaard wieder nur einem Pseudonym, nämlich dem auf philosophischer Höhe wandelnden *Johannes Climacus* anvertrauten abstrakten Diskurses³³, ausmachen. So heißt es in den *Anmerkungen zur Komödie*, daß Komödien gelesen werden müssen als «Gleichnisse der menschlichen Situation, Komödien als Ausdruck einer letzten geistigen Freiheit, gerade weil sie nicht Tragödien sind»³⁴. Und noch deutlicher wird der gemeinsame geistige Hintergrund, wenn Dürrenmatt den naheliegenden Schluß verwehrt, daß die Komödie «der Ausdruck der Verzweiflung» sei. Dürrenmatt fährt fort:

Gewiß, wer das Sinnlose, das Hoffnungslose dieser Welt sieht, der kann verzweifeln, doch ist diese Verzweiflung nicht eine Folge dieser

³² S. KIERKEGAARD, *Abschießende unwissenschaftliche Nachschrift*, Bd. 2, a.a.O., 223 ff.

³³ *Johannes Climacus* ist als Pseudonym vielleicht Kierkegaards Versuch, in ernstem Sinne Philosophie zu treiben, während er ansonsten am grundsätzlichen Vorbehalt und Verdacht gegenüber der Philosophie als zweifelhafter Veranstaltung im Geiste eines denkerischen «l'art pour l'art» festhält; vgl. etwa die ironisch persiflierende Passage des Ästhetikers in S. KIERKEGAARD, *Entweder/Oder*, Bd. 1, 34: «Was die Philosophen über die Wirklichkeit sagen, ist oft ebenso irreführend, wie wenn man bei einem Trödler auf einem Schild liest: Hier wird gerollt. Würde man mit seinem Zeug kommen, um es rollen zu lassen, so wäre man genasführt; denn das Schild steht bloß zum Verkauf aus.»

³⁴ F. DÜRRENMATT, *Anmerkungen zur Komödie*, a.a.O., 23.

Welt, sondern eine Antwort, die er auf diese Welt gibt, und eine andere Antwort wäre sein Nichtverzweifeln, sein Entschluß etwa, die Welt zu bestehen, in der wir oft leben wie Gulliver unter den Riesen. Auch der nimmt Distanz, auch der tritt einen Schritt zurück, der seinen Gegner einschätzen will, der sich bereit macht, mit ihm zu kämpfen oder ihm zu entgehen. Es ist immer noch möglich, den mutigen Menschen zu zeigen³⁵.

Und wieder scheint Kierkegaard geradezu den theoretischen Unterbau dieses Gedankens von der mutigen und nicht aus Verzweiflung geborenen Komik zu liefern, die ihren bescheidenen, aber möglichen Ausweg darin sieht, Distanz zu nehmen, um den Gegner ins Visier zu nehmen und mit allen, d. h. vor allem mit ihren besonderen Waffen zu bekämpfen. Seine Definition des «berechtigten», d. h. nicht aus Verzweiflung geborenen und so wirklich überlegenen Komischen jenseits der «Schmerzgrenze» der unaufhebbaren und unbegreiflichen Widersprüche der Existenz lautet so:

Die verschiedenen Existenzstadien rangieren nach ihrem Verhältnis zum Komischen, nämlich in bezug darauf, ob sie das Komische bei sich haben oder außer sich haben, doch nicht in dem Sinne, daß etwa das Komische das Höchste wäre. Die Unmittelbarkeit hat das Komische außer sich; denn überall, wo Leben ist, ist Widerspruch, aber innerhalb der Unmittelbarkeit ist der Widerspruch nicht, deshalb kommt er von außen. Die endliche Verständigkeit faßt die Unmittelbarkeit komisch auf, wird aber gerade dadurch selbst komisch; denn was angeblich ihre Komik rechtfertigen soll, ist, daß sie mit Leichtigkeit den Ausweg kennt, aber der Ausweg, den sie kennt, ist noch komischer. Dies ist unberechtigte Komik. Überall, wo es einen Widerspruch gibt und man den Ausweg nicht kennt, den Widerspruch nicht in einem Höheren aufgehoben und berechtigt weiß, ist der Widerspruch nicht schmerzlos, und wo die Berechtigung ein schimärisches Höheres ist (vom Regen in die Traufe), ist diese selbst noch komischer, weil der Widerspruch größer ist. [...] Ebenso ist auch die Komik der Verzweiflung unberechtigte Komik; denn die Verzweiflung weiß gerade keinen Ausweg, weiß den Widerspruch nicht aufgehoben und muß daher den Widerspruch tragisch auffassen; welches gerade der Weg ihrer Heilung ist. Das, wodurch der Humor gerechtfertigt ist, ist gerade seine tragische Seite, daß er sich mit dem Schmerz versöhnt, wovon die Verzweiflung abstrahieren will, obgleich sie keinen Ausweg kennt³⁶.

Diese *in extenso* zitierte schwierige Passage Kierkegaards läßt in sehr präziser und argumentativ minutiöser Weise den Punkt

³⁵ DERS., *Theaterprobleme*, a.a.O., 63.

³⁶ S. KIERKEGAARD, *Abschließende unwissenschaftliche Nachschrift*, Bd. 2, a.a.O., 230.

sichtbar werden, an dem Dürrenmatts Arbeit als Dramatiker ansetzt. Seine Komödie versteht sich also nicht als die «unberechtigte» verzweifelte Komödie, weil sie die «tragische Seite», durch die der Humor sein Leiden am Widerspruch nicht leugnet, zuläßt, gleichzeitig aber einen Ausweg kennt, der nicht in die Lächerlichkeit eines «schimärischen Höheren» ausweicht. Und «das Talent liegt», wie Kierkegaard anfügt, eben darin, dieses «berechtigte Komische», das den Widerspruch beseitigen kann, «in concreto darstellen zu können»³⁷ – fast so etwas wie eine Aufforderung zur dichterischen Produktion der Tragikomödie im Sinne Dürrenmatts.

Fragt sich nur, im Namen welchen höheren Prinzips nun der Widerspruch, der überall da ist, wo Leben ist, berechtigterweise durch das Komische überwunden werden kann. Es ist bekannt, daß Kierkegaard dieses Prinzip in einem trotz allem und gegen alles festgehaltenen Glauben an einen sich bisweilen in die tiefste Nacht verhüllenden oder sich im Gewand des Gottesknechtes bis zur Unerkennlichkeit entstellenden Gott erkennt, einem Glauben dessen «Inkognito» nach Kierkegaard eben der *Humor* ist, der den tragischen Widerspruch wie seinen Ausweg kennt; oder genauer gesagt, die beiden Figuren des nicht-tragischen Ausdrucks, *Ironie* und *Humor*, sind die Grenzlinien, die «Konfinien», auf denen die Gratwanderung des Komischen über den Abgrund des Sinnlosen und der Verzweiflung möglich sein soll: «Die Ironie ist das Grenzgebiet zwischen dem Ästhetischen und dem Ethischen; der Humor ist das Grenzgebiet zwischen dem Ethischen und dem Religiösen»³⁸.

So sehr Dürrenmatt die Metaphysik zunehmend fremd geworden ist³⁹, so scheint ihm doch auch noch dieser letzte Überstiege in den Glauben an den *deus absconditus* lange Zeit in gewissem Sinne mit Kierkegaard gemeinsam, nämlich eben gerade in der Phase, die er so intensiv der Bemühung um die Tragikomödie gewidmet hat, die Zeit nach der Dramaturgie des sich gegen den Gott der Väter und seines eigenen Vaters auflehrenden Rebellen und Verfassers von *Weibnacht*, der als

³⁷ A.a.O., 233.

³⁸ A.a.O., 211.

³⁹ Vgl. G. HENSEL, *Der Dramatiker nach Kierkegaard und Einstein*, in: *Herkules und Atlas. Friedrich Dürrenmatt zum 70. Geburtstag*, Zürich, 1990, 22-33, 30.

Berufsbezeichnung «Nihilistischer Dichter» angibt⁴⁰, und vor der «Dramaturgie der Vorstellungskraft», die «Kants Hoffnung»⁴¹ in bezug auf die Möglichkeit, «sich beim eigenen Schopfe selbst aus dem Sumpf ziehen zu können» – eine Art restriktiver Konkretisierung der großen Kantischen Frage «Was darf ich hoffen?» – dahingehend pointiert, daß für sie nur noch der Mensch selbst sich sein eigener Ausweg sein kann⁴². Diesem immerhin vierzig Jahre umfassenden «Interim», in dem sich Dürrenmatt selbst als «zäh-schreibender Protestant»⁴³ versteht, verdanken sich seine Komödien und seine Konzentration auf das Theater. Ohne das «Wissen um einen Ausweg», wie «negativ» es auch immer bleiben mag, wären diese gemäß der von Dürrenmatt rezipierten Kierkegaardschen Theorie nicht denkbar. Und so stellt Dürrenmatt in *Der Tunnel* noch im Geiste einer authentischen «negativen Theologie», die etwas von einem Ausweg weiß, «die Jahrhundertfrage: Was ist zu tun, wenn man offenen Auges in den Tod rast? Die Antwort des dreißig Jahre alten Dürrenmatts lautete: „Nichts. Gott ließ uns fallen, und so stürzen wir denn auf ihn zu.“ Ein Vierteljahrhundert später strich Dürrenmatt die theologische Poesie und ließ als

⁴⁰ Vgl. *Labyrinth. Stoffe I-III*, WA 28, 280; vgl. auch 281 f.: «Es galt gegen die Welt an sich zu protestieren, Gott an sich zu attackieren. Meine Phantasie war zu radikal, ich fand in der Sprache nichts, was ihr entsprochen hätte...». Eine der vielleicht drastischsten Stellen, die die Rebellion des frühen Dürrenmatt, der seinem ersten Roman eben den Titel *Der Rebell* geben wollte, gegen alle «positive Theologie» zum Ausdruck bringt, findet sich in *Der Folterknecht*: «Die Welt ist Qual. Der Folterknecht ist Gott. Der foltert.» (WA 19, 19).

⁴¹ So der Titel, den Dürrenmatt zwei seiner Reden vorangestellt hat (WA 36, 173-209).

⁴² Dem vier Tage nach seinem Tod erschienen Essay *Abschied vom Theater*, der im Nachhinein nun in manchem wie ein geistiges Vermächtnis erscheint, hat Dürrenmatt sein abschließendes Bekenntnis zu einer «positiven Anthropologie» anvertraut, die nunmehr auch alle «negative Theologie» als obsolet erscheinen läßt: «weil ich mir Gott nicht mehr vorstellen kann, und stelle ich ihn mir vor, wird daraus eine Frau von Zimsen oder der Große Alte eben. Nun wird behauptet, die Unvorstellbarkeit Gottes gehöre zu seinem Wesen wie seine Unbeweisbarkeit. Doch wozu das noch „Gott“ nennen? Ein entleertes Wort: eine Grotteske», eine Grotteske, «die am besten die geistige Krise unserer Zeit» zeigt, «die anfängt, das Wunder Mensch zu entdecken und seinen Sinn in ihm selber. Die alten Fluchtwege des Menschen sind verschüttet, er beginnt sich selber zu stellen. Er war sein eigener Feind. Er muß sein eigener Freund werden» (WA 18, 586); vgl. auch H. L. ARNOLD, *Querfahrt*, a.a.O., 196 f.

⁴³ F. DÜRRENMATT, *Die Ehe des Herrn Mississippi*. WA 3, 58.

Antwort nur noch stehen: "Nichts"»⁴⁴ – vielleicht hier aber noch als die ehrlichere und chiffrirere, «mit gespenstischer Heiterkeit»⁴⁵ ausgesprochene Abbrviatur desselben Kierkegaardschen Glaubens an die Möglichkeit der nicht verzweifelten «berechtigten» Komödie.

Bis hierhin ließe sich das, was sich als im Grunde tief philosophisches existentialistisches Argument für deren Überlegenheit aus der Konkordanz zwischen Kierkegaard und Dürrenmatt ergeben hat, vielleicht folgendermaßen zusammenfassen: Dürrenmatt scheint, wahrscheinlich auch über die anzunehmende direkte Kenntnis der einschlägigen Kierkegaardschen Passagen über das Tragische und das es «verwindende» Komische, einverstanden mit der Vorstellung, daß die Komik einen dem Tragischen verschlossen bleibenden Vorsprung hat; denn gerade indem sie die permanente Persistenz der Widersprüche des Lebens nicht leugnet, sondern geradezu emphatisiert, «relativiert» sie den so schmerzvollen und quälenden Stachel im Fleische des menschlichen Erlebens und Bewußtseins dadurch, daß sie einen «Ausweg» kennt – den ethischen der Freiheit des die eigene Kontingenz lächelnd hinnehmenden «mutigen Menschen» oder die «religiöse» des in der Löwengrube traumtänzerisch sich der unsichtbaren Gnade eines ebenso unsichtbaren Gottes anvertrauenden Humors; eines Humors sozusagen wider alle Verzweiflung wie wider alle Wahrscheinlichkeit, eines Humors *quia absurdum*, der aber dennoch alles andere als «blind» oder undialektisch-beschränkt ist.

Und in der Tat hat Dürrenmatt den in diesem nicht ideologischen Sinne «moralistischen» und nicht nihilistischen Charakter seines Arbeitens in dieser Phase seines Schaffens offen zugegeben, ja geradezu feierlich die Kunst des Komischen in seiner extremsten Steigerung in der Groteske als die Kunst des Salzes bezeichnet, die, wiederum in echt Kierkegaardschem Sinne, «Unruhe wecken» soll «in Richtung auf Verinnerlichung»⁴⁶ und Veränderung. Und an dieser Stelle verbindet sich nun

⁴⁴ G. HENSEL, *Der Dramatiker*, a.a.O., 30 ff. vgl. F. DÜRRENMATT, *Der Tunnel*. WA 21, 19-34; 97 f., 98 (Schluß der ursprünglichen Fassung von 1952) bzw. 34 (Neufassung 1978).

⁴⁵ A.a.O.

⁴⁶ S. KIERKEGAARD, *Zur Selbstprüfung der Gegenwart anbefohlen*, in *Erbauliche Reden 1850/51. Zur Selbstprüfung der Gegenwart anbefohlen. Urteilt selbst*, hg. v. E. Hirsch, H. Gerdes, Gütersloh, 1984, 41-120, 56.

nahtlos die, wenn es erlaubt ist, diese traditionellen Kategorien zu verwenden, eigentlich «gehaltsästhetische» Begründung der Überlegenheit des Komischen mit der «wirkungsästhetischen»:

Es kann nicht geleugnet werden, daß diese Kunst die Grausamkeit der Objektivität besitzt, doch ist sie nicht die Kunst des Nihilisten, sondern weit eher der Moralisten, nicht die des Moders, sondern des Salzes. Sie ist eine Angelegenheit des Witzes und des scharfen Verstandes (darum verstand sich die Aufklärung darauf), nicht dessen, was das Publikum unter Humor versteht, einer bald sentimentalen, bald frivolen Gemütlichkeit. Sie ist unbequem, aber nötig...⁴⁷.

Und auch die andere, die letzte, die «religiöse» Kierkegaard-sche Begründung für die Suprematie der komischen Kunst ist bei Dürrenmatt sogar *expressis verbis* da, obwohl der Glaube an das erste und letzte protestantische Prinzip des *sola gratia* in vielfacher Brechung und Zerbrechung bis zur Unkenntlichkeit einer Kenosis getrieben wird, die ehrlicherwise vielleicht wirklich nur noch mit dem Wort «Nichts» antworten kann. In der *Ehe des Herrn Mississippi* läßt Dürrenmatt den Grafen Bodo von Übelohe-Zabernsee vor den Vorhang tretend über sich selbst als Autor sagen:

So ließ der Liebhaber grausamer Fabeln und nichtsnutziger Lustspiele, der mich schuf, dieser zähnschreibende Protestant und verlorene Phantast, mich zerbrecen, um meinen Kern zu schmecken – o schreckliche Neugier –, so entwürdigte er mich, um mich nicht einem Heiligen ähnlich – der ihm nichts nützt –, sondern ihm selbst gleichzumachen, um mich nicht als Sieger, sondern als Besiegten – die einzige Position in der der Mensch immer wieder kommt – in den Tiegel seiner Komödie zu werfen: Dies allein nur, um zu sehen, ob denn wirklich Gottes Gnade in dieser endlichen Schöpfung unendlich sei, unsere einzige Hoffnung⁴⁸.

Dürrenmatts These, daß die Welt sich nur noch als Komödie darstellen lasse, scheint also eben diesen Kierkegaardschen

⁴⁷ F. DÜRRENMATT, *Anmerkungen zur Komödie*, a.a.O., 25. Vgl. auch H.L. ARNOLD, *Das Spiel von Zufall und Notwendigkeit*, in *Herkules und Atlas*, a.a.O., 11-14, 13: Seinem dramaturgischen Denken «liegt Dürrenmatts Philosophie, wenn man so sagen darf, zugrunde, eine an Kant geschulte Dialektik, das Spiel von Zufall und Notwendigkeit, das Zusammenwirken von Glauben und Zweifel. Aus solcher Prosa lassen sich keine Spruchweisheiten destillieren; Sätzen, die dazu gerinnen, mißtraut Dürrenmatt. Er ist kein Moralist mit einer Lehre, er ist Moralist durch und an sich selbst.»

⁴⁸ F. DÜRRENMATT, *Die Ehe des Herrn Mississippi*. WA 3, 58.

Hintergrund der Perspektive des «ethischen» und letztlich des «religiösen» Überwindens des tragischen «leidenden» Widerspruchs zu haben und nur mit ihm in ihrer ganzen dramaturgischen Wucht verstanden werden zu können. Sie kehrt die Hegelsche These von dem geschichtsteleologischen Stadium der Überwindung des Tragischen im Bewußtsein seiner nach-griechischen christlichen Versöhnung, auch hierin mit Kierkegaards Denken im Einverständnis, um, ja führt sie *ad absurdum*. Denn es besteht zwar wirklich eine geistige Überlegenheit der Komödie gegenüber der am Widerspruch der Existenz verzweifelnden oder sich in den Untergang hineinopfernden Tragödie, nicht aber im triumphalistischen Sinne einer real-historischen Errungenschaft, sondern höchstens in der Freiheit eben jenes Einzelnen, der für Kierkegaard und Dürrenmatt der einzige legitime Adressat ihres Schaffens bleibt.

Die Kunst der Komödie ist Dürrenmatt über eine lange Strecke seines künstlerischen Weges hinweg somit wohl als der letzte Versuch erschienen, angesichts des obszönen, vom Menschen mitinszenierten und verschuldeten apokalyptischen geschichtlichen Debakels, in dem das Wirkliche alles andere als auch vernünftig erscheint, eine wenn auch bescheidene, ganz unideologische geistige Freiheit des Individuums als immer noch möglich zu denken; eine Freiheit, in der die Aristoteles bekannte befreiende Kraft des Lachens angesichts des Schreckens nicht Identifikation, sondern Distanz schafft und neues, «mutiges» Leben «trotz allem» vorstellbar macht.

Wenn die Komödie in diesem Sinn also gleichsam, gehalts-ästhetisch betrachtet, das Erbe der kathartischen Wahrheitsfunktion der Tragödie antritt, so kann sie dies, wirkungsästhetisch gesagt, für Kierkegaard wie für Dürrenmatt mit ihrer Strategie des Indirekten angesichts der bestehenden Verhältnisse natürlich nur, indem sie allen «schönen Schein» demaskiert⁴⁹ und mit allen Mitteln zu verhindern sucht, in ihrer Gefährlichkeit durch das Publikum neutralisiert und also mißverstanden zu werden. So untragisch Kierkegaard und Dürrenmatt ihre Zeit sehen – untragisch im schlechten, nicht im Hegelschen Sinne, weil sie unendlich weit unterhalb die Schwelle der Fähigkeit zur Tragödie gesunken ist und nicht jenseits ihrer dem endzeitlichen Elysium des aboluten Geistes entgegengieht – so sehr

⁴⁹ Vgl. zum Ernst der Demaskierung bei Kierkegaard z. B. die eindrucksvolle Passage des Ethikers in *Entweder/Oder*, Bd. 2, a.a.O., 169 f.

sind sie sich bewußt, daß die Zeit der Massen und der Technik⁵⁰, und d. h. vor allem auch die der Massenmorde und der ins Gigantische anwachsenden technischen «Pannen», weitgehende Selbstimmunisierungsmechanismen entwickelt hat, um selbst noch die Kunst des Komischen sich einzuverleiben und unschädlich zu machen. Dürrenmatt läßt in seiner Diagnose unseres «untragischen» Zeitalters an Deutlichkeit nichts zu wünschen übrig, und es klingt bei ihm wie eine ins groteske Extrem hinein gesteigerte Reminiszenz der eingangs zitierten «ästhetischen» Kritik des Zeitalters bei Kierkegaard :

Die Tragödie setzt Schuld, Not, Maß, Übersicht, Verantwortung voraus. In der Wurstelei unseres Jahrhunderts, in diesem Kehraus der weißen Rasse, gibt es keine Schuldigen und auch keine Verantwortlichen mehr. Alle können nichts dafür und haben es nicht gewollt. Es geht wirklich ohne jeden. Alles wird mitgerissen und bleibt in irgendeinem Rechen hängen. Wir sind zu kollektiv schuldig, zu kollektiv gebettet in die Sünden unserer Väter und Vorväter. Wir sind nur noch Kindeskin-der. Das ist unser Pech, nicht unsere Schuld: Schuld gibt es nur noch als persönliche Leistung, als religiöse Tat. Uns kommt nur noch die Komödie bei⁵¹.

Insofern das *theatrum mundi* in unseren Tagen also nur mehr ein erbrämliches Schauspiel abgibt und die Geschichte, wie bereits Kierkegaards Äthetiker in müder Todessehnsucht sagt, sich wie eine alte Metzze vergeblich das zerfurchte Antlitz

⁵⁰ Kierkegaard hat die Gefahr des Verkommens der Gesellschaft zur Masse, über das sich das romantische Denken mit ihm suspekten «Universalkategorien» glaubte hinwegsetzen zu können, vorausgeahnt, vgl. etwa *Die Krankheit zum Tode*, hg. v. E. Hirsch, Gütersloh, 1982, 119: «Erhalten die Menschen zuerst die Erlaubnis zusammenzulaufen in das, was Aristoteles die Bestimmung des Tiers nennt: die Menge; wird alsdann dies Abstraktum (während es doch weniger als nichts ist, weniger als der allergeringste einzelne Mensch) dafür angesehen, daß es etwas sei, so währt es nicht lange, bis daß dies Abstraktum Gott wird. Und dann, dann trifft es ja philosophisch zu mit der Lehre vom Gott-Menschen. Gleich wie man denn im Staatsleben gelernt hat, daß die Menge dem König imponiert, und die Zeitungen den Staatssekretären, ebenso entdeckt man dann zuletzt, daß die Gesamtsumme (*summa summarum*) aller Menschen Gott imponiere». Der Seitenhieb gegen Hegel, der, obgleich auch er gegen die Macht des *demos* protestiert (vgl. *Phänomenologie des Geistes*, a.a.O., 542 f.), nach Kierkegaard zu denjenigen Philosophen gehört, die die Lehre vom «Übergewicht der Generationen über das Individuum verbreiten», um sich dann mit Ekel abzuwenden, «wenn ihre Lehre nun so tief gesunken ist, daß der Pöbel der Gott-Mensch ist» (a.a.O.), ist deutlich.

⁵¹ F. DÜRRENMATT, *Theaterprobleme*, a.a.O., 62; vgl. a.a.O. auch 59.

schminkend und vergeblich mit Narrenschellen lärmend, im Betrachter nur noch gelangweilte Resignation und Überdruß erwecken kann⁵², erscheint die Komödie Dürrenmatt so als das letzte Mittel der Entlarvung des Falschen, in dem es ja auch nach Adorno kein richtiges Leben geben kann. Sie ist dann so etwas wie die «Brennessel», für die Kierkegaard das wahre Christentum hielt: So bald man sie anfaßt, verbrennt man sich⁵³. In diesem Sinne hätte dann die Komödie durch ihre demaskierende Aufdeckung des gigantischen, aber nicht unschuldigen Unsinns und der Verlogenheit des Weltspektakels doch noch so etwas wie eine kathartische Funktion, die aber nicht im Aristotelischen Sinne durch Identifikation mit dem tragischen Heroen, sondern gerade durch ein «Theater der Nicht-Identifikation» ausgeübt wird. Dürrenmatt sagt dies ausdrücklich:

Seit Aristoteles die Tragödie moralisch rechtfertigte (Katharsis, Reinwaschung des Zuschauers, durch Furcht und Mitleid), wird mit den Kategorien des Identifikationstheaters das dramaturgische Handwerk an sich gemessen. Was nicht rührt, mit was man sich nicht identifizieren kann (und will), wird als unverbindliches Theater abgetan. [...] Das Komische muß uns nicht nahe gehen wie das Tragische, um auf uns zu wirken, das Komische wirkt auf uns, weil wir von ihm Abstand nehmen, unser Gelächter ist die Kraft, die den komischen Gegenstand von uns wegtreibt⁵⁴.

Das Theater des Komischen ist also «moralische Anstalt» nur noch in einem nicht mehr «naiven», d. h. unmittelbaren identifikatorischen Sinne, sondern im «bewußten», Identifikation vereitelnden und abstoßenden Sinne, was es durch die Paradoxie seiner Handlung erreicht, die die «schlimmstmögliche Wendung, die eine Geschichte nehmen kann»⁵⁵, in Szene setzt. Dabei wird «dadurch, daß eine Handlung paradox wird, [...] ihr Verhältnis zur Wirklichkeit irrelevant»⁵⁶ und die Katharsis auf eine ganz andere Weise vollzogen, nämlich dadurch, daß das Verhältnis zur Wirklichkeit durch die provozierte Distanz irrelevant wird und es in die Freiheit des Zuschauers stellt, aus

⁵² S. KIERKEGAARD, *Entweder/Oder*, Bd. 1, a.a.O., 31 f.

⁵³ Vgl. DERS., *Abschließende unwissenschaftliche Nachschrift*, Bd. 1, a.a.O., 43.

⁵⁴ F. DÜRRENMATT, *Dramaturgische Überlegungen zu den «Wiedertäufern»*, in DERS., *Die Wiedertäufer*, WA 10, 127-137, 132.

⁵⁵ A.a.O., 128.

⁵⁶ A.a.O., 134.

dieser Befreiung von der Wirklichkeit im Gelächter Schlüsse für eine veränderte Praxis zu ziehen – diesselbe Strategie, die Kierkegaard immer als Prinzip für seine indirekt-maieutische «Wirkbarkeit als Schriftsteller» angegeben hatte. Dürrenmatt schreibt:

Ob wirklich oder fiktiv, die Handlung wirkt paradox, das Verhältnis zur Wirklichkeit ist bereinigt, weil es im alten Sinne keine Rolle mehr spielt. [...] Die Tragödie als eine naive, die Komödie der Handlung als eine bewußte Theaterform. [...] Der Zuschauer kann sich die Frage stellen, inwiefern der Fall auf der Bühne auch sein Fall sei, und sich so die Gestalten auf der Bühne wieder aneignen. Die Möglichkeit zu diesem Wagnis ist vorhanden, doch braucht sie vom Zuschauer nicht ergriffen zu werden, er wird dann eine Komödie der Handlung als reine Groteske erleben oder als eine übersteigerte Tragödie. [...] Das Theater ist nur insofern eine moralische Anstalt, als es vom Zuschauer zu einer gemacht wird. Darin, daß viele der heutigen Zuschauer in meinen Stücken nichts als Nihilismus sehen, spiegelt sich nur ihr eigener Nihilismus wieder. Sie haben keine andere Deutungsmöglichkeit⁵⁷.

So wie die Rede vom paradoxen Charakter der Handlung wie das Echo der Kierkegaardschen Kategorie des Paradoxen als des letzten «Inkognito» der Wahrheit und der «höchsten Leidenschaft»⁵⁸ des existentiellen Denkers klingt, so erscheint auch diese «Freilassung» des Zuschauers Kierkegaardschem Geist verpflichtet, wobei dieser Zuschauer sich allerdings nicht allzu sehr in Sicherheit wiegen sollte, insofern der Angriffswert dieses alles andere als harmlosen Theaters der Komödie kaum zu hoch einzuschätzen ist. Die Geste, mit der dieses Theater, in fast Shakespearscher Fülle, der Welt seinen leeren Spiegel vorhält⁵⁹, stellt in der Komödie gleichzeitig die besagte «Mau-

⁵⁷ A.a.O.

⁵⁸ Vgl. unter den vielen Stellen zur entscheidenden Kategorie des Paradoxen bei Kierkegaard etwa: *Abschließende unwissenschaftliche Nachschrift*, Bd. 1, a.a.O., 189, sowie das ganze Kapitel 2 *Die subjektive Wahrheit, die Innerlichkeit, die Wahrheit ist die Subjektivität* des 2. Abschnitts des 1. Teils der *Abschließenden unwissenschaftlichen Nachschrift*, a.a.O., 179-296.

⁵⁹ Vgl. F. DÜRRENMATT, *Theaterprobleme*, a.a.O., 60. Das Motiv des Spiegels ist für Dürrenmatt von großer Bedeutung; noch in *Abschied vom Theater* zitiert er gerade im Hinblick auf den Versuch, den Unterschied zwischen Tragödie und Komödie zu begreifen, eine «der schönsten Geschichten Jorge Luis Borges», in der der große arabische Philosoph und Interpret des Aristoteles Averroes in diesem Unternehmen scheitert und im selben Moment, in einen Spiegel schauend, «entschwindet» «wie von einem lichtlosen Feuerstrahl getroffen» (vgl. WA 18, 550 ff.); vgl. auch E. BERNARDI, *Il labirinto e lo specchio*, in DERS., *Introduzione*, a.a.O., XXX-XLIII.

sefalle» auf, «in die das Publikum immer wieder gerät und immer noch geraten wird»⁶⁰.

Und sie entlarvt nicht zuletzt den völlig uneigentlichen und inflationären Gebrauch, den wir von dem Epitheton «tragisch» machen, als selbst komische Farce. In *Die Panne* macht Dürrenmatt mit unvergleichlicher Prägnanz in den Worten des Richters klar, welche ernüchternde und entlarvende Bedeutung sein «Mythos der Universalpanne» als komische Umkehrung des tragischen «leidenden» Widerspruchs zwischen Zufall und Notwendigkeit hat. Im Horizont des Weges von einer Autopanne über die Lebens-Panne zur globalen Panne der Erde und des Kosmos überhaupt heißt es dort:

In einer Welt der schuldigen Schuldlosen und der schuldlosen Schuldigen hat das Schicksal die Bühne verlassen, und an seine Stelle ist der Zufall getreten, die Panne. Das Zeitalter der Notwendigkeit macht dem Zeitalter der Katastrophe Platz: undichte Virenkulturen, gigantische Fehlspekulationen, explodierende Chemieanlagen, unermessliche Schiebungen, durchschmelzende Atomreaktoren, zerberstende Öltanks, zusammenkragende Jumbo-Jets, Stromausfälle in Riesenstädten, Hekatomben von Unfällen in zerquetschten Karosserien. In dieses Universum bist du geraten⁶¹.

Wie das Modell des grotesk-komischen Dramas nach dem Obsolet-Werden des tragischen Widerspruchs aussehen müßte, zeigt Dürrenmatt, nachdem er die Shakespearsche und die Beckettsche Deklination des Stoffes durchgespielt hat, in der Skizzierung der «schlimmstmöglichen Wendung» in der Geschichte des unglücklichen Polarforschers Robert Falcon Scott, welcher als erster den Südpol erreichen wollte, aber erst nach Amundsen dort eintraf und auf dem Rückweg Ende März 1912 mit seinen Begleitern umkam. Dürrenmatt wendet die Geschichte so, daß Scott nicht tragisch-heroisch in der Eiswüste stirbt, sondern vor Antritt der Expedition bei den nötigen Lebensmit-

⁶⁰ A.a.O., 64.

⁶¹ F. DÜRRENMATT, *Die Panne*, WA 16, 162; im Vergleich zu diesem katastrophischen Portrait der Gegenwart klingt die von Kierkegaard in *Die Wiederholung* formulierte Frage des im Kosmos alleingelassenen Menschen trotz ihrer inneren Affinität der Welterfahrung noch unschuldiger; vgl. S. KIERKEGAARD, *Die Wiederholung*, hg. v. E. Hirsch, Gütersloh, 1980, 1-97, 70 f.: «Man steckt den Finger in die Erde, um zu riechen, in welchem Land man ist, ich stecke den Finger ins Dasein – es riecht nach nichts. Wo bin ich? Was heißt denn das: die Welt? Was bedeutet dies Wort? Wer hat mich in das Ganze hinein betrogen, und läßt mich nun dastehen? Wer bin ich?».

teleinkäufen aus Versehen im Kühlraum eingeschlossen wird und dort erfriert: ein grotesk-komisch am dümmsten Zufall scheiternder «armer existierender Geist», würde Kierkegaard sagen; und der Zuschauer wüßte wohl nicht recht, was er aus der Fabel schließen soll. Vielleicht, daß das Leben grausam ist, unberechenbar zufällig, er selbst ausgeliefert, auch der Lächerlichkeit, und das dies alles doch noch nichts beweist gegen die Leidenschaft des Existierens, eines Existierens, in dem, versteht sich, auch das Salz des echten und reinen ästhetischen Vergnügens der dennoch «engagierten» Kunst der Komödie Dürrenmatts vorkommt.

Ohne metaphysikverdächtige Emphase steigt dabei aus der Grausamkeit des Komischen bei Dürrenmatt aber dann doch eine vitale Hymnik auf, zu der er sich hier und da hat hinreißen lassen. So sehr er die Welt und die Bühne somit, die diese Welt bedeutet, als ein «Ungeheures [...], als ein Rätsel an Unheil, das hingenommen werden muß, vor dem es aber kein Kapitulieren geben darf»⁶², empfindet, so läßt er doch am Schluß von *Ein Engel kommt nach Babylon* den mit Kurrubi fliehenden Akki eine visionäre Hymne an das Leben singen:

Und ich liebe eine Erde, die es immer noch gibt, eine Erde der Bettler, einmalig an Glück und einmalig an Gefahr, bunt und wild, an Möglichkeiten wunderbar, eine Erde, die ich immer aufs neue bezwinge, toll von Schönheit, verliebt in ihr Bild, von Macht bedroht und unbezigt. Weiter denn, Mädchen, voran denn, Kind, dem Tod übergeben, und doch am Leben, mein zum zweitenmal, du Gnade, die nun mit mir zieht⁶³.

Sozusagen der wirklich schmerzlose Widerspruch des Existierens in der kontingentesten, aber irgendwie doch schönsten aller möglichen Welten, wo denn der Mensch das Seinige versucht, vielleicht durch Kunst, zumindest Schlimmes oder auch nur Schlimmeres zu verhindern.

Fast scheint Dürrenmatt so, auch was die Wirkungskraft der Kunst angeht, optimistischer als Kierkegaard, der sehr wohl weiß, daß der Dichter der «unglückliche Mensch» ist, «der tiefe Qualen birgt in seinem Herzen, aber seine Lippen sind so gebildet, daß derweile Seufzen und Schreien über sie hinströmt, es tönt gleich einer schönen Musik»; doch sein Schreien kann

⁶² F. DÜRRENMATT, *Theaterprobleme*, a.a.O., 63.

⁶³ DERS., *Ein Engel kommt nach Babylon*, WA 4, 123.

nicht hindringen «zum Ohre des Tyrannen, ihn zu erschrecken, für ihn tönt es gleich einer süßen Musik»⁶⁴. Dürrenmatt sagt Ähnliches über den Dichter, der – wie der Beifahrer des wahn-sinnigen und skrupellos dahinbrausenden modernen Autofah-rers – zu erhabener Naturdichtung aufgefordert wird, was ihm «so recht mit gutem Gewissen» aber oft beim besten Willen nicht mehr möglich ist. Denn «leider kann er aber auch nicht aussteigen, um der Forderung nach reinem Dichten Genüge zu tun, die da von allen Nichtdichtern erhoben wird. Die Angst, die Sorge und vor allem der Zorn reißen seinen Mund auf»⁶⁵. Dürrenmatt scheint aber dennoch von einer grundsätzlichen Wirkung der Kunst, nämlich der komischen, auf das «Ohr des Tyrannen» überzeugt, wenn er durch sie dessen zynische Lethargie durchbrochen sieht aus Angst, der Lächerlichkeit preisgegeben zu werden:

Im Lachen manifestiert sich die Freiheit des Menschen, im Weinen seine Notwendigkeit, wir haben heute die Freiheit zu beweisen. Die Tyrannen dieses Planeten werden durch die Werke der Dichter nicht gerührt, bei ihren Klageliedern gähnen sie, ihre Heldengesänge halten sie für alberne Märchen, bei ihren religiösen Dichtungen schlafen sie ein, nur eines fürchten sie: ihren Spott⁶⁶.

Bleibt zu hoffen, daß er darin auch noch in einer Zeit, die alles erlaubt und nichts mehr stört, recht behält. Naivität je-denfalls wird man dem in seiner Originalität nunmehr schon in den Kanon der neuen Klassiker aufgenommenen Schweizer Dichter wohl kaum nachsagen können. Und so ist auch sein fast doch wieder im klassischen Sinne «rührendes» Bekenntnis zur immer noch nicht untergegangenen Möglichkeit der Liebe, man ist versucht zu sagen, «heilig-nüchtern»:

Die Liebe ist ein Wunder, das immer möglich ist, das Böse eine Tatsache, die immer vorhanden ist. Die Gerechtigkeit verdammt das Böse, die Hoffnung will bessern, und die Liebe übersieht. Nur sie ist imstande, die Gnade anzunehmen, wie sie ist. Es gibt nichts Schwereres, ich weiß es. Die Welt ist schrecklich und sinnlos. Die Hoffnung, ein Sinn sei hinter all dem Unsinn, hinter all dem Schrecken, vermögen nur jene zu bewahren, die dennoch lieben⁶⁷.

⁶⁴ S. KIERKEGAARD, *Entweder/Oder*, a.a.O., 19.

⁶⁵ F. DÜRRENMATT, *Theaterprobleme*, a.a.O., 70.

⁶⁶ A.a.O., 68.

⁶⁷ DERS., *Griechen sucht Griechin*, WA 22, 9-162, 149.

Klingt hier ein bei Dürrenmatt seltenes Pathos an, so ist allerdings nicht zu vergessen, daß der Tenor seines dramatischen Schaffens ansonsten vielleicht doch mehr als «heiter-nüchtern» zu charakterisieren wäre – nicht, weil ihm der Sinn für den erhabenen Ernst, den das Tragische gebietet, abgehen würde. Aber in seiner Diagnose der katastrophischen und verkommenen Zeitverhältnisse ist dieser kaum ohne heiligen Zorn zu denken, den Dürrenmatt aber dialektisch und dramatisch wirksamer in die zitierte «gespenstische», abgründige «Heiterkeit» seiner Komödien umzukehren weiß.

Ist der Dürrenmatt der Tragikomödien als Erbe Kierkegaards also selbst der «gefährliche Bursche», der, wie er von seinem auf Tragik angelegten, aber dann doch einfach durch seine Pensionierung vom kaiserlichen Amt dem Untergang entzogenen Helden Romulus sagt, «witzig, gelöst, human, gewiß, doch im Letzten ein Mensch [ist], der mit äußerster Härte und Rücksichtslosigkeit vorgeht und nicht davor zurückschreckt, auch von andern Absolutheit zu verlangen»⁶⁸? Vielleicht ohne dabei voreilig die versöhnliche Hand der «Verzeihung» des «Bösen» aus Hegels *Phänomenologie des Geistes*⁶⁹ zu reichen, gerade um nicht die, die allen Ernstes noch «die Erde wohnbar machen» wollen «und freundlicher»⁷⁰, als geistesschwach dem zynischen Hohn einer selbst lächerlichen Zeit preiszugeben. Dürrenmatts Tragikomödien unternehmen einen extremen dramaturgischen wie dramatischen Versuch zu retten, was noch zu retten ist, da, wo eigentlich alle nicht mehr zu retten sind im Taumel der gigantisch-grotesken Kontingenz einer Welt, die nur noch als «Durcheinandertal»⁷¹ erscheinen kann. In seiner hierin im besten Sinne tatsächlich «zäh-protestantischer» Tradition entspringenden Weigerung zu kapitulieren, selbst noch nicht in der tiefsten «Nacht des Absoluten», die sich die negative Theologie vorstellen kann, und auch nicht im Rückzug auf eine sich selbst genügende reine Ästhetik, ist für den «mittleren» Dürrenmatt die Komödie, wie vielleicht keine andere Form der Kunst, ein noch gangbarer Weg – so denn das Talent des «Einfalls» gegeben ist. Denn sie kennt in einem nicht naiven, desillusionier-

⁶⁸ DERS., *Anmerkung I zu 'Romulus der Große'*, in DERS., *Romulus der Große*, WA 2, 1-19 f., 120.

⁶⁹ Vgl. G.W.F. HEGEL, *Phänomenologie des Geistes*, a.a.O., 464 ff.

⁷⁰ F. DÜRRENMATT, *Theater*, a.a.O., 73.

⁷¹ So der Titel von Dürrenmatts letztem Roman (WA 27).

ten Wissen das, was Kierkegaard eben als den «Ausweg» jenseits des Tragischen bezeichnet, einen irgendwie doch wieder heroischen, «mutigen» und ungemütlichen Ausweg aus so viel Unsinn und so viel Verzweiflung. Ein Ausweg, der sich nicht aus dem Desaster wegstiehlt, sondern womöglich, dieses scharfsinnig und unbarmherzig denunzierend, etwas dazu tun kann, daß ein etwas wahreres Leben in einem etwas weniger Falschen möglich wird – durch Witz und geistige Freiheit. Die Tragikomödie Dürrenmatts läßt sich so wohl verstehen als ästhetischer Beitrag zu dem Versuch des modernen Menschen, doch noch aus «Mist» «Humus» und aus sich selbst «verwandelte Ungestalt» zu machen, wie es in *Herkules und der Stall des Augias* heißt:

Aus Mist ist Erde geworden. Gute Erde. [...] Ich verwandelte den Mist in Humus. Es ist eine schwere Zeit, in der man so wenig für die Welt zu tun vermag, aber dieses Wenige sollten wir wenigstens tun: Das Eigene. Die Gnade, daß unsere Welt sich erhelle, kannst du nicht erzwingen, doch die Voraussetzung in dir kannst du schaffen, daß die Gnade – wenn sie kommt – in dir einen reinen Spiegel finde für ihr Licht. [...] So sei denn dieser Garten dein.[...] Sei nun wie er: verwandelte Ungestalt⁷².

Dürrenmatt sieht, wie gesagt, in dieser seiner von Kierkegaards Konzeption der Überwindung des Tragischen inspirierten Dramaturgie des Tragikomischen seine «ganz persönliche» Angelegenheit, als Künstler «die Welt und sich selbst darzustellen»⁷³. Meint er dies ernst? Man ist geneigt, mit ja und nein zu antworten. Ja, denn in dieser Äußerung spiegelt sich die ursprüngliche Verflechtung von Allgemeinem und Einzelnen wider, die Dürrenmatt in Kierkegaardschem Geist nur vom Einzelnen her verfolgen zu können meint, da er bezweifelt, daß das Besondere umgekehrt vom Allgemeinen her noch zu erreichen sei wie Schillers Dramaturgie noch voraussetzt. Zu diesem mit lapidarem Understatement als «Ins-Blaue-hinein»-Schreiben⁷⁴ apostrophierten Weg, der den spekulativ begründeten Plan einer systematischen Dramaturgie obsolet erscheinen läßt, bekennt sich Dürrenmatt als zu dem ihm vorgezeichneten, genuin «protestantischen»; und dabei seien die Schwierigkeiten,

⁷² DERS., *Herkules und der Stall des Augias*, WA 8, 115.

⁷³ Vgl. DERS., *Theaterprobleme*, a.a.O., 65.

⁷⁴ Vgl. a.a.O., 66.

die er mit der systematischen Dramaturgie habe, eben die eines Protestanten, dessen Schwierigkeiten «mit der Kunst des Dramas [...] genau die seines Glaubens»⁷⁵ seien. Angesichts der generellen wie künstlerischen Nutzlosigkeit von konfessionellen Konversionen aber betrachtet er den Weg seiner Tragikomödien doch in einem subtilen Spiel mit dem klassischen metaphysischen Paradoxon des menschlichen Schicksals – der Stoff aus dem die Tragödien gemacht sind – als «Ausdruck der Freiheit, ohne die keine Kunst bestehen kann, und der Notwendigkeit, ohne die auch keine Kunst bestehen kann» – so als wolle er deutlich machen, daß der Anspruch seiner Kunst doch über das der Moderne so vertraute Zufällig-Subjektive und Unverbindlich-Willkürliche hinausgeht. Und in der Tat zeigt ja gerade der Rückbezug auf das Kierkegaardsche Erbe, welcher anspruchsvolle denkerische «Unterbau» sie trägt.

Wessen Angelegenheit nun ist aber dieser aus den Gründen, die aufzuzeigen waren, frei *und* notwendig entspringende Versuch einer Dramaturgie jenseits des Tragischen? Wirklich nur die des Künstlers, die der Kunst im allgemeinen, die der Welt, oder gar die des Zuschauers? Hätte Kierkegaard auf diese Frage wohl unerbittlich mit «wie auch immer – die des Einzelnen» geantwortet, so sekundiert ihm der ihm in vielem wahrverwandte und kongeniale Schweizer Autor in schlagender Kürze und Prägnanz: «Wie überall und nicht nur auf dem Gebiet der Kunst gilt auch hier der Satz: Keine Ausreden, bitte»⁷⁶.

Und daran ändert wohl auch die späte, fast palinodisch anmutende Kehre Dürrenmatts, seine Abwendung von aller metaphysischen Spekulation über die Transzendenz und vom Theater und seine erneute Hinwendung zur ästhetischen Vorstellungskraft und zum Narrativen nichts. Der Rückbezug auf Kierkegaards Reflexion über die Überlegenheit des Komischen und die Bedingungsmöglichkeiten der Komödie angesichts der unausweichlichen und dem menschlichen Bewußtsein an sich unerträglichen Erfahrung des ungeheuren «leidenden Widerspruchs» des Existierens macht aber deutlich, daß zwischen Dürrenmatts «Abschied vom Theater» und seinem gewandelten Verständnis der Welt als Produkt einer immanenten Evolution des Universums ein keinesfalls zufälliger Zusammenhang besteht. Dürrenmatt scheint diesen inneren Zusammenhang zu-

⁷⁵ A.a.O., 65 f.

⁷⁶ A.a.O., 66.

nächst wohl wiederum aufs Persönliche seiner künstlerischen Vorliebe reduzieren und wenig grundsätzlich auffassen zu wollen, wenn er in *Abschied vom Theater* schreibt:

Nicht daß ich diesem Medium keine Zukunft gebe. Theater wird immer gespielt werden. Aber es ist nicht mehr mein Medium: Ich versuchte über vierzig Jahre Welttheater zu schreiben. Ich nannte meine Stücke Komödien. Zum Andenken des Aristophanes, der seine Zeit in ein Welttheater umwandelte. Er setzte das Paradoxon gegen den Mythos. Er konnte in der mörderischen Gegenwart keinen Sinn mehr finden, es sei denn den Irrsinn, den er gestaltet. Die Tragödie rennt gegen die Welt an und zerschellt, die Komödie wird zurückgeworfen, fällt auf den Hintern und lacht⁷⁷.

Ein Lachen angesichts der Erfahrung des nicht einmal großen Scheiterns der Menschheit am Leben und an sich selbst, das aber eigentlich nur dann als Ausweg offensteht, wie Kierkegaard meinte, wenn es dem Bewußtsein im Namen einer «höheren Dialektik», nämlich der des Glaubens an eine den Widerspruch transzendierende Instanz, gelingt, das Paradoxe als nicht letztlich sinnlos zu begreifen. Wo der Mensch sich hingegen den Widersprüchen seines Daseins als ausweglos ausgeliefert wiederfindet, gibt es im Grunde nicht mehr viel zu lachen, weicht die Komödie dem neuen Ernst – und der Kälte – einer Daseinsbefindlichkeit, in der der Mensch für sich selbst und für das, was er aus seinem Leben und seiner Zeit macht, wieder allein verantwortlich ist und sich nur auf sich selbst und seine Schicksalsgefährten verlassen kann. Jenseits seiner Dramaturgie des Tragikomischen beschreibt Dürrenmatt dieses neue Daseinsgefühl der Moderne unter zwar gestirnten, aber doch «leeren Himmeln» so:

Der Mensch ist nicht erschaffen, er ist geworden. Aber es gibt nichts Schwereres, als unser Wissen in unsere Existenz zu integrieren. Gelingt uns das, entdecken wir, daß es kein anderes Wunder gibt als uns selber, das Resultat nicht nur unzähliger toter Lebewesen vor uns, sondern auch explodierender Supernovae wie die im Krebsnebel, welche die Ursonne, die Planeten und uns mit jenen schweren Elementen verschmutzte, ohne die kein Leben möglich ist⁷⁸.

In diesem neuen «planetarischen» Unbehaustsein, wo letzt-

⁷⁷ WA 18, 541.

⁷⁸ A.a.O., 585.

lich dann aber wieder alles von einem selbst abhängt, bleibt letztlich nur der mutige Weg der Arbeit und der Veränderung im existenzialistischen Sinne der *Pest* Camus' unter Verzicht auf alle «Gefühlsduselei», auf den Glauben an ein nunmehr Dürrenmatt doch wieder zur Schimäre gewordenen «Höheres» und auf den metaphysischen Trost, den Nietzsche in der griechischen Tragödie fand und Dürrenmatt mit Kierkegaard zunächst auch in der Komödie:

Der Trost, den die Gefühle spenden, Gott, Unsterblichkeit, Gnade, ja Vaterland, Liebe endlich, ist warm. Der Trost der Wissenschaft ist kalt. Und die Kälte zieht die Wärme an⁷⁹.

Welchen Ort könnte aber jenseits des Tragischen und jenseits des Komischen die Kunst dann noch finden, wo sie sich der ausgewogenen Verwiesenheit des Menschen an sich selbst in einem an sich indifferenten «kalten» Universum bewußt wird? Kaum einen anderen als den, den Dürrenmatt in der späten Phase seines Schaffens angesteuert hat, den eben einer «Dramaturgie der Vorstellungskraft», den eines neuen Erzählens immer noch möglicher Geschichten, die der Vorstellungskraft entspringen und einer geheimen Logik folgen wie in einem unauslöschlichen Feuerwerk der geistigen Freiheit, die sozusagen kometenhaft oder wie ein Meteor⁸⁰ zur kühlen Schönheit des Universums das ihre beiträgt. Die ihr angemessenste Form wäre dann tatsächlich wohl die der «Gedankenfuge», die nicht nur scharfsinnig «Ideologien, Mythologien und Religionen analysiert und als solche entlarvt und die geistigen und existentiellen Kategorien aufzeigt, in denen sich diese Arten von Phantasien vollziehen, sondern sich auch in einen Prozeß unaufhörlichen Fabulierens eingetaucht fühlt als erfinderische, schöpferische und vorantreibende Kraft, die sich als ein ständiges Abwechseln zwischen entmythologisierender Nachforschung und eruptiver Erneuerung des Erzählens erfährt»⁸¹.

Kierkegaard hätte gegenüber dieser neuen «Dramaturgie der Vorstellungskraft» möglicherweise Bedenken geäußert und sich vielleicht nicht gewundert, daß der späte Dürrenmatt ihn aus-

⁷⁹ A.a.O., 584.

⁸⁰ Dürrenmatt ist die Figur des Meteors wie die astronomischer Metaphern überhaupt auch früher schon lieb und vertraut; vgl. *Der Meteor*, WA 9, 9-95 und *Mondfinsternis* (= *Stoffe* 2), WA 28, 171-269.

⁸¹ E. BERNARDI, *Messinscena del pensiero*, a.a.O., XXI f. (Übers. v. Verf.)

gerechnet mit einer Stelle aus den *Diapsalmata* seines Ästhetikers zitiert, die das von ihm zeitlebens kritisierte ästhetische Lebensgefühl in seiner letzten Essenz als Verzweiflung charakterisiert – eine Verzweiflung angesichts der Widersinnigkeit des Daseins, der Kierkegaard, wie lange Zeit auch Dürrenmatt, noch beikommen zu können meinte durch den Glauben an einen hinter allem Unsinn verborgenen Sinn. Die Wahl zwischen den geistigen wie ästhetischen Alternativen bleibt dabei unausweichlich die des Einzelnen, dem nun einmal die «Herkulesarbeit» des Existierens aufgegeben ist:

Was wird kommen? Was wird die Zukunft bringen? Ich weiß es nicht, ich ahne nichts. Wenn eine Spinne von einem festen Punkt sich in ihre Konsequenzen hinabstürzt, so sieht sie stets einen leeren Raum vor sich, in dem sie nirgends Fuß fassen kann, wie sehr sie auch zappelt. So geht es mir; vor mir stets ein leerer Raum; was mich vorwärtstreibt, ist eine Konsequenz, die hinter mir liegt. Dieses Leben ist verkehrt und grauenhaft, nicht auszuhalten⁸².

ABSTRACT

Friedrich Dürrenmatt has dedicated an important part of his artistic work to the composition of comedies. Although he has always refused a systematic speculative theory of his dramatic intentions, his inclination to tragicomic and grotesque elements reveals a deep link to Kierkegaard's conception of the superiority of the comic compared to the tragic experience of the paradox contradictions of human life. From the analysis of the inner philosophical motivation of this thesis and its poetological consequences there emerges the common horizon of Dürrenmatt's and Kierkegaard's intuition of the existential power and cathartic function of the comic – an intuition in which Dürrenmatt in his late works seems to have lost interest and belief.

KEY WORD

Dürrenmatt. Kierkegaard. Tragikomödie.

⁸² Zitiert nach F. DÜRRENMATT, *Der Auftrag*, WA 26, 33-129, 33.

Monica Giachino

I «FATTI» E LE «BELLE IMMAGINAZIONI»:
IL FOSCOLIANO CARRER
E LA RIVOLUZIONE VENEZIANA DEL '48-'49

Negli ultimi tempi della Repubblica veneziana e poi al ritorno del dominio austriaco in Venezia capitò a Luigi Carrer la paradossale situazione di essere sospettato di austriacantismo negli ambienti patriottici e contemporaneamente di essere considerato un liberale in quelli filoaustriaci. Scriveva in quei mesi, in versi dialettali rimasti a lungo inediti, restituendo in satira la propria condizione e riconfermando la propria fede liberale:

Sti quarantaset'ani che mi go
me xe tuti passai ne l'ilusion
de credarme el più gran liberalon
che sa dir al bisogno el fato so.
Cussì ho pensà fin l'altro dì, ma po
che xe sta fata la Revoluzion
me so sentio tratar da todescon
come e parcossa gnanca mi nol so! ¹

Versi amari, tanto più che dal governo austriaco Carrer non aveva ricevuto benefici né onori. Era nato a Venezia nel 1801, quattro anni dopo il trattato di Campoformio, e a Venezia sarebbe morto nel dicembre del 1850, senza riuscire a riscattare quella pesante ipoteca. Nella Venezia austriaca aveva trascorso quasi per intero la propria esistenza. Era stata una vita appartata, lontana dalle mode e dalle mondanità letterarie, segnata dalla povertà, dalla malattia, da un'intensa attività di

¹ Questi versi, con titolo *Una professione di fede*, furono pubblicati a cinquant'anni dalla morte, insieme ad altri versi satirici relativi alle vicende quarantottesche, in appendice alla prima biografia di un certo respiro, per quanto non favorevole a Carrer: G. SARTORIO, *Luigi Carrer*, Roma, Società Editrice Dante Alighieri, 1900, p. 110.

poeta, critico, editore e soprattutto dalla solitudine sentita come scelta e destino. Negli anni Trenta aveva avuto grande fama, soprattutto in coincidenza con l'edizione delle *Ballate*² nel 1834 e del volumetto di *Poesie*³ pubblicato quello stesso anno nella prestigiosa «Biblioteca scelta di opere italiane antiche e moderne» dell'editore milanese Silvestri. Nel carattere schivo, lontano da interessi e vanità, nei versi malinconici, fedeli ad un alto ideale di letteratura la critica aveva riconosciuto la fisionomia ideale del poeta contemporaneo. Nonostante la notorietà la Venezia austriaca non gli aveva mai offerto una collocazione che gli garantisse una sicurezza economica anche solo modesta. Le autorità lo avevano sempre giudicato politicamente non affidabile e quindi inadatto a ricoprire incarichi pubblici. In una nota del 14 febbraio 1834⁴, per esempio, il Direttore Generale della Polizia, barone De Cattanei – a fronte di una precisa richiesta del governo, sempre alla ricerca di consenso negli ambienti culturali – suggeriva tra gli intellettuali veneziani alcuni possibili collaboratori «pienamente degni di fiducia», cui affidare sulla «Gazzetta Ufficiale di Venezia» la compilazione di «articoli tendenti a regolare l'opinione pubblica nel regno Lombardo-Veneto nello spirito del Governo». Segnalava anche un elenco di «colti e svegliati ingegni» che, pur possedendo il prestigio culturale richiesto, risultavano non utilizzabili perché non garantivano «tutta la desiderabile tranquillità e sicurezza

² *Ballate*, Venezia, Lampato, 1834. È questo l'unico volume di ballate curato da Carrer, che in seguito le collocò, con l'aggiunta di nuovi componimenti, nella sezione d'apertura delle proprie raccolte. Un'edizione in volume separato uscì postuma: *Ballate edite e inedite*, Venezia, Tipografia di Giovanni Cecchini, 1852.

³ *Poesie, edizione accresciuta di nuovi componimenti*, Milano, Silvestri, 1834, «Biblioteca scelta di opere italiane antiche e moderne. 335». Negli anni immediatamente precedenti Carrer aveva dato alle stampe due raccolte di versi, che avevano ottenuto grande attenzione critica e favorito l'edizione milanese: *Poesie*, Padova, Tip. della Minerva, 1831, «Nozze Papadopoli-Mosconi»; *Poesie, seconda edizione riveduta dall'autore*, Padova, coi tipi della Minerva, 1832. In seguito, in due occasioni Carrer riunì in volume la propria produzione: *Prose e poesie*, Venezia, coi tipi di Luigi Plet vol. I, coi tipi del Gondoliere voll. II, III, IV, 1837-38; *Poesie edite e inedite, edizione riveduta dall'autore*; *Prose edite e inedite, edizione riveduta dall'autore*, Venezia, Tasso, 1845-46, voll. 2. Postuma uscì quella che resta la silloge più ampia della produzione carreriana e l'ultima operazione editoriale di rilievo relativa all'opera in versi: *Opere scelte*, [vol. I: *Poesie*, 1854; voll. II, III: *Prose*, 1855; vol. IV: *Racconti*, 1857], Firenze, Le Monnier, 1854-57.

⁴ *Carte segrete e atti ufficiali della Polizia austriaca in Italia*, Capolago, Tipografia Elvetica, 1851, vol. II, pp. 346-50.

rispetto ai loro pensamenti politici». In capo alla lista compare « il sig. Erminio Carrer, uno degli attuali redattori del giornale il *Gondoliere* »⁵, cui fanno seguito Niccolò Tommaseo, Luigi Pezzoli (che fu maestro ed amico di Carrer), Spiro Castelli e Daniele Manin. In più occasioni gli archivi di Polizia testimoniano come lo Stabilimento Tipografico e Libraj del *Gondoliere*, di cui Carrer era il direttore letterario, fosse oggetto di speciali investigazioni, perché non ossequiente alle prescrizioni imposte dalla censura. Una relazione del 24 luglio 1841⁶ riferisce, per esempio, di un'«accurata perquisizione» operata il 30 giugno e del rinvenimento, e conseguente sequestro, di «molti e molti volumi indubbiamente colpiti dal divieto della Censura», «occultati in altra delle stanze dello stabilimento serviente al deposito della carta per istampare, e precisamente dietro le tante risme che ne stipavano gli scaffali». E ancora, in una nota del 13 dicembre 1846 la Tipografia del *Gondoliere*, che aveva ormai cessato l'attività, è indicata come un centro di diffusione della stampa clandestina i cui metodi hanno fatto scuola. Scrive un anonimo informatore di polizia:

Espongo una frode da molto tempo usitata nella introduzione anche nelle vie regolari di libri proibiti [...]. Prendono un libro permesso, a modo d'esempio, e ne lasciano il frontispizio col primo quadernetto lecito e non sospetto. Questo primo quadernetto viene susseguito da un quadernetto di libro proibito che si vuole introdurre, e così alternatamente di quaderno in quaderno, cosicché il volume di un'opera che dal frontispizio e dalla coperta si crede da potersi introdurre, consta di due invece, uno permesso e l'altro proibito. Arrivati a Venezia tali volumi, o viceversa se da Venezia si mandano in altri luoghi, si slegano, si fa un volume della parte permessa ed un altro della parte proibita. Tale inganno si adoperava sempre anche nella cessata libreria del *Gondoliere*, e da quella lo appresero varj altri libraj⁷.

Per queste ragioni e nonostante i meriti letterari, a Carrer

⁵ Non deve stupire il nome Erminio con il quale il Capo della Polizia designa Luigi Carrer. Con il nome proprio di Arminio (anche in altre circostanze e in altre sedi scambiato per Erminio) Carrer pubblicò infatti i primi versi, in omaggio alla tragedia *Arminio dei Cheruschi* che gli aveva dato fama di poeta estemporaneo. Oltre a qualche lirica d'occasione, anche il primo volumetto di versi: *Saggio di poesie di Luigi Arminio Carrer, italiano da Venezia, pubblicate nell'anno diciottesimo dell'età sua*, Venezia, Zanotto e C., 1819.

⁶ *Carte segrete e atti ufficiali della Polizia austriaca in Italia*, Capolago, Tipografia Elvetica - Torino Libreria Patria, 1852, vol. III, pp. 31-34.

⁷ *Ibidem*, pp. 396-397.

erano stati negati sia la possibilità di insegnare, sia la direzione della Biblioteca Marciana cui aveva concorso, sia, nel 1840, la nomina a membro dell'Istituto Veneto. Solo negli ultimi anni era riuscito ad ottenere, pur nel persistere delle diffidenze, qualche riconoscimento, utile soprattutto a garantirgli quella sicurezza economica che, per quanto modesta, non aveva mai avuto: nel '42 la Cattedra di Lettere Italiane e Geografia presso la Scuola Tecnica di recente istituzione in Venezia; la nomina nel novembre di quello stesso anno a socio presso l'Istituto Veneto, di cui divenne, nel giugno del '46, vicesegretario; la direzione, sempre nel '46, del Museo Correr, che le autorità di Vienna stentarono comunque a ratificare.

I critici ottocenteschi, in interventi che di rado superano la misura dell'articolo in rivista, restituiscono di Carrer fisionomie discordi: Jacopo Bernardi lo definisce «se non avverso, freddo»⁸ nei confronti dei fatti rivoluzionari; nella propria monografia Giambattista Crovato ne esalta l'amor patrio senza accennare a critiche o sospetti⁹; Raffaello Barbiera ne difende la memoria scrivendo che «nessuno anzi amò la patria d'un amore più elevato ed intenso di lui»¹⁰. Nel Primo Novecento tre studiosi hanno cercato di ricostruire l'intera vicenda, producendo documenti ad accusa o discolpa, stampando versi inediti e frammenti dell'epistolario, senza comunque riuscire a superare le resistenze verso un letterato che non seppe farsi cantore senza riserve dei moti rivoluzionari, né partecipò in prima persona a quegli avvenimenti. Sartorio parla di un disorientamento di Carrer, stanco e malato, di fronte ai nuovi avvenimenti politici: «egli non seppe orientarsi nel nuovo mondo che gli si apriva dinanzi; donde le accuse che gli furon fatte, le quali, se potranno venire attenuate, niuno potrà mai cancellare»¹¹. Laura Lattes – in uno studio dichiaratamente dipendente per le notizie biografiche da quello di Sartorio – pur adducendo anch'essa a giustificazione l'immagine di un Carrer minato dalla tisi e desideroso solo della quiete delle proprie stanze, giudica l'inte-

⁸ J. BERNARDI, *Vita di Luigi Carrer*, in «Il Cimento», 1853, vol. III, p. 67.

⁹ G. CROVATO, *Della vita e delle opere di Luigi Carrer*, Lanciano, Carabba, 1899, pp. 91-94.

¹⁰ R. BARBIERA, *Luigi Carrer*, in *Simpatie*, Milano, Battezzati e Saldini, 1877, p. 221.

¹¹ G. SARTORIO, *op. cit.*, p. 73.

ra vicenda «un'ombra incancellabile sulla vita del poeta»¹². Gino Damerini, che pure tenta una documentata riabilitazione, ricostruendo il difficile rapporto tra Carrer e Tommaseo, non riesce a sciogliere per intero le riserve. Confuta punto per punto le accuse; dimostra come Carrer, pur criticando aspramente gli uomini che fecero la rivoluzione, mai mettesse in dubbio la santità dell'ideale nazionale e come patisse piuttosto i rancori privati, prima che politici, di Tommaseo; testimonia come gli fosse stata preclusa ogni possibilità di partecipare direttamente agli avvenimenti di quei mesi da quegli stessi uomini, Tommaseo per primo, che poi gliene fecero una colpa, ma scrive:

Non seppe superare, ecco il suo torto maggiore, la propria amarezza personale; né per quella amarezza, che gli faceva velo alla mente, vedere, di là delle miserie indivisibili da ogni cataclisma politico rinnovatore, immacolata la bellezza del dramma che gli si svolgeva intorno volgendo alla tragedia; vivere non seppe, malgrado tutto, di cotesta bellezza; vendola, anzi, intensamente, confondere così i suoi avversari¹³.

E ancora nel 1969 Gambarin, che a più riprese si era occupato di Carrer, nel compilare una breve nota biografica, ne restituisce la figura di letterato «stanco della vita; insensibile e talvolta ostile ai tempi nuovi»¹⁴, che si avvilita sfogando «il cruccio del suo animo inacidito in versi [...] che suonavano sanguinosa ingiuria ai capi della rivoluzione [...] ed al popolo veneziano che per la libertà combatteva»¹⁵.

Stando ai fatti, i capi d'accusa mossi a Carrer risultano del tutto inconsistenti. La severità di giudizio dei biografi e soprattutto il sospetto di sentimenti filoautriaci che ancora segna il suo nome saranno piuttosto da attribuire al disagio di quegli studiosi medesimi, timorosi forse che il capire le ragioni di un letterato che criticò il modo in cui in Venezia venne condotta la cosa pubblica, potesse mettere in dubbio il proprio amor

¹² L. LATTES, *Luigi Carrer, la sua vita, la sua opera*, in «Miscellanea di Storia Veneta», serie III, t. X, Venezia, R. Deputazione Veneta di Storia Patria, 1916, p. 98.

¹³ G. DAMERINI, *Tommaseo amico e nemico di Carrer*, Venezia, Fondazione Omero Soppelsa, 1934, p. 67. Di Damerini si veda anche: *Una ingiuriosa lettera del Tommaseo al Carrer. Postilla...*, in «Ateneo Veneto», settembre-ottobre 1940, pp. 277-282.

¹⁴ L. CARRER, *Scritti critici*, a c. di G. GAMBARIN, Bari, Laterza, 1969, p. 726.

¹⁵ *Ibidem*, p. 727.

patrio e la propria valutazione dell'esperienza risorgimentale.

Nei mesi immediatamente precedenti la rivoluzione, Carrer, pur dubbioso sulla possibilità di riuscita di un moto antiaustriaco, diede il proprio contributo. Dal luglio 1847 era vicepresidente dell'Ateneo Veneto, centro in quei mesi dell'agitazione liberale e che contava tra i suoi soci anche Manin, Tommaseo, Avesani, i capi insomma del movimento rivoluzionario. Nonostante le riserve si assumeva il peso di quella carica che lo rendeva responsabile primo di ciò che andava succedendo nelle aule dell'Ateneo e dava con una difficile decisione il proprio appoggio alle rivendicazioni liberali. Non si trattava per Carrer di superare i dubbi legittimi sulla reale possibilità di ottenere per Venezia nuove libertà, dubbi che in quei giorni erano di tutti, anche dei patrioti più ottimisti. Si trattava di superare un convincimento più profondo, ossia una totale sfiducia negli uomini e nelle cose. La difficoltà di aderire ad un progetto che intendeva emendare il presente è documentata dalla minuta di una lettera di dimissioni incompiuta, conservata presso la Biblioteca del Museo Correr di Venezia, segnata da ripensamenti e correzioni, e mai presentata. Non porta data, ma i vaghi riferimenti interni rendono plausibile l'ipotesi che sia stata stesa tra la fine del 1847 e gli inizi del 1848, quando l'Ateneo Veneto si era fatto promotore delle rivendicazioni liberali. Nel rassegnare le dimissioni Carrer dichiarava la propria inadeguatezza alla funzione di vicepresidente. Continuare l'esercizio di quella carica sarebbe risultato dannoso agli obiettivi che l'Ateneo intendeva perseguire; alla guida dell'Istituto era necessario chi avesse due requisiti, competenze legali e passione, requisiti che Carrer pensava di non possedere:

L'esperienza fatta nell'ultime sedute dell'Ateneo mi ha convinto, che l'opera mia come vicepresidente non giova all'Ateneo stesso, ma nuoce. Non giova occorrendo più che altro al presente in chi lo presiede molta scienza legale e molta passione; scienza e passione ch'io non posseggio; nuoce anzi, perché impedisce ch'altri favorito delle qualità suaccennate occupi quel posto. Non giovare, anzi nuocere, quando vorrei in ogni miglior modo giovare mi è peso insopportabile, quindi il depongo¹⁶.

¹⁶ La minuta autografa è conservata presso la Biblioteca del Museo Civico Correr di Venezia, con segnatura Mss. P.D. 731c I. Il Museo Correr custodisce buona parte delle carte carreriane. Col testamento, redatto a pochi giorni dalla morte, Carrer aveva legato i propri manoscritti e la corrispondenza alla contessa veneziana Adriana Renier Zannini, che da anni gli era vicina e che si occupò con cura di quel *corpus* manoscritto, reperendo altri

Non chiedeva di lasciare l'Ateneo, solo di essere restituito al ruolo di socio ordinario e confermava recisamente la propria stima all'operato dell'Istituto e ai suoi membri, di cui intendeva continuare a condividere la sorte. In un luogo del proprio studio Sartorio, che probabilmente non conosceva questo scritto, accenna, senza dichiarare la fonte, al progetto di dimissioni, interpretandolo come un tentativo di non compromettersi¹⁷. In realtà la professione di stima nei confronti dell'Ateneo e dei suoi soci e l'intenzione di continuare a condividerne successi o insuccessi escludono automaticamente l'ipotesi di divergenze ideali e soprattutto la volontà di prendere le distanze per trarsi d'impaccio con l'Austria. Anche se questa lettera fosse stata resa pubblica, non avrebbe insomma rappresentato nessun titolo di merito presso l'autorità austriaca. L'impressione è anzi che sia stata volontariamente costruita allo scopo di prevenire ogni sospetto, per farne l'esclusiva testimonianza del timore che il proprio disincanto verso gli uomini e le cose potesse risultare dannoso a quanto l'Ateneo andava promuovendo, e del destino di isolamento che la coscienza gli imponeva:

Sento di non potere se non far da me solo, come ho fatto sempre, con poca fortuna se vuoi, ma senza perdere il più prezioso dei beni, la pace della coscienza e la stima di me medesimo.

Di fatto la lettera non venne presentata e Carrer continuò a svolgere la funzione di vicepresidente, che in quelle circostanze significava difendere l'operato dell'Ateneo dai tentativi di repressione governativi.

Né trova conferma l'accusa di aver tentato di interrompere uno dei prodromi della rivolta, ossia il discorso col quale nella seduta del 30 dicembre 1847 Tommaseo denunciava la censura austriaca, il cui operato era eccessivamente repressivo persino rispetto alla legislazione del 1815. Fonte di tale accusa è Tom-

materiali, soprattutto lettere autografe o copie di esse. Le carte carreriane rimasero proprietà della famiglia Zannini fino agli inizi del Novecento, quando furono in parte acquistate dal letterato Omero Soppelsa e in seguito cedute al Museo Correr. Oltre al Fondo Soppelsa il Museo Correr conserva altri materiali carreriani, di diversa provenienza. Il testamento giace presso l'Archivio di Stato di Venezia e in copia presso il Museo Correr, con segnatura Mss. P.D. 731c I. Su Adriana Renier Zannini si veda: G. DAMERINI, *Consacrò la sua vita a un poeta ammalato: Adriana Renier e Luigi Carrer*, in «Giornale di Trieste», 18 marzo 1953.

¹⁷ G. SARTORIO, *op. cit.*, p. 76.

maseo stesso che in un luogo della memoria storica *Venezia negli anni 1848 e 1849*¹⁸ di sfuggita e tra parentesi annota che subì un tentativo di interruzione da parte di «Luigi Carrer segretario dell'Ateneo, letterato vile, che da ultimo venne a dirmi il suo *mi rallegro*»¹⁹. In altra sede dà conto in maniera più dettagliata dell'episodio, che si riduce ad un presunto cenno rivolto da Carrer al Presidente, Leonardo Manin, e interpretato da Tommaseo come un invito a sciogliere la seduta²⁰. Interpretazione che dà la misura dell'acrimonia di Tommaseo, rintracciabile anche in altri scritti²¹ ed esercitata del resto anche su coloro che con lui ressero le sorti della Repubblica veneziana, con rare esclusioni. In realtà, a scorrere il verbale di quella seduta²² non risulta nessuna forma di opposizione da

¹⁸ N. TOMMASEO, *Venezia negli anni 1848 e 1849. Memorie storiche inedite*, vol. I, a c. di P. PRUNAS, Firenze, Le Monnier, 1931; vol. II, a c. di G. GAMBARIN, *ivi*, 1950.

¹⁹ *Ibidem*, vol. I, p. 20.

²⁰ Si tratta di una nota apposta da Tommaseo ad un foglio a stampa che porta due poesie patriottiche edite da Carrer sulla «Gazzetta di Venezia» nel marzo e nell'aprile 1848. Scrive, tra l'altro, Tommaseo in quella nota, riprodotta da Prunas in appendice: «Luigi Carrer, verseggiatore prudente anche nella viltà, che non aveva mai dette parole animose ma neanche manifestamente servili, che sapeva però le vie d'ottenere da' Tedeschi qualcosa, all'atto ch'io nel dicembre del quarasette lessi all'Ateneo, del quale egli era o vicepreside o segretario, sentite parole nuove per quel luogo, voleva interrompere, e accennava al presidente conte Lodovico [*sic*: leggi Leonardo] Manin, nepote dell'ultimo doge (singolare riscontro di nomi), che sonasse il campanello e sciogliesse l'adunanza. Il conte Manin, che aveva di rimpetto a sé l'avvocato Manin e un uditorio alquanto indocile al suo campanello, ebbe paura di scuoterlo. E il Carrer, finito ch'io ebbi, agli applausi altrui congiunse le proprie congratulazioni.» (*ibidem*, vol. I, p. 318).

²¹ Accuse a Carrer sono rintracciabili anche in altri luoghi tommaseiani, per esempio ne *Il secondo esilio*, Milano, Sanvito, 1862 e in N. TOMMASEO, G. CAPPONI, *Carteggio inedito dal 1833 al 1874*, a c. di I. DEL LUNGO e P. PRUNAS, Bologna, Zanichelli, 1911. La critica è del resto concorde nel giudicare ingiuste le accuse rivolte a Carrer, che oltretutto non manifestò mai una pari acrimonia nei confronti di Tommaseo. Sull'argomento, oltre ai già citati saggi di Damerini, si veda: G. GAMBARIN, *De infirma amicizia (ancora del Tommaseo e del Carrer)*, in «Ateneo Veneto», gennaio-marzo 1942, pp. 8-36. Utile per ricostruire i primi anni del rapporto tra Carrer e Tommaseo è anche il carteggio N. TOMMASEO - N. FILIPPI, *Il Tommaseo e l'amico della sua giovinezza*. *Carteggio inedito*, a c. di G. GAMBARIN, in «Archivio storico per la Dalmazia», 1940, vol. XXVIII, pp. 334-354; vol. XXIX, pp. 35-60, 67-90, 175-191; vol. XXX, pp. 199-219. Per un ritratto psicologico di Tommaseo è ovviamente fondamentale G. DEBENEDETTI, *Tommaseo*, Milano, Garzanti, 1973.

²² I verbali delle sedute più significative dell'Ateneo Veneto furono stam-

parte di Carrer che anzi sottoscrisse (e probabilmente in qualità di vicepresidente partecipò a redarre) la petizione con la quale l'assemblea chiedeva alle autorità austriache il rispetto della legge del 1815. Dello stesso avviso è l'anonimo informatore che il giorno successivo dava conto alla Polizia austriaca dell'accaduto, e che non avrebbe certo mancato di segnalare un'eventuale opposizione del vicepresidente. Nel concludere il proprio resoconto sul discorso di Tommaseo, riferisce invece che «dopo esser stato generalmente applaudito, ognuno degli intervenuti si sottoscrissero, meno l'abate professor Zantedeschi, che se ne rifiutò a più riprese»²³. Tommaseo stesso del resto, come si è visto, ammette l'approvazione di Carrer, pur infangandola con la consueta malevolenza. I verbali delle sedute successive testimoniano dell'impegno di Carrer, in difesa dell'attività dell'Ateneo e delle rivendicazioni liberali, che sollevarono ovviamente dure reazioni da parte austriaca. Il 12 gennaio 1848 presiedeva un'adunanza straordinaria, convocata a seguito di un dispaccio del Governatore nel quale si accusava l'Ateneo di essere «divenuto da alcun tempo in qua una pubblica palestra di osservazioni incompetenti e declamatorie»²⁴, si riteneva responsabile la Presidenza di ogni trattazione «che non fosse strettamente scientifica o letteraria»²⁵ e si chiedeva alla Presidenza medesima di esercitare funzioni censorie, sottoponendo ad un preventivo controllo qualsiasi relazione orale o scritta che i soci intendessero presentare all'assemblea. Dopo aver espresso il proprio rifiuto a mettere in atto gli «indecorosi»²⁶ provvedimenti censori suggeriti dall'autorità austriaca, Carrer chiedeva «il parere de' soci perché non s'abbia a far nulla che non sia dignitoso e di comune soddisfazione»²⁷. In accordo con gli intervenuti, tra cui anche Tommaseo e Avesani, stilava la lettera di risposta: la Presidenza esprimeva la propria meraviglia per le accuse di cui l'Ateneo era fatto oggetto, so-

pati in occasione del cinquantenario della Rivoluzione: *12 Processi Verbali dell'Ateneo Veneto dal 17 giugno 1847 al 12 luglio 1849*, in «Ateneo Veneto», marzo-aprile 1898, pp. 133-159.

²³ *Carte segrete e atti ufficiali della Polizia austriaca in Italia*, cit., vol. III, p. 29.

²⁴ *12 Processi Verbali dell'Ateneo Veneto dal 17 giugno 1847 al 12 luglio 1849*, cit., p. 143.

²⁵ *Ibidem.*

²⁶ *Ibidem*, p. 144.

²⁷ *Ibidem.*

steneva che mai erano stati oltrepassati i limiti e le competenze prescritti dallo statuto interno e dal Regolamento di censura e richiamava alla mente del Governatore il paragrafo 18 di tale regolamento che dichiarava non punibili, quand'anche le idee espresse dall'«Autore non fossero quelle del Governo», «opere nelle quali si procede ad esaminare l'amministrazione dello Stato in generale e ne' suoi singoli rami, a scoprire de' difetti od errori, a proporre miglioramenti, od indicare de' mezzi onde ottenere de' vantaggi, o svellere degli avvenimenti passati ecc.»²⁸. A pochi giorni dalla proclamazione della Repubblica stendeva, come testimonia la minuta autografa, la piena adesione dell'Ateneo al Governo provvisorio²⁹. E ancora invitava i soci a proporre un'iscrizione in memoria dell'operato di Manin e Tommaseo. In altre riunioni presiedute da Carrer vennero stanziati fondi a sostegno del governo repubblicano; si discussero gli avvenimenti contemporanei, sempre nel pieno appoggio della causa risorgimentale; si cercò, nella Venezia ridotta alla fame dell'estate '49, di mettere a punto un metodo per «ottenere dalla crusca di frumento e di segala buona e nutriente farina»³⁰.

Il ruolo svolto in qualità di vicepresidente dell'Ateneo non è mai stato rilevato dai biografi, che anzi hanno vulgato l'immagine di un Carrer coinvolto suo malgrado negli avvenimenti e preoccupato delle possibili conseguenze. A sostegno di questa tesi hanno portato una lettera del 18 gennaio 1848, pubblicandola a stralci, con fuorvianti omissioni ed errori di trascrizione, e senza attenzione alla data di stesura. Restituata alla lezione originale e inserita nel giusto contesto, quella lettera risulta invece di tutt'altra portata. Il 18 gennaio, come si sa, Manin e Tommaseo venivano arrestati e ogni possibilità di

²⁸ *Ibidem*, pp. 144-45.

²⁹ Questo il testo del documento e della minuta autografa, entrambi conservati presso il Museo Correr, con segnatura Mss. P.D. 731c I: «Al Governo provvisorio della Repubblica di Venezia / I sottoscritti si recano a vanto di significare la loro volonterosa e piena adesione al Governo provvisorio. / Tanto più credono di dover ciò fare, quanto che il luogo in cui l'Ateneo tiene le proprie adunanze è del pubblico; e il poter usarne come in passato, che speriamo non ci sia tolto, è vincolo di gratitudine particolare aggiunto a quello che abbiamo in comune con tutta la nazione. / Viva la Repubblica! / Dalle stanze dell'Ateneo il 28 marzo 1848/ Il Presidente / Il Vicepresidente / Il Segretario per le Lettere / Il Segretario per le Scienze».

³⁰ *12 processi verbali dell'Ateneo Veneto dal 17 giugno 1847 al 12 luglio 1849*, cit., p. 156.

ottenere nuove libertà per Venezia sembrava annullata. Quel giorno Carrer scriveva all'amico di sempre Benassù Montanari la comprensibile preoccupazione per la sorte di Manin e Tommaseo, e per la propria, che ne aveva sostenuto l'operato. Soprattutto esprimeva il proprio impegno ad agire in quei giorni confusi «secondo coscienza, e con intenzione retta e leale»:

Che miseri tempi, Benassù mio! E qual bisogno di avere vicini a sé quelli che possono giovare col consiglio e coll'amicizia sincera. Io fui e sono imbarazzato non poco a cagione della Vicepresidenza dell'Ateneo e per quanto usi di prudenza e di moderazione, capisco essermi impossibile non disgustar qualcheduno. Basta: ciò tutto ch'io fo, è da me fatto secondo coscienza, e con intenzione retta e leale. Dio me la mandi buona. I poveri deputati centrali sono a peggior partito e di Battista Ferrari si dice che alla sua venuta in patria gli fossero chiuse in faccia molte porte. Oggi la polizia ha messo le mani addosso all'avvocato Manin e al Tommaseo e, quel che è peggio, corre voce che debbano essere consegnati al Criminale. Caro Benassù perché non sei tu a Venezia o non sono io a Verona, che discorrendo con te mi sembrerebbe respirare da tante pazze dicerie d'ogni fatta che mi si sussurrano tutte l'ore agli orecchi!³¹

Nei giorni della Rivoluzione e nei primi tempi dell'esperienza repubblicana aderì con entusiasmo a quegli avvenimenti, riconoscendo in essi la realizzazione di un ideale cui ormai disperava di poter assistere. E in più occasioni lamentava che il fisico prostrato dalla malattia gli impedisse di dare alla causa rivoluzionaria altro appoggio se non quello del proprio animo e dei propri versi. Scriveva infatti ad Eugenia Pavia Gentilomo, allieva ed amica, in una minuta non datata, ma senz'altro di quei primi mesi del '48:

³¹ Biblioteca Civica Verona, Carteggi 173*a. Il conte veronese Benassù Montanari, a sua volta poeta e letterato, autore tra l'altro di una biografia di Ippolito Pindemonte (*Della vita e delle opere di Ippolito Pindemonte*, Venezia, Lampato, 1834), fu legato a Carrer da una lunga e profonda amicizia, segnata da un ininterrotto carteggio. La Biblioteca Civica di Verona conserva 238 lettere autografe di Carrer a Montanari datate dal 1824 al 1850, non numerate e rilegate in volume. Il Museo Correr custodisce invece, con segnatura Mss. P.D. 732c V, 285 lettere autografe di Montanari a Carrer, non numerate e datate anch'esse dal 1824 al 1850, ad eccezione di 6 che non portano data. Sul carteggio e su Montanari si veda: V. ZACCARIA, *Il carteggio inedito di Luigi Carrer e Benassù Montanari (1824-1850)*, in «Atti e memorie dell'Accademia Patavina di Scienze, Lettere ed Arti», 1978-79, parte III, pp. 16-36; P. FERRATO, *Biografia del conte Benassù Montanari veronese letterato e poeta*, Venezia, Grimaldo, 1867.

Io non posso prender l'armi, e nemmeno alzar la voce gran fatto: quel pochissimo dunque che potessi operare coi versi non devo restarmi di operare, se non altro a dimostrazione del desiderio³².

Nella stessa direzione va anche la testimonianza, più tarda, di Giovanni Veludo:

Nei giorni della gran lotta, quando lo straniero dominatore abbandonava al Governo della proclamata repubblica Venezia e le sue provincie agognanti a libertà, un cittadino macilente, pallido e svigorito della salute, racchiuso come solea, nella sua tacita e modesta cameretta, diceva ad un amico suo intimo: «Io nulla posso fare a pro'della patria, chiedente in così supremi momenti il braccio dei figli; ché le forze, ormai scadute di questo mio debil corpo, non mi consentono pigliare un fucile. S'abbia almeno la patria mia dalle rimanenti forze dell'animo quella testimonianza d'amore, che sola può dare la mia povera penna»³³.

Sulla «Gazzetta di Venezia» – che dal 23 marzo usciva con sottotitolo «Foglio Ufficiale della Repubblica Veneta» – pubblicava infatti tra la fine di marzo e i primi di maggio tre poesie patriottiche inneggianti alla guerra d'Italia e al riscatto nazionale³⁴. Sempre per la «Gazzetta» preparava un articolo, rimasto inedito e pubblicato per intero da Sartorio nel 1900, che è l'onesta testimonianza di come nel passato la libertà di Venezia fosse stata per Carrer un ideale che la ragione giudicava inattuabile, e contemporaneamente è un severo richiamo all'unità di intenti e un monito a non vanificare con dissidi e polemiche quanto conquistato:

Le cupidità immoderate, le astiose dissenzioni, i vani puntigli e soprattutto l'impazienza del bene che non può maturarsi salvo che col beneficio del tempo, possono, non dirò già abbattere (che a ciò dobbiam credere non sia per bastare forza umana nessuna) ma impedire e indugiare l'opera a cui si accingono i buoni, e su cui tutti tengono gli occhi.

³² Il brano è riportato in L. LATTES, *op. cit.*, p. 92. La lettera non figura tuttavia nella busta in cui presso il Museo Correr sono conservate copie di 75 lettere di Carrer ad Eugenia Pavia Gentilomo, datate dal 1846 al 1850.

³³ G. VELUDO, *Inaugurazione del busto di Luigi Carrer*, in «Archivio Veneto», 1878, tomo XV, parte I, pp. 245-46.

³⁴ *Canto di guerra*; «*Sorgi Italia; il brando impugna*»; *L'Alleluja del 1848*, in «Gazzetta di Venezia», 31 marzo, 1 aprile, 3 maggio 1848. I tre testi furono esclusi dalle *Opere scelte* lemmonieriane per permetterne la circolazione nella Venezia austriaca. A Risorgimento pressochè concluso, vennero riuniti in opuscolo per sanare quella lacuna: *Odi politiche e sonetti*, Firenze, Tip. Successori Le Monnier, 1868.

Non havvi ragionevole senso che addur si possa alla dissidia, alla non-curanza; tante e tanto svariate sono le parti di cui si deve comporre il nobile edificio, che qual ad una qual ad altra dobbiamo tutti sentirci atti a dar mano.[...]. Chi nulla s'ingegna d'operare, di suggerire, proceda almeno lentissimo nei giudizi, e non voglia arrogarsi qual premio della propria inerzia di censurare senza lunga considerazione l'altrui attività³⁵.

Anche il versante privato, ossia gli scambi epistolari di quei giorni, confermano l'incondizionato appoggio di Carrer al moto antiaustriaco: appoggio di un moderato che, pensando alla storia del passato, teme gli eccessi della piazza, ma che trova in quegli avvenimenti una nuova ragione di vita. Al fratello Pietro scriveva il 1 aprile, a dieci giorni dalla proclamazione della Repubblica:

Alcuni mesi fa, anzi alcune settimane, invidiava i morti; ora invidio quelli che appena nati potranno godere più a lungo del nuovo tempo che si sta preparando³⁶.

In due lettere a Montanari del 17 e 19 marzo³⁷, quasi pagine di diario, dava conto degli avvenimenti: l'abolizione della censura, la liberazione di Manin e Tommaseo, i tumulti e l'istituzione della Guardia Civica, la concessione della Costituzione. Il 19 marzo riferiva tra l'altro, a testimonianza di un rapporto d'amicizia almeno da parte di Carrer mai interrotto, di una visita a Tommaseo appena scarcerato. Visita che certamente non avrebbe reso se avesse temuto di esporsi nei confronti dell'Austria, in quei giorni ancora al potere in Venezia:

Il Governatore promise, ma il popolo volle subito, e corse alle carceri; furono quindi messi in libertà tutti e due, e condotti il Tommaseo sulle spalle della gente, il Manin sopra una non so se poltrona od altro, in piazza. Si vollero ugualmente liberati il Meneghini e lo Stefani, e furono. Tornati a casa i due primi furono visitati dagli amici. Io mi portai dal Tommaseo che trovai star benissimo e tranquillo.

E concludeva la prima definendo quel giorno uno dei momenti solenni della propria esistenza:

³⁵ G. SARTORIO, *op. cit.*, p. 83. L'articolo non si rinviene ora tra i manoscritti carreriani, né i critici successivi a Sartorio hanno potuto rintracciarlo.

³⁶ Il brano è riportato in L. LATTES, *op. cit.*, p. 91.

³⁷ Biblioteca Civica Verona, Carteggi 173*a. Queste due lettere, a più riprese citate dagli studiosi, sono pubblicate quasi per intero, in G. DAME-RINI, *Tommaseo amico e nemico di Carrer*, cit., pp. 60-62. Per alcune sviste di trascrizione e per qualche omissione si preferisce citare qui dall'originale.

Volli scriverti queste cose, per mostrarti che mi eri presente alla mente in un giorno di tanta importanza, come mi sei sempre specialmente nei momenti solenni della mia vita.

Anche in queste lettere i biografi hanno ravvisato i termini per accusare Carrer di un atteggiamento freddo nei confronti della Rivoluzione. I passi incriminati sono quelli riguardanti una presunta condanna delle manifestazioni di piazza. Il 17 marzo, dopo aver riferito della liberazione di Manin e Tommaseo, scriveva:

In seguito si spiegarono bandiere tricolori, dalle finestre si gettarono penzolini i tappeti come ne' giorni festivi, bandiere tricolori si inalberarono anche sugli stendardi della piazza. Quest'ultimo fatto fu cagione che si chiamassero sulla piazza buona parte de' soldati della guarnigione, e ci sono a quest'ora, con a fronte il popolo, che per altro fin ora non fece nessun moto ostile, e spero non farà, contentandosi di sonare a doppio le campane di san Marco sulle quali mise le mani fino da questa mattina.

E nella lettera successiva:

Soggiungo altre poche righe a quelle che ti scrissi l'altr'ieri per ragguagliarti del come, almeno per ora, e voglia Dio che per sempre, terminarono i tumulti veneziani.

In realtà ad una rilettura che tenga conto del contesto, questi brani testimoniano solo del timore di inutili spargimenti di sangue, in un momento in cui oltretutto l'Austria stava concedendo quanto Venezia chiedeva: timori del resto condivisi dai capi della rivoluzione che in quelle ore si affrettarono ad istituire la Guardia Civica, anche allo scopo di contenere gli eccessi della piazza. È inoltre significativo che Carrer non faccia cenno ad altri tumulti risultati efficaci, quelli per esempio che portarono alla liberazione di Manin e Tommaseo.

Soprattutto d'interesse per definire la posizione di Carrer in quei giorni e durante tutto il corso della vicenda repubblicana è una lettera al fratello Pietro dell'8 aprile, ignorata dalle biografie. Carrer esprime la necessità di mettere temporaneamente da parte le critiche anche se legittime, di sospendere il giudizio sull'operato del Governo provvisorio fino a quando l'Austria fosse ancora stata una minaccia. Qualsiasi presa di posizione pubblica contro la politica di Venezia ne avrebbe minato le già deboli difese, e si sarebbe pertanto qualificata come una «vera fellonia»:

C'è grandissimo moto in tutto e in tutti, e le passioni, come sempre, anzi, più che mai, fanno l'ufficio loro. Un pensiero peraltro domina tutti, dico gli onesti, di lasciar fare per ora al Governo, stante che in questo tempo, e col nemico alle porte, o a dir meglio tuttavia in casa, qualunque opposizione sarebbe una vera fellonia. Io certo la penso così, e credo che tu pure sarai dello stesso avviso. Non per tanto si mormora in più luoghi e di più cose; e fin che la cosa se ne sta entro i limiti della discussione privata mi pare che sia ben fatto. Dobbiamo avezzarci alla libertà e a tener gli occhi aperti, e quando sarà stagione opportuna, le bocche perché non ci sia tolta o castrata. Le muraglie sono tappezzate ogni giorno di scritte pro o contro quanto si fa e si medita, e non si fa e non si medita dal Governo!

Non ch'io dubiti ve' che anzi credo che mangeremo l'uovo pasquale quando in Italia non ci sarà più un tedesco³⁸.

E di fatto a questa condotta Carrer si attenne durante tutto il corso dell'esperienza repubblicana, anche quando gli sembrò di veder delusa ogni sua aspettativa. Mise a parte gli amici più fidati dei propri aspri dissensi su come Venezia veniva amministrata, ma non li rese pubblici. Scrisse amari versi satirici, senza mai darli alle stampe.

La Venezia repubblicana gli sembrò negare le istanze liberali che l'avevano ispirata. Gli sembrò di vedere una nuova repressione sostituirsi all'antica, uomini che avevano dismesso la divisa austriaca indossare quella di patrioti, la cosa pubblica governata dai mali di sempre: l'avidità di potere, l'utile personale, la sopraffazione. Nello scorrere le corrispondenze di questo periodo più che le cose dette colpiscono le reticenze, le ellissi, la difficoltà di parlare anche agli amici più fidati della situazione contemporanea. Il 7 giugno 1848 scriveva, comunque, in una minuta ad Eugenia Pavia Gentilomo, conservata presso il Museo Correr:

La cosa è giunta a tale che, dalla straniera in fuori, è desiderabile qualsivoglia altra dominazione; tanti sono gli arbitri, gli scandali, le bestialità solennissime che si veggono nella presente. Dio soccorra l'Italia e la povera nostra Venezia, e le soccorra non meno dagli stranieri, da'suoi, sicché non ci sia più pericolo ad essere galantuomo e dissenziente da'pazzi che congiurano a rovinare il paese e insegnano libertà col bastone³⁹.

³⁸ La lettera è riprodotta in C. CIMEGOTTO, *Da lettere inedite di Luigi Carrer*, in «Bollettino del Museo Civico di Padova», luglio-agosto 1899, p. 74.

³⁹ Museo Civico Correr, Mss. P.D.731c I. La lettera non figura tuttavia nella busta in cui presso il medesimo Museo sono conservate le copie di lettere di Carrer ad Eugenia Pavia Gentilomo.

Parole dure, ma che in nessun modo è possibile scambiare, come è stato fatto, per una professione di fede filoaustriaca. Gli ideali disattesi producono anzi il ritorno di quel desiderio di morte che i giorni della rivoluzione avevano trasformato in una speranza di segno inverso:

Creda pure, mia buona signora, ce n'è da piangere a lagrime amare; e invidiare chi ha perduto il senno od è morto⁴⁰.

La fedeltà alla causa risorgimentale, nonostante l'asprezza del giudizio, è testimoniata dal favore con cui Carrer accolse l'ipotesi dell'unione della Repubblica veneziana al Piemonte e alla Lombardia e la conseguente formazione di un Regno dell'Italia del Nord. Nell'estate del '48, come si sa, in Venezia si discusse e si decise, tra ovvie polemiche, la fusione con il Regno albertino, che la Lombardia aveva già accettato, e che l'Assemblea costituente veneziana deliberò in data 4 luglio. Il 7 agosto i commissari regi entrarono in Venezia per rendere attiva la fusione e quel giorno Carrer scriveva ad Adriana Renier Zannini:

Amica mia, le scrivo al rimbombo delle campane e dei cannoni che proclamano il nuovo re e danno all'Italia quella indipendenza e quel carattere di Nazione che fu il desiderio, o piuttosto il sogno di molti secoli. Giorno più solenne non può essere a noi tutti, né poteva cadere più acconciamente per me, che accoppiandolo a quello del riverito suo nome. Oh amica mia cara! Possano i destini della nostra Patria farsi da questo giorno sempre più prosperi; possano quelli della sua vita essere conformi a quelli della Patria. Oggimai, in onta a molte dubbiezze e a sciagure infinite, possiamo dire di avere una Patria; e se i tanti, o tristi o codardi, ci tolgono di goderla in lor compagnia, ne godremo noi due infiammando a quel nobilissimo fuoco l'altro non meno nobile della nostra amicizia. Il cuore mi dice che questo bel Regno non avrà effimera la vita, e checché facciano gli uomini vi sarà una forza più potente di loro che non permetterà scomparisca dai nostri occhi, appena comparsa, una immagine di tanta bellezza. La bieca diplomazia, l'ignoranza cialtriera rimarranno scornate. Di qui ad un anno ricorderemo questo giorno e questi auguri con animo consolato e sereno. E se non fosse (oh Dio non voglia) rimarrà l'amicizia nostra, amicizia fondata sulla sventura e cimentata dalla stima, e ogni dì più fomentata dalla riconoscenza.

[...]. Ora e sempre, in ogni gioia e in ogni dolore, commisto ai generosi sentimenti della nazionalità e della Patria, superstita ad esse se avessero mai a mancare, abbia nel voto di queste righe quello dell'anima immutabile e riconoscente del suo Luigi Carrer⁴¹.

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ La lettera è pubblicata in G. DAMERINI, *Tommaseo amico e nemico di Carrer*, cit., pp. 68-69.

Poi venne l'11 agosto: la notizia dell'armistizio di Salasco, l'automatico decadere dell'unione, il ritorno di Manin alla guida della politica veneziana. Ancora alla fine di quell'anno Carrer rendeva omaggio al sentimento patrio, stendendo l'iscrizione per la lapide di Alessandro Poerio, morto nella difesa di Mestre ⁴².

Le delusioni di quei mesi ritornano nella minuta di una lunga lettera a Stefano Duprè del 12 ottobre ⁴³, per più aspetti significativa. In primo luogo testimonia come Carrer, pur avverso al governo veneziano, fosse disposto ad approvarne l'operato, quando gli sembrasse rispettoso della legalità e del diritto. Nel riferire dei lavori dell'Assemblea che il giorno prima aveva confermato al potere i triumviri Manin, Cavedalis, Graziani, e deliberato che ogni mutamento politico doveva essere sottoposto al parere dell'Assemblea medesima, commenta: «fin qui ottimamente». Recisa è invece la condanna al clima repressivo instaurato in città:

Intanto la libera stampa si pasce quotidianamente di polemiche, o peggio di vergognose calunnie, perché di polemiche non c'è più esempio da quando s'è visto che manifestare il proprio parere tanto era quanto trovarsi in capo le scranne dei caffè e andare in prigione per giunta [...].

In secondo luogo la lettera a Duprè permette di definire il pensiero politico di Carrer, vicino al liberalismo moderato di Gioberti, D'Azeglio, Mamiani e aspramente ostile al radicalismo di Guerrazzi e soprattutto alla politica insurrezionale di Mazzini, accusato di mandare inutilmente a morte i propri adepti:

Miserie misere! Il Gioberti svillaneggiato come fosse un facchino e m'aspetto fra giorni che lo stesso si faccia del Mamiani dai caldi avvocati della santa causa, dai militi della santa guerra. Non dico senza pecche il Gioberti, che ne ha; ma da lui, dal Mamiani, dall'Azeglio al Guerrazzi al De Boni e a tutta l'altra canaglia fino al Mazzini, pusillanime fuorché in parole, che manda sulla forca gli adepti, salvo a scriverne a quel suo scempio modo la necrologia, che distanza infinita! ⁴⁴

⁴² «Qui riposa accolto nell'amica tomba dei Paravia Alessandro Bar. Poerio di Napoli che dati all'Italia il cuore gli studi lo esilio per essa milite volontario morì di ferite tocche in Mestre il XXVII ottobre MDCCCXLVIII di anni XLVI.»

⁴³ La lettera è pubblicata in G. SARTORIO, *op. cit.*, pp. 88-92.

⁴⁴ Le dure parole rivolte a Mazzini sono state ovviamente utilizzate quale

La lettera a Duprè è infine un'ulteriore testimonianza dell'attenzione con cui Carrer – che del resto stava raccogliendo materiale per scrivere una storia di quei mesi – seguiva gli avvenimenti e partecipa pertanto a confutare l'immagine vulgata dalle biografie di un letterato chiuso nei propri anacronistici studi. Certo, continuava la stesura del poema in ottave *Della fata vergine*, rimasto incompiuto⁴⁵, ma ne scriveva in questi termini ad Eugenia Pavia Gentilomo:

Lavoro indefessamente intorno alla *Fata*, e se talora me ne vergogno, come di cosa fantastica in mezzo a tante reali sventure della nazione, dico fra me: e che posso altro? E farei forse meglio a sospirare oziosamente? E come io abbia l'animo sempre alle comuni calamità, e ai comuni desideri, si vede tratto tratto nei versi stessi⁴⁶.

Il lavoro alla *Fata vergine* e il pensiero alle «comuni calamità, e ai comuni desideri» ritornano anche in una lettera a Montanari del 20 febbraio 1849:

La mia *Fata*, da che me ne domandi, è innanzi, e sono sul canto decimoterzo, oltre a parecchi frammenti d'altri composti secondo mi dava capriccio [...]. Io credeva esagerazioni quando leggeva degli invasamenti del '97; ora ne sono persuasissimo, se non già non parmi che siamo andati più avanti. Dio benedica l'Italia e questa povera umana ragione⁴⁷.

Il dissenso non annulla comunque una residua speranza di vedere «le cose di questo pessimo mondo alquanto riordinate. Dico alquanto, perché vederle riordinate del tutto in sì poco tempo, chi spera?»⁴⁸.

La primavera e l'estate del '49 segnarono invece, come si sa,

capo d'imputazione nei confronti di Carrer. Già Damerini, comunque, segnalava come «durante il Risorgimento patrioti insigni, mondi da ogni sospetto, giudicarono con eguale e peggiore severità e il Mazzini e i suoi metodi! Le lettere di denigrazione degli atti di Governo più fiere e più sdegnate, partite da Venezia durante la Rivoluzione non sono certo quelle del Carrer, e il carteggio del Tommaseo ne è una prova.» (G. DAMERINI, *Tommaseo amico e nemico di Carrer*, cit., p. 75.)

⁴⁵ Il poema, a cui Carrer lavorò a più riprese tra il 1827 e il 1850, rimase interrotto all'inizio del canto XIV. Nel 1840 Carrer diede alle stampe il canto I in un opuscolo per nozze: *Della fata vergine. Canto primo*, Venezia, Tipografia del Gondoliere, 1840, «Nozze Lampertico-Valmarana». Altri lacerti furono editi postumi, sempre in pubblicazioni d'occasione.

⁴⁶ Copia di lettera a Eugenia Pavia Gentilomo, 18 ottobre 1848, Museo Civico Correr, Mss. P.D. 602c IV / n.73.

⁴⁷ Biblioteca Civica di Verona, Carteggi 173*a.

⁴⁸ *Ibidem*.

la fine della Repubblica: mesi di assedio, di fame, di colera, e di aspre e ovvie polemiche sull'opportunità o meno della resa, che di fatto fu decisa il 19 agosto e firmata il 22. Carrer è stato accusato di scarso vigore patriottico per aver giudicato inutile – a quindici giorni dalla capitolazione effettiva – la resistenza ad ogni costo e per aver sottoscritto la petizione con cui ai primi di agosto si chiedeva che l'Assemblea desse pubblico conto delle ragioni di quella resistenza che continuava senza possibilità di riuscita. In realtà fin dai primi di giugno l'Assemblea aveva più volte discusso l'ipotesi della capitolazione, e a più riprese erano stati avviati negoziati con le autorità austriache e nella seduta del 6 agosto Manin stesso aveva denunciato la condizione disperata di Venezia e la resa come inevitabile⁴⁹. Certo, tra i firmatari di quella petizione c'erano partigiani dell'Austria, ma c'era anche chi, come Carrer, pensava che continuare a resistere fosse solo prolungare un'agonia. Le lettere di Carrer dalla Venezia ritornata in dominio degli Asburgo non sono di fatto quelle di chi accoglie con sollievo il ritorno del vecchio ordine di cose. Sono anzi segnate da un cupo senso di morte, senza illusioni residue. Ancora reticenze, ellissi, dolore per la città devastata dalla guerra, e soprattutto la convinzione che essere vivo per assistere alle vicende di quei giorni non era gran cosa. Si legge in una lettera a Benassù Montanari del 27 agosto 1849, la prima dopo la resa:

Sono vivo, che non è poco dopo tante disgrazie de' passati mesi, e specialmente di questi ultimi venti giorni, ne' quali guerra peste e fame facevano a chi peggio della infelice e mal condotta Venezia. Anche a casa Zannini tutti son vivi e ti salutano. Dell'esser sano affatto chi è che se ne dia vanto?⁵⁰

E ancora, al fratello confidava il proprio stato d'animo e la convinzione che «a chi esce dal mondo è da portare invidia piuttosto che compassione»⁵¹:

Come più vo innanzi cogli anni, e più la solitudine grama in cui vivo mi si aggrava sullo spirito, e, ti assicuro, non poche son l'ore in cui

⁴⁹ Su questo argomento: P. GINSBORG, *Daniele Manin e la repubblica veneziana del 1848-49*, trad. it. di L. SOSIO, Milano, Feltrinelli, 1978, in particolare pp. 346-76.

⁵⁰ Biblioteca Civica Verona, Carteggi 173*a.

⁵¹ Copia di lettera a Pietro Carrer, [settembre 1849], Museo Civico Correr, Mss. P.D. 602c II/n.4. Il Museo Correr custodisce copie di 8 lettere di Carrer al fratello Pietro, numerate e datate dal 1847 al 1850.

unico consolatore mi si presenta il sepolcro. La bontà della contessa Adriana e lo studio mi tengono appena in qualche vita essi soli, ma non senza che mi rimorda spesso l'animo di funestare un'ottima signora col l'umor mio malinconico e che tratto tratto mi manchi il vigore a continuare negli esercizi dell'intelletto, vinto dalle angosce dell'animo e dallo scoraggiamento in me nato a vedere siffattamente sconvolto il mondo e il cervello e le coscienze degli uomini ⁵².

Aveva raccolto e andava raccogliendo materiale per una storia di quei quindici mesi, che non scrisse mai per l'aggravarsi della tisi, ma soprattutto per l'incapacità di parlarne ⁵³. Il 12 settembre dava conto ad un amico del progetto e delle difficoltà di restituire sulla pagina la tragedia e la farsa di quei mesi, «senza disconoscere quel di buono che v'ebbe, benché non molto»:

Io aveva in animo ed ho, non so se gliene dicessi prima della sua partenza, di scrivere in compendio e con verità somma, se con iscarsa eleganza, le cose nostre de' due ultimi anni; ma me ne prende tratto tratto spavento: tanta è la mole e terribilità de' casi. Oltre che, a volere riuscire strettamente veraci, si corre il pericolo di non essere creduti neppur da quelli che hanno cognizione di storie, e dovrebbero pur avere imparato di che sieno capaci l'ignoranza, l'ambizione e la matta bestialità. Con questo ancora per giunta che buona dose di ridicolo v'è mescolata e lo storico a ogni poco dovrebbe cangiar stile e farsi umile umile e quasi quasi burliero ⁵⁴.

E in calce ad una lettera a Montanari del 24 ottobre 1849 vergava questo sonetto, scritto «durante la notte quando i dolori e la febbre mi toglievano il sonno» ⁵⁵:

A. B. Montanari

Sulle calamità di Venezia nel 1848-49

Benassù mio che variando metro,
pur sempre fido all'Elegia, lamenti
arse case e poderi, amici spenti,
e nobil desir rimasti addietro.

⁵² *Ibidem*.

⁵³ Alcune brevi note di cronaca, appuntate in ordine cronologico, furono pubblicate postume con titolo *Diario inedito sugli avvenimenti del '49*, in G. DAMERINI, *Tommaseo amico e nemico di Carrer*, cit., pp. 95-101.

⁵⁴ Copia di lettera al signor Oliva, Museo Civico Correr Mss. P.D. 602c I / n.3. Il destinatario, che Carrer conobbe tramite il fratello Pietro, risiedeva ad Aviano ed era a propria volta studioso e bibliofilo: non risulta per ora ulteriormente identificabile. Il Museo conserva copie di 11 lettere di Carrer all'Oliva, numerate e datate dal 1843 al 1850.

⁵⁵ Biblioteca Civica Verona, Carteggi 173*a.

Oh se l'ansie, i digiuni e il cibo tetro,
e sotto il fulminar de' globi ardenti
veduto avessi errar le inferme genti,
incerte della stanza e del feretro!

E questo nella ricca e lieta e bella
natal mia terra, invidia a' prischi tempi,
e meraviglia dell'età novella.

Ben io vidi que' casi orrendi ed empi,
ma il cor mi venne meno e la favella
deh! tu li narra ed il mio difetto adempi⁵⁶.

Che cosa pensassero gli austriaci di Carrer risulta evidente dalla premura con cui, rientrati in Venezia, ne disposero della destituzione dall'incarico di direttore del Museo Correr, che aveva continuato ad esercitare nella Venezia repubblicana. Oltretutto negli ultimi giorni di resistenza le sue poesie patriottiche erano state affisse da ignoti ai muri cittadini, quale probabile ritorsione per aver sottoscritto la petizione di resa. Con una nota del 27 settembre e una successiva, di richiamo, in data 12 ottobre, l'autorità austriaca intimava al Municipio l'immediato allontanamento di Carrer dal Museo e l'altrettanto immediata sostituzione con persona politicamente più idonea. La stessa sorte doveva essere riservata al vicedirettore Jacopo Vincenzo Foscarini, anch'egli colpevole di professare principi politici avversi alla Casa d'Austria:

Luigi Carrer e Jacopo Foscarini, il primo direttore ed il secondo vicedirettore dello stabilimento Museo Correr, professano principi politici da non potersi tollerare nella qualità di preposti ad un Istituto qualsiasi, e specialmente a quello Correr, cui intervengono forestieri e giovani iniziati negli studi delle Belle Arti, ai quali possono riuscire oltremodo pregiudizievole con le loro massime.

Il Carrer poi ed il Foscarini con i loro scritti presero parte diretta e influente nella rivoluzione e nelle manifestazioni contro il legittimo Governo⁵⁷.

⁵⁶ Il sonetto non è compreso in alcuna delle raccolte carreriane, ma fu inserito da Montanari nell'edizione delle proprie opere: B. MONTANARI, *Versi e prose*, Verona, Antonelli, 1854, vol. II, p. 240.

⁵⁷ M. BRUNETTI, *L'«epurazione» di Luigi Carrer e di Jacopo Vincenzo Foscarini dalla direzione della Raccolta Correr*, in «Archivio Veneto», LX-LXI, 1957, p. 119. Brunetti pubblica, con una breve nota introduttiva, il carteggio intercorso sull'argomento tra il Municipio e gli uffici del Governatore.

Si trattava di un provvedimento di eccezionale severità, tanto più che la storiografia è concorde nel giudicare non particolarmente dure le condizioni della resa: l'esilio di quaranta civili che avevano ricoperto ruoli di prima grandezza durante la vicenda repubblicana; dei soldati di altre regioni che avevano partecipato alla difesa di Venezia; degli ufficiali che, sudditi degli Asburgo, avevano militato nell'esercito rivoluzionario. Oltretutto Manin si era preoccupato di stanziare dei fondi per provvedere alle prime necessità degli esiliati⁵⁸. Né gli austriaci avevano attuato una rigida campagna di epurazioni tra quanti avevano prestato servizio nel pubblico impiego durante il biennio rivoluzionario.

Oltre che severo il provvedimento contro Carrer e Foscari risultava illegittimo: il Museo Correr era un ente privato, fondato su di un lascito testamentario, e pertanto non dipendeva dall'amministrazione asburgica, né quanti vi prestavano servizio erano tenuti a giurare fedeltà alla Casa d'Austria. Il Municipio tentò, per la verità, una debole resistenza, segnalando alle autorità austriache che il Museo, quale fondazione privata, esulava dalle proprie competenze, ma alla metà di ottobre dovette comunicare la destituzione a Carrer, che scriveva il 19 ottobre a Montanari:

Vedermi punito con tanto rigore, quando non ne fu usato di lunga mano coi rivoluzionari più estremi! Spogliato di un impiego ch'esser doveva l'unico rifugio alla mia inferma vecchiaja, e spogliato da chi non me l'ha conferito e non ha in esso ragione alcuna. E con tutta la parte ch'io presi nella rivoluzione!⁵⁹

L'allontanamento dal Museo era di estrema gravità: Carrer non possedeva beni personali⁶⁰, né, in quelle condizioni di salute, avrebbe avuto altra possibilità di lavoro. Nelle corri-

⁵⁸ A questo proposito: P. GINSBORG, *op. cit.*, pp. 375-76.

⁵⁹ Biblioteca Civica Verona, Carteggi 173*a. La lettera è pubblicata con tagli di poco conto in G. DAMERINI, *Tommaseo amico e nemico di Carrer*, cit., pp. 81-82.

⁶⁰ Le precarie condizioni economiche risultano evidenti dal testamento redatto in data 4 dicembre 1850. Carrer lasciava in ricordo di sé alcuni oggetti personali alle persone più care. Disponeva poveri lasciti a chi (un cameriere di casa Zannini, un barbiere) gli aveva prestato assistenza negli ultimi tempi. Per assicurare alla moglie - da cui viveva da sempre separato - una minima rendita vitalizia, aveva ceduto, con un contratto stipulato il 2 dicembre, la propria biblioteca a Pietro Canal.

spondenze di questi giorni è costante il pensiero di conciliare le esigenze pratiche con la dignità e il rispetto di sé, nonostante gli amici gli consigliassero di abbandonare le questioni di principio. Si legge sempre nella lettera a Montanari del 19 ottobre:

Il difficile di questa pratica si è di conciliare un ragionevole decoro con la necessità in cui mi trovo di far ogni prova perché l'impiego non mi sia tolto. Questo mondaccio ribaldo mette pure a di grandi prove i galantuomini! Ad ogni modo spero che i miei amici non avranno a vergognare per me, e che mi sarà dato mostrare come senz'esser demagoghi e fanatici, si possa avere intero il sentimento della propria dignità e mantenerlo anche a fronte d'ogni più estrema sventura.

E Montanari gli rispondeva il 23 ottobre:

Quanto a ciò che mi scrivi della difficoltà di conciliare il decoro colla necessità, non vorrei che tu esagerassi colla fantasia l'idea di decoro. Ciò da cui non devesi mai declinare si è l'onesto; quanto al decoro, in certe circostanze io sarei corrivo, e qualche ragionevole umiliazione me la piglierei quasi penitenza d'alcun atto meno prudente. So che molti taccerebbero di viltà un tale consiglio; ma perché crederò io mal fatto persuadere a un amico che tanto stimo ed amo ciò che in circostanze simili farei io medesimo?⁶¹

Necessità e decoro segnano di fatto l'istanza che scrisse al Governatore. Con buona onestà si assumeva la responsabilità dei propri versi patriottici, chiedendo che si tenesse conto delle circostanze in cui erano stati composti; specificava di non aver avuto parte di rilievo durante il biennio rivoluzionario e di aver condotto una vita appartata e dedita alla cura della propria salute e dei propri studi; confermava il proprio moderatismo, segnalando come si fosse pronunciato per la resa quando le condizioni di Venezia lo avevano reso necessario⁶². I pochi

⁶¹ Museo Civico Correr, Mss. P.D. 732c V.

⁶² Dell'istanza al Governatore restano due minute autografe non numerate, Museo Civico Correr Mss. P.D.731c I. In una si legge, tra l'altro: «Quanto agli scritti, né disconfesso, né presumo giustificare tre poesie da me stampate tra il marzo e l'ottobre [sic] 1848, cioè ne' primissimi tempi del sommovimento rivoluzionario; ma qui come ha principio ha pur fine per mio conto ogni fatto che possa dar giusta cagione di rimprovero o di castigo». E nell'altra: «Sapeva sicuramente dei versi composti nel primo tempo dei politici rivolgimenti, ma non avrei creduto che non si facesse ragione delle circostanze singolari in cui furono pubblicati».

amici si erano intanto mossi per lui e a gennaio il Governatore, pur non sciogliendo i dubbi su Carrer, prendeva atto che il Museo non dipendeva dall'amministrazione austriaca e revocava il provvedimento, reintegrando Carrer e Foscarini⁶³. Era l'ultimo anno di vita di Carrer, e la tesi non gli permise di esercitare che a tratti quell'ufficio.

In appendice al proprio studio Sartorio pubblica certi versi, in buona parte dialettali, che Carrer scrisse tra il '48 e il '49 mettendone in satira gli avvenimenti, e che non diede alle stampe, neanche quando rendere pubblico il proprio dissenso sulla Venezia repubblicana avrebbe potuto rappresentare un titolo di merito presso le autorità austriache e facilitare la propria riammissione alla direzione del Museo Correr. Si tratta di quattro componimenti e alcuni frammenti⁶⁴ che hanno mosso a sdegno gli studiosi e sono stati giudicati un'infamante offesa a quanti nel Risorgimento avevano creduto. In realtà non sono i versi di un austriacante, quanto piuttosto di un liberale che ha seguito i rivolgimenti contemporanei con un atteggiamento di intransigente moralismo, ne è rimasto deluso e li ha restituiti in satira. Ritornano in rima le aspre critiche, già espresse nella corrispondenza privata, sul malgoverno veneziano e sul riscatto nazionale tradito dai mali di sempre. Alle critiche spietate fa da contrappunto l'espressione di un'inalterata fede patriottica e la volontà di prendere le distanze da chi – Manin per primo e quanti lo incensano – gli sembra negare gli ideali risorgimentali. Così in *La Venezia del 1848*:

Ma mi bon galantomo
mi vero patriota
sti scandali no ingioto,
no incenso un zarlatan⁶⁵.

⁶³ Il 17 gennaio il Podestà comunicava a Carrer la decisione del Governatore, specificando i termini della reintegrazione: «A ciò si compiacque di condiscendere l'E.S. in vista della circostanza che il Museo Correr è uno Stabilimento Patrio, meramente privato, nel quale lo Stato non esercita alcuna ragione diretta od indiretta sua propria, e perchè poi non ha potuto rimanere insensibile alla premurosa e beneficente intromissione, e fervido interessamento di S.E. Cardinale Patriarca e del sottoscritto Podestà». (Museo Civico Correr, Mss. P.D. 731c I).

⁶⁴ *Una professione di fede; La Venezia del '48 (Canzoneta su l'aria: «senza costruto, o cara»); Per l'elezione della nuova assemblea; Satira; Frammenti politici. I-IV*, in G. SARTORIO, *op. cit.*, pp. 110-50.

⁶⁵ *La Venezia del '48, ibidem*, p. 112.

È una distanza che automaticamente si annulla quando l'attenzione si sposta sull'Austria. Di fronte al nemico comune Carrer recupera l'uso del plurale «noi», anche solo per constatare con sarcasmo che la condotta dei liberali non ha altro esito che rendere più agevole la controffensiva austriaca:

Radeschi e i so aderenti
i pol meterla via
la megio apologia
za ghe la femo nu ⁶⁶.

Il dissenso non lascia, insomma, spazio a nostalgie per il passato ordine di cose. L'amarezza è piuttosto nel sospetto che tutto sia cambiato per restare uguale a se stesso:

Tedeschi più no semo
e certo un ben xe questo
che tuto quanto al resto
xe gnente al paragon.

Ma adasio, perché temo
che dopo tanti guai
no sia che baratai
i nomi in conclusion;

e che le cosse sia
restae quel de avanti:
in gringola i birbanti
la zente onesta zò ⁶⁷.

Significativamente nelle strofe di chiusura Carrer muta il registro e la satira prende le forme in una preghiera alla Vergine, che dia soccorso a Venezia:

Maria, prima che vada
in fumo el coto e el cruo
sto povero paluo
se racomanda a vu.

[...]

Che sti fradei no daga
ai so fradei la corda;

⁶⁶ *Ibidem*, p. 116.

⁶⁷ *Ibidem*, p. 113.

che i liberali acorda
un fià de libertà.

Che sia San Marco un fato
e no una fantasia
che un'aquila nol sia
in forma de leon;

[...]

Che abiamo finalmente
un bon governo e giusto
che no ghe cata gusto
a far soprafazion⁶⁸;

Altrove, in *Per l'elezione della nuova assemblea*, la polemica è contro quanti gli sembrano ostacolare i lavori dell'Assemblea, eletta dai cittadini in propria rappresentanza, e si traduce in una recisa condanna della dittatura:

Donca se ghe conceda
ai deputati el poder far da lori
senza che salta suso altri dotori,

e quanto ai ditatori,
el più bel panegirico sarà
vardar quel che i ga fato fin qua⁶⁹.

Ad una rilettura anche il testo più discusso, quello con titolo *Satira*, non lascia spazio ad equivoci. Ripercorre in sequenza gli avvenimenti dall'estate '47 alla caduta di Venezia, li restituisce nei modi di una spietata ballata satirica, ma lascia intatti gli ideali nazionali, e si conclude, anzi, sulla desolante immagine di Venezia non più difesa ed esposta a prossime e «più fiere» umiliazioni:

Il tedesco qual lampo
porta più innanzi il campo
a Marghera, sul ponte
a San Giuliano, ed onte
più fiere allestirà...⁷⁰

La testimonianza di Carrer sulla Venezia quarantottesca non

⁶⁸ *Ibidem*, pp. 124-25.

⁶⁹ *Per l'elezione della nuova assemblea*, *ibidem*, p. 128.

⁷⁰ *Satira*, *ibidem*, p. 145.

è di fatto quella di un letterato disorientato dai tempi nuovi o esacerbato dalla tisi e dai propri personali rancori. È piuttosto la testimonianza di un liberale che non ha trovato nella realtà l'attuazione dei propri ideali; di un moralista che nella satira riconosce l'unico modo di rendere sulla pagina la propria amara concezione degli uomini e delle cose. Del resto, già negli anni immediatamente precedenti alle vicende quarantottesche Carrer aveva eletto la satira quale categoria privilegiata d'interpretazione del reale: epigrammi, apologhi, odi satiriche, sermoni⁷¹. E se nei giorni della rivoluzione gli era sembrato di poter correggere quella concezione del reale, negli avvenimenti successivi vi aveva trovato solo un'ulteriore e definitiva conferma. La satira bonaria di matrice oraziana che aveva governato la scrittura delle odi e dei sermoni non sembrava più un filtro adeguato. Per rendere i nuovi avvenimenti era necessario ricorrere alla scrittura indignata di Giovenale, che alla denuncia non associa una reale speranza di riscatto. Nella già citata lettera all'Oliva del 12 settembre 1849 Carrer chiama direttamente in causa Giovenale:

In somma quanto mi sembra che le nostre miserie si convenga che sieno narrate a documento de' figli e nipoti nostri, tanto credo volervi non poco ardimiento in chi se ne faccia come che sia narratore. Giuvenale sì vi troverebbe bel campo da menarvi a dritta e a sinistra la sua terribile sferza. O m'inganno, o le tante deformità d'ogni fatta che c'è tocco vedere (senza disconoscere quel di buono che v'ebbe, benché non molto) devono infondere nuovo spirito a chi si mette a rivaleggiare con esso. Orsù ch'egli è più che mai tempo di riudire italiana quella bile famosa [...].

⁷¹ Nel riunire la propria produzione nei due volumi di *Poesie e Prose* editi tra il 1845 e il 1846 Carrer inserì tre sezioni, assenti dalle sillogi precedenti – *Odi satiriche, Sermoni, Apologhi* – raccogliendo e selezionando, come di consueto, quanto era andato stampando in riviste, strenne, pubblicazioni d'occasione. Altri apologhi ed epigrammi furono stampati nel volume collettivo *Api e vespe. Epigrammi e apologhi di varj autori*, Milano-Venezia, Ripamonti Carpano, 1847. Ne è autore, oltre a Carrer, un gruppo di letterati, ospiti frequenti di casa Renier Zannini: Benassù Montanari, Giuseppe Capparozzo, Pietro Canal, Giovanni Veludo e la stessa Adriana Renier Zannini, che sigla N... La prefazione è firmata da Tommaso Locatelli, al tempo direttore della «Gazzetta di Venezia». L'intenzione – rimasta tale, prima a causa degli avvenimenti politici e in seguito per la morte di Carrer e di Capparozzo – era quella di pubblicare un volumetto ogni anno, raccogliendo i componimenti letti o composti durante le serate a casa Zannini. Il volume fu ristampato, accresciuto di una seconda parte rimasta inedita, nel 1882 a Venezia presso l'editore Ongania. Sull'argomento si veda: G. BIADEGO, *Api e vespe*, in *Da libri e manoscritti*, Verona, Münster, 1885, pp. 167-177.

Nell'ostilità del governo austriaco, nelle diffidenze dei liberali e più tardi dei biografi, Carrer scontava, insomma, la scelta di aver fatto parte a se stesso in anni di schieramenti, seguendo quel destino di isolamento che da sempre, nella vita come nella letteratura, gli era sembrato una condizione imposta dalla coscienza. Moriva il 23 dicembre 1850, senza riuscire a chiarire la propria posizione. Gli articoli commemorativi comparsi in occasione della morte, per quanto numerosi, testimoniano di una fama fortemente offuscata rispetto ad un quindicennio prima, e soprattutto di come alla residua notorietà non facesse riscontro una reale conoscenza dell'opera⁷². Alla critica degli anni Trenta, come si è detto, era sembrato di poter riconoscere in Carrer la tipologia ideale del poeta contemporaneo: un'esistenza appartata e soprattutto lontana dalle mondanità letterarie; un carattere nobile e schivo, estraneo ad interessi e vanità; una poesia improntata ad un forte rigore morale. Nel Cinquanta questi requisiti, pur ancora riconosciuti, non sembravano aver trovato il loro naturale epilogo nel fare di Carrer un esempio insigne di poeta risorgimentale e tra le righe o nei silenzi della critica si legge anche questa confusa delusione.

Del resto, oltre ad essere poco presente alla memoria, la produzione di Carrer aveva tutti i requisiti per confondere, anche in seguito, chi intendeva interessarsene. Era difficile decifrarne in quegli anni di schieramenti la scuola d'appartenenza. Qualcuno lo diceva romantico⁷³, altri notava invece che

⁷² Oltre ai numerosi articoli semplicemente commemorativi, di maggior rilievo critico risultano i seguenti interventi: L. ERCOLIANI, *Cenni biografici sulla vita e sulle opere di Luigi Carrer*, in «Il Cosmorama Pittorico», n. 21, 1851; P.A. PARAVIA, *Commemorazione di Luigi Carrer*, in «Gazzetta Piemontese», 12 gennaio 1851; G. VELUDO, *Dell'ingegno e degli scritti di Luigi Carrer*, in «Gazzetta Ufficiale di Venezia», 28, 29 aprile 1851; [G. ROVANI], *Luigi Carrer*, in «Il Crepuscolo», 5 gennaio 1851 (sicura è l'attribuzione a Rovani, che otto anni dopo, in un articolo sull'opera di Carrer edito sulla «Gazzetta Ufficiale di Milano» del 16 e del 17 marzo 1859, inserì infatti per incastro questo vecchio scritto uscito anonimo. Il che testimonia oltretutto di un'insospettata collaborazione di Rovani al periodico tenchiano. Fu poi compreso nella raccolta di saggi critici rovaniani, edita postuma per cura di Luigi Perelli: *Le tre arti considerate in alcuni illustri italiani contemporanei*, Milano, Treves, 1874).

⁷³ Tommaseo, per esempio, fin dal 1838 gli aveva riconosciuto il merito di averlo introdotto alle nuove idee romantiche: «Da' colloqui col Carrer, e prima di questo tempo, e più poi, trassi profitto non poco: perch'egli, amante già (sebbene con intendimenti men larghi e men suoi di quelli che dimostrò poscia) amante delle nuove idee che col titolo di romantiche gira-

«non veggonsi né suoi versi (eccetto in alcuno dei suoi primi componimenti) pensieri tolti dalle letterature straniere e con tristo innesto nelle nostre trasportati»⁷⁴. Per lo più ci si disimpegnava ricorrendo a generiche formule di compromesso: «tanto agli altri superiore nel trattar generi nuovi, sì ligio alle classiche forme»⁷⁵, oppure «tra l'antico e il moderno camminò prudente; e fu poeta dell'uno e dell'altro tempo»⁷⁶.

Alcuni facevano cenno alla biografia e all'edizione foscoliana⁷⁷, senza intuire quanto quell'esperienza, preceduta da una rigorosa ricerca di autografi e testimonianze e da una frequentazione dell'opera durata tutta la vita, avesse inciso sulla produzione e sull'esistenza stessa di Carrer. E non si riusciva pertanto a capire e dare collocazione ad un autore che in tempi di letteratura storica aveva praticato il romanzo epistolare⁷⁸, e

vano strapazzate da amici e da nemici in Italia, mi cominciò primo a screditare l'uso della mitologia, e le angustie delle unità tragiche, e l'affettata disconvenienza tra lo stile e il soggetto. A codeste idee non venni, confesso, se non adagino, e ripugnante.» N. TOMMASEO, *Memorie poetiche*, Venezia, coi tipi del Gondoliere, 1838; ora a c. di M. PECORARO, Bari, Laterza, 1964, p. 125.

⁷⁴ L. ERCOLIANI, *Cenni biografici sulla vita e sulle opere di Luigi Carrer*, cit.

⁷⁵ G. VELUDO, *Dell'ingegno e degli scritti di Luigi Carrer*, cit., 29 aprile 1851.

⁷⁶ *Ibidem*, 28 aprile 1851.

⁷⁷ La biografia e l'edizione foscoliana furono pubblicate a dispense, tra il marzo 1840 e l'agosto 1842: *Prose e poesie edite ed inedite di Ugo Foscolo, ordinate da Luigi Carrer e corredate della vita dell'autore*, Venezia, coi tipi del Gondoliere, 1840-1842. La biografia fu poi inserita nell'edizione lemonnieriana delle *Opere scelte* di Carrer: *Prose*, 1855, vol. II, pp. 229-451; ora in *Scritti critici*, a c. di G. GAMBARIN, cit., pp. 479-721 e, con un ricco apparato di note e un'aggiornata bibliografia, a c. di C. MARIANI, Bergamo, Moretti e Vitali, 1995.

⁷⁸ Poco nota e poco studiata è l'attività narrativa che Carrer accompagnò sempre a quella di poeta e di critico. Nel 1838 pubblicò, per i tipi del Gondoliere, il romanzo epistolare *Gaspara Stampa*, compreso nel volume *Anello di sette gemme o Venezia e la sua storia. Considerazioni e fantasie*: sette biografie di celebri veneziane scritte utilizzando tecniche diverse, dalla cronaca al dialogo, alla forma epistolare. La seconda edizione del romanzo, cui Carrer lavorò negli ultimi mesi di vita, uscì postuma: *Amore infelice di Gaspara Stampa. Lettere scritte da lei medesima e pubblicate da Luigi Carrer*, seconda edizione notabilmente corretta ed accresciuta, Venezia, Naratovich, 1851. Dai primi anni Trenta e per circa un quindicennio, aveva lavorato ad un secondo romanzo epistolare di argomento contemporaneo e di stampo foscoliano, rimasto inedito e incompiuto: *Osanna. Lettere scritte da varie persone del nostro tempo e pubblicate da Luigi Carrer*, ora in ed. critica a c. di M. GIACHINO, Padova, Editoriale Programma, 1997. Un terzo romanzo,

preferito l'analisi psicologica all'intreccio; che aveva, tra l'altro, foscolianamente tradotto *La chioma di Berenice*, il primo libro e alcuni frammenti del *De rerum natura* e aveva vissuto la propria esistenza come una sorta di lungo esilio, per quanto esilio in patria; che aveva fatto propri i motivi più cari a Foscolo e, per fare un esempio, nell'*Inno alla terra* aveva scritto:

Indarno fu la mia speranza! Oh care
 memorie dei prim'anni! oh miei perduti
 alberghi! oh sotterrate ossa dell'avo,
 lunge dal pianto dei nepoti! Ed ora,
 fatto ramingo di raminghi padre,
 terren certo non ho, tranne quel solo
 che tra i vulgari tumuli e le croci
 serba il fral della madre e aspetta il mio⁷⁹.

Come non si riusciva a decifrare la scuola d'appartenenza dell'opera carreriana, così non si riusciva a capire perché quel poeta illustre, di riconosciuta integrità morale, non avesse dato agli avvenimenti quarantotteschi la propria incondizionata adesione, facendosene cantore senza riserve. Sospettarlo di austriacantismo per mero interesse personale sembrava poco verosimile, neanche Tommaseo riuscì a sostenere con convinzione questa tesi. Né in quegli anni era facile intravedere come, in realtà, Carrer avesse vissuto la rivoluzione veneziana del '48 con

Serafina, anch'esso incompiuto e di argomento contemporaneo, venne parzialmente pubblicato da Carrer sul «Giornale Euganeo» del 31 gennaio 1844; fu poi inserito da Le Monnier nel vol. IV delle *Opere scelte: Racconti*, 1857, pp. 269-315. Sull'attività narrativa di Carrer si veda: F. TANCINI, *Luigi Carrer e la novella in prosa del Primo Ottocento*, in *Novellieri settentrionali tra Sensismo e Romanticismo*, Modena, Mucchi, 1993, pp. 119-160.

⁷⁹ *Inno alla terra*, in *Poesie*, Padova, Minerva, 1832, p. 97. Ovvvia, in questi versi, anche la ripresa di Leopardi, autore cui Carrer guardò sempre con interesse. Nel Novecento la poesia di Carrer ha trovato una precisa collocazione storico-letteraria, quale maggior espressione del romanticismo veneto in A. BALDUINO, *Romanticismo e forma poetica in Luigi Carrer*, in «Atti dell'Istituto Veneto di Scienze Lettere ed Arti», t. CXX, 1962, pp. 93-161. Tra i contributi critici novecenteschi sull'opera carreriana si segnalano inoltre: U. BOSCO, *Romanticismo veneto*, in «Lettere Italiane», gennaio-marzo 1961, pp. 78-88; A.M. MUTTERLE, *L'opera critica di Luigi Carrer*, in «Comunità», febbraio 1970, pp. 145-151; ID., *Narrativa e poesia nell'età romantica e nel secondo Ottocento*, in *Storia della cultura veneta*, Vicenza, Neri Pozza, 1986, vol. VI, pp. 126-128; M. PUPPO, *Convergenze critiche: Luigi Carrer e Carlo Tenca*, in «Italianistica», settembre-dicembre 1972, pp. 451-460; D. CONSOLI, *Carrer critico*, in «Otto-Novecento», maggio-agosto 1979, pp. 221-242.

già una delusione alle spalle, quella di Foscolo di fronte agli avvenimenti del 1797, che così, nel ricostruire la biografia foscoliana, aveva restituito sulla pagina:

Quanto maggiore fu a principio la sua sconsigliata fiducia, tanto più profonda e irrimediabile doveva essere e fu la sua diffidenza negli uomini e nelle cose, che stimò di vedere inevitabilmente soggette all'arbitrio e alla forza del caso. Onde all'entusiasmo che aveva ispirati i canti repubblicani succedette la meditata tristezza de' *Sepolcri*, e nelle prose tutte e nelle poesie posteriori il sentimento miserissimo della vanità d'ogni umano divisamento a migliorare i destini del mondo⁸⁰.

Il disinganno, in Carrer, come prima di lui in Foscolo, dal presente si dilata a coinvolgere il passato, fino a far dubitare che i grandi uomini di un tempo non siano tali che per effetto della storiografia. Scriveva Carrer nella già citata lettera a Stefano Duprè del 12 ottobre 1848:

Dirai che io me la prendo con mezzo mondo; ma Dio sa se vorrei vedere chi fosse degno d'esser adorato e adorarlo, e baciargli il piede come a pontefice, e proclamarlo benefattore del genere umano, anche per questo che non lascierebbe morire affatto fra gli uomini il sentimento della gratitudine e della ragionevole ammirazione. Ma finora, o m'inganno, meglio voltarsi ai defunti e credere veraci le storie e d'altra pasta che non i presenti gli eroi del passato. Che quasi quasi se durassero a questo modo le cose sarei tentato a credere che Socrate, Epaminonda, Bruto, Catone e compagni ci appaiono tali perché veduti traverso le lenti prestateci dagli storici, tutti dal più al meno poeti. Ma a questa deplorabile conclusione non sono ancora venuto e non verrò, spero; studiandomi a tutto potere di illudermi sul passato, se non mi fosse più possibile sul presente [...].

Aveva scritto Foscolo, per esempio, nel 1801 nel *Proemio* ai progettati e mai realizzati *Discorsi sopra gli uomini illustri di Plutarco*:

[...] mi sono rivolto ai pochi illustri che a tanti anni e a tante genti sovrastano quasi primati dell'uman genere, discorrendo su le loro vite scritte da Plutarco, per quanto è concesso al mortale, spassionatamente. Che se in questi pochissimi l'uomo m'apparirà *buono saggio e forte* per se stesso, incomincerò, pentendomi della mia opinione, a reputarlo, e ad amarlo consolandomi de' tanti suoi mali quasi di necessari preparativi di una verace eterna felicità. Temo nulladimeno ch'io spogliando gli uomini

⁸⁰ *Vita di Ugo Foscolo*, in *Scritti critici*, a c. di G. GAMBARIN, cit., pp. 506-7. Da questa edizione si citerà anche in seguito.

di Plutarco dalla magnificenza storica, e dalla riverenza per l'antichità, poca o niuna distanza troverò tra i passati e i presenti, perché sospetto l'umanità e tutte le sue vicende non mutarsi mai sennon nelle apparenze⁸¹.

Il motivo della disillusione politica, dei «fatti» che contraddissero le «belle immaginazioni»⁸², insistito quanto la censura lo permetteva, ritorna di continuo nella biografia foscoliana ed anzi la organizza, la spiega e la conclude:

Contemperò gli studi suoi ai tempi, agognando, come gli antichi, a quella specie di gloria che il letterato si acquista adempiendo in pari tempo le parti del cittadino. Scoppiò la rivoluzione francese, propagatasi poscia nella veneta democrazia; e in questa s'avvisò di vedere avverati i suoi sogni. Tenne dietro al fantasma, e, nuovo Alceo, trattò con sincerità e ardimento giovanile la lira e la spada. L'esperienza ben presto gli fece toccar con mano quanto vi avea d'illusorio e fugace in quel barattarsi continuo di nomi e d'insegne, restando pur sempre que' di prima gli uomini ed i costumi. Si ravvide, e senza rinnegare gli astratti principî, passò nella pratica dalla sconsigliata fiducia alla incredulità disperata⁸³.

Da sempre Carrer era andato comparando la propria vicenda umana e artistica a quella di Foscolo, riconoscendo se stesso non tanto, come fu per altri foscoliani, nel magistero dell'Ortis⁸⁴, quanto piuttosto nella lezione del Didimo Chierico. Nel ripercorrere la produzione di Foscolo aveva più volte segnalato la forte valenza autobiografica della *Notizia intorno a Didimo Chierico*, l'aveva definita un lavoro «non grande per mole ma de' più stimati dell'autor nostro»⁸⁵, l'aveva inserita nell'edizione delle opere – significativamente escludendo l'*Ortis*, e non solo per motivi di censura – e l'aveva stampata anche separatamente nella silloge di scritti autobiografici *Autori che ragionano di sé*⁸⁶. E nel ricordo di un amico, che rievoca un

⁸¹ U. FOSCOLO, *Discorsi sopra gli uomini illustri di Plutarco. Proemio*, in *Scritti letterari e politici (1796-1808)*, a c. di G. GAMBARIN, Ed. Nazionale, vol. VI, Firenze, Le Monnier, 1972, pp. 195-196.

⁸² *Vita di Ugo Foscolo*, cit., p. 510.

⁸³ *Ibidem*, p. 718.

⁸⁴ A questo proposito: V. CIAN, *Gli alfieriani-foscoliani piemontesi ed il romanticismo lombardo piemontese del primo Risorgimento*, Roma, Società Nazionale per la Storia del Risorgimento Italiano, 1934.

⁸⁵ *Vita di Ugo Foscolo*, cit., p. 660.

⁸⁶ *Autori che ragionano di sé*, Venezia, co' tipi del Gondoliere, 1840, pp. 223-235.

incontro avvenuto a Venezia nella Biblioteca Marciana nell'aprile del 1850, la fisionomia di Carrer, «venuto egli pure a raffrontare non so quale testo di autore antico», assume i tratti del Foscolo-Didimo:

L'anima d'artista si trovava tutta quanta nel delicato profilo – greco profilo – del suo volto, del pari che da'suoi libri l'anima sua. Scorgevasi l'elegante severità delle sue prose nell'amabile compostezza delle sue forme: la dolcezza, più la mestizia del suo verso nel suono fioco, soave della sua parola: lo sdegno della sua musa nell'arguto sorriso delle sue labbra: il cruccio dell'animo, le sue morte speranze nel pallore della sua fronte: la correttezza instancabile, continua dei molteplici suoi scritti nella sensibile curva dell'alta, esile, dignitosa sua persona; l'amore costante alla sua Venezia, all'Italia in tal qual ardimento, che traspariva ogniqualvolta severo da tutto il suo aspetto⁸⁷.

L'edizione foscoliana e la *Vita* – ossia la raccolta più ampia di scritti foscoliani fino ad allora stampati e una biografia documentatissima, impegnata ad evitare l'aneddotica e accompagnata da un attento esame critico e stilistico dell'opera – uscirono a dispense per i tipi del Gondoliere tra il 1840 e il 1842, a più riprese rallentate dagli ostacoli frapposti dalla censura austriaca e puntualmente registrati dall'epistolario carreriano⁸⁸. Erano state precedute da una ricerca capillare di autogra-

⁸⁷ D. PALLAVERI, *Luigi Carrer. Ricordo*, Brescia, Tipografia di F. Apollonio, 1871, p. 21.

⁸⁸ Scriveva, per esempio, il 25 settembre 1839 all'amico Francesco Venturi, con cui condivideva la passione per Foscolo: «l'edizione del Foscolo che avevo cominciata arenò, colpa la censura; ma sarà tra non molto ripresa.» Alcuni mesi prima, nella lettera del 12 febbraio 1839, aveva comunicato l'avvio della stesura della *Vita*: «Io pure avrei non poche [cure] a comunicartene. Tra le altre il bisogno d'averti a consigliere ora che sto scrivendo, tratta da moltissime lettere inedite e frammenti vari di versi e di prose, la vita del Foscolo.» Carrer aveva conosciuto Francesco Venturi, insieme con Tommaseo, durante gli anni universitari a Padova. Dopo la laurea Venturi si era trasferito in Lombardia, dove alla professione di magistrato associava quella di letterato, collaborando tra l'altro all'«Eco» e alla «Biblioteca Italiana». Foscolo è argomento frequente del carteggio, soprattutto negli anni 1836-39: Carrer trascrive lettere che la censura gli ha impedito di pubblicare sul «Gondoliere»; riferisce e richiede informazioni bibliografiche; prega Venturi di procurargli edizioni che non riesce a reperire in Venezia. Il Museo Correr conserva, con segnatura Mss. P.D. 732c IV, 43 lettere autografe di Carrer a Venturi non numerate e datate dal 1829 al 1839, ad eccezione di 5 che non portano data. Presso il medesimo Museo giacciono, con segnatura Mss. P.D. 728c I, 106 lettere autografe di Venturi a Carrer, numerate e datate dal 1823 al 1839.

fi e di testimonianze, anch'essa documentata dall'epistolario, e risultavano pertanto costruite con materiali decisamente consistenti per qualità e quantità, spesso di prima mano, inediti e rari, sottoposti ad un rigoroso vaglio documentario e filologico⁸⁹. Aveva accanitamente cercato contatti e corrisposto con quanti conobbero Foscolo o con chi a sua volta li aveva conosciuti. Aveva, tra l'altro, incontrato e raccolto la testimonianza di Giulio Foscolo, fratello minore di Ugo, che più volte nella *Vita* menziona⁹⁰. Aveva sotto mano, per esempio, i frammenti del *Sesto tomo dell'io* da cui citò ampiamente; redazioni diverse di testi come i *Sepolcri* o l'*Ode a Bonaparte*, che sottopose a collazione; frammenti dei sermoni; blocchi inediti dell'epistolario, come il carteggio con Isabella Teotochi Albrizzi, che poté consultare ma non inserire tra le opere, per il divieto imposto dal conte Giuseppe Albrizzi, figlio di Isabella ed erede di quelle carte, che lui stesso intendeva pubblicare; e per primo, com'è noto, dette notizia di scritti come il *Piano di studi*⁹¹.

⁸⁹ La ricerca e la frequentazione dell'opera fosciana trovarono, ovviamente, esiti anche sulle pagine del «Gondoliere», il periodico che Carrer diresse tra il 1833 e il 1843, spesso essendone l'unico compilatore. Nel corso degli anni e secondo gli umori della censura, pubblicò lettere di cui era entrato in possesso (13 aprile, 4 e 25 giugno, 9 luglio, 6 agosto 1836); stampò versi, come per esempio alcuni frammenti delle *Grazie* (2 giugno 1838); intervenne per difendere la memoria di Foscolo dalla maldicenza o dagli errori dei biografi, come nel caso dell'articolo *Grappolo di spropositi intorno Ugo Foscolo* (24 febbraio 1838), ora in *Scritti critici*, a c. di G. GAMBARIN, cit., pp. 299-303. Sul «Gondoliere» si veda: G. GAMBARIN, *I giornali letterari veneti nella prima metà dell'Ottocento*, in «Nuovo Archivio Veneto», t.XXIV, 1912, in particolare pp. 296-306.

⁹⁰ «Potei vederlo e parlargli due anni prima [della morte per suicidio], e paragonandone le belle e virili forme col ritratto che di sé dettò Ugo, tristamente compiacermi della rassomiglianza. Povero Giulio!» (*Vita di Ugo Foscolo*, cit., p. 529).

⁹¹ Nella breve avvertenza *Ai lettori* premessa all'edizione, Carrer dichiara a grandi linee la provenienza di quanto ha pubblicato o utilizzato: «oltre le cose già preventivamente stampate, parecchie inedite: le prime tratte qua e là da varie edizioni, e fra l'altre dalla recente fatta nella Tipografia Fiesolana l'anno 1835 dal professore Caleffi; le seconde parte cedute al *Gondoliere* dal chiarissimo professore E. De Tipaldo, parte potute avere graziosamente da possessori parecchi». Numerosi materiali furono forniti a Carrer dal medico lodigiano Giuseppe Guarnieri «degli scritti di Foscolo studiosissimo cercatore»: «Quanto alle notizie spettanti alla vita del Foscolo oltre al dottor Guarnieri anzi detto, e al professor De Tipaldo, che di alcuni studii e frammenti mi fu liberale perchè me ne giovassi, molto ho potuto ricavare dalla corrispondenza di esso Foscolo colla illustre Isabella Albrizzi, e concessami a tutto mio agio ad esaminare dal conte Giuseppe, erede e mantenitore della

La lunga fedeltà alla memoria e al magistero foscoliano non si esaurisce con l'edizione delle opere e la stesura della biografia. Negli anni successivi, come si è visto, Carrer interpretò gli avvenimenti storici proiettandoli sull'esperienza di Foscolo. E ancora negli ultimi mesi di vita tornava ad occuparsi di Foscolo, fornendo consigli e trasmettendo materiali a Felice Le Monnier, al tempo impegnato in una nuova edizione delle opere e che si era rivolto a Carrer richiedendone la consulenza. Nel breve carteggio con l'editore fiorentino Carrer suggerisce criteri d'impostazione, discute attribuzioni e datazioni, riferisce notizie per il reperimento di altri materiali, nella speranza che quell'edizione sani alcune lacune che la censura aveva imposto alla propria. Aveva preso impegno in quei mesi, sempre con Le Monnier, per la cura di un'edizione delle opere di Alfieri, che non riuscì a realizzare. E anche nelle lettere che trattano di quel progetto, pur ambito, il pensiero e la scrittura ritornano di continuo all'edizione foscoliana, spesso con bruschi cambi d'argomento, per aggiungere un'informazione o un suggerimento, o per raccomandare che il lavoro venga condotto con rigore filologico, nella costante preoccupazione di curare e rispettare la memoria di un autore con cui gli era sembrato di aver condiviso un medesimo destino⁹².

cortesia della madre». Su Carrer studioso ed editore di Foscolo si veda: G. GAMBARIN, *Antifoscoliani maligni*, in «Ateneo Veneto», luglio-dicembre 1961, in particolare pp. 78-87; ID., *L'edizione foscoliana del Carrer*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», LXXXII, 1965, pp. 71-87.

⁹² Presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, con segnatura Le Monn. 24, 23-29, sono conservate 7 lettere di Carrer a Felice Le Monnier, datate dal 1849 al 1850.

ABSTRACT

The poet and narrator Luigi Carrer (1801-1850) is today recognised as a major representative of the Romantic period in the Veneto. During the Venetian Revolution of 1848 to 1849 and then after the return of Austrian dominance in Venice, Carrer was suspected of being an Austrian sympathiser among the liberal groups and concurrently was considered a liberal in pro-Austrian groups. This essay has the purpose of reconstructing, through the analysis of documents and other evidence, the entire event, highlighting the strong influence that the works and biography of Foscolo had on Carrer.

KEY WORDS

Modern Italian literature. Venetian history. Carrer.

Giuseppina Grespi

LA MEDEA CASTIGLIANA DEL MS. 3190
DELLA BIBLIOTECA DE CATALUÑA

La scoperta di un nuovo ms. contenente la traduzione castigliana quattrocentesca della *Medea* di Seneca fornisce nuovi interessanti dati che definiscono la situazione testuale di questa traduzione e permette di approfondire ulteriormente lo *stemma codicum* della tradizione.

È interessante esaminare l'unica tragedia presente nel codice 3190¹, la settima tragedia di Seneca, la *Medea* appunto, in quanto nessuno degli studiosi che si sono occupati di questa traduzione castigliana era a conoscenza dell'esistenza di questo manoscritto.

La localizzazione di sette testimoni contenenti le *Tragedie* indica la considerevole diffusione dell'opera tra il XIV ed il XV secolo, basti pensare che della famosa traduzione dell'*Eneide* eseguita da Villena conserviamo solo tre codici², della *Divina Commedia* solamente uno³ come per la traduzione del *De-*

¹ Per indicare il ms. 3190 della Biblioteca de Cataluña si userà in questo studio la sigla BC.

² Si tratta del Ms. 17.975 della Biblioteca Nacional de Madrid; Ms. 10 della Biblioteca Menéndez Pelayo, Santander; Ms. 82-1-1 della Biblioteca Capitular y Colombina, Sevilla; sempre alla Biblioteca Nacional de Madrid si trova il Ms. 10.111, contenente solo le glosse della traduzione. Si veda, per ciò che riguarda questa importante traduzione gli studi di CICERI, M., «Enrique de Villena, traduttore dell'Eneide e della Commedia», *Rassegna Iberistica*, 15, 1982, pp. 3-24; CATEDRA, PEDRO M., *Traducción y glosas de la Eneida*, Salamanca, 1989 (libros I y II); LACUESTA, RAMÓN SANTIAGO, «La primera versión castellana de la "Eneida" de Virgilio», *BRAE*, anejo XXXVI-II, Madrid, Real Academia Española, 1979; LACUESTA, RAMÓN SANTIAGO, «Sobre los manuscritos y la traducción de la "Eneida" de Virgilio hecha por Enrique de Villena», *Filología Moderna*, XI (1970-1971), pp. 299-300.

³ Si tratta del ms. della Biblioteca Nacional de Madrid Ms. 10.186. Si vedano gli studi di CICERI, M., «Enrique de Villena, traduttore dell'Eneide e della Commedia», *Rassegna Iberistica*, 15 (dicembre, 1982), pp. 3-24; PA-

cameron di Boccaccio ⁴.

Particolare successo deve aver goduto la traduzione castigliana della *Medea*, in quanto è l'unica presente in tutti e sette i mss. castigliani che a tutt'oggi si conoscono. Non era usuale che le tragedie venissero trasmesse isolatamente come nel caso della *Medea* nel ms. BC, ma si era già verificato in qualche ms. catalano che la *Medea* venisse trasmessa anche separatamente dalle altre tragedie seneciane ⁵. È probabile che il volgarizzamento della *Medea* fu copiato nel ms. 3190, su precisa richiesta di un privato a cui interessava leggere solo la settima tragedia di Seneca, e così il copista la estrapolò da un ms. contenente anche le altre tragedie, infatti nella rubrica, la *Medea* continua ad essere nominata come *setena tragedia*.

Al fine di avere una visione completa dei mss. castigliani e delle tragedie in essi contenute, li elencherò brevemente ⁶:

Ms. S-II-7 BIBL. DE EL ESCORIAL (ME)	Ms. S-II-12 BIBL. DE EL ESCORIAL (ME2)
1. Hercules furens	1. Hercules furens
2. Thyestes	2. Thyestes
3. Phoenissae	3. Phoenissae
4. Phaedra	4. Phaedra
5. Oedipus	5. Oedipus
6. Troades	6. Troades

SCUAL DOMÍNGUEZ, JOSÉ ANTONIO, *La traducción de la «Divina Comedia» atribuida a D. Enrique de Aragón, estudio y edición del «Infierno»*, Salamanca, Universidad de Salamanca, (Col. Acta Salmanticensia, 182), 1974.

⁴ Il ms. J.II.21 della Biblioteca de El Escorial. Si veda: BOURLAND, C.B., «Boccaccio and the "Decameron" in Castilian and Catalan literature», *Revue Hispanique*, XII, 1905, pp. 32-43; *El Decameron en castellano*, Ms. de el Escorial. Edición hecha por F. De Haan 1911. (Reprinted from Studies in Honour of A. Marchall Elliot., vol II).

⁵ Dei sette mss. catalani che contengono la traduzione delle *Tragedie* di Seneca, due contengono solo la *Medea*: il Ms. VII del Archivo del Palau, ora perduto, conteneva la *Medea* completa (tranne l'ultima carta) e solo gli *argumenta* delle altre tragedie; il Ms. 352 della Bibl. de Catalunya de Barcelona, della seconda metà de XV sec., contiene solo la *Medea*.

⁶ Per ulteriori informazioni riguardanti i mss. e la loro descrizione rimando ai seguenti studi: GRESPI, G., «La traduzione Spagnola medioevale della "Medea" di L. A. Seneca», *Annali di Ca' Foscari*, anno XXXII, 1-2, 1993, pp. 211-231; CICERI, M., GRESPI, G., «La traduzione castigliana medioevale delle Tragedie di Seneca», *Annali di Ca' Foscari*, anno XXXV, 1-2, 1996, pp. 95-130; GRESPI, G., «La traduzione castigliana delle Tragedie di Seneca nel manoscritto 107 della Real Academia Española», *Annali di Ca' Foscari*, anno XXXVI, 1-2, 1997, pp. 412-422.

LA MEDEA DEL MS 3190 DELLA BIBLIOTECA DE CATALUÑA

7. Medea	7. Medea
8. Agamennon (fino v. 309)	8. Agamennon (fino v. 309)
9. Octavia (fino v. 817)	9. Octavia
10. _____	10. Hercules Oeteus
Ms. II-1786 BIBL. DE PALACIO MP	Ms. 107 REAL ACADEMIA ESPAÑO- LA DE LA LENGUA (s. XV) MA
1. Hercules furens	1. Hercules furens
2. Thyestes	2. Thyestes
3. Phoenissae	3. Phoenissae
4. Phaedra	4. Phaedra
5. Oedipus	5. Oedipus
6. Troades	6. Troades
7. Medea	7. Medea
8. Agamennon (fino v. 309)	8. Agamennon (fino v. 309)
9. Octavia (fino v. 782)	9. Octavia (fino al v. 817)
10. _____	10. _____
Ms. 8230 BIBL. NACIONAL (MN2)	Ms. 3190 BIBL. DE CATALUÑA (BC)
1. Troades (argomento; tragedia con grandi lacune)	1. Medea (incompleta)
2. Hercules furens (argomento)	
3. Thyestes (argomento)	
4. Phoenissae (argomento)	
5. Phaedra (argomento)	
6. Oedipus (argomento)	
7. Medea (argomento; tragedia con grandi lacune)	
8. Agamennon (argomento, tragedia fino v. lat 251)	
9. Octavia (argomento)	
10. Hercules Oeteus (argomento)	
Ms. 7088 BIBL. NACIONAL (MN)	
1. Hercules furens (argomento)	
2. Thyestes (argomento più alcuni versi)	
3. Phoenissae (argomento)	
4. Phaedra (argomento)	
5. Oedipus (argomento)	
6. Troades	
7. Medea	
8. Agamennon (fino v. 309)	
9. Octavia (argomento più alcuni versi)	
10. Hercules Oeteus (argomento)	

DESCRIZIONE DEL MS. 3190 DELLA BIBLIOTECA DE CATALUÑA (BC)

Il ms. 3190 della Biblioteca de Cataluña (BC), cartaceo, contiene 97 carte (198 × 140 mm.). Sono presenti in esso quattro diverse opere, copiate da mani differenti, che in seguito furono inquadernate assieme. La scrittura, per quanto riguarda la *Medea* e la traduzione della *Guerra de Jugurta* di Sallustio, è semicorsiva libraria, a tratti gotica nella *Medea* (32r-33v.), ed è della fine del sec. XV. Nelle altre due opere la scrittura è libraria. Non sono presenti segni paragrafali; vi sono spazi bianchi per le capitali; la misura dello specchio ed il numero di righe varia a seconda dell'opera⁷. Nelle carte 22-30 l'inchiostro si è corroso ed il testo si legge male. In bianco le carte 54-57.

Le opere contenute hanno caratteristiche simili: due sono la traduzione di testi classici, le altre due sono compilazioni di sentenze. Si trovano nel seguente ordine:

- 1) Seneca, *Medea* (1r.-36v.; numerazione antica: 65r.-102v.);
- 2) Albertanus Brixiensis, *Doctrina de hablar e de callar bordenada por Marco Tullio* (37r.-49r.; numerazione antica: 102r.-114r.);
- 3) anonimo, *Buenos dichos de philosophos por instruir los omnes a buena vida* (49v.-52v.; numerazione antica: 114v.-118r.);
- 4) Sallustio, *Guerra de Jugurta* (58r.-97r.; numerazione antica: 123r.-162v.)⁸.

Già ad un primo esame, il nuovo ms. della Biblioteca de Cataluña dimostra di essere un codice interessante, soprattutto per l'affinità con il ms. MN2 che, come abbiamo dimostrato nello studio dell'*Agamennone*⁹ è il testimone più «fedele», cioè quello che più si avvicina al volgarizzamento catalano e quindi al latino. Esaminando più da vicino questi due manoscritti si notano delle somiglianze ma anche numerose differenze.

In entrambi i mss. la traduzione della *Medea* è incompleta, ma le lacune presenti non sono corrispondenti.

MN2 presenta una lunga lacuna: si interrompe all'inizio del

⁷ Per quanto riguarda la *Medea* lo specchio misura 132 × 90; righe da 22 a 27.

⁸ Si veda al riguardo lo studio di GEMMA AVENOZA I VERA, JOSÉ IGNACIO PÉREZ PASCUAL, «La traducción de Salustio obra de Vasco Ramírez de Guzmán», *Studi mediolatini e volgari, fondati da Silvio Pellegrini*, vol. XLI, pp. 9-26.

⁹ CICERI, M., GRESPI, G. «La traduzione ...», cit., p. 96.

cap. II del I acto, che corrisponde al v. latino 63, cioè manca quasi tutto il cap. II del I atto; i cap. I-II-III del II atto; il cap. I e gran parte del cap. II del III atto.

Inoltre il manoscritto MN2 è copiato in maniera disordinata: inizia con l'atto III cap. III e continua senza seguire il corretto ordine degli atti e dei capitoli: per esempio il capitolo primo si trova verso la fine del manoscritto; spesso si interrompe la successione logica del testo e numerosi versi sono invertiti originando molte lacune e omissioni «apparenti» poichè questi versi si trovano sciolti in altre parti del manoscritto.

La traduzione della *Medea* nel ms. BC è incompleta in quanto, dei cinque atti previsti secondo la divisione fatta da Nicolaus Treveth¹⁰, BC si interrompe bruscamente all'inizio del III cap. del III atto con la frase *aquellos que tocaron e cortaron los árboles* che corrisponde alla traduzione del lat. v. 608; è probabile che la brusca interruzione della frase appena iniziata sia dovuta alla perdita di alcune carte poichè avviene esattamente alla fine della carta 101v.¹¹

In BC (alla fine della c. 97) c'è inoltre una breve lacuna che corrisponde alla traduzione dei vv. lat. 522-537. Anche in questo caso l'interruzione si deve con probabilità alla perdita di alcune carte in quanto alla fine della 97v. si trova un richiamo (*tu Jaasón buye*) che corrisponde all'inizio della traduzione mancante.

Le epigrafi che introducono ogni atto e capitolo, secondo la divisione di Nicolaus Treveth sono presenti in BC ma non in MN2.

Sebbene nei mss MN2 e BC la lingua sia più colta e si noti la presenza di moltissimi catalanismi, più rari invece nei mss. ME ME2 MP MA, la traduzione trasmessa dai sette mss. castigliani è la stessa. Risulta evidente, anche dall'analisi delle varianti, che soprattutto il copista di BC aveva maggiore familiarità col catalano che non i mss. del ramo Y¹², che come è già

¹⁰ Per ulteriori informazioni sul domenicano inglese, che scrisse un commento alle *Tragedie*, si veda E. FRANCESCHINI, *Studi e note di filologia latina medioevale-glosse e commenti medioevali a Seneca tragico*, Milano, 1938.

¹¹ Per quanto riguarda la numerazione delle carte di questo ms. mi riferirò anche in seguito alla numerazione antica, in quanto risulta più leggibile nelle fotocopie in mio possesso.

¹² I mss. del ramo Y sono ME ME2 MP MA come risulta dallo *stemma codicum* proposto negli studi di M. Ciceri e G. Grespi, citati precedentemente; si veda anche lo *stemma codicum* alla fine di questo articolo.

stato dimostrato¹³, pur trattandosi della stessa traduzione spesso presentano delle innovazioni soprattutto linguistiche.

Gli unici errori comuni a tutti i mss. castigliani sono errori che già troviamo nella traduzione catalana, come evidenziano gli esempi che seguono:

lat.¹⁴ v. 48: *funus per artus.*

cat.¹⁵ 128: *los membros dels corssos [ossos N; cosos T] de mos enemichs*

cast. (I cap. I acto): *los mienbros de los cuerpos de mis enemigos* Y MN2 BC

Il traduttore non ha capito la probabile allusione al fratello di Medea che lei stessa uccise e fece a pezzi per poter fuggire, riferisce invece più genericamente di *mienbros de los enemigos* di cui non si riesce a comprendere l'identità.

lat. v. 93 *cum virgineo (femineoE) constitit in choro.*

cat. 189: *com ffon en lo tàlem virginal*

cast. (II cap. I acto): *quando fue en el tálamo virginal* Y BC

È un errore di traduzione già presente in catalano. Il volgarizzatore suppone che l'espressione del testo latino *choro virgineo* sia una metafora per indicare il *tálamo virginal* e non capisce che in realtà la parola *chorus* a volte significa moltitudine e a volte indica precisamente il coro, in questo caso composto dalle donne di Corinto.

lat. vv.100-101: *sic nitidum iubar pastor luce nova roscidus aspicit.*

cat. 195-196: *es par e semblant a l'alba, la qual mira en llum nova lo pastor apellat Roscidus.*

cast. (II cap. I acto): *e paresçia e semejava al alva, la qual mira con luz nueva el pastor llamado Rustido* Y; *es par e semejante al alva, la qual mira en lunbre nueva el pastor llamado Rostidus* BC

¹³ CICERI, M., GRESPI, G., *op. cit.*, p. 104.

¹⁴ Per il testo latino seguo l'edizione di L. HERMANN, *Sénéque tragédies*, 2 vols., Paris 1961.

¹⁵ Per il testo catalano mi avvalgo dell'ottima edizione critica di TOMAS MARTÍNEZ ROMERO, *L.A. Sèneca Tragèdies*, editorial Barcino, Barcelona 1995, 2 vols. La numerazione delle righe e le sigle dei mss. catalani sono quindi quelle usate nella suddetta edizione. Per una diretta comprensione delle sigle usate, cito di seguito i mss. catalani e le loro sigle: ms. 953-V, Biblioteca del Palau de Peralada (P); ms. 295 Biblioteca de Catalunya, Barcelona (C); ms. 14704 Biblioteca Nacional, Madrid (N); ms. II/3096 Biblioteca de Palacio, Madrid (R); ms. 12 Biblioteca Capitular, Barcelona (T); ms. VII dell'Archivo del Palau, Barcelona (B); ms. 352 Bibl. Catalunya, Barcelona (H).

Rustido non è il nome del pastore ma un aggettivo (roschidus: bagnato di rugiada).

lat. vv. 231-232: *quique trans Pontum quoque summota Lynceus lumine immisso videt.*

cat. 446: *aquí ffonch Linceus, qui havia la vista tan aguda que veyá les coses que.s feyen ultramar e ab la vista penetrava los monts.*

cast. (II cap. II acto): *ay fue Linteo que avía la vista tan aguda que veyá las cosas que se veýan e fazían en ultramar, e con la vista penetrava las montañasY;*

Linteo que tenía la vysta tan aguda que veýa las cosas que se hazían allende la mar y con la vysta penetrava los montes BC.

Il traduttore trivializza *trans Pontum* trasmettendo le lezioni *en ultramar Y* e *allende la mar BC*; inoltre non comprende il significato del participio passato con il sostantivo *summota* che traduce con *montañas* o *montes*.

lat. vv. 537-538: *Sana meditari incipe, et placida fare.*

cat. 915: *Prech-te, Medea, que no vulles pensar ni cogitar sinó coses bones e sanes e honestes, **parlar** coses plasents.*

cast. (cap. II acto III): *Ruégote Medea que non quieras cogitar ni pensar [pensar ni cogitar MA BC pensar nin comedir MN] synon [salvo MN] cosas buenas, santas [sanas BC MN2 om. MN] e honestas, e **fabla** [habla BC] cosas plazientes Y MN MN2;*

Si può supporre che l'errore presente in tutti i mss. castigliani (*fabla* invece di *fablar*) sia stato trasmesso dal ms. catalano in possesso del traduttore castigliano, poiché in due mss. catalani (T H) trovimo lo stesso errore: *parla*.

La lezione presente nei mss. BC e MN2, *sanas*, si avvicina di più al testo latino ed alla traduzione catalana, rispetto agli altri mss. in cui troviamo *santas*; più libera è la traduzione dell'aggettivo *placida* con *plazientes*.

lat. vv. 551-553: *Suprema certe liceat abeuntem loqui mandata, liceat ultimum amplexum dare: gratum est illud.*

cat. 934-935: *Gran plaer hauré que en les derrereres pregàries, a la departença, pusqua abraçar Jasón per mitigar-lo.*

cast. (cap. II acto III): *grand plazer [vengança MN] avré [avre en lo fazer MN avra MN2] que, en los postrimeros rruegos, al departamento [a la partida BC al partimiento MN2 en el mi postrimero partimiento MN] pueda abraçar a Jasón por amansarlo [mitigarle BC];*

È un errore del traduttore catalano che considera Giasone complemento oggetto sottointeso del verso latino *liceat ultimum amplexum dare*. Secondo la logica del testo di Seneca, Medea

voleva abbracciare i suoi figli (per ucciderli) e non suo marito Giasone *por amansarlo*. Dal punto di vista della fruizione del testo questo errore ha un'importanza notevole poiché altera lo sviluppo logico della tragedia.

Vi sono altri elementi che se in un primo tempo potrebbero sembrare errori di traduzione in realtà non sono altro che la traduzione del *Commentarius* di Nicolaus Treveth che spesso amplifica e innova il testo latino originale. Ecco un esempio:

lat. vv. 44-45: *Quodcumque vidit Phasis aut Pontus nefas, videbit Isthmos.*

cat. 122: *Tota quanta malvestat ha vista lo flum dit Fassis, qui és cap de la illa de Colcos, e tota quanta crueltat han vistes les mars qui estan engir e entorn de la ciutat apellada Corintus és un no res*
 cast. (cap. I acto I): *Toda quanta malícia [maldat BC MN2] allega [a visto BC ayunta MN2] el flumen [rio MN2] dicho [llamado MN2] Paçis [Fasis BC], que es cabeza de la ysla de Colcas [Colcos BC MN2], e toda aquella crueldad que [que om. BC] han visto los [las BC] mares que están enderredor [entorno BC entorno e enderredor MN2] de la çibdad llamada Corinto es nonada [es nonada om. MN2] Y BC MN2*

La traduzione catalana/castigliana risulta amplificata rispetto al testo originale. Il traduttore catalano infatti traduce, interpolandolo nel testo, il commento del Treveth.

ERRORI DI Y, MN2, (MN) ¹⁶

Segnaliamo di seguito i luoghi in cui i mss. del ramo Y ed (MN) MN2 presentano un errore e BC risulta invece corretto:

lat. vv. 17-18: *coniugi letum nouae letumque socero et regiae stirpi date.*

cat. 85-86: *Donats la mort a Creussa, novella esposa de Jasón, e destrojts son sogre Creon ab tota sa generació.*

cast. (cap. I acto I): *dat la muerte a Creusa nueva esposa de Jasón Et destruyr su suegro Creus con toda su real generación BC;*

Solo in BC si trova la traduzione del v. 18, assente in tutti gli altri mss. castigliani che trasmettono solo la traduzione del v. lat. 17 (corrispondente al cast.: *dat ... Jasón*).

¹⁶ Poniamo il ms. MN tra parentesi poichè si tratta di un rifacimento, come è stato dimostrato nei precedenti studi di CICERI, M., GRESPI, G., *op. cit.*, *passim*.

lat. v. 43: *Caucasum*

cat. 121: *Caucaso*.

cast. (cap. I acto I): *Cancaso* Y; *Cabtaso* MN2; *Caucaso* BC.

Nel ms. BC vi è la lezione corretta; anche in altre occasioni BC, alle volte assieme ad MN2, trasmette la lezione più corretta di nomi geografici: ciò denota una maggior cultura del copista.

lat. v. 80 *Aonius*.

cat. 173: *Abònich*

cast. (cap. II acto I): *Venius* ME2; *veninus* MA; *vonio venius* ME MP; *Venio* MN; *Jonius* BC

Solo BC trasmette la lezione corretta; ME y MP trasmettono *Vonio Venius* ripetendo due volte, con differenti grafie, il nome del fiume probabilmente perchè non capiscono la grafia latina o catalana.

lat. vv. 103-104: *effrenae pectora coniugis invita trepidus prendere dextera*.

cat. 197: *pendre ab ta man dreta los pits de Medea*

cast. (cap. II acto I): *domar con tu mano derecha el costado de Medea* Y; *de anparar los pechos de Medea* MN; *tomar con tu mano derecha los pechos de Medea* BC

Nel ms. BC troviamo una traduzione più letterale del lat. *prendere* = *tomar*; Il volgarizzatore inoltre omette la traduzione di *invita trepidus*.

lat. vv. 256-261: *quippe te (quippe quem E) poenae expetit letoque Acastus regna Thessalica optinens*.

cat. 483: *Mas dema't la mort Acastus fill de Pélias ...*

cast. (cap. II acto II): *mas demándote la muerte de Pelías [Peleo MN], rey de Thesalia* Y; *Mas demandote la muerte de sastus hijo de Peleus* BC;

I mss. del ramo Y omettono la traduzione del nome *Acastus*, alterado il significato del testo.

lat. v. 565: *timemur*

cat. 954: *tem*

Avvertiamo inoltre che, per quanto riguarda gli esempi che seguiranno in questo studio, nei luoghi in cui non appaiono le lezioni di MN MN2 significa che i mss. non presentano la lezione (vedi *supra* lacune della *Medea* in MN2) e dove non appare il testo latino significa che la parte castigliana presa in esame è un'addizione o un'amplificazione che si discosta notevolmente dall'originale latino.

cast. (cap. III acto II): *tiene* Y MN2; *teme* BC
Solo in BC troviamo la lezione corretta

lat. 578: *statuantur arae*

cat. 969: *ediffica los altares als déus infernals* [*deus om.* P C R]

cast. (cap. III acto II): *hedifica* [*edifique* MN MN2] *los altares a los ynfernales* [*altares ynfernales* MN] Y; *edifica los altares a los dioses ynfernales* BC

Solo in BC troviamo la lezione corretta *dioses*; omessa dagli altri mss.; MN innova il testo. Da notare che anche nei mss. cat. P C R la parola *deus* risulta omessa.

ERRORI PRESENTI NEL RAMO Y, LEZIONE CORRETTA IN BC

Inserisco di seguito alcuni esempi in cui si trova un errore comune nel ramo Y, BC trasmette la lezione corretta, MN ed MN2 non vengono inseriti in quanto o innovano (soprattutto MN) o omettono completamente la traduzione.

lat. v. 65: *cornu retinet divite copiam*

cat. 156: ... *sacrifficia la Copia*

cast. (cap. II acto I): *copa* Y; *copia* BC.

lat. v. 81: *Alpheos*.

cat. 174: *Alfeus*

cast. (cap. II acto I): *Olpheo* Y; *Alfeus* BC

lat. v. 89: *Pollux*

cat. 185: *Polluix*

cast. (cap. II acto I): *Peleo* Y; *Polus* BC

Troviamo la lezione corretta solo in BC; risulta dunque essere errore comune al subarchetipo Y.

lat. v. 112: *execute sollemnem digitis marcentibus ignem*.

cat. 208: *Isqua, donchs, del teus virginals dits fach ample e solepnial*

cast. (cap. II acto I): *salga pues de los tus dichos virginales fuego grande e solepne* Y; *salga pues de los tus vyrginales dedos fuego ancho e solepnial* BC;

Il sostantivo *dichos* è un errore comune a tutti i manoscritti del ramo Y. La lezione corretta è infatti *dedos* (*digitis* nel testo latino) come troviamo nel ms. BC; *virginales* è un altro errore di traduzione: *marcentibus* non significa *virginales* ma piuttosto languide.

lat. v. 126: *Hoc meis satis est malis*

cat. 238: *Assats és la dita **espasa** suficient matèria per experimentar en ella mos maleficis?*

cast. (cap. I acto II): **Creusa** Y; **espada** BC. Nei mss. del ramo Y l'errore si è probabilmente generato dalla lettura di *esposa* al posto di *espasa*. e così, innovando, trasmettono la lezione *Creusa*.

lat. vv. 139-140: *melius, a melius, dolor furiose, loquere.*

cat. 267-268: *...converteix en **millor** ton parlar*

cast. (cap. I acto II): *convierte en **muger** tu fablar e non deseas la muerte a Jasón!* Y; *convyerte en **mejor** tu hablar* BC

BC trasmette l'unica lezione corretta (*mejor*) mentre i mss. del ramo Y trasmettono la lezione *muger*, errore originatosi forse da una lettura errata.

La lezione di MN *o furiosa yra pártete de mí* altera il significato della frase.

lat. v. 157 *Libet ire contra*

cat. 292: *plau-me de **contrastar** manifestament als dits mals.*

cast. (cap. I acto II): *plazeme de **contristar** [conquistar MA] a los dichos males* Y; *me plaze de **contrastar*** BC;

lat. v. 171: *NU. Medea - ME. Fugiam (Fiam E).*

cat. 336: *[Nodriça]: Medea. [Medea]: Diques-me, nodriça, ffogiré o no?*

cast. (cap. I acto II): *porque digo quien fuye non ha buena ventura; dime ama ¿fuyré o non?.* Y

La prima parte della frase *porque ... ventura* è una addizione del traduttore.

ME ME2 MP MA omettono la traduzione dell'intervento della nutrice e incorporano la traduzione di *Fugiam* alla frase precedente sempre di Medea. BC segue più fedelmente il testo catalano in quanto traduce anche l'intervento della nutrice.

lat. vv. 186-187: *Fert gradum contra ferox minaxque nostros propius affatus petit;*

cat. 379: *veig que Medea, terrible endreca ses **peatjades** ...*

cast. (cap. II acto II): *veo que Medea, terrible, aderesça [enderaçà BC] sus **pasadas** [pisadas BC] para venir a nos, e con aquella su cara e palabra llena de amenazas, se allega [açerca BC] por fablar con nos* Y BC; *mas pareceme que aquesta cruel Medea con su cara llena de amenazas se apareia para fablar comigo* MN.

Tutti i mss. del ramo Y presentano lo stesso errore: trasmettono *pasadas* il sostantivo latino in caso accusativo *gradum*. La lezione corretta è ancora una volta quella di BC: *pisadas*; MN si discosta dagli altri mss.

lat. v. 219: *qui nunc petuntur.*

cat. 431: *e ara veig que grans hòmens tracten divorsi de mon matremoni*

cast. (cap. II acto II): *E agora veo que grandes onbres tratan divorcio de matrimonio* BC.

La frase che troviamo solo in BC è la traduzione molto libera del verso latino 219, traduzione che rispecchia il commento del Treveth¹⁷: ... *petunt ad divortium*. Gli altri mss. omettono la traduzione.

lat. vv. 250-251: *urbe si pelli placet, detur remotus aliquis in regnis locus.*

cat. 471: *suplic-te que-m sia donat ...*

cast. (cap. II acto II): *que por escuro e pequeño logar que sea nos conportaremos en él, aunque sea en las más postrimeras partidas de tu regno* Y; *suplicote que por... reyno* BC.

BC si avvicina di più al testo latino in quanto è l'unico ms. in cui si trova la traduzione del verso latino *urbe si pelli placet* assente nei mss. del ramo Y e mentre sempre in quest'ultimi viene alterato il congiuntivo latino *detur* tradotto con *nos conportaremos en él*, in BC troviamo la traduzione corretta *seame dado*.

lat. vv. 311-312: *nondum Pliades (pluvias E) Hiades poterant (poterat E) vitare rates [ratis E]*¹⁸.

cat. 559: *no sabien les naus què volia dir ffugir les esteles dites Yades, que son molt plujoses ...*

cast. (cap. III acto II): *ni sabían los marineros que cosa era foyr e apartarse de las estrellas dichas Elindes que son mucho lluviosas e traen consygo gran tempestad; ni sabían los marineros que cosa eran las estrellas llamadas Peliades* Y;

ni sabían las naos que quería dezir buyr e esquivar las estrellas dichas Hyades que son mucho peligrosas e traen consigo gran tempestad ni sabían los marineros que cosa eran las estrellas llamadas pliades BC;

¹⁷ Per il confronto tra la traduzione e il Commento di Treveth abbiamo esaminato il ms. della Biblioteca Marciana, Venezia, *Nicolai Treveth Commentarius in Tragoediae Senecae*, Ms. lat. XII cod. XLI 3908 (s. XV).

¹⁸ Bisogna sottolineare ancora una volta che i mss. castigliani trasmettono la traduzione di un ms. latino appartenente al gruppo di testi della classe A (vedi GRESPI, G., «La traduzione spagnola medioevale...», cit., pp. 212-216); infatti il soggetto del testo castigliano (*naos*; *marineros*) è plurale e l'orazione castigliana *ni sabían los marineros que cosa eran las estrellas llamadas Peliades* corrisponde all'orazione latina *nondum Pliades* trasmessa dal gruppo A.

Mentre nel ramo Y troviamo la lezione *los marineros*, in BC troviamo *naos*, lezione che traduce correttamente *rates*. In BC inoltre leggiamo *Hyades*, come in latino.

ERRORI PRESENTI NEL RAMO Y, LEZIONE CORRETTA IN (MN) MN2 BC

lat. vv. 41-42: *Si vivis, anime, si quid antiqui tibi remanet uigoris*
 cat. 120: *veges dins tu si roman alguna vigor*
 cast. (cap. I acto I): *vee sy queda dentro de tí alguna reguridat (rriguridat MA) Y;*
mira si queda dentro de ty [de si de ti MN2] algúnt [alguna MN2]
vigor MN2 BC (MN om.)

MN2 e BC trasmettono la lezione corretta. L'errore originatosi nel ramo del subarchetipo Y può essere stato causato da una cattiva lettura (*rrigoris* invece di *vigoris*)

lat. v. 44: *Phasis*
 cat. 123: *Fassis*
 cast.: *Paçis ME ME2 MP MA; Fasis MN2 BC.*

BC e MN2, come in altre occasioni, danno la traduzione più corretta di nomi geografici.

lat. vv. 131-133: *nefandae virginis parvus comes divisus ense, funus incestum (ingestum E) patri sparsumque ponto corpus.*
 cat. 245-251: *... los troços del dit germà teu, Jasón e tu poguessets fugir e axi.s fféu.*
 cast. (cap. I acto I): *... los miembros de su [del tu MA]fijo se detuviere, e tú podieses foyr e asy se fizo Y;*
... los pedaços del dicho ermano tuyo Jaason e tu pudiesedes fuyr BC;
los miembros del dicho hermano tuyo, non pudo alcançar a ty nin a Jassón MN

lat. v. 172: *NU. Profugere dubitas? ME. Fugiam at ulciscar prius.*
 cat. 346: **Nodriça:** «O Medea, e encara dubtes fugir? **Medea:** «Mas venjar-m'è primerament.»
 cast. (cap. I acto II): **Fabla la ama:** *Medea, ¿aun dudas de buyr? [Medea, ¿dubda es de fuyr? MN] Fabla Medea:* *Yo fuyré mas antes me vengaré;*

Il manoscritto MN e il ms. BC trasmettono la traduzione corretta mentre nei mss. ME MP ME2 MA manca l'intervento della nutrice e la risposta di Medea era posta a continuazione del suo intervento precedente.

lat. v. 230: *Pollux.*

cat. 445: *Pòl.luix*

cast. (II cap. II acto): *Peleo Y; Polus BC MN*

Peleo è un errore comune ai manoscritti del ramo Y, solo in BC e MN si trova la lezione corretta *Polus*.

lat. 265: *proculque vestro purus a coetu stetit.;*

cat. 491: *ni s'acostà al consell*

cast. (cap. II acto II): *nin loó el consejo que tú Medea diste a sus hijas del dicho Pelía, ante deste pecado está él bien limpio Y; ni se acostó al consejo que tú Medea diste a las hijas del dicho Peleus ante despuro y neto BC.*

La traduzione del ramo X (BC: *ni se acostó al...*; MN: *nin se llegó al ...*) si avvicina di più al testo catalano.

lat. vv. 487-488: *nisi fratris artus: hos quoque impendi tibi; tibi patria cessit ...*

cat. 797: *lo qual por amor de tu matí e disvibroní e trosegí; asò he ofert e donat a tu. Per tu he lexada la mia terra ...*

cast. (cap. II acto III): *el qual por amor de ti maté e fize pedaços; ¡por ti he dexado [por ti deperdido MA por ti departido ME2] la mi tierra ... Y;*

el qual por amor de ti maté e desmembré e despedaçé; aquesto he ofrecido e dado a ti. Por ti he dexado mi tierra ... BC MN2;

La lezione trasmessa da BC e MN2 è più corretta in quanto negli altri mss. è omessa la traduzione del lat. *hos quoque impendi tibi*.

lat. v. 489: *Redde fugienti sua.*

cat. 800: *Prech-te que, com yo ffugitiva me'n vaig, me retes acò del meu*

cast. (cap. II acto III): *Ruégote que agora que me quiero partir que me tornes lo mío Y;*

Ruégote que agora que soy fugitiua [que a mi fugitiva MN2] me tornes [me des todo MN2] lo mío BC MN2

BC e MN2 seguendo il catalano traducono correttamente il lat. *fugienti*.

lat. v. 509: *Regina natis exulum, afflictis potens.*

cat. 849: *Medea sàpies que Creusa, qui és regina, pot donar germans de gran estat als ffills dels exellats, axí com tu est ara, jutjada a exili.*

cast. (cap. II acto III): *Medea sépaste que Creusa, que es reyna, e puede dar hermanos de grand estado a los fijos de la desterrada, asy como tú eres de destierro Y;*

Medea sabe [sepas MN MN2] que Creusa que es reyna puede dar

hermanos de grande estado a los fijos de los desterrados asý como tú eres agora juzgada en [a MN MN2] *destierro* BC MN MN2.

La traduzione si allontana dal testo latino: già il volgarizzatore catalano aggiunge i nomi (*Medea; Creusa*) e amplifica il testo con addizioni (*dar hermanos de grand estado; asý como tú eres de destierro*). BC, MN e MN2 traducono in modo corretto il genitivo plurale *exulum* con *de los desterrados*, mentre gli altri ms. traducono *de la desterrada* riferendosi solo a *Medea*.

lat. v. 539: *fugam*.

cat. 917: *exili*

cast. (cap. acto): *saña* Y; *destierro* MN2 BC; *yra* MN.

BC e MN2 trasmettono la lezione corretta poiché il sostantivo latino *fuga* non ha la accezione *saña*.

cat. 978: *dins les sues entràmenes*

cast. (cap. acto): *dentro en su voluntad* Y; *dentro* [*om.* MN2] *en las sus entrañas* MN2 BC

cat. 981: *impetuosament he anant* [errant N T H] *per moltes partides*

cast. (cap. acto): *impetuosamente por muchas partidas* Y; *impetuosamente yerrando* [yendo MN2] *por muchas partidas* [partes MN2] BC MN2

Il gruppo di mss. del ramo Y omette il verbo; in BC e MN2 troviamo invece due lezioni differenti che corrispondono alle diverse lezioni che troviamo anche in catalano. Il copista di BC potrebbe aver visto uno dei mss. (N T H) che trasmettono la lezione *errant*.

lat. 585: *iunctos vetat esse pontes*

cat. 981-2: *los ponts* [ports N] *esser colligats, ans los disjuny lo hun de l'altre*.

cast. (cap. acto): *las puentes estar sanas* Y; *las puentes* [peñas MN2] *ser coligadas* [collidas MN2], *antes* [amtes MN2] *las desayunta la una de la otra* BC MN2

I mss. del gruppo Y omettono la traduzione del catalano *ans... altre*, presente invece in BC ed MN2.

ERRORI MN MN2

cat. 152: *parts*

cast. (cap II acto I): *la debesa de los partos* Y, *la deesa de las pareas* BC; *pastos* MN2; *pastores* MN

È un'addizione del volgarizzatore infatti il testo latino non specifica chi è *Lucina*.

ERRORI DI BC

lat. v. 43: *indue*

cat. 121: *vis-te*

cast. (cap. I acto I): *vístete* ME ME2 MP MN; *viste* MA MN2; *ayun-
ta* BC

lat. v. 63: *Martis*

cat. 154: *déu Mars*

cast. (cap. II acto I): *dios Mares* Y MN2 MN; *deesa Mares* BC

cat. 167: *nupcial*

cast. (cap. II acto I): *nupçial* Y; *solepnial* BC

cat. 237: *Creon*

cast. (I cap. II acto): *Creón* Y; *Creus* BC

Anche in molti altri luoghi BC confonde i due nomi.

lat.v. 129: *scelera te hortentur tua et cuncta redeant*

cat. 242-3: *ara és hora que.ls proves. Los teus maleficis te mostren que
deus fer e com deus procebir a majors malvestat.*

cast. (I cap. II acto): *agora es ora que los prueves, e que los tus
maleficios te muestren que debes fazer e cómo debes proçeder a
mayores malvestades* Y.

In BC è omessa tutta la frase.

lat. vv. 148-149: *videbit atrum verticem flammis agi Malea longas
navibus flectens moras.*

cat. 281: *lo fum* [*flum* P C] e *les flames* ...

cast. (I cap. II acto): *Malea verá e mirará el fumo e las llamas que-
mantes e abrasantes de la casa de Creón* Y;
... *Maleza verá e mirará el flumen e las flamas* BC

In BC è presente un errore (*flumen*) prodotto probabilmente
dalla lettura del medesimo errore già presente nel ms. catalano
in possesso del copista (vedi mss. cat. P C).

lat. v. 497: non corrisponde

cat. 819: *yo.t pos al denant la mort del meu frare* N T H¹⁹

cast. (cap. II acto III): *yo te* [*te om.* BC] *pongo delante de la muerte
de mi hermano* Y MN2 BC.

lat. v. 516: *Hinc rex et illinc.*

cat. 871: *O Medea, e no veus a la una part lo rey Creon e a l'altra
lo rey Acasto?*

¹⁹ Negli altri mss. cat. troviamo al posto di *frare*: *par* P; *pare* C; *om.* S

cast. (cap. II acto III): *Medea, e çnon vees tú a la una parte el rrey Creón [Creus BC], e a la otra el rey Acastus [Casthor BC]? Y MN MN2 BC*
 BC sbaglia i nomi.

lat. v. 577: *Vocetur Hecate. Sacra letifica appara*
 cat. 968: **appella** [apellada N apere ella T] *Proserpina, deessa de l'infern, e aparella [e aparelleran P C e apella N que apparelle R aparella T H] los sacrificis.*

cast. (cap. II acto III): **llama** [llamo MN MN2 **apareja** BC] *a Proserpina, debesa [diesa MN2] del ynfierno, apareja [aparejandole MN2 que apareje MN e apareja BC] los [los om. BC] sacrificios Y BC MN2*

In BC si trova un errore per attrazione (*apareja*); nello stesso punto sbagliano MN MN2 (*llamo*).

lat. v. 587: *impellit Rhodanus profundum.*

cat. 983: *la mar entrant ab gran fforça.*

cast. (cap. II acto III): *la mar **entrando** con gran fuerça Y; la mar **entrando** por fuerça MN2; la mar con gran fuerça BC.*

In BC è omesso il verbo.

lat. v. 595: *veniam precamur*

cat. 990: *demanam-vos [deman-vos R T H] vènia e mercè*

cast. (cap. II acto III): **demandámosvos** *merçed e perdón Y; **demandámosvos** perdón e merçed MN2; **demándovos** venia e merçed BC.*

Solo BC trasmette la lezione errata in quanto è il coro che stà parlando e quindi è più corretto usare la I persona plurale.

ERRORI DI MN2

Nel ms. MN2 si trovano errori che non vengono trasmessi dagli altri mss. castigliani. Diamo qualche esempio:

lat. v. 42: *pelle femineos **metus***

cat. 120: *la paor ffemenil*

cast. (cap. I acto I): *lança de ti todo **miedo** [mienbro MA] de fenbra Y;*

*echa [lança MN MN2] fuera de ti el **pavor** [favor MN2] femenil MN2 BC.*

cat. 132: *o tu*

cast. (cap. acto I): *o tu Y BC; a ty MN2*

LEZIONI COMUNI MN2 BC (MN)

Sono da evidenziare le molte le lezioni comuni ai mss. MN2 MN e BC che fanno supporre la discendenza da un medesimo subarchetipo; si noterà inoltre, in questo gruppo ed in particolare modo nel ms. BC, la maggiore vicinanza ai mss. catalani anche dai numerosi catalanismi presenti, mentre nel gruppo Y una tendenza ad innovare il testo.

lat. vv. 23-24: *quoque non aliud queam peius precari, liberos similes similesque matri*

cat. 94-95: *Als ffills de Jàson e meus no li puch major **mal aorar** que aquest, e que en los **infortunis** sien semblants al pare e a la mare.*

cast. (cap. I acto I): *A los hijos de Jasón e míos non puedo mayor **maldición dar** synon que en los **fados** sean semejantes al padre e a la madre Y;*

*A los hijos de Jasón e míos non puedo mayor **mal orar** si non que en los **ynfortunios** [las **fortunas** MN MN2] sean semejantes [sean semejables MN MN2] al padre e a la madre BC MN2 MN.*

cat. 96: *he parits*

cast. (cap. I acto I): *he parido MN MN2 BC avido Y*

cat. 100: *falla e lo ciri*

cast. (cap. I acto I): *la facha Y; la hacha e el cirio MN MN2 BC*

lat. v. 40: *Per viscera ipsa quaere supplicio uiam*

cat. 119: *entràmenes*

cast. (cap. I acto I): *entrañas MN2 BC coradas Y*

cat. 124: *es un no res als mals esdevenidors que seran cruels*

cast. (cap. I acto I): *es nonada e segun los **males** que han a ser **cruels** ... Y; es nonada [todo una nada MN2] a los **malos devenidores** [males advenidores MN2] que seran **cruels** MN2 BC (MN om.)*

lat. 49: *gravior exurgat dolor*

cat 130: *despertar*

cast. (cap. I acto I): *esperar ME ME2 MP MA; despertar MN2 BC*

lat. v. 50: *maiora iam me scelera post partus decent.*

cat. 131: *maridada*

cast. (cap. I acto I): *casada Y; maridada BC MN2*

lat. vv. 52-53: *Paria narrentur tua repudia thalamis.*

cat. 134: *la tua ffuror ... repudiada ... maridada*

cast. (cap. I acto I): *la tu saña ... desdeñada, ... casada Y; el tu furor (rigor MN) ... repudiada [enbiudada MN2; desechada del tu marido MN] ... maridada MN MN2 BC*

cat. 135: *corregue*

cast. (cap. I acto I): *venia Y; corriese BC*

cat. 148: *ensemps*

cast. (cap. II acto I): *a bueltas Y; en uno MN2 BC*

cat. 166: *les dones*

cast. (cap. II acto I): *mugeres Y; dueñas BC MN*

lat. v. 159: *vix te tacita defendit quies.*

cat. 296: *per molt que sies reposada ...*

cast. (cap. I acto II): *por mucho que fagas, apenas escaparás a la muerte Y; por mucho que sea reposada ... BC; por mucho que la tengas reposada ... MN.*

lat. v. 197: *I, querere Colchis.*

cat. 401: *... tua tierra dita Colcos.*

cast. (II cap. II acto): *Medea vete por tu provecho e tórnate a tu tierra Y; Medea vete por tu provecho e tórnate a la [la om. MN] tu tierra dicha Colcos [llamada Colcas MN] BC MN.*

cat. 469: *si són peccats precedents, no és rahó, car ab aquell carrech fuy rebuda dins lo teu regne.*

cast. (II cap. II acto): *E si son pecados precedentes no es razón ca con aqueste cargo fuy recebida en tu reyno BC; Pues muéstrame que pecado cometí después porque así deva de tu reyno ser desterrada MN*

Sono addizioni del traduttore; la frase *e si ...reyno*, non si trova nei mss. del ramo Y.

cat. 503: *que la hu condempnes, l'altre premies?*

cast. (II cap. II acto): *Que al uno condepnas a destierro e al otro tomas por yerno Y; Que elluno condenas e allotro galardonas BC; al uno condenas e al otro salvas MN*

È un' innovazione del traduttore catalano, in quanto non esiste il corrispondente verso latino.

lat. v. 490: *Perimere*

cat. 804: *persegueix*

cast. (II cap. III acto): *corría Y; persiguiese BC MN; persiguía MN2*

lat. v. 492: *munus, ut video, est fuga.*

cat. 807: *segons que veig, do és de gran liberalitat*

cast. (II cap. III acto): *segúnd tú [que tu MP] dizes, parésçeme que por gracia e don e libertad lo avré de tomar Y; segúnd que veo don es de gran liberalidat BC; segund esto es gran liberalidad MN2; agora veo que es de grand libertad MN*

cat. 857: *roqua*

cast. (II cap. III acto): *piedra Y; roca MN MN2 BC*

lat. 513: *Supplicem audivit Creo.*

cat. 863: *... bohí mes pregàries supplicant-lo humilment.*

cast. (II cap. III acto): *Por çierto el rrey Creón, a mí mucho cruel, quiso oyr mis rruegos; asy farás tú Y; Por çierto el rrey Creón [Creus BC], a mí mucho cruel, oye [oyó MN2] mis pregarías suplicándole humillmente BC MN MN2.*

Evidenziamo di seguito alcune lezioni trasmesse da BC in cui, anche dai numerosi catalanismi, risulta chiaro lo stretto contatto con i mss. catalani.

lat. v. 73: *te matres, avide te cupiunt*

cat. 165: *a tu esperen les mares*

cast. (cap. II acto I): *a ti atienden las madres Y; a ti esperan las mares BC; a ty reprehenden las madres MN*

lat.: non corrisponde

cat. 180: *aygua del torrent*

cast. (cap. II acto I): *el agua de la coriente Y; el agua del toriente BC*

cat. 183: *temptà*

cast. (cap. II acto I): *pensó Y; tentó BC; provó MN*

cat. 189-90: *la sua fac enfosqui la bellea*

cast. (cap. II acto I): *el su rostro afeó toda la ferosura Y; la su faz escurecía la belleza BC*

cat. 221: *agrevjades*

cast. (cap. I acto II): *enojado Y; agravyadas BC; retenido MN*

cat. 225-6: *ara.m vulla derrenchir sola*

cast. (cap. I acto II): *me quiera dexar sola Y; me quiera derilinchir sola BC; me querrá desanparar e dexar MN*

CONCLUSIONI

Lo stemma delineato nei precedenti articoli²⁰ viene confermato dall'analisi degli errori comuni e delle varianti. Nei luoghi in cui tutti i codici trasmettono un errore comune, in BC troviamo la lezione corretta; per questo e per i pochi errori che si trovano in BC, questo ms. risulta essere il più importante tra i codici castigliani. È possibile che il copista, che dimostra essere persona assai colta e quasi sicuramente bilingue, avesse a disposizione più di un ms. catalano oltre ad una versione castigliana molto vicino al subarchetipo X, e che riuscisse a sanare quegli errori che troviamo invece negli altri mss.

Anche in assenza di errori archetipici non possiamo negare la presenza di un archetipo comune a tutta la tradizione, dimostrato ampiamente nello studio dell'*Agamennone*²¹.

Dall'archetipo α discendono due rami X ed Y. Come abbiamo detto i testimoni del ramo Y sono caratterizzati da una lingua più innovativa rispetto all'altro ramo ed inoltre bisogna tener presente che trasmettono la quasi totalità delle tragedie nella loro interezza; i testimoni del ramo X, pur nella loro frammentarietà risultano i più vicini al volgarizzamento catalano e quindi i più vicini all'archetipo.

MN MN2 e BC discendono da un subarchetipo comune, X. MN, pur essendo un rifacimento²², presenta degli errori comuni con MN2; BC presenta degli errori solo suoi e corregge tutti gli errori presenti in questo ramo e ciò conferma l'ipotesi che il copista fosse in possesso di uno o più mss. catalani e riuscisse a sanare gli errori della tradizione castigliana.

Il ramo Y rimane invariato, con due subarchetipi, Z e Z', che riuniscono rispettivamente i mss. MA ME2 e ME MP.

Per quanto riguarda la possibile contaminazione, precedentemente presa in considerazione²³ di MA con il ramo X, non si può affermare con certezza che sia avvenuta, anche se in due casi MA e BC risultano avere la lezione corretta, mentre nei mss. ME ME2 MP vi è un errore:

²⁰ CICERI, M., GRESPI, G., *op. cit.*, p. 102; GRESPI, G., «La traduzione castigliana...», *cit.*, p. 422.

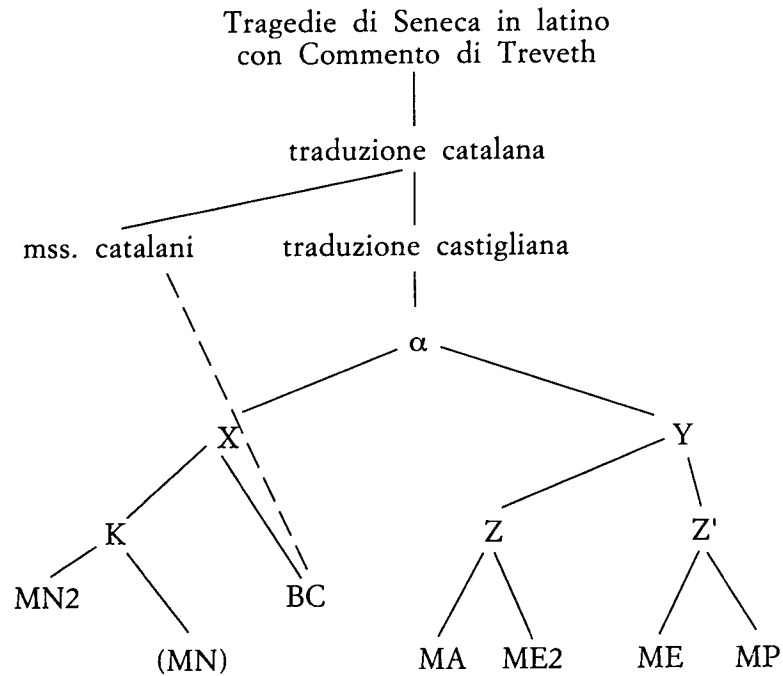
²¹ CICERI, M., GRESPI, G., *op. cit.*, pp. 102-103; GRESPI, G., «La traduzione castigliana...», *cit.*, p. 417.

²² Si veda CICERI, M., GRESPI, G., *op. cit.*, *passim*.

²³ GRESPI, G., «La traduzione castigliana...», *cit.*, pp. 420-22.

- 1) cat. RTH²⁴ 194: *la cara de aquesta esposa és tan blanca.*
 cast. (cap. II acto I): *e en el rostro ME ME2 MP; el rostro MA; la cara BC*
- 2) cat. 265: *Ay lasa, que per amor de mi, devía Jasón*
 cast. (cap. I acto II): *amor de mi ME MP; por a mi ME2; por amor de mi MA BC MN;*

In base all'esame degli errori separativi e degli errori comuni, proponiamo il seguente *stemma codicum*:



Per meglio dimostrare la complessità di questa traduzione e le numerose varianti, ne diamo un esempio di seguito:

²⁴ Gli altri mss. catalani trasmettono la seguente lezione: *la qual es tan blanca.*

CRITERI

Per la trascrizione del testo della Medea abbiamo utilizzato come base il ms. BC.

Nell'apparato critico sono state riunite tutte le varianti dei mss. presi in esame (ME ME2 MP MA MN MN2). Ogni qualvolta una variante o un'errore viene trasmesso congiuntamente dai mss. ME ME2 MP MA lo abbiamo indicato con la lettera Y.

Nella trascrizione del manoscritto abbiamo adottato i seguenti criteri ortografici: è stata rispettata la grafia di alcuni fonemi distintivi dello spagnolo medievale: per esempio la *ç* con valore di *c* davanti alle vocali *i* e *e*; è stato regolarizzato il valore consonantico o vocalico de la *u* e della *v*; è stato mantenuto il valore consonantico di *b*; è stata mantenuta la *y* anche con valore di vocale; è stata mantenuta la *j* con valore di consonante e è stato trascritto *i* quando aveva valore di vocale.

Tutte le abbreviature sono state risolte; Il segno tironiano è stato trascritto con *e*.

Per ciò che concerne la divisione delle parole sono stati uniti i pronomi enclitici alle forme verbali. Nei casi di preposizione più pronome è stata mantenuta l'agglutinazione nelle forme singolari *dél, desto...* e plurali *dellos, destos...*

La punteggiatura e l'accentuazione seguono le regole attuali della Real Academia de la Lengua e sono interpretative. È stato regolarizzato anche l'uso delle maiuscole.

En el primero capítulo del primero acto se muestra en que forma Medea convoca a todos los dioses que sean presentes en la vengança que quiere hazer.

Fabla Medea

- 5 O dioses coniucales que favoreçes los matrimonios, o tú Luçina que eres guardiana del tálamo matrimonial, o tú Neptunus dios de las mares que mostraste e instruiste Tifino que fue el primero que gobernó e patroneó la nau de Jasón, o tú Sol, departiente e destribuyente al mundo la claror del día, o tú Luna, que eres de tres
10 edades, estos es llena, menguante, ninguna; todos vos ynvoco en uno con los dioses sobre los quales me juró Jasón que me ternía lealtad. E ruego a los dioses infernales, la qual cosa es a mi conviniente, porque soy maestra en el arte de nigromançia; ruego e suplico los reynos ynfemales que son contrarios a los reynos çelestiales, e invoco
15 los dioses de los muertos crueles atormentadores, llamo a Plutón rey e señor del reyno triste del infierno e llamo a Prosérpina que fue forçadamente robada por el dicho Plutón con mucho mejor lealtad

1 en el ... fabla medea r. 4] *om.* MN2; en el ... hazer r. 3] *om.* MA; en el primero capítulo] capítulo primero [primero *om.* ME2]ME ME2 MP siguese el primer capítulo MN; del primero] *om.* ME; se muestra] en el qual se trata MN donde se muestra ME ME2 MP; forma] manera ME ME2 MP

2 convoca] ynvoca ME ME2 MP; a todos] a MN todos ME ME2 MP; sean] fuesen MN; en la] a la MN

3 que quiere] que ella queria MN

4 fabla medea] *om.* BC fabla *om.* MN

5 o dioses] dioses MN MN2; coniucales] *om.* MN; que favoreçes los matrimonios] que favoreçedes los matrimonios MN2 sed conmigo los que favoreçedes el matrimonio MN que days [dades ME2 MA] favor a los matrimonios Y; o tu] e tu MN; luçina] luçida MN2 luçiana MN liçina Y

6 guardiana] guarda MN; o tu] e tu MN; de las mares] del mar MN MN2 de la mar Y

7 mostraste] enseñaste MN; instruiste] estruiste MN2 intrusiste MA ynstituiste MN; tifino] tifono MN2 Y antifono MN

8 patroneo] paterneo ME ME2 MP patrineo MA patronijo MN2 patronejo MN; la nau] la nao Y en el navio MN de la nao MN2; o tu] e tu MN; departiente e destribuyente] departiente destribuyente MN2 que departes e destribuyes [destruyes ME] Y que taes MN

9 la claror del dia] la clara lumbre MN2 la clara lumbre del dia Y

10 estos es.. ninguna] *om.* MN es a saber llena e menguada e nula [anulla ME2 e anula MA] Y conviene a saber llena menguada e mediada MN2; todos] a todos Y; vos] los MN2 vosotros Y; ynvoco] provoco MN2; en uno] a bueltas Y *om.* MN

11 los dioses] todos los dioses MN2; sobre los quales] que MN; jason] jaason BC

13 porque soy] como yo sea Y MN MN2

14 reynos] dioses MN2

15 atormentadores] e tormentadores Y; crueles atormentadores] *om.* MN que son crueles atormentados MN2; llamo] llama BC ynvoco e llamo MN2; a pluton] otro sy a pluton MN a platon MN2; rey e señor ... ynfierno] dios del ynfierno MN

17 forçadamente robada] posiblemente arrebatada MN2 furtadamente arrapada Y fortablemente arrebatada MN; mucho mejor] muy mayor MN2

que non soy yo por Jasón. Crido e digo con boz miserable, o voso-
 tras deesas punidoras de los pecados que son tres, estas son Alletto,
 20 Thesifone e Megera, venit, venit con vuestros cabellos que son sir-
 pientes venynosas e con hachas flameantes que traes en las manos set
 cruales e terribles en el tálamo de Creusa, hija de Creón, así como
 fuystes orribles en el tálamo de las mis bodas, ca por amor del mi
 esposo Jasón maté cruelmente a mi ermano carnal, dat la muerte a
 25 Creusa nueva esposa de Jasón, et destruyr su suegro Creón con toda
 su real generación; mas como Jasón no sea menos culpable que los
 suso dichos que le yncreparé o oraré por su gran deslealtad. Çierto
 mayor mal deseo que le venga, ca ruego los susos dichos dioses que
 biva e que vaya bagabundo por las çibdades e tierras por él no
 30 sabidas, desterrado, espantado e malquerido, no hallando casa ni
 mesón, desee a mí que soy esposa e muger suya. Todos tiempos, vaya
 de rueda en pila, de casa en casa; et sea fama por todo el mundo
 divulgada que Jasón no tiene casa ni albergue. A los hijos de Jasón
 y míos no puedo mayor mal aorar sino que en los ynfortunios sean

18 soy] so MN2 MN fuy Y; jason] jaason BC; crido e digo con boz miserable]
 llamo e digo a los miserables MN2; crido e digo] llamo otro sy MN; miserable]
 miserables MN; o] *om.* MN

19 deesas punidoras] diesas buideras MN2 punidoras *om.* Y deesas de los pec-
 ados MN; son tres] sodes tres MN2; estas son] conviene a saber MN2 ME2 MA
om. Y; alleto] electo e MN2

20 thesifone] tifone MN2 MP; megera] meguera ME MP

21 hachas flameantes] llamas ardiendo Y; hachas] las flamas e fachas MN2; tra-
 es] traedes MN2 Y; en las] con las MN

22 el talamo ...talamo] *om.* MN; creon] creus BC; asi como fuystes] *om.* ME2
 MA; creusa...bodas] *om.* MP

23 orribles en el talamo] orribles e espantables en el talamo Y terribles e espan-
 tables en los talamos MN2; de las] en las MN; ca] que Y yo MN; mi] desconoçido
 mio MN

24 jason] jaason BC

25 jason] jaason BC; et destruyr ...jason] *om.* MN2 MN Y; creon] creus BC;

26 mas como ... ca r. 28] *om.* MN; jason] jaason BC; no sea menos culpable que
 los suso dichos] non menos sean culpables los suso dichos que MN2

27 le yncrepare o orare por su gran deslealtad] la onrrare por su grand desleal-
 tad MN2 ynpetrare o que le orare por su deslealtad grande Y; çierto] por çierto
 Y;

28 ca] e MN2 que yo Y; ruego] ruego a MN2; los susos dichos dioses] a los
 dichos dioses que yo les rogue ME2;

29 e que] e MN2; bagabundo] vagamundo MN MN2; por] pro BC; por el no
 sabidas] por el ignoradas MN MN2 Y;

30 espantado] pavoroso MN MN2 pavoroso temeros Y; malquerido] aborresçible
 MN2 aborresçido Y; hallando] trobando Y falle MN; ni meson] ni ostal MN2 Y
 en que sea acogido MN

31 desee] e desee MN2; desee ... suya] dexo a mi que soy esposa e muger
 legitima MN; soy esposa e muger] so muger MN2; todos tiempos ... albergue] *om.*
 MN

32 pila] piedra MN2; et] *om.* MN2; sea ... casa] *om.* ME2

33 jason] jaason BC; albergue] morada MN2

34 mal aorar] maldiçion dar Y mal orar MN2 MN; los ynfortunios] los fados Y

- 35 semejantes al padre e a la madre. Çierto ya veo la cosa en que tomaré vengança de Jasón, ca hijos e parido dél en que me vengaré. ¿Mas por qué yo toda querellosa abundo tan vanamente en superfluas palabras? ¿E no yré yo por vengarme de mis enemigos? Çierto sí, haré e aparejaré las grandes flamas e çirios que traen ençendidos
- 40 en las bodas de Creusa, nueva esposa de Jasón; e aquesto haré apagando la lumbre del sol. ¡O cansada! ¡maravillome cómo el Sol engendrador de todas las cosas, siendo en el su carro puede ver ni mirar la gran deslealtat que me haze Jasón! ¡Ay de mí, triste, ca no devría el dicho Sol correr ni andar por los espaçios e vías del sol
- 45 más y luminoso ni devría tornar de oçidente a oriente trayendo al mundo la claridat del día. ¡O Sol, ruégote que me dexes andar por el ayre en el carro del tu padre!

las fortunas MN MN2

35 semejantes] semejables MN2 MN; ya veo] ya vere ME2 MA; la cosa en que] *om.* MN; cosa] casa MP; çierto] por çierto Y;

36 jason] jaason BC; ca] que Y MN2; e parido] he avido Y; del] *om.* MN MN2; vengare] vengase ME2;

37 mas] mar ME; toda querellosa] *om.* MN; querellosa] querellase ME; en] e BC; superfluas] superfulas BC ME

38 e no yre ... enemigos] e non pongo en exrcuçion my vengança MN

39 aparejare ... hare *r.* 40] *om.* MN2; aparejare] apagare Y ca yo matare MN; flamas] fogueras Y; traen] tienen ME2

40 jason] jaason BC; e aquesto...sol *r.* 41] *om.* MN; apagando] amatando e escucreçiendo [esacreçiendo ME]Y creçiendo MN2;

41 cansada] lasa Y cuytada MN2 MN; lumbre] luz Y

42 engendrador ... cosas] *om.* MN; las] *om.* MN2; siendo] que esta asentado MN asentado MN2 estando Y; ni] e Y; carro] carro claro MN; ni mirar] *om.* MN

43 me] a mi Y; haze] fizo MN2; ca] que Y MN2; Ay ... día *r.* 46] *om.* MN

44 dicho] *om.* ME2; andar ... padre] regir las riendas de los cavallos que traen el tu carro MN; vías] via MN2; del sol mas y luminoso] de los çielos puro e y luminoso MN2; de los çielos claro e luziente Y

45 tornar] *om.* MN2; de oçidente a oriente] de oriente a oçidente Y MN2; trayendo] reportando MN2

46 andar] yr MN2

47 ayre] verano MN2

ABSTRACT

The study of the Castillian Medea in the Ms. 1390 of the Biblioteca de Cataluña, Barcelona, his description and the comparison with the other six manuscripts of the Seneca's Tragedies, throws more light on our knowledg of this Castilian translation of the XV century.

KEY WORDS

Seneca's *Tragedies*. Castilian translations. Manuscripts.

Emanuela Jossa

LA DIALETTICA DI ACQUA E FUOCO
NELLA CULTURA MAYA E IN *HOMBRES DE MAÍZ*

Con *Hombres de maíz* Miguel Angel Asturias¹ costruisce una strategia letteraria che propone una sorta di itinerario dal mito alla storia e ritorno. Tale strategia si sviluppa attraverso due livelli: un palinsesto di temi desunti dalla mitologia maya, da un lato, e la ricostruzione, attraverso la scrittura, dei meccanismi di pensiero e della cosmovisione maya, dall'altro. La ricreazione, dunque, è prima di tutto permanenza della tradizione letteraria dei maya: nel corso del romanzo, infatti, vengono riattualizzati gli episodi mitologici del *Popol Vuh*, soprattutto attraverso l'identificazione Gaspar Ilóm-Hunahpú, ma ne vengono creati anche di nuovi. Tempo e spazio diventano così strumenti sia figurativi che narrativi di affermazione del mito nella storia, ovvero della permanenza della cultura maya nella società guatemalteca con quel meccanismo generativo del mito nel mito che è tipico della cultura maya. Per Asturias, infatti, «il mito è espressione profonda e insostituibile di quel *Weltbild*, di quell'immagine del mondo che regge – quale struttura interiore – un'intera cultura e il suo divenire storico»².

In tutto il romanzo, infatti la storia viene trasformata in mito: la leggenda e la realtà si sovrappongono, si confondono. Il tempo lineare della storia convive con il tempo eterno del mito. Il tempo del mito è quello che Octavio Paz chiama «tempo vivo», in contrapposizione al «tempo cronométrico»: quest'ultimo non è che «una sucesión homogénea y vacía de toda

¹ Miguel Angel Asturias è nato a Ciudad de Guatemala nel 1899, ed è morto a Madrid nel 1974. Nel 1967 riceve il Premio Nobel per la letteratura. *Hombres de maíz* è stato pubblicato nel 1949. Per questo studio si utilizza l'edizione di Alianza, Madrid 1993, indicando il testo con la sigla [HM].

particularidad. Igual a sí mismo siempre, desdeñoso del placer o del dolor, sólo transcurre»³. Il tempo mitico, invece, è vivo, perché «se halla impregnado de todas las particularidades de nuestra vida: es largo como una eternidad o breve como un soplo, nefasto o propicio, fecundo o estéril»⁴. Questa fusione di mito e storia (evidente nel capitolo conclusivo di *Hombres de maíz*) risponde all'esigenza di fondare una nuova storia in cui i valori siano quelli del mito.

Il mito si fa storia perché entra nella storia: ovvero, Asturias non confina il mito in un passato ancestrale e favoloso, quindi irrecuperabile, ma lo restituisce come valore fondante per una cultura e una storia nuove. Il mito assume una chiara funzione fondante: tutti i fatti mitologici sono, come dice Kerény, «ἀρχαί alle quali ogni singola cosa, anche presa per se stessa, risale, per creare se stessa da esse, mentre esse rimangono vitali, inesauribili, insuperabili: in un primordiale tempo extratemporale, in un passato che, per mezzo di un continuo rinascere in ripetizioni, si dimostra eterno»⁵. L'attualizzazione del mito è dunque un presupposto contenuto nell'idea stessa di mitologia ed è lo strumento che permette, nel caso specifico di *Hombres de maíz*, agli indigeni maya di recuperare le proprie origini e quindi riscoprire la propria identità. Riconoscere il proprio ἀρχή significa, infatti, sperimentare l'inizio da cui procede la propria unità e sentirsi parte di un principio assoluto che è stato e sarà principio pure di altri esseri. Fondare una nuova storia ispirata ai valori del mito significa anche, per Asturias, ricostruire il mondo a partire dal suo principio cosmogonico. Tutto il romanzo è perciò strutturato intorno ad un'opposizione generativa formata dalle due ἀρχαί che l'antica cosmovisione maya pone come condizioni primordiali: l'acqua e il fuoco. Nella simbologia maya sono figure ambivalenti, perché contengono un potenziale negativo e uno positivo. In quanto forze antagoniste, questi due elementi hanno un rapporto dialettico che corrisponde al forte dualismo della religione maya. L'opposizione non va però letta in chiave etica, come metafora del

² M. TREVI, *Prefazione* a C. G. JUNG e K. KERÉNY, *Prolegomeni allo studio scientifico della mitologia*, Boringhieri, Torino 1980, p. 3.

³ OCTAVIO PAZ, *El laberinto de la soledad*, Ediciones Cátedra, Madrid 1995, p. 357 e segg.

⁴ *Ibidem*, p. 358.

⁵ C.G. JUNG e K. KERÉNY, *Prolegomeni...*, cit., p. 21.

conflitto tra bene e male, come invece suggerisce René Prieto. Nel suo interessante saggio su *Hombres de maíz*, il critico sostiene, giustamente, che l'opposizione tra i *maiceros* e gli *hombres de maíz* non è semplicemente economica, ma anche religiosa ed etica, per cui i due opposti risultano essere negativo/positivo, buono/cattivo. Questa opposizione, secondo René Prieto, è resa da Asturias attraverso il raggruppamento dei personaggi in due nuclei allegorici che rappresentano il bene e il male, gli eroi e i traditori:

[Sus personajes] se afilian entre sí no solamente a través de una historia compartida, como en la ficción tradicional, sino a través de redes semánticas que los dividen en dos grupos: los que profanan la tierra y los que la respetan⁶.

I primi sarebbero associati con il fuoco, elemento distruttivo, i secondi con l'acqua, forza creatrice. Attraverso uno schema, René Prieto mostra come nel romanzo la suddivisione bene/male acqua/fuoco sia netta ed evidente. Lo schema da lui proposto, però, risulta in più punti artificioso e forzato. L'associazione tra Nicho e l'acqua, ad esempio, sarebbe data da frasi come: «cuatro patas de lluvia corredora» o «quemantes ojos de fuego líquido»: se la prima effettivamente stabilisce un legame tra il corpo (le zampe del coyote) e l'acqua, la seconda invece ritrae un'altra parte del corpo attraverso l'immagine del fuoco, che non perde certamente le sue caratteristiche di elemento igneo solo perché è definito «líquido». Neanche è chiaro perché a partire da un paragone con il pesce, René Prieto associ Gaspar Ilóm all'acqua, dimenticando che lo stesso personaggio è più volte messo in relazione con il fuoco attraverso diversi elementi simbolici. Si potrebbe continuare con altri esempi, ma la critica a questo schema non riguarda tanto i singoli casi, quanto piuttosto l'idea da cui scaturisce: credo, infatti, che Asturias non abbia affatto voluto raggruppare i personaggi in due nuclei nettamente opposti dal punto di vista etico. Nel romanzo non esiste una categorica divisione tra «buoni e cattivi»: in *Hombres de maíz*, come negli antichi testi maya, opera una giustizia superiore, assolutamente non «antropometrica», che spesso si serve degli uomini per realizzare i

⁶ RENÉ PRIETO, *Tamizar tiempos antiguos*, in M. A. ASTURIAS, *Hombres de maíz*, coll. Archivos, Madrid 1992, p. 621.

suoi scopi. Nel *Popol Vuh* è espressa chiaramente l'idea secondo la quale nella natura ci sono forze contraddittorie che possono essere dirette verso il bene o il male. L'uomo ha il compito di indirizzare verso il bene queste forze, ma su tutto domina il principio di conservazione dell'armonia dell'universo. È esemplare in questo senso l'episodio di Zipacná: il superbo dio-montagna, di mole gigantesca, mentre si sta bagnando sulla riva di un fiume, vede «cuatrocientos muchachos»⁷, impegnati a trasportare un enorme albero, la *viga madre* per la loro casa. Zipacná offre il suo aiuto: questi accettano e gli chiedono anche di scavare un fosso profondo per piantarla. I *cuatrocientos muchachos*, però, dopo aver accettato l'aiuto del gigante decidono di ucciderlo con la seguente motivazione:

«no está bien lo que ha hecho levantando él solo el palo»⁸

L'aiuto offerto da Zipacná non viene interpretato come un gesto di generosità, piuttosto sembra un modo per mettere in evidenza le proprie potenzialità e quindi una manifestazione di superbia. La forza di Zipacná suscita nel gruppo la paura che un estraneo, più potente, possa intromettersi tra loro e dominarli. La decisione dei *cuatrocientos muchachos* di ucciderlo è proprio la difesa del gruppo che per funzionare come tale, come massa, ha bisogno che non emerga nessuna singola identità: Zipacná deve essere eliminato perché interviene come una figura emergente, diversa, capace di fare da sola ciò che gli altri fanno insieme, unendo le proprie forze. La sua colpa non è solo la superbia, ma quella di mettere in discussione il lavoro collettivo su cui si fonda la vita e la cultura maya. Ma non spetta ai *cuatrocientos muchachos* il compito di ristabilire l'equilibrio, anzi, loro saranno uccisi da Zipacná che a sua volta sarà eliminato da Hunahpú e Ixbalanché. I due eroi agiscono nel nome di una giustizia superiore che interviene in un conflitto in cui entrambe le parti incorrono in errori. Hunahpú e Ixba-

⁷ È un numero che serve ad indicare una grande quantità di persone.

⁸ *Popol Vuh*, tr. A. Recinos, Fondo de cultura económica, México, 1992, p. 40. Esistono diverse traduzioni ed edizioni del *Popol Vuh*; per questo lavoro si utilizza, oltre al testo citato, l'edizione spagnola di M.A. Asturias (*El libro del consejo*, a cura di M.A. Asturias e Gonzáles de Mendoza, UNAM, México 1964) ed il testo tradotto da Adrián Chávez (*Pop Wuj. Poema histórico kí-chè*, tr. di A. Inés Chávez, Ediciones de la Casa Chata, México 1979).

lanché rappresentano un bene che corrisponde ad una morale spesso inconcepibile per gli uomini: quando devono sostituire i fratelli maggiori, perchè non spetta a loro il compito di affrontare il regno di Xibalbá, Hunahpú e Ixbalanché li ingannano e li trasformano in scimmie; ingannano anche la madre e la nonna per recuperare gli attrezzi del *juego de pelota*. La stessa divisione tra il regno terrestre e il regno sotterraneo, collocazioni spaziali corrispondenti al binomio bene/male, non impedisce che il bene possa trovarsi nel regno di Xibalbá e il male sulla terra. Nel *Popol Vuh*, Ixquic, pur provenendo dal regno del male, è portatrice di valori positivi, mentre Hunbatz e Hunchouén sono cattivi anche se vivono sulla terra e sono figli di eroi.

Una visione manichea dei personaggi leggendari non appartiene, dunque, alla cultura mitologica dei maya. Asturias, che si rifà a questa tradizione, riproduce questa visione della giustizia come qualcosa di estremamente complesso, che coglie le sfumature dei comportamenti umani, che non possono essere valutati semplicemente dall'apparenza e in base ai canoni della legge sociale. Come la generosità di Zipacná è solo esteriore, così, in *Hombres de maíz*, la crudeltà dei fratelli Tecún nasconde altri intenti, cela il compimento di una giustizia superiore. I fratelli Tecún non possono essere considerati «buoni», perché decapitano otto persone, ma neanche «cattivi», perché sono strumento della vendetta dei maghi delle lucciole contro coloro che hanno tradito Gaspar Ilóm. Asturias, dunque, non propone due gruppi nettamente contrapposti dal punto di vista etico, come invece vorrebbe René Prieto. In *Hombres de maíz*, come nel *Popol Vuh*, il mito indica che la giustizia e la verità non si trovano in un ipotetico «bene», ma nella lotta incessante della vita contro la morte, dell'armonia contro il caos. La vita è lotta contro coloro che cercano di uccidere o degradare la vita stessa: siano i *maiceros* o i signori di Xibalbá, entrambi i testi insegnano che per vincere la morte bisogna essere disposti ad affrontarla e ad accettarla. Hunahpú e Ixbalanché si gettano spontaneamente sul fuoco, Gaspar Ilóm si getta nel fiume per trovare la morte.

L'incessante lotta tra la vita e la morte corrisponde all'antagonismo contenuto nel principio dualistico che informa la religione maya. Negli antichi Codici, come in diverse sculture, il conflitto vita-morte è presentato come legge cosmica: nel *Codex Tro-Cortesianus* è rappresentato Chac, dio della pioggia,

che cura un virgulto mentre dietro di lui Ah Puch, dio della morte, lo spezza in due (cfr. fig. 1). Anche nell'uomo vita e morte sono compresenti, tanto da essere rappresentate insieme in un volto (cfr. fig. 2).

Coerentemente con il principio dualistico della cultura maya, acqua e fuoco rappresentano un binomio antitetico; ma, proprio perché non esiste una netta separazione tra bene e male, i due elementi non assumono un valore esclusivamente positivo o negativo, come invece vorrebbe René Prieto che considera l'antitesi acqua-fuoco la rappresentazione simbolica dell'antitesi bene-male. In *Hombres de maíz*, infatti, sia l'acqua che il fuoco possono essere strumento di vendetta, causa di dolore e morte, ma anche fonte di vita e di gioia, strumento di rigenerazione. Come agenti isolati, entrambi gli elementi hanno una duplice valenza, negativa e positiva; la loro unione ha però un significato pienamente positivo. Asturias deriva questo doppio simbolismo di acqua e fuoco e il potere creativo della loro unione dai testi e dall'iconografia maya, nei quali non esiste alcuna associazione acqua-positivo e fuoco-negativo. Secondo l'antica cosmovisione maya, infatti, l'incontro di opposti è generativo, ma la dualità non ha mai un valore morale. La vita del cosmo è stata generata proprio dall'incontro di acqua e fuoco, che quindi non sono solo mitologemi ma anche filosofemi, avendo un loro fondamento scientifico⁹. I due elementi preesistenti, ἀρχαί della cultura maya, hanno prodotto il vapore che, condensandosi, ha poi dato inizio all'evoluzione della vita. Lo stesso Hurakán, dio creatore, è infatti fuoco e acqua, fonte di energia di tutto l'universo. Hurakán, sintesi di opposti, simbolizza la forza superiore universale che crea la vita di tutti gli esseri, e può essere considerato la grande forza unificatrice del cosmo. Forza che consiste proprio nel dinamico incontro di acqua e fuoco.

L'importanza che l'acqua e il fuoco assumono nelle culture arcaiche è legata all'attività agricola. I maya, popolo contadino, hanno sempre attribuito all'acqua un enorme valore. Il dio della pioggia, Chac, è tra i più antichi della religione maya: è lui che permette la crescita del mais e delle altre piante, e cioè la sopravvivenza dell'uomo. È chiaro che Chac è un dio benevolo e che l'acqua, sotto forma di pioggia, assume il significato simbolico di fecondità. Non tutte le piogge, però, sono benefiche

⁹ Cfr. C.G. JUNG e K. KERÉNY, *Prolegomeni...*, cit., p. 77.

per i campi. Le ultime pagine del *Codice di Dresda* sono veri e propri almanacchi riguardanti Chac, utili a prevedere l'arrivo delle piogge nefaste. È interessante per il nostro discorso sulla bivalenza dei simboli, che Chac è anche il dio dei lampi, considerati datori di vita e manifestazione del potere dell'energia fecondatrice. Nella leggenda sull'origine del mais è il lampo a rompere la caverna in cui esso è custodito, in una chiara rappresentazione simbolica dell'atto riproduttivo. Nell'iconografia maya la rappresentazione simbolica dei lampi è spesso un serpente ondulato che brucia: in molte figure Chac ha in mano questo serpente. Sotto forma di lampo e pioggia, nel dio Chac sono dunque compresenti fuoco e acqua (cfr. fig. 5).

Altrettanto importante nella pratica agricola dei maya è l'utilizzo del fuoco: tramite incendi sorvegliati i contadini eliminano le erbacce e ripuliscono i campi in cui si deve seminare il mais. Questa operazione, chiamata *roza*, rappresenta quindi l'inizio di una nuova fase della coltivazione: il primo raccolto è stato effettuato, le piante ormai vecchie vengono eliminate e il terreno si prepara a ricevere nuovi semi dando inizio ad un altro ciclo. Questo spiega perché nelle culture agrarie i riti di purificazione, generalmente di passaggio, avvengono attraverso il fuoco: la *roza* può essere considerata un rito di passaggio per la *milpa*, e quindi per la vita del contadino.

Naturalmente, il fuoco può rappresentare un pericolo: i suoi aspetti negativi si esplicano negli incendi dei campi e dei boschi, nei quali il fuoco esprime tutto il suo straordinario potere distruttivo. Come l'acqua, fecondatrice e purificatrice, può essere anche dannosa, così il fuoco, motore della rigenerazione periodica dei campi, può anche oscurare, soffocare, bruciare, divorare.

Complementarietà e bivalenza di acqua e fuoco sono esemplificati perfettamente nel *Popol Vuh*. Qui, i riti iniziatici di morte e rinascita si basano sull'associazione dei due principi antagonisti. L'episodio più rappresentativo di questa sintesi di opposti come fonte di vita è alla fine della seconda parte del libro. Hunahpú e Ixbalanché hanno terminato il loro compito nel regno di Xibalbá. Chiamano due profeti, Xulú e Pacam, perché possa compiersi il rituale magico dell'unione dell'acqua e del fuoco: essi devono evitare che i loro corpi siano buttati in un burrone, o appesi ad un albero, e devono fare in modo che le loro ossa siano frantumate come il mais e poi gettate nel fiume. La morte attraverso il fuoco permetterà la rinascita at-

traverso l'acqua. Sicuri della collaborazione di Xulú e Pacam, che garantiscono la presenza dell'acqua, Hunahpú e Ixbalanché, al cospetto dei signori di Xibalbá, abbracciandosi, si lasciano bruciare dal fuoco. Su consiglio dei due profeti, le ossa di Hunahpú e Ixbalanché vengono sbriciolate e gettate nel fiume: immediatamente i loro corpi si ricompongono, identici a prima, sempre giovani, e si allontanano felici. Hunahpú e Ixbalanché non temono il corso del tempo, l'invecchiamento, né la morte; al contrario, sono sicuri che il contatto prima con il fuoco poi con l'acqua procurerà loro il trionfo definitivo sui signori di Xibalbá. Dall'acqua emergono ringiovaniti e rigenerati, con una vita nuova perché concepita dalla loro esperienza eroica. Successivamente, i due eroi si trasformeranno in sole e luna, realizzando una nuova differenziazione dei principi antagonisti che hanno presieduto alla loro morte e rinascita.

Nel *Popol Vuh* è confermato anche che acqua e fuoco, quando agiscono separati, hanno un valore ambivalente. Sfruttando la valenza negativa dei due elementi, gli dei utilizzano l'acqua per distruggere gli uomini di fango; il fuoco per distruggere gli uomini di legno. In altri casi, invece, si fa ricorso alla valenza positiva di acqua e fuoco. Tramite la saliva, elemento acquatico, Hun-Hunahpú feconda Ixquic:

en mi saliva y mi baba te he dado mi descendecia ¹⁰

Hunahpú e Ixbalanché si servono dell'acqua per allontanare la nonna e la madre dalla casa: dovendo recuperare di nascosto la palla e gli altri attrezzi del *juego de pelota*, i due eroi fingono di essere assetati e chiedono alle donne di andare al fiume. Ma chiedono anche all'insetto *Xan* (una specie di zanzara) di forare il recipiente, in modo da impedire alle donne di riempirlo e tornare a casa ¹¹.

Il fuoco salva due volte la vita dei gemelli durante le prove nelle case di tortura. Hunahpú e Ixbalanché vengono chiusi nella Casa Oscura dove ricevono un bastoncino resinoso e un sigaro che però dovranno restituire intatti il giorno successivo. I signori di Xibalbá mettono alla prova il coraggio e l'intelligenza dei due eroi che devono resistere all'angoscia del buio e trovare una via d'uscita per obbedire all'ordine contraddittorio

¹⁰ *Popol Vuh*, cit., p. 58.

¹¹ *Ibidem*, pp. 73-75.

di accendere il sigaro e il rametto di resina senza consumarli. Hunahpú e Ixbalanché non si lasciano vincere dall'angoscia, non accendono i sigari né i rami di pino, ma costruiscono un fuoco artificiale mettendo delle piume rosse della *guacamaya* sulla punta dei sigari, e alcune lucciole sui rami di pino in modo che sembrino accesi¹². Successivamente, quando vengono chiusi nella Casa del Freddo, il fuoco li salva dal congelamento¹³.

È molto significativo il fatto che l'unione di acqua e fuoco non riesca a dare origine alla vita, o comunque ad avere una funzione positiva nell'ultima parte del *Popol Vuh*, in cui compare la figura di Tohil. Ancora non splende il sole e, pur essendo uomini prodigiosi, gli antichi quiché sono poveri e vestiti solo con pelli di animali. Per questo il fuoco rappresenta un'immensa ricchezza e diventa lo strumento attraverso cui Tohil riesce ad ingannare e sottomettere i maya. Tohil si mostra generoso regalando due volte il fuoco ai suoi protetti: gli uomini glielo chiedono in dono per non morire di freddo, e il dio esaudisce la loro preghiera, ma un acquazzone di grandine lo spegne; allora, sfregando le scarpe sul suolo, accende un nuovo fuoco. Mentre Hunahpú e Ixbalanché considerano il fuoco come parte della totalità della vita e grazie al contatto dei contrari (fuoco/acqua) ottengono la vittoria definitiva su Xibalbá, gli uomini di mais, disperati dall'attesa della luce, si fanno ingannare dal fuoco, non riescono a considerarlo parte della natura, non riescono a comporre gli opposti (l'acqua spegne il fuoco). Tohil giunge infatti in un momento di sconforto e debolezza dei quiché: sono stanchi di aspettare l'aurora e decidono di incamminarsi verso nuovi territori. Acqua e fuoco diventano ricchezza esclusiva di Tohil e i quiché, sottomettendosi al suo potere, perdono i valori del passato, primo fra tutti il senso comunitario che è alla base della convivenza dei maya: i quiché, infatti, non vogliono dare il fuoco ai Vukumag. Il testo sembra voler dire che la sintesi degli opposti non funziona perché il fuoco regalato da Tohil è falso, è solo una parvenza del fuoco vero, fonte di vita. I quiché, infatti, dovranno ricambiare il dono con i sacrifici umani. Attraverso il racconto mitico il *Popol Vuh* mostra gli strumenti ingannevoli che utilizza il potere per affermarsi su una popolazione indebolita dalla mancanza di risorse materiali e spirituali.

¹² *Ibidem*, pp. 82-83.

¹³ *Ibidem*, pp. 87-88.

Schematizzando gli episodi del *Popol Vuh* in base alla funzione dell'acqua e del fuoco all'interno dello sviluppo narrativo, possiamo così riassumere il doppio simbolismo dei due elementi:

acqua-vita: saliva che feconda Ixquic;

fuoco-vita: strumento di salvezza nella casa del freddo e nella casa oscura;

acqua-morte: distruzione *hombres de barro*;

fuoco-morte: distruzione *hombres de madera*.

La purificazione con il fuoco risulta così complementare alla purificazione con l'acqua: sul piano microcosmico attraverso i riti iniziatici (morte sul fuoco e rinascita dall'acqua di Hunahpú e Ixbalanché); sul piano macrocosmico attraverso i miti alternati di diluvi e di grandi incendi che eliminano gli uomini «insufficienti» per lasciare spazio all'uomo di mais. La trasformazione dei gemelli in sole e luna è la riproposizione di questa complementareità. I due astri corrispondono alla dualità fuoco-acqua e rappresentano simbolicamente la complementareità tra i due sessi: il fuoco è il principio maschile, l'acqua il principio femminile. Non è certamente un caso che nel *Popol Vuh* tutti i nomi delle spose dei primi uomini quiché siano legati all'acqua (*ja'*), principio femminile e quindi simbolo della fertilità e della vita: *Caja' Paluna'* significa Cascata, *Chomi Ja'* significa *Agua hermosa*, *Tz'ununi Ja'* significa *Agua del Colibrí* e *Cac'ix Ja'* *Agua del Guacamayo*. Particolarmente interessante è il significato simbolico di *Agua del Colibrí* e *Agua del Guacamayo*, perché entrambi gli uccelli sono associati al fuoco e al sole: i due nomi indicano quindi l'unione di acqua e fuoco, elementi necessari alla creazione della vita.

Anche nel *Memorial de Sololá*, nel *Título de los señores de Totonicapán* e in altri testi maya compaiono l'acqua e il fuoco come elementi sia reali che simbolici, con la loro duplice valenza negativa e positiva. Nel *Chilam Balam de Chumayel* il fuoco è spesso elemento metaforico che indica distruzione, catastrofe: è ricorrente, infatti, nelle profezie che annunciano l'arrivo degli invasori spagnoli.

Nel *Cuceb* la profezia nefasta dell'8 Kan è tutta espressa attraverso l'immagine dell'incendio:

Será el tiempo en que se esté encucillado en su gruta porque arda

lo alto de los cerros, y arda la superficie de la tierra, y ardan los barrancos, y se encienda el fuego en los grandes zacatales, y ardan las orillas arenosas del mar, y ardan las semillas de la calabaza Sicil y ardan las semillas de la canaba K'um; y arderá tembién el Macal, Nname, en este término del katun.¹⁴

Le varie cerimonie ed i riti, dei quali è costellata la vita religiosa dei maya, rappresentano la ripetizione della cosmogonia, l'attualizzazione del mito delle origini. I riti servono a recuperare il tempo primordiale e a sperimentare la sacralità dell'esistenza umana in quanto creazione divina¹⁵. Nelle cerimonie, dunque, il dio costituisce il modello da imitare e vengono ri-utilizzati gli elementi cosmogonici, le ἀρχαί. L'analisi delle cerimonie sacre dei maya antichi e moderni ci porterebbe troppo lontano dal tema che stiamo affrontando: è però importante sottolineare che i maya sono soliti utilizzare sia il fuoco che l'acqua tanto nei riti di purificazione quanto nelle cerimonie religiose. Diego de Landa racconta con stupore l'usanza di «battezzare» i bambini e le bambine di circa tre anni mediante l'immersione nell'acqua¹⁶. D'altra parte il fuoco, e il fumo che esso produce, sono considerati un mezzo di comunicazione tra Dio e l'uomo, tra il cielo e la terra. Ancora oggi nelle cerimonie religiose i maya bruciano il *pom* e altre resine profumate, come il *puk ak*. Anticamente, negli incensari, che spesso raffiguravano immagini antropomorfe o zoomorfe, con enormi bocche, si bruciavano anche zucchero, cacao, bibite alcoliche. Anche le celebrazioni per l'anno nuovo, corrispondenti ai quattro tipi di capodanno del calendario maya, e tutti i rituali dei vari mesi erano caratterizzati da un largo uso di faló e di resine bruciate.

La relazione tra acqua e fuoco non va letta, dunque, come opposizione negativo/positivo, ma come principio creatore di vita. Come nel *Popol Vuh*, anche in *Hombres de maíz* acqua e fuoco sono simboli antagonisti e ambivalenti: quando agiscono autonomamente, possono avere sia un potere distruttivo che creativo ma, proprio perché complementari e corrispondenti alla dualità maschio-femmina, il loro incontro è sempre fecondo. E

¹⁴ *El libro de los libros de Chilam Balam*, tr. Barrera Vázquez, México 1974, pp. 106-107.

¹⁵ Cfr. M. ELIADE, *Il sacro e il profano*, Bollati Boringhieri, Torino 1992, pp. 47-74.

¹⁶ D. DE LANDA, *Relación de las cosas de Yucatán*, Cien, México 1994, p. 122.

sono proprio questa fecondità, questo potere di ri-generare la vita a costituire il fulcro del messaggio del romanzo: lo sviluppo narrativo di *Hombres de maíz* ruota quindi intorno all'acqua e al fuoco, presenti come elementi reali e simbolici.

Nelle prime pagine del romanzo Asturias propone due descrizioni che implicitamente si confrontano: quella di Gaspar e quella del paesaggio devastato della regione di Ilóm. I due elementi descritti sono rispettivamente associati alla vita e alla morte: questa significazione simbolica deriva dalla combinazione di acqua e fuoco. La rappresentazione della terra di Ilóm, infatti, avviene attraverso le immagini separate dei due elementi: gli incendi distruggono le montagne, ormai «cerros pelados» [HM, p. 11], le acque dei fiumi sono state fermate. L'acqua è «hedionda de tanto estar despierta» [HM, p. 12], l'aria «olía a tronco de árbol recién cortado con hacha, a ceniza de árbol recién quemado por la roza» [HM, p. 13]. Acqua e fuoco – quest'ultimo identificato qui con la *roza* – non s'incontrano.

Al contrario, nelle descrizioni di Gaspar Ilóm i due elementi appaiono sempre accoppiati. Quando le orecchie dei conigli gialli – protettori del guerrigliero – stanno per bruciare interviene l'acqua [HM, p. 12]. Nel bere l'*aguardiente* Gaspar si sente bruciare, ma è un fuoco simbolico con una forte valenza positiva perché è legato all'azione dell'acqua:

una llamarada de tuza le agarró la cara al acabarse el tecomate de aguardiente. [...] Pero la cara no se la quemó el aguardiente. El pelo no se lo quemó el aguardiente. No lo decapitó el aguardiente por aguardiente sino por agua de la guerra. [HM, p. 14]

Lo stesso serpente che tormenta Gaspar è simbolicamente associato sia all'acqua che al fuoco. Per quanto riguarda l'acqua, il giorno quattro del calendario maya è Chicchan, il serpente celeste, in relazione con i quattro punti cardinali del cielo dai quali cadono le piogge; quindi anche i Chac, divinità della pioggia, sono in rapporto con il serpente. Per quanto riguarda il fuoco, invece, va ricordato che per i maya il serpente era spesso il veicolo attraverso cui gli avi si manifestavano. Questa credenza è legata alle spirali di fumo prodotte dagli incensi o da altri fuochi rituali, che ricordano l'immagine di un rettile: a Yaxchilán ci sono diverse immagini di serpenti generati dal fumo prodotto dal sangue bruciato, che tengono in bocca le teste degli avi. Questo legame con gli avi trova un riscontro perfetto con il ruolo che Gaspar Ilóm svolge nel ro-

manzo. Il *cacique*, investito della responsabilità di ri-sacralizzare il mais, si congiunge con i suoi progenitori maya. Questo duplice simbolismo, lungi dall'essere contraddittorio, sintetizza ancora il processo della creazione della vita naturale e quindi in primo luogo del mais. Gaspar è quindi principio di rinnovamento.

Nel romanzo assistiamo ad una successione d'incendi che corrispondono alle tappe della vendetta dei maghi delle lucciole. Tramite il fuoco, le famiglie Zacatón e Machojón, e il colonnello Chalo Godoy, espiano la loro colpa. Sono quindi incendi reali, ma anche simbolici: Asturias propone, attraverso la *roza*, una serie di rituali di purificazione della terra di Ilóm. Infatti, solo quando saranno terminate tutte le bruciature Goyo Yic potrà ricominciare a coltivare il mais. Ma perché questi incendi abbiano una valenza positiva, perché il fuoco non rappresenti solo morte e distruzione, è necessario che ci sia l'acqua. La prima vittima della vendetta è il giovane Machojón: il fuoco interviene sotto forma di lucciole:

una mancha de chapulín con fuego [HM, p. 40]

L'immagine delle lucciole è però associata a quella dell'acqua: Asturias usa il verbo «chorrear» per descrivere lo sciame di lucciole che penetra nei vestiti di Machojón e lo paragona a due elementi acquatici, il sudore e la pioggia:

aquella lluvia de insectos luminosos [HM, p. 41]

como sudor helado [HM, p. 41]

Alla fine, Machojón è

untado de lumbre con agua [HM, p. 41].

Il secondo incendio è quello in cui muoiono Tomás Machojón, Vaca Manuela e alcuni soldati della truppa del colonnello Godoy, e che coinvolge anche persone innocenti. La descrizione dell'incendio è drammatica e il potere distruttivo del fuoco sembra prevalere contro qualsiasi cosa. Eppure anche qui interviene l'acqua, sebbene in un rapporto impari con il fuoco: tra le fiamme affiorano timidamente delle gocce di rugiada:

El rocío nocturno despertó luchando por atrapar, en sus redes de perlas de agua, las moscas de luz que caían del chipero. [HM, p. 56]

En la hojarasca sanguinolenta por el resplandor del llamerío, ligosa de niebla, caliente de humo, se oían caer las gotas del agua nocturnal [...] [HM, p. 56]

La sintesi degli opposti si realizza anche attraverso la metafora: Asturias definisce questo incendio «un mar de fuego» [HM, p. 61].

Anche l'episodio che culmina con la decapitazione degli Zacatón è caratterizzato dal protagonismo del fuoco: il *curandero* accende un fuoco rituale nella casa dei Tecún per la cerimonia che permetterà a Calistro di conoscere i nomi dei colpevoli; le teste degli Zacatón vengono riposte su otto pietre e bruciate. La presenza dell'acqua è timida, appena suggerita attraverso l'immagine delle lacrime: il *curandero* combina il fuoco con una tempesta di pianto:

por sus gestos de hombre que conocía los misterios, pasaban tempestades de arena seca, desmoronamientos de llanto [HM, p. 68]

L'ultimo incendio, *la séptima roza* che travolge Chalo Godoy, ha una forte carica simbolica. Il colonnello appare circondato da tre cerchi infiammati: il primo è formato da occhi di gufo, il secondo dai volti dei maghi senza corpo, il terzo da rami. Non c'è niente che possa opporsi ad un incendio così possente, eppure all'inizio i soldati sono così bagnati dall'umidità che ritengono impossibile che da qualche parte sia stato appiccato un incendio:

Quién se va a andar quemando con un cigarro pinche en esta oscurana que moja... Sólo que agarrara fuego el agua... Vamos, que destilamos agua de sereno... [HM, p. 118]

Il paradosso che queste parole annunciano si fa realtà: stavolta, infatti, l'acqua viene assimilata al fuoco, sembra identificarsi con esso, fino ad assumere il suo stesso ruolo:

Y cómo que está lloviendo en «El Tembladero»... Dios guarde un incendio bajo el agua, el agua se quema y lo quema todo... [HM, p. 118]

Dunque, in tutte le scene in cui il fuoco è strumento di

vendetta compare, realmente, simbolicamente o metaforicamente, anche l'acqua. Asturias riunisce gli elementi contrapposti ogni volta che deve essere compiuto un atto generativo. La maledizione dei maghi non è fine a se stessa, non prevede semplicemente l'eliminazione dei colpevoli ma anche la ri-nascita del popolo di Ilóm. È necessaria la presenza dell'acqua perché si compia l'unione degli opposti: il binomio acqua-fuoco produce la vita, come è avvenuto nei tempi primordiali. Non bisogna, però, interpretare l'intervento dell'acqua come positivo che si oppone al negativo. In *Hombres de maíz*, infatti, l'acqua può anche causare la morte, come accade alla moglie di Nicho che affoga nel pozzo, mentre il fuoco è associato anche all'idea della vita, per esempio nella similitudine pronunciata da Goyo che rievoca il giorno in cui ha salvato María:

te reviví a soplidos, como se revive el fuego cuando ya sólo es una chispa [HM, p. 126]

Più di una volta, inoltre, Asturias parla del «calor del fuego entre tetuntas» [HM, p. 157] come simbolo del calore della famiglia, della casa [HM, p. 127; p. 191]. È vero che in *Hombres de maíz* il fuoco assume prevalentemente una funzione distruttiva, ma questo è dovuto alla corruzione e alla decadenza dell'armonia naturale. Dice infatti Gaspar Ilóm:

hay que limpiar la tierra de Ilóm de los que botan los árboles con hacha, de los que chamuscan el monte con las quemas, de los que atajan el agua del río que corriendo duerme [HM, p. 15]

La cattiveria non è nel fuoco, ma negli uomini che lo utilizzano per devastare le montagne. Gaspar era riuscito a sottrarglielo:

[Gaspar] había logrado echar el lazo de su palabra al incendio que andaba suelto en las montañas de Ilóm, llevarlo a su casa y amarrarlo en su casa, para que no acabara con los árboles trabajando a favor de los maiceros negociantes y medieros. [HM, p. 37]

La cupidigia degli uomini ha fatto sì che la *roza*, procedimento utilizzato tradizionalmente dai contadini maya, diventasse strumento di distruzione. I *maiceros* hanno utilizzato in modo dissennato il fuoco: simbolicamente, lo hanno separato dall'acqua. Asturias riunisce i due elementi:

El cerro de los sordos cortaba los nubarrones que pronto quemaría la tempestad [HM, p. 22]

Llovía. Las montañas bajo la lluvia de la noche sueltan olor a brasas apagadas [HM, p. 23]

resplandor de los fuegos como que se regaban en revueltos ríos de oro enloquecido por la sopladera del viento [...] [HM, p. 47]

El fuego es como el agua cuando se derrama. No hay quien lo ataje. La espuma es el humo del agua y el humo es la espuma del fuego [HM, p. 47]

agua de brasa [HM, p. 96]

L'unione simbolica più forte delle due ἀρχαί è però rappresentata dalla famiglia di Gaspar Ilóm. Spetta al curandero rivelare il significato più profondo del loro mito:

– ¡María la Lluvia, la Piojosa Grande, la que echó a correr como agua que se despeña, huyendo de la muerte, la noche del último festín en el campamento del Gaspar Ilóm! Llevaba a su espalda al hijo del invencible Gaspar y fue paralizada allí donde está, entre el cielo, la tierra y el vacío! ¡María la Lluvia, es la Lluvia! A sus espaldas de mujer de cuerpo de aire, de solo aire, y de pelo, mucho pelo, solo pelo, llevaba a su hijo, hijo también del Gaspar Ilóm, el hombre de Ilóm, llevaba a su hijo el maíz, el maíz de Ilóm, y erguida estará en el tiempo que está por venir, entre el cielo, la tierra y el vacío. [HM p. 350]

Il *cacique* rappresenta il fuoco e il sole; la sua compagna l'acqua e la luna. L'unione di questi opposti genera la vita o, che è lo stesso, il mais. Asturias ripropone così il dualismo primordiale attraverso le figure di Gaspar Ilóm e Piojosa: il romanzo si conclude, dunque, con l'attualizzazione del mito cosmogonico.



FIG. 1: Chac si prende cura di un virgulto, Ah Puch lo distrugge. Codice di Madrid, p. 60.



FIG. 2: Frammento di testa. Museo antropologico di Città del Messico. Catalogo n. 6-761.

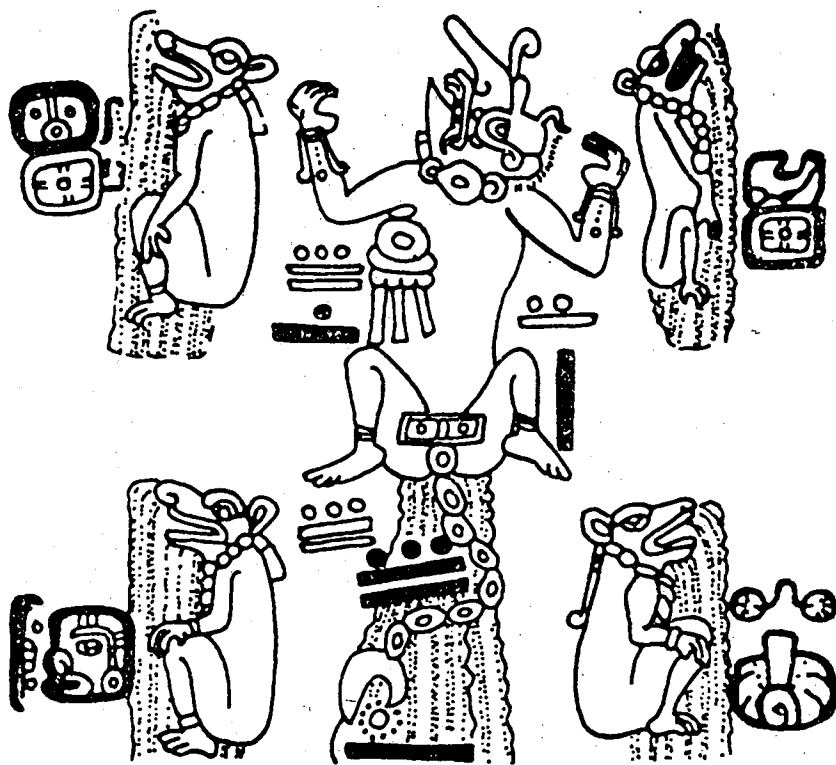


FIG. 3: Al centro Chac; ai quattro angoli *uo*, le rane. Codice di Madrid, p. 31a.



FIG. 4: Due immagini di Chac. Zoomarfo O, Quiriguà.

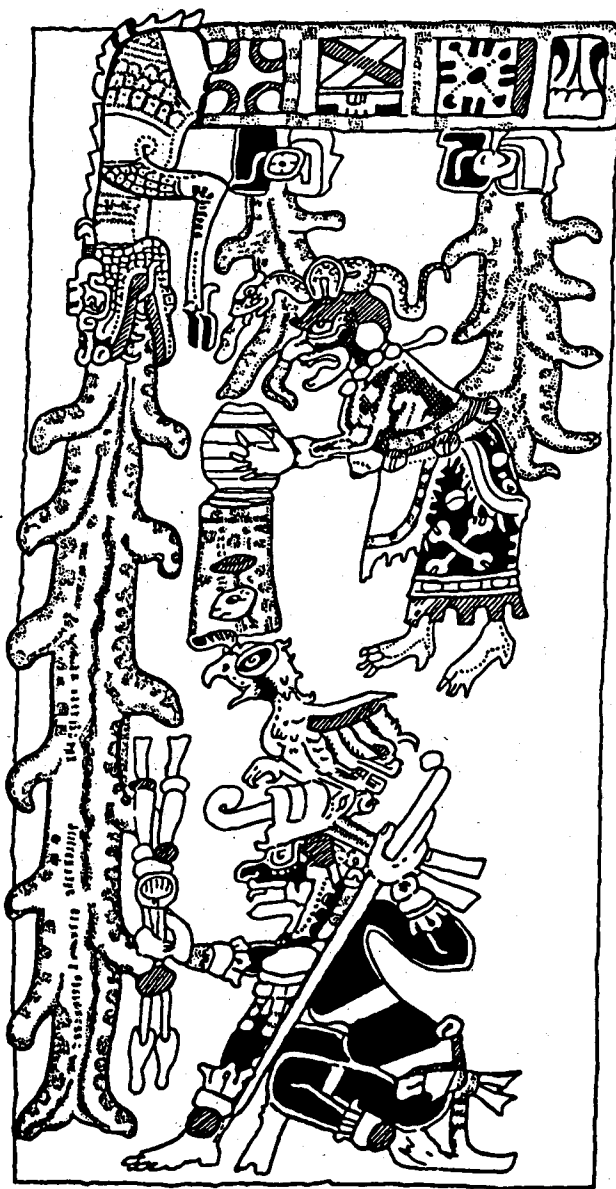


FIG. 5: Distruzione del mondo attraverso il diluvio. Codice Dresda, p. 44.

ABSTRACT

In *Hombres de maíz* M.A. Asturias plans an itinerary to mayan culture, trying to create an *indigenist* vision of the world, by using a *palinsesto* of mayan myths. So, the creation is first of all a re-creation.

By inheriting the idea of cyclic time and a dualistic vision of time from Mayan culture, Asturias proposes a Guatemalan society renewal process, metaphorically starting from water and fire.

By means of the actualization of the ancient cosmogony, myth enters history.

KEY WORDS

M.A. Asturias. Myth. Mayan culture.

Sergio Leone

APPUNTI E SPUNTI PER UN'ANTOLOGIA
DELLA LIRICA CORTESE IN RUSSIA
(Il primo Novecento)

In Russia, rispetto alle epoche precedenti (Settecento e Ottocento), l'inizio del XX secolo, nel campo della lirica amorosa, ha in comune l'accondiscendenza, se non l'acquiescenza, verso immagini di carattere visivo, descrittivo-pittorico, da cui discende direttamente la predilezione nel menzionare nomi di artisti, tipo Perugino, Watteau, Van Dongen e via dicendo, dove l'anelito alla rima eclatante è tuttavia in accordo con i soggetti derivanti dall'evocazione di questo o quell'autore, e insieme presenta due caratteristiche di notevole novità, che lo diversificano dal passato, recente o remoto, anche se adesso ci si rivolge frequentemente per attingervi ambientazioni, caratteri e stereotipi ormai stantii: la prima di tali caratteristiche è la marcata, voluta artificiosità stilistica, con conseguenza di quasi totale assenza di spontaneità, di cui non è anche priva di colpe la sottomissione ai canoni estetici delle manifestazioni artistiche del tempo, simbolismo e modernismo, soprattutto, e poi decadentismo e via discorrendo; la seconda caratteristica è rappresentata dall'affacciarsi, se non prepotente, tuttavia non di poco conto, almeno statisticamente, di un filone femminile che trova nel cuneo-tridente Gippius - Achmatova - Cvetaeva un vigoroso impulso alla promozione e all'imitazione.

Sebbene in una lirica del gennaio 1914, *V poslednij raz my vstretilis' togda...* (Per l'ultima volta c'incontrammo allora...), Anna Achmatova scrivesse, non senza ironia, ma nemmeno senza ragioni:

Dell'estate lui parlava e di come
Per una donna esser poeta è un'assurdità...

il numero, la qualità delle poetesse aumenta notevolmente agli

inizi del Novecento: in una antologia della lirica russa del primo quarto di secolo¹, messa presto al bando in epoca sovietica, e riedita soltanto nel 1991, su centonovantotto autori citati, ventuno sono donne.

Ma soprattutto, nella poesia amorosa femminile, si possono cogliere le maggiori novità di stile e di contenuti, rispetto ai consunti *clichés* degli omologhi maschili, che si perpetuano nel porre il tema in ambienti esotici (l'Oriente, l'Italia, l'antica Grecia) e nel farcirlo di citazioni storico-artistico-letterarie e di freddo intellettualismo. Nella lirica amorosa femminile, al contrario, dopo decenni e decenni di sterili e invariate variazioni, spuntano finalmente vene intimistiche spontanee e autentiche. L'amore è vissuto in prima persona, anche dal punto di vista letterario, non è mai un obbligo, un tributo, un'esercitazione. Anche l'erotismo non è epidermico, costruito, è più sentito, più lieve e soffuso, e quindi più efficace.

A inaugurare il secolo è Konstantin Fofanov, con la tipica canzonetta dell'amore-rimpianto, lacrimoso e svenevole, che mal s'addiceva, tra l'altro alle vicende biografiche dell'autore²:

L'ultimo incontro

Da lungo ormai s'è rotto l'anello
Del loro antico amore.
A lungo si sono amati,
Da lungo si son lasciati.
Lui soffriva solo,
Con il suo dolore.
Lei con gli altri divideva
Le gioie del tempo migliore.

E s'incontrarono di nuovo
Un giorno d'autunno.
Ardeva il tramonto come face
Sui giorni passati.

Nel bosco, sugli aghi dei pini
Scivolavano frecce di luce.
Lui pensava: com'è appassita!
Lei pensava: com'è invecchiato!

¹ I.S. EŽOV, E.I. ŠAMURIN, *Antologija ruskoj liriki pervoj četverti XX veka*, Moskva 1925.

² M. GOR'KIJ, *Sobranie sočinenij v 30 tomach*, t. 29, Moskva 1955, pp. 461-62.

Volevano molte cose
Dire e ricordare,
Volevano di nuovo
Gioire come allora.

In lei il cuore palpitava,
A lui il cuore doleva...
E tacendo si lasciarono,
Senza nulla ricordare...
(*Poslednjaja vstreča*, 1903)

Alla banalità fofanoviana si contrappone la razionalità moderna d'un trittico di Marina Cvetaeva, in cui il motivo dell'abbandono, del distacco, lungi dall'essere disperato, si sviluppa dalla morte alla vita, dal ricordo negativo all'oblio positivo:

Ho aperto lo scrigno di ferro,
Ho preso il dolente dono,
Un anello di grosse perle,
Di grosse perle.

Come gatta m'insinuai nell'entrata,
Il viso esposto al vento,
Soffiava la brezza, uccelli in volo,
Cigni dal lato mancino, corvi da destra...
Le nostre strade avevano opposte direzioni.

.....
E sopra di me urlerà la civetta,
e sopra di me stormirà l'erba.
(*Otmykala larec železnyi...*, gennaio 1916)

Al lago sono andata. Erta la riva.

.....
Vi ho gettato l'anello. Ma sì!
Non per la mia mano è stato creato.

.....
Che spruzzi quest'arco chiaro!
E un arco d'incontro, un giovane-cigno,
Che allarmato s'alza in volo
Nel cielo grigiazzurro!
(*K ozeru vyšla. Krut bereg...*, febbraio 1916)

La fronte baciare, le pene cancellare.
La fronte bacio.

Gli occhi baciare, l'insonnia eliminare.
Gli occhi bacio.

Le labbra baciare, a un assetato dar da bere.
Le labbra bacio.

La fronte baciare, la memoria cancellare.
La fronte bacio.

(*V lob celovat' - zobotu steret'*, 3 giugno 1917)

La Cvetaeva utilizzava materiale anch'esso non di prima mano, quello dei racconti popolari, il mito sentimentale del suicidio per amore, le immagini dei cigni balmontiani e di quelli blokiani della *Pesnja sud'by* (La canzone del destino), e delle funeree civette, che anche Esenin avrebbe in seguito usato, ma da questa combinazione di cimeli nasce il nuovo, l'emancipazione dal tema: donna abbandonata, non più meschina e infelice, ma libera e aperta a nuove, vivifiche esperienze.

Al vecchio, al solito, al convenzionale si rivolge anche Aleksandr Blok, nel quale, in aggiunta, si legge il sentimento di superiorità dell'artista nei confronti del comune intellettuale, così tipico della poesia, ma anche della pubblicistica blokiana, in cui l'influenza di Nietzsche si fa sentire, e come:

A una donna incontrata per caso

Io sono soltanto un cavalier e poeta,
Di un Bardo del Nord discendente.
Il marito tuo con un libretto di Wilde perennemente,
Un plaid scozzese, il gilè di seta...
Tuo marito è uno sprezzante esteta.
Non è forse pieno d'ironia
Perché smisuratamente malfidato?
Osserva sempre chi saluti per la via...
Mentr'io... le sue chimere mai m'hanno interessato!
Di te son oggi io innamorato!

Tu di perfidia, lusinga, finzione,
Come d'un paramento sei abbigliata!
Dimmi, moglie fidata,
Hai mai provato una segreta palpitazione,
Sei stata mai nascostamente innamorata?

Possibile che quest'assonnato,
Geloso consorte meschino
Ti sussurri: «Andiamo, mio tesorino...»,
Dopo averti avvolto nel plaid colorato
Contro il gelo di Pietroburgo assassino?

Possibile che dopo il ballo, nelle sere,
Il tuo languido sguardo non simuli inganni,

Quando i tuoi eterni panni
Delle spalle rotonde lasci cadere,
Dalla danza provàti veleno e affanno
(*Vstrečnoj*, 2 giugno 1908)

E non solo nei confronti dell'intellettuale, anche nei confronti dell'uomo comune:

....

Tu puoi, attraverso l'erba scintillante,
Aggirare la chiesa lungo il vialetto,
E sederti sul sagrato di muschio fragrante
E con cura ricamare un merletto.

Tu puoi le ciglia abbassare,
Quand'io faccio una passeggiata,
La camicetta di seta sistemare,
Quando ti lancio un'occhiata.

I tuoi occhi ancora innocenti,
Come un azzurro fiorellino,
E le trecce son troppo fluenti
Per un cappello cittadino.

Ma tu cammini con un fiocco rosso,
Sgranocchiando semi di girasole,
Al telegrafista con la divisa addosso
Dono fai d'un mazzolin di viole.

E per questo sarai radiosa
Di giunger nel buio d'un appartamento
Attraverso la strada rugiadosa,
Quand'io ti darò un appuntamento.
(*Ty možeš' po trave zelenoj...*, ottobre 1906)

Mio Dio, è tornata la povera Liza, circuita e concupita dal giovane artista. No, non può essere, quella giovinetta è cresciuta, s'è fatta adulta, e si presta alla nuova percezione blokiana, ardita e peccaminosa: non più castità di sguardi, timidezza di modi, ma libero sfogo della passione amorosa, una novità nel genere, almeno per la Russia del tempo:

A una fanciulla

Tu davanti a lui sei un giunco flessuoso,
Lui davanti a te una belva spietata.
Non sedurlo col sorriso vezzoso,
Taci, quando bussa all'entrata.

E se lui a forza farà irruzione,
Dietro la porta cèlati un poco:
Nella stanza senza emozione
Alle pareti asciutte dà fuoco.

E se vicino è il momento vergognoso,
Volta il viso verso il muro,
Fa' un nodo al fazzoletto luttuoso
E nascondi un ago in quel nodo scuro.

E con quest'ago trafiggerai
Le palme volgari, quando
Tra le sue mani ti dibatterai,
Per il dolor e l'onta gridando...

E lui nel delirio dell'impeto rude
Non ricorderà, preda dell'orgasmo,
Il segno profondo sulle spalle nude
Dei tuoi denti, né lo spasmo.
(*Devuške*, 6 giugno 1907)

L'amor vergineo profanato con modalità d'immagini moderne e ardite. Il sacro e il pagano trovano, naturalmente, la loro unione, scontata, ma efficace, nell'Italia rinascimentale mescolata a quella contemporanea, bigotta, ambigua e clandestina, secondo un *cliché* convenzionale e sfruttato a iosa nel campo soprattutto della prosa:

Perugia

Giorno un po' lieto, giorno un po' banale,
I monti dell'Umbria e l'azzurra lontananza.
D'un tratto un vento fresco, un breve temporale,
Una finestra aperta, un coro e la sua risonanza.

Alla finestra, sotto un affresco del Perugino,
Un nero occhio ride, ansima un petto:
Una mano abbronzata il cestino
Vorrebbe, ma di coraggio è in difetto...
Nel cestino un biglietto bianco c'era:
«... Monastero di S. Francesco... Questa sera...»
(*Perudžija*, giugno 1909)

La linea, il tono blokiano si ritrovano, pari pari, in Ivan Bunin, dove la concupiscenza si manifesta in una sorta di «voyeurismo», che dal generale scende al particolare. La minuziosa descrizione dell'oggetto del desiderio non è vezzo d'esteta, ma vizio di licenzioso:

La compagna di viaggio

La serica gonna fruscianti,
I tacchetti picchiettanti
Corri la mattina a respirar, vibrante,
I vapori dall'oceano esalanti.

La mamma dorme, sola sei ora...
Del ponte stan lavando il tavolato,
Di nera pace esso odora,
E il mare, invece, di buio salato.

Attorno la foschia col suo frescore
È fusa con l'oro luminoso
Del sole prematuro, col calore,
Col mare colorato e radioso.

Si serra con tenerezza e vigore
Con le mani appena lavate,
Nello sguardo gioioso timore
Per le scarpe e le vesti indossate.

Un marinaio scalzo col bugliolo
S'affanna, appena levato dal letto...
Scorre, scintilla il vetriolo
Violazzurro, oltre il parapetto...

Ah, ma nel cuore c'è turbamento!
Presto Atene, ormai,
E con lo sguardo al pavimento
Lievemente mi saluterai!
(*Sputnica*, senza data)

È l'antefatto. Ad Atene, o in qualunque altro posto, il rito
dev'essere compiuto:

...

A mezzanotte da lei son entrato.
Lei dormiva, la luna splendeva
Alla finestra, e riluceva
Della coltre il raso scivolato.
Lei sulla schiena riposava,
I seni nudi di seta,
E come acqua di lago, cheta,
Era la sua vita, mentre sognava.
(*Ja k nej vošel v polnočnyj čas...*, 1898)

La donna descritta nell'ora dell'amore, nell'ora precedente l'amore, spesso desiderata, quasi con violenza, già riscontrata in Blok, riappare, impotente a prima vista, ma forse sornionamente ingannevole, nella lirica di Valerij Brjusov, altro esponente della vecchia scuola amatoria:

...

Di lacrime gli occhi risplendenti,
Le labbre serrate compassionevolmente,
Le guance per le carezze sono ardenti,
E i riccioli scompigliati disordinatamente.

Nell'abbraccio esausta rassegnazione,
Lo sguardo abbassato senza vigore,
E le lacrime-brillanti con ostinazione
Sussurrano rimproveri senza calore.
(*Slezami blestjaščie glazki...*, 1905)

Brjusov, eclettico epigone d'una quantità di «ismi», è viaggiatore soprattutto nei tempi antichi e in spazi geografici remoti, comodi ed esplorati recessi di ardimentose immagini erotiche:

Nello spirito d'una antologia latina

Mi dicono che Marina a molti dona le sue carezze.
E allora? Ricevo per questo forse meno amore?
Se il sole ravviva la rosa del mio vicino,
Il rosso tulipano meno risplende nel mio giardino?
Se zefiro sfiora i prati stanchi della Lucania
Meno frescura darà forse al Lazio nei giorni d'estate?
Le carezze degli amanti il fuoco solo accendono in Marina,
E lei, bruciando, spasima perch'io ne spenga la fiamma.
(*V duče latinskoj antologii*, 1912)

Quella breve fiamma che in Konstantin Bal'mont personificava l'attimo della passione, incanto d'amore e di morte insieme, l'eterno *Binomio* della letteratura cortese:

La fiamma

No, vattene, su. Non indurmi all'ebbrezza.
Amare? Amando, uccidere è dell'amore la bellezza.
Solo un attimo io amo, e subito m'allontano.
Con me il giorno chiaro, la notte dietro, non lontano.

Io non t'amo. Ferirti mi dispiace.
Fuggi, finché con l'amor sei in pace.
Sulle tue gracili spalle potrò solo pesare.
Dare luce e scaldare?... Va' via! non posso che bruciare.
(*Plamja*, 1903)

Amore, morte, erotismo: Brjusov non abbandona i propri temi:

Presentimento

È torrido mezzogiorno di Giava il mio amore,
Come sogno la fragranza mortale s'è diffusa,
Laggiù giacciono dei sauri, la pupilla chiusa,
Qui sui tronchi s'avvolgono i boa in torpore.

E tu nel giardino spietato sei entrata
Per riposare o per uno svago sereno?
Tutto ammalia, tutto esala veleno,
Oscillano i fiori, l'erba respira più agitata.

Vieni: sono qui! Godere, giocare ci vedranno,
Coronati d'orchidee vagheremo,
Come due avidi serpenti i corpi intrecceremo!

Il giorno passerà. I tuoi occhi si chiuderanno.
E sarà la morte. Con il lenzuolo di liane
Avvolgerò il tuo corpo inane.
(*Predčuvstvie*, 1894)

Brjusov epigone, e tuttavia maestro di ancor minori epigoni.
Igor' Severjanin, ad esempio, a lui si ispira, ripercorrendone in
senso contrario l'intreccio amoroso:

Terzina-colibrì

Nelle tue labbra un segreto angolino c'è,
Pieno d'ineffabile piacere,
Dove corre la corrente dalla testa ai pie'.
Sposata dal troppo godere,
Come liana ti stringi al mio petto,
E se adesso son io in tuo potere,
Sarai tu in futuro il mio valletto!
(*Tercina-kolibri*, 1911)

Severjanin è anche allievo di altri maestri, come Bunin, ad
esempio, che imita in maniera quasi pedissequa, nelle immagini,
nel ritmo, ma soprattutto nel gioco delle «belle statue»:

Il tuo mattino

Dal letto
Ti sei alzata.
Sul nudo seno
Si stempera infuocata
E si fredda la fantasia.
Del sorriso palpitanti
Frullano le ali,
Tenerezza negli occhi celestiali,
Sei qui a me davanti
E già son preda di magia.
(*Tvoe utro*, 1912)

L'esotismo, già evidenziato in Blok, in Bunin, in Brjusov, è una costante del tema. La Russia è di rado presente, e quasi mai sfondo. L'Oriente, la Persia di Esenin, l'Italia, la Grecia, e, in Bal'mont, l'immane Spagna:

Anita

Io le piacevo. Lei mi attraeva,
Spagnola snella dagli occhi incandescenti.
D'una luce lontana il buio viveva,
L'amore bisbigliava con voci trasparenti.
Con l'armonia delle parole lei mi accendeva,
Spagnola abbronzata dagli occhi splendenti.
L'alcova s'aprì ariosa e merlettata,
Lei non sussurrò: «Lasciami... Fa' ch'io vada...»
Non a una nordica fanciulla, non a ninfa ghiacciata
Ripetevo con voce insinuante: «Anita! Adorada!»
Davanti a me tremava una tigre assetata,
E tranne i suoi occhi io non volevo «nada».
(*Anita*, 1903)

Alla Spagna si rivolge anche Čerubina de Gabriak (al secolo Elizaveta Dmitrieva), spinta dal suo creatore, Maksimilian Vološin. Nei versi di Čerubina, scrive Vološin, «io avevo il ruolo del regista e del censore, suggerendo i temi, le espressioni, dando compiti, ma a scrivere era soltanto Lilja... Facemmo di Čerubina una cattolica fervente, poiché questo tema non era stato ancora sfruttato nella Pietroburgo del tempo»³. La Spagna, allora, come centro convenzionale di accesa religiosità, e come centro, altrettanto convenzionale, di passioni e di peccato:

³ M. VOLOŠIN, *Putnik po vseleennyj*, Moskva 1990, p. 217.

...

Sulla soglia del tempio cerco protezione,
China davanti alla Madre di tutti i Tesori,
Che il tuo gonfalone
Mi nasconda ai mostri traditori.

Vi giunsi di corsa dai viali animati,
Dove ali cieche battono nella sera,
Dove attendono gli alienati
Seduzioni profane e Siviglia intera.

Mentre ai Tuoi piedi depongo io
Un pugnale, un ventaglio, fiori e cammei,
A gloria di Dio,
O Mater Dei, memento mei!

...

Come una felce, solo una volta,
Di fuoco fiorisco la notte, a primavera...
Vieni a prendermi, tutta intera,
Vieni, ch  da te voglio esser colta.

Amami. Ti sono vicina, da farmi male,
Oh, cedi, su, alla malattia mia amorosa.
Come la mandorla son amara e letale,
Dalla morte pi  tenera, pi  amara e insidiosa.

Vološin, il regista-censore, veleggia nell'arena amorosa, da buon cittadino del mondo, da europeista *ante litteram*, con le ambigue immagini «*fin de siècle*», non disdegnate neppure da Boris Pasternak ⁴:

...

Seduzione doppia: amor e curiosit ...
Seno di fanciulla e aspetto di paggio,
Di labbra maliziose ingenua temerit ,
E tra le destre dita di rivolta il raggio.

Nei tuoi occhi piroetta Arlecchino...
Il tuo amoroso   lieve, tenero e doloroso...
Tu hai unito la grazia dell'Androgino
Con la perfezione d'un fiore vizioso.

⁴ Cfr. *Ljubimaja -  ut'! Kogda ljubit poet...* (Orrore, cara! Quando un poeta ama..., 1917).

Con te m'è caro il tedio della prigion terrena
E gravoso il giogo della fedeltà.
Di te la musica di Couperin è piena,
Tu sei malinconia di luci nella Natività.

Nei tuoi occhi la corsa merlata della Chimera:
Ma adesso la lor pena chi comprender può?
Guarda così lontano la riva sabbiosa di Citera
Il paggio innamorato sul battello di Watteau.
(*Dvojnoj soblazn - ljubvi i ljubopytstva*, 1911)

E la zoppa Čerubina cerca di non perdere il passo del benefattore, oltre l'adulazione c'è anche l'imitazione, e da sotto il falso abito monacale fuoriescono pulsazioni sicuramente gratificanti per la guida e consigliere:

...

Il tuo pallido viso vedo nello specchio ovale,
Dalle tempie scendono i riccioli castani,
Come vestiti di polvere d'oro, un po' strani,
E sulla spalla nereggi il sangue della digitale.

Come docile arco è curvata la bocca scarlatta,
Le labbra sono storte da un sorriso sprezzante,
Gli occhi abbassati. Alla tua bellezza s'adatta
La voce lenta, misteriosamente declinante.

Delle sacrileghe parole la religiosità,
La malizia arrogante dei rimproveri pungenti,
Della tentazione e del vizio tutte le possibilità,
E lo splendore delle candele trascendenti.

Il tuo esempio per altri non è un fine,
Nessuno ha la chiave del tuo dolor mortifero,
Io sono della tua corona le sette spine,
Mia sorella in Cristo e in Lucifero.

Altra coppia, espressione tanto tipica in Russia dell'ambiente artistico e poetico in particolare, è quella Anna Achmatova-Nikolaj Gumilëv. La donna dà il la, costruisce l'ambientazione, maliziosa, secondo i canoni modernisti, l'uomo, altrettanto maliziosamente, conclude il racconto, mediante una metonimia, in cui il feticcio si mescola al sentimento.

Achmatova:

...

«Com'è tardi! Sono stanca, sto sbadigliando...»
«Piccina, dormi tranquilla e beata,
Ch'io la fulva parrucca vado acconciando
Per la mia signora bella e amata .

Nastrini verdi ovunque ci metto,
E un orpello di perle, vezzoso;
Ho letto il biglietto: «Vi aspetto
Presso l'acero, conte misterioso!»

Sotto il merletto della maschera saprà
La maliziosa il riso soffocare,
Persino le giarrettiere ordinato m'ha
Lei oggi di profumare».

Il raggio del mattino sulla veste nera
Dalla finestrella è scivolato, caloroso...
«Lui l'attende a braccia aperte, la sera,
Sotto l'acero, il conte misterioso».
(«*Kak pozdno! Ustala, zevaju...*», 1912)

Gumilëv:

Il guanto

Ho un guanto sulla mano
Che nessun mi toglierà,
Sotto il guanto un arcano
Ch'è dolce ricordare e vano,
E ti trascina nell'oscurità.

Sulla mano il tocco e l'emozione
Di sottil dita della mia amata,
E come l'udito mio ricorda una canzone,
Così ritiene la sua pressione
Il guanto flessuoso, tutela fidata.

Ciascun ha un proprio arcano,
Che trascina nell'oscurità,
Io ho un guanto sulla mano,
Che m'è dolce ricordare e vano,
E fino a nuovo incontro nessun lo toglierà.
(*Perčatka*, 1908)

La coppia tuttavia si scinde, per ovvi motivi caratteriali e artistici. Gumilëv è lirico costruito, legato a scuole e tendenze, lontano dalle strutture stilistiche achmatoviane, vicino ad altri rappresentanti dell'avanguardia, tipo Vladimir Chodasevič, con cui è in sintonia nell'affrontare asetticamente, con disimpegno, il tema amoroso, ripetendo ritmi e immagini di tempi assai remoti:

A una fanciulla

Non mi piace il pigro languore
Delle vostre mani intrecciate,
Né il tacito pudore,
Né il tremito che mostrate.

Dei romanzi di Turgenev personaggio,
Siete fiera, gentile e naturale,
D'un placido autunno siete l'omaggio
E del turbinar di foglie su di un viale.

Mai a niente creder dovete,
Se prima calcolato, stimato non avrete,
Mai da nessuna parte andate,
Se la via sulla carta non trovate.

A voi è estraneo quel folle cacciatore,
Che sulla nuda roccia sale,
Ed ebbro di felicità, d'ingenuo batticuore,
Direttamente al sole lancia il proprio strale.
(*Devuške*, 1912)

L'arco di Gumilëv è imbracciato da un cacciatore, quello di Chodasevič da un'arciere:

Stizza

Cos'è il cuore? Un daino. E tu, principessa, l'arciere.
Ma io non cadrò per mani ancor d'infante,
E fallito il bersaglio, con stizza e dispiacere
Lasci tu cadere l'arco principiante.

E tutto il giorno, offesa, vagherai
Tra il vento e le canne lacustri,
E come prima ai giochi spassosi non ti dai,
E alle amiche le tue canzoni non illustri.

Ma il giorno fugge, e le rose son fiorite
In questa sera di luna, di rimpianti infiniti,

E forse lacrime stizzite
Son pronte a sgorgare dagli occhi tuoi smarriti.
(*Dosada*, 1911).

Gumilëv e Chodasevič sono ancora uniti nella descrizione della donna per l'ennesima volta intesa come «essere incostante» e traditrice, nella più vieta tradizione settecentesca:

Gumilëv:

Dedica a un libro per Georgij Ivanov

Amico caro, lascia il tuo languore,
Ricorda che Cloe più non c'è;
Cloe ha perso il suo pudore,
Il balletto or la gode per sé.

Come ninfa danza, come baiadera,
E in francese dice: «ça y est».
Sii più audace e imita com'era
Il cavalier Des Grieux.

Bevi, la tristezza caccia via,
E con grazia e facilità, lo so,
Avrai quella che Cloe era pria
E che adesso è Manon Lescaut.
(*Načpis' na knige. Georgiju Ivanovu*, 1912)

Chodasevič:

Allegria

Tripudio ormai dimenticato,
Grazia divina di notturna gozzoviglia:
Bevi, e di tutto sei appagato,
Bevi, e la voglia ancor ti piglia.

E la vita dopo una bevuta
Appare tutta denudata,
Come la schiena aggraziata
Della donna accanto a me seduta.

Vedo della sottile colonna dorsale
Le vertebre che van su e giù,
Su di esse mi chino un attimo, non più,
E la cipria le labbra m'assale.

Ride l'essere incostante,
E a me unire fa piacere
Il sapere sconsolante
E la gioia del nulla sapere.
(*Vesel'e*, 1928)

A Gumilëv e a Chodasevič si aggiunge, tra gli altri innumerevoli, data l'ovvietà e la ristrettezza del tema, Michail Kuzmin: l'amore è attimo, e dopo non resta che il vuoto, il nulla:

Dal ciclo «Un amore di quest'estate»

Non dormo: sento lo spirito mancare,
La testa girare
E il mio letto è solitario,
Dove sono le mani delicate,
Le labbra amate,
E il dire suo saltuario?
La coperta ci avvolgeva,
Il corpo caldo ardeva,
Alla finestra la notte è di ghiaccio...
Il cuore batte, son secche le mani,
Di cacciare la noia d'amore son vani
I tentativi, non ce la faccio...

Ci siam stretti, ci siam baciati,
L'un l'altra ci siamo intrecciati,
Come il paladino con il drago...
Alla finestra l'odore della menta è già entrato,
E il guanciaie è tutto sciupato,
E io sono solo, sempre solo vago...
(*iz cikla «Ljubov' etogo leta»*, 1907)

Storie così rapide, così vaghe, da sembrare sogni, fantasia. Lo ribadisce Brjusov con le identiche immagini kuzminiane, gli stessi motivi e lo stesso ambiente:

...

È accaduto? E chi l'ha detto?
No! Non può essere accaduto.
Le stelle eran rosse sul letto,
C'era luce nel buio di velluto.

Si stringevano tenere le mani,
Le bocche si cercavano con voluttà...
Questo spavento, questi tormenti disumani,
Io non darò in cambio della felicità!

Delicatamente, con docilità,
A me lei si stringeva,
E il lampione, nella nera oscurità,
Alla finestra riluceva.

Non il lampione, l'amore rischiara il letto,
Le stelle trapassavano il velluto...
È accaduto? E chi l'ha detto?
No! non può esser accaduto.
(*Eto bylo? neuželi?* 1901)

ABSTRACT

Love poems, which appeared in Russia during the first twenty years of the XX century, have two characteristics which distinguish them from the past: the first is the marked stylistic cunningness with the consequent and fatal lack of spontaneity. The second is the appearance of a new and very original feminine wave, which finds in the «trident-wedge» Hippus-Ahmatova-Tsetaeva a rigorous impulse to promotion and to imitation.

KEY WORDS

Russia. Love poems.

Luigi Magarotto

NOTE SUL FUTURISMO ITALIANO
E SUL CUBOFUTURISMO RUSSO

Луиджи Магаротто

ЗАМЕТКИ ОБ ИТАЛЬЯНСКОМ ФУТУРИЗМЕ
И РУССКОМ КУБОФУТУРИЗМЕ*

Итальянский футуризм рождается как движение с четкой структурой, принадлежащей в дальнейшем к типологии, которая будет свойственна авангардистским объединениям, в особенности дадаизму и сюрреализму. Во-первых, футуризм – это группа (или, лучше сказать, две группы – миланская и флорентийская – отмеченные своей спецификой; обе, однако, признают друг друга в футуристических программах, то есть в наиболее общих и пространных заявлениях идеологического порядка), основанная на духовной общности ее членов. Футуристы – художественная группа, где идеи свободно двигаются и открытия, как например симультанность или симультанизм, переходят из одной художественной сферы в другую. Во-вторых, кроме духовной общности, члены футуристического движения связаны между ними обязанностью написания, основанного на онтологическо-стилистическом фундаменте: в начале «белое стихотворение», потом «слова на свободе», далее «пластический динамизм» для живописи.¹ В третьих члены группы признают друг друга в ряде художественных или эстетических манифестов, которые являются документами нормативного характера, сочиненными и подписанными одним или несколькими членами группы. В четвертых, группа обладает *универсальной* идеологией, как художественной, так и внехудожественной, от которой нельзя откло-

* Этот доклад был прочитан на международной конференции *Русский кубофутуризм*, проходившей в Москве с 21 по 23 апреля 1998 г.

¹ Ср. L. DE MARIA, *Il ruolo di Marinetti nella costruzione del futurismo*. // R. DE FELICE (редактор), *Futurismo, cultura e politica*, Torino, 1988, с. 39.

няться. Маринетти и его друзья выражали свое мнение обо всех аргументах: «о литературе, о театре, о кино, о политике, о танце, об эротизме, о фотографии, о кухне, и т. д. “Тоталитарный” импульс оживляет их движение: цель футуристов, как по позже сюрреалистов, – *changer la vie*, по девизу Рембо, и они хотели изменить жизнь не только во внешних условиях, но и внутри, в человеческом духе».²

Некоторые идеологические черты принадлежат всем авангардистским группам, все-таки надо видеть в них первородство итальянского футуризма. Например приоритет «нового», превосходство «воображения» против «разума», похвала безумия против иррациональной мыслительной способности современного мира, прословение техники изображения и аналогии, и т. д.³ От этих основных характерных особенностей итальянского футуристического движения проистекают прочие отличительные черты авангардистского объединения, а именно, если воспользоваться исчерпывающей феноменологией, предложенной и сформулированной Поджоли – активизм, антагонизм, нигилизм и агонизм.⁴ Следует подчеркнуть, что наличие указанных мною свойств является необходимым условием существования авангардистской группы и отсутствие хотя бы одного из них ставит под угрозу ее сущность. Если мы сравним, к примеру, кубизм и футуризм, то увидим, что первый, в отличие от второго, лишен «тоталитарной» тенденции переходить из области искусства в область *универсальной* идеологии, когда в мировоззрение включается литература, политика, бытовое поведение и т. д.,⁵ вследствие чего в случае кубизма нужно будет говорить о художественном «течении» или же «школе», а не об авангардистской «группе».

В отличие от итальянского футуризма русский кубофутуризм или, лучше сказать, будетлянство не рождается в соответствии с характерной для авангардистской группы типологией, а утверждается постепенно. С одной стороны,

² L. DE MARIA, *Marinetti costruttore. // La nascita dell'avanguardia. Saggi sul futurismo italiano*, Venezia, 1986, с. 15.

³ Там же, с. 16.

⁴ Ср. R. POGGIOLI, *Teoria dell'arte d'avanguardia*, Bologna, 1962, с. 39-56, 76-84.

⁵ Ср. L. DE MARIA, *Marinetti poeta e ideologo. // Teoria e invenzione futurista*, Milano, 1983, с. XXX.

это происходит в рамках поэтики символизма, в творчестве, прежде всего, В. Хлебникова,⁶ открывающего в поэзии новое направление и, с другой стороны, в экспериментах, которые молодые художники, так называемые кубисты, оспаривая эстетические каноны официального искусства,⁷ вводят в сферу изобразительных искусств. Обе эти тенденции, находящиеся в тесном контакте и поочередно перенимающие друг у друга радикальные технические приемы и новые формы (достаточно вспомнить принципы «поэтического кубизма», которые А. Крученых и В. Хлебников разовьют в своей литературной практике) в результате естественного развития приведут к разрыву с основными литературно-художественными течениями того времени и к рождению кубофутуризма. И лишь несколько лет спустя, когда движение глубоко пустило корни (имею в виду сборники *Студия импрессионистов*, *Садок судей I* и художественные выставки, которые прошли с 4 декабря 1909 года по 7 июля 1910 года в Одессе, Киеве, Петербурге и Риге,⁸ где уже в достаточной мере представлены новые тенденции в области искусства), русские кубофутуристы подумали о разработке документа нормативного характера, каким стала *Пощечина общественному вкусу*, хотя термин «футуризм» еще не был введен. Один дебют на литературно-художественной российской сцене, столь отличный, более того, противоположный появлению итальянского футуризма и последующим объединениям западноевропейского авангарда, а именно дадаизму и сюрреализму, делает русский кубофутуризм оригинальным явлением, несводимым к какому-либо западноевропейскому образцу.

Восхваление технической цивилизации и восхищение ею – неоспоримый и броский факт, часто встречающийся в заявлениях и художественной практике обеих групп. Достаточно указать, с одной стороны, на утверждение Маринетти о полном обновлении восприимчивости человека, произошедшем под воздействием великих научных открытий и, с другой стороны, на поэзию раннего Маяковского, в кото-

⁶ Ср. J.-C. LANNE, *Velimir Khlebnikov, poète futurien*, Paris, 1983, с. 208-217.

⁷ Ср. Н. Харджиев, *Поэзия и живопись (Ранний Маяковский)*. // *К истории русского авангарда*, Stockholm, 1976, с. 24.

⁸ Там же, с. 26.

рой индустриальная цивилизация с ее пафосом и городской тематикой находится на первом плане, более того, я бы сказал, обладает бесспорной фундаментальной значимостью. На первый взгляд, можно заключить, что перед нами – дети современности, ощущаемой ими в мифологизированной форме, приверженцы полностью преобразованного наукой мира, воспринимаемого ими в форме волшебной, словом, следствие известного тождества футуризм = технический фетишизм. На самом деле, «внешние» аспекты футуризма, то, что обычно определяют как увлечение техникой, необходимо рассматривать в связи с более глубоким, духовным подходом, который можно было бы отнести к «известной традиции романтической поэзии и культуры»,⁹ а также к традиции, которую различные исследователи называют «мистицизмом сверхчеловека».

Идеология как итальянского футуризма, так и кубофутуризма, проникнута прометеевским пафосом, где воля отдельной личности или, точнее говоря, исключительных индивидуальностей, объединенных в авангардистскую группу, («Мы – высочайший мыс веков!...», – утверждает в первом футуристическом манифесте; «Только мы – лицо нашего Времени», – заявляется в манифесте *Пощечина общественному вкусу* и т. д., и т. д.) ведет к достижению необыкновенных, исключительных результатов. Перед нами – апокалипсис, штурм земли и неба, предпринятый титаническими личностями, которых следует воспринимать в рамках мистицизма сверхчеловека. Смерть Бога, феноменология которой была очерчена Гегелем и позднее будет превознесена Ницше, ведет к возникновению новой религии, прометеевскому атеизму,¹⁰ то есть к обожествлению исключительной личности, которая, начиная, по меньшей мере, с романтизма постоянно присутствует во многих национальных литературах. В частности, я полагаю, что культ титанического героя занимает большое место в русской литературе, воплощаясь в первой половине девятнадцатого века в образе Наполеона, во второй половине в экзальтированных и титанических персонажах Достоевского, с тем чтобы впоследствии привести к выходу на ницшеанского сверхчеловека в собственном смысле этого

⁹ L. De MARIA, *Marinetti poeta e ideologo* цит., с. XXXVI.

¹⁰ Ср. M. CARROUGES, *La mystique du surhomme*, Paris, 1948, с. 43.

слова, прославленного русскими символистами. О важности и значении творчества Ницше для формирования мировоззрения обоих футуристических движений, о которых идет речь, я не буду говорить, поскольку об этом существует обширная литература.¹¹ С другой стороны, внимательные критики выявили влияние Ницше на футуризм начиная с первых лет его появления¹² (разумеется, не одного только Ницше, поскольку прочие аспекты футуристического мировоззрения позволяют обнаружить влияние многих других авторов).

Когда мы относим итальянский футуризм и русский кубофутуризм к традиции, идущей от пронизанной прометеевским пафосом поэзии романтизма и укрепляющейся в философии Ницше, утрачивает свою силу критический топос, согласно которому футуризм был исключительно плодом механизированной цивилизации,¹³ а поклонничество перед современностью представлялось основополагающим компонентом в идеологии движения.

Между тем, от кубофутуризма итальянский футуризм отчетливо отличает насилие, упоминаемое и преследуемое последним, в особенности, в документах, написанных Маринетти. Уже в первом манифесте футуризма восхваляются «агрессивное движение, лихорадочная бессонница, стремительная походка, сальто мортале, пощечина и кулак» и воспеваются «война – единственно возможная гигиена мира

¹¹ Что касается кубофутуризма, напомним лишь, что в 1968 году славист А.М. Рипеллино перевел на итальянский язык 174 стихотворения Хлебникова и в своем комментарии к поэтическим текстам указал на то, что по меньшей мере в 15 из них, бесспорно, встречаются следы ницшеанского учения (Ср. А.М. RIPELLINO, *Congetture sui testi. // Poesie di Chlebnikov*, Torino, 1968, с. 175-252). Изучению влияния Ницше на русскую и советскую литературу из западноевропейских исследователей более всего времени, энергии и внимания посвятила, вне всякого сомнения, Б. Глатцер Розенталь. Ср. В. GLATZER ROSENTHAL, *Dmitri Sergeevich Merezhkovsky and the Silver Age: the development of a revolutionary mentality*, The Hague, 1975; В. GLATZER ROSENTHAL [editor], *Nietzsche in Russia*, Princeton, 1986; В. GLATZER ROSENTHAL, *A New Word for a New Myth: Nietzsche and Russian Futurism. // P.I. BARTA [editor], The European Foundations of Russian Modernism*, 7, Lewiston/Queenstone/Lampeter, 1991; В. GLATZER ROSENTHAL [editor], *Nietzsche and Soviet Culture. Ally and Adversary*, Cambridge, 1994. См. также: Л. МАГАРОТТО, *Ницше и поэзия Маяковского. // Revue des études slaves. – 1995 – 67 (4).*

¹² Ср. А. ЗАКРЖЕВСКИЙ, *Рыцари безумия*, Киев, 1914; Г. ТАСТЕВЕН, *Футуризм*, Москва, 1914.

¹³ Ср. L. DE MARIA, *Marinetti poeta e ideologo* цит. с. XLI.

– милитаризм, патриотизм, разрушительные жесты анархистов». ¹⁴ Кроме того, футуристы, располагавшие, как я уже говорил, универсальной идеологией, решили прямо выйти на политическую арену вместе со своими манифестами, определяемыми ими как политические. Первые воззвания довольно грубоваты, лишены той теоретической разработки, которую мы находим в *Манифесте футуристической итальянской партии (Manifesto del partito futurista italiano)* 1918 года и в последующих политических публикациях. В своих политических сочинениях футуристы восхваляют гордость, энергию и национальную экспансию, славят войну, выступают за панитальянизм, антиклерикализм, за оппозицию обществу. Благоклонное отношение к насилию привело к тому, что в 1919-20 годах футуризм, как известно, приблизился к зарождающемуся фашистскому движению или, лучше сказать, совпал с ним.

В итальянском литературоведении распространено убеждение в том, что насилие стало основой футуристической теории и практики под влиянием Жоржа Сореля и, в частности, его *Размышлений о насилии*. Сразу нужно отметить, однако, что Маринетти и его сотоварищи используют творчество Сореля искаженно или, если угодно, «творчески», поскольку, если и верно то, что можно обнаружить переключки между позицией Сореля и итальянских футуристов в том, что касается антипарламентаризма, антипозитивизма, враждебного отношения к государству, презрения жизненных удобств и буржуазной трусости, ненависти к политикам и официальным социалистам, тем не менее, в своих политических действиях они рассчитывали на совершенно иные общественные силы, более того – прямо противоположные тем, на которые полагался французский теоретик. Для Сореля революционное насилие воплощалось в мифе о всеобщей рабочей забастовке, которая должна была привести к всеобщей катастрофе, то есть к революции, поскольку забастовка понималась им как «феномен войны». ¹⁵ Для Маринетти и футуристов, напротив, не существует понятия классовой борьбы, скорее даже они –

¹⁴ F.T. MARINETTI, *Manifesto del futurismo. // Teoria e invenzione futurista* цит., с. 10.

¹⁵ G. SOREL, *Apologia della violenza. // Riflessioni sulla violenza*, Milano, 1997, с. 340.

за «избранные» силы, за «героических» граждан, словом, за блок антисоциалистических и антипролетарских сил, обладающих правом совершить революцию в Италии. Однако, несмотря на эти существенные стратегические отличия, в манифестах Маринетти в точности воспроизведены некоторые «оперативные» указания, данные Сорелем: «противопоставить оскорбление проповеди защитников братства» или «ответить ударом сторонника общественного мира» или «полагаю что весьма полезно было бы наградить пощечинами ораторов, говорящих о демократии».¹⁶

Размышления о насилии были опубликованы во французском журнале «*Mouvement socialiste*» в первом полугодии 1906 года (первое отдельное издание – 1908 год) и уже в 1907 году в Москве, под редакцией В.М. Фриче, был напечатан русский перевод, не оказавший, однако, никакого влияния на кубофутуризм. Понятие насилия останется совершенно чуждым русским футуристам, самые энциклопедические поступки которых – прогулки по Кузнецкому мосту с раскрашенным лицом или швыряние чашек с чаем в публику во время ими же устроенных лекций – не выходили за рамки провоцирующего поведения, которое будет свойственно всем авангардистским объединениям.

В архиве Зданевича в Париже хранится любопытное письмо известного итальянского футуриста Арденго Соффичи к Илье зданевичу, написанное 28 января 1964 года в ответ на вопрос Зданевича о том, каковы были впечатления Маринетти от русских футуристов во время его путешествия в Россию в 1914 году. В своем письме Соффичи сообщал, что не нашел в своем архиве ни одного письма Маринетти, в котором прямо говорилось бы о его путешествии в Россию, однако, насколько он помнит, дуче итальянского футуризма был потрясен – и это – то любопытно – радикальным настроением или, лучше сказать, склонностью к насилию русских футуристов. Они – по словам Соффичи – ни во что не ставили любителей искусства прошлого, наряжались в маскарадные костюмы, давали пощечины пожилым профессорам, сидевшим в кафе и чуть ли не планировали настоящее разрушение памятников и музеев, так что у Маринетти при взгляде на русских футу-

¹⁶ G. SOREL, *Riflessioni sulla violenza* цит., с. 114.

ристов «порой складывалось впечатление, что сам он был приверженцем старых мастеров и пожарным». ¹⁷ Этим воспоминаниям не следует особенно доверять, поскольку к тому времени прошло ровно пятьдесят лет после путешествия Маринетти в Россию и у Соффичи, которому было 85 лет, когда он писал это письмо и который умер несколько месяцев спустя, память уже могла быть слабой и расплывчатой, с другой стороны – кто знает, что рассказал Маринетти своим друзьям–футуристам о приеме, оказанном ему в России, в любом случае, что касается склонности к насилию русских кубофутуристов, очевидно, что дело, как мы видели, обстояло совершенно иным образом. ¹⁸

После октябрьской революции большинство кубофутуристов примкнуло, как известно, к новому социалистическому государству, однако сделали они это, разумеется, не потому, что были очарованы революционным насилием. Скорее, в утвердившейся новой общественной форме, им виделся приход того нового, к которому они всегда стремились, иными словами, кубофутуристы видели в революции реализацию тождества, которое они предсказывали и настойчиво искали: новый мир = новое искусство.

Мне остается лишь проследить развитие кубофутуризма после революции: от социальной ангажированности Маяковского (впрочем, заявленной уже в его сочинении 1915 года *Капля дегтя*) до алогизма Крученых, однако это могло бы стать предметом еще одного доклада.

¹⁷ *Письмо А. Соффичи И. Зданевичу от 28 января 1964 г.*, Архив Зданевич, Париж.

¹⁸ В том же письме Соффичи пишет, что Маринетти, после поездки в Россию, рассказал им, что в основе борьбы русских футуристов лежали манифесты итальянского футуризма. Это утверждение не отвечает конечно правде как мы можем делать вывод читая воспоминания Б. Лившица, *Полтораглазый стрелец*, Ленинград 1989.

ABSTRACT

The origin of the Italian futurist group is structured according to a typology which, later on, will be followed by all the vanguard groups, particularly by dadaism and surrealism. On the contrary, the origin of the Russian cubo-futurism, or *budetljanstvo*, does not follow the above-mentioned typology, but asserts itself gradually.

Exaltation of the machine is typical of the programmes and artistic praxis of the Italian and Russian futurist groups, so that they appear to be the result of the famous equation futurism=machine fetishism. As a matter of fact, we should relate these 'outward' aspects of futurism to a deeper spiritual attitude in the context, first of all, of romantic culture and poetry and, secondly, in the mystique of the superman.

Although the statements in the Italian and Russian futurist groups' declarations are very similar, there is an element which differentiates the two movements, i.e. violence. The fascination of violence that we find in many declarations of the Italian futurists was inspired by Georges Sorel's work *Réflexions sur la violence*. After its publication in France, Sorel's work was immediately translated into Russian in Moscow, but it exerted no influence on the Russian futurists.

KEY WORDS

Italian. Russian. Futurism.

Cristina Ossato

AN INTERTEXTUAL READING
OF RALPH WALDO EMERSON'S «BRAHMA»*

1. *The Oneness of Mankind*

In his essay «Plato; or the Philosopher» (1850), Ralph Waldo Emerson (1803-82) determined to set forth one of the principles which would stand out as the core of his thought throughout his life: the philosophic principle of unity in variety, of which «the religious sacred writings of the East [...] chiefly [...] the Vedas, the Bhagavat Geeta, and the Vishnu Purana» are the «highest expression»¹. In other words, if philosophy is «the account which the human mind gives to itself of the constitution of the world» – the perception of both «oneness and otherness» – religion, in all its forms and varieties, «celebrat[es] it» through prayer and devotion to the «one Being»².

Translated into practical life, this principle spurred Emerson into resigning his position as a Unitarian minister for

* Among the most significant studies on R.W. EMERSON'S «Brahma», see W.S. KENNEDY, «Sartor», «Brahma», and «the Forest Hymn», *Critic*, 12 (4 February 1888): 57-58; W.T. HARRIS, «Emerson's «Brahma» and the «Bhagavad Gita»», *Poet-Lore*, 1 (June 1889): 253-59; TITUS MUNSON COAN, «The Migrations of the Brahman», *North American Review*, 156 (March 1893): 379-82; CHARLES MALLOY, «An Interpretation of Emerson's «Brahma»», *Journal of Practical Metaphysics*, 1 (November 1896): 31-36; EDITH PETERSON, «Emerson's «Brahma»», *Orient/West*, 8 (November-December 1963, no. 6): 53-55. K.R. CHANDRASEKHARAN, «Emerson's «Brahma»: An Indian Interpretation», *The New England Quarterly*, 33 (1960): 506-12; KENNETH WALTER CAMERON, «Emerson's «Brahma» Without Its Hindu Trappings – A Late Homily on the Times?», *American Renaissance Literary Report*, 5 (Hartford: Transcendental Books, 1991): 57-68.

¹ R.W. EMERSON, «Plato; or the Philosopher», *Representative Men and English Traits*, ed. Myron Simon (Irvine: Joseph Simon, 1980): 31.

² *Ibid.*, 30-31.

I suppose it is not wise, not being natural, to belong to any religious party. In the bible [*sic*] you are not directed to be a Unitarian or a Calvinist or an Episcopalian. Now, if a man is wise, he will not profess himself to be a Unitarian, but he will say to himself, I am not a member of that or of any party. I am God's child, a disciple of Christ. Now let a man get into a stage coach with this distinct understanding of himself divorcing himself in his heart from every party & let him meet with religious men of every different sect, & he will find scarce any proposition uttered by them to which he does not assent – & not to the sentiment of which he does not assent though he may insist on varying the language [...]. Religion is the relation of the Soul to God, & therefore the progress of Sectarianism marks the decline of religion. For, looking at God instantly reduces our disposition to dissent from our brother³.

Inevitably, Emerson started regarding the belonging to any dogmatic church or «religious party», as «the ignorance of God»⁴, the perversion of the first message of the Bible – the individual, intimate colloquy of the soul with God. He then set out to bring to light through his reading of, and writing on, the Bibles of the world – the Zend-Avesta, the Chinese Four Books, the Laws of Manu, the Bhagavad-Gita, the Vedas, the Upanishads, the Bhagavata Purana etc.⁵ – the «stupendous fact of identity, radical identity of all men»⁶, namely, the universal and immortal instinct of mankind to worship a higher Divinity on the one hand, and to have a universal, waiting-to-be-waked moral sentiment, on the other:

We know nothing of the first empires which grasped the sceptre of the Earth in Egypt, Assyria, or Persia, but their modes of worship. And this fact forcibly suggests the idea that the only true and legitimate vehicle of immortality, the only bond of connection which can traverse the long duration which separates the ends of the world and unite the first people to the knowledge and sympathy of the last people, is religion⁷.

³ R.W. EMERSON, *The Journals and Miscellaneous Notebooks of Ralph Waldo Emerson*, eds. W.H. Gilman, A. Ferguson (Cambridge: The Belknap Press, 1960-82), 3:259. Hereafter: JMN.

⁴ JMN, 5:214.

⁵ As to the use of the Bible, as a symbolic vehicle of common ethical revelation, see JMN, 7:385: «I have used in the above remarks the *Bible* for the Ethical Revelation considered generally, including, that is, the Vedas, the Sacred Writings of every nation & not of the Hebrew alone; although these last, for the very reason I have given, precede all similar writings so far as to be commonly called *The Book* or *Bible* alone».

⁶ JMN, 5:263-65.

⁷ JMN, 1:61.

The heart of Christianity is the heart of all philosophy. It is the sentiment of piety which Stoic and Chinese, Mahometan & Hindoo labor to awaken ⁸.

If Emerson's interest in Eastern culture and religion began as early as 1820 ⁹, and the poem «Indian Superstition» written in 1821 underlines his special attention to the Indian tradition ¹⁰, it is true that this interest deepened and widened between 1838 and 1845, when he read the Manavadharmasastra, the Vedas, the Bhagavad Gita, the Veshnoo Sarma, the Upanishads, the Puranas, the Chinese Four Books, the Mahawanso, The Desatir, the Zend-Avesta, the White Lotus of the Good Law ¹¹. Moreover, *The Dial: A Magazine for Literature, Philosophy and Religion* (1840-44), of which he was editor from 1842 to 1844, began publishing extracts from the above-mentioned works, adding Emerson's own poem «Saadi» in October 1842 ¹².

From the mid-1850s to the mid-1870s Emerson finally decided to keep a separate journal for his Oriental readings, remarks and dictionaries, and called it, *Notebook Orientalist*. This *Notebook* is of utmost importance, since it helps us understand the extent of Emerson's Eastern readings, the books which

⁸ JMN, 5:478.

⁹ JMN, 1:14-15. R.W. Emerson's explicit interest in Indian culture in his *Letters*, dates back to June 10th 1822, when writing to his aunt Mary Moody Emerson he says: «I am curious to read your Hindu mythologies». See R.L. RUSK ed., *The Letters of Ralph Waldo Emerson* (New York: Columbia UP, 1966), 1:114-17.

¹⁰ However, the fact that Emerson's interest in Indian culture developed from repulsion and scorn (India meant idolatry) to admiration and praise (India afterward meant the cradle of spiritual monism) is emphasized by the shift in style and contents from «Indian Superstition» to «Brahma» and «Hamatreya». As to «Indian Superstition», see KENNETH WALTER CAMERON, ed., *Indian Superstition* (Hannover: Friends of the Dartmouth Library, 1954); KENNETH WALTER CAMERON, ed., *Emerson's «Indian Superstition»: With Studies in His Poetry, Bibliography, and Early Orientalism* (Hartford: Transcendental Books, 1977).

¹¹ KENNETH WALTER CAMERON, ed., *Elements of Brahmanism in the Transcendentalism of Emerson* (Hartford: Transcendental Books, 1977): 32-33.

¹² *The Dial* began publishing extracts from the following Oriental sacred and literary texts: *The Hitopadesha or Veshnoo Sarma* (July 1842); *The Laws of Manu or Manava Dharma Sastra* (January 1843); *Sayings of Confucius* (April 1843); *The Desatir* (July 1843); *The Chinese Four Books* (October 1843); *The White Lotus of the Good Law* (January 1844); *The Gulistan* (January 1844); *Chaldean Oracles* (April 1844).

most appealed to him, and the ideas which most captivated his mind¹³.

Undoubtedly, the pre-eminence given to the Indian culture and religion in his *Notebook* – consider the abundance of Indian aphorisms and anecdotes, extracts from translations of Sanskrit Sacred texts, small dictionaries of Sanskrit-English words – leads us into believing that India was to him the epitome of the Oriental world, and at the same time, the telling evidence of his «elective affinity» with the Hindu/Brahmanic traditions: an affinity of thought which allowed him to write «Brahma» (1858), or as he called it, «Song of the Soul»¹⁴, and «Hamatreya» (1847), two compelling examples of a search for a synthesis between the Indian and Hebrew-Christian cultures, a synthesis which would not destroy, but retain the single individualities of the two poles, i.e. a synthesis which would «enhance the energy of each»¹⁵.

According to Arthur Versluis, Emerson was looking for the creation of a new literary religion that would fuse all the world's sacred scriptures in the present moment, the new era of the progress of culture – the Reflective or Philosophical age – the renascence of the *philosophia perennis* in America, the new promised land which could «nurture the universal truth taught in all ages», which could be «the new Orient», or in Emerson's most eloquent words, the land which could become a circle circled, namely «mine Asia»¹⁶.

2. «*Perpetually must we East ourselves, or we get into irrecoverable error*»¹⁷

There is no doubt that two authors stimulated Emerson's interest in the Eastern world: Joseph Marie de Gerando and

¹³ RONALD A. BOSCO, ed., *Topical Notebooks of Ralph Waldo Emerson* (Columbia: Missouri UP, 1993), 2:11. R.W. Emerson's *Notebook Orientalist* is included in the *Topical Notebooks*, cit., 2:37-141.

¹⁴ See *JMN*, 14:102-3. For further drafts of «Brahma», see *Topical Notebooks*, cit., 2:96, 104.

¹⁵ R.W. EMERSON, «Plato; or the Philosopher», cit., 17.

¹⁶ ARTHUR VERSLUIS, *American Transcendentalism and Asian Religions* (Oxford: Oxford UP, 1993): 74-76. See also, BEONGCHEON YU, *The Great Circle: American Writers and the Orient* (Detroit: Wayne State UP, 1983).

¹⁷ *JMN*, 5:38.

Victor Cousin. Emerson read de Gerando's *Histoire comparée des systèmes de philosophie* before December 1830¹⁸ and Cousin's *Cours de philosophie* in May 1831¹⁹. On the one hand, de Gerando introduced him into the primitive theory of Idealism – the Mahabharata²⁰; on the other hand, Cousin's enthusiastic and compelling treatment of the core episode of the Mahabharata, the dialogue between Arjoon and Krishna – the Bhagavad Gita – gave him «[a] new language, & power of illustration»²¹, for that «Moral Poem» which mankind was craving for:

So I think the true poetry which mankind craves is that Moral Poem

¹⁸ JMN, 3:362.

¹⁹ R.L. RUSK, *The Letters of Ralph Waldo Emerson*, cit., 1:322-23. As to Emerson's praise for Cousin's «memorable thoughts», see JMN 5:458-59. Of great importance is R.W. Emerson's letter to Friedrich Max Müller, dated 4th August 1873: «I need not confess how bad a reader of criticism I am, knowing no word of Sanscrit, except what I read in your page. All my interest in the Arjoon is old reading of Marsh's Menu, then Wilkins's Bhagavat Geeta; Burnouf's Bhagavat Purana and Wilson's Vishnu Purana – yes, and a few other translations. I remember I owed my first taste for this fruit to Cousin's sketch, in his first lectures, of the Dialogue between Krishna and Arjoon, and I still prize the first chapters of that Bhagavat as wonderful, and would gladly learn any accurate date of their age. 'Tis curious that in all these books are passages of grandeur, as if written by one majestic person, and closely followed by commonplace superstition. I must believe they have been interpolated by foolish hands. I count them all potential corrections of our old narrow history of religions; and I suppose their effect will appear more conspicuously in America than in England, as the State does not here back up the creed, as with you. The effect is inevitable. Of course I think it the best result of your possession of India, and a counterbalance of much bad politics and sad history there. In my limited experience you are the first writer who has treated Eastern matters with vivacity, which results perhaps from writing in England, and not in India, and I shall await with interest your future results».

²⁰ From de Gerando's work, Emerson wrote in his journals: «Idealism is a primitive theory. The Mahabharat one of the sacred books of India puts in the mouth of Tschak Palak these express words: "The senses are nothing but the soul's instrument of action; no knowledge can come to the soul by their channel." [...]». JMN, 3:362-63.

²¹ «The office of reading is wholly subordinate. I am certainly benefitted by each new mechanical or agricultural process. I see & do, chiefly as it affords me new language, & power of illustration. Precisely so am I gainer by reading history, by knowing the system of philosophy that have flourished under the names of Heraclitus, Zoroaster, Plato, Kant, by knowing the life & conversation of Jesus, of Napoleon, of Shakespeare, & Dante; by knowing chemistry, & commerce; that I get thereby a vocabulary for my ideas. I get no ideas. There is however, one other service of good books. They provoke thoughts». JMN, 5:343.

of which Jesus chanted to the Ages, stanzas so celestial yet only stanzas. The Epos is not yet sung. That is the gospel of glad tidings kings and prophets wait for²².

Cousin, in other words, by emphasizing the ethical and religious discourse of the Bhagavad Gita, prompted Emerson into a Platonic East-West-gap-bridging *anamnesis*, a re-creation, through value recognition, of the message of the Bhagavad Gita – the eternity of the soul in front of the illusion of the world – in «Brahma», the craved-for «Moral Poem»:

Open for instance, the Bhagavad Gita; it is a short episode in an immense poem. Two great armies, the Pandoos and the Kouroos, are in the presence of each other, and are ready to engage in battle. A boundless carnage is at hand. In one of the two armies there is a young warrior, individually very brave, but who, upon the eve of shedding the blood of his relations and friends, for the two armies are composed of friends and relations, finds his courage failing. He requests another personage to advance his chariot into the middle of the plain, for the purpose of ascertaining the situation of affairs, and having cast a brief glance upon the two hosts, the good Ardschunas avows to Crishna, his uncertainty. What is the reply? «Truly, Ardschunas, your party is exceedingly ridiculous. Why do you speak of friends and relations? Why of men? Relations, friends, men, beasts, or stones all are one. A perpetual and eternal energy has created all which you see and renews it without cessation. What is today a man, was yesterday a plant, and tomorrow may become a plant once more. The principle of every thing is eternal; what value has aught else? You are, as a Schatrias, a man of the caste of warriors, doomed to combat. Therefore, do battle; a fearful carnage will be the result. Be it so; tomorrow the sun will shine upon the world and will illuminate new scenes, and the eternal principle will continue to subsist. Beyond this principle, every thing is illusion. The fundamental error is, to consider as true that which is only apparent. If you attach any value to appearances, you deceive yourself; if you attach it to your actions, you deceive yourself again; for as all is illusion, action itself, when it is regarded as real, is illusion also; *the beauty and the merit of an action, consists in performing it with profound indifference as to the results which it may produce* [Italics added]. It is necessary to act as if one acted not. Nothing exists but the eternal principle; being in itself. It follows that it is the supreme of wisdom to let things pass, to do what we are compelled to do, but as if we did not, and without concerning ourselves about the result, interiorly motionless, with our eyes fixed unceasingly upon the absolute principle which alone exists with a true existence»²³.

²² JMN, 5:476. As to the influence of de Gerando and Cousin on Emerson's thought, see ROBERT D. RICHARDSON Jr., *Emerson: The Mind on Fire* (Berkeley & Los Angeles: California UP, 1995): 102-14.

²³ VICTOR COUSIN, *Introduction to the History of Philosophy*, trans. Hen-

I owed my friend & I – owed a magnificent day to the Bhagavat Geeta – It was the first of books; it was as if an empire spake to us, nothing so small or unworthy, but large, serene, consistent, the voice of an old intelligence which in another age & climate had pondered & thus disposed of the same questions which exercise us²⁴.

In approaching the Indian Scriptures and literary texts through his Platonic and Neoplatonic lenses²⁵, Emerson thus wanted to go on pursuing his eastward, «make-it-whole» intellectual journey, from Greece, through Persia, to Asia²⁶ in order to show the relativity of time and place as to ethics and metaphysics – «old intelligence which in another age & climate had pondered & thus disposed of the *same* questions which exercise us» [Italics added] – and prove the inadequacy and strictness of any dogmatism or institutional form of Christianity in front of the common denominator of all Scriptures: their ethical teachings:

[I]n the names of gods as Jove, Apollo, Osiris, Vishnu, Odin: or in the sacred names of Western Europe & its Colonies, as Jesus & the Holy Ghost: for these symbols are like coins of different countries, adapted from local proximity or convenience, & getting their cipher from some forgotten accident, the name of a consul, or the whim of a gold-

ning Gotfried Linberg (Boston: Hilliard, Gray, Little & Wilkins, 1832): 71-73.

²⁴ *JMN*, 10:360. R.W. Emerson read Charles Wilkins's translation of the Bhagavad Gita (1785) in 1845, as his letter to James Elliot Cabot, on August 3, 1845, demonstrates. R.L. RUSK, *The Letters of Ralph Waldo Emerson*, cit., 3:293.

²⁵ «The unity of Asia and the detail of Europe; the infinitude of the Asiatic soul and defining, result-loving, machine-making, surface-seeking, opera-going Europe – Plato came to join, and, by contact, to enhance the energy of each». See *The Complete Works of Ralph Waldo Emerson*, ed. Robert E. Spiller (Boston: Houghton Mifflin, 1903-4), 8:53. As F.I. Carpenter maintains, Plato was a philosopher on the foreground for Emerson, the first in the *Representative Men*, a sort of mystic who prepared Emerson to the religious idealism of the East. But Plato, orientalist and mystic, was only the creation of the emersonian imagination, ensuing from a confusion between Plato and Plotinus, whom he later knew thanks to Thomas Taylor's translations. As a matter of fact, the monistic idea of the soul which corresponded to the concept of emanation was not platonic but neo-platonic. See F.I. CARPENTER, *Emerson Handbook*, (New York: Hendricks House, 1933): 214.

²⁶ For this all embracing intellectual/spiritual journey, R.W. Emerson could also avail himself of *The Phenix* [sic]: *A Collection of Old and Rare Fragments*, ed. William Gowan (New York, 1835), to which he refers in *JMN*, 5:342, 7:389.

smith; but they all represent the value of corn, wool & labor, & are readily convertible into each other or into the coin of any new country²⁷.

3. «*Brahma*»: «Ancora Imparo»²⁸

«*Brahma*» is a poem made up of sixteen lines which clearly reveal how intertextuality becomes a hypotext: the Upanishads, the Vishnu Purana, the Bhagavad Gita, the Bible, as a matter of fact, are interwoven threads making up the entire fabric-poem:

«The man who believeth that it is the soul which *killeth*, and he who thinketh that the soul may be *destroyed*, are both alike deceived; for it neither *killeth*, nor is it *killed*. It is not a thing of which a man may say, it hath been, it is about to be, or is to be hereafter; for it is a thing without birth; it is ancient, constant, and is not to be *destroyed* in this its mortal frame». (*Bhagavat Geeta*, 8)²⁹

1 If the red *slayer* think he *slays*,

²⁷ JMN, 7:449. As to R.W. Emerson's Hindu and Persian borrowings from James Elliot Cabot, see KENNETH WALTER CAMERON, «Emerson, Thoreau and the Orient – the Offices of James Elliot Cabot», *American Renaissance Literary Report*, 5 (1991): 211-22.

²⁸ For the entry «Ancora Imparo», i.e. I'm still learning, with reference to the Bibles of the world, see JMN, 10:6. The poem «*Brahma*» reads as follows:

*If the red slayer think he slays,
Or if the slain think he is slain,
They know not well the subtle ways
I keep, and pass, and turn again.*

*Far or forgot to me is near;
Shadow and sunlight are the same;
The vanished gods to me appear;
And one to me are shame and fame.*

*They reckon ill who leave me out;
When me they fly, I am the wings;
I am the doubter and the doubt,
And I the hymn the Brahmin sings.*

*The strong gods pine for my abode,
And pine in vain the sacred Seven;
But thou, meek lover of the good!
Find me, and turn thy back on heaven.*

²⁹ CHARLES WILKINS, ed., *The Bhagavat-Geeta or Dialogues of Kreeschna and Arjoon*, (London: C. Nourse, 1785).

2 Or if the *slain* think he is *slain*,

«What living creature *slays* or is *slain*? What living creature preserves or is preserved? Each is his own *destroyer* or preserver, as he follows evil or good». (*Vishnu Purana*, I, ch. V, 135)³⁰

«Don't be afraid of those who *kill* the body but can't *kill* the soul». (*Matthew* 10.28)

«The soul is not born, nor does it die, it was not produced from any one, nor was any produced from it. Unborn, eternal, it is not *slain* although the body is *slain*. If the *slayer* thinks I *slay*, if the *slain* thinks I am *slain*, then both of them do not know well. It (the soul) does not *slay*, nor is it *slain*». (*Katha Upanishad*, 99-116)³¹

3 They *know* not well the *subtle* ways

«The soul declared by an inferior man is not easy to be *known* but when it is declared by a teacher who beholds no difference, there is no doubt concerning it. The soul being more *subtle* than what is *subtle*, is not to be obtained by arguing. I *know*, wordly happiness is transient, for that firm one is not to be obtained by what is not firm». (*Katha Upanishad*, 104)

«He is more *subtle* than what is *subtle*, greater than what is great, the soul dwelling in the cavity (of the

³⁰ H.H. WILSON, ed., *The Vishnu Purana, A System of Hindu Mythology*, (London: John Murray, 1840).

³¹ E. ROER, ed., *Bibliotheca Indica; A Collection of Oriental Works published under the patronage of the East India Company and the superintendence of the Asiatic Society of Bengal: The Taittiriya, Aitaréya, Swétáswatara, Kéna, Isá, Katha, Prasna, Mundaka, and Ma'ndukya Upanishads*, (Calcutta: Bishop's College Press, 1853). As to R.W. Emerson's referring to the *Katha Upanishads* contained in *Bibliotheca Indica*, see JMN, 14:104, 15:254. See the story of Nachiketas and his father Gautama in the *Katha Upanishads* and transcribed by Emerson in his Journals: JMN, 14:104-6. All further quotations from the Upanishads are taken from *Bibliotheca Indica*, which R.W. Emerson listed among his Oriental readings in JMN, 15:254.

heart) of this creature». (*Swetaswata Upanishad*, 57)

«As luminous, as more *subtle* than what is *subtle*, on which the worlds are founded and their inhabitants. This (is) the indestructible Brahma, this life, this speech and mind». (*Mundaka Upanishad*, 159)

4 I keep, and *pass*, and turn again. «Both I and thou have *passed* many births. Mine are known unto me but thou knowest not of thine. [...] And as often as there is a decline of virtue, and an insurrection of vice and injustice in the world, I make myself evident; and thus I appear, from age to age, for the preservation of the just, the destruction of the wicked, and the establishment of virtue». (*Bhagavat-Geeta*, 20-21)

5 *Far* or forgot to me is *near*; «He moves, he does not move, he is *far* and also *near*; he is within this all, he is out of this all». (*Vajasaneya Sanhita Upanishad*, 72)

6 *Shadow* and sunlight are the same; «From the soul is born this life. As a *shadow* (is cast) by man, so this (life) is expanded upon that (Brahma, the cause)». (*The Pras'na Upanishad*, 130)

«Brahma was once victorious for the sake of the gods. By the victory of Brahma, the gods obtained majesty. He knew their delusion, he manifested himself to them. They did not know him & asked each other, "Is this being worthy of adoration?"».

7 The *vanished gods* to me appear; «They spoke to Agni; "Iataveda, ascertain whether this being is worthy of adoration." He replied, "Be it so." He ran up to Brahma. Brahma said, "Who art thou?" He answered, "I am Agni." Brahma asked him, "What power hast thou?" Agni replied, "I can burn whatsoever there is on earth." Brahma placed a blade of grass before him saying, "Burn this." Approaching it with all his might, he could not burn it. He returned, say-

ing, "I could not ascertain whether this being is worthy of adoration." Then they spoke to Vaju. "Vaju, ascertain whether this being is worthy of adoration." He replied, "Be it so." He ran up to him. Brahma said, "Who art thou?" He answered, "I am Vaju." Brahma asked him, "What power hast thou?" Vaju replied "I can sweep away whatsoever there is on earth." He placed a blade of grass before him, saying "Sweep away this." Approaching it with all his might, he could not sweep it away. Returning he said, "I could not ascertain whether this being is worthy of adoration." Then they spoke to Indra, "Maghavan, ascertain whether this being is worthy of adoration." He replied "Be it so." Indra ran up to him. Brahma disappeared before him. As Indra is the most powerful of gods, Brahma disappeared to show of how little avail his power was to obtain a knowledge of Brahma». (*Talavakara Upanishad*, 83-84)³²

8 And one to me are shame and *fame*.

«Amongst foeminines I am *fame*, fortune, eloquence, memory, understanding, fortitude, patience. [...] Amongst frauds I am gaming».
(*Bhagavat-Geeta*, 54-55)

9 They reckon ill who leave me out; /

10 When me they fly, I am the *wings*

«I will abide in thy tabernacle for ever; I will trust in the covert of thy *wings*». (*Psalms*, 1:4)

«He shall defend thee under his *wings*, and thou shalt be safe under his feathers». (*Psalms*, 91:4-13)

...

11 I am the doubter and the doubt, «I am food, I am food, I am food – I am the consumer of food, I am the

³² See also R.W. Emerson's transcription of this excerpt from *Talavakara Upanishad* in *JMN*, 14:102-4.

consumer of food, I am the consumer of food – I am the maker of (their) unity, I am the maker of (their) unity, I am the maker of their unity – I am the first born to the true (world), whoever thus knows, obtains the supreme Brahma. This is the upanishad». (*Taittiriya Upanishads*, 24)

12 And I the hymn the Brahmin sings.

«I am the oration». (*Bhagavat-Geeta*, 51)
«Om is Brahma [...] By Om, Brahma commands». (*Taittiriya Upanishads*, 2)

13 The strong gods pine for my abode

[Agni, Vaju, Indra]

14 And pine in vain the sacred *Seven*;

«So in former days the *seven Maharshees* [...] were born of my mind, of whom are descended all the inhabitants of the earth». (*Bhagavat-Geeta*, 48)

15 But thou, *meeek* lover of the good!

«Them that are *meeek* shall he guide in judgment; and such as are gentle, them shall he learn his way». (*Psalms* 25:8) «But the *meeek*-spirited shall possess the earth and shall be refreshed in the multitude of peace». (*Psalms* 37:11)

«The *Yogee* of an *humbled* mind, who thus constantly exerciseth his soul, obtaineth happiness incorporeal and supreme in me». (*Bhagavat-Geeta*, 11-12)

16 Find me, and turn thy back on *heaven*.

«If thou art slain thou wilt obtain *heaven*». (*Bhagavat-Geeta*, 10)
«Confounded with various thoughts and designs, they are entangled in the net of folly; and being firmly attached to the gratification of their lusts, they sink at length into the *narak* of impurity. Being self-conceited, stubborn, and ever in pursuit of wealth and pride, they worship with

the name of worship and hypocrisy, and not according to divine ordination; and placing all their trust in pride, power, ostentation, lust and anger, they are overwhelmed with calumny and detraction, and hate me in themselves and others: wherefore I cast down upon the earth those furious abject wretches, those evil beings who thus despise me, into the wombs of evil spirits and unclean beasts. [...] Being doomed to the wombs of *Asoors* from birth to birth, at length, *not finding me*, they go unto the most infernal regions». (*Bhagavat-Geeta*, 78)

The lexical and semantic correspondences between the Indian and Hebrew Scriptures, which especially lines 1-2 and 15 set forth, suggest Emerson's search for a synthesis between these two traditions. Of central importance for the poem are the first two lines – «If the red slayer think he slays, / Or the slain think he is slain» – which have a correspondence in the Bhagavad Gita, the Vishnu Purana, the Katha Upanishad and the New Testament. The passage in the Bhagavad Gita, Vishnu Purana and Katha Upanishad refers to the speech between Arjoon the warrior, and Krishna – the eighth avatar or incarnation of Vishnu – as to the right action to perform.

As a matter of fact, Arjoon, finding himself on the battlefield between two armies, the Kurus and the Pandavas, the elder and younger branches of the same race descended from Bharata, wavers in his purpose because he knows that the victory that will bring him a kingdom will be at the expense of the death of his brothers and relations. Krishna then, who serves him as a charioteer, unfolds to him the doctrine of *karmayoga*, with which he can overcome all his doubts and fears.

The doctrine of *karmayoga* can be translated into the western concept of «disinterested action»: each human being has to do his/her own duty according to the social class, environment, the work he/she finds himself/herself to have. In other words, as Arjoon is a warrior, his duty is to fight independently of the fact that the enemy is represented by his relations. *Karmayoga* is the action which is done independently of thoughts of profit and self-advantage. It is an action which is controlled (yoga

means «yoking together») by *dharmā*, that is one's own moral and religious duties and which finds its explanation in the Indian caste system. Not to act, inaction means to go against the law of *dharmā* which is the highest step for the attainment of *mokṣha* or liberation from the cycle of rebirth (*samsāra*)³³.

Now, the episode of Arjoon in the Indian Scriptures is reworked by Emerson with the intention of pinpointing its central message: man does not have to worry about the consequences of his disinterested action (his duty/*dharmā*) because whatever the consequences, his soul cannot be damaged, impaired, destroyed. The soul is eternal, it is unborn, and therefore, it cannot be slain. And obviously, those who think that «the red slayer [...] slays / Or [...] the slain [...] is slain», «They know not well the subtle ways / I keep, and pass and turn again», i.e. they do not know that I am the indestructible supreme outward energy. Only in line 15 does Brahma address the one who can reach knowledge of the soul, of the self, that is, the «meek lover of the good!» It is humility, meekness, which help man yoke together his passions under reason, and begin the path of spiritual enlightenment, i.e. the progressive detachment from matter. In sum, only the one who is like a Yogee can «Find [Brahma] and turn [his] back» on the Christian concept of heaven, namely liberation from earthly existence in the afterlife. Finding Brahma, means recognizing the eternity and identity of one's own soul – Atman: the inward supreme reality – with the soul of the universe – Brahman: the outward supreme reality³⁴.

That this belief could open up a theological debate over the difference between the Christian union of the soul with God

³³ S. CROMWELL CRAWFORD, *The Evolution of Hindu Ethical Ideals*, (Hawaii: Hawaii UP), 1982. MADELEINE BIARDEAU, *L'Induismo*, trans. Flavio Poli (Milano: Arnoldo Mondadori, 1985). M. HIRIYANNA, *The Essentials of Indian Philosophy* (London: Allen & Unwin, 1960). M.N. SRINIVAS, *Caste in Modern India and Other Essays* (Bombay: Asia Publishing House, 1964). H. VON GLASENAPP, *Filosofia dell'India* (Torino: SEI, 1986).

³⁴ Similarly, James Freeman Clarke, a colleague of R.W. Emerson's, criticized Christianity and its shift of emphasis on the afterlife, neglecting the discovery of the kingdom of God in earthly life, when talking about its purpose, i.e. «only escaping a future hell and arriving at a future heaven», thus forgetting that «[its] first and chief purpose was, not to save the souls of men hereafter, as the Church has often taught, but to found a kingdom of heaven, here on earth and in time». JAMES FREEMAN CLARKE, «Zoroaster and the Zend-Avesta», *Atlantic Monthly*, 24 (August 1869), 166.

(the soul is both identical with, and different from, God), of which the greatest mystics of Western tradition are a great example, and the Indian identity Atman/Brahman (Atman and Brahman are identical) was, in our opinion, overlooked by Emerson's abiding search for similarities, instead of dissimilarities, among human creeds:

Men eagerly (in matter of religion) fasten their eyes on the differences between their creed & yours; whilst the charm of the study is in finding, in spite of different country, or race, or prophet, the agreements & identities in all the religions of men³⁵.

In other words, the point of contact between the two main streams of religious thought, the Indian and the Semitic, which Emerson wanted to emphasize in «Brahma» was the immanence of the Transcendental Being³⁶, or the qualitative similarity between the soul and God, Atman and Brahman, highlighted by the lines 1-2, 5-6, 8, 10, and 11-12³⁷.

Now, the logical question at this point is whether Emerson knew about the difference between Brahma and Brahman, if they could be used interchangeably and especially, if Emerson knew about these two similar terms.

Our hypothesis is that Emerson did not know about the difference between these two terms, for the simple reason that when he talked about the Absolute Soul of the universe – what he also called in an essay «the Oversoul» – he meant Brahman, but used the inappropriate word «Brahma». To be clearer: Brahma is one of the three godheads of the Indian male

³⁵ GLEN M. JOHNSON, ed., *The Topical Notebooks of Ralph Waldo Emerson*, (Columbia: Missouri UP, 1994), 3:293.

³⁶ It goes without saying that God's immanence in the soul does not lead to pantheism in the Bible. The Hebrew stress on the transcendence of God and dependence of man, contrasts with the Indian absorption of Atman and Brahman. See also, GEOFFREY PARRINDER, *Upanishads, Gita and the Bible: A Comparative Study of Hindu and Christian Scriptures*, (London: Sheldon Press, 1975).

³⁷ And again in his *JMN*, 4:336-37: «Who shall define me an individual? I behold with awe and delight many illustrations of the One Universal Mind. I see my being embedded in it. As a plant in the earth so I grow in God. I am only a form of him. He is the soul of Me. I can even with a mountainous aspiring me say, *I am God*, by transferring my Me out of the flimsy & unclean precincts of my body, my fortunes, my private will, & meekly retiring upon the holy austerities of the Just and the Loving – upon the secret fountain of Nature».

trimurti: Brahma – the creator – Siva – the destroyer – Vishnu – the preserver. In this sense, he is considered a male divinity whose female counterparts (Shakti) are the goddesses Sarasvati and Savitri, whereas Vishnu's shakti are Laksmi and Radha and Shiva's shakti, Durga and Parvati. As a male divinity he is considered a creator, but as a neuter form, Brahman, it is considered as the undifferentiated Absolute; it is neither male nor female, it is the unspeakable principle from which everything comes and which everything will go to.

Looking into his *Notebook Orientalist* and his *Journals*, moreover, it is evident from the first draft entitled «Song of the Soul», that Emerson meant the neuter concept of the Absolute and not its personal manifestation, especially if one keeps in mind his constant fear that recognizing personality to God would lead to idolatry³⁸.

However, faithful to his initial idea that belonging to one or the other religious party would boost up the development of sectarianism, Emerson ended up by keeping both the personal and impersonal qualities of God, as being – in his own words – both a Trinitarian and a Unitarian:

I have very good grounds for being a Unitarian and a Trinitarian too. I need not nibble forever at one loaf; but eat it, and thank God for it, and earn another³⁹.

Emerson thus, in «Brahma,» by putting together the Semitic and the Indian traditions reveals an intellectual attempt⁴⁰ at a religious dialogism, whose end is the sweeping away of any monopoly of wisdom, supremacy of theological power, in order to assert the principle of unity in variety, i.e. the qualitative equality of each religious and philosophical system, in that

³⁸ «It is by magnifying God, that men become Pantheists; it is by piously personifying him, that they become idolaters». *JMN*, 5:38. And again: «The depth of obscurity in which the Person of God is hid. From month to month, from year to year, I come never nearer to definite speaking of him. He hideth himself. I cannot speak of him without faltering... In the depth inaccessible of his being he refuses to be defined or personified». *JMN*, 4:121.

³⁹ See Rev. FLINY STEEL BOYD, «Ralph Waldo Emerson», in KENNETH CAMERON, *Concord Literary Renaissance*, cit., 130.

⁴⁰ «I think Hindu books excellent gymnastic for the mind as showing treatment»; «The religions are the amusement of the intellect». See *JMN*, 11:137; 16:152.

Can any one doubt that if the noblest saint among the Buddhists, the noblest Mahometan, the highest Stoic of Athens, the purest & wisest Christian, Menu in India, Confucius in China, Spinoza in Holland, could somewhere meet & converse together, they would all find themselves of one religion, & all would find themselves denounced by their own sects. Jeremy Taylor, George Herbert, Pascal even, Pythagoras [...] if these could all converse intimately, two & two, how childish their country traditions would appear! [...] But the Moral Muse is eternal, & wakes us to eternity, – pervades the whole man; Socrates is not distant; Sparta is nearer than New York; Marcus Antoninus is of no age; Plotinus and Porphyry, Confucius & Menu had a deeper civilization than Paris and London; and the deeply religious men and women in or out of our churches are really the Salt of our civilization, & constitute the nerve & tension of our politics in Germany, England & America⁴¹.

That his intention remained unheard by a great number of his countrymen is proved by a remarkable spreading of parodies and paraphrases of «Brahma» in the 1860s and 1870s⁴². Nonetheless, in this poem, we can find the starting point for the lesson which the Parliament of Religions, held in Chicago in 1893, would afterward develop: the impulse of liberal Christianity (Christianity purged from orthodoxy) and the rise of alternative spiritualities in view of an optimistic, progressivist, universalist re-assessment of man and his role in the world.

ABSTRACT

«Brahma» represents Ralph Waldo Emerson's search for a synthesis between the Indian and Hebrew-Christian cultures, a synthesis which does not destroy, but keeps the individual characteristics of the two traditions. In Ralph Waldo Emerson's words, the aim of this synthesis is to increase the energy of both cultures and to avoid any religious or theological monopoly.

KEY WORDS

Emerson, Ralph Waldo. «Brahma».

⁴¹ *JMN*, 16:91, 194.

⁴² KENNETH WALTER CAMERON, «The Reception of Emerson's "Brahma": Parodies and Paraphrases», *American Renaissance Literary Report*, (Hartford: Transcendental Books, 1988), 165-202.

Sema Postacioglu-Banon

WEIGHTS AND MEASURES: THE QUESTION
OF PERSPECTIVE IN MELVILLE'S *BENITO CERENO*
AND CONRAD'S *THE NIGGER OF THE «NARCISSUS»**

In this paper I propose to read Conrad's *The Nigger of The «Narcissus»* in the light of Melville's *Benito Cereno* and in so doing wish to look into two distinct and complementary aspects: the question of identity and narrative method employed to portray it. There is some daring in choosing to put James Wait against Babo's background precisely because avoiding the colour question in Conrad's work can come quite easily as a result of the obscure narrative voice; still glossing over it tips off not only the reader's sensitivity but also the balance maintained through the representation of the «other», which happens to sustain the fulcrum in both works. In other words, what happens if James Wait remains as central to the narrative whose title bears his name as Babo and his «hive of subtlety» to a twice-told tale? If, as a result of our modern awareness and sensitivity towards matters of race and class, we tend to project our passions onto Conrad, can this be absorbed in and justified by our experience as Conrad's readers?

Though race difference is the major divide in both works, what binds Babo to Wait is their common trajectory across the globe, i.e. from Africa to Central and South America – half a century later than *Benito Cereno* Wait put his claim on the power which displaced him. However, one distinctive feature is that Melville wrote his tale at a time when he was falling out of fashion and exactly six years before the outbreak of the American Civil War, so his treatment of the «other» firstly

* References to *The Nigger of The 'Narcissus'* and *Benito Cereno* are to: Joseph Conrad, *Typhoon and Other Stories*, (London: Everyman's Library, 1991); *Great Short Works of Herman Melville*, ed. Warner Berthoff, (New York: Harper & Row, 1969).

addresses the home issue of slavery – in this respect he was quite alone and as Sidney Kaplan notes «from *Typee* (1846) to *The Battle-Pieces* (1866) there is hardly an important item in the Melville canon that does not contain Negro characters or touch in some way on the question of bondage and revolt»¹. Whereas Conrad wrote *The Nigger* in 1897, at the end of his sea career and on his first literary homebound voyage as a «tribute of my unalterable and profound affection for the ship, the seamen, the winds and the great sea – the moulders of my youth, the companions of the best years of my life»². Apart from the praise his work received at the time, including that of Henry James, Conrad himself called it «a landmark in literature, I can safely say, for nothing like it has ever been done before» (letter to Quinn, 1923)³. It is this uniqueness of both works at the time of their composition and publication which this paper centres on and tries to bring together in order to compare the narrative devices required to tell what weighs down on the authors' conscience.

Recorded Experience and Literary Form

Benito Cereno is taken from the travel accounts *Narrative of Voyages and Travels in the Northern and Southern Hemisphere* written in 1817 by captain Amasa Delano of Duxbury, Massachusetts; *The Nigger of The «Narcissus»* relies on Conrad's own voyage on a ship by the same name from Bombay to Dunkirk in April-October 1883 (in this respect the tale itself is more akin to Melville's *Typee*, *Omoo* and particularly to *Redburn*, for all these works refer to a different voyage of the sailor-writer). Not only the alterations and/or omissions but also the details kept unaltered with respect to their source bear importance for the writing process and the literary form given to these narratives. Despite their differences, one dominant common feature in both authors is the energetic drive to encapsulate and con-

¹ SIDNEY KAPLAN, «Herman Melville and The American National Sin», in *Images of The Negro in American Literature*, eds. J.E. Harry, S.L. Gross, (Chicago: University of Chicago P, 1966), 135.

² JOSEPH CONRAD, «To My Readers in America», in *The Nigger of The «Narcissus»*, ed. R. Kimbrough, (New York: Norton, 1979), 167-169.

³ Quoted in JOCELYN BAINES, *Joseph Conrad: A Critical Biography*, (London: Weidenfeld, 1960), 187.

trol their stories tightly within the literary form and by means of the form itself to provide further immunity from the world without, thus making the stories stand as representative of two distinct moments in history.

If *The Nigger* is a modern sea romance and comes in the form of a three-phase quest, namely: 1: the perilous journey and preliminary minor adventures; 2: the crucial struggle of righting the ship and rescuing Wait during the storm; 3: exaltation of the hero (as in the case of the foreclemen and eventually when the ship is hailed as the image of a nation), *Benito Cereno* is a parody of romance⁴.

Consequently, the story line of the first narrative follows Conrad's own experience such as the gale off the Cape and the death of a Georgian black sailor on sighting the Azores, i.e. the most relevant events or actions are not the fruit of the author's imagination and this rendering «justice to the visible world» (NN, preface) or «solidity of a concretely imagined world»⁵ may suffice to define the work a seemingly simple adventure tale or as the distilled essence of seafaring. The urge to keep the personal reminiscence unstained which in real fact equals fidelity to one's sensations is so genuine that even a minor political episode such as the Plimsoll affair is dropped as soon as it is mentioned (NN,80). It is worth noting that Conrad the sailor actually testified before the Board of Trade in 1894 that a ship had been overloaded but when pressed to be more outspoken had refrained from judging it badly manned under the Unseaworthy Ships Bill passed thanks to Samuel Plimsoll, «the sailors' friend», in 1875.

The same intention accounts for the officers' names: Captain Allistoun, the chief mate Baker and the second mate Creighton – the supreme trio's initials make up the first three letters of the alphabet. While the most reliable and skilled «ancient mariner» Singleton is so named among the «less naughty, but less innocent... grown-up children of a discontented earth» (NN, 22-23) to bear Conrad's faithfulness and gratitude to his literary mentor Edward Garnett, to whom this book is dedicated and whose mother's maiden name was Singleton.

⁴ Cf. NORTHROP FRYE, *Anatomy of Criticism*, (Harmondsworth: Penguin, 1957), 186-195.

⁵ NORMAN SHERRY, *Conrad's Eastern World*, (Cambridge: CUP, 1966), 271.

Along with modelling the story line on the events that actually occurred on the *Narcissus* voyage, the choice of telling his story on the same ship coincides with a particular event in Conrad's profession as a young sailor. When Conrad first saw the *Narcissus* «with all the graces of a yacht» enter Bombay harbour in 1883, he was on the lookout for a berth and had already turned one down on a steam vessel, a so-called «sea leviathan». He had been dismissed from his former duty by captain McDonald of the *Riversdale* in Madras for bluntly disclosing the captain's drunkenness to the doctor, which had resulted in the captain's putting the word «declining» to assess Conrad's «Character for Conduct» in his otherwise brilliant maritime record⁶. Therefore, if fourteen years later he chose to reflect upon «the moral problem of conduct» on this home-bound ship, this coincided both with his previous voyage on which his profession as a sailor had been called into question and with one exceptional occasion on the *Narcissus* voyage of substituting the temporarily ill first mate, which enabled him to prove his worth to his captain. Once in London the official promotion was to follow the very same year.

Together with the cherished ideals and faithfulness to his own memories Conrad here enlarges on «life's predicaments» not in terms of a single event occurring to one individual but to a body of men similarly idealized as the ship and the memory of it. This is also why this body is presented as a chorus seeing with the same eyes and speaking in one voice. But the test they undergo in terms of maintaining or adhering to the sea code and work ethic also requires challenging forces: hence Donkin and James Wait. These two individuals singled out from the common lot refuse to stick to, or rather are not even allowed to belong to the «brotherhood» of sailors. If their existence comes in the form of adversity, it also helps them to enlarge on their freedom. Unlike Lord Jim or Kurtz, whose failures and inability to return to where they come from go hand in hand with the chance to live up to their dreams and to expand their egoism, there is frightfully little room for Donkin and James Wait on the *Narcissus*. Such confinement is imposed by the narrative structure, which contrasts both with the adversaries' and the forecastlemen's call for personal freedom. In other words, the narrative structure is no longer mere-

⁶ JOCELYN BAINES, *Joseph Conrad: A Critical Biography*, 75.

ly a tool or a fictional device but is used as a pattern representative of the work ethic at risk.

Shaped like a perfect pyramid (Freitag's pyramid) composed of five parts each chapter opens and closes with the sea, the ship *Narcissus* or one of her most faithful servants: the oldest and ablest Singleton, the first mate Mr Baker or Captain Allistoun. As a result, the threat of the negative agents and their corrosive effect on the hearts of simple men remain tucked in, muffled and somehow dulled within the hull, which in turn is engulfed in deep waters.

This also accounts for the narrative order. From the very beginning the third-person narrator treads on the story line with an eye on the ship's safety and after checking the preparations for the voyage enters the forecastle like a camera to leave the crewmen sleeping with Wait inside while the ablest seaman Singleton literally secures its door (as he sticks to the wheel during the storm in chapter 3). And his import is always indirectly reported, just as his few direct words mark the essential. Similarly, out of such an implicit sense of duty the Captain too is mentioned for the first time only when the ship is out of land's sight (chapter 2). The beginning of the fourth chapter is a perfect model which mirrors the best answer to the moral problem of conduct within the writing process. Again Singleton is left steering, which allows the narrator to surge up both in tone and view,

On men reprieved by its disdainful mercy, the immortal sea confers in its justice the full privilege of desired unrest. Through the perfect wisdom of its grace they are not permitted to meditate at ease upon the complicated and acrid savour of existence. (NN, 68)

and to recall the governing hierarchy in due order: the officers as the advocates of the above quotation, then its executors Singleton, the carpenter, the sailmaker, the boatswain and the hands. It is within this firmly framed structure that the narrator allows his perspective to shift to tell the story of Jimmy's and Donkin's appeal to «the younger school of advanced thought» but ultimately to show his truth. (NN, 90)

Unlike Conrad, Melville relies on the above noted documentary of Amasa Delano, who was a New England whale, hide and pelt trader on the Pacific. Compared with the source material, though, the most significant difference between the

documentary and its fictional rendering is the purpose of writing itself. Delano seems to have penned his encounter with Don Benito in the bay of St. Maria, Chile in self-defence, i.e. to ward off the charges made against him by both the Spanish captain and his own crewmen, many of whom ex-convicts from Botany Bay. The question of the slave trade, on the other hand, somehow must have slipped his mind. But as he sounds too anxious to right his good reputation and so eventually ensure a recompensation, duly granted him by the Spanish consul in Boston⁷, Melville does let the captain have his say by portraying him as Delano wanted to portray himself in his documentary. To do this Melville adds a further layer of «appearance» by contrasting one factual document, itself greatly layered with appearances, with the fictional enactment of Babo's design; in short, Melville leaves the stage to the contenders of truth «manufacturers.» These are some changes that help him further his narrative plan.

The shift in date from the factual 1805 to the fictional year 1799 works in two directions: firstly, while it enables him to link the slaves' mutiny with the first slave revolt led by Toussaint L'Ouverture in 1799 on San Domingo (named after Columbus's father), the same link also enables him to take up the missing one with Europe and the Catholic Church's implication in the slave trade. Thus tottering Don Benito evokes the image of the emperor Charles V, who had authorized the slave trade in 1517 – a licence which served to deport no fewer than fifteen million Africans across the Atlantic by 1865⁸. This image is confirmed by Benito Cereno's void authority (just as Charles V's power had been weakened long before unleashing Dominican priests, the principal sponsors of the slave trade) and eventually coincides literally with the Emperor's withdrawal to San Yuste with the Jesuit St. Francis Borja, just as Benito Cereno, too, retires to Mount Agonia in Lima with the monk Infelez. Secondly, although Toussaint's revolt marked the end of Napoleon's grand design to occupy Louisiana, the contention over the Gulf of Mexico did not condition the American Civil War; it nevertheless symbolizes the legacy of both the Ameri-

⁷ STERLING STUCKY and JOSHUA LESLIE, «Aftermath: Captain Delano's Claim against Benito Cereno», in *Modern Philology*, 85 (February), 1988, 274.

⁸ ERIC SUNDQUIST, *To Wake The Nations: Race in the Making of American Literature*, (Cambridge: Harvard UP, 1993), 136.

can and French Revolutions in the narrative, hinting at a potential black uprising throughout the New World. Furthermore, the 1817 agreement between Britain and Spain to halt the African slave trade across the Atlantic and Britain's abolition of slavery in its West Indian territories in 1833 intensified the «Africanization» of Cuba, making the United States alone liable for the increasing demand for slaves.

With regard to the renaming of the ships, the shift from *Trial* to *San Dominick* is strictly linked with the noted time shift, thus turning the image of the ship into a perfect chronotope: as American democracy, Old World despotism and Caribbean New World revolution are staged on the *San Dominick*, the ship turns into «an aura of paralysis», a piece of history made visible through the transformation and unity of time, plot and place. Whereas renaming Delano's *Perseverance Bachelor's Delight* calls to mind the gams *Bachelor* and *Delight* in *Moby-Dick*. While the *Bachelor* is a homeward bound whaler filled up with whale sperm, its crew too blithe to bother about mysteries such as a white whale, the *Delight* is the skeleton of a ship after losing its stoutest five men upon meeting the mysterious creature. Thus the two ships are a paradox of paradise. (In Melville's short story *The Paradise of Bachelors* and *The Tartarus of Maids*, the haven is a London club in the Temple, forbidden ground for women, whilst the nether world is a paper-mill in New England, where only women slave away as mere cogs to the wheels of production under the supervision of the only man, Old Bach (bachelor?).

Apart from these references to the source material and deliberate alterations in its fictional rendering, Melville may have felt the need to make use of such a documentary to his own end, because his father-in-law Judge Lemuel Shaw, initially an anti-Southern Federalist, did not hesitate to apply the Fugitive Slave Act after 1850. As in the case of the author's cousin Guert Gansevoort's summary hanging of mutineers on board the *Somers* in 1842, Melville, against the obstinate silence of the respectable and well-to-do, had responded by writing *White-Jacket* (1849), an exposure of the autocratic naval practices of which the public was only dimly aware.

As regards the structure, *Benito Cereno* is composed of three disjointed parts- each with a different style and tone but told from the same vantage point: the mystery tale-court deposition-final encounter between Delano and Don Benito. In terms of

the narrative discourse this disjointing has its design, which comes to light once the purpose of the primary structure becomes clear and is broadened beyond the «blunt» perception. Within this primary structure, which may be called «Delano's gradual movement towards illumination»⁹, the story follows a binary development and tautology is eventually suspended by building a slippery relationship by means of the eye game and displaced authority between the narrator and Delano. The court deposition, on the other hand, serves only to explain all waywardness on board the *San Dominick* as a result of the slave revolt, which strengthens and justifies the blinding effect of revolt. By so-called «delayed double-exposure» the preceding mystery gets dissolved and the feeling of relish in finding one's doubts and uncertainties confirmed in legal documents is increased¹⁰. The final encounter, on the other hand, shows that Delano's vision has not flinched at all; his mind cannot gather doubts or grey vapours, for the blue sea and sky suffice to erase his error «in judging the conduct of one with the recess of whose condition he is not acquainted.» (BC, 314) Throughout, he remains untainted, a white speck embodying the spirit of his own ship.

This structure is literally copied from Delano's document; just as Delano took pains to alter his experience by adding to his account only those legal documents that would cast no shadow on him, withheld the crewmen's testimony and proudly ended his story with the thank-you letter of the Spanish consul in Boston, so Melville, through the three stages, only increases the degree of «fake» credibility and the distance between author-narrator-reader¹¹. Such countersubversion – that is, repressing the slave revolt – leads to Melville's complete self-effacement, for by giving in to Delano's vision Melville withholds the approval of any irony. While his self-effacement is challenged in the «mystery play», it reaches its climax first by confirming readers' expectations on the threshold of the Civil War as in the court deposition and by steeping itself in the

⁹ EDGAR A. DRYDEN, *Melville's Thematic of Form: The Great Art of Telling The Truth*, (Baltimore, Johns Hopkins P, 1968), 200.

¹⁰ ERIC SUNDQUIST, *To Wake The Nations: Race in the Making of American Literature*, 84.

¹¹ Cf. STERLING STUCKY and JOSHUA LESLIE, «Aftermath: Captain Delano's Claim against Benito Cereno», 257-287.

silence wherein the «conversation» between the two captains terminates.

Perspective: eye or I?

Unlike Melville who had to clad home issues in a game of appearances and who, because of the desperate need to tell the bitter truth, had to rely on rhetorical mimicry, Conrad was under no other constraint than to check instinctive drives in his art. For, as noted above, this is autobiographical fiction, where close identification between the author and the subject matter, which resides entirely in memory, increases the emotional aspect of the writing process – in this respect George Eliot's *The Mill on The Floss* is an equally emotional novel. Of course such a comparison cannot account for the shifting perspective, but putting some stress on the most intimate source does intensify the vision and convey its unrivaled impact more dramatically by the very means of opting to vary the perspective, distance and tone.

The question of waywardness in narrative perspective has been much debated. If, however, Ian Watt has discarded the question as «the modern shibboleth of a consistent narrative point of view» and succeeded in getting on with the study of the story itself, the unease underlying the disagreement is not altogether unworthy of note¹². For it is this unease with respect to what truth or truths are to be believed that sways not only the crew but also the reader. On the other hand, the narrator in his wavering sympathy with the forecastlemen's worries does secure their and his work.

It is necessary to point out that the narrator is an unnamed person who gets characterised only when he functions and speaks as a crew member. He never speaks to the crew and is never spoken to. He slips into his role of a seaman when the removed, omniscient perspective is unable to convey the author's first-hand insight of the forecastle. Whether he chooses to tell his story as the characterised or authorial narrator remains at the sole command of the author and he exercises this choice to shape his themes as effectively as possible. And in

¹² IAN WATT, *Conrad in the Nineteenth Century*, (London: Chatto & Windus, 1980), 102.

this freedom the author/ narrator is governed by Conrad's concern for the ship and his personal affection for the crew. These two self-imposed measures work their way in two directions: concern for the ship prepares the ground for poetry in prose (the decasyllabic sentences which rise to a lyric voice), for a detached «microcosm» ruled by the captain, for a personal detachment from the crew's oversentimentality in the last two chapters where «we» abruptly becomes «they» and for the most secret piece of writing which never gets disclosed to other crewmen (i.e. the final encounter between Donkin and dying Wait, where Donkin slips out after stealing Wait's money, and once in London offers his «mates» a drink). But the affection for the crew, the simple men, does not diminish, which is also why the narrative begins and ends with them. At the end the narrator indeed has difficulty in disengaging himself – in a letter to Stephen Crane, Conrad remarked that «the ships coming home seems to run away into a rat's tail-thin at the end» (16 Nov. 1897)¹³. But being «one of them» does not necessarily mean that all their worries are felt as the narrator's; however, this does make it possible to gain first insight into their sense of belonging, then solidarity also with those unlike them, and doubts about rights and duties which seem to contradict the major concern of keeping afloat and serving the ship.

These forces which rule the vantage point as noted above also determine the use of technical and symbolic language. The first mode is used in matters of sailing and allows no room for irony or ambiguity. Whereas James Wait is heavily symbolized right away as a «smudge», and his name is equivocal, a fact which meets all three possible meanings: 1: imperative to stop (as at the roll); 2: burden (until his rescue in the storm and also as a corpse clinging to the bier); 3. Cockney pronunciation which suggests «white», i.e. blank and no threat (when once removed to a cabin to «please» Captain Allistoun).

Whether he decides to first shirk by pretending to be ill or whether he is actually ill, as a result of which he recedes to his isolated subjective world, are open-ended questions. Upon Singleton's outright question «Are you dying?» he chooses the rhetoric of persuasion: «Why? Can't you see I am.» (NN, 34)

¹³ *Collected Letters of Joseph Conrad*, ed. Frederick Karl, (Cambridge: CUP, 1983), vol. I, 410.

When Donkin evokes the very scene of death and burial at sea, Wait cannot believe him. Although this is a paradox, what matters is that after the storm he no longer needs to convince anyone, for he is seen ill without knowing the onlooker's perception and true intention (as the Captain needs to «sham» his truth) and knowing yet rejecting the vision of his own death, finiteness of his flesh (as in Donkin's case). The game of «truth of a lie» is no simple deceit. More importantly, self-deception outdoes it. The enforced confinement is then the stage where he proves to be blank; his initially superior English becomes colloquial and the «sublime privileges» are dimmed to survival. He ends up as hollow as his rhetorical existence which depends on the perception of others. Most importantly, Wait displays no awareness of his hollowness; his presentation turns into a farce only in retrospect. Yet, through Wait others do get a chance to show who they are, as when Donkin abuses the sick man's confinement to incite mutiny, and the crew fall prey to their own over-brimming sense of pity. In this respect it would not be farfetched to see him as an accomplice to the artist/author – ironically, although he is Conrad's creation it is through this artistic device that Conrad himself becomes visible, too¹⁴.

In contrast to Conrad, whose narrative perspective varies or shifts depending on the object he is looking at but whose eyes remain his own and as a result of which there is *unity in vision*, Melville's perspective is split. As already stated, he opts for Delano's view point but the eyes behind the «perspective screen» are Melville's. This is proven by diverging the vantage point from the narrative tone and vision, which we may define as Melville's art of telling his truth. Consequently, three distinct features emerge in the mystery tale: a voice that tells what Delano sees – a voice that tells what he thinks – a voice that describes and comments on what Delano sees as in the following passage:

At this moment the young sailor's eye was again fixed on the whisperers, and Captain Delano thought he observed a lurking significance in it, as if silent signs, of some Freemason sort, had that instant been interchanged.

¹⁴ Cf. GIUSEPPE SERTOLI, «Conrad o Dello Scambio fra La Vita e La Morte: Interpretazione di *The Nigger of The «Narcissus»*», in *Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia*, (Perugia, Università di Perugia), XI, 120-160.

This once more impelled his glance in the direction of Don Benito, and, as before, he could not but infer that himself formed the subject of conference. He paused. The sound of the hatchet-polishing fell on his ears. He cast another swift side-look at the two. They had the air of conspirators. In connection with the late questionings, and the incident of the young sailor, these things now begat such return of involuntary suspicion, that the singular guilelessness of the American could not endure it. Plucking up a gay and humurous expression, he crossed over to the two rapidly, saying: «Ha, Don Benito, your black here seems high in your trust; a sort of privy-councillor, in fact.» (BC, 260-261)

Here we have first what Delano sees (young sailor's eye), then Delano's thought (lurking significance) and once he turns his eyes to Don Benito the narrator's soliloquy on Delano's mind, wherein again the narrator's view overlaps with the latter's silent thoughts in the choice of words like «begat» and «guilelessness».

Of course Melville takes his cue again from the *Voyages and Travels*, for Delano is too keen to shed light to give «the reader a correct understanding of the peculiar situation»¹⁵. So Melville lets the do-gooder have his say while his own eyes determine the narrative tone with the help of irony, as if he too were watching Delano wander in a maze of signs. But irony comes in snatches furtively, with no direct claim on the reader. Any piercing of the farce can be achieved only by an exceptionally critical mind – and the narrator declines to use his mind so.

Delano makes his way on board the *San Dominick* solemnly despite the oakum-pickers, hatchet-polishers and the first play of authority acted out between the chained Atufal and Don Benito under Babo's stage direction. If he cannot gather the meaning of signs, it is also because he sees himself confronting the Old World. That is, his one-sidedness hints at his inferiority towards Europe, which in turn accounts for his bloated self-image. This is also why he sees but cannot make out furtive signs, meaningful glances or symbols such as the knot. Similarly, through «delayed double-exposure», as noted above, he is unable to recollect and match his thoughts with what he sees. He seems to be at a loss with his memory in that his thoughts slip his mind without grasping the likely image that

¹⁵ HAROLD SCUDDER, «Melville's *Benito Cereno* and Captain Delano's Voyage», in *PMLA*, 43 (1923), 504.

may recall coherence between his inner and outer reality (one such instance is when he discards mentally the idea that no man with a clean conscience can be killed, then the mimicry of his inner thought follows in the shaving scene).

The more he regards himself as superior to disorderly, unintelligible and apparently needy Europeans, the more he furthers Babo's design. When Babo acts and directs the shaving scene, the authorial voice moves further away from him towards the reader, for Delano is no longer a mere onlooker but a fellow torturer – or rather inquisitor. For this is the instance when he voices his doubt about Don Benito's account. In other words, just as he assumes a neatly paternal attitude towards blacks, so is he willing to strike a deal to buy and sell more slaves (as when he envies the captive Cereno's obedient servant) or, once the scales drop off his eyes, to kill the black mutineers.

In the court deposition the narrative voice thins down to that of an unequivocal lawsuit; thus in the final encounter Delano's blithe self-image together with Cereno's and Babo's fate is reported in a sharp and grave tone, which recalls the leaden, vaporous first morning, and the end is immersed in the stifling silence of the dismal square.

The question of colour line which enables a quick association between the two authors also separates them as seen in the study of the perspective. One other common point between Babo and Wait requires some attention: their origin and how they enter the West.

Melville merely says that he is from Senegal in the court deposition without explaining how he happens to speak Spanish. Not only Babo's language skills but his acquaintance with the white slave owners' manners indicate that he must have spent considerable time especially on Cuba, the major slave market, to be a «ladino», on account of which he can put on a show of docility¹⁶. His subtle deceptions reside of course in Melville's tragic and contrite vision. And Melville portrays this by focusing on Amasa Delano: in the Old Testament Amasa is king David's nephew, who sides with Absalom against the king

¹⁶ Cf. HOWARD JONES, *Mutiny on the Amistad: The Saga of a Slave Revolt and Its Impact on American Abolition, Law and Diplomacy*, (Oxford: OUP, 1987), 14-22.

and is slain by David's commander Joab. In order to keep his father's name unstained and secure peace upon his kingdom, Salomon first has to revenge Amasa's killing and returns the blood «upon the head of Joab». (I Chronicles 2/16, II Samuel 13-21, I Kings 2:27-33) Similar to Amasa's burden on David's people, Amasa Delano's blithe suppression of American guilt, his dodging the question of slavery and insistence on the New World's innocence constitute the major obstacle to grasping reality. Aware of living no longer in a masterless and guileless country, Melville deliberately distances himself from his readers, while his narrator acts as a «conveyor belt to his culture»¹⁷.

On the other hand, Conrad's Wait from the Caribbean island of St. Kitt's comes with anger – in the preface to *Victory* (1914) Conrad speaks of «the blind, furious, unreasoning rage» of a black he encountered in Haiti and that «of the nigger I used to dream for years afterwards». (*Victory*, 15)¹⁸ This matches Wait's demand to belong while insisting on being treated as if he were a guest rather than a fellow sailor and enjoying privileges as well as scorning those who venture to provide them for him. His ambiguity and finally self-deception attained while trying to deceive the crew (and the reader) isolate him, just as in the preface to the American edition of his work Conrad wrote: «A negro in a British forecastle is a lonely being»¹⁹. Most significantly, Conrad, who mastered the art of sailing and writing through hard work and sincere devotion and was himself no less British than Wait, had no need to disguise his eyes, his vision and the truth. As a newcomer to English letters he could have been anxious to please, but when he came he had had time to «meditate» on both the unknown, dark regions and the central, governing forces so as not to mystify either²⁰. If his sense of reality in terms of his awareness of history still makes him a very contemporary author, his postulate of the work ethic as formulated in this tale with a singularly positive ending among all his works may not be altogether illusory.

¹⁷ ANN DOUGLAS, *The Feminization of American Culture*, (New York: Alfred A. Knopf, 1977), 317.

¹⁸ JOSEPH CONRAD, *Victory*, (Harmondsworth: Penguin, 1980), 15.

¹⁹ JOSEPH CONRAD, «To My Readers in America», 168.

²⁰ Cf. V.S. NAIPAUL, «Conrad's Darkness», in *The Return of Eva Perón*, (Harmondsworth: Penguin, 1981), 197-218.

ABSTRACT

this is a brief study of the narrative perspective of Melville's *Benito Cereno* and Conrad's *The Nigger of the «Narcissus»*. Although the question of colour line may enable a hasty association between the two works, the main purpose in this essay is to stress the divergence by showing the forces that governed the authors' intent at the time of their composition. By taking a closer look at these forces a further emphasis is put on the shaping of the literary form and the writing process wherein these forces are reflected.

KEY WORDS

Perspective. Melville. Conrad.

Paolo Puppa

LA BIBLIOTECA TEATRALE
NELLA *PARABOLA DEL SEMIDIO*

Scarsa la produzione teatrale di Ugo Facco De Lagarda. Ho avuto modo di conoscere, oltre a la *Parabola del Semidio*, pubblicato nel '41 dalla Cappelli, tutta una serie di copioni dattiloscritti quasi mai rappresentati in scena tranne uno del '49, *La collana*, agevolato forse dal dialetto, e trasmesso l'anno dopo alla radio. Si tratta di testi che riportano con umiltà, in fondo al dattiloscritto, la data, l'indirizzo di casa e, in certi casi, anche la sigla della registrazione S.I.A.E., per ipotetici allestimenti che non verranno. Ma il testo che ha sfiorato il palcoscenico, suffragato pure dalla consacrazione editoriale, è appunto questa *Parabola*. Ha rischiato la messinscena, dicevo, grazie alla mediazione autorevolissima di un grande intellettuale ex-fascista, poi anti-fascista, ibernato a Venezia, ovvero Massimo Bontempelli. Costui, a sua volta, ha passato il copione in questione a una delle figure allora più autorevoli del teatro italiano, Cesare Vico Lodovici, il quale però, prima di coinvolgere una grande star del teatro di prosa, Emma Gramatica, ovviamente a causa dei filtri giuridici del fascismo, ha contattato il dottor Zurlo, rappresentante della commissione di censura al Minculpop, per saggiarne l'autorizzazione ufficiale. Ebbene, Zurlo, in una lettera molto laconica, dichiara che l'assenso della censura non può essere concesso ad un simile copione. In primo luogo, a suo parere, non si capisce perché in un testo dedicato a Napoleone il personaggio non compaia mai in scena. Aggiunge che non vede l'opportunità, nel '41, di mettere in scena un dramma in cui vincitori della storia risultano gli inglesi. Nello scambio epistolare tra Lodovici e Emma Gramatica, il primo, nonostante abbia apprezzato il copione del giovane veneziano per la notevole serietà letteraria, non vi riscontra purtroppo l'intensità richiesta dalla forma teatrale.

Ora, di cosa parla il testo? Il copione si snoda lungo sette stazioni, in una sorta di bonaria versione espressionista, scandita attraverso sette flash diacronici, che seguono la vicenda personale di Napoleone, dal 1807, l'anno del trionfo, in cui i personaggi che lo contornano sono presentati chini davanti all'ombra di Napoleone che si intravede dietro la porta, fino al 1830, nove anni dopo la sua morte, nel palazzo delle aste a Roma, dove la sempre presente Donna Letizia, madre dell'imperatore, ormai resa dagli anni semiparalizzata e semicieca, assiste al rilancio della memoria del figlio, in quanto il busto del Canova, con l'avvento di Luigi Filippo D'Orléans, è stato ripristinato nella Place Vendôme. E col monumento storico è il mito a ripartire. Dunque, un dramma a tappe biografiche in cui Napoleone si manifesta di fatto nella propria assenza. Quale primo livello, incombe innanzitutto il modello di un celebre testo *boulevardier* ai bordi di Napoleone del 1893, testo che alla fine dell'800 era considerato un autentico capolavoro, *Madame Sans-Gêne* di Sardou, nel senso che anche la *Parabola* mette a nudo la realtà quotidiana dei familiari di Napoleone in una sorta di *comedy of manners*, non solo perché costoro sono ovviamente bardati in costume, ma perché si ricostruisce metonimicamente il protagonista grazie al comportamento dei suoi parenti, la madre, i fratelli e le sorelle (ben tredici erano i figli di Donna Letizia). Se ne mostrano insomma le miserie, le piccinerie, le vanità così come i gesti di sublime solidarietà e di sacrificio nei riguardi del congiunto tanto importante. Nello stesso tempo, man mano che avanza la biografia a tappe, il testo funziona quale *pièce à thèse*, per l'accesa dialettica tra l'ossessione della gloria, ossia il principio di individuazione che si prefigge la propria trasformazione in monumento, e l'opposta voglia di annichilimento che nondimeno si afferma nel copione. La *parabola* di Napoleone presenta infatti proprio i momenti in cui il personaggio viene ridimensionato, in seguito alle due sconfitte successive (il primo isolamento nell'isola d'Elba, eppoi quello definitivo, l'esilio, dopo Waterloo, a Sant'Elena). Entro il racconto che ne fanno gli altri, i testimoni, quelli che l'hanno avvicinato o hanno parlato fino all'ultimo con lui, Napoleone si mostra, sempre *per absentiam*, ridotto a larva umana con immense occhiaie, guance floscie e cascanti, quasi bestia allo zoo. E intanto le navi inglesi rovesciano frotte di turisti a vedere questo *freak*, un tempo imperatore del mondo, costretto a parlare col giardiniere e con un contadino negro,

hybris discesa nell'ultimo gradino della scala sociale, mentre cova impulsi di rilancio, di risarcimento e di vendetta e mentre ancora frequenta Svetonio, vale a dire la storiografia dei vip, dei personaggi illustri. Ma di dialettica avvolgente si deve parlare, dal momento che anche i parenti, anche la madre, soprattutto la madre, sembrano in un certo modo accompagnarlo in tale dibattito sulla fama quale continua e assillante precarietà. Il testo presenta altresì schemi pirandelliani, in quanto la battuta esordiente, nella prima stazione, col maggiordomo che parla ai servitori di livrea e di vestiti ricorda un po' l'incipit dell'*Enrico IV*. Vi si ritrova infatti la medesima sussiegosa centralità dell'abbigliamento dei subalterni. La *Parabola*, del resto, termina, nell'ultima sequenza datata 1830, nella grande festa, col trionfo della mondanità, in cui si parla dei nuovi miti culturali, Chopin e Manzoni. A un certo punto, un vecchio maldicente interrompe il chiacchiericcio (si pensi a certi personaggi-spettatori che sproloquiano in scena o in sala, nell'asse Pirandello-Savinio) e in tal modo impedisce l'ultima battuta, ossia rompe l'incanto per il vagheggiato ritorno del mito, mentre va a constatare di persona il busto, mormorando acido:

«Canova! Il solito pollice enfatico... Grassezza, cesarismo. Hum... Meglio il volto scavato di Primo Console»¹.

Questo epilogo grottesco, se vanifica il finale catartico-religioso, se, come detto, blocca il rilancio del mito, ricorda, facendo i dovuti distinguo, il congedo straniante che Brecht nel 1951 sceglieva per il suo *remake* dallo shakespeariano *Coriolano*, là dove si annuncia nel Senato romano la morte del protagonista, prospettando l'*apotheosis* dell'eroe, e viceversa arriva il tribuno della plebe, iniziando a discutere sul costo del frumento. Dunque, l'eroe incalzato dalla smania di gloria viene messo in terza persona, subisce un autentico decentramento. L'ultima battuta non riguarda, in questo caso, l'eroe quanto, appunto, il commento malevolo di un personaggio mediocre, insignificante, il quale svolge ritualmente la precipua funzione del ridimensionatore. Allo stesso tempo, non manca un'indubbia memoria manzoniana, non solo dal repertorio lirico, dal celebre epitaffio de *Il cinque maggio*. Nella penultima stazione, quando la ma-

¹ U. FACCO DE LAGARDA, *Parabola del semidio. Biografia*, Cappelli, Bologna 1941, p. 125.

dre, nel '21, riceve il medico che le porta la lampada votiva di Napoleone e la sua maschera funebre e spiega alla madre gli ultimi giorni dell'agonia del figlio, lei lo spinge fuori mormorando

«Signor dottore, parlate ancora. Ditemi ancora di Lui»².

Si consideri allora la fine di Ermengarda nel IV atto dell'*Adelchi*, allorché la figlia e sposa di re scivola fuori di scena, nel risveglio dal delirio, e sussurra allo stesso modo, rivolta al coro di suore nel monastero di San Salvatore in Brescia:

«Parlatemi di Dio: sento ch'Èi giunge»³.

In questo caso l'infelice creatura confonde l'oggetto del discorso, perché se pare chiedere notizie di Dio, in realtà è su Carlo che il suo pensiero ossessivo continua a sostare. In termini rovesciati ma rivelando un'analoga centralità affettiva, Donna Letizia sembra divinizzare il proprio figlio, anche per l'uso grafico della maiuscola. E questo sottotesto contribuisce a tener discosta la *Parabola* da quella che poteva risultare una tentazione drammaturgica in quel contesto ideologico-culturale. Negli anni '30, uno degli autori più rappresentati in Italia, Giovacchino Forzano, commediografo in sintonia colle velleità populiste del Duce, portava avanti un'astuta teatralità agiografica, in cui il filone storico postbenelliano giungeva agli esiti più *pompier*. Bonaparte diviene per Forzano una sorta di figura, nell'accezione di Auerbach, anticipazione di Mussolini (si pensi a *Napoleone e le donne* del 1930, a *Campo di maggio* – scritto a 4 mani col Dittatore stesso – sempre del 1930, a *Don Buonaparte* del 1931, copioni modulati su registri diversi, anche leggeri, ma tutti tesi ad una prospettiva teleologica)⁴. In effetti, questa *Parabola* dove Napoleone non è mai in scena, solo citato dall'esterno, oppure lascia arrivare, alla fine del V tempo, il suono di una voce disincantata per il tradimento del suo popolo, e al di là di una porta socchiusa, tecnica forse prelevata dal

² *Ibidem*, p. 111.

³ A. MANZONI, *Adelchi*, in *Tutte le opere* (edizione diretta da Bruno Cagli), Avanzini e Torraca, Roma 1965, p. 175.

⁴ Sulla drammaturgia mussoliniana di Forzano, cfr. G. FONTANELLI, *Fascismo e teatro*, in «Dimensioni», 6, 1978 e *Mussolini drammturgo*, in *ibidem*, 7, 1978.

Borkman ibseniano, tratta obliquamente Mussolini in modo disturbato, esprimendo disagio e insofferenza. Nel testo non mancano persino contestazioni eloquenti nei riguardi del regime, a giustificare l'imbarazzo della censura, come quando Donna Letizia insulta la dittatura, apostrofando lo stesso figlio:

«La dittatura germina lutti e rancore e diffonde un'irresistibile sete di libertà.

Non si costruisce stabilmente da soli, senza ascoltare il parere degli altri»⁵.

In un certo senso, sembra quasi che l'antifascista Ugo Sardonico voglia usare con malizia questo copione nel '40-'41, quando cioè non erano ancora prevedibili né i vincitori né i grandi lutti della Seconda Guerra Mondiale, quale un monito profetico secondo cui ogni forma di *hybris* è destinata ad un'immane detronizzazione. Del resto, Napoleone risulta una figura non del tutto negativa per l'autore, in quanto, nella raccolta poetica *Anteo* del 1933, e nel breve componimento intitolato *Il mantello azzurro*, prefigurazione sintetica della successiva *Parabola*, garantisce al condottiero sconfitto un'esplicita *pietas* manzoniana:

Il piccolo uomo in ginocchio / spegne un lungo brivido / nell'azzurro mantello. /

(...) Il vinto ha le braccia in croce. / (...) Il disperato grido di Letizia / copre l'urlante oceano. / Viva l'imperatore⁶.

E nel testo teatrale ancora, la stessa morte di Napoleone, secondo il racconto che ne fa il medico, ostenta tratti patetico-sublimi da catarsi, innanzitutto per il fatto che la natura intorno manifesta la sua empatia in termini evangelici:

La sua agonia è durata tre giorni ed è stata spaventevole. Soltanto nel meriggio dell'ultimo giorno, mentre S. Elena era squassata da un ciclone senza precedenti, è stato raggiunto da una grande calma⁷.

⁵ *Parabola*, cit., p. 84. Vedi anche a p. 67: «in altre parole più nessuno crede a lungo andare alle possibilità costruttive della dittatura specie quand'è sostenuta dai cannoni».

⁶ U. FACCO DE LAGARDA, «Il mantello azzurro», in *Poesie scelte (1918-1978)*, Helvetia, Venezia 1979, pp. 93-94.

⁷ *Parabola*, cit., p. 93.

In più, l'imperatore, nell'uscita di scena narrata dalla *Parabola*, si esibisce in gesti ascetici, perdonando tutti i suoi nemici, tranne Fouché per le macchinazioni di quest'ultimo contro suo figlio.

Al contrario, nei confronti di Mussolini, Facco, non appena gli è consentito di manifestare liberamente negli interventi storiografici del dopoguerra sul finto Napoleone, così ne traccia un profilo sferzante e liquidatorio:

partito dall'ateismo più irriverente e banale (...) e dopo aver sostato nei meandri del positivismo darwiniano e libertario più acceso, si dà portatore alle stelle l'eretico Huss e imporre al prediletto secondogenito il nome di Giordano Bruno, era arrivato per lenti gradi nel 1928 al matrimonio religioso con Rachele Guidi (...) e al compunto inchino al papa⁸.

Ma al di là delle mutazioni comportamentali personali, il Duce viene demolito per aver diffuso nel paese e in maniera sistematica un «diffuso clima di *libido servendi*»⁹, coincidendo di fatto cogli

afosi... vent'anni della dittatura rubati alla nostra giovinezza; vent'anni truffati al paese¹⁰.

Insomma, si potrebbe sostenere che la connessione tra l'archetipo lontano e l'incubo vicino Mussolini funziona nel momento in cui Facco scrive la vicenda napoleonica. Dopo, se ne libera demonizzando il Duce.

Ebbene, che lingua usano i personaggi sulla scena della *Parabola*? Un lessico abbastanza impronunciabile. Se volessimo portare oggi alla ribalta questo copione, sarebbe difficile farlo resistere in palcoscenico per il fatto che si tratta di battute forse consapevoli di non essere destinate alla bocca di attori. Certo, Emma Gramatica era molto interessata al testo in questione, dato che la *dramatis persona* fisicamente più presente era la madre di Napoleone e si sa che le star del nostro teatro, da sempre, prima di accettare una proposta, contano le battute. Purtuttavia il vocabolario di questi personaggi è profondamente scritto, sa «di piombo», ossia di tipografia, come diceva

⁸ U. FACCO DE LAGARDA, *Cronistoria dei fatti d'Italia (1900-1950)*, vol. I, Pan, Milano 1975, p. 109.

⁹ *Ibidem*, p. 108.

¹⁰ U. FACCO DE LAGARDA, *Cronache cattive*, Feltrinelli, Milano 1962, p. 307.

nel 1933, a proposito di tutta la drammaturgia italiana, liberata dal sostrato dialettale, un uomo eccentrico, ma legato ad un'idea di teatro teatrale, come Anton Giulio Bragaglia¹¹. Ecco, ad esempio, uno stralcio dialogico tra un fedelissimo dell'imperatore, tal Gourgaud, e Fouché:

Queste cose voi non le capite, Fouché (...) La luce che irradiava da lui vi è passata vicino e non vi ha abbagliato; uomo di ordinaria amministrazione voi odiate l'eroismo e il genio vi infastidisce (...). Se la storia si ricorderà di voi sarà esclusivamente per paragonare la vostra inguauribile mediocrità giornaliera all'imperitura gloria dell'Imperatore¹².

Battuta appunto eloquente, nella sua pretesa di laconicità e di innalzamento a *sermo elatus*, entro un processo di omologazione letteraria che non distingue tra ceti sociali, stratificazioni culturali, varietà etniche, tanto che persino la sposa giovinetta austriacante parla questa medesima lingua, un italiano medio-alto, senza alcun tentativo di differenziarne la *koiné*. Qui, infatti, una tedesca si esprime allo stesso modo di una francese anche se il testo è italiano. Ma la verosimiglianza sociologica è lontana da quest'apologo moralizzante. Nondimeno, la lingua alta, quasi sazia di se stessa, convive ogni tanto con improvvise cadute verso il basso, verso i repertori del *sermo cotidianus*. In questo caso, motivo che rimanda alla vena beffarda di Ugo Sardonico, sono le frequenti «mutande piene» o «i calzoni pieni»¹³ a metaforizzare la paura con supporti plebei che fungono da contraltare all'eloquio monumentale. Ed è il popolo, assillato dalla «nostalgia del focolare sicuro», tutto proteso a soddisfare quale

supremo desiderio (...) una buona cena, un buon letto e un lungo sonno ristoratore¹⁴,

a dettare le maggiori torsioni verso la corporalità o in direzione di un minimalismo riduttivo, grazie ad enunciati che pur si vogliono sentenziosi. La stessa Donna Letizia sbotta, ad un certo punto, citando il non sempre aulico figliolo, e ignorando

¹¹ Cfr. D. BORTIGNONI, *Un caso «Bertolazzi» nel Novecento?*, in «Quaderni di teatro», 17, 1982, pp. 121-150.

¹² *Parabola*, cit., p. 81.

¹³ Così dice Letizia sui voltafaccia del popolo: «adesso ha i calzoni pieni e teme l'ira dei confederati»: cfr. *Parabola*, cit., p. 41

¹⁴ *Parabola*, cit., p. 80.

evidentemente che la battuta avrebbe potuto essere detta da un'interprete bene educata come la Gramatica:

Uno dei suoi scatti. Vi avrà dato del coglione, povero figliolo¹⁵.

Del resto, è lei a insorgere contro il frasario diplomatico e raggelante dei suoi interlocutori, specie di quelli più astuti per definizione, come Talleyrand:

Voi, principe, parlate come camminate, cioè lento e tortuoso. Meno preamboli¹⁶.

In compenso, a mo' di riscatto, le didascalie del testo ogni tanto fan circolare un aroma vagamente virgiliano. A chiusura del IV tempo, mentre la sorella di Napoleone Paolina abbraccia Maria Waleska, personaggio rilanciato, grazie al cinema, nel '37 dalla divina Garbo, risuonano accenti bucolico-elegiaci:

di fuori s'accendono le prime luci dei casolari, s'ode un canto villereccio unito a un marziale squillo di tromba¹⁷.

Come detto in precedenza, la *Parabola* sta in mezzo ad altri copioni che hanno avuto ancora meno fortuna, senza cioè nemmeno la sterile fortuna di un'inane pubblicazione. Tra queste carte, organizzate nella metrica del dramma, atto unico o tre atti, si incrociano due tematiche ideologiche. Una si concentra nella volontà processuale contro i riciclati. Si tratta di testi che, innanzitutto, trasudano un'autentica indignazione, quasi Facco si ergesse a novello Giovenale sulla capacità inesausta dell'italiano di adeguarsi, di correre in aiuto al vincitore, parafrasando il celebre aforisma di Flaiano. Ecco allora *Dispersi nove* del '47, gonfio di atmosfere claustrofobiche nel segno di Ugo Betti, per la scena ambientata in una pensione milanese frequentata, nell'immediato dopoguerra, da artisti falliti e da generali con le mutande piene¹⁸, da baronesse intriganti e da ragazze corrotte. In un simile clima dove ognuno tormenta l'altro, si aggira l'ex-fascista e repubblicano che cerca di far di-

¹⁵ *Ibidem*, p. 84.

¹⁶ *Ibidem*, p. 43.

¹⁷ *Ibidem*, p. 61.

¹⁸ «Lo stratega dalle mutande piene», in *Dispersi nove*, copione appartenente all'Archivio Facco, p. 14. Anche qui, la metafora corporale che abbassa il personaggio in questione, sorta di Pìrgopolinice dell'esercito.

menticare tutte le sue colpe politiche. Per il *milieu*, i tre atti di *Dispersi nove* si possono collocare ai bordi del ben più organico e sobrio romanzo *La grande Olga* del 1958. Ma quanto alla impunità vagheggiata dai criminali di guerra, si pensi alla sequenza terribile dove l'io narrante riconosce in un agiato e un po' flaccido turista tedesco con moglie e figli nella gondola di Venezia il torturatore dei Sette Martiri. Ed è una cicatrice a tradire «l'umanista cannibale»:

L'assassino era ingrassato, scoppiava di salute, il collo della camicia, la giacca parevano soffocarlo, ma conservava lo stesso pallore nel volto (...). Era stato lui a pretendere che la popolazione di Castello assistesse alla fucilazione dei sette innocenti e fu lui che, ultimata la strage, s'era fatto pulire gli stivali, lordi di sangue, da un asmatico vecchietto, prelevato all'istante tra la folla, quale presunto mormoratore ¹⁹.

Ebbene, la pulsione a smascherare, a far confessare l'assassino, inserita nel solco processuale caro alla drammaturgia degli anni '50 di impronta cattolica, dal citato Betti a Diego Fabbri, rimbalza da *Dispersi nove* a *Morti all'alba*. Quest'ultimo copione, del '66, quasi un *plot* cinematografico rosselliniano, ruota tutto attorno allo scontro manicheo tra il partigiano eroico, non disposto a rivelare il nome dei suoi compagni, ucciso mentre sputa al suo persecutore, e quest'ultimo, dal nome antifrastico (si chiama Cortesia), vile quando verrà il suo turno d'esser fucilato. L'altra topica, intrecciata alla prima, è quella del lutto non elaborato. Sempre in *Dispersi nove*, un colpo di scena un po' grossolano, che ricorda la smemorata pirandelliana di *Come tu mi vuoi*, consente all'ex partigiano Enrico, sconcolato per la scomparsa dell'amata Dina, stuprata dal nemico, di rivederla sbucar fuori da una porticina, nelle vesti di una handicappata, sconciata ed incapace di parlare. Meno violento nei modi, ma sempre inserito nel motivo saturnino, anche l'atto unico *L'angelo nascosto* del 1954, intinto nei registri patetici della commedia veneta tardo ottocento, da Gallina a Rocca. Una coppia, che vive nel ricordo del figlio morto, tiene a pensione un giovanotto, accettato alla fine anche nelle sue menzogne e nelle intemperanze amorose, in quanto i due vecchi lo considerano quasi una reincarnazione del defunto.

Un indubbio sottotesto è rappresentato dalla dialettalità. Non alludo tanto a *La collana* del 1949, bozzetto radiofonico

¹⁹ *Cronache cattive*, cit., pp. 174-175.

dove la lingua veneta è suonata con cadenze sdolcinate e di maniera, in una vicenda meccanica legata alla presenza di un oggetto feticcio eponimo, tra il *Ventaglio* goldoniano e *La bozeta de l'ogio* di Selvatico, entro una giostra miserabilista, memoria figurativa forse del Picasso rosa. Qui, una vecchia zingara, che ha trovato il prezioso monile appartenente ad una coppia di inglesi, sulla cui mano ha letto che i due sono destinati a morire in macchina, rinuncia alla refurtiva perché la collana porta sfortuna. Alla fine, si ristabilisce l'ordine iniziale, e si conclude che

Me par che sia sta tuto un sogno! ²⁰.

Ma questo dialetto sa di falso, non si alza dalla pagina letteraria che si finge vernacola. Viceversa, straordinaria tenuta teatrale manifestano alcune battute *bidimensionali*, presenti cioè in dialoghi ospitati non in commedie destinate a manoscritti senza futuro, e dunque non confinate in un lessico medio-alto o in una artificiale *koiné* plebea. Stavolta alludo a pagine narrative, entro cui si aprono all'improvviso mirabili scorci bilin-gui, convivenze felicemente conflittuali tra dialetto e lingua, vocabolario misto, quasi una *satura* espressiva. Io credo, del resto, che il termine latino di *satura* sia appropriato per alcuni componimenti di Facco, che non sono né racconti, né romanzi, né commedie, ma novelle dialogiche, specie quelle che ravvivano il *corpus* godibilissimo di *Cronache cattive*. Qui, si dispiega un'ariosità effettiva, una leggerezza paragonabile a certi acque-relli di Guidi, e riscontrabile nell'opera complessiva di Ugo forse solo in certe cadenze liriche de *Le fondamenta nove* del 1925, in cui il dialetto, un po' alla Noventa, si illimpidisce e si svuota per sottrazione progressiva sino a diventare pulviscolo emotivo, minimalismo percettivo e umorale. Il veneziano qui viene utilizzato con tagli fulminanti, quasi inevitabile per brusche impennate sentenziose, alla maniera dell'antico *aprosdocheton*. Ma il dialetto può svolgere anche ruoli nobilitanti, liberare passionalità, scivolare nel *mèlò*, come ne *El delitto de cale Cordoni*, dove un gondoliere cornuto vendica il proprio onore:

La mora solfeggiando fa le scale / e st'altro, dopo averla ben vantada, / ghe verze el cuor de giazzo col cortelo ²¹,

²⁰ U. FACCO DE LAGARDA, *La collana*, in Archivio Facco, p. 12.

²¹ *Poesie scelte (1918-1978)*, cit., p. 245.

oppure farsi arguzia irriverente come nel monologo malizioso che movimentata la *Confession de la vedova*, con ritmi portiani:

Dies'ani in luto; ma 'l luto no toca / né viso e brassi, né peto, né colo. / Me vardo in specio: gò rossa la boca... / Son (...) rossa perché me consolo. / Vien da la cale un gran coro de mati: / verzo la porta, po' scondo i ritrati²².

A volte non mancano toni da *amarcord* futuro alla Meneghello, per l'esplicita teatralità garantita dalle frizioni del bilinguismo. Il soggetto narrante ricorda, ad un certo punto, la propria adolescenza trascorsa al Liceo ginnasio Marco Foscarini, e rumina le anamorfosi foniche subite dalle parole del docente:

Lubecca è sul mare (e il coro: «Lubeca so mare); Erz Gebirge (e il coro: Risi coi bisì); sulle rive del Katoyo si trova Bagamoyo (e il coro ripeteva il distico con furiosi miagolii)²³.

Plurilinguismo di registri, allora, che conferisce opportunità di traduzione scenica a simili pezzi, dove l'oralità conversativa di Facco si dispiega senza impacci. La tradizione veneta, da Goldoni a Nievo a Svevo (quello della *Novella del buon vecchio e della bella fanciulla*), si raggruma qui, come in certe antonomasie dalla carnalità contagiosa. Si legga *Il conte*, ad esempio, per assaporare un gusto antico di villeggiature della Serenissima, di promiscuità sessuali tra padroncini e ancelle. Il vecchio nobile, «giallo, asmatico e quasi sordo (...) col suo cranio d'avorio»²⁴ dev'essere messo in viaggio, fasciato da scialli scozzesi, e intanto gongola pregustando che in campagna potrà «pisseggar le spose e magnar polenta e osei». Poi il taglio diegetico cede il passo alla concitazione dialogica, e lo scambio tra *senex* e servetta si colora con tocchi di allegretto ilarotragico:

I ociai. Dove xe i ociai?» / Ecoli, signor conte» / «Le giozze... Sunta, gogio tolto le giozze?» / «Sì, signor conte, el le ga tolte.» / «...E il termos? Dove gavé messo quel natoduncan de termos?» / «Ecolo... El lo gaveva in mezo a le gambe»²⁵.

²² *Ibidem*, p. 251.

²³ *Cronache cattive*, cit., p. 89.

²⁴ *Ibidem*, p. 81.

²⁵ *Ibidem*, p. 82.

I gusti del conte, incerto tra «done» e «cavali», si chiariscono nel rituale invito a ricordarsi del sapone, rivolto alle fante-sche:

el saon, il sapone...
Tegnive nete, tose, e sempre pronte²⁶.

Pluralità di registri, perché il medesimo vecchio si addormenta di sera, o meglio si spegne, a ridosso di una giovane governante, che gli dorme accanto. Qui, la lingua italiana riprende il suo percorso, ma ormai contaminata, inumidita dalla pausa giocosa e terribile dello scambio dialogico in dialetto:

Per cui l'ultima cosa leggiadra che il vecchio conte poté intravedere in quella sua estrema stagione fu certamente il corpo seminudo, abbandonato nel caldo, di una donna riconoscente e bella. (Allungare il braccio non avrebbe potuto, perché già da qualche mese la vita gli si era pressoché tutta raccolta nei piccoli occhi arguti)²⁷.

ABSTRACT

This critical essay analyses a play, *Parabola del semidio*, written by Ugo Facco De Lagarda, more famous as novelist and poet, and published in 1941. So, the author tries to speak about the destiny of each dictator, and in particular that is Benito Mussolini, under the triumph and fall of Napoleone. So, the play couldn't have been produced because the very strong censorship of Fascism during the disaster of the second world war. The survey goes on by a comparative approach towards the whole work of Facco, both narrative and theatrical.

KEY WORDS

Facco De Lagarda. Theatre. Poetry.

²⁶ *Ibidem*, p. 83.

²⁷ *Ibidem*, p. 84.

Stefania Sciarrillo

EL TERCER ABECEDARIO DE FRANCISCO DE OSUNA:
EL RECOGIMIENTO COMO TRANSFORMACIÓN
DEL ALMA Y ENSANCHAMIENTO DE LA CONCIENCIA

Introducción

La *Tercera parte del libro llamado Abecedario espiritual* (*Tercer Abecedario*) fue publicada en Toledo en 1527, dos años después de la publicación del Edicto de Toledo, inspirado en el proceso (1524) a Isabel de la Cruz y Pedro Ruiz de Alcaraz, condenados por la Inquisición como jefes espirituales de los alumbrados. Osuna escribió su obra para establecer un modelo de mística ortodoxa, frente a la proliferación de doctrinas espirituales que la Inquisición iba condenando como heterodoxas. El propósito de Osuna era el de enseñar a «seglares y casados» – o sea – a «iletrados», cómo progresar en su espiritualidad, pasando a niveles espirituales superiores. La subida espiritual, pues, no depende tanto de los conocimientos intelectuales ni del respeto de las normas morales, sino de la capacidad de sentir lo divino como presencia real. Osuna enseña que este tipo de experiencia está al alcance de todos los que tengan la voluntad de ampliar sus capacidades perceptivas, desarrollando sus sentidos a través del ejercicio del recogimiento. La enseñanza de Osuna se parece bastante a la doctrina de los alumbrados, que también afirmaban la posibilidad de progresar espiritualmente, subiendo hacia niveles más altos. Sin embargo, hay una diferencia básica entre las dos posiciones: los alumbrados consideraban estas prácticas como una obligación para el cristiano y menospreciaban cualquier otro tipo de religiosidad, que calificaban de «atadura» – o sea – de estorbo para la subida espiritual. Osuna, en cambio, mantiene una posición menos radical: él considera la práctica del recogimiento como una posibilidad que «no es para todos»¹, ya que él admite la

¹ *TA*, Prólogo, p. 123.

existencia de diferentes niveles espirituales, a los que pertenecen diferentes tipos de religiosidad.

Las cosas comunes están en la Iglesia para los comunes. Otras tiene Dios especiales para los especiales, y en estas comunes están otras cosas, y de otra manera las sienten los que más aman que no las sienten los otros².

El recogimiento consiste en un estado de quietud física y espiritual que se produce tras la eliminación de pensamientos e imágenes, recogiendo y encauzando las potencias del alma hacia la realización de la unidad del individuo y, luego, de la unidad entre el alma y Dios. Es evidente que este tipo de ejercicio contemplativo, muy practicado en la España del siglo XVI, sobre todo en las llamadas «casas de retiro» de Castilla, remite a una tradición espiritual muy antigua, cuya estructura originaria es la filosofía de Platón. Su transmisión al Cristianismo se realiza a través de las elaboraciones del seudo-Dionisio (siglo V), cuya doctrina fue sintetizada por San Buenaventura († 1274) y transmitida a la Edad Moderna a través de las obras de teólogos como Gerson († 1429), que estableció la distinción entre teología mística práctica (experiencia de Dios) y especulativa (investigación de esa experiencia)³. Lo que define el conocimiento experiencial de Dios son algunas características básicas fijas reconocidas por todos los místicos cristianos. En detalle, a partir del seudo-Dionisio la experiencia mística se formula como «conocimiento intuitivo, experimental e inefable de Dios, nacido de la unión»⁴. Por mística teología, a partir del siglo XV se entiende lo que en la Alta Edad Media se llamaba contemplación, es decir la posibilidad, ya en esta vida, de conocer a Dios por experiencia, a través de la intuición. No me detendré más en problemas de tipo «histórico»: el recogimiento, u «oración mental», o simplemente «meditación» es la práctica espiritual que se sitúa en el nivel más alto de muchas religiones occidentales y orientales, más allá de cuestiones morales y de especulaciones filosóficas sobre lo divino. Analizaré, en cambio, lo peculiar en la enseñanza de Fray Francisco de Osuna, o sea, las imágenes simbólicas a través de las cuales explica el ejercicio del recogimiento.

² TA, Tr. I, p. 130.

³ P. SAINZ RODRÍGUEZ, *Espiritualidad española*, Madrid, 1961, p. 49.

⁴ A. CILVETI, *Introducción a la mística española*, Madrid, 1974, p. 14.

El recogimiento como ejercicio ascético

En el Prólogo, Osuna llama al recogimiento «santo ejercicio» y «mística teología». La definición de «ejercicio» está relacionada con la palabra, más común en las doctrinas religiosas, *ascesis*, entendida como «disposición para la vida contemplativa» y «esfuerzo hacia la perfección»⁵.

El recogimiento, pues, consiste en una disciplina cuya finalidad es disponer al alma para la contemplación, lo que también se comprende por el uso de la palabra «santo» en relación con ejercicio. Según R. Otto⁶, lo santo constituye la «íntima esencia de toda religión, sin la cual no hay religión». Lo santo está relacionado con lo Bueno absoluto, considerado en el nivel de su pleno desarrollo. Para explicar su sentido, Otto crea la palabra «numinoso [...] que se refiere a una especial categoría numinosa que interpreta y valora, y a un estado de ánimo numinoso [...] Esa categoría [...] no se puede propiamente enseñar, pero se puede provocar, despertar – como todo lo que procede del Espíritu.»

Si nos conformamos con el análisis de Rudolf Otto, el adjetivo santo empleado para describir el recogimiento le da un matiz que pasa del aspecto moral y se relaciona directamente con lo que Otto llama la esencia de toda religión: lo sagrado, o «numinoso», palabra creada a partir de «numen»⁷. Lo peculiar de lo numinoso es que no se sitúa en el nivel de la razón, sino en el del sentimiento. «Es por eso que no se puede enseñar directamente, sino hay que estimularlo, provocarlo, permitir que brote en el alma.» Según Otto, el alma siente la necesidad innata, esencial, de relacionarse con lo sagrado, porque es éste el rasgo que define lo humano, «antecedente al desarrollo del pensamiento filosófico-racional». Miguel de Unamuno habla aún de un «hambre de inmortalidad» como de la esencia de toda religión y de todo sistema filosófico:

La filosofía responde a la necesidad de formarnos una concepción unitaria y total del mundo y de la vida, y como consecuencia de esa concepción, un sentimiento que engendre una actitud íntima y hasta una acción. Pero resulta que ese sentimiento, en vez de ser consecuencia de

⁵ *Ibidem*, p. 13.

⁶ R. OTTO, *Das Heilige*, München, 1936. He traducido de la ed. italiana.

⁷ En latín «numen» significa dios, pero también se relaciona con la idea de voluntad y de poder.

aquella concepción, es causa de ella. Nuestra filosofía, esto es, nuestro modo de comprender o de no comprender el mundo y la vida, brota de nuestro sentimiento respecto a la vida misma. Y ésta, como todo lo afectivo, tiene raíces subconscientes, inconscientes tal vez⁸.

Si el sentimiento religioso es la esencia misma del hombre, que desde siempre anhela alcanzar la realidad eterna de la que siente que procede y a la que quiere volver, tanto la especulación filosófica como la religiosidad afectiva son unas respuestas a esa necesidad ancestral.

El recogimiento como vuelta a los orígenes

Para Osuna, el contacto con lo divino constituye una vuelta al origen de la vida.

Como la vida del hombre no se deba ordenar a otro fin sino a buscar a Dios, del cual salimos para tornar a El...⁹.

y también «dice Salomón que los ríos tornan do salieron, para que se conjeture que los hombres deben hacer lo mismo, porque, según dice Boecio, todas las cosas se gozan en su vuelta; así que de ley natural está que nuestro espíritu torne al que lo dio.»¹⁰

La semejanza entre el hombre y Dios se debe a que el hombre tiene su origen en Dios, y también está destinado a volver a Dios, aunque no todos sientan con la misma fuerza ese impulso religioso y deseo de conocer a Dios por experiencia directa. Osuna dice que es probable que sólo pocos quieran realizar la experiencia de Dios a través de un esfuerzo ascético y espiritual constante, tal que se necesita para alcanzar la capacidad de recogerse. Pero, si el universo todo procede de Dios, eso significa que todos participamos, de cierta manera, de la eternidad de Dios, a pesar del cuerpo material y, por consiguiente, mortal:

dice San Pablo que sólo El tiene inmortalidad, teniendo siempre su eterna memoria aquella infinita noticia engendrada de su entendimiento, en

⁸ M. DE UNAMUNO, *Del sentimiento trágico de la vida*, Madrid, Espasa Calpe, 1993, p. 48.

⁹ *TA*, Tr. 18, p. 518.

¹⁰ *TA*, Tr. 18, p. 519.

la cual todas las cosas viven [...] En aquel solo libro se halla ciencia de los individuos, porque allí son inmortales, participando de la inmortalidad que sólo Dios tiene; al cual y por el cual y en el cual todas las cosas viven ¹¹.

Osuna, refiriéndose a San Pablo 1 Tim 6, 16, dice que el hombre está hecho a imagen y semejanza de Dios porque su dechado, su idea, se engendró en Dios. Pero, como Dios es inmortal, ello significa que también el alma humana es inmortal, es decir no sólo que no se morirá después de morir el cuerpo, sino también que existe desde siempre, como idea perfecta engendrada en la mente de Dios. Por consiguiente es posible tener memoria de Dios, porque lo vimos antes de que nuestra alma tomara una existencia humana. Para recordar a Dios y volver a tener experiencia de El, Osuna aconseja recogerse, es decir desprenderse del cuerpo y de los sentidos, que son mortales, para conocer la realidad verdadera, lo único eterno e inmutable. Esa realidad verdadera e inmutable es Dios, cuyo recuerdo queda todavía en el corazón, donde es preciso recogerse para volver a encontrarse con El:

... habla Dios paz sobre los que se tornan a El, dando a entender que es tanto tornarse hombre al corazón como tornarse a Dios, pues para esto se recoge y torna sobre sí ¹².

El recogimiento produce conformidad entre el alma que contempla y el objeto de su contemplación, la realidad pura, eterna, inmortal e inmutable.

el Padre es puro espíritu en sí mismo y que ninguna cosa participa de cuerpo, tanto será nuestra oración a El más agradable cuanto fuere más apartada de la imaginación y aun de los pensamientos del corazón; porque no pueden ser tan elevados que no sean harto bajos en comparación del Señor; mas los deseos que abrazan a Dios desnudo y sin corporal semejanza y el amor que no cura de palabras ora con más pureza a Dios, y en manera más espiritual y más inmediata ¹³.

No hay duda ninguna de que esa conformidad se manifiesta como unidad total entre Dios y el alma, que queda «hecha un espíritu con El»:

¹¹ TA, Tr. 11, p. 356.

¹² TA, Tr. 18, p. 523.

¹³ TA, Tr. 13, pp. 403-404.

duerme el entendimiento y reposa su voluntad porque está junta a Dios y hecha un espíritu con El; [...] Dios y el ánima como amigos que duermen muy seguros en un estrado, a los cuales el amor ha hecho tan conformes, que no salgan de un parecer; en tal manera que lo que hace el uno se diga hacer el otro ¹⁴.

Si para el hombre es posible «ser un espíritu y un querer con Dios», eso significa que el espíritu y la voluntad constituyen la centella divina – o sea – la imagen de Dios, presente en el alma humana, y la contemplación se puede realizar gracias a esa homogeneidad entre Dios, «que es puro espíritu» y el espíritu presente en el alma, también llamado inteligencia o *sindéresis*. Según los místicos flamencos, el alma humana preexiste en Dios, en cuyo pensamiento es eterna. La Idea o Imagen divina impresa en el hombre, en su centro o cima (*apex mentis*) representa lo inmortal en el alma, porque homogéneo con Dios ¹⁵. El entrenamiento ascético tiene la finalidad de acallar los sentidos, tanto exteriores como interiores, incluso el entendimiento, porque éstos no son homogéneos con Dios y es por eso que no consiguen percibirlo. En cambio, el uso de los sentidos impide despejar el espíritu, la única facultad humana verdaderamente divina, pero tan escondida en el fondo o centro del alma que sólo tras un largo entrenamiento es posible refinar los sentidos hasta acallarlos y volverse puro espíritu.

Empero, San Gregorio habla de esto más claramente diciendo: El ánima en ninguna manera puede recogerse en sí misma, si primero no aprendiere a lanzar de los ojos interiores las terrenales y celestiales imaginaciones, fantasías, y desechar cualquier cosa que le ocurriere a la cogitación, ahora pertenezca a la vista, o al oír, o al gusto, o al oler, o al tocar; ca cuando estas cosas piensa, cuasi unas sombras corporales revuelve dentro de sí ¹⁶.

En esta perspectiva se entiende que la *ascesis* no se relaciona con la idea moralista de pecado según solemos entenderlo, sino que funciona como una preparación y entrenamiento del alma para que ésta consiga desplegar su facultad superior. Para que la *sindéresis*, la facultad que puede percibir al Ser, cobre intensidad y pueda desplegarse, hace falta refinar los sentidos, para ampliar su capacidad perceptiva ¹⁷.

¹⁴ TA, Tr. 21, p. 591.

¹⁵ L. COGNET, «Esprit», DS, t. 4/2, Paris, 1961, col. 1233.

¹⁶ TA, Tr. 21, p. 604.

¹⁷ Eckhart († 1327) también insiste en la necesidad de practicar la *ascesis*.

... recoger las potencias del ánimo a la sindéresis y muy alta parte de ella, donde la imagen de Dios está imprimida...¹⁸.

Osuna insiste en la existencia de diferentes niveles espirituales, a los que corresponden diferentes estilos de vida y maneras de relacionarse con el cuerpo y los sentidos. La subida de un nivel a otro se realiza a través del entrenamiento ascético, que se propone ejercitar las funciones sensoriales y perceptivas ordinarias para elevarlas a un nivel extraordinario, superior a lo usual, para que consigan percibir algo superior, que sale de lo ordinario. Se trata de transformar la percepción ordinaria a través de un entrenamiento a percibir objetos cada vez más sutiles y abstractos. El contemplativo tiene que desarrollar la capacidad de atribuir a cada cosa el valor y la atención que merece y de juntar todas sus fuerzas y sus capacidades perceptivas hacia un objetivo común que concierne tanto al alma como al cuerpo. Por eso él aclara que los objetos en sí absolutamente no impiden el recogimiento. Lo que sí lo impide es la incapacidad del hombre común, que es imperfecto, de dedicarse a la contemplación sin desprenderse antes de los objetos y de la atracción que éstos ejercen. Por el contrario, los santos ya no necesitan desprenderse de los objetos o de los pensamientos, porque éstos no les roban la atención y la energía necesarias para la contemplación. A Osuna no le interesa atribuir un valor a los objetos exteriores: su propósito es educar a relacionarse con ellos sin perderse en su fascinación, sin dejarse arrastrar por el poder emotivo que ellos pueden ejercer en los imperfectos, los que no se conocen tanto como para controlar y dominar sus propias reacciones. Los santos, en su perfección, ya no necesitan cuidarse de su sensualidad, que ya está encauzada en la contemplación. Además, las penitencias que al principio del camino permitieron liberar al alma de la esclavitud ejercida por los objetos a través del desarrollo de la virtud, luego empiezan también a ejercer una fascinación, una «afección», un gusto que no permite pasar adelante. Para

sis para que el alma toda pueda transformarse, poco a poco, en la imagen divina. La ascesis permite pasar desde la semejanza entre el alma y Dios hasta la visión de la imagen divina impresa en el centro del alma, por muy encubierta que esté. La ascesis tiene la función de quitar las «impurezas» que, ocultando la imagen divina, evidencian las diferencias entre el hombre y Dios. V. R. OECHSLIN, «Image & Ressemblance», *DS*, t. 7, Paris, 1971.

¹⁸ *TA*, Tr. 6, p. 247.

Osuna, aun en la penitencia se puede engendrar apego y por eso la penitencia también acaba por convertirse en una distracción y un estorbo, una atadura de la que es necesario liberarse. Ni siquiera la virtud, pues, es una finalidad, sino un medio del que el contemplativo saca partido para desembarazarse de cargas todavía más pesadas y molestas. La única finalidad es la contemplación. El refinamiento del individuo todo procede paralelamente a la contemplación de las criaturas, que permite sentirse parte de una unidad que sobrepasa al individuo y que envuelve al universo entero, imagen de Dios. Sin embargo, la meditación sobre las criaturas sólo constituye una etapa del camino, cuyo propósito es alcanzar el vacío que está más allá de los objetos concretos y de sus imágenes también. Esta meditación permite «enamorarse» de las criaturas que se contemplan, y desde aquéllas subir hacia su origen, el espíritu, donde se originaron tanto el alma que ahora está contemplando como las demás criaturas. Laura Calvert define ese origen común por la palabra griega *logos*. Osuna nunca emplea la palabra *logos*: él siempre define ese principio originario como espíritu, inteligencia o sindéresis, que para Osuna son casi sinónimos. Su uso de la palabra «sindéresis» procede de la visión de Ezequiel, según la interpretación de San Jerónimo¹⁹:

[...] en Ezequiel [Ez.1,10] [...] se dice que vio el profeta unos animales que cada uno tenía cuatro caras: de águila y de hombre, de león y de becerro, en lo cual se muestran cuatro cosas que hay en cada uno de nosotros. En la faz del hombre se nota la razón que cada uno tiene. En la faz del león se nota la ira o ferocidad que tenemos para proseguir las cosas arduas. En la faz del becerro se nota la fuerza del desear lo que queremos. Lo primero, como dice un doctor, se coloca en el alcázar del cerebro; lo segundo, en la hiel, y lo tercero, en el hígado; empero, la faz del águila, que tiene figura de la sindéresis, está sobre todo, y se dice centella de la conciencia, que aun en Caín no se muere; y no se mezcla con las tres primeras [...] y esta sindéresis es el espíritu que interviene por nosotros con gemidos no decibles. Esta sindéresis, que es la más alta parte de nuestra razón, se figura también en el águila...²⁰.

La sindéresis está relacionada no sólo con una potencia cognoscitiva sino que principalmente con la unión mística entre el alma y Dios. Algunos místicos ni siquiera la mencionan,

¹⁹ Esta interpretación de la visión de Ezequiel constituye el origen de la palabra «sindéresis». V. A. SOLIGNAC, «Synderesis», *DS*, t. 16, Paris, 1990.

²⁰ *TA*, Tr. 21, p. 582-583.

aunque se refieren a esa facultad por expresiones como «centro del alma», «centella divina» o «imagen de Dios». ²¹

A continuación refiero la etimología de la palabra Dios, para introducir el nexo entre iluminación y generación que sienta las premisas teóricas del recogimiento.

El logos spermatikos

... se ha identificado la raíz indoeuropea *deiwas*, «cielo», en las palabras que indican a «dios» (latín «*deus*», sánscrito «*deva*», iraní «*div*», lituano «*dievas*», germánico «*tivar*») y en los nombres de los dioses principales: *Dyaus*, *Zeus*, *Júpiter*. La idea de «dios» se revela en su relación con lo sagrado celestial, es decir, con la luz y la trascendencia (altura) y, por extensión, con la idea de soberanía y de creatividad, en su sentido inmediato: cosmogonía y paternidad. El (dios del) Cielo es, por excelencia, el Padre: v. el hindú *Dyauspitar*, el griego *Zeus Pater*, el ilírico *Daipatures*, el latino *Júpiter*, el escita *Zeus Papaíos*, el tracio-frigio *Zeus Pappos*. La palabra griega *theos* no pertenece a la misma serie, sino que procede de una raíz que se refiere al alma, al «espíritu del muerto» ²².

Unamuno interpreta esa tendencia al antropomorfismo como un deseo de eternidad:

No fue, pues, lo divino, algo objetivo, sino la subjetividad de la conciencia proyectada hacia fuera, la personalización del mundo. El concepto de divinidad surgió del sentimiento de ella, y el sentimiento de divinidad no es sino el mismo oscuro y naciente sentimiento de personalidad vertido a lo de fuera. Ni cabe en rigor decir fuera y dentro, objetivo y subjetivo, cuando tal distinción no era sentida, y siendo como es, de esa distinción de donde el sentimiento y el concepto de divinidad proceden. Cuanto más clara la conciencia de la distinción entre lo objetivo y lo subjetivo, tanto más oscuro el sentimiento de divinidad en nosotros. ²³.

Para Unamuno, la personalización de lo extrahumano nos permite amar con más pasión, porque el amor más profundo nace de la participación, de la compasión que se siente por el que se nos parece y en cuyo ser nos podemos reconocer. Además, es el amor mismo que produce esa semejanza y participación.

²¹ V. A. SOLIGNAC, *cit.*

²² M. ELIADE, *Histoire des croyances et des idées religieuses*, Paris, 1975. He traducido de la edición italiana.

²³ M. DE UNAMUNO, *cit.*, p. 182.

Los dos aspectos de luz/conocimiento y de padre/generación también constituyen el sentido originario de la palabra logos. La práctica del recogimiento proporciona la percepción de la Realidad inmutable como experiencia de la unidad del espíritu, que Heráclito se representaba por la imagen del fuego, que también domina en las expresiones de Osuna.

Heraclitus developed a theory of the Spirit exactly parallel to his doctrine of fire with its eternal rise and fall and change. He calls the Spirit Logos. It is the principle governing all happenings. [...] Thus the logos is spirit, which is thought and yet deeper than mere thought; it travels the same circle in the consciousness, even at the edge of consciousness, as fire in the cosmos. The logos runs in a circle from opposite to opposite, thus shattering the proposition that opposites exclude one another²⁴.

Walter Wili evidencia que, en la filosofía de Heráclito, el espíritu corresponde a ese principio creador originario desde el cual proceden tanto el macrocosmos como el microcosmos, es decir la conciencia humana. Para Wili, el fuego, en este contexto, es un símbolo de la conciencia, tanto humana como cósmica, divina. Obsérvese cómo lo representa Osuna:

Puedes tomar ejemplo en alguna vasija que contiene agua u otro licor, el cual poniendo fuego se calienta en el vaso do está; empero, cuando hierve y bulle, parece en alguna manera no haber en sí, mas exceder a sí mismo el licor que antes estaba seguro y ser llevado sobre sí por la virtud del calor. Así el ánima que aún no está encendida con el calor amoroso de la mística teología, entretanto que en sólo el conocimiento de la especulativa está, parece estar echada y que se contiene en sí misma dentro en sí; mas cuando concibe el espíritu del amor en fervor del corazón, en alguna manera sale de sí misma saltando de sí o volando sobre sí²⁵.

El alma tiene la posibilidad de salir de sí misma, excederse y como mirarse desde afuera. Pero, ¿qué es exactamente lo que sube y que mira desde afuera? No es el alma toda, por supuesto, sino su parte más sutil, aquella parte homogénea con Dios. Se trata del espíritu, que Osuna representa como vapor que se desprende del agua hirviendo. Es ese vapor que va a sobrevivirnos para siempre porque él solo está hecho a imagen y se-

²⁴ W. WILI, «The History of the Spirit in Antiquity», *Papers from the Eranos Yearbooks*, vol. 1, New York, 1954, p. 81.

²⁵ TA, Tr. 6, pp. 237-238.

mejanza de Dios. Sin embargo, nótese que el vapor no está hecho de una sustancia diferente del agua, sino que es agua sublimada. Por lo tanto, recogerse significa sublimarse, para que el alma vuelva a su estado más puro, endiosada, literalmente. La esencia de Dios es la misma que el alma vuelve a cobrar después de transformarse por sublimación. Dios sigue siendo trascendente en relación con el alma por sublimar, todavía en su estado «líquido», pero cuando el alma consigue transformarse y quedar hecha «vapor», Dios ya no la trasciende, sino que comparten la misma esencia y, por consiguiente, ya no se puede distinguir entre Dios y el alma. Me parece interesante el aspecto dinámico, de transformación del alma, que a través del ejercicio ascético y de la meditación consigue pasar de un estado a otro, desarrollando sus propias capacidades perceptivas. En el *Tercer Abecedario* hay muchos símbolos que aparecen relacionados por remitir todos a un mismo modelo originario, que relaciona el recogimiento con la transformación del alma en espíritu, lo que le permite tener la experiencia de Dios. Este criterio interpretativo permite comprender qué relaciona la luz y la generación en la idea de Dios. Por lo que atañe a este asunto, seguiré refiriéndome al ensayo, ya citado, de Walter Wili, porque resume muy claramente las teorías acerca del espíritu formuladas antes y después de Platón:

Thus before Plato the Spirit was four times apprehended and expounded as authentic knowledge: 1) as aer and pneuma by Anaximenes and the Pythagoreanizing physicians of the West, and by Hippocrates; 2) as the Logos – that is, pure fire – by Heraclitus, following Anaximenes; 3) as spirit-number by the Pythagorean order; 4) as transcendent nous by Anaxagoras²⁶.

Luego expone las formulaciones de Platón, que son las que más influjo ejercieron en la mística cristiana. En particular, refiere que, en la República, el espíritu se presenta como «the idea of the good is the reality-giving principle of all things, both thinkable and visible»²⁷.

En *La República*, el sol es el símbolo del Bien supremo, ese principio que informa a todas las cosas, visibles e invisibles, comunicándoles realidad. Cómparese con la expresión de Osuna:

²⁶ W. WILI, *cit.*, p. 89.

²⁷ *Ibidem*.

... la divinidad, que hinche todas las cosas y les da ser y las conserva²⁸.

En *El Banquete* se destaca también el valor generativo del espíritu, subrayando que el amor por las criaturas puede refinarse según distintos niveles, tanto en la calidad como en la cantidad. El nivel más alto provoca una generación no ya en el cuerpo, sino en el espíritu, y corresponde a una transformación del alma²⁹. Wili evidencia que, a partir del Estoicismo y pasando por Platón, se va formulando la idea del espíritu como principio creativo que informa tanto al macrocosmos, el Universo, como al microcosmos, el alma humana. La doctrina del logos spermatikos, a partir del paralelismo entre el universo y el alma humana, se vuelve el centro de la filosofía estoica y también penetra en la mística cristiana³⁰.

La importancia de esa idea del logos spermatikos se debe a que permite identificar, en cierto nivel, la creación humana y la creación divina, a partir de su unidad en la sustancia común, el logos. Según Wili, el proceso generativo es el mismo tanto para el cuerpo como para el espíritu. El esperma no sólo contiene logos, sino que es pneuma. Wili evidencia que hay ciclos de generación que producen procesos de maduración tanto en el cuerpo como en el espíritu. Por eso, muriendo, el hombre todo vuelve al logos del universo, la sustancia eterna de la que todo está hecho, en niveles de manifestación diferentes. Después de la muerte, tanto el cuerpo como el alma van a disolverse para volver a su estado originario de logos. El logos manifiesta su poder generativo durante el ciclo vital, coagulándose como alma y como cuerpo físico. Sin embargo, «la amistad y comunicación de Dios es posible en esta vida y destierro»³¹, es decir que ya en esta vida es posible tener la experiencia del espíritu, reproduciendo en el alma los ciclos del universo y su ritmo. San Pablo introduce en el Cristianismo esta idea de las almas que proceden todas del Uno, al que tienen que volver, y que por eso son eternas:

... dice San Pablo que sólo El tiene inmortalidad, teniendo siempre su eterna memoria aquella infinita noticia engendrada de su entendimiento, en la cual todas las cosas viven, nunca jamás olvidándose; porque allí

²⁸ TA, Tr. 22, p. 622.

²⁹ W. WILI, *cit.*, pp. 89-90.

³⁰ *Ibidem*, p. 98.

³¹ TA, Tr. 1, p. 129.

mejor que en dechado están las ideas de todas las cosas y las razones seminales de todo lo posible...³².

Las «razones seminales» evidencian el valor engendrador del espíritu, que actúa como un Dios Padre, generando a partir de sí mismo, de su propia substancia. La oración mental sirve para alcanzar la percepción del espíritu, recogiendo las energías vitales (logos spermatikos) que normalmente están derramadas en las distintas facultades del alma. El logos en griego está relacionado con «palabra, decir» y, desde luego, con los pensamientos. Por eso, al recoger los pensamientos es posible alcanzar la percepción unitaria que pertenece al espíritu solo. Por consiguiente, el lenguaje, así como el poder de engendrar, es lo que en el hombre se parece más a la obra creadora de Dios. Según Osuna, el alma, así como el universo todo, tiene la tendencia natural a volver al estado de quietud y de unidad desde el cual se originó:

Si queremos aprender de las cosas que son hechas en este mundo mayor, que nos es dado por libro y ejemplo de las cosas que dentro en nosotros hemos de tener, que somos mundo menor, hallaremos que todo movimiento natural se ordena a quietud, y por ella trabajan todas las cosas; pues que ninguna se mueve sino a fin de hallar reposo, el cual buscan todas las cosas como último fin de ella; donde, según esto, no debe el hombre ser menos solícito en buscar la quietud de su ánima [...] Esta seguridad y reposo del corazón no se acaba de hallar tan perfectamente por meditación escudriñando como por recogimiento, quietando el corazón³³.

La tendencia natural de todo lo que vive es volver a un estado de quietud, de reposo y de muerte, entendida como falta de actividad vital, y esa tendencia también se encuentra en las actividades mentales. Por lo tanto también el entendimiento, que suele desarrollarse enhebrando y ensartando pensamientos que se van complicando y multiplicando a medida que se producen, tiende hacia la quietud, es decir que se dirige naturalmente, por su propia esencia, hacia el silencio y la falta de imágenes.

que acallemos nuestro entendimiento; y esto, según comenzamos a decir, entiéndese del entendimiento especulativo, que anda revolviendo y escu-

³² *TA*, Tr. 11, p. 356.

³³ *TA*, Tr. 21, p. 581.

driñando curiosamente los secretos de las cosas; lo cual le conviene dejar para conocer a Dios por la vía negativa de que hablamos, porque, según dice San Gregorio, cualquiera cosa que podemos ver en la contemplación no es Dios; mas entonces es verdadero lo que de él conocemos cuando plenariamente sentimos que no podemos conocer algo de él ³⁴.

La palabra contemplación no debe engañar, ya que contemplar a Dios no tiene nada que ver con imágenes y visiones, ni exteriores ni interiores. Las imágenes pertenecen a un nivel de existencia más complejo, el de la multiplicidad, donde en la percepción se distingue entre un «yo» sujeto, que percibe, y un «tú», objeto percibido, mientras que la contemplación se relaciona con el Uno y se realiza en el Uno. En el nivel de la unidad no puede haber imágenes ni pensamientos, porque ya no existen un sujeto y un objeto, ya no existen Dios y el alma, sino hay una identidad total. Las imágenes son un producto del entendimiento, que sólo consigue formularse la experiencia mística según esquemas cognoscitivos dialécticos:

Nuestro entendimiento nos trae a Dios para que lo conozcamos; y como no nos lo puede traer desnudo, sino según nuestro flaco conocimiento y según la manera con que lo podemos recibir, claro está que mediante otra cosa lo hemos de conocer; empero, como el amor nos saca fuera de nos para ponernos y colocarnos en lo que amamos, va el amor y entra a lo más secreto, quedándose el conocimiento fuera en las criaturas [...] no es definible la divinidad, [...] excede todo entendimiento, y cualquier cosa que puede ser oída, vista o sabida no conviene a la Majestad ³⁵.

Sin embargo, el pensamiento discursivo no se opone a la intuición, sino, ahorrado y encauzado hasta el silencio, se transforma en la intuición de Dios:

No dice aquesta letra que acalles tu inteligencia, sino tu entendimiento; [...] la comprensión de las cosas invisibles pertenece a la inteligencia pura, [...] cuando el entendimiento está afijado en una suma verdad sin mezcla de imaginación. [...] la inteligencia ve las cosas invisibles de Dios, no como las ve la razón, que investigando y discurriendo por los efectos y causas viene a conocer las cosas ocultas y ausentes como si las viese; no de esta manera, sino como solemos ver las cosas corporales con la vista corporal visible y corporal y presencialmente, así la inteligencia pura para mientes a las cosas invisibles invisiblemente, y acata presencial

³⁴ TA, Tr. 21, pp. 588-589.

³⁵ TA, Tr. 21, p. 589.

y esencialmente las cosas espirituales, conociendo que no están ligadas ni presas con apariencias de fuera; de manera que cuando el hombre no cura de la imaginación, que revuelve cosas corporales, ni de la razón, que suele andar discurrendo de unas cosas corporales a otras para investigar las espirituales, sino que representa delante de sí a Dios, purísimo espíritu desasido de todas estas cosas que aparecen, y se detiene en aquel apurado acatamiento sin discurrir a otra cosa, entonces se dirá que usa de la inteligencia ³⁶.

No hay propiamente dos facultades diferentes, el entendimiento y la inteligencia, sino dos maneras diferentes de conocer y percibir la misma realidad, dos perspectivas diferentes. El entendimiento conoce discurrendo, a través de la oposición entre «yo» y «tú», entre sujeto y objeto. Su característica es el movimiento, el cambio. Conoce a través de imágenes y pensamientos, que descomponen la unidad en multiplicidad. Pero no por percibirlo descompuesto, el espíritu pierde su unidad. Si cambia la perspectiva, si se deja de analizar descomponiendo, es posible alcanzar una visión sintética, unitaria. En conformidad con la doctrina de San Buenaventura ³⁷, Osuna afirma que este cambio de perspectiva sólo se puede realizar a través del amor, que se caracteriza exactamente por ser una lucha hacia la síntesis entre yo y tú:

Hay sin duda, algo de trágicamente destructivo en el fondo del amor, tal como en su forma primitiva animal se nos presenta, en el invencible instinto que empuja a un macho y una hembra a confundir sus entrañas en un apretón de furia. Lo mismo que les confunde los cuerpos, les separa, en cierto respecto, las almas; al abrazarse se odian tanto como se aman, y sobre todo luchan, luchan por un tercero aún sin vida. El amor es una lucha ³⁸.

El amor puede generar tanto en la carne como en el espíritu. Pero la unión carnal es tan breve y efímera que en sí misma no constituye propiamente una unidad, ya que ésta se realiza fuera de los dos amantes; en cambio, en la procreación espiritual, quien engendra y quien es engendrado son la misma cosa, la unidad no se realiza fuera, sino dentro del alma, que consigue reintegrarse en el espíritu. Ese amor espiritual proporciona la percepción de una síntesis que sólo la inteligencia

³⁶ TA, Tr. 21, pp. 594-595.

³⁷ V. SOLIGNAC, *cit.*

³⁸ M. DE UNAMUNO, *cit.*, p. 162.

consigue alcanzar. Por eso, al perder la percepción de las partes en las que el entendimiento suele dividir la realidad, también el «yo» del místico queda disuelto en la unidad y es por eso que Osuna dice que el alma «se duerme aun a sí misma, [...] por se ver tan endiosada y unida a su molde.»³⁹

El alma se duerme a sí misma porque ya no se percibe como alma, ya no se percibe dividida, autónoma y completa: sólo percibe el conjunto al cual pertenecía ya antes, pero sin notarlo. Por eso, la experiencia mística es una percepción sin sujeto ni objeto, porque éstos no pertenecen al nivel del espíritu, al nivel de la unidad indivisible.

En el *Tercer Abecedario* se explica claramente que lo que participa del espíritu, y que por eso se puede definir endiosado, no es el alma toda, sino su centro, que no coincide con el «yo», cuyo nivel es el de la multiplicidad.

Los que se recogen suben a la sindéresis o parte principal o más alta del alma, donde está impresa la imagen de Dios, que es el espíritu⁴⁰.

Para volverse Dios, se necesita desplazar el centro de la percepción desde el yo, cuya función cognoscitiva es el entendimiento dual, hasta la sindéresis, que conoce a través de la inteligencia. Es en este nivel que se realiza la unidad con Dios, porque en este nivel no hay distinción ninguna. El resto del alma sólo tiene una «semejanza» con Dios. Osuna expresa ese concepto hablando, asimismo, de la necesidad de apagar la luz del entendimiento humano para que en esa oscuridad pueda encenderse la luz divina, que se manifiesta a través de la inteligencia.

Llámase también este ejercicio profundidad, la cual contiene oscuridad y hondura; porque este ejercicio se funda en la hondura y profundo corazón del hombre, el cual debe estar oscuro; esto es, privado de humano conocimiento, para que de esta manera estando en tinieblas, sobre él venga el espíritu de Dios sobre las aguas de sus deseos a decir que se haga luz divina⁴¹.

En detalle, lo que se debe apagar para que se encienda la luz divina son:

³⁹ TA, Tr. 21, p. 593.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 66.

⁴¹ TA, Tr. 6, p. 239.

el sentido común y la imaginación y fantasía y la estimativa y la memoria corporal, lo cual debe cesar en el recogimiento, porque a él antes daña que aprovecha cualquiera de estas cinco cosas⁴².

Acallando los sentidos, la persona se queda casi como muerta y es por eso que el recogimiento representa una especie de muerte para el «yo» y sus funciones perceptivas.

La transformación alquímica del alma

La transformación del alma llevada a cabo por el ejercicio del recogimiento se realiza en cuatro etapas:

Has te de sentar en reposo de la contemplación y en la fragua de tu conciencia, encendida con el amor de Dios, soplando el flato del Espíritu Santo, has de hacer cuatro cosas: edificar o formar, limpiar y purgar y colar, formar las aficiones en operaciones, y limpiar las mismas obras y purgar las palabras y colar los pensamientos⁴³.

Sin embargo, la finalidad última del recogimiento no es simplemente una transformación del alma en sí: ésta se dirige hacia otro objeto más alto, subir sobre sí mismo para unirse con Dios.

uno es tornar hombre a sí mismo, otro es tornar sobre sí mismo. [...] este tornar sobre sí añade sobre el recogimiento una operación redoblada del ánima, que allende de se recoger junta al recogimiento un mirar en ello, como quien está sobre el aviso y para mientes a lo que hace, no con distracción, sino con sola reflexión, porque en esta operación segunda no se quita el silencio, mas añádese un ver el hombre que calla, como quien calla adrede y con una forzosa porfía⁴⁴.

La transformación del alma tiene lugar en el horno de la conciencia⁴⁵, que se parece a la fragua donde se realiza el oro puro. Eso establece la analogía entre la producción del oro y el recogimiento, que representa el parto de un alma nueva, realizado en virtud de la unidad con Dios. En el *Tercer Abecedario*, el fuego es símbolo del amor, que desempeña ese papel de elemento-fuerza que lleva a cabo la producción del alma nueva.

⁴² TA, Tr. 7, p. 276.

⁴³ TA, Tr. 5, pp. 231-232.

⁴⁴ TA, Tr. 18, p. 526.

⁴⁵ TA, Tr. 5, p. 215.

por alumbrar el amor nuestro entendimiento se compara en la Escritura al fuego ⁴⁶.

Lo que permite relacionar al amor con el fuego es que los dos alumbran, y a este propósito hay que considerar el sentido etimológico de alumbrar, que significa tanto iluminar como parir. Esto identifica la experiencia mística de iluminación con el nacimiento de un estado espiritual nuevo. En esta operación, el alma es al mismo tiempo quien pare y quien es parido, es al mismo tiempo madre e hijo. En el *Cuarto Abecedario*, Osuna llega a decir que, a través del recogimiento, se vuelve a parir a Cristo dentro de nuestra alma, es decir que el recogimiento permite volverse Cristo ⁴⁷. Por eso, para Osuna, contemplar significa forjarse el alma. Pero, para matizar esa idea del alma que vuelve a parirse a sí misma después del encuentro con Dios, con el totalmente otro, lo numinoso, llamo la atención sobre la definición de «alumbrar»: «Descubrir o sacar a la superficie algo que estaba bajo tierra; como un filón de mineral, y, particularmente, aguas» ⁴⁸. Como en la mayéutica socrática, «alumbrar» significa sacar a la superficie algo que ya existía, aunque sin tener una forma cumplida para expresarse:

Acuérdate que, según dice el Sabio, nuestro Señor prueba los corazones con fuego, como se suele probar y apurar el oro y la plata en el horno, que es tu mísero cuerpo, donde el ánima se renueva de día en día ⁴⁹.

Todo el lenguaje de Osuna se refiere a los procesos alquímicos, incluso eso de alumbrar al alma que, tras muchas renovaciones, vuelve a parirse hecha oro. Osuna expresa la tendencia del corazón a transformarse pasando de un estado a otro llamándolo azogue (mercurio), lo que lo matiza por ser muy huidizo.

... que guardásemos el corazón con toda guarda; el cual es más movible que el azogue, y de más sutileza, ca por resquicio muy pequeño se va y se cuela por donde no pensaba hombre. Es tan delicado que cualquier

⁴⁶ TA, Tr. 16, p. 491.

⁴⁷ L. CALVERT, «Images of Darkness and Light in Osuna's Spiritual Alphabet Books», *Studia Mystica*, 1985, Summer, v. 8 (2), p. 42.

⁴⁸ *Diccionario de uso del español*.

⁴⁹ TA, Tr. 20, p. 573., Prov. 17,3.

⁵⁰ TA, Tr. 4, p. 208.

cosa le hace mal, y por eso debe ser con diligencia [...] guardado con toda guarda⁵⁰.

Si el alma suele transformarse desde un estado a otro, entonces, para Osuna, el nivel de espiritualidad depende de cuán volátil esté hecha. Laura Calvert cita la interpretación de Jung⁵¹, que relaciona el fuego con el espíritu y la culebra. El elemento común es la capacidad de cambiar, de transformarse, cobrando formas nuevas. Las dos imágenes con que Osuna representa la transformación del alma a través de la culebra son las siguientes:

... cada ánima que sigue el recogimiento sea como emparedada, cuya celda es el corazón, la puerta del cual es el recogimiento por do hemos de entrar en nosotros mismos a manera de culebras que se quieren remozar y dejar el cuero viejo; las cuales después de este remojarse en algún río entran por algún angosto y áspero lugar para dejar la vieja vestidura...⁵².

En las lágrimas el pecador como culebra se baña, para que el cuero viejo de la vida pasada pueda más fácilmente dejar pasando por la estrechura de la penitencia⁵³.

La importancia, para Osuna, de alcanzar una forma nueva es tal que la considera la base del recogimiento. Hans Leisegang⁵⁴ describe e interpreta el simbolismo de la culebra a partir de su representación en una antigua escudilla de alabastro. En esa escudilla, la culebra tiene dos alas y está enrollada, con el huevo en su centro. A su alrededor, se encuentran dos hileras de rayos, o lenguas de fuego. Por eso, Leisegang relaciona la culebra con el sol y, desde luego, con el espíritu, a partir del simbolismo órfico. Además, Osuna también relaciona el azogue/culebra con los cuatro vientos que rigen tanto al mundo mayor como al mundo menor:

...cuatro vientos o cuatro movimientos que mueven el mundo menor, y son cuatro pasiones principales que hay en cada uno de los hombres

⁵¹ C.G. JUNG, «Transformation symbolism in the Mass», *Pagan and Christian Mysteries: Papers from the Eranos Yearbooks*, New York, 1963.

⁵² TA, Tr. 9, p. 311.

⁵³ TA, Tr. 10, p. 345.

⁵⁴ H. LEISEGANG, «The Mystery of the serpent», *Pagan and Christian Mysteries: Papers from the Eranos Yearbooks*, vol. 2, New York, 1963.

terrenos, que son gozo e tristeza, esperanza y temor. Y dícense estas pasiones o movimientos principales, porque a ellos se reducen todos los otros movimientos interiores del hombre[...] La causa por que el corazón está tan derramado en tantas afecciones y apetitos, y deseos y cogitaciones y cuidados, es por tener vivas estas cuatro pasiones ⁵⁵.

Osuna explica que el origen de toda tempestad interior está en esas cuatro pasiones, que mueven al corazón como una rueda:

Rueda se llama el corazón por el poco sosiego que tiene volviéndose y estando casi siempre en continua mutabilidad. [...] es menester que estas pasiones se castiguen y domen en el que desea aprovechar, por que no se divida en ellas el corazón [...] dando fuerza contra ellas a las cuatro virtudes cardinales [...] a la justicia contra el gozo, y a la prudencia contra la tristeza, y a la temperanza contra la esperanza, y a la fortaleza contra el temor. Y estando así por las virtudes reprimidas las pasiones, el corazón no se derrama a partes como solía, pues ya está quitada la ocasión ⁵⁶.

Por lo tanto, si el corazón se presenta huidizo como el azogue, es porque estos cuatro vientos principales lo arrastran y le quitan el sosiego. El ejercicio de las virtudes cardinales se dirige a la realización de la paz y del silencio en el alma, lo que constituye el fundamento de su estabilidad. Leisegang adopta la interpretación de Macrobio ⁵⁷ sobre la relación entre el sol y la serpiente: los dos se transforman y vuelven a nacer después de soltar su forma vieja y desgastada, para cobrar vida nueva. La serpiente realiza la transformación cambiando piel, mientras que el sol poniéndose y volviendo a nacer al día siguiente. Además, según la tradición, las serpientes tendrían una vista especial, muy aguda, relacionada con la capacidad, por parte del sol, de verlo todo. Es por eso que las serpientes también se ponían como guardias de los templos ⁵⁸.

En el *Tercer Abecedario*, Osuna pone de relieve la vista de las águilas, que se convierten en imágenes del contemplativo, lo que establece una relación más entre la culebra y el águila. El recogimiento, como el sol, alumbrá al entendimiento, proporcionándole una vista más profunda y más ancha. Pero Osuna

⁵⁵ TA, Tr. 1, p. 138.

⁵⁶ TA, Tr. 1, p. 139.

⁵⁷ *Saturnalia*, I, 20, 3.

⁵⁸ H. LEISEGANG, *cit.*, p. 221.

matiza ese alumbrar por lo de generar, que en el *Tercer Abecedario* es el sentido que más destaca.

Es tan notable, excelente y divino este misterio del recogimiento, que a todas las cosas buenas sirve y para todas aprovecha, ni hay cosa alguna que se esconda de su calor; es así como sol que a todos alumbra, y para la generación de todo bien es necesario⁵⁹.

La vista del águila, la que consigue mirar directamente a Dios, no le pertenece al entendimiento, sino al espíritu. Al alumbrar el entendimiento, se engendra y se saca a la luz la sindéresis:

la faz del águila, que tiene figura de la sindéresis, está sobre todo, y se dice centella de la conciencia, que aun en Caín no se muere; [...] esta sindéresis es el espíritu que interviene por nosotros con gemidos no decibles⁶⁰.

Osuna explica que la sindéresis actúa como un testigo, que muchas veces se calla porque las otras potencias gritan demasiado, cubriendo su voz. La realidad se puede percibir como múltipla o como unitaria, según la perspectiva, analítica o sintética, lo que determina el empleo de la misma facultad del alma como entendimiento, que descompone, o como sindéresis, que une. El entendimiento y la sindéresis no se pueden considerar propiamente dos facultades distintas: se trata de la misma facultad empleada de dos maneras diferentes. También la actividad del pensar, en este sentido, es única, a pesar de que puede manifestarse tanto a través del pensamiento lógico-discursivo, como en una visión inmediata sin conceptos ni imágenes y por eso unitaria, sintética. En el primer caso, la actividad del pensar se despliega a través de la oposición dual entre un sujeto y un objeto, mientras que en el segundo caso el sujeto y el objeto quedan tan unidos que se disuelven. Osuna, hablando del testigo del alma en oposición con la razón, revela que la Unidad y la multiplicidad coexisten, a pesar de que no conseguimos percibir las al mismo tiempo, porque la forma y el empleo de nuestra mente determinan la percepción de una o de otra. Por eso, tanto Osuna como Santa Teresa insisten en que la fórmula «no pensar nada» significa pensarlo todo:

⁵⁹ TA, Tr. 15, p. 434.

⁶⁰ TA, Tr. 21, p. 582.

este no pensar nada es pensarlo todo, pues que entonces pensamos sin discurso [...]; es una atención muy sencilla y sutil a solo Dios. [...] este no pensar nada de que hablamos, por bajo que sea, es un disponerse el hombre desasiéndose y desembarazándose para volar con el corazón a solo Dios, que nos lo demanda libre y muy entero⁶¹.

Si «pensamos sin discurso», eso significa que la actividad del pensar se manifiesta de dos maneras diferentes, una a través de pensamientos e imágenes y otra que prescinde de ellos, y que sólo se despliega sublimando los pensamientos, como agua en vapor. Eso supone una continuidad entre el entendimiento y la *sindéresis*, lo que también explica por qué hay que «colar los pensamientos»: literalmente, colar significa filtrar, «Hacer pasar un líquido por una tela, una tela metálica o un utensilio de cualquier clase de agujeros, para separar de él las partículas sólidas que contiene»⁶². Osuna expresa el camino espiritual como una vaporización gradual del alma: los pensamientos constituyen la expresión más «sólida» de la mente. Por lo tanto, «no pensar nada» significa refinar la actividad del entendimiento, quitándole sus impurezas, así como en la fragua se purifica el oro.

Cosa notoria es que en el vaso quebrado y que cada pedazo tiene por sí, no ponemos licor alguno, y del todo lo juzgamos inútil para guardar en sí alguna cosa; tienes tu corazón diviso en tantas partes cuantos cuidados tienes; cada cogitación lleva su pedazo, y ¿piensas que Dios ha de poner su gracia en vaso tan inútil? Pregúntalo al Sabio, que dice: El corazón del loco es como vaso quebrado, que no puede contener toda sabiduría. Esta sabiduría devota y muy dulce de que hablamos pone Dios en los corazones de los justos, que son vasos de oro con que El bebe nuestros buenos deseos, figurados en los vasos y tazas con que bebía el rey Salomón, que todos eran de oro; porque así como el vaso de oro no se puede de ligero quebrar, así el corazón del justo no se divide sin gran necesidad en diversos negocios; mas los corazones de los hombres mal mirados son como vasos de barro mal cocidos...⁶³.

El vaso, es decir el corazón, es firme y consigue quedarse entero si los pensamientos no lo hacen temblar, arrastrándolo, es decir que la firmeza depende de la capacidad de alcanzar y guardar el silencio:

⁶¹ *TA*, Tr. 21, p. 597.

⁶² *Diccionario de uso del español*.

⁶³ *TA*, Tr. 1, p. 134.

Un vaso, mientras está en alguna mano que tiembla, no puede ser del todo lleno sin se derramar; así nuestro corazón, mientras el pensamiento, que tiembla y no tiene sosiego, lo tuviere, no es perfectamente lleno del Señor hasta que del todo lo aseguremos para que sea lleno de su plenitud⁶⁴.

Los símbolos femeninos en el Tercer Abecedario

Por lo tanto, la primera etapa del camino místico se cumple al crear el receptáculo apropiado para acoger a Dios, en la paz y en el silencio, que se realizan apagando las pasiones y los pensamientos que suelen derramar al corazón, quitándole entereza e integridad. La definición de *alumbrar* como «parir» o como «sacar a la superficie algo que estaba escondido bajo tierra» remite a la idea de la tierra como un receptáculo, un útero o también un horno donde tiene lugar la gestación del embrión. Según Mircea Eliade⁶⁵ esta idea de la tierra como una madre que lleva en su vientre a los minerales para que éstos salgan/nazcan perfectos constituye el fundamento de la obra alquímica. El alquimista se propone reproducir la actividad de la tierra en el horno, para concluir la obra de gestación del embrión que fue sacado de su matriz demasiado temprano, ya que, «si nada obstaculiza el proceso de gestación, todos los minerales, según sus ritmos, van a convertirse en oro.»⁶⁶ El oro es un metal noble porque es maduro, es decir que su ciclo de gestación se ha cumplido. Los otros metales no son tan nobles porque salieron de la tierra antes de perfeccionarse, como si fueran niños nacidos prematuramente, y que por eso necesitan de un útero artificial, una incubadora, donde llevar a cabo su pleno desarrollo.

La «nobleza» del oro, pues, es un fruto de su «madurez»: los otros metales son «comunes» porque están «verdes», «inmaduros». Por lo tanto, la naturaleza se dirige hacia el perfeccionamiento del reino mineral, hacia su «maduración» última. La transformación «natural» de los metales en oro constituye su destino. En otras palabras, la naturaleza tiende a la perfección⁶⁷.

⁶⁴ TA, Tr. 4, p. 209.

⁶⁵ M. ELIADE, *Forgerons et alchimistes*, Paris, 1956.

⁶⁶ *Ibidem*. He traducido de la ed. italiana.

⁶⁷ *Ibidem*.

El recogimiento tiene esa misma función de acabar un proceso de perfeccionamiento del alma que todavía está por cumplir. Por eso el resultado de la incubación⁶⁸ realizada a través del recogimiento es el oro, o sea Cristo. En la descripción del ejercicio se encuentran tanto las imágenes del receptáculo, de la incubadora, como las que se refieren al proceso de calentar al «embrión» para que se desarrolle. Por ejemplo, Osuna llama al recogimiento: «escondimiento, refugio, silla⁶⁹, tienda de campo, torre⁷⁰, vaso de oro, arca, valle, viña y huerto»⁷¹. Es evidente el nexo simbólico que relaciona todas estas definiciones. Me refiero a su simbolismo femenino común. La idea de Laura Calvert es que todas las imágenes que en el *Tercer Abecedario* expresan la función receptiva, remiten a la Virgen María como modelo de «alumbrada» que procrea tanto en la carne como en el espíritu, gracias a su virginidad. Osuna menciona a la Virgen⁷² como un modelo de recogimiento que produjo sus resul-

⁶⁸ La generación a través del fuego, del calor, también se encuentra en las Upanisad, donde se explica el origen del Universo afirmando que «aquél principio vital que estaba preso en el vacío, se generó a sí mismo como Uno a través de la potencia de su propio calor (tapas)». V. G. TUCCI, *Storia della filosofia indiana*, Laterza, 1987, p. 37. Nótese que el «tapas» es también la potencia ascética, lo que relaciona la generación del universo con la realización de un nivel espiritual superior, que se manifiesta también como generación del alma. Por lo tanto, también en el concepto de «tapas» se observa el nexo entre iluminación y generación expresado por el verbo alumbrar.

⁶⁹ La silla, como asiento, es un símbolo típicamente femenino. El nombre de la diosa egipcia Isis, cuyo emblema es el trono que lleva sobre la cabeza, significa exactamente eso: trono, asiento. Etimológicamente y semánticamente, el trono, como asiento, se relaciona con el verbo asentarse, de donde proceden asentaderas, sede, sedentario, asedio, presidio, residencia, y también poseer. En las antiguas representaciones de las diosas madres, las asentaderas destacan particularmente, en neta antítesis con los pies muy pequeños, lo que representa la falta de movimiento causada por la relación estrecha con la tierra. La Diosa Madre, por lo tanto, aparece como atada, (también físicamente, a causa de su cuerpo desproporcionado que no le permite moverse), con la tierra y con el trono que la representa. En este sentido el trono, o cualquier tipo de asiento, representa también el vientre y la posibilidad de gestación, después de fecundarlo al poseerlo, el eufemismo que normalmente indica el acto sexual. V. E. NEUMANN, *Die Grosse Mutter*, Rhein-Verlag, Zurich, 1956.

⁷⁰ La torre también es un símbolo femenino, que representa la montaña, como extensión de la tierra, donde la diosa madre acoge al dios para que la fecunde. Este simbolismo se encuentra, por ejemplo, en Babilonia. V. E. NEUMANN, *cit.*

⁷¹ *TA*, Tr. 6, pp. 239-242.

⁷² *TA*, Tr. 9, p. 333.

tados tanto en el espíritu como en el cuerpo, generando al Dios-hombre, que todos podemos volver a producir en nuestra alma. Por lo tanto, según la interpretación de Laura Calvert, María representaría la actitud receptiva en que el alma debe disponerse para que el espíritu la fecunde. Sin embargo, Osuna también cita a Adán como modelo de recogido, que procrea tanto en el espíritu como en la carne, actuando como si fuera una madre:

Adán [...] desde que Dios lo quiso levantar a cosas puramente espirituales, echóle una manera de sueño, arrobándolo y sacando su ánima en sublimada operación fuera de las cosas sensibles [...] echóle esta manera de sueño por que, cesando la imaginación y los sentidos, recibiese más puramente las cosas espirituales de la divinidad⁷³.

Por eso, me parece que cuando Laura Calvert dice que todos los símbolos femeninos del *Tercer Abecedario* remiten a la Virgen María, su interpretación es un poco apresurada. Yo creo que tanto la Virgen como Adán son también símbolos de una disposición femenina – porque receptiva – del alma, que, según enseña Osuna, se edifica para alcanzar la forma más apropiada para acoger al espíritu: todos estos símbolos remiten a la idea de una forma vacía, que ha echado fuera de sí todo lo criado:

Primero que el Espíritu Santo viniese sobre las aguas, se dice que la tierra estaba vacía y vacua, porque la tierra de nuestros corazones se ha de evacuar de toda criatura para que reciba mejor la venida del que todo lo hinche, que es Dios, el cual mandaba que le hiciesen un altar vacuo [...] y ha de estar tan encendido y puro este deseo, que nuestro entendimiento no se derrame a otra cosa alguna, para que así el corazón esté vacío de todo lo criado⁷⁴.

Esa misma receptividad-vacuidad se debe producir en el corazón, que por eso Osuna suele representar por imágenes femeninas o que simplemente remiten a una función femenina, como Adán:

Platón, en el *Menexeno*, afirma que

no es la tierra que imita a la mujer en la concepción y en el parto, sino es la mujer quien imita a la tierra⁷⁵.

⁷³ TA, Prólogo, p. 124.

⁷⁴ TA, Tr. 4, pp. 210-211.

⁷⁵ PLATÓN, *Menexeno*, 237/a.

Tanto la mujer como la tierra actúan según un modelo común, convirtiéndose en receptáculo vacío y receptivo para que el espíritu pueda fecundarlo. Erich Neumann⁷⁶ define ese modelo como el arquetipo femenino, en su doble aspecto de carácter femenino elemental y de carácter femenino transformador. El define el arquetipo como:

un fenómeno que trasciende la conciencia [...] y que dirige, como un campo magnético, los instintos, orientando el comportamiento inconsciente de la personalidad, pero que también se manifiesta como «pattern of vision», ordenando el material psíquico en imágenes simbólicas. Definimos los símbolos que pertenecen a un arquetipo como su grupo simbólico o su canon simbólico⁷⁷.

Yo creo que todos los símbolos femeninos citados en el *Tercer Abecedario* (arca, silla, torre, la Virgen María, Adán, etc...) constituyen el grupo simbólico relacionado con la función que Neumann define como arquetipo femenino, cuya ejemplificación es la imagen del vaso (tan repetida por Osuna):

El Gran Vaso genera en sí mismo sus propias semillas, es el procreador primordial, partenogenético; necesita a lo masculino sólo para que éste abra, fecunde y prepare la semilla, que nace en la tierra femenina. Sin embargo, esta semilla constituye el producto de la tierra, la espiga, y al mismo tiempo el niño⁷⁸.

El vaso manifiesta la doble función de acoger y de nutrir, tanto en un nivel elemental (corpóreo) como en un nivel transformador (espiritual). Lo que importa señalar, es que el arquetipo femenino, en su aspecto transformador, dirige el camino espiritual del individuo, orientando su modo de relación con lo numinoso.

El carácter transformador se funda en el elemental, pero no representa simplemente otro carácter del Arquetipo Femenino, sino su nivel superior⁷⁹.

Lo que distingue al carácter femenino transformador del elemental es que sublima sus mismas funciones, es decir que las dirige hacia finalidades espirituales.

⁷⁶ E. NEUMANN, *cit.*

⁷⁷ *Ibidem.* He traducido de la ed. italiana.

⁷⁸ *Ibidem.*

⁷⁹ *Ibidem.*

cualquier crecimiento supone una transformación y una sublimación del aspecto elemental hacia su desarrollo superior⁸⁰.

Por eso, la virginidad es un símbolo que se refiere a la sublimación del amor humano para procrear no ya en la carne sino en el espíritu, porque la fecundación del alma a través del encuentro con lo numinoso proporciona la percepción de la unidad con Dios y con todas las demás criaturas:

Es posible que haya quien para mejor perpetuarse guarde su virginidad. Y para perpetuar algo más humano que la carne. [...] Porque de este amor carnal y primitivo de que vengo hablando, de este amor de todo el cuerpo con sus sentidos, que es el origen animal de la sociedad humana, de este enamoramiento surge el amor espiritual y doloroso. Esta otra forma del amor, este amor espiritual, nace del dolor, nace de la muerte del amor carnal⁸¹.

A propósito del amor, Laura Calvert observa que las imágenes de transformación del alma, apuntan a la «sublimation of carnal desires into spiritual ones»⁸², pero no la explica.

En *El Banquete*, Diotime se refiere a la contemplación subrayando su nexa con la procreación, pero en el espíritu y no en el cuerpo:

Los que son fecundos según el cuerpo, aman a las mujeres y se dirigen con preferencia a ellas, creyendo asegurarse por la procreación de hijos la inmortalidad, la perpetuidad de su nombre y la felicidad en el transcurso de los tiempos. Pero los que son fecundos en el espíritu..., porque hay quienes son muchos más fecundos del espíritu que del cuerpo para las cosas que el espíritu es llamado a producir. ¿Qué cosas son estas que el espíritu es llamado a producir? La sabiduría y las otras virtudes [...] Cuando, pues, un mortal divino lleva en su alma desde la infancia el germen de estas virtudes y llegado a la madurez de la edad desea engendrar y producir, va errante de un lado a otro buscando la belleza en la cual podrá engendrar, porque jamás podría en la fealdad⁸³.

El estímulo para engendrar y producir es la belleza, que aprendemos a contemplar desde sus manifestaciones más individuales y corporales, hasta la contemplación de lo bello en sí, a prescindir de cualquier expresión suya tanto en el cuerpo como en el alma. Tanto para Platón como para Osuna, las

⁸⁰ *Ibidem*.

⁸¹ M. DE UNAMUNO, *cit.*, p. 163.

⁸² L. CALVERT, *cit.*, p. 125.

⁸³ PLATÓN, *El Banquete*, 208-209.

criaturas funcionan como estímulo para que el contemplativo aprenda gradualmente a generar el bien

todas las cosas criadas son escalera para que los pies de los sabios suban a Dios [...] cosas visibles nos provocan al amor y contemplación de Dios⁸⁴.

El objeto del amor constituye el estímulo que fecunda al alma para que pueda procrear y parir un hijo carnal o bien espiritual. Pero, también el estímulo puede ser tanto carnal como espiritual, es decir que se empieza amando al cuerpo y deseando expresar ese amor a través de la unión carnal, pero luego es posible seguir amando al cuerpo porque es una expresión material de la belleza, sin desear la unión carnal. Pero el amor espiritual, según enseña Diotime, no puede ser sólo individual: hay que aprender a amar a la belleza en todas las almas y en todas las manifestaciones del espíritu (artes, leyes, etc...). La cumbre de la perfección se alcanza al amar la belleza en sí, sin necesidad de verla reflejada en las criaturas. Para Osuna, el fuego del amor disuelve al alma, es decir la transforma en una sustancia más pura, porque más sutil, espiritual, así como el sol disuelve al hielo convirtiéndolo en agua⁸⁵. Símbolos de renovación son la salamandria⁸⁶ y el «ave fénix, que para renacer muere con fuego»⁸⁷.

El recogimiento como ensanchamiento de la conciencia

Erich Neumann expresa el proceso de realización de la totalidad del alma, que se alcanza bajo la guía del arquetipo femenino, por el concepto de «homo mysticus»⁸⁸ y define esa actitud no sólo como religiosa, sino como una categoría de la experiencia humana:

We recognize mysticism not only in religion and assuredly not only in ecstatic, purely inward mysticism. For us the mystical is rather a

⁸⁴ TA, Prólogo, p. 126.

⁸⁵ TA, Tr. 18, p. 522.

⁸⁶ TA, Tr. 16, p. 466.

⁸⁷ TA, Tr. 16, pp. 466-467.

⁸⁸ E. NEUMANN, «Mystical Man», *The mystic vision*, vol. 6 de «Papers...», New York, 1968, p. 375.

fundamental category of human experience, which, psychologically speaking, manifests itself wherever consciousness is not yet, or is no longer, effectively centered around the ego⁸⁹.

Al decir que hay etapas del desarrollo humano donde la conciencia no tiene todavía o ya no tiene su centro en el yo, se introduce la idea de que es una conquista también ese «yo» que luego será preciso eliminar para alcanzar la experiencia mística de Dios. Para Neumann el progreso de la humanidad consiste en el desarrollo de la conciencia y de su centro, lo que constituye el resultado de largos procesos de diferenciación que definen a lo humano como tendencia hacia la individualización⁹⁰.

Según Neumann, pues, que analiza lo místico desde el punto de vista del psicólogo, el alma pasa por diferentes etapas o renovaciones, como lo explica Osuna: desde la falta total de conciencia, hacia su formación, a partir de un proceso creativo de diálogo con lo numinoso. Consideremos la siguiente definición de «conciencia»

La conscience morale se distingue de la conscience psychologique, qui n'est que la présence du sujet à soi-même, directe ou réflexe, sans référence à la moralité⁹¹.

Su ensanchamiento, pues, se explica como la presencia del sujeto a sí mismo que aumenta a medida que sigue el diálogo con lo numinoso. La cumbre de la conciencia consiste, pues, en «percibirse» como parte del todo, de la unidad del ser. El rasgo peculiar de ese camino, según Neumann, es la creatividad, que se manifiesta forjando la conciencia, que por eso Osuna representa como una fragua, o un horno, donde la materia cobra forma. Interpretando esa imagen a la luz de las explicaciones de Neumann sobre la categoría mística, la conciencia actúa como una fragua porque aprovecha lo numinoso plasmándolo según modalidades nuevas. Lo numinoso actúa fecundando a la conciencia a través de un encuentro que Neumann define como «místico». Esta imagen de Osuna es muy elocuente:

⁸⁹ *Ibidem*, pp. 377-378.

⁹⁰ *Ibidem*, p. 379.

⁹¹ R. CARPENTIER, «Conscience», *DS*, t. 2/2, Paris, 1953, col. 1549.

La cosa que más debería desear y procurar el corcho vacío, si pudiese, es el enjambre de las abejas, porque con él se haría colmena limpia y muy proveída de cosas tan excelentes como son miel y cera, por tan linda arte compuesta en los panales que sea cosa de admiración; y todo esto le viene de tener en sí el enjambre, que siempre debería en sí conservar, pues le es tan fructuosa y la hinche de tanta hermosura y valor; lo cual más por entero se causa en el ánimo, que de sí misma es como corcho vacío de todo bien; mas si por amor se dispone para recibir a Dios como enjambre, esto es, ayuntamiento de infinitas perfecciones, venirle ha mucha utilidad⁹².

El encuentro con lo numinoso, con Dios, vivifica al alma, así como el corcho que cobra vida a través de la presencia del enjambre. Sin enjambre sólo sería materia inerte, muerta, mientras que las abejas lo fecundan y lo convierten en una matriz, en un panal, cuyos hijos son el miel y la cera. Por eso la abeja es uno de los animales relacionados con la Diosa Madre⁹³: el enjambre y la colmena aparecen entre los atributos de la diosa griega Demeter, no sólo por su creatividad sino también por su independencia de lo masculino, lo que evidencia el nexo entre la virginidad y la autonomía.

La perspectiva de Neumann se parece mucho a la de Rudolf Otto, porque ninguno de los dos analiza lo sagrado desde una perspectiva ontológica, sino que lo analizan a partir de cómo la conciencia humana lo percibe, de las emociones que ésta siente al descubrirlo. Según Otto, la esencia de toda religión consiste en el contacto con lo sagrado. Ese contacto sólo se puede llevar a cabo a través del sentimiento, lo que define al hombre principalmente por su función afectiva, antes que por su racionalidad. Otto describía lo sagrado, o Bien Supremo, a partir de las emociones que despierta en quien lo percibe. Por lo tanto, la característica principal de lo sagrado es que se revela sobrecogedor, y por eso provoca susto, desasosiego, fascinación y se le percibe como totalmente otro. Frente a lo numinoso, la conciencia que lo percibe se siente muy criatura, es decir muy pequeña y dependiente. Osuna expresa esa sensación de dependencia y de necesidad describiendo al alma que busca a Dios como un niño hambriento y deseoso de cariño:

a manera de niño, que después de afligido llorando recibe la leche de

⁹² TA, Tr. 16, p. 455.

⁹³ E. NEUMANN, *Die Grosse...*, cit.

los pechos de su madre; de lo cual se le sigue más gozo, porque a leche añade su madre palabras de halago y lo aprieta consigo por lo alegrar ⁹⁴.

Véase también:

Todas las ansias del niño cesan cuando lo abraza su madre: ya no cura más de hablar, y ella también calla en su amor. ¡Oh cuán indecible y no explicable es el silencio con que en el amor callan Dios y el ánima cuando él descende sobre ella como río de paz y como arroyo de miel muy suave ⁹⁵.

Dios se relaciona con el alma como una madre que nutre a su hijo. Pero la leche con la que le quita el hambre tiene el poder de fecundarlo:

«la gracia del Señor [...] es como fuente que riega el paraíso del corazón.» ⁹⁶ y también «tú quieres llover sobre todos y a todos hacer mercedes.» ⁹⁷

Neumann, por eso, extiende el sentido de la palabra místico, porque llama así a todos aquellos contenidos fecundos del inconsciente que se revelan a la conciencia desprevenida espontáneamente, con una fuerza tal que le provocan susto y maravilla, tanto que la conciencia los percibe como una presencia numinosa. En este sentido, toda experiencia numinosa es mística y se define por soltar mucha energía y por obligar al yo a «salir de sí mismo» para que luego vuelva transformado.

Ese encuentro tiene un valor generador, porque fecunda a la conciencia, enriqueciéndola y permitiéndole alcanzar así una síntesis nueva. El inconsciente actúa, por lo tanto, como logos spermatikos, que engendra una conciencia más ancha, aquel «tercio» que en la doctrina de Osuna va a producirse por el encuentro del alma con Dios. Además, el encuentro místico provoca una transformación del numen también, borrando y volviendo a definir la línea de separación entre la conciencia y lo numinoso.

La imagen que en el *Tercer Abecedario* remite más a esa idea es la del gusano que, al transformarse, pierde la forma que tenía al principio de su proceso vital, pero eso acontece

⁹⁴ TA, Tr. 20, p. 563.

⁹⁵ TA, Tr. 21, p. 591.

⁹⁶ TA, Tr. 4, p. 202.

⁹⁷ TA, Tr. 13, p. 396.

porque está desarrollando plenamente todas sus potencialidades como «palomica». La muerte del gusano corresponde al nacimiento de la palomica. Pero, lo que más importa, es que entre el gusano y la palomica hay una relación de continuidad: la palomica no es algo «totalmente otro» para el gusano, porque la palomica es el gusano cumplido.

... no alcanzarán la cumbre de la perfección hasta que saquen el amor de las mismas virtudes que obran y lo pongan en Dios para que vivan en solo amor, como la palomica que sale del gusano de la seda al fin de su obra⁹⁸.

Entre el gusano y la palomica existe la misma relación que une al alma y al espíritu, o bien, en la terminología psicológica de Neumann, al yo y al sí mismo:

For the ego, this mystical encounter with the nonego is always an extreme experience, for in it the ego always moves toward something which lies outside of consciousness and its rationally communicable world. This area situated outside of consciousness is indeed, from the viewpoint of the total personality which it has transformed, the creative area par excellence. [...] Analytical psychology calls this center the self and thus enters into the very midst of the paradoxical truth that God and man are one image, for the ego is not the self; in its individuation the personality no longer experiences itself as ego, or solely as ego, but at the same time as nonego, as ego-self. [...] wherever an encounter with the numinous takes place, the ego is encompassed by the nonego, that is to say, a change takes place in the personality. This change in personality can be a momentary trance or a lasting transformation⁹⁹.

La transformación duradera de la personalidad es lo que permite juzgar el valor de la experiencia mística. Neumann distingue entre dos tipos de experiencia mística: una de bajo-nivel y otra de alto-nivel. No me detengo en la descripción de la experiencia mística de bajo nivel porque no tiene nada que ver con el recogimiento enseñado por Osuna. Este corresponde, en cambio, a la experiencia mística de alto nivel, que se manifiesta como amor por la vida, por la creación. De no ser así, el místico se opondría a la «voluntad» divina, que creó al mundo y que sigue creándolo. Además, la experiencia mística real deja el deseo de compartirla con los demás, para que la

⁹⁸ TA, Tr. 16, p. 470.

⁹⁹ NEUMANN, *Mystical...*, cit., pp. 383-384.

transformación no sea algo individual sino universal. Tampoco el entrenamiento ascético refleja una forma de desprecio por la vida o por el cuerpo; por el contrario, sirve para entrenar la voluntad y el amor, que son los caminos que llevan a Dios. También sirve para hacer al yo más fuerte y firme, para que luego sepa acoger a lo numinoso sin destruirse y derramarse, sino con el intento de colocarse en la dirección indicada por el espíritu. El resultado del encuentro gradual con lo numinoso es que el alma ya «no cabe en sí», porque ha conseguido salir de sus límites humanos, aunque sólo durante poco tiempo, para saborear su esencia, que volverá a cobrar plenamente después de la muerte.

como una fuente, que, si le ponen cerradura en sus caños, crece; y así el ánima, cerrados los sentidos con el silencio, sube más y está en pie levantada a Dios¹⁰⁰.

Bibliografía

- CALVERT, Laura, «Images of Darkness and Light in Osuna's Spiritual Alphabet Books», *Studia Mystica*, 1985, Summer, v. 8 (2).
- CARPENTIER, René, «Conscience», *DS*, t. 2/2, Paris, 1953.
- CILVETI, Angel L., *Introducción a la mística española*, Madrid, 1974.
- COGNET, Louis, «Esprit», *DS*, t. 4/2, Paris, 1961.
- ELIADE, Mircea, *Forgerons et alchimistes*, Paris, 1956.
- *Histoire des croyances et des idées religieuses*, Paris, 1975; (trad. it.: *Storia delle credenze e delle idee religiose*, Firenze, 1990).
- FESTUGIÈRE, A.J., *Contemplation et vie contemplative selon Platon*, Paris, 1936.
- JUNG, Carl Gustav, «Transformation symbolism in the Mass», *Pagan and Christian Mysteries: Papers from the Eranos Yearbooks*, New York, 1963.
- LEISEGANG, Hans, «The Mystery of the serpent», *Pagan and Christian mysteries: Papers from the Eranos Yearbooks*, vol. 2, New York, 1963.
- NEUMANN, Erich, *Die Grosse Mutter*, Rhein-Verlag, Zurich, 1956 (trad. it.: *La Grande Madre*, Roma, Astrolabio, 1981).
- «Mystical Man», *The mystic vision*, vol. 6 de «Papers...», New York, 1968.

¹⁰⁰ TA, Tr. 18, p. 528.

- OECHSLIN, Raphaël-Louis, «Image & Ressemblance», *DS*, t. 7, Paris, 1971.
- OSUNA, Francisco de, *El Tercer Abecedario*, coll. BAC 333, Madrid, 1972.
- OTTO, Rudolf, *Das Heilige*, München, 1936. (trad. it.: *Il Sacro*, Milano, 1994).
- SAINZ RODRÍGUEZ, P., *Espiritualidad española*, Madrid, 1961.
- SOLIGNAC, Aimé, «Synderesis», *DS*, t. 16, Paris, 1990.
- TUCCI, Giuseppe, *Storia della filosofia indiana*, Laterza, 1987.
- UNAMUNO, Miguel de, *Del sentimiento trágico de la vida*, Madrid, Espasa Calpe, 1993.
- WILLI, Walter, «The History of the Spirit in Antiquity», *Papers from the Eranos Yearbooks*, vol. 1, New York, 1954.

ABSTRACT

The *Tercer Abecedario* by Francisco de Osuna was published in Toledo in 1527, two years after the publication of the Edict inspired in the process to Pedro Ruiz de Alcaraz and Isabel de la Cruz, condemned by the Inquisition as spiritual leaders of the «alumbra-dos». Osuna's purpose was to establish a model for orthodox mystical practice, in order to encourage Christians to develop their spiritual experiences. Spiritual development is described through the use of many images, which all refer to common patterns related to the encounter with the numinous and its transforming effect on consciousness.

KEY WORDS

Consciousness. Osuna, Francisco de. Sublimation.

Francesca Tesserin

«A LAND OF SHADOWS AND APPARITIONS»:
THOUGHT AND REALITY
IN COLERIDGE'S LATE POETRY

*Since all, that beat about in Nature's range,
Or veer or vanish; why should'st thou remain
The only constant in a world of change,
O yearning THOUGHT! that liv'st but in the brain?*¹

Coleridge's confutation of materialism forms an undercurrent of thought emerging in almost every observation of his prose works and especially of *Biographia Literaria*. After his approach to German idealism — which he was to call «the true and original realism»² — and his rejection of all the beliefs that he had formed in his early youth, he claimed that the «cold system» of mechanic philosophy had paradoxically destroyed «the reality of all that we actually behold» and banished man forever «to a land of shadows» and «apparitions». The very existence of the external world began to be questioned, while the intimate bond which was said to link our inner nature with outer reality was definitively broken. Instead of having the effect of grounding man's existence in a tangible universe, emphasising the concreteness of the physical world above all, the sole result that the materialist achieved was the final negation of that «wonder-promising MATTER»³.

¹ «Constancy to an Ideal Object», ll. 1-4, in *The Complete Poems*, London, Penguin Books, 1997.

² COLERIDGE, S.T., *Biographia Literaria*, ed. N. Leask, London, Dent, 1997, I: 12, p. 156. The pun on the definitions of materialism and idealism is a direct borrowing from Friedrich Schelling. See *System des transzendentalen Idealismus*, in *Ausgewählte Werke*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1975, p. 428. In *Aids to Reflections*, Coleridge claimed: «we need only reflect with calm and silent spirit to learn the utter emptiness and unmeaningness of the vaunted Mechanico-copular Philosophy, with both its twins, Materialism, on the one hand, and Idealism, rightlier named Subjective Idolism on the other: the one obtruding on a World of Spectres and Apparitions, the other a mazy Dream!». See *Collected Works of S.T. Coleridge*, ed. K. Coburn, London, Routledge & Kegan Paul; Princeton, NJ, Princeton University Press, 1971, p. 399.

³ *Ibid.*, I: 8, p. 82.

According to Coleridge, besides this rupture with «outness»⁴, or the phenomenal world, this doctrine brought about a more intimate crevice within the very nature of man. Thus, far from retaining the qualities of a harmonious whole, the nodal point of contact between the two worlds of spirit and matter, or the double-sided creature whose existence forms a continuum, in the Renaissance «Great Chain of Being», between the angelic elements and the lower, animal and vegetative forms of life, man must suffer from his own split, imperfect nature which, with the materialistic point of view, is deprived of his inner cohesion and dignity.

Therefore, the whole modern system of metaphysics is considered absurd, «utterly unintelligible» and inconsistent. Coleridge assumes that materialism had far better be called idealism, since it «stript matter of all its material properties, substituted spiritual powers; and when we expected to find body, behold! We had nothing but its ghost! The *apparition* of a defunct substance!»⁵. This standpoint brought about an inescapable and intimate discrepancy between metaphysical truth and empirical truth. In Coleridge's own words, it introduced «the absolute and essential heterogeneity of the soul as intelligence and the body as matter»⁶ which deprived man of his constitutive perfection and coherence as a whole harmonious being.

The poem «Constancy to an Ideal Object» was first published in August 1828 in Coleridge's *Poetical Works*, but the date of composition is conceivably around 1825⁷, still belonging to the poet's mature poetic production. And indeed it represents the point of arrival and the maturation of Coleridge's

⁴ As O. BARFIELD calls it in his book *What Coleridge Thought*, London, Oxford University Press, 1972, p. 59.

⁵ *Biographia Literaria*, I: 8, p. 83.

⁶ *Ibid.*, I: 8, p. 81.

⁷ J.R. Barth reports the different conjectures about the dating of the poem. For example, J.D. Campbell indicated 1804 as the most probable period of composition. Other critics, instead, following Ernest Hartley Coleridge's hypotheses, suggested a later date, such as 1826 or even 1825, on the basis of the evidence proved by a letter to J.H. Green hinting, among other things, to a poem «on constancy to the *Idea* of a beloved Object». See BARTH's article, «Coleridge's "Constancy to His Ideal Object"», *The Wordsworth Circle*, New York, XIV (1983), pp. 76-80, and *Collected Letters of Samuel Taylor Coleridge*, ed. E.L. Griggs, Oxford, The Clarendon Press, 1959, vol. V, 11 June 1825, p. 467.

thought, reflecting his conception of the relationship between man and nature, the inner and outer mode of existence, as well as the poet's fundamental and final ideas about the role of poetry.

Having gained the awareness of the existing gap and profound crevice between the sphere of contingent reality and the subjective standpoint, the poet's immediate attitude to nature loses the capacity of creative reproduction with the aid of memory and imagination, growing and developing itself into a complaint and regret for the total loss of a reassuring, immutable perspective on the external world. Everything in nature is seen as «veering» or «vanishing», every appearance or object of perception is viewed as fleeting, transitory and deceiving. All the elements are in perpetual motion and in a perennial activity that seems to exclude only the poet, who laments his being «the sole unquiet thing»⁸. Man is, then, the sole creature who is excluded from the privilege of having an intimate knowledge of external reality. In particular, the poet is alienated from it, being perfectly aware that his perceptions are nothing but the counterfeited and deceitful «image with a glory round its head» which Coleridge mentions at the end of the poem.

In *The Friend*, Coleridge expressed his conviction that both nature and the human mind must possess a common ground or find a common, inner principle of being, adding that the main and fundamental effort of man must be directed toward the «self-unravelling clue», the discovery of a method enabling him to comprehend «gradually and progressively the relation of each to the other, of each to all, of all to each»⁹. He wanted a kind of philosophy with which to respond to the

general tendency toward, an earnest seeking after, some ground common to the world and to man, therein to find the one principle of permanence and identity, the rock of strength and refuge, to which the soul may cling amid the fleeting surge-like objects of the senses¹⁰.

In this final phase of his thought, Coleridge seemed to have departed from the reliance on both his own poetic and perceptive powers and from the conviction of being capable of grasping, mastering and recreating outer reality with the aid of

⁸ «Frost At Midnight», l. 16.

⁹ *The Friend*, Essay xi, p. 509.

¹⁰ *Ibid.*, p. 508.

imagination. This faculty was once the sole power enabling man to bridge the gap between the two worlds of spirit and matter, mind and nature, those elements which were recognised by Coleridge as the polar forces operating in the universe and constituting the «wondrous whole»¹¹ of the creation. The optimistic certainties of the past and the belief that «in our hearts alone does nature live»¹² has been radically transformed into the bitter awareness that the «ideal object», the pure essence of things which was imagined by the poet as the sole intermediary between him and the higher truths, does not definitely exist. In fact, this is the final awakening and reintroduction of the painful dualism of the Coleridgean philosophy, his actual relapsing into the dejected recognition that the human mind cannot hope to fill this huge gap. The «yearning» and «fond» – therefore deceitful – thought is presented, in this poem, as the «only constant in a world of change», an almost vain illusion living «but in the brain», an evanescent and vanishing nothingness, for «not one of all that shining swarm / Will breathe on thee with life-enkindling breath».

Just for a moment, Coleridge's dualism seems to be overcome and the relation to nature restored with the assertion «Vain repetition! Home and Thou are one» (line 19) that is followed by a natural description which is reminiscent of the atmosphere which was created, for instance, in «Frost at Midnight» or in «This Lime-Tree Bower My Prison»: a peaceful cot, the moon casting its benignant and relieving light over the whole landscape, and, faintly heard from a distance, the song of some unseen and lonely bird.

But this positive moment of the poem does not last long. Deprived of the certainties which were provided by the reassuring and consoling existence of Coleridge's «ideal object», man is but a creature who is being drifted away by the floating currents of an «Ocean waste and wide», a barren and void dreary immense space, where he is completely abandoned to himself and isolated. He is depicted as the spiritually isolated mariner, surrounded by no signs or symbols of regeneration to be interpreted, as a helmsman whose helm is «mouldering», sitting «mute and pale» without the possibility of holding any kind of control over the external world. He is thus completely

¹¹ «Religious Musings», in *Complete Poems*, p. 111.

¹² «Dejection: An Ode», l. 48.

cut off from *outness*¹³, from every kind of contact with the external, deprived of symbols of truth, images to conceive or beauties to appreciate, living in a sort of death-like life¹⁴, the drying up of his poetic creativity as well as of his perceptive powers.

All the senses are here employed in the act of searching for visible and audible signs of such an existence. The conviction, which he borrowed from Schelling, that the act of cognition and of perception depend on the activity of the human mind does not suffice alone to satisfy the poet. Indeed, the awareness that «the truth is universally placed in the coincidence of the thought with the thing, of the representation with the object represented»¹⁵, does not prevent him from being puzzled and doubtful about whether his visions have an actual counterpart in reality or whether he just lives in a world of phantoms.

But soon there comes a terrible awareness, the realisation that «She is not thou, and only thou art she». The perfect and yearned-after correspondence between thoughts and thinking, between image and reality – which is represented on the structural level with the antistrophic construction of the line – is broken¹⁶. What is left to the poet is the feeling of being utterly at the mercy of hostile elements, harmless and hopelessly subjected to them, deprived of every power or mastery over nature. The ideal object is depicted as a ghost, a spectre of reality and yet as a presence ailing and tormenting the peace of the lyric voice, who mourns for something which is probably lost forever, or perhaps never existed, except in the mind.

Some critics base the interpretation of this passage upon Coleridge's own biographical data, explaining the reference to

¹³ «Outness» is the word with which Coleridge indicated the phenomenal world or the substantial reality, and is the title of an essay by O. BARFIELD, in *What Coleridge Thought*, op. cit., pp. 59-68.

¹⁴ In «Epitaph», which he wrote in November 1833, Coleridge described himself as that «who many a year with toil of breath / Found death in life, may here find life in death [...]», *Complete Poems*, p. 416.

¹⁵ *Biographia Literaria*, I: 12, p. 152.

¹⁶ The grammatical negation which is encountered within the first hemistich of line 19 corresponds, in the second one, to the adverb «only» which indeed modifies the symmetrical pattern and defeats the expectation of a sort of regularity. The reader, in this way, perceives a gap between the wished-for formal regularity of the sentence and the actual meaning that is conveyed by it.

the female pronoun as a hint to the poet's beloved Sara Hutchinson¹⁷. However, if this reading is satisfying to a certain extent, it seems but a literal and strongly limiting interpretation, which completely disregards the poem's more important, philosophical and aesthetic implications. Rajan's point of view appears more in tune with them, associating Coleridge's attitude to Renaissance love poems in which the poet lamented the absence of his beloved woman, who was the symbol of the whole poetic experience and of the inevitable conflict between the real and the idealised object¹⁸. This biographical element could be supported only in the context of the poet's search for a universal reunion of opposite polarities embracing the beloved woman and her ideal counterpart as well as the relationship between thoughts and thinking, image and reality, and, finally, man and nature.

Yet still thou haunt'st me; and though well I see,
 She is not thou, and only thou art she,
 Still, still as though some dear embodied Good,
 Some living Love before my eyes there stood
 With answering look a ready ear to lend,
 I mourn to thee and say – Ah! loveliest Friend!

(ll. 11-16)

The nature of the cheating and deceitful ideal image is ironically conveyed by means of what Coleridge himself called the «Broken-spectre»¹⁹ experience. In *Aids To Reflection*, he described it as a «curious phenomenon» occasionally occurring when «the air is filled with fine particles of frozen Snow, constituting an almost invisibly subtle Snow mist, and a person is walking with the Sun behind his back. His shadow is projected, and he sees a figure moving before him with a glory round his head», adding that he had himself «seen it twice» in his lifetime. This event is clearly reminiscent of the Platonic myth of the cave, where the perception of the outer world is

¹⁷ J.R. Barth claims that at the root of the whole poem lay the poet's unfulfilled love for Sara. See his «Coleridge's "Constancy to His Ideal Object"».

¹⁸ Coleridge wrote that «love transforms the souls into a conformity with the object loved», *Notebooks*, ed. K. Coburn, London, Routledge, 1957, vol. I, entry 189.

¹⁹ *Aids To Reflection*, in *The Complete Works of Samuel Taylor Coleridge*, ed. W.G.T. Shedd, New York, Harper & Brothers, 1884, note on page 227.

indirectly filtered through the interplay of light and shadows conveying and revealing nothing but blurred impressions and indistinct fragments of reality. The dualism is rendered here in terms of a baffling experience, suggesting that the certainties about man's life and the relationship with outward objects are but the illusions of an «enamoured rustic», the untrustworthy and misleading result of an optical hallucination, mere chimeras.

Coleridge considered the phenomenal world the ultimate repository of the truths of life, the sole means through which man can discover «the originals of the forms presented to him in his own intellect»²⁰. Nature's appearances represent the point of arrival of man's quest, they are «the shadows and reflections of a clear river» over which he, «Narcissus-like, hangs delighted»²¹, with the secret wish to participate in their organic inner life, to be reunited with the objective truths that they represent. But yet, this conviction had, to some extent, to co-exist with the awareness that:

We understand Nature just as if, at a distance, we looked at the image of a person in a looking-glass, plainly and fervently discoursing, yet what he uttered we could decipher only by the motion of the lips or by his mien²².

The external world is then a medium through which man is enabled to gain a privileged insight into his inward self. It is properly a mirror through which he can follow the Socratic injunction to «know himself» and, at the same time, continue his search for hidden symbolic meanings. The image of the mirror is a fairly recurrent one in both Coleridge's notebooks and his poetry, strongly recalling the perfect frame of correspondences, the parallelism between microcosm and macrocosm, the sphere of the subjective and that of the contingent, man

²⁰ *The Friend*, in *Collected Works*, cit., Section the second, essay xi, p. 509.

²¹ *Ibid.*, p. 509.

²² *Anima Poetae*, ed. E.H. Coleridge, London, William Heinemann, 1895, p. 232. This is not to be taken as an isolated statement: in «The Destiny of Nations» Coleridge, displaying clear Platonic influences, described the myth of the cave in poetic terms, claiming that we are «in this low world / Placed with our backs to bright reality», in the almost vain hope to learn «the substance from its shadow».

and the natural beings²³. In a notebook entry which he wrote in 1800, Coleridge claimed, quoting from Spinoza, that man's mind is nothing but a «cracked Looking-glass»²⁴, expressing thus the need for an interpenetration, a close relationship with «outness»²⁵, or at least its dim reflections, without which human consciousness cannot reach any kind of knowledge, even less that concerning its own status and existence.

Only indirectly, as a reflection or shadowy appearance, is the external world rendered comprehensible or approachable by the human mind, whose highest aspiration is that of coming into contact with it, even if only for a fleeting glimpse or a brief and transitory moment of vision. And yet, it is still something to crave, toward which the romantic poet feels an ever unsatisfied yearning, for it is the embodiment of the ideal, prelapsarian state of perfection enjoyed by, borrowing Schiller's definition, *naive* poets²⁶.

We can notice, in the following description, the peculiar Coleridgean taste for indefiniteness of outlines, the expression of the insubstantiality of the objects which are being depicted. The lights are suffused, owing to the «wintry dawn» and the weaving «glistening haze», while everything is almost covered with a snow-mist, blurring the edges and boundaries of things and being itself «viewless», neither well-defined nor clearly distinguishable. Moreover, the rustic is described in the act of worshipping the «fair hues» which he perceives before him, unaware of the bitterly ironical fact that he is the actual creator of the whole phenomenon, which is nothing but the dim reflection of a «glory round [his] head».

And art thou nothing? Such thou art, as when
The woodman winding westward up the glen
At wintry dawn, where o'er the sheep-track's maze
The viewless snow-mist weaves a glist'ning haze,
Sees full before him, gliding without tread,
An image with a glory round its head;

²³ K. COBURN, in her essay «Reflections in A Mirror», gives a full account of the importance of the image of the mirror in Coleridge's thought; the essay is contained in *From Sensibility to Romanticism*, ed. H. Bloom, New York, Oxford University Press, 1965, pp. 415-437.

²⁴ *Notebooks*, cit., vol. I, entry 705, February-March 1800.

²⁵ See note 13.

²⁶ FRIEDRICH SCHILLER, *Über naive und sentimentalische Dichtung*, Stuttgart, Philipp Reclam, 1986.

The enamoured rustic worships its fair hues,
Nor knows, he makes the shadow, he pursues!

(ll. 25-32)

These lines convey, in poetic terms, the Coleridgean evaluation of epistemology, and reflect, as Stephen Prickett²⁷ suggests, the problem of creativity, with the annexed issue of the prerogative of idealism over materialism. The fundamental irony of this passage is the fact that, while the rustic, in his ingenuity, is attracted by nature's coloured and yet fleeting appearances, worshipping them with devoutness, he is indeed cheated by the belief that he is cognising something new and separate from himself. He completely ignores that what he sees is but his own reflection modified by the sun-rays passing across the mist. It is, to some extent, the pessimistic radicalisation of the Schellingian idea that «the spirit in all the objects which it views, views only itself»²⁸.

In *Aids to Reflection*, Coleridge commented on the effects of this optical phenomenon: «The beholder either recognises it as a projected form of his own being that moves before him with a glory round its head, or recoils from it as a spectre»²⁹. Granted the fact that the huge figure which is seen on the ground is the rustic's own projection, this image could be interpreted as the objectivisation of man's vision, the longed-for creation of an objective counterpart to the subjectivity of the human ego. This is actually the paradoxical nature of the whole question of creativity.

In a close examination of Coleridge's *Notebooks* and descriptive passages of his letters, we can observe how the mist-covered lights and in general the blurred outlines of things served to «emancipate the eye»³⁰ from the grosser thralls of visual despotism. Here, instead, the snow-mist can be considered the correlative of the coloured lenses of the Kantian philosophy, inevitably altering human perception, severing man from the direct and unmediated contact with nature. In Platonic terms, it suggests a deformed, misleading – even though

²⁷ S. PRICKETT, *Coleridge and Wordsworth, The Poetry of Growth*, Cambridge, Cambridge University Press, 1970, p. 23.

²⁸ *Biographia Literaria*, I: 12, p. 160.

²⁹ *Aids to Reflection*, p. 227.

³⁰ See «The Destiny of Nations», ll. 80-88, *Complete Poems*, p. 97.

strongly coveted – correspondence between the realm of immediate perception and the noumenal ideal.

And indeed the terrible experience of perceiving the inevitable divorce from an indifferent external world is what is put forth in the poem «Limbo»³¹. It is a most interesting and puzzling poem which, on the whole, has received scanty treatment by critics and which has been considered as a mere «unfinished curiosity»³². Edward Kessler defines it as «one of the poet's grandest metaphors of being»³³; while Deneau, at the end of his close analysis of the text, concludes that, far from displaying a solid coherence and an internal cohesion, the poem is to be considered a «logical failure».

One of the incongruities that has been noticed in the poem is, for instance, the use of a religious terminology out of its proper context. The very idea of «limbo» actually indicates, in the Christian doctrine, either the place where the souls await for their ultimate redemption or the edge or border of hell. But, more in tune with Coleridge's rather loose use of the term, it may connote also an inescapable prison or place of confinement, and it is for this reason that some critics agree on the fact that here the Coleridgean limbo den is somewhat decontextualised³⁴ and freed from its major theological implications. However, the introduction of this element is indeed significant, as it appears to be strictly linked to what Thorslev defines as the «open universe»³⁵, a sort of relapsing into the mechanist world-view, the loss of faith in a coherent and reassuring organic universe and, most of all, the complete loss of identity and security when facing the threat of ultimate annihilation.

³¹ «Limbo» first appeared as part of the *Notebooks* in April-May 1811 æ vol. III, entry 4073, but was then published with abridgements and changes several times until 1834.

³² Quotation from M.F. SCHULZ, *The Poetic Voices of Coleridge*, reported by D.P. Deneau. He gives an ample and very detailed treatment of the problems linked to the publication history of the poem «Coleridge's "Limbo": A Riddling Tale?», *The Wordsworth Circle*, Philadelphia, III (1972), pp. 97-105.

³³ E. KESSLER, *Coleridge's Metaphors of Being*, Princeton, NJ, Princeton University Press, 1979, p. 90.

³⁴ Deneau, for example, considers it an «un-theological Limbo»: see p. 100.

³⁵ See P. THORSLEV, *Romantic Contraries*, New Haven and London, Yale University Press, 1984, p. 142.

The sole true Something –This! In Limbo Den
 It frightens Ghosts, as here Ghosts frighten men –
 Thence cross'd unseiz'd – and shall some fated hour
 Be pulveris'd by Demogorgon's power
 And given as poison to annilate Souls –
 Even now it shrinks them – they shrink in as Moles
 (Nature's mute Monks, live Mandrakes of the ground)
 Creep back from Light – then listen for its sound; –
 See but to dread, and dread they know not why –
 The natural Alien of their negative Eye.

(ll. 1-10)

From the very beginning, we are presented an almost apocalyptic setting, where everything is enveloped within a faint, unreal atmosphere that is endangered by complete extinction. The «limbo den» is defined as «the sole true something», a place where the souls are annihilated, from which every creature shrinks with terror and where the «live mandrakes of the ground»³⁶ – presumably a borrowing from metaphysical poetry to indicate the human beings – try to retract in vain. In the second line we are introduced to the main dichotomy of the poem: the antistrophic construction reveals a conceptual separation between «It» – referred to «the sole true something», which is the real, noumenal essence of things – and «men». In between, at the centre of this formal as well as ideal opposition, there are only «ghosts», merely visual and artificial apparitions, which are not, therefore, to be confused or mistaken for reliable and truthful intermediaries.

Man is described in terms of a harmless animal – the mole – which is characteristically deprived of any hold on the external world, moving only tentatively in the open air and living in a world of shadows which is totally void of visual images. Therefore, these half-human beings shrink from light, concentrating only on the «sound» of it – the most abstract of all qualities – and feeling a paralysing «dread» for something which is not in their power to perceive or understand in its

³⁶ The connection to John Donne's image of the «mandrake root» – see his song «Go and Catch a Falling Star» – seems to be supported by the fact that this fragment was conceived as the final part of the poem «On Donne's Poetry». Here, Coleridge exercises his metaphysical wit in the description of a flea, which is considered by some critics as the grammatical subject of the verbs which are present in the first lines of «Limbo». See, for instance, M.D. PALEY, «Coleridge's "Limbo" Constellation», *Studies in Romanticism*, Boston, XXXIV (1995), pp. 189-209.

entirety. Men are not only blind as moles but also «mute Monks», whose capacity to communicate their own experience is therefore hindered. They are completely – morally as well as physically – isolated, just like the speaking voice at the beginning of «This Lime-Tree Bower My Prison» or the ancient Mariner, utterly unable to give vent to all their desperation, or to make the audience aware of their own situation.

The «sole true something» can be here clearly intended as that «ideal object» whose enjoyment is the poet's principal need. It could be better defined as the «natural Alien of their negative Eye» (line 10), thus assessing the fundamental concept that sense data, especially if they are drawn from barely visual impressions, absolutely do not provide man with any final knowledge about the ideal or the transcendental. Coleridge was, in fact, the man who could claim:

My mind has been habituated *to the Vast* — & I never regarded my senses in any way as the criteria of my belief. I regulated all my creeds and my conceptions not by my *sight* — even at that age. [...] Those who have been led to the same truths step by step thro' the constant testimony of their senses, seem to me to want a sense which I possess — they contemplate nothing but *parts* [...] and the Universe to them is but a mass of *little things*».

Here, however, the noumenal essence of the ideal object is felt as «alien», therefore completely detached from man's life, belonging to «outness» and not capable of being perceived by the negative, blank and «unsubstantial»³⁷ eye.

The series of negations continue also in the following section, where the «Limbo» is defined as a «strange place» and yet, immediately after, as «not a place». Here the personifications of Time and Space are paradoxically «fettered from flight, with night-mare sense of fleeing», and depicted thus as still and immobile «half-beings», yet striving to escape and assess their «last crepuscular» incomplete existence, before being swallowed up by absolute nothingness. They are, in fact, depicted as bare earthly figures, somewhat harmless, inert and transitory, deprived of any validity.

³⁷ Coleridge, speaking of the incongruities which he found in the materialistic thought, was puzzled about the incomprehensible fact of how an object from the outside could act upon man's inner faculties, since, according to him, they are neither «homogeneous» nor «substantial» and are, therefore, not likely to meet on any common ground. See *Biographia Literaria*, I: 8, p. 81.

The personifications of time and space are totally «unmeaning», void of significance, for they are divorced from the contingent world and have therefore no status. They are fleeting in a measureless sea of oblivion and utter negation. In fact, man's earthly devices with which to control and master concrete reality – the «measuring sands» and the «Dial of the Day»³⁸ – as Kessler³⁹ suggests, are completely useless, since they cannot claim any hold on a world mysteriously detached from every reassuring certainty. Every minute particular of this description is conveyed by means of negative expressions, such as «unseiz'd», «soundless», «not marked», «unmeaning», «eyeless», «moveless», «growthless», thus reiterating the principal theme of absence, loss and privation.

But, indeed, the crucial and most impressive part of the whole poem is another recurrence of the mirror effect, which is this time associated with the following striking image of an old blind man.

An Old Man with a steady look sublime,
 That stops his earthly Task to watch the skies;
 But he is blind – a Statue hath such eyes; –
 Yet having moonward turn'd his face by chance,
 Gazes the orb with moon-like countenance,
 With scant white hairs, with foretop bald & high,
 He gazes still, – his eyeless Face all Eye; –
 As 'twere an organ full of silent sight,
 His whole Face seemeth to rejoice in light!
 Lip touching lip, all moveless, bust and limb, –
 He seems to gaze at that which seems to gaze on him!
 (ll. 20-30)

The viewpoint which is depicted in «Constancy to an Ideal Object» can be considered as the pessimistic version of Coleridge's belief that man hangs over nature with a Narcissistic feeling, searching in it the final achievement of a heightened self-consciousness. It represents the failure of the poet's attempt to objectify his own private vision and to communicate this inner experience to a sort of silent listener⁴⁰, as Coleridge

³⁸ Lines 16 and 18.

³⁹ Coleridge's *Metaphors of Being*, cit., chapter 3.

⁴⁰ According to Rajan, the addressee of Coleridge's conversation poems indeed reflects the poet's search for a sort of «alter ego», «the supplement and completion of the speaking voice». See *Dark Interpreter: The Discourse of Romanticism*, Ithaca, Cornell University Press, 1980, p. 223.

had tried to do in his former lyric poems. To a certain extent, we can assess that this poem envisages the failed quest for the image in a mirror, the realisation that the «inward eye» of imagination provides man with nothing more than a feeble, dim and discoloured shadow of truth, which is nevertheless overestimated.

It is almost the search for a double self, the quest for a reflection in the mirror which, to some extent, is expected as the completion of human experience. And yet, this sought-for correspondence is ambiguously conveyed through the image of a blind man apparently contemplating the moonlit sky, gazing at «that which seems to gaze at him». At this point, the reader is presented with two possible interpretations. The first is that the poet is describing an impossible relationship between two blind subjects, namely the man, who is compared to an inanimate, «hollow» statue, and the sky. In facing one another, in fact, they reveal their utter indifference and separateness from one another, being merely mechanical mirrors, none of which is self-conscious or aware of another existence apart from its own. The second reading would underline the fact that the whole scene is depicted by the poet who has already lost his characteristic sensibility and is therefore alienated from the poetically inspiring insight into nature: he is in fact unable – just like the reader – to recognise that the man is not effectively blind, or at least not spiritually so. According to Coleridge, the kind of cognition which is obtained through the sole means of experience will inevitably be a partial and limited one. He deplored, in fact, «that Slavery of the Mind to the Eye and the visual Imagination or Fancy under the influence of which the Reasoner must have a picture and mistakes surface for substance»⁴¹, trying in this way to rescue man's cognitive power from the «despotism of the eye» or «strong sensuous influence»⁴² which he complains about in *Biographia Literaria*.

The old man, who is introduced as «Human Time», has a «steady look sublime», perhaps reminiscent of that glittering eye which identified Coleridge's supernatural characters. Yet, he is totally blind. The theme of blindness, either spiritual or actual, is thus reiterated, even if it here acquires a new conno-

⁴¹ *The Philosophical Lectures of Samuel Taylor Coleridge, Hitherto Unpublished*, ed. K. Coburn, London, Pilot Press, 1949., p. 434.

⁴² *Biographia Literaria*, I: 6, p. 67.

tation. The man is unable to see, but he is depicted in the act of «watching the sky», interrupting his «earthly Task» as if to contemplate the sublime beauties of nature. Immediately, he is made to participate in the natural scenery, as, looking towards the moon, his face seems to «rejoice in light», acquiring a «moon-like countenance». His eyes are that of a statue, but yet «he gazes still», and the paradox of «his eyeless Face all Eye» serves to emphasise the radical difference between the sensuous capacity of seeing and the spiritual insight into the outer world – that assertion of the «power of Feelings over Images»⁴³ which was so dear to Coleridge.

An analogous image of Time as embodied by a blind human figure recurs also in a poem which Coleridge wrote around 1817: «Time, Real and Imaginary»⁴⁴. Here, the poet allegorically depicted these two figures respectively as a «Sister and a Brother»:

Two lovely children run an endless race,
 A sister and a brother!
 That far outstripped the other;
 Yet ever runs she with reverted face,
 And looks and listens for the boy behind:
 For he, alas! is blind!
 O'er rough and smooth with even step he passed,
 And knows not whether he be first or last.

(ll. 4-11)

This poem has been defined as an allegory dealing with the relationship between «transcendence and temporality»⁴⁵. This strange and yet powerful image of the endless race between the real and the human, or imaginary, temporal sphere is directed to the acknowledgement that the former is not cognisable by means of the scanty tools belonging to man. In fact, the real essence of time, the knowledge of its noumenal being, which is represented by the fleeing sister is the constant aim of the blind figure, and yet, he is totally unable to see it, reach it, and indeed unable to understand whether he is «first or last» in the race. They are, though, strictly linked to each other, as the girl continually looks backward towards the boy: she ap-

⁴³ *Notebooks*, vol. II, entry 2600.

⁴⁴ *Complete Poems*, p. 334.

⁴⁵ T. RAJAN, *Dark Interpreter*, cit., p. 255.

pears, to some extent, as his completion, a sort of double, correspondent self, sharing, thus, part of his blindness.

The thematic cluster which is connected with sight is developed through a series of reiterated words and expressions, such as «steady look sublime»⁴⁶, «watch the skies», «blind», «such eyes», «gazes», «gazes still», «eyeless face all eye», «sweet sights» and «organ full of silent sight». This last expression synaesthetically fuses the sense of hearing with the visual faculty and conveys the idea of the all-rounded perceptiveness of the man, to be set in clear contrast with the initial portrait of those mute and mole-like human beings. Man, according to Coleridge, in order to reach completeness, must find a way to harmonise all his faculties, since «The eye is not more inappropriate to sound, than the mere understanding to the modes and laws of spiritual existence»⁴⁷.

The paradox of the blind man's vision is considered by the narrative voice as a «lovely sight», perhaps ironically underlining the distance between the two points of view: on the one hand, the man's undisturbed enjoyment of that strange contemplation and, on the other hand, the narrator's utter loss of his poetic powers. This is perhaps the reason why the man, though clearly able to see and rejoice in the external landscape, is presented as an almost superhuman creature whose peculiar capabilities are recognised neither by the narrator, nor by the reader⁴⁸.

The poet feels himself to be no longer in the privileged situation of a person endowed with a special, imaginative mode of perception. He seems to surrender to this awareness, placing himself on the other side of the poetic experience and admitting in this way his own inability to interact with external reality. What is even worse, he is indirectly declaring that the

⁴⁶ This expression immediately follows the verb «looks like» (line 19), so that the phonetic juxtaposition of these two terms having different meanings æ and the same form æ implicitly supports the idea that the capacity to see itself provides man with nothing more than a tentative and hypothetical knowledge of a supposed truth.

⁴⁷ *The Statesman's Manual*, p. 44.

⁴⁸ Personally, I am inclined to disagree with the comments on this poem which tend to overlook its symbolic implications. Deneau, for instance, claims that the poem is «faulty in coherence» and, in particular, referring to the lines 20-30, he adds that they convey a description which is «more fanciful than meaningful». See his «Coleridge's "Limbo": A "Riddling Tale"», p. 102.

experience of another man – presumably a sort of blind bard⁴⁹ – is, at this point, made incomprehensible to him. Just as in «Constancy to an Ideal Object», where the poet-narrator manifested his ironic detachment from the «naïve» visual experience of the simple and humble countryman, here, he is almost forced to admit, even if in an indirect way, his impossibility to partake in the blind man's vision. The only difference lies in the fact that, this time, he is the observer of an incomprehensible and yet seemingly intimate relationship with the natural scenery.

The interaction between the man and the moon is emblematic in that it represents the incommunicability of these two self-standing and separate worlds, the impossible point of contact between microcosm and macrocosm and the total and irreversible breach separating man from a universe which is alien and unknowable. The man gazing at the landscape is indeed mistaken, completely absorbed in an unconscious self-deception. And the disillusioned narrator is perfectly aware of it, as he bitterly and ironically comments: «No such sweet sights does Limbo Den immure», emphasising once again that the place which has been described is surrounded by «the mere horror of blank Naught-at-all», allowing for no such refreshing and blissful visions. Although the souls may be enthralled and fatally entranced by this dream-like or nightmare-like place, to the speaking voice, it is but a «Purgatory curse», a «spirit-jail secure», a fallen condition – referred to both artistic creativity and sense-perception – whence man cannot hope to escape.

From the time in which he wrote «Dejection: An Ode», Coleridge's increasing concern was that of finding a way to awaken his mind to the spiritual vision which had so strongly characterised his early poetry. As early as 1802, in his verse «Letter to Sara Hutchinson», he lamented that he had lost the particular sensibility with which he once looked at the beauties of nature: «and still I gaze – & with how blank an eye!», arriving at the conclusion that he «may not hope from outward Forms to win / The Passion & the Life whose Fountains are

⁴⁹ In Coleridge's *Notebooks*, the concept of blindness is a fairly recurrent one. See, for instance, entries 572, 573, 589, 709 and *Anima Poetae*, p. 270. In the poem «Fancy in Nubibus, or The Poet in the Clouds» (1818), Coleridge depicted the blind bard of the Chian strand «listening to the tide, with closèd sight», l. 10, *Complete Poems*, p. 365.

within!»⁵⁰. This is nothing more than the Coleridgean awareness that in the act of perception there is an interplay of subject and object and that neither can ever exist without the other⁵¹. The sole difference is that, in his development as a poet and philosopher, Coleridge endowed this aspect with an implicitly negative and paradoxical connotation. Pondering over its implications, this view of man's perceptive powers and of poetic creativity acquired a sense of unreliability, hindering the desired objectivity and increasingly resembling a definitely private, incommunicable and purely solipsistic expression.

In the years of his early poetic production, Coleridge was convinced that «poetry without egotism» was «comparatively uninteresting»⁵², thus almost blindly relying on his own mind's capacity of setting itself at the centre of its own visionary world. Even though when he tried, to some extent, to communicate his private visions and the results of his imaginative powers, he still chose what Rajan considers a «silent listener» as the receiver of his inward dreams and memories – we may think of the baby in the cradle of «Frost At Midnight», or of the implicit and totally passive addressee of «This Lime-Tree Bower My Prison». He actually remained, in this way, within the sphere of his own intellectual solipsism and spiritual isolation. In the long run, this internal disposition and poetical attitude was inevitably to produce a sort of creative scepticism and a radical doubt about the real consistence of his own poetic productions, about the sought-for and yet illusory objectivity of his fanciful creations. The result of all this was the metaphorical division of the poet's self into two, together with the ironical realisation that his own «art» is merely the wondrous, phantasmagorical and mirage-like spectre much ingenuously worshipped by a naive rustic.

The image of the mirror – in all its forms, from the snow-mist to the surface of water or ice to the frosty window-panes – is, at this point, endowed with the special connotation expressing the failure of the «conversation» between eye and

⁵⁰ «Letter To Sara Hutchinson», ll. 50-51. *Complete Poems*, p. 299.

⁵¹ In *Biographia Literaria*, Coleridge claims that «all knowledge rests on the coincidence of an object with a subject» (I: 12, p. 152), directly borrowing Schelling's assertion that «alles Wissen beruht auf der Übereinstimmung eines Objectiven mit einem Subjectiven». See SCHELLING's *System*, cit., p. 339.

⁵² *Notebooks*, vol. I, Entry 62 (1795-1796).

object. This aspect is so eloquently exemplified in «Limbo» by the silent and reciprocal – and therefore actually impossible – reflection between the blind man and the moon, each of them self-enclosed within their own impenetrable, «unsubstantial» and hopelessly unrelated worlds. The theme of reflection is also present, with slight variations, in «To Two Sisters»⁵³ and in «The Pang More Sharp Than All». In the latter poem, the speaking voice bemoans the loss of «Hope's last and dearest» son, but still painfully retains the «magic image of the magic Child», who, imprisoned in a magic mirror, or «World of Glass», is deemed «To live and yearn and languish incomplete», forever severed from his own reflection, from his own other half.

In a few of his late poems, Coleridge seemed to abandon the «natural» diction which had so much appealed to him in his early youth. He seems to adopt, therefore, that kind of «glare and glitter of a perpetual, yet broken and heterogeneous imagery», or rather that «amphibious something, made up, half of image, and half of abstract meaning»⁵⁴ which he had so strongly criticised in eighteenth-century diction. In «Constancy to an Ideal Object», we have noticed the personifications of Thought and the Hours – that Human Time which is to reappear in «Limbo». In the final part of the poem, the long yearned-after idea or subjective vision is depicted by means of a long, sustained simile which is introduced by the classical, standard expression «as when» (line 28). The same happens in «Time: Real and Imaginary» and in «The Pang More Sharp Than All»⁵⁵, both of them bearing the subtitle «An Allegory».

The metaphorical, immediate participation of language – and of its addressee – in the poet's vision is, in this way, forever lost. The poet himself becomes aware of the increasing crevice which separates him from objective reality, and which, furthermore, severs his own abstractions and subjective descriptions from universal validity. The power of words is felt as vanishing, and the poet surrenders to the awareness that his personal, immediate associations of words and images, his capacity of

⁵³ This poem first appeared in 1807, but then it was abridged and published again in 1843.

⁵⁴ *Biographia Literaria*, I: 1, p. 14.

⁵⁵ «Time, Real and Imaginary» was first published in 1817, while «The Pang More Sharp Than All» is to be dated in 1834.

«naming», has no fixed and universal counterpart in what is felt, to this point, as an alien world. This changed attitude to poetry and language seems to point out that the poet's message is no longer to be conveyed by means of implicit statements or figures of speech, based on the fact that the common ground linking narrator and reader is broken. While the *Conversation Poems* relied in the power of poetry to communicate the lyric voice's feelings to a silent auditor, the last poems present no such figure, no naive addressee to partake of the poet's vision, and therefore, no poetic confidence in the power of words and of poetry itself.

Coleridge's faith in the immediate correspondence between thoughts and things is finally destroyed. The poet has abandoned the metaphorical use of language, a literary mode which, on the whole, reveals the confidence in the capacity of words to reproduce and to give birth to a new reality. As Paul De Man points out, «the metaphor is not the combination of two entities or experiences more or less deliberately linked together, but one single and particular experience: that of origination»⁵⁶. The shaping power of imagination has lost the capacity of the creative act, the power to frame and order its own poetic world through language. Once abandoned by the demiurgic might which is strictly connected to the act of naming, the poet has to content himself with the indirect linking of the objective and the subjective. Let us have a final glance, again, at the Coleridgean definition of allegory as contra-distinguished from symbolic approach:

Now an Allegory is but a translation of abstract notions into a picture-language which is itself nothing but an abstraction from object of the senses; [...] On the other hand, a symbol, [...] while it enunciates the whole, abides itself as a living part in that Unity, of which it is representative⁵⁷.

In the light of this assertion, therefore, the allegorical lan-

⁵⁶ PAUL DE MAN, «Intentional Structure of the Romantic Image», in H. BLOOM, *Romanticism and Consciousness, Essays in Criticism*, New York, W.W. Norton & Company, 1970, p. 67.

⁵⁷ Consider also the following assertion, which illustrates at best the present discussion: «A Poet's *Heart & Intellect* should be *combined, intimately* combined and fused with the great appearances in Nature æ & not merely held in solution & loose mixture with them, in the shape of formal Similes».

guage is definitely considered a mode of expression which is empty, void of any universal validity. What is even worse, it reflects, on a formal level, the mature poetic attitude of Coleridge's last poems: namely, the surrendering of the poet to the intimate, radical and unsurmountable gap between «thoughts and thinking», image and reality, the object and its ideal.

Northrop Frye has pointed out that «in Romanticism the main direction of the quest of identity tends increasingly to be downward and inward, toward a hidden basis or ground of identity between man and nature»⁵⁸. This reconciliation of opposites was exactly Coleridge's constant intent throughout his whole life, ranging from his philosophical ideas and speculations to his poetic and lyric production, showing in both cases his inclination towards the overcoming of every kind of dualism or dichotomy.

Then, from this point of view, Coleridgean poetics appears as a coherent whole endowed with a good deal of internal cohesion, rather than the inevitable and irreversible decay of his youthful and powerfully visionary attitude to poetry and nature. A number of critics have laid the stress on Coleridge's «myriad-mindedness»⁵⁹ as the cause of his own philosophical inconsistency. They pointed out the fact that he actually drew, at times even heavily, from heterogeneous and often irreconcilable sources, achieving what has been defined a «baffling amalgam»⁶⁰ of contrasting theories. This attitude gained him the reputation of a mere «compiler» who merely reports other thinkers' ideas, as they were borrowed almost – according to those critics⁶¹ – at random and plagiarised in order to frame a personal philosophic system.

And yet, even if the question of plagiarism has been thoroughly settled and confirmed, we must admit that Coleridge's thought is characterised by the achievement of a great deal of originality, even if it was composed by a number of borrowings

⁵⁸ Quoted by H. BLOOM in his essay «The Internalization of Quest-Romance», in *Romanticism and Consciousness*, cit., p. 10.

⁵⁹ This expression was first used by Coleridge himself when speaking of Shakespeare, and only afterwards did it become a definition that a number of critics have attached to him. See, for example, H. HOUSE, *Coleridge*, Clark Lectures 1951-2; London, Rupert Hart Davis, 1953, repr. 1969. p. 34.

⁶⁰ S. PRICKETT, *Coleridge and Wordsworth*, cit., p. 77.

⁶¹ See, for example, R. WELLEK, *Immanuel Kant in England, 1793-1838*, Princeton University Press, 1931.

more or less coherently – as for what regards the strict adherence to the original sources in their entirety – assembled. In *Biographia Literaria*, as if to clear exactly this point, he claimed: «I regard truth as a divine ventriloquist: I care not from whose mouth the sounds are supposed to proceed, if only the words are audible and intelligible»⁶².

As a philosopher, he had tried, from his early speculations, to operate an almost impossible unification between the materialistic and the idealistic standpoint. He aimed at the achievement of a higher kind of philosophy with which to restore the lost harmony between the «heart» and the «head», the totally self-centered radical idealism and the deterministic and utterly blind materialism. He searched for a common ground with which to make compatible the mechanical conception of the mind, with the vitalistic and egotistical view, which attributed the whole subsistence of outward reality to the activity of the «I» and to human consciousness. The typical Coleridgean concept of the mind, then, began to be conceived as a blend of two contrasting standpoints, namely as the interpenetration of an active and a passive stage, of consciousness and unconsciousness, a peculiar middle ground between mechanism and organism.

Imagination, in the broader sense of the term, was thus conceived as a complex entity which was divided into at least three levels. Each of them constituted a successive stage in the process of emancipation from the sphere of the contingent, presenting each a peculiar «mode» of operation. Thus the nature of this paramount faculty of the mind ranged from the merely mechanical fancy, dealing with «fixities and definitives»⁶³, to the more autonomous and unrestrained secondary imagination. The latter was defined as that poetic and creative faculty whose prerogative was to melt and transcend the images of intellect, therefore pointing to the achievement of a higher synthesis between objective and subjective truth. The whole question of imagination was directed towards the identification of what Coleridge called the *tertium aliquid*, or a middle ground between «outness» and inwardness, the power of coadunation, or *In-Eins-Bildung*, or the capacity of forming «the many into one»⁶⁴. His principal tenet and, if we may consider

⁶² *Biographia Literaria*, I: 9, p. 95.

⁶³ *Ibid.*, I: 13, p. 175.

⁶⁴ The power of *Einbildungskraft*, or *In-Eins-Bildung* implies, according

it so, his philosophic – as well as his poetic – programme originated from the awareness that «to reconcile is truly the work of the inspired»⁶⁵.

In his early supernatural poetry, he gave vent to and indeed displayed all his imaginative and originally creative power, moulding a totally far-fetched and fanciful world laying no claim to truthfulness or morality. He raised an utterly inward-looking and fantastic universe to be grasped only by means of that «willing suspension of disbelief for the moment»⁶⁶ which alone could serve as a bridge between the narrator and the addressee, between the poet and his reader.

However, in his *Conversation Poems*, Coleridge, as if increasingly aware of the ever-growing crevice between objective truth and subjective vision, evidently tried to build up a sort of bridge between the two issues, adopting a dialogue form which alone would enable a sort of communication between the poet's ego and his audience. In these poems then, his main aim was that of rendering his private vision in objective terms and, with the aid of memory and recollection, recreating a kind of internal landscape, an intimate blend of imagination and reality, self-filtered elements and natural truths. He produced a kind of poetry in which, through the mediation of memory, it was difficult to distinguish between imagination and perception, the object and its image, and between recollected past and the poetically inspired and recreating present. The poet's yearning for the denied landscape – as in «This Lime-Tree Bower My Prison» – arises out of his actual impossibility of contemplation, from his actual dissociation and severance from its beauties and forms. Soon this nostalgic urge leads to the consciousness' mnemonic efforts of recreation of his transcen-

to Coleridge, in its very definition, a reconciliation of opposites, a yoking together of two separate spheres such as the contingent on the one hand and the ideally subjective on the other hand. It is the skill to represent artificially what in nature is immediately present, to reunite what in nature remains forever undivided. And Coleridge, in a notebook entry of 1813, wrote in this regard: «How excellently the German *Einbildungskraft* expresses this prime & loftiest Faculty, the power of co-adunation, the faculty that forms the many into one, *in eins Bildung*, Eisenoplasy or esenoplastic Power» [...] Fantasy, or the Mirrorment, [...] – repeating simply, or by transposition – & again, involuntarily (as in dreams) or by an act of the will. Coleridge's *Anima Poetae*, p. 236.

⁶⁵ *Anima Poetae*, p. 81.

⁶⁶ *Biographia Literaria*, II: 14, p. 179.

dental, ideal counterpart, still remaining, to some extent, the echo of the poet's solitary being.

As De Man points out, «the existence of the poetic image is itself a sign of divine absence, and the conscious use of poetic imagery an admission of this absence»⁶⁷. This distrust of the power of language as a medium to grasp the real essence of noumenal or ideal reality brings about the utter scepticism in the objective validity of the poetic utterance, which is thus considered as nothing more than the solipsistic reflection of the insulated ego.

And this outlook seems indeed the principal conclusion at which the mature Coleridge arrived in his later poetic production. Toward the end of his life – therefore, long after the composition of the poems which characterised his so-called *annus mirabilis* – Coleridge seemed to be ultimately aware of this paradoxical nature of the poetic utterance, which, in asserting, at the same time denied. In «Limbo», he eloquently expressed this divorce and insoluble dichotomy by means of a sort of non-description: he namely depicted a setting, a place which is not a place, with which he superbly conveyed, in definitely negative terms, a sense of utter loss, privation and complete absence.

A most illuminating passage which resumes the whole point about Coleridge's maturation, as far as his relationship with outer reality is concerned, is to be found in a letter to James Gillman⁶⁸. It attests the poet's awareness of the endless strife taking place between the mind and nature, which are here described as two «rival artists, potent magicians» trying restlessly to «turn the other into Canvas to paint on, Clay to mould or Cabinet to contain». Coleridge was aware, at this point, that the control which the mind seems to hold over external reality was a definitely transient one. He went on to claim that «For a while the Mind seems to have the better in the contest, and makes of Nature what it likes»: the transforming and transcending of the contingent forms in order to detect secret correspondences and meanings provides the mind only with the illusion of having achieved a mastery over them. And, eventual-

⁶⁷ PAUL DE MAN, «Intentional Structure of the Romantic Image, cit., p. 69.

⁶⁸ Letter to James Gillman, 9 October 1825, in *Collected Letters*, vol. IV, pp. 496-7.

ly, the poet is actually seized by the terrible and yet inescapable awareness that:

Alas! alas! Nature [...] is sure to get the better of Lady MIND in the long run, and to take her revenge too – transforms our To Day into a Canvass dead-colored to receive the dull featureless Portrait of Yesterday; not alone turns the mimic Mind, [...] into clay, but leaves it such a clay, to cast dumps or bullets in; and lastly [...] she mocks the mind with it's own metaphors, metamorphosing the Memory into a lignum vitae Escrutoire to keep [...] Outlines that had never been filled up.

ABSTRACT

Coleridge's late poetry seems to depart from the reliance on both his own poetic and perceptive powers and from his early conviction of being capable of grasping, mastering and recreating outer reality with the aid of imagination. In «Constancy to An Ideal Object», the certainties of the past and the belief that «in our hearts alone does nature live» is radically transformed into the bitter awareness that the «ideal object», the pure essence and truth of things which was formerly conceived as the sole intermediary between thought and reality, is nothing but a ghost and an optical hallucination. This standpoint is, to some extent, the pessimistic radicalisation of the Schellingian idea that «the spirit in all the objects which it views, views only itself». Coleridge acknowledged thus the paradoxical nature of the poetic utterance, which, in asserting, at the same time denied. In «Limbo», this insoluble dichotomy is superbly conveyed by means of a non-description, expressing a sense of utter loss, privation and complete absence.

KEY WORDS

Coleridge, late poetry. Image and reality. Artistic creation.

Laura Tosi

WOMAN'S PICTORIAL REPRESENTATION AND
PATRIARCHAL CONTROL IN ELIZABETHAN DRAMA

The exploration of the artistic context for literary texts (and vice-versa) undoubtedly offers a variety of stimuli and new interpretations to both literary and art critics. The interdisciplinary study of literature and visual arts highlights the extent to which themes, styles, techniques, symbols (to name just a few elements) can be shared by these artistic forms. At a deeper level a comparative approach can also be perceived as an investigation of circulating meanings and different representations of similar cultural discourses: the single work of art being read as a «text»¹ that produces meaning (and that can be related to other texts, in an intertextual perspective). M. Roston², who gives a survey of the results of recent interart studies, having warned us of the danger of impressionistic analyses and subjective comparisons, suggests that research should address «what may be termed a process of inferential contextualization», in order to identify and compare the various artistic/aesthetic reactions to dominant cultural patterns and historical pressures in a given age. Many works on the so called «Shakespearean mannerism» (even prior to Roston's book) seem to hold a similar view: certain plays by Shakespeare, especially the late romances, appear to be able to represent the intellectual crisis at the turn of the 16th century through the extensive use of non-realistic conventions in the construction of plots and character portrayal and the conflation of tragic-sublime with comic-grotesque style and subject matter³. Such forms of stylistic exper-

¹ For a study of paintings as texts see E.W. POMEROY, *Reading the Portraits of Queen Elizabeth I*, Hamden, Conn., Archon Books, 1989.

² *Renaissance Perspectives in Literature and the Visual Arts*, Princeton, Princeton University Press, 1987.

³ See C. HOY, «Jacobean Tragedy and Mannerist Style», *Shakespeare*

imentation and self reflexivity (which are also characteristic of several plays by Jacobean authors other than Shakespeare) have been associated with the reaction to rules of classical regularity in the paintings of Parmigianino, Tintoretto or El Greco. The similarity between dramatic and pictorial results can be further confirmed by the presence of references, in Shakespeare's plays, to anamorphosis, the use of deceptive or distorted perspective, and to the optical instruments painters used to reproduce faithfully or deliberately distort the perception of objects. Dramatists sometimes chose to insert these *trompe l'oeil* devices as useful metaphors for deceit and distorted perception. For example, to give an idea of the complexity of the character of Antonio and of the various interpretations of his behaviour in the play, Cleopatra describes an anamorphic effect: «Though he be painted like a Gorgon, the other way's a Mars»⁴. The effect of «curious perspectives» is to undermine the belief in a privileged point of view from which to perceive reality⁵. Perceptions can deceive the spectator of a painting or a drawing, producing estranging and displacing effects, as Bushy observes in *Richard II*⁶:

Each substance of grief hath twenty shadows,
Which shows like grief itself, but is not so.
For sorrow's eye, glazed with blinding tears,
Divides one thing entire to many objects,
Like perspectives, which, rightly gaz'd upon
Show nothing but confusion; ey'd awry,
Distinguish form. So sweet Majesty,
Looking awry upon your lord's departure,
Find shapes of grief more than himself to wail,

Survey, vol. 26, 1973 and D. EVETT, «All this Knav'ry: Mannerism and the Demotic in the Arts of Tudor England», in *Literature and the Visual Arts in Tudor England*, Athens and London, The University of Georgia Press, 1990.

⁴ The Arden Shakespeare, ed. by J. Wilders, London, Routledge, 1995, II. v. 116.

⁵ For a study of visual effects and anamorphic devices in seventeenth-century poetry see S. RUFINI, *Scritture anamorfotiche*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1992 and L. INNOCENTI, «Disegnare il mondo: il percorso visivo di "Upon Appleton house" di A. Marvell», in L. INNOCENTI *et al.* (ed.), *Semeia: Itinerari per Marcello Pagnini*, Bologna, Il Mulino, 1994.

⁶ On the reference to anamorphosis in *Richard II* see, among others, C. GUILLEN, «On the Concept and Metaphor of Perspective», in *Literature and the System*, Princeton, Princeton University Press, 1971 and A. SHICKMAN, «The "Perspective Glass" in Shakespeare's *Richard II*», *Studies in English Literature*, vol. 18, 1978.

Which, look'd on as it is, is nought but shadows
Of what is not⁷.

Many references to painting in Elizabethan and Jacobean plays⁸ underline precisely the ambiguous nature of the relationship between reality and its representation in a painting. From Macbeth's «painted devil» which should reassure the character about the inconsistency of his fears, to the portrait presented to Timon of Athens, «a pretty mocking of the life», the meaning of the portrait wavers between the positive deception of art that attempts to reproduce (and idealize) its model and the counterfeiting of reality. Such ambiguity lies in the term itself, *counterfeit* (as in Bassanio's cry: «Fair Portia's counterfeit!») which in the Elizabethan period (as the OED reports) could either mean «represented, made to a pattern, fashioned» or deceitful misrepresentation, «a false or spurious imitation».

It is precisely the emphasis on fictional representation and the illusory reproduction of reality that visual art and dramatic art seem to have in common. As E. Cori writes.

L'analogia trova ulteriori conferme [...] nel fatto che sia il linguaggio teatrale che quello pittorico si avvalgono di espedienti simili per segnalare il proprio carattere convenzionale: la presenza di teatro nel teatro, del quadro nel quadro, o di uno specchio [...], richiamano tutta l'attenzione dei fruitori sulla convenzionalità segnica del linguaggio artistico. Riproducendo se stessi al loro interno, linguaggio figurativo e linguaggio drammatico riproducono se stessi come puri significanti, e convergono nella creazione di un discorso che tende a scegliersi gli elementi e i modelli rappresentativi al proprio interno⁹.

In a number of Elizabethan¹⁰ plays the presence of a painting of a female character is not merely exploited at a symbolic level, but seems to occupy a well-defined scenic space. Fram-

⁷ The Arden Shakespeare, ed. by P. Ure, London, Methuen, 1987: II.ii.13-25.

⁸ For a survey of works on the relationship between literature and painting in the English Renaissance see C. HULSE, «Recent Studies of Literature and Painting in the English Renaissance», *English Literary Renaissance*, vol. 15, 1985.

⁹ «Deceiv'd in that which seems so»: l'iconografia dell'illusione in *The Winter's Tale*, *Strumenti critici*, vol 16, n. 1, 1999, p. 10.

¹⁰ The adjective «Elizabethan» is used in the present essay in a wider sense, to indicate the period that includes the three reigns of Elizabeth I Tudor (1558-1603), James I Stuart (1603-1625) and Charles I Stuart (1625-1649).

ing effects are created (here in the double meaning of metatheatrical frame – bringing attention to bear on the theatrical and dramatic realities in the play – and a supporting wooden structure for a painting) where the character is reflecting on dramatic material and offers it to the spectators in pictorial form.

The analysis of the ideological function of scenic effects that derive from the production of scenes centred around a female portrait must take into account the issue of the representation of female beauty. Italian Renaissance theoreticians believed that the portrait of a beautiful lady had to represent more an ideal of beauty than a faithful reproduction of the sitter. In J. Lyly's play *Alexander and Campaspe* the painter Apelles, praised for the realism of his portraits, falls in love with beautiful Campaspe, betrothed to Alexander the Great, while he is painting her portrait. He is reluctant to complete his work, from which he appears unable to detach himself («Campaspe, to be honoured, not obtained: to be painted, not possessed of thee») ¹¹. The plot has a favourable dénouement for the painter as Alexander magnanimously steps back and blesses the union between the woman and the painter, who is now able to possess the original, after having treasured a copy of the lady. The implication seems to be that whoever possesses the skill to reproduce ideal beauty, also deserves to possess the object of representation. The complex relationship between the idealized representation of female beauty and the individual characteristics of the model is discussed by E. Cropper, who explores the paradox of the disappearance of the sitter in favour of its artistic replica:

Broadly stated, the problems are the following: that the physical beauty of the beloved is necessarily beyond representation, that the representation of intrinsic beauty is specifically beyond the painter's reach, and finally, that the painting of a beautiful woman, like the lyric poem, may become its own object, the subject being necessarily absent ¹².

So highly does Alexander prize the power of the painter's

¹¹ *Alexander and Campaspe*, in C. MILLS GAYLEY (ed.), *Representative English Comedies*, New York and London, Macmillan, 1907: III. iv. 39.

¹² «The Beauty of Woman: Problems in the Rhetoric of Renaissance Portraiture», in M. FERGUSON, M. QUILLIGAN, N.J. VICKERS (eds.), *Rewriting the Renaissance. The Discourses of Sexual Difference in Early Modern Europe*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1987, p. 181.

art in creating something more beautiful than nature that the woman is inevitably displaced by the work, and confined to a subordinate position, even if she has inspired and provided primary material for the painting.

In sixteenth century England, sitters for portraits were commonly men (royals, aristocrats or men of property). It has been stressed¹³ that when dynastic portraits were commissioned, fathers and sons were portrayed so as to show the family line as a guarantee of succession and hierarchical positions within the family, while the mother and other female descendants were generally depicted in a subordinate position (in Kyd's *The Spanish Tragedy* Hieronimo asks the painter Bazardo to paint such a portrait). Women were important sitters when they were sovereigns (as the many portraits of Elizabeth testify) or prospective ones (Henry VIII used to send his court painter Holbein on expeditions to foreign courts to draw portraits of eligible noblewomen)¹⁴. The fact that Elizabeth, as well as being a woman, was also a political ruler, raises a number of controversial issues which concern the representation of governors in England at that time, from the importance attributed to royal portraits in a reformed (and iconoclastic) context, to the attempt to create and control iconographic and symbolic patterns for royal portraiture, to the supervision and even censorship of royal portraits that circulated or were exhibited. The royal portrait, in the new Anglican perspective, came to fill the vacuum left by the Reformation, which had rejected other forms of holy images as idolatry (H. Hackett¹⁵ has studied how the Elizabeth cult, among other things, replaced the celebration of the Virgin Mary as a female personification of virtue). Miniatures of the queen were worn by courtiers with devotion, although in the last years of Elizabeth's reign, strict control was exercised over the circulation of the pictures of the queen to prevent them from being used in witchcraft practices that might endanger the sovereign's life:

¹³ See C. BELSEY, «Disrupting sexual difference: meaning and gender in the comedies» in J. DRAKAKIS, *Alternative Shakespeares*, London, Methuen/Routledge, 1985, and J. GOLDBERG, «Fatherly Authority: The Politics of Stuart Family Images», in M. FERGUSON *et. al.* (ed.), *op. cit.*

¹⁴ See L. ROSCIONI, «Ritrarre la futura moglie di Enrico VIII, che impresa!», *Ars*, January 1998, pp. 108-109.

¹⁵ H. HACKETT, *Virgin Mother, Maiden Queen. Elizabeth I and the Cult of the Virgin Mary*, Basingstoke, Macmillan, 1995.

The royal image was desirable for its good «effect» but because it partook in some mysterious way of the nature of the sitter, it was also potentially dangerous¹⁶.

If attacking or defacing a portrait of the queen was believed to affect her in some way, it is clear that the portrait was sometimes perceived as a disturbing double for the sitter, rather than just an artistic replica of the ruler. English contemporary drama, which very often produces doubling and framing effects in such metadramatic devices as the play within the play, the duplication of audiences or disguise, seems to have perceived and taken full advantage of the metatheatrical potentialities of the female portrait on stage as a pictorial duplication of the character's position in a patriarchal world.

The aim of the present essay is to investigate the dramatic function and the symbolic meaning of the female portrait (which is discussed, read and interpreted as if it were a text in various ways by different characters) in the plays. Often the relationship between the painting and the female sitter in the play is visualized / verbalized in terms of detachment and alienation, especially when the sitter's identity is projected onto the portrait, which the patriarchal world «reads» and interprets as her true self. The forced adherence to a female submissive role (exemplified by the art manufacture) can result in frustration for the female character, who feels imprisoned in a misogynist and often misleading representation of her identity.

A first instance of this is expressed in the Duchess of Malfi's following words (even if the passage refers to sculpture rather than painting):

DUCHESS: This is flesh, and blood, sir.
'Tis not the figure cut in alabaster
Kneels at my husband's tomb¹⁷.

The character of the Duchess in Webster's tragedy, a rare example of female ruler, is obsessively trying to define both her public role, to which she still holds on to when she is deposed and imprisoned («I am Duchess of Malfi still...») and her private one, which gives her the happiness of a family life (but for which she has to pay a very high price). By stressing

¹⁶ R. STRONG, *Gloriana. The Portraits of Queen Elizabeth I*, London, Thames and Hudson, 1987, p. 41.

¹⁷ E. BRENNAN (ed.), *John Webster. The Duchess of Malfi*, New York/London, Black/Norton, 1983 (I.ii.369-371).

that she is a different person from her representation as a kneeling figure in the funeral monument¹⁸ the Duchess (whose first name we are never told – her individuality being at one with her office) seems to be associating her public role with the motionless transparency of marble to be revered, together with her husband (17th century funeral monuments were viewed as family records, and it was a common practice to portray a man's family upon tombs, generally kneeling sideways to the spectator). It is precisely this static and tributary representation that the noble lady tries to subvert in the course of the play, through her marriage to Antonio, her steward of base descent. In her determination not to worry about the consequences that her transgression will inevitably bring about, the Duchess rejects the immobility, that of «death in life», which is required of her by social conventions: she is not yet willing to «freeze» in a position of eternal devotion and fidelity to her dead husband, motionless in her obedience to her brothers and prisoner of her widowhood. The picture of the kneeling Duchess can also be interpreted as an omen of her unhappy destiny, an emblem of mortality that the Duchess will come to embody, when the end draws near and she will perform the role of the kneeling Christian martyr¹⁹. The Duchess's representation as an alabaster statue is an effective visual metaphor for the prison of her public role, her lack of freedom and movement in the gilded cage of the court, the impossibility to abide by the laws of a patriarchal world that imposes physical limits to the development of female personality: the Duchess's sculpture can be identified as the «cast» that the patriarchal world has devised to mould the female ruler into a fragile and subordinate human being.

¹⁸ Several attempts were made to preserve funeral monuments from destruction: «The government itself, having encouraged the pulling down of images at one point, found itself in the position of needing to defend parts of the church fabric. There was, for example, considerable alarm, prompting a government decree in 1563, about the way in which the removal of the imagery of the saints in churches had led to the defacing of the tombs and monuments of the ancestors of the currently rich and powerful in society; this was seen to be highly subversive of the established political order» (M. HOWARD, *The Tudor Image*, London, Tate Gallery editions, 1995, p. 11. For a history of funeral art in England see E. MERCER, *English Art 1553-1625*, Oxford, Clarendon Press, 1962).

¹⁹ «DUCHESS: Yet stay, heaven gates are not so highly arch'd
As princes' palaces: they that enter there
Must go upon their knees» (IV.ii.228-230)

In *The Merchant of Venice* female identification with the work of art appears in a patriarchal context, where Portia estranges herself by projecting her identity onto her picture locked in the casket that her suitors must discover. Once again, the fact that the picture is very likely to be a miniature is in keeping with the atmosphere of mystery²⁰ that surrounds the choice and the object itself: a treasure that has to be approached with caution and a metaphor for the difficulty of gaining access to the lady. It is known that Elizabethan miniatures²¹ were precious artistic objects to which a person could be admitted through a series of «public enclosures»: the private rooms, among them the bedroom, in which a cabinet was found where the miniature was kept, generally in a gold jewelled locket. It was a physical and spatial journey into a series of encasings which resulted in the concealment of a secret rather than its revelation, as P. Fumerton suggests:

The outer layers of ornament of an Elizabethan limning, then [...] provide the necessary passage to the inner, truthful self. Like the corridor of an antechambers leading to the private room, moreover, they also hide the self they reveal. Certainly the delicacy of the built-up ornament conveys a sense of intimacy that reinforces the up-closeness of the simple face it frames. But such intimacy is «sweet» [...] and idealizes the sitter. We see not a «true» but a flattering image of the self. The true self remains hidden behind the «sweet» ornament that encircles it²².

In this scene Portia's picture here *is* her own person, and whoever finds *it* will be able to marry *her*: the faithful miniature of the lady is her substitute as well as an artistic reproduction. Although the other two pictures, of the idiot and the skull, belong to the allegoric-emblematic tradition, yet all three provide the illustration of a motto (the «scroll») equally con-

²⁰ Miniatures were prized for their intimate nature and as a reminder of the beloved one. For example, Benedick in *Much Ado About Nothing*, having realized that he is in love with Beatrice, rushes off «to get her picture» while Proteus, in *The Two Gentlemen of Verona* asks for Sylvia's picture «that is hanging in [her] chamber».

²¹ On English Renaissance miniatures and their relationship with contemporary paintings see, among others, E. AUERBACH, *Tudor Artists. A Study of Painters in the Royal Service and of Portraiture on Illuminated Documents From the Accession of Henry VIII to the Death of Elizabeth I*, London, The Athlone Press, 1954; D. FOSKETT, *British Portrait Miniatures*, London, Spring Books, 1963; G. REYNOLDS, *English Portrait Miniatures*, Cambridge, C.U.P., 1988.

²² ««Secret Arts»: Elizabethan Miniatures and Sonnets» in S. GREENBLATT (ed.), *Representing the English Renaissance*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1988, p. 104.

tained in the casket and which explains the picture and comments on the outcome of the choice, with the formal arrangements typical of emblems²³. The ultimate test will be to combine the right metal with the lady's picture, so as to create an original symbolic association (as gold and silver would not), «witty» and unthought-of. In his riddle Portia's deceased father requires her daughter's suitors to create a new and ingenuous emblem, to travel along an unusual mental route which deviates from the traditional course that would end up in the obvious association of beauty with precious metals. Portia's future husband will have to try his hand at creating an emblem and combining the power of image with poetry:

BASSANIO: So may the outward shows be least themselves, –
 The world is still deceiv'd with ornament –
 In law, what plea so tainted and corrupt,
 But being season'd with a gracious voice,
 Obscures the show of evil? In religion,
 What damned error but some sober brow
 Will bless it, and approve it with a text,
 Hiding the grossness with fair ornament?
 There is no vice so simple, but assumes
 Some mark of virtue on his outward parts;
 How many cowards whose hearts are all false
 As stairs of sand, wear yet upon their chins
 The beards of Hercules and frowning Mars,
 Who inward search'd, have liver white as milk? –
 And these assume but valour's excrement
 To render them redoubted. Look on beauty,
 And you shall see 'tis purchas'd by the weight,
 Which therein works a miracle in nature,
 Making them lightest that wear most of it:
 [...]
 Thus ornament is but the guiled shore
 To a most dangerous sea: the beauteous scarf
 Veiling an Indian beauty; in a word,
 The seeming truth which cunning times put on
 To entrap the wisest²⁴.

Bassanio's speech on the contrast between appearance and reality, a motif which is present in many Elizabethan plays,

²³ See M. BATH, *Speaking Pictures. English Emblem Books and Renaissance Culture*, London and New York, Longman, 1994 and its updated bibliography on the emblematic tradition in England.

²⁴ Quotations are from *The Arden Shakespeare*, ed. by Russell Brown, London, Routledge, 1984 (III.ii.73-91; 97-101).

explores the issues of the paintings' potentiality for deceit: pictures can be idealized, betray the real nature of the sitter and ultimately deceive the person who is looking²⁵.

Gold, which has been turned down in the choice of the caskets, is nevertheless a crucial element in the description of Portia's miniature («Here in her hairs the painter plays the spider, and hath woven a golden mesh to entrap the hearts of men» III. ii. 120-122). In fact the gold which was used to embellish the miniatures and manuscripts was not gold paint but pure gold leaf, used in powder form and tempered with weak gum water. Portia is indeed a treasure, as is her replica in the casket, with which she identifies: «I am locked in one of them / If you do love me, you will find me out» (III. ii. 40-41). The chosen candidate will have to look beyond appearances, then contemplate the portrait, and finally «see» the model with the eyes of a future husband. It is the successful completion of this visual game which allows Bassanio to gain possession of his treasure and Portia to escape the prison of her father's will.

In Massinger's play *The Picture* the painter Baptista paints a magic portrait of Sophia for her husband Mathias, who is about to leave for the war, in the hope that he will distinguish himself in battle and gain promotion. This picture has the peculiarity of altering its colours if the lady is unfaithful. Once again the portrait is perceived as a revealing and «objective» alter ego for the woman, who is able to dissimulate and hide her real nature under a perfectly truthful appearance. The art object is believed to give access to the innermost secrets of Sophia's soul and is incapable of lying: or at least this is what Baptista and Mathias believe, having devised together this crafty way to control a wife's fidelity in the absence of a watchful

²⁵ Bassanio's final considerations are on Portia's portrait, its realism («What demi-God has come so near creation») but also on the impossibility for pictorial representation to be superior to the original («so far this shadow doth limp behind the substance»). The theme of the portrait that deceives the spectator because it rivals nature in its perfect reproduction of reality, as we have seen, is a commonplace theme in Elizabethan drama: in *Timon of Athens* for example the poet and the painter compare their respective arts, agreeing on art's superiority to nature in portraying beauty:

PAINTER: It is a pretty mocking of the life. Here's a touch: is it good?

POET: I will say of it

It tutors nature, artificial strife

Lives in these touches, livelier than life.

(The Arden Shakespeare, ed. by H.J. Oliver, London, Routledge, 1986: I. i. 35-38)

husband. Although the portrait is considered incapable of deceiving, soon enough a problem of interpretation arises: in the painting the meaning of the intersection of black lines with yellow (which indicates temptation) is not clear. The painter's cautious words ('If you haue me interpret it, in her consent, and wishes / She's false but not in fact yet» IV.i. 38-40) is in contrast with Mathias' rage, which follows his conviction that the colours are evidence of Sophia's betrayal. Only the audience, because they are following two lines of action alternating between the setting of the court and Mathias' house, are able to recognize the painter's substantially correct interpretation of the portrait (Sophia has decided to betray her husband on the grounds of the false report of his immoral behaviour at court but she will not carry out her revenge plan): otherwise the ambiguity of the picture renders it almost impossible to find a reason why «the picture altered». Subsequent events will explain the reason for the strange mixture of colours in the painting (or the miniature, which would have been easier to carry) and inspire various considerations on the changeable picture as an emblem of human mutability:

MATHIAS: When we are growne up to ripenesse, our life is
 Like to this picture. While we runne
 A constant race in goodnesse, it retaines
 The iust proportion. But the iourneye being
 Tedious, and sweet temptations in the way,
 That may in some degree diuert vs from
 The rode that we put forth in, ere we end
 Our pilgrimage, it may like this turne yellow
 Or be with blacknesse clouded. But when we
 Finde we haue gone astray, and labour to
 Returne vnto our neuer fayling guide
 Vertue, contrition with vnfained teares,
 The spots of vice wash'd off, will soone restore it
 To their first pureness.

If the portrait provides an insight on Sophia's conduct, Mathias himself turns into a portrait for his wife:

SOPHIA: Without a magicall picture, in the touch,
 I find your printe of close and wanton kisses
 On the Queenes lipps²⁶.

²⁶ Quotations are taken from P. MASSINGER, *The Picture*, ed. by Edwards *et al.*, in *The Plays and Poems of Philip Massinger*, vol. III, Oxford, Clarendon Press, 1976 (IV. iv. 69-82; V. iii. 53-54).

Much more perceptive than her jealous husband, she can «read» the truth over Mathias' body as if he was a pictorial text: unlike her own portrait, ambiguous and misleading, her husband's face is eloquent and revealing. The place where truth should be found (and looked for) in the play is a debatable issue: sensuous reality or artistic representation are attributed different values at different times. The hypothesis that the play offers at the very beginning, that reality is potentially deceiving and the art object absolutely truthful (which leads Mathias to commission the magical portrait) is seriously challenged at the end of the play, where Sophia proves herself to have been faithful while the work of art does not allow a single interpretation and is therefore ambiguous («a cheating picture», in Sophia's words). Instead of communicating to the spectator (Mathias) private information about the lady in a clear way, it turns into a specular surface where Mathias can see, reflected, his own temptation to lust and unfaithfulness. He is encouraged to betray his wife after he has seen, as if in a mirror, that she may be going through a similar experience. Thus the portrait is not simply a double for Sophia or a powerful visual metaphor for the objectification of the woman over whom man wants to exercise absolute control, but also provides a double and a mirror for Mathias' desire to be seduced by the Queen. The painting, as a device to gain secret entrance to the woman's soul and reveal the meaning of her actions is partly a failure in the play: but as a reflexion of man's fears and anxieties about woman's sexual availability and licentiousness it is an effective means of self discovery. A prop devised to prevent or counteract female deception, Sophia's portrait turns into an agent of deception itself.

The act of painting or the exhibition of a female portrait as a dramatic unity in a play is not only effective to discuss, with remarkable visual impact, issues pertaining to the fictionality of performances and the representation of woman but also plays a crucial role in a plot of trickery, stressing parallels between artistic, theatrical and diegetic deception. In *Arden of Faversham* the portrait, as well as an imperfect representation of reality, works as a «prop» which interacts with other elements of the plot. This «domestic play», like Massinger's *The Picture*, explores the theme of female unfaithfulness with the reference to a picture of an adulteress. A painter is willing to help Alice Arden kill her rich husband (so as to enjoy the inheritance

with her lover) by mixing poison to the colours he will use to paint the woman's portrait:

MOSBY: I happened on a painter yesternight,
 The only cunning man of Christendom,
 For he can temper poison with his oil
 That whose looks upon the work he draws
 Shall, with the beams that issue from his sight,
 Suck venom to his breast and slay himself.
 Sweet Alice, he shall draw thy counterfeit,
 That Arden may be gazing on it perish.

[...]

CLARKE: Why sir, I'll do it for you at any time,
 Provided, as you have given me your word,
 I may have Susan Mosby to my wife.

[...]

I'll tell you straight
 How I do work of these im-poisoned drugs:
 I fasten on my spectacles so close
 As nothing can any way offend my sight;
 Then, as I put a leaf within my nose,
 So put I rhubarb to avoid the smell,
 And softly as another work I paint²⁷.

Despite the fact that Arden's murder will eventually be performed in a far more grotesque and violent way, it appears nonetheless evident that the painter is the potential villain of the piece, ready to offer his technical and artistic skills to be part of a homicidal plot, as well as a sort of black magician who knows how to manufacture pictures that will kill whoever stands in their presence. Alice's lifeless reflection, however, will take upon itself the performance of the terrible act: the painting will become her double, but also a representation of herself onto which the most obscure and violent drives can be projected (a theme which will be developed and expanded in the following centuries and in other literary genres, as in Wilde's *Dorian Gray*), an object that seems to be more relevant to the field of magic than to visual art. By projecting the murderous intent on the painting, the actual moral responsibility for the crime seems to be displaced from the person to the physical object. The deception of art has the potential to become a part of a more dangerous form of deception: if the painter

²⁷ M. WHITE (ed.), *Arden of Faversham*, New Mermaids, London/New York, Benn/Norton, 1982 (I.i.226-234; 248-250; 626-62).

mixes his colours with death Alice Arden's beauty will become, literally, a lethal weapon.

The deceptive power of portraits is further emphasized when the female character is playing the passive role of spectator. Some plays have staged the corrupting power of mythological-libertine pictures over the easily influenced minds of women's character. In Middleton's *Women Beware Women* the scene is carefully staged by the seducer himself with the purpose of arousing his victim's desire. Bianca does yield to the Duke's sexual avances after having been exposed to erotic paintings, as GUARDIANO explains:

Yet to prepare her stomach by degrees
To Cupid's feast, because I saw 'twas queasy,
I showed her naked pictures by the way –
A bit to stay the appetite²⁸.

While she is admiring the art objects the Duke appears, almost mingling in with the portraits in the gallery, «a better piece yet than all these»(II. ii. 315). When the Duke becomes a physical equivalent for a painting, Bianca will have to embody the sexual fantasies on canvas and become his mistress.

Similarly, in *Cymbeline* the deceiving words used by Iachimo, who as we know has devised a trick to enter Imogen's closet, appear to be corroborated by the evidence of the sensual pictures (tapestries and engravings of Cleopatra and Diana bathing) which the woman does not consider improper to keep in her room. Even taking her irreproachable behaviour for granted and recognizing that the Cleopatra in the tapestry does not represent a model for Imogen's conduct, it is nevertheless true that those same pictures, described with abundance of details in the context of the (fictional) tale of a night of adulterous passion, tend to characterize Imogen as a sensual woman and therefore, in the misogynist Renaissance frame of mind, not unlikely to commit adultery. Imogen's «foolish choice» of surrounding herself with pictorial representations of women who did not provide virtuous models according to Elizabethan standards appears to have produced an equation in men's minds between those examples of female behaviour and herself. John Peacock reports the case of the Countess of Shrewsbury,

²⁸ Quotations are taken from Gill (ed.), *Thomas Middleton. Women Beware Women*, New Mermaids, London, Benn, 1968 (II. ii. 402-405).

who had arranged the portraits in her gallery at Hardwick Hall in a decidedly more «judicious way» than the fictional Imogen:

The object was to glorify herself and her family. As a woman, however socially powerful, she is constrained to celebrate her own position through her relations to others. The problem can be read from the decoration of the Withdrawing Chamber, a room properly for her own use, which was hung with tapestries representing famous women of antiquity and the virtues they exemplified. The main emphasis is on wifely virtues, shown by the pious widow Artemisia and the patient Penelope; a rare mythological painting in the room, of Ulysses and Penelope, reinforces the theme²⁹.

It seems that the patriarchal pressure on women to conform to the Renaissance ideal of respectability could also apply to the pictorial representation of the female persona. Just as the sitter projects herself onto the portrait, which partakes of her sense of personal identity, so conversely the female spectator or prospective buyer of paintings must bear in mind that female representation may affect the woman's feelings and moral integrity in a very powerful way (at least in the perception of the patriarchal world).

If the vision of sensual paintings is considered capable of producing such devastating effects on woman's corruptible minds³⁰, it should be remembered that the representation of women in a patriarchal context seems to point to an attempt at the objectification of the female character. In *The Merchant of Venice* and *The Picture* Portia's and Sophia's portraits are synecdochical representations which paradoxically come to be trusted by their respective father and husband more than their

²⁹ J. PEACOCK «The Politics of Portraiture» in K. SHARPE, P. LAKE (eds.), *Culture and Politics in Early Stuart England*, London, Macmillan, 1994, p. 216.

³⁰ Another example of this is Britomart's experience (in the third book of *The Fairie Queene*) at castle Joyeux, Malecasta's palace, whose walls «were apparelled with costly clothes of Arras and of Toure, In which with cunning hand was pourtrahed The love of Venus and her Paramour the Faire Adonis» (J.C. SMITH *et al.* (eds.), *Spenser. The Political Works*, Oxford, O.U.P 1985: 3.I. 34)

Her visual encounter with lustful pictures (and behaviour) in the palace will affect, though only slightly, her moral integrity. She will leave this dangerous place with a wound inflicted by the knight *Gardante*:

The morall steele stayd not till it was seene
To gore her side, yet was the wound not deepe (3.I.64)

own person. In the plays that have been examined, the woman as a responsible and articulate human being is replaced by her supposedly truthful representation, an art *object*. Her displacement by an artistic replica (generally commissioned or devised by her kinsmen in an attempt to control a reduced scale version of the woman) can be interpreted as a metaphor for the contraction of woman's space in the play and ultimately in society. Pictorial and dramatic space interact, conveying the undermining of dramatic illusion through distancing and self-reflexive effects as well as traditionally patriarchal constrictive policy as far as ideology is concerned. As Pomeroy observes:

By rendering an imitation of physical space, a picture may be conveying a metaphor for discursive space – a three dimensional and perhaps boundless area of mental activity where meanings may emerge and move into combination and even paradoxes³¹.

What happens in the plays is that the female character is downgraded (and degraded) from a three-dimensional to a two-dimensional representation; easier to be managed or manipulated, nonetheless the picture reproduces the woman as a distorting shadow rather than a faithful mirror. The by-products of the scaling down process will be the loss of personal freedom and the impossibility for the woman to make her own unconditioned choices (as in *The Merchant of Venice*), so that the female pictorial effigy becomes only a pale reflection of the real thing, in the same way as in Elizabethan drama the staging of a playlet within a theatrical piece is often a less sophisticated, summarized imitation of the main action (such as «Soliman and Perseda» in Kyd's *The Spanish Tragedy* or «The Murder of Gonzago» in *Hamlet*). The female portrait can function as *en abyme* reproduction for the sitter, attracting, directing and ultimately conditioning the movement of the spectator's gaze; as in Velázquez's *Las Meninas*, where the (imperfect, illusory, almost unreal) reflexion has succeeded in displacing or even erasing the subject of representation. In the painting the spectators have access to the Spanish royal couple only through their image in the mirror (or, as it has been suggested, even more indirectly, through the reflection of the couple's portrait in the mirror)³²; similarly, the presence of the female portrait

³¹ E. POMEROY, *op. cit.* p. 54.

³² «Dobbiamo concludere che l'immagine visibile nello specchio è un

on the Elizabethan stage can momentarily obscure or exclude the original. As M. Foucault has observed:

Un vide essentiel est impérieusement indiqué de toutes parts [...] ce sujet même [...] a été éliminé. Et libre infin de ce rapport qui l'enchaînait, la représentation peut se donner comme pure représentation³³.

The (dramatic, poetic) treatment of the disappearance of the woman-as-subject in favour of the woman-as-object is a powerful metaphor to expose coercive strategies of patriarchal control over woman's personal freedom. One is immediately reminded of Browning's «last Duchess, painted on the wall, looking as if she were alive» in which the picture, a harmless replacement for the seductive Duchess, has now become a trophy and a warning in what has the potentiality to become a Bluebeard-like gallery. The portrait represents a tamed double that can now be easily disposed of by the Duke, providing at the same time a visual synopsis of her story (which depends on the male voice for verbal expression), although «refashioned» by the jealous husband. The Duchess's looks, that «went everywhere» when alive, now have been made demure by Brother Pandolph's skill and her husband's almost exclusive access to the painting. As well as addressing the issue of pictorial representation as a form of patriarchal control, Browning's monologue shares with the dramatic samples analysed above the question of the anxiety caused by the woman's gaze, and its exposure to corrupting forces from the outside. The dramatization of the woman's sexual weakness before lascivious paintings should also be connected with the standard tropes of English anti-theatrical tracts. Gosson's *The School of Abuse* (1579) for example, clearly expresses a concern that the safety and reputation of women can be endangered at the theatre, as the female playgoer might become the object of the gaze of many men. What J. Howard suggests, however, is that it could be the *woman's* gaze, to represent a threat to

riflesso del doppio ritratto di Filippo IV e Marianna a cui il pittore raffigurato nel quadro sta lavorando e che è nascosto alla nostra vista»: SNYDER, «Las Meninas e lo specchio del principe», in A. NOVA (ed.), «Las Meninas». Velasquez, Foucault e l'enigma della rappresentazione, Milano, Il Saggiatore, 1997, p. 120.

³³ M. FOUCAULT, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1966, p. 31.

the larger patriarchal economy within which her circulation was in theory a highly structured process involving her passage from the house and surveillance of the father to the house and surveillance of the husband [...]. In the theatrical economy of gazes, could men have done all the looking, held all the power³⁴?

Patriarchal strategies of control were clearly directed towards the perpetuation of an order in which women were accountable to their male kinsmen, and anchored to a structure of vigilance «useful in securing the boundary between “good women” and “whores”»³⁵.

The female portrait would seem to represent a suitable substitute able to prevent free movement and ultimately «frame» the character in a position of subordination, but problems of interpretations inevitably arise, since the displacing art object is only an imperfect counterfeit of the original (as in *The Picture*). Showing the painful consequences that might ensue if the woman character looks at improper objects is a further attempt to contain what was perceived as a threat to masculinist ideology. The patriarchal desire to narrow woman's sphere of action in the circumscribed space of a painting and limit the female character's exposure to deceitful and corrupting art (whether in the form of painting or plays) is staged as a male fantasy of physical confinement:

The question is, when is a person out of her place *in* danger and when is she *a* danger to those whom, by her new placement, she is displacing?³⁶

³⁴ J.E. HOWARD, «Women as Spectators, Spectacles and Paying Customers», in D. SCOTT RASTAN, P. STALLYBRASS (eds.), *Staging the Renaissance. Reinterpretations of Elizabethan and Jacobean Drama*, New York and London, Routledge, 1991, p. 71-72.

³⁵ *Ibidem*, p. 71.

³⁶ *Ibidem*, p. 73.

WOMAN'S REPRESENTATION IN ELIZABETHAN DRAMA

ABSTRACT

The article, combining a feminist and interart comparative approach, addresses the issue of the representation of the female character in Elizabethan drama through the analysis of scenes that are centred around a female portrait. As well as distancing and self-reflective effects which undermine dramatic illusion, the presence of the painting appears to create the displacement of the sitter in favour of her synecdochical representation over which the patriarchal world exerts various forms of oppressive control.

KEY WORDS

Painting. Elizabethan Drama. Patriarchy.

Sara Vecchiato

A NOTE ON *LONGTEMPS-LONGUEMENT* *

Longtemps and *longuement* are two French duration adverbs, which can be both roughly translated with «for long». Traditional grammars usually treat them as simple synonyms, but they do differ and this difference presumably determines their different distributional properties.

Longtemps behaves as an event adverb. In fact, it can have a parenthetical use (1.) and be the object of negation (2.), clefting (3.) and interrogation (4.):

1. (*Longtemps*,) Max a (, *longtemps*,) cru (, *longtemps*,) qu'il y parviendrait.
(*For long*), Max has (*for long*) thought (*for long*) that he would manage it
«Max thought for long that he would manage it.»
2. Max n'a pas occupé ce poste *longtemps*.
Max not_d has not occupied this place for long
«Max didn't occupy this position for long.»
3. C'est *longtemps* que j'ai réfléchi à la question.
It is for long that I have reflected to the question
«FOR A LONG WHILE I reflected about the question.»
4. Est-ce que Pierre a *longtemps* parlé?
Is it that Pierre has for long spoken?
«Did Pierre speak for long?»

On the contrary, *longuement* is a verbal adverb and its parenthetical, negated or clefted use is very problematic. However, it can be the object of interrogation.

* I wish to thank Maria Teresa Biason, Guglielmo Cinque, Marie-Christine Jamet and Dominique Sportiche for their native judgements and/or helpful comments and suggestions.

5. *Il n'a pas *longuement* occupé ce poste.
He not_{cl} has not for long occupied this place
6. ??C'est *longuement* que j'ai réfléchi à la question.
It is for long that I have reflected to the question
«FOR A LONG WHILE I reflected about the question.»
7. Avez-vous *longuement* réfléchi avant de prendre cette décision?
Have you for long reflected before of taking this decision
«Did you reflect a long while before taking this decision?»
8. (**Longuement*,) j'ai (??, *longuement*,) réfléchi à la question
(??, *longuement*).
(*For long) I have (??, for long,) reflected to the question
(??, for long).
«I reflected about the question for long.»

Their selectional properties are also different: *longtemps* is compatible with all kinds of predicates; state predicates (9.), activity predicates (11.), accomplishment predicates (12.) and achievement predicates (13.), whereas *longuement* selects activity predicates and predicates indicating a temporary quality. Then it can be claimed that *longuement* requires the homogeneity of action, while *longtemps* has often an iterative reading.

9. Pierre a *longtemps*/**longuement* été malade.
Pierre has for long been sickly
«Pierre has been sickly for long.»
10. Pierre a été *longuement* malade.
Pierre has been for long sick
«Pierre was sick for long.»
11. Max a *longtemps*/*longuement* cherché une solution.
Max has for long looked for a solution
«Max has looked for a solution for long.»
12. Les travaux ont *longtemps*/**longuement* été faits avec un outillage de fortune.
The works have for long been done with an equipment of fortune
«The works have been done with makeshift tools for long.»
13. Max a *longtemps*/**longuement* trouvé des solutions.
Max has for long found art._{indef} solutions
«Max used to find solutions for a long time.»
14. Max a *longtemps* traversé l'Atlantique.
Max has for long crossed the Atlantic Ocean
«Max used to cross the Atlantic Ocean for a long time.»

In other terms, *longuement* indicates the duration of an uninterrupted action, while *longtemps* can indicate both how long the same uninterrupted action lasts and how long a repeated action lasts. For example, in (15.) Maxime eats his ice-cream slowly, so that it takes long for him to finish it. Instead, (16.) is ambiguous: Maxime can either have eaten his ice-cream slowly or have eaten ice-cream again and again over some years.

15. Maxime a *longuement* mangé de la glace.
 16. Maxime a *longtemps* mangé de la glace.
 Maxime has for long eaten of the ice-cream
 «Maxime has eaten ice-cream for long.»

Between the two, only *longtemps* answers to the question *Combien de temps...?* «How long...?» and it accepts prepositions and verbs of duration.

17. – *Combien de temps* Maxime a-t-il réfléchi à la question?
 – Trois ans/ *Longtemps*/ **Longuement*.
 How much of time Maxime has he reflected to the question – Three years/ For long
 «How long did Maxime reflect upon the question? – Three years/ A long while.»
18. Pierre n'a pas ouvert la bouche pendant *longtemps*/**longuement*.
 Pierre not_{cl} has not opened the mouth during for long
 «Pierre hasn't opened his mouth a long while.»
19. Les recherches de Maxime ont duré *longtemps*/**longuement*.
 The researches of Maxime have lasted for long
 «Maxime's pieces of research lasted a long while.»

All these data support the claim that *longtemps* and *longuement* are not synonyms. In fact, if we try to locate them into the universal hierarchy of adverbs formulated by Cinque ('99), their apparent equivalence is confirmed by the fact that, with respect to other adverbs, they apparently occupy exactly the same position. Both *longtemps* and *longuement* follow *bientôt* «soon» and precede *presque* «almost» – this is to say, they actually are in the same position as the semantically opposite duration adverb *brièvement* «briefly». This conclusion is supported by the fact that they both follow all the adverbs higher than *bientôt* and lower than *presque*. However, with respect to each other they are strictly hierarchically ordered – that is, *longtemps* can only precede *longuement* (39-40).

- 22b. *La radio a *longtemps bientôt* transmis ce message à toutes les heures.
- 23a. *Ce film à la télé a *presque longtemps* bouleversé la demoiselle.
- 23b. Ce film à la télé a *longtemps presque* bouleversé la demoiselle.
This film on the TV has for long almost upset the young lady
«This film on TV has almost upset the young lady for a long while.»
- 24a. *Les épidémies ont *complètement longtemps* ravagé cette zone.
- 24b. Les épidémies ont *longtemps complètement* ravagé cette zone.
The epidemics have for long completely ravaged this zone
«Epidemics have completely ravaged this zone for long.»
- 25a. *Les agriculteurs ont *tout longtemps* essayé.
- 25b. Les agriculteurs ont *longtemps tout* essayé.
The farmers have for long everything tried
«The farmers have tried everything for long.»
- 26a. *Ce politicien-là a *très bien longtemps* combattu l'inflation.
- 26b. Ce politicien-là a *longtemps très bien* combattu l'inflation.
This politician-there has for long very well fought the inflation
«That politician has fought inflation very well for long.»³

Since there are two layers of *de nouveau* «again», *vite* «quickly», *rarement* «rarely», we would expect *longtemps* to freely precede and follow it. As to *de nouveau*, this option is probably ruled out by semantic reasons. On the contrary, it is possible with *vite* and *rarement*, though their reciprocal scope determines a difference in meaning.

- 27a. Les écologistes ont *de nouveau longtemps* combattu la pollution.
The environmentalists have again for long fought the pollution
«Environmentalists have fought pollution again for long.»
- 27b. *Les écologistes ont *longtemps de nouveau* combattu la pollution.

³ I tested the modified form *très bien* «very well» in order to avoid the reading in which *bien* «well» modifies *longtemps* «for long» yielding *bien longtemps* «for a very long time».

- 28a. Les bureaucrates ont *longtemps rarement* pratiqué du sport.
The bureaucrats have for long rarely practised some sport
«For long, bureaucrats have rarely practised some sport.»
- 28b. Les bureaucrates ont *rarement longtemps* pratiqué du sport.
The bureaucrats have rarely for long practised some sport.
«Bureaucrats have rarely practised some sport for long.»
- 29a. Les gens se sont *vite longtemps* méfiés de la politique.
The people REFLEX._d are quickly for long distrusted of the politics.
«People quickly distrusted politics for long.»
- 29b. Les gens se sont *longtemps vite* méfiés de la politique.
The people REFLEX._d are for long quickly distrusted of the politics.
«For long, people have quickly distrusted politics.»

Then we can look at *longuement*:

- 30a. Les touristes ont *toujours longuement* visité cette ville.
The tourists have always for long visited this town.
«Tourists always visited this town for long.»
- 30b. *Les touristes ont *longuement toujours* visité cette ville
- 31a. Les membres du comité ont *récemment longuement* discuté ce projet.
The members of the committee have recently for long discussed this project.
«The members of the committee have recently discussed this project for long.»
- 31b. *Les membres du comité ont *longuement récemment* discuté ce projet.
- 32a. Les admirateurs de Pavarotti l'ont *bientôt longuement* sifflé.
The fans of Pavarotti him_d have soon for long whistled.
«Pavarotti's fans soon whistled at him a long while.»
- 32b. *Les admirateurs de Pavarotti l'ont *longuement bientôt* sifflé.
- 33a. *Les copains de Martin l'ont *presque longuement* idéalisé.
- 33b. Les copains de Martin l'ont *longuement presque* idéalisé.
The schoolmates of Martin him_d have for long almost idealised.
«Martin's schoolmates almost idealised him for long.»
- 34a. *Le deuil l'a *complètement longuement* bouleversé.
- 34b. Le deuil l'a *longuement complètement* bouleversé.

The bereavement him_{cl} has for long completely deranged.
 «Bereavement completely deranged him for long.»

With *tout* «everything», both orders are possible, though with a difference of intonation and perhaps of scope. Instead, *bien* «well» can only follow *longuement*.

35a. On a *tout longuement* révisé.

35b. On a *longuement tout* révisé.

PRON_{impers} has for long everything revised.

«We revised everything for long.»

36a. *Le directeur a *très bien longuement* écouté Hélène.

36b. Le directeur a *longuement très bien* écouté Hélène.

The director has for long very well listened to Hélène.

«The director listened to Hélène very well for long.»

With *de nouveau* «again», it is possible for *longuement* to precede it and to follow it:

37a. Les affaires ont *de nouveau longuement* retenu Daniel.

37b. Les affaires ont *longuement de nouveau* retenu Daniel.

The businesses has for long again kept Daniel.

«Daniel was kept again by his businesses for long.»

Instead, *rarement* «rarely» presents some difficulty:

38a. Les frères Taviani ont *rarement longuement* travaillé sur les pays orientaux.

The brothers Taviani have rarely for long worked on the countries eastern.

«The Taviani brothers have rarely worked on eastern countries for long.»

38b. *Les frères Taviani ont *longuement rarement* travaillé sur les pays orientaux.

As said above, the two adverbs' mutual order is *longtemps* > *longuement*:

39a. On a *longtemps longuement* chanté cette chanson.

PRON_{impers} has for long for long sung this song.

«We have sung this song a long while for a long time.»

39b. * On a *longuement longtemps* chanté cette chanson.

As both *longtemps* and *longuement* can follow the past participle, their reciprocal order is respected also in this configuration.

- HAEGEMAN, Liliane: *Introduction to Government and Binding Theory*, Blackwell Publishers, UK, 1994.
- KAYNE, Richard S.: *French Syntax—The Transformational Cycle*, 1-65, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1975.
- KAYNE, Richard S.: *The Antisymmetry of Syntax*, Linguistic Inquiry Monographs, 25, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1994.
- LAENZLINGER, Christopher: *Comparative Studies in Word Order Variations*, Ph.D. thesis, Université de Genève, 1996.
- MOURELATOS, Alexander P. D.: *Events, Processes and States*, in *Syntax and Semantics*, 14, 191-211, Academic Press, San Francisco, 1981.
- NØLKE, Henning: *Recherches sur les adverbes: bref aperçu historique des travaux de classification*, *Langue Française*, 88, 117-123, Larousse, Paris, 1990.
- TOGEBY, Knud: *Grammaire française. Volume II: Les formes personnelles du verbe. Volume IV: Les mots invariables. Etudes Romanes de l'Université de Copenhague*, Akademisk Forlag, Copenhague, 1984.
- TRAVIS, Lisa: *The Syntax of Adverbs*, *McGill University Working Papers in Linguistics*, Montréal, 1988.

ABSTRACT

This squib examines the semantic, selectional and distributional properties of two French duration adverbs, *longtemps* and *longuement*. Despite grammars traditionally treat them as synonyms, *longtemps* behaves as an event adverb, while *longuement* is a verbal adverb. They are both found in the position reserved to adverbs of duration in the universal hierarchy of adverbs established by Cinque (1999). However, *longtemps* can only precede *longuement*, as in the hierarchy event adverbs are always on the left of verbal adverbs.

KEY WORDS

Longtemps. Longuement. Word order.

Andrea Zinato

«HONESTA RES EST LAETA PAUPERTAS».
ALCUNE NOTE SULLE *SENTENTIAE* SENECAE
DE LA *CELESTINA* PRIMITIVA

Già indicati dal primo *comentador anónimo*¹ nel XVI secolo, i tributi della *Tragicomedia de Calixto y Melibea* o *Celestina* [in seguito *LC*], nelle sue successive redazioni, alle opere di Seneca (unitamente a quelle di altri autori dell'antichità, da Aristotele a Boezio) sono stati oggetto di numerosi studi e indagini che hanno via via portato a approfondimenti sempre più accurati e condotto a risultati spesso definitivi.

Fu F. Castro Guisasola nel 1924² a mettere in evidenza lo stretto rapporto intertestuale tra *LC* e la tradizione degli autori dell'antichità, segnalandone le «fonti». Per ciò che riguarda gli scritti di Seneca, egli indica tra le letture dell'autore de *LC* le *Epistulae ad Lucilium* e gli apocrifi *Proverbia Senecae*, in realtà opera di Publilio Siro, nella traduzione castigliana realizzata da Pedro Díaz de Toledo, pur rilevando [p. 100] che «*algunas de estas sentencias faltan en los Proverbios glosados por Pero Díaz, lo que indica que Rojas los leyó en otra edición.*»

Questa notazione, come vedremo, risulta assai importante per determinare gli effettivi testi di riferimento e l'intertestua-

¹ M. GARCIA, «Las fuentes literarias castellanas del glosador de *Celestina*», *Celestinesca* 21 (1997), pp. 49-64; P.E. RUSSELL, «El primer comentario crítico de "La Celestina": cómo un legista del siglo XVI interpretaba la "Tragicomedia"», *Temas de la Celestina y otros estudios. Del Cid al Quijote*, Barcelona, Editorial Ariel, 1978, pp. 295-321 e I.A. CORFIS, «Glossing *Celestina*», *La Cónica*, vol. 26.2, 1998, pp. 143-160. Al momento della sua scomparsa avvenuta nel marzo del 1998, L. Fothergill-Payne stava lavorando all'edizione del manoscritto della *Celestina comentada*, che contava di pubblicare per il cinquecentesimo anniversario dell'edizione del 1499. Per i riferimenti al testo de *LC*, uso F. DE ROJAS, *La Celestina*, ed. de D.S. Severin, Madrid, Ediciones Cátedra, 1991⁵.

² F. CASTRO GUIASOLA, *Observaciones sobre las fuentes literarias de «La Celestina»*, Madrid, CSIC, 1924. Utilizzo la ristampa pubblicata nel 1973 sempre a Madrid [pp. 94-100].

lità de *LC* con le opere di Seneca consultate dall'*antiguo autor*³ e successivamente da Fernando de Rojas.

Vent'anni dopo, Heller e Grismer approfondirono le indicazioni di Castro Guisasola estendendo la loro indagine al rapporto generale tra le opere di Seneca e la *celestinesque novel*⁴.

Pur risentendo di oggettivi problemi di verifica sui testi collazionati⁵, dovuti alle circostanze belliche dell'epoca di stesura dello studio [1944], Heller e Grismer, dopo aver messo a confronto le *sententiae* de *LC* con le loro fonti, giungono ad alcune conclusioni che si oppongono all'affermazione di Guisasola in ordine alla possibilità che l'autore (o gli autori) de *LC* avessero a disposizione un'altra «edizione» dei *Proverbia senecae* [p.44]:

(...) It is precarious to argue, as did Castro Guisasola (p.100), that, because some of the allegedly *Senecan sententiae* paralleled in the *Celestina* are not to be found in the *Proverbios* glosados by Pero Díaz de Toledo, Rojas must have used some other edition (of the *Proverbia*). Rather, the Spanish version should be used as a check on what was recognized as Senecan in Spain in the fifteenth century, and the question of the relationship between this version and the text of the *Celestina* can be decided only on the basis of verbal coincidence of disagreement.

Aggiungendo poco oltre [p.46]:

Quotations from the genuine works of Seneca seem to reflect study of the original at first hand, in universities or in private reading. This is especially true in the case of the *Celestina*. Seven quotations from the *Epistulae* follow one another in Act I of this drama (...). Only a small group of letters (Epist 2-7) is drawn upon, as if the author had recently been reading just this portion of the collection. (...) Finally, there is very little agreement between the text of the *Celestina* in these quotations and that of the translation by Pérez de Guzmán (1496), cited by Cejador (...). The author evidently made his own version.

³ Ricordo che nella *Carta a un su amigo*, F. de Rojas sostiene di aver ritrovato un manoscritto contenente il testo de *LC* fino all'inizio del secondo atto «*hermanos míos...*». Lo stesso Rojas ipotizza una paternità di questa prima parte, attribuendola, in base all'opinione di non meglio definiti *algunos* e *otros*, a Juan de Mena o a Rodrigo Cota. La critica celestinesca ovviamente ha dibattuto a lungo sull'autenticità o meno di questa affermazione di Rojas, giungendo a diverse conclusioni. Rimando alla bibliografia citata *infra* n. 6.

⁴ J.L. HELLER, R.L. GRISMER, «Seneca in the celestinesque Novel», *Hispanic Review*, volume XII, 1944, pp. 29-48.

⁵ Ad esempio la traduzione castigliana delle *Epistulae senecane* patrocinata da F. Pérez de Guzmán, viene citata dall'edizione de *LC* di Cejador y Frauca, Madrid, 1913.

Il punto nodale della questione si va dunque delineando con maggior precisione: è indubbio che l'autore della *Celestina* utilizzi sentenze derivate da opere senecane. Tuttavia il modo con il quale egli utilizza questo materiale, secondo alcuni studiosi de *LC*⁶, solleva qualche dubbio e lascia qualche perplessità, poiché, più che autentiche conoscenze filosofiche derivate da letture di testi, paiono modi di citazione mnemonica, strettamente connessi alle modalità di apprendimento di tipo scolastico diffuso nelle Università dell'epoca.

Inoltre non sempre vi è un riscontro preciso, letterale, tra le traduzioni castigliane delle *Epistulae morales*, degli apocrifi *Proverbia* e le *sententiae* presenti ne *LC*, né tantomeno una corrispondenza sempre individuabile, ovvero si profila l'esistenza di un qualche testo intermedio. Da ultimo i riferimenti alle *Epistulae* provengono quasi interamente dal gruppo 2-7 e si diradano in maniera notevole a partire dal secondo atto.

Ai rapporti tra Seneca, il pensiero stoico, lo stoicismo cristiano e *LC*⁷ dedicò i propri lavori la studiosa Louise Fothergill-Payne, la quale nel 1988 pubblicò un testo dall'esauriente titolo *Seneca and Celestina*, assai importante per gli sviluppi futuri degli studi sulle connessioni tra *LC* e le *auctoritates*. L'analisi di Fothergill-Payne, condotta con acribia filologica e profonda cultura, si estende dalla valutazione delle citazioni in rapporto con i testi senecani da cui derivano, all'utilizzo degli elementi della filosofia stoica, nella sua interpretazione medievale, che permeano nel tessuto narrativo de *LC*, giungendo ad alcune conclusioni di primaria importanza [p. 143-4]:

⁶ Data la vastità della bibliografia su *LC*, rinvio al testo di J. SNOW, J. SCHNEIDER e C. LEE, «Un cuarto de siglo de interés en *La Celestina*: documento bibliográfico», *Hispania* (EE.UU.), LIX (1976), pp. 610-60, aggiornato dal successivo repertorio bibliografico curato dallo stesso J. SNOW, «*Celestina*» by Fernando de Rojas: *An Annotated Bibliography of World Interest 1930-1985*, HSMS (BS, VI), Madison, 1985. Indispensabile anche la consultazione di *Historia y crítica de la literatura española* [HCLE], vol. 1, A. DEYERMOND, *Edad Media*, Barcelona, Crítica, 1980, pp. 485-528 e HCLE, Primer suplemento, Barcelona, Crítica, 1991 pp. 377-405. Un notevole compendio bibliografico, specifico soprattutto per l'argomento qui trattato, è presente nello studio di L. FOTHERGILL-PAYNE, *Seneca and «Celestina»*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988, pp. 155-162.

⁷ Tralascio in questa sede i noti studi di M.R. LIDA DE MALKIEL, *La originalidad artística de la «Celestina»*, Buenos Aires, 1962, di J.A. MARAVALL, *El mundo social de la Celestina*, Madrid, Gredos, 1968² e di S. GILMAMN, «*La Celestina*: arte y estructura», Madrid, Taurus, 1978, che pur si soffermano sulla presenza delle dottrine eclettiche stoiche ne *LC*.

The suggestion that the love story of Calisto and Melibea was in fact a parody of the courtly love tradition has substantially altered our perception of the book. Taking the *sententia*, the backbone of the text, as a guide, I have attempted to show that we can extend the parody to include the medieval Senecan tradition as expressed in a pseudo-philosophy. In addition, Rojas broadened the range of targets by including the poetics of the Petrarchan quotation and the passionate mood of the Senecan tragedy. (...) The authors were simply following Seneca's advice to the letter, because, ironically, the philosopher who had given his name to a tradition had advocated that his readers should not follow the example of the majority or act and speak «al hilo de la gente». Thus, with their fiction, the authors of *Celestina* show themselves to be of a truly Senecan independence of mind in an age of outmoded conventions and waning convictions.

Fothergill-Payne purtroppo è scomparsa nel marzo dello scorso anno, e pertanto gli studi a lei offerti dalla rivista di studi *Celestinesca* nel numero monografico (vol. 21, nos. i-ii, 1997), sono diventati un doveroso omaggio alla memoria.

Nel numero monografico la rivista ricapitola la vasta bibliografia della studiosa (ivi, pp. 11-15), nella quale figura un interessante articolo dal titolo «Conséjate con Séneca»: *Auctoritas in Celestina and Celestina comentada*, I. Corfis and J. Snow eds., *Fernando de Rojas and Celestina: Approaching in the Fifth Centenary*, Madison, The Hispanic Seminary of Mediaeval Studies, 1993, pp. 113-28, che al momento della stesura di questa nota purtroppo non ho avuto modo di consultare.

Benché risulti assai difficile riassumere in poche righe la complessità delle analisi compiute da Fothergill-Payne sui rapporti tra *LC* e le opere di Seneca, va indicato che la studiosa sostiene che la *Celestina* è un libro *hondamente senequista*, dato che i personaggi esemplificano alcuni temi affrontati dalla filosofia senecana:

El argumento de *La Celestina*, el cual concentra en «los locos enamorados, los malos sirvientes y las falsas alcahuetas», demuestra tanto en estructura como en dimensión metafórica, una unidad temática que remonta directamente a uno de los principios senequistas más importantes, y es que la esclavitud de cuerpo y alma irremediabilmente acaba en la muerte⁸.

⁸ L. FOTHERGILL-PAYNE, «*La Celestina*: un libro hondamente senequista», *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de hispanistas*, Madrid, Edición Istmo, 1986, pp. 533-540.

In altra parte dello stesso articolo Fothergill-Payne sostiene che l'autore de *LC* avrebbe trovato soprattutto nelle *Epistulae morales* gli *exempla* senecani in ordine a: «1) *falsa amistad y el loco amor*, 2) *la relación entre señores y criados*, y 3) *cómo confortar la muerte de un ser amado*» [p. 538-9], giungendo anche ad ipotizzare che Rojas avrebbe derivato il nome di Melibeia da una citazione virgiliana presente nella epistola XXXVIII senecana (*Insere nunc, Meliboee, puros, pone ordine vites*), cui Rojas avrebbe attinto direttamente, dato che il verso è omesso nella traduzione castigliana delle epistole [p. 537], mentre quello di Calisto sarebbe preso dalla epistola XLVII di Seneca.

Le posizioni di Fothergill-Payne sono condivise e ribadite, nei confronti di chi ridimensiona il senechismo de *LC*, anche da A. Deyermond [1991: 380]⁹:

Otra fuente clásica ha sido estudiada por Fothergill-Payne [1988]: su influjo, desmentido por otros investigadores, que lo limitaban al auto I y a los inicios del II, ha sido plenamente comprobado; a continuación demuestra que varios aspectos de los otros autos en la *Comedia* dependen de la lectura de Séneca, de las obras apócrifas y de los comentarios (...). La utilización de Séneca es a veces paródica, sobre todo en los nuevos autos de la *Tragicomedia*, donde las tragedias del autor latino llegan a ser tan importantes como los tratados morales.

Fothergill-Payne [1988] ha determinato con precisione le citazioni letterali e affini che *LC* mutua dalle *Epistulae morales*, di cui utilizza la *editio princeps* della traduzione castigliana, Zaragoza 1496 (in seguito Z96) indicando anche il luogo nel testo latino delle lettere (qui omesso)¹⁰.

a) *Near-textual quotations*

(*LC*, Atto I, S. 68) Los peregrinos tienen muchas posadas y pocas amistades, porque en breve tiempo con ninguno (no) pueden fincar amistad. Y el que está en muchos cabos, (no) está en ninguno, etc...

⁹ F. RICO, *Historia y crítica de la literatura española, Edad media, Primer suplemento*, a. c. de Alan Deyermond, Barcelona, Editorial Crítica, 1991, pp. 377-388.

¹⁰ Fothergill-Payne utilizza l'edizione di DOROTHY SEVERIN, *La Celestina*, Madrid, Castalia, 1991⁵. Per ciò che riguarda le *Epistulae morales* usa l'edizione critica di L.D. REYNOLDS, *L. Annaei Senecae ad Lucilium. Epistulae morales*, Oxford, University Press, 1966.

(Z96, ep. 2, fol. 3r) Ca ciertamente el que ha su corazón en muchas partes no lo ha en ninguna, así como los que van en peregrinajes y romerías que mudan tantos albergues que con ninguno no toman amor....

(LC, Atto I, S. 69) Tengo por honesta cosa la pobreza alegre.

(Z96, ep. 2, fol. 3r) Honesta cosa es, dijo Epicuro, alegre pobreza

(LC, Atto I, S. 69) No los que poco tienen son pobres; mas los que mucho desean.

(Z96, ep. 2, fol. 3r) Ni es pobre el que ha poco, mas el que mucho desea.

(LC, Atto I, S. 70) Extremo es creer a todos y yerro no creer a ninguno

(Z96, ep. 3, fol. 3r) Porque lo uno y lo otro es vicio, fiarse de todos y dudar de todos.

(LC, Atto I, S. 70) Un ejemplo de lujuria o avaricia mucho mal hace.

(Z96, ep. 7, fol. 6r) Un solo ejemplo de lujuria o de avaricia basta a hacer asaz daño.

(LC, Atto 5, S. 101) Sábeta que la meitad está hecha cuando tienen buen principio las cosas.

(Z96, ep. 36, fol. 34r) El comienzo es la mitad de la obra.

b) *Altered quotations*

(LC, Atto I, S. 50) El comienzo de la salud es conocer hombre la dolencia del enfermo

(Z96, ep. 28, fol. 26v) Conocer el pecado es comienzo de salud

(LC, Atto I, S. 50) ¿Cuál consejo puede regir lo que en si no tiene orden ni consejo?

(Z96, ep. 41, fol. 36r) ¿Cómo gobernará a otros aquel hablar que en si mismo no es gobernado ni regido?

(LC, Atto I, S. 62-3) Yo temo y el temor reduce la memoria y la providencia despierta.

(Z96, ep. 5, fol. 5r) La remenbranza de lo pasado nos atormenta y el temor de lo que está por venir hace que nos proveamos antes del tiempo.

(LC, Atto I, S. 70) De enfermo corazón es no poder sufrir.

(Z96, ep. 5, fol. 4v) El corazón enfermo e flaco no puede fuir (*sic*) las riquezas.

(LC, Atto I, S. 71) Con aquellos debe hombre conversar, que le hagan mejor, y aquellos dejar a quien él mejores piensa hacer.

(Z96, ep. 7, fol. 6r) Conversa y usa con aquellos que te puedan emendar, y recibe en tu compañía aquellos a quien tú puedas corregir y emendar.

(LC, Atto I, S. 71) De ninguna cosa es alegre posesión sin compañía.

(Z96, ep. 6, fol. 5r) No es alegre ni dulce alguna posesión sin compañía.

(LC, Atto I, S. 71) Yerro es no creer y culpa creerlo todo.

(Z96, ep. 6, fol. 5r) Extremo es creer a todos.

(LC, Atto 10, S. 155) Gran parte de la salud es desearla.

(Z96, ep. 36, fol. 34r) Parte de la bondad es querer hombre ser bueno y desearlo.

(LC, Atto 4, S.91) Más segura cosa es ser menospreciado que temido.

(Z96, ep. 48, fol. 50v) Porque seas dellos más amado que temido.

c) *Hidden quotations*

(LC, Atto I, S. 69) [Pues aquellos no deben menos hacer...sino] *vivir a su ley*.

(Z96, ep. 20, fol. 18r) Esto es lo que demanda y requiere, que cada uno *viva a su ley*....

(LC, Atto 4, S. 92) Ninguno es tan viejo, que no pueda vivir un año.

(Z96, ep. 12, fol. 10v) No hay hombre tan viejo que no espere de vivir un día.

(LC, Atto 7, S. 102) Es menester que ames si quieres ser amados.

(Z96, ep. 9, fol 7v) Si tú quieres ser amado, ama.

(LC, Atto 12, S. 179) Sobre dinero no hay amistad.

(Z96, ep. 19, fol 18r) ¿Qué es esto que el bien hacer no haga amigos?

Nell'articolo «Discordia universal *La Celestina* como “Flore-
sta de philosophos”» pubblicato nella rivista *Insula*, n. 497,
aprile 1988, pp. 1,3, P. Russell delinea e approfondisce i modi
con cui, secondo lui, l'autore del primo atto e Fernando de
Rojas utilizzano le sentenze dei filosofi.

È qui opportuno citare alcuni considerazioni di Russell:

Introduzco en el título el nombre de una compilación cuatrocentista de sentencias – *Floresta de philosophos* – no porque en ella se encuentren, concretamente, las utilizadas en la *Celestina*, sino porque nos recuerda, aunque en forma desusadamente extensa, la existencia de un tipo de instrumento de trabajo intelectual y artístico – el florilegio de sentencias – al que en latín o en lengua vernácula, acudía constantemente en el siglo XV (y después) todo estudiante universitario, todo erudito profesional y todo escritor serio. En este caso, el primer autor manejaba un florilegio manuscrito que evidentemente tenía, entre otras, abundantes citas de diversas obras de Aristóteles y de Séneca. Al continuar la obra, Rojas, en cambio, según estableció A. Deyermond, acudía constantemente al nuevo tipo de índice impreso. Se trata de la *Principalium sententiarum...annotatio* colocada al final de la edición incunable de los *Opera* de Petrarca¹¹.

Sulla base delle osservazioni e delle conclusioni di Russell, particolarmente importanti perché ci indicano i testi di riferimento, un florilegio manoscritto per il *primer autor* e le *Principalium sententiarum... annotatio* per Rojas, I. Ruiz Arzálluz ha pubblicato uno studio sulle fonti delle *auctoritates* utilizzate nella *Celestina* dal suggestivo titolo «El mundo intelectual del «antiguo autor»: las *Auctoritates Aristotelis* en *La Celestina* primitiva.», *Boletín de la Real Academia Española*, tomo LXXXVI, 1996, cuaderno CCLXIX, pp. 265-83.

Ruiz Arzálluz, circoscrivendo la sua osservazione alla parte redatta dall'*antiguo autor* e sottolineandone il diverso registro rispetto alla parte scritta da Rojas, insiste nel fatto che le sentenze derivano dai florilegi utilizzati dagli studenti nelle università, tra i quali indica con buona probabilità quello utilizzato, e che la presenza di citazioni non implica necessariamente una conoscenza diretta o una lettura delle opere degli autori menzionati [pp. 283-4]:

Es perfectamente verosímil una situación en la que un escritor que recurre regularmente a un repertorio tenga al alcance de la mano el original al que el repertorio remite: buen ejemplo puede ser, una vez más, Rojas con su Petrarca. Ningún contemporáneo de *La Celestina* entendía que un escritor que se sirviera de estos florilegios como lo hacían el antiguo autor o Fernando de Rojas estuviera engañando de al-

¹¹ RUSSELL [1988: 1]. Lo studio di A. Deyermond, a cui si riferisce Russell, è *The Petrarchan sources of «La Celestina»*, London, Oxford University Press, 1961.

gún modo a sus lectores, por la misma razón por la que ningún lector de la época – a diferencia, quizá, de los actuales – pensaba que porque un escritor citara a Séneca tenía que haber leído a Séneca. Pero lo cierto es que constatar la presencia de las *Auctoritates* en el acto primero elimina una por una las pruebas que hasta ahora habían permitido contar a Séneca, Boecio o el *Disciplina scholarium* – el caso de Aristóteles es muy distinto – entre las lecturas seguras del antiguo autor.

Ruiz Arzálluz dimostra che le sequenze di *sententiae* citate nella *Celestina primitiva*, riproducono analoghe sequenze di sentenze presenti nei manoscritti delle *Auctoritates Aristotelis*¹² da lui consultati e pressoché nella stessa successione:

LC [I, b vi v-b vii v]¹³ que, como Séneca nos dize, los peregrinos tienen muchas posadas e pocas amistades, porque en breve tiempo con ninguno non pueden firmar amistad; e el que está en muchos cabos no está en ninguno; ni puede aprovechar el manjar a los cuerpos que, en comiendo, se lança; ni ay cosa que más a la sanidad impida que la diversidad e mudança e variación de los manjares; e nunca la llaga viene a cicatrizar en la qual muchas melezinas se tientan; ni convalesce la planta que muchas vezes es traspuesta; ni ay cosa tan provechosa que, en llegando aproveche.

[fol. 162v; AA, XXI, 4-5 e 7-11; Sen., *Ep.* I, 2]. Peregrini multa ospicia habent nullas amicitias. Nusquam est qui ubique. Non prodest cibus corpori qui statim sumptus emititur. Nihil ita sanitatem impedit sicut crebra remediorum mutatio. Non enim uenit vulnus ad cicatricem in quo medicamenta temperantur nec convalescit planta que transfertur unde nichil tam utile est quod transitu prodest.

LC [I, b vii v] ... e tengo por onesta cosa la pobreza alegre. E aun más te digo: que no los que poco tienen son pobres, mas los que mucho dessean.

(AA. *ibidem*) Honesta res est leta paupertas. Non qui parum habet est pauper sed qui plus cupit habere.

LC [I, b viii rv] ... extremo es creer a todos, e yerro no creer a ninguno... ¡O mezquino! ¡De enfermo corazón es no poder sufrir el bien!... que un exemplo de luxuria o avaricia mucho mal haze, e con

¹² Anche negli incunaboli da me consultati la sequenza di sentenze osserva lo stesso ordine.

¹³ Per ciò che si riferisce alle *Auctoritates Aristotelis*, Ruiz Arzálluz utilizza il ms. 2080 della Biblioteca Universitaria de Salamanca, i mss. 3057 e 4215 della Biblioteca Nacional de Madrid e il ms. 7.2.15 della Biblioteca Colombina de Sevilla, per la *Comedia* usa la presunta *editio princeps*, Burgos, Fadrique de Basilea, 1499?

aquéllos deve hombre conversar que le fagan mejor, e aquéllos dexar a quien él mejores piensa hacer.

[fol. 162v; AA, XXI, 13, 16, 18-20; Sen., *Ep.* I, 3, 5, 7] Viciium est omnibus credere [et] nulli... Infirmi animi est non posse pati diuicias... Unum exemplum luxurie siue ava[ri]cie multum mali facit. Cum illis conversari debes qui te meliorem faciunt illos autem [omittere] quos optime tu meliores facere poteris.

LC [I, b viii v]... que de ninguna cosa es alegre possessión sin compañía.

[fol. 162v; AA, XXI, 17; Sen., *Ep.* I,6] Null[i]us rei iocunda est posesio sine socio.

Le conclusioni di Ruiz Arzálluz riaprono in parte la discussione sulle letture dell'*antiguo autor* e di Fernando de Rojas, riconducendo la presenza di sentenze senecane e di altri autori alla consuetudine dello studio mnemonico e dell'utilizzo di florilegi nelle università, e dunque sulla natura dell'intertestualità tra le opere di Seneca e LC.

Lasciando agli esperti e agli studiosi de LC conciliare o appoggiare una delle due posizioni contrapposte, in questa sede è mia intenzione approfondire, dal punto di vista di chi ha studiato le traduzioni senecane medievali, il rapporto tra le *Auctoritates Aristotelis*¹⁴, la traduzione delle *Epistulae morales* incaricata da F. Pérez de Guzmán¹⁵, le glosse alla stessa¹⁶ e la prima parte de LC, quella che presenta in maggior misura sentenze senecane estratte dalle *Epistulae morales*.

Il florilegio *Auctoritates Aristotelis o Parui flores*, secondo quanto ci riassume Ruiz Arzálluz [pp. 266-7], è una collezione di 2731 sentenze (nella più diffusa versione stampata), che venne utilizzata come libro di testo nelle università e soprattutto nelle facoltà di arti, frequentate da chi studiava diritto, teologia o altre materie. Tra i numerosi florilegi che circolarono tra il XIII e il XVII secolo fu, senza dubbio, quello che ebbe

¹⁴ Per la bibliografia su questo florilegio si veda l'articolo di RUIZ ARZÁLLUZ, p. 266, n. 2-5.

¹⁵ A. ZINATO, «Volgarizzamenti delle *Epistulae morales* di L.A. Seneca e loro diffusione nella penisola iberica», *Annali di Ca' Foscari*, XXI, 1-2, 1992, pp. 371-90.

¹⁶ A. ZINATO, «Fernán Pérez de Guzmán e le glosse alla traduzione medievale castigliana delle *Epistulae morales ad Lucilium*: un itinerario filologico e filosofico», *Annali di Ca' Foscari*, XXXIV, 1-2 1995, pp. 403-27.

maggior diffusione, dato che a tutt'oggi, se ne conservano in Europa duecento manoscritti. Il contenuto della raccolta è ordinato in base alle opere (e ai libri che le compongono) o agli autori da cui derivano le sentenze.

Per quanto riguarda Seneca sono raccolte citazioni dalle *Epistulae morales* e dal *De Beneficiis*, mentre tra le opere attribuite allo stesso abbiamo il *Liber de moribus* e la *Formula vitae honestae*.

Personalmente ho consultato due codici delle *Auctoritates Aristotelis*, conservati presso la Biblioteca Marciana di Venezia. Va subito riportato quanto Ruiz Arzálluz puntualizza per ciò che concerne la vicenda ecdotica del testo [1998: 267-7]:

La historia del texto es de una complejidad inabarcable: puede decirse que, de la apreciable cantidad de manuscritos que se nos conserva, no hay dos que contengan las mismas sentencias; es imposible tratarlo como un texto único o, dicho de otro modo, no puede plantearse siquiera una edición crítica basada en los manuscritos: de hecho, la única que existe¹⁷ – por cierto que no exsenta de variantes – ha tenido que hacerse sólo a partir de las primeras ediciones impresas.

L'indice generale de *Gli incunaboli delle Biblioteche d'Italia*, volume I, compilato da T.M. Guarnaschelli e E. Valenziani, Roma, La Libreria dello Stato, 1943, elenca dal nr. 944 al nr. 957 diverse edizioni delle *Auctoritates*, tra cui quelle qui di seguito considerate, vale a dire l'incunabolo 1108 stampato da Ugo Ruggeri, Bologna, datato 15 VI 1488 [4°, gotica] e l'incunabolo V[eneto] 787 stampato da G. Arrivabene, c.1490, [4°, gotica], conservati, come ripeto, ambedue presso la Biblioteca Marciana di Venezia.

Questa la descrizione degli incunaboli:

Inc. 1108: incipit: prologus de propositionibus vniversalibus/Aristotelis./ Alexander magnus rex...; explicit: Finiunt propositiones/ vniversales Aristotelis sum/ma diligentia emendate./ Impresse Bononie studio/ rum matre per Ugonem/Ruggerius. Anno incarnationis domini nostri ihesu/ xpi. M.cccclxxxviii. die/ vero.xv.apriliis./ Registrum/ A.b.c.d.e.f.g.h.i./ Omnes sunt quaterni ex/cepto vltimo qui est/ de dua/bus cartis. *Cartolazione alfabetica*. Questi i capitoli riferiti a Seneca:

¹⁷ Si riferisce all'edizione di J. HAMESSE, *Les «Auctoritates Aristotelis». Un florilège médiéval. Étude historique et édition critique*, Louvain et Paris, 1974.

Auctoritates epistolarum Seneca ad Lucilium a carte .lvii.
Libri Seneca de moribus a carte .lviii
Libri de formula vite Seneca a carte .lviii
Libri Seneca de beneficiis a carte .lix
Libri Seneca de remediis fortunarum a carte .lxi

Inc. V.787: incipit: Propositiones Aristotelis/ Index operis./ Incipit prologus huius libri. charta.iii./ Incipiunt propositiones Vniver/sales aristotelis & primo primi/libri metaphisice. explicit: Auctoritates auree e propositiones/ divine quos plurimorum philoso/phorum bene emendate/ finiunt. Venetiis/ Laus deo./ Registrum./ a.b.c.d.e.f./ Omnes sunt quaterni excepto L quod/ est duernus. Cartolazione Ir-XLIIIv.

In questo incunabolo vengono trascritte sentenze dalle seguenti opere di Seneca:

Auctoritates ex epistulis Seneca ad lucilium ch. xxvii
Auctoritates libri Seneca de moribus charta xxix
Auctoritates Seneca ex libro de formula vite charta xxix
Auctoritates Seneca de beneficiis charta xxxix
Auctoritates Seneca de remediis fortunarum. charta. xxx

Trascrivo di seguito le sentenze senecane derivate dalle *Epistulae morales*, citate ne *LC*, presenti nell'incunabolo 1108¹⁸. Esse corrispondono con minime alterazioni di ordine alla sequenza individuata da Ruiz Arzálluz, la quale va integrata con un'ulteriore corrispondenza tra una sentenza citata ne *LC* e il florilegio, vale a dire:

[inc. 1108, c. lvi v] Si vis amare tunc ama.

(*LC*, Atto 7, S. 102) Es menester que ames si quieres ser amado.

(Z96, ep. 9, fol. 7v) Si tú quieres ser amado, ama.

[c. lvi r] *Auctoritates epistolarum Seneca ad Lucilium*

- Turpissima est iactura que per negligentiam sit.
- In fastidiantis stomachi multa degustant vbi diversa sunt inquinata.
- Nonne o lucille peregrini multa hospitia habent nullas amicitias.
- Nusquam est qui vbique est.
- Non prodest corpori cibus qui statim sumptus emittitur.
- Nihil ita sanitatem impedit sicut crebra remediorum mutatio.

¹⁸ Trascrivo senza intervenire sul testo. La trascrizione completa delle sentenze è posta alla fine della nota.

- Non venit vulnus ad cicatricem in quo medicamenta temptantis. Nec conualescit planta que transfertur. Vnde nihil tam vile est quam in transitu prosit.
- Honestas res est laeta paupertas.
- Non qui parum habet est pauper sed qui plus cupit.
- Cum amico omnia delibera, sed de amico prius.
- Utrunque vitium est omnibus credere vel nulli.
- Infirmi animi est pati non posse divitias.
- Nullius rei iocunda est possessio sine socio.
- Unum exemplum luxurie atque avaritiae multum facit mali.
- Cum illis conversare debes qui te meliores facturi sunt.
- Illos admitte quos tu meliores facere poteris.

L'esteso *corpus* di sentenze senecane deriva dall'insieme delle 124 *Epistulae morales*, ma ne figurano anche di apocrife, a dimostrazione della facilità con cui qualunque frase moraleggiante o di contenuto edificante venisse facilmente attribuita a Seneca (tale è il caso dei già citati *Proverbia Senecae*).

La diffusione dei florilegi è testimoniata anche dalla già menzionata *Floresta de philosophos*, convenzionalmente attribuita a F. Pérez de Guzmán, che nel manoscritto a noi giunto [Biblioteca Nacional de Madrid, ms. 4515] raccoglie 3227 sentenze di diversi «*autores*», tra cui ovviamente Seneca.

Tra le opere di Seneca utilizzate per estrapolare le sentenze figurano il *De vita beata* (1-106), il *De providentia* (107-175), il *De clementia* (176-279), le *Naturales quaestiones* (280-293), il *De liberalibus studiis*, in realtà l'ep. LXXXVIII a Lucilio considerata all'epoca un trattato indipendente sulle arti liberali, (1434-1471), gli «*Exempla*» (1472-1603), il *De ira* (1604-1769) e infine i *Proverbia* (2469-2982).

Si noterà l'assenza delle *Epistulae morales*, mentre richiamo nuovamente l'attenzione sul fatto che i *Proverbia* sono apocrifi e che la sezione denominata *exempla* è a sua volta un centone di *dichos*. Parimenti è rilevante il procedimento di redazione di florilegi come questo, che comporta la decontestualizzazione di singole frasi, sulle quali poi, come nel caso dei *Proverbia Senecae* tradotti e commentati da Pero Díaz de Toledo¹⁹, venivano elaborati complessi apparati di commento.

Se dunque la lettura di Seneca fu così importante per la stesura della *Comedia* primitiva (e anche della continuazione di

¹⁹ PEDRO DÍAZ DE TOLEDO, *Proverbia Senecae*, ed. di N. Round, Oxford, Tamesis, 1994.

Rojas), neppure l'*antiguo autor* de LC sembra sottrarsi alla consuetudine di accedere all'opera senecana attraverso comodi florilegi.

Riassumiamo ora brevemente la vicenda della traduzione castigliana delle *Epistulae* senecane²⁰: la Castiglia conoscerà, in epoca medievale, due traduzioni dello stesso carteggio senecano, ambedue di terza mano: la prima, che presenta una selezione di 75 delle 124 lettere, di cui ci sono giunti numerosi manoscritti, alcuni dei quali ampiamente glossati, venne incaricata da F. Pérez de Guzmán e realizzata sulla traduzione toscana, promossa da Riccardo Petri de Filipetri nel 1318 e condotta a sua volta sul più antico volgarizzamento francese, patrocinato da Bartolomeo Siginulfo, conte di Caserta e gran ciambellano del Regno di Sicilia, terminato tra il 1308 e il 1310²¹.

Utilizzando questa traduzione venne pubblicata da Pablo Hurus nel 1496 a Zaragoza l'*editio princeps* priva di glosse.

La seconda traduzione in castigliano delle *Epistulae morales*, di cui ci è giunto il solo manoscritto 8852 della Biblioteca Nazionale di Madrid, contrariamente a quanto indicato da Blüher [1983: 150, n.111 e 598], deriva direttamente dalla traduzione catalana a sua volta realizzata, all'inizio del XV secolo, sul volgarizzamento francese²².

I manoscritti della traduzione di F. Pérez de Guzmán sono ampiamente glossati, presentano *acotaciones* e *anotaciones*: tali commenti non vengono stampati nell'*editio princeps* di Zaragoza 1496, che sarebbe poi quella inventariata nel testamento²³ di Fernando de Rojas tra i *Libros en romance* della sua biblioteca: *yten las Epistolas de Seneca*.

La circostanza interessante è che la maggior parte delle *acotaciones* presenti in alcuni dei manoscritti delle traduzioni ca-

²⁰ Per il senecismo in Spagna si veda K.A. BLÜHER, *Seneca en España*, Madrid, Gredos, 1983.

²¹ M. EUSEBI, «La più antica traduzione francese delle *Lettere morali* di Seneca e i suoi derivati», *Romania*, 91, 1970, pp. 1-48.

²² Per le traduzioni catalane delle *Epistulae morales* si veda T. MARTÍNEZ ROMERO, «Una aproximació a les traduccions peninsulares de les *Epistulae morales*», *Llengua & Literatura*, 1, 1986, pp. 111-49.

²³ «Testamento de Fernando de Rojas», *Revista de filología española*, XVI, 1929, pp. 366-388. Benché i commentatori del testamento indichino con sicurezza che ci si riferisce all'edizione a stampa (SENECA, *Epistolas*, Zaragoza, Pablo Hurus, 1496), il termine utilizzato nel legato, *libro*, non indica necessariamente un'opera a stampa.

stigiana delle *Epistulae morales* sono riferite ai luoghi delle lettere o ai temi che per analogia di argomento, in linea di principio quelli indicati da Fothergill-Payne (si veda *supra* p. 637), verranno poi utilizzati dall'*antiguo autor* della *Celestina primitiva* e in seguito sviluppati da Fernando de Rojas.

Trascrivo di seguito le glosse dei manoscritti della traduzione castigliana delle epistole incaricata da Pérez de Guzmán, riportando anche la rubrica in cui si riassume il contenuto delle stesse. Considero luoghi delle lettere che vengono citate ne *LC* e che mi paiono significativi in ordine alle tematiche e agli argomenti accennati²⁴.

In effetti le glosse, commentando passi delle lettere, alludono ai temi della amicizia vera e falsa [ep. III, 1, 2, 3, 4; VI, 2, 3; VII, 1; IX, 1; XIII, 1, 2, 3; XIX, 2], della cupidigia e della bramosia per i beni temporali [ep. I, 3; II, 2, III, 5, 6; XV, 1], dell'avversità della fortuna e dell'instabilità della condizione umana [ep. I, 2; II, 1; IV, 1, 2; XIV, 5], del rapporto tra servo e padrone [ep. IV, 3; XIX, 1], della vecchiaia e della morte [ep. I, 1; XII, 1; XV, 1; XVII, 1], dei vizi [ep. VIII, 1; XXI, 1], della ricchezza [ep. V, 2, 3; XIV, 6; XIX, 1] e della virtù [ep. V, 1; VI, 1; X, 1, 2; XIII, 1; XIV, 4], facendo ricorso a volte a un commento accumulativo in cui alla glossa si uniscono citazioni da padri e dottori della chiesa o *exempla* paradigmatici.

Epístula primera: ombre deve recoger e retener el fuimiento del tiempo; e aquél non es pobre a quien poca cosa abasta; e que ombre deve reguardar diligentemente el tiempo el qual se pierde en tres maneras. FPG: Amigo mio Luçillo; Sen. I: Ita fac mi Lucili

[r.26] Una grant parte de la vida es ya pasada, ca la muerte tiene en su poder todas las hedades que restan (...)

1) *gl.*²⁵ Dízelo porque en todas las hedades viene la muerte, también mata los moços como los mançebos e viejos.

²⁴ Si trascrive dalle rubriche della traduzione castigliana l'argomento dell'epistola. La sigla FPG indica l'*incipit* nella traduzione incaricata da Pérez de Guzmán, mentre Sen. I *Ita fac mi Lucili* indica l'equivalente lettera latina. La sigla [ep. I, 3; II, 2] indica l'epistola e le glosse con il numero progressivo attribuitele.

²⁵ Le citazioni dalle prime 10 lettere della traduzione castigliana delle *Epistulae morales* con l'indicazione della numerazione di riga, provengono dalla mia tesi di laurea, consultabile presso la Biblioteca dell'Università Ca'

[r.31] tú serás menos solícito e menos cuidadoso e pensarás menos del día de cras.

2) *gl.* El que cada día espera la muerte non es muy solícito, nin muy diligente de las cosas por venir. Como dize sant Gerónimo: ligeramente menospreçia todas las cosas el que cada día cree que ha de morir e aun, este tal, temiendo la muerte, las buenas e vertuosas obras que oy puede fazer, non las dexa para otro día, temiendo ser empachado por el proveimiento de la muerte.

[r.36] todas las cosas te son estrañas e ajenas e non pertenesçen a ti salvo el tiempo solamente.

3) *gl.* Los bienes de fortuna son ajenos e estraños de nos. Ca non es nuestro lo que otro puede tirar, mas propriamente es nuestro el tiempo que nos es dado para usar dél bien e vertuosamente e quanto dél perdemos tanto careçemos e de gloria e de méritos e gualardones. Si pierde el tiempo quien non usa bien dél, ¿de cuánta reprehensión e pena es digno quien mal usa?

[r.41] Mas tanto es loca la imaginación de los ombres que se quexa e atormenta por la pérdida de menuda e vil cosa.

4) *gl.* Los ombres dados a la solícitudo e diligencia de los bienes temporales duélense de la pérdida de las cosas pequeñas e rahezes non han de los del tiempo en que pudieran usar de virtud para lo qual nasció e fue criado e de que ha de dar muy estrecha cuenta.

Epístula segunda: de aquellos que muchas vezes se mudan de un lugar a otro. FPG: Yo comienzo aver de ti; Sen. II: Ex hiis que escribis

[r.50] busca cada día en ellos alguna ayuda e remedio contra la pobreza e contra la muerte e non menos contra las otras pestilencias que son los vicios.

1) *gl.* Estas dos cosas son la más graves e las más enojosas de comportar, mayormente a los que en el mundo están abraçados e envueltos; porque la lección de los libros e la doctrina de los sabios dan grandes remedios e esfuerço contra ellas para non las temer tanto e para las comportar e sufrir mejor. Aquellos libros son de leer en que más remedios e utilidades se fallarán para ellos.

[r.71] yo te digo que la primera medida de la riqueza es aver lo que la nesçedad requiere e demanda, la segunda es la que basta asaz.

Foscari di Venezia, mentre le glosse delle rimanenti epistole provengono dal ms. 8368 della Biblioteca Nacional de Madrid che ho collazionato con il ms. 9215 della medesima biblioteca.

2) *gl.* Quanto a la natura, ca quanto al apetito del cobdiçioso ninguna cosa por grande que sea abastará nin será asaz.

Epístula tercera: de la manera de escoger el amigo e retenerlo. FPG: *Tú diste tus cartas; Sen. III: Epistulas tuas perferendas*

[r.15] nos llamamos buenos ombres e de valor a los que osan demandar ofiçios de corte.

1) *gl.* A los que osan demandar ofiçios en las cortes de los reyes e príncipes, los que los quieren favorecer e ayudar, fazen los buenos e suficientes a las dignidades, aunque lo non sean. E a los que encontramos en las plaças, más por fablar cortésmente que por virtud, nin dignidad que en ellos aya, los llamamos señores. E, por esta manera común e general llamamos amigos a algunos de los quales non faríamos como de amigos nuestros secretos.

[r.43] e quanto tú al tu amigo descubrirás tus pensamientos, tú lo farás fiel e verdadero a ti e (...) lo farás leal.

2) *gl.* Algunas vezes acaesçió que a los amigos dubdosos, fiándose ombre e faziendo dellos mençión e cuenta, los contenta e satisfaze en tal manera que sosiegan sus voluntades e parten de sí algunas sospechas e imaginaçiones, ca la fiança al buen ombre es un singular benefiçio.

[r.45] con tal sospecha han abierto vía a los otros de mal fazer.

3) *gl.* Muchos ombres ay que son tanto sospechosos e da tan poca fiança, que temiendo ser engañados, adelántase a engañar. Ca creyendo que non fablan con ellos verdad usan ellos de engaños e de mentira. E así la sospecha en ombre discreto es virtud e en loco o maliçioso es viçio.

[r.51] descargan en muchas orejas todo quanto les acaesçe e non lo pudiendo tener çelado, nin encubierto.

4) *gl.* Çiertamente ay ombres que pecan en estos dos estremos: unos que non con amor nin con buena voluntad, mas que de su condiçión natural, son tan claros e abiertos, que non solamente a los amigos, mas a aquellos que nunca conosçieron, nin conversaron, dizen quanto saben e aun quanto piensan e sueñan. Otros, usando del contrario estremo, así son oscuros e çerrados, que, si los preguntan cómo se llaman o dónde moran, con buen argumento muy temeroso dubdan de lo dezir. E, por tanto, dize aquí muy bien Séneca que el un viçio es humano e honesto, de lo qual se sigue que el contrario es inhumano e deshonesto. El otro sí es seguro como a Séneca plazze. Aun yo avría por dubdosa tal seguridad, porque el que non fía de ninguno, ninguno fía dél e tal non puede seer seguro.

[r.64] Ca siempre negoçiar e trabajar es una tempestad e locura enojosa e peligrosa.

5) *gl.* El que continuamente está en trabajos e negoçios consume e quebranta el cuerpo e daña la compliçión e aun turba el sentido e ingenio.

Ca, como el filósofo dize, el ánima reposando e folgando se faze sabia e tanto más ha menester el espíritu e el ingenio recreación como el cuerpo. Estar siempre ocioso no es al si non ser muerto en vida. A mí parece difícil e grave a determinar cuál destos dos extremos es más vicioso, aunque el muy trabajador faga algunas cosas viciosas e erradas. Lo uno porque algunos actos virtuosos fará, el otro porque aunque sea malo, todavía es ombre humano, non puerco nin otra bruta animalia.

[r.71] conséjate con la natura. E ella te dirá por qué ella fizo el día e la noche.

6) *gl.* Natura fizo el día para exerçios e trabajos e por eso lo fizo claro e la noche oscura para dormir e reposar de los trabajos. Así cada uno muestra para qué fue fecho, aunque los perezoses e viciosos del día fazen noche e algunos sabios e discretos en la noche piensan e hordenan lo que el siguiente día se deve fazer.

Epístula quarta: que el ombre deve menospreçiar e poco temer la muerte e cómo es grant riqueza la pobreza hordenada según natura; FPG: Persevera e continúa; Sen. III: Persevera ut coepisti

[r.33] Non puede ser grande la cosa que es en la fin e en el extremo.

1) *gl.* Toda cosa que acaba e ha fin non puede ser muy buena, nin muy mala; ca la esperança e la vera felixidad es en ser perpetua como el doctor sant Gerónimo dize: no ay algún bien si non el que es entero e así es el de la adversidad e del mal que si ha fin e se pasa non puede ser mucho grave; e por esto la pena del infierno es la más terrible e mayor porque non ha fin.

[r.60] para vivir seguro si non aquel que su corazón está aparejado para lo perder.

2) *gl.* El que non conosçe la flaqueza e establidat destos bienes temporales sabe que o él los ha de dexar e perder muriendo, o los perderá e le serán tirados en su vida e por esto siempre deve pensar que los ha de perder e non se deve fazer cuenta dellos como de bienes de perpetuos e durables e esta tal cuenta vale e aprovecha mucho para non sentir tanto el dolor quando los perdiere. Ca como, sant Gerónimo dize, menos fieren los dardos que son vistos antes que vengan.

[r.79] qualquier de tus siervos ha tu muerte en su poder si él menospreçia su vida.

3) *gl.* La vida del señor de ninguna parte tiene mayor peligro que de la deslealtad de los sus siervos si son desleales. Ca de su mano dellos toma la vianda que come, en su poder dellos duerme e está continuamente e puédese el ombre guardar de sus enemigos e non de sus siervos; a la guarda de los quales comete e encomienda su vida e si el malo e desleal siervo se quiere aventurar su vida, non temiendo el castigo de la justicia, non es alguno que así pueda matar su señor como él.

Epístula quinta: que non deve ombre poner en muy grant destreza de vida por ganar e aver çiençia e filosofía e del mal grant esperança e miedo. FPG: Yo so alegre; Sen. V: quod pertinaciter

[r.17] ca a menos destas tales cosas son los filósofos aborresçidos del pueblo.

1) *gl.* Los filósofos siguen la honesta e temprada manera de su vevir. Así eran en aquel tiempo como agora son los buenos e devotos religiosos de observançia e porque reprehendían e acusavan a los que mal e desonestamente vivían e aun porque las costumbres de los buenos e vertuosos siempre desplazen a los viçiosos. Dize aquí Séneca que eran aborresçidos del pueblo e por esto en las religiones se deve tener modo e temprança en su vevir porque por la demasiada estrechura e aspereza non la puedan sufrir e más vale que vayan muchos al purgatorio que muy pocos derechos al paraíso.

[r.26] non creamos que esto es çierto signo de vera abstinencia non aver oro nin plata.

2) *gl.* Como el filósofo dize non está el viçio en las cosas si non en la voluntad dél que las posee. El oro e la plata de su natura e calidat non son malas; mas ganarlo e poseerlo con viçio e avariçia e distribuirlo en malos usos, aquí está la maliçia: ca muchos fueron los que usaron bien de las riquezas e ovieron mérito en las bien gastar e despende.

[r.69] çesarás de aver miedo quando dexarás la cobdiçia.

3) *gl.* El cobdiçioso siempre está en temor o temiendo que non avrá nin ganará quanto demanda o desea e teme que perderá lo ganado e así no ay vida tan segura como non tener que perder cosa que mucho duela. Ca çierto es que quien más tiene, más teme.

Epístula sexta: que doctrina e enseñamiento por enxiemplos es muy útil e de grant provecho. FPG: Amigo mio Luçillo, yo conosco; Sen. VI: Intelligo, mi Lucilli, non emedari

[r.11] quando el ombre vee e conosçe, los quales hasta aquí non conosçia, es argumento e señal de coraçón mudado de viçios.

1) *gl.* Si el ombre non es muy perverso e obstinado o loco, quando conosçe sus viçios e pecados, dolerse ha dellos e del dolor verná a arrepentimiento, a corrección e emienda, E así conosçiendo ombre sus viçios es signo e comienzo de salud. Ca buena esperança ha el físico del enfermo si conosçe su dolencia.

[r.25] Yo te mostraré muchos a quien non fallaçieron amigos, mas fallaçiones amistad.

2) *gl.* Muchos son amigos por nombre e poco por obras. E los amigos de interés tanto duran quanto el provecho e el interés dura. Por ende la difinición de la vera amistança es entre ombres honestos e vertuosos e que sólo amor de virtud e de buenas obras los ayunta.

[r.31] los amigos saben que todas las cosas son comunes e aún más las adversas e contrarias.

3) *gl.* Aquella es perfecta e verdadera amistad que se prueba en las adversidades e contraria fortuna. Ca, en la prosperidad, unos siguen al bien fortunado por utilitat e por amor.

Epístula séptima: que el ombre se deve guardar de multitud de compañía de rumor e de alborozo. FPG: Tú me demandas qué es; Sen. VII: Quid tibi vitandum

[r.92] si muchos te loan piensa en ti mesmo si tú eres digno de aquel loor (...), ca los tus bienes en ti mesmo son e tú los conosçes mejor.

1) *gl.* Ningún ombre discreto non se debería alegrar de los loores que le dan en presençia. Ca él conosçe bien si son verdaderos o non. Si verdaderos son bien deve él creer que virtudes aun de los enemigos son loadas. Si non son verdaderas es grant yerro consentirse el loar con mentiras. Ca deve pensar que los que lo loan se ríen de aver engañado.

Epístula octava: que non deve ombre desear nin aver cobdiçia de benefiços de fortuna e que la abstinençia es de loar. FPG: Tú me dizes; Sen.VIII: Tu me inquis vitare.

[r.28] mis enfermedades (...) non cresçen, nin van adelante.

1) *gl.* Las enfermedades corporales aunque no mejoren nin abaxen, si non cresçen es señal o víspera de sanidad. E así mesmo es de las malas costumbres e viços que si non cresçen e van adelante buena esperançia prometen de enmienda. Ca los viços son de tal calidad e condiçión que non sólo continuando se cresçen, mas aun deleitan e aplazen. E como que se abítuan e convierten en natura e non sólo ellos en sí mesmo cresçen, mas aun traen e ayuntan consigo otros viços e pecados. Como dize el Evangelio tomará otro siete espíritus peores que él. Algún pungimiento o dolor requiere al coraçón en que los viços non cresçen. Ca ellos si freno no ay que los tenga su propia costumbre es cresçer e empeorar.

Epístula novena: cómo el sabio es contento de sí mismo e que non ha menester amigo e cómo puede e deve fazer amigo. FPG: Tú deseas saber si Epicuro; Sen. IX: An merito reprehendat Epicuro

[r.97] ca de allí fuyen los amigos donde la neçesidad de la amistança los prueba e asaya.

1) *gl.* Improprio nombre de amigo lieva quien fuye de la neçesidades o adversidades de sus amigos. Ca la prinçipal utilidad de la amistad ésta es e en esto se prueba en las adversidades e tribulaçiones. Es verdad que lo uno es lo que se devía fazer e otro es lo que se usa fazer: e según la verdadera amistad se devía usar, los tales non se devían llamar amigos. Pero según se usa e platica, amigos se llaman qualesquier que sean, así

como a todo ombre dezimos ombre; pero las obras del uno son de ombre e las del otro de bestia o de diablo.

Epístula décima: que el ombre que no es perfectamente sabio deve esquivar la soledad e que ombre deve rogar a dios pura e simplemente. FPG: Así, como otras vezes te he escripto; Sen. X: Sic est non muto sententias

[r.16] te guarde tú que non fables con algún mal ombre.

1) *gl.* Quando ombre está solo non fabla nin tracta con alguno, mas fabla e tracta en su coraçón muchos e diversos pensamientos. Ca el ombre puede estar sin fablar e sin obrar; mas sin pensar imposible es. E por ende así como al sabio e virtuoso es bueno e útil el apartamiento, porque en él piensa e ha buenas e sotiles imaginaçiones de que a él e a otros se siguen grandes utilidades, así el malo, que todo su deseo es obrar mal, ha grant libertad de pensar en la soledad malos e peligrosos pensamientos. E así lo que al bueno es lícito e bueno, al otro es defendido por malo e peligroso. Desto trae Casiano en las Colaçiones muy comparaçión, diziendo que el coraçón del ombre ha grant conformidad e semblança con las muelas del molino, las quales por la fuerça del agua, nunca çesan de andar. En él [el] molinero va echar la mala o buena çivera que muelan. E así el coraçón no puede estar sin pensar; en él ombre va darle buenas materias en que piense e se ocupe; en él mal ombre e veçioso guárdase e abstiènese con temor algunas vezes de hablar mal e de obrar mal. Mas al mal pensar seguramente se avenge porque non es visto nin entendido. E por esta razón tanto son los pensamientos más daposos e peligrosos, quanto ombre ha más liçençia de lo usar; e por esto e porque no ay mala obra que primero non son pensadas. E nuestro Señor dize en el Evangelio que del coraçón nasçen furtos, omiçidios e falsos testimonios. E sant Agustín en una omelía dize que imposible es que de buenos pensamientos proçeden malas obras. E por ende muy altamente e con grant soliçitud e deligençia se deve ombre aver en los pensamientos e imaginaçiones.

[r.48] revoça e anula los ruegos e pregarías que fasta aquí fazías a dios e gradésçele que las non açeptó.

2) *gl.* Muchas vezes demanda ombre a dios cosas inlícitas e malas. E esto acaesçe por la mayor parte a los moços con ignorança e poco saber. E a los perversos e malos ombres que piensan que dios oye e responde a sus malos deseos e aun dan graçias a dios quando pueden cumplir sus malas cobdiçias, tomando lo ajeno e vengándose de los que mal quieren. E lo qual todo nasçe de poca fee e de mal sentido. E por ende aunque Séneca fue pagano e gentil da aquí consejo de cátolico, mandando que anule e revoque el que se entiende por arrepentirse e dolerse del mal demandando e demande lo que a Dios sea plazible e a él neçesario e onesto.

Epístula XII: del bien de la vejez e que ninguna nesçesidad non nos costrine. FPG: A qualquier parte que yo me vuelvo; Sen. XII: Quocumque me verti

[c. 32r] no ay ombre tanto viejo que non espere de bevir un día e un día es un grado e un escalón de [c.32v] de la vida. Ca toda la vida es divisa

por partes e ha sus çercas e sus tornos unos más grandes que otros

1) *gl.* cada una de las hedades tiene su fin que la çerca e ençierra en la niñez e moçedat e juventud así tienen sus fines e términos como la vejez aunque [e]l çerco e torno de la vejez es más luengo porque es de más años para las unas e para las otras son çercadas de la fyn que es muerte.

Epístula XIII: de la utilidad del exerçio en las adversidades e remedios contra los males de la fortuna. FPG: Yo sé que tú eres de grand ánimo; Sen. XIII: Multum tibi esse animum scio

[c. 34r] ca quanto la virtud más se esfuerça más cresce e quando más es combatida

1) *gl.* La deleytación que [e]l virtuoso siente en usar de la virtud e los loores e la fama que [é]l oye de sí mismo le esfuerça a crescer e yr adelante. Ca como el poeta dize la virtud loada cresce, en otro lugar dize que non ay condiçión tanto omil de que non sea tañida de dulçura de gloria e así la dulçura e deleytación que syente el virtuoso en usar de la virtud le esfuerça a crescer e yr adelante e al contrario el defectuoso e viçioso aunque por sus maliçias e viçios aya prosperidat e honores e riquezas siempre su conçiencia es pungida e atormentada de los males e pecados que faze, nin aquellos honores e dignidades le alegran e delectan así que su conçiencia sienta seguridat e delectación co[mo] el enfermo que come algunas cosas contrarias a su salud que aunque bien le saben syenpre está con miedo del mal que le han de fazer pues que son contrarias a su salud e sanidat.

Epístula XIV: que el onbre non deve seguir al cuerpo e deve esquivar poder que le pueda dañar. FPG: Yo confieso que nos naturalmente amamos nuestro cuerpo; Sen. XIV: Fateor insitam esse nobis

[c. 39r] pues ayamos cura e guardémosnos de agraviar nin atormentar a otros

1) *gl.* El que quiere ser guardado de resçebir mal guárdese de mal fazer a otros ca de aquellos a quien fizo él mal o de otros por juicio de dios padescerá como fizo pade[ç]e[r] a otros.

[c. 39v] porque entre aquellos que una cosa demandan o un ofiçio quieren siempre ay envidia e enemistad e después que nos ayamos cosa que grant utilidat e provecho pueda fazer a otros.

2) *gl.* Los que una cosas desean o demandan syenpre ay entre ellos contienda e debate por la aver e desque el uno la ha avida luego los otros le han envidia e por esto dize el proverbio ¿quién es tu enemigo? El amigo de tu ofiçio.

[c. 40 r] en tanto que nos non queramos ser sobrados nin despresçiado de otro que nos mostremos poder ser vençidos e avidos por viles porque a muchos ha seído causa de temer el poder de ser temidos.

3) *gl.* El temor e miedo es cosa muy aborresçible así como el amor muy

agradable e por ende el que de todos es temido a todos teme.

[c. 40v] Tu me preguntarás ¿será él por esto seguro? yo non te lo puedo prometer nin asegurar al onbre abstinentemente e tenprado en su comer e beber que razonablemente deve seer sano.

4) *gl.* Séneca faze aquí cuestión contra sy conviene saber sy el que bive bien e honestamente sy será seguro de aver mal. Responde que él non le puede dello çertificar tanpoco como puede çertificar que [...] el onbre ser abstinentemente será synpre sano ca nin al bueno falleçe males nin al bien regido enfermidades, pero basta que lo que al uno e al otro acaesçiese non será tanto nin tantas vezes nin por su culpa lo qual es un grant refrigerio al afligido padescer syn culpa.

[c. 41r] mas la fin es en poder de la fortuna la qual al presente yo non judgo nin condepno quanto a mí.

5) *gl.* Según la verdadera fe nin ay fortuna nin ventura, mas son juicios secretos de nuestro señor los quales porque onbre non los puede alcançar viene en este error de dezir fortuna e así se deve entender aquí que la fin es en poder de la fortuna conviene a saber de Dios ca el pensar e el proponer es en [e] onbre pero el disponer e hordenar es en Dios.

[c. 41r] e pues que del oro es fecha minción oye cómo el su fruto e uso te puede ser mas graçioso. Aquel sobre todos ha el bien e la alegría de la riqueza que de la riqueza non ha cura.

6) *gl.* El que ama la riqueza es siervo della e nunca es alegre con ella o trabajando por la ganar o temiendo de la perder mas el que la menosprecia e aun la posee non tiene mucho el coraçón con ella aquel que ha la alegría della.

Epístula XV: que non deve el onbre engordar el cuerpo si non trabajar. FPG: Antigua usança es aquella; Sen. XV: Mos antiquis fuit

[c. 41r] esto nudre e cría con pequeño trabajo e non lo enpacha nin calor, nin frío nin vejez busca aquel bien el qual se faze mejor con la vejez

1) *gl.* Así como la moçedat por la mayor parte es amiga de los deleytes e de los viçios e así la vejez ama las virtudes o por que non puede así usar nin exerçitar los viçios por flaqueza o impotencia o porque la madurez de la lengua hedat lo retrae de mal bevir e así la razón e la virtud se faze mejor con la vejez.

Epístula XVI: que el onbre que viene a la buena vida se deve confirmar con fuerça de filosofía. FPG: Yo sé bien que tú conosçes que ninguno; Sen. XVI: Liquere hoc tibi

[c. 45v] quando tú todas estas cosas avrás, ellas te mostrarán desear otras mayores los deseos naturales han fin.

1) *gl.* Esto es porque natura non desea cosas ultragiosas e superfluas mas razonables e tenpradas e tales que non esceden nin pasan sus límites e fines ciertos.

Epístula XVII: que pobreza es provechosa al que entiende a filosofía. FPG: *Dexa todas estas cosas si tú eres;* Sen. XVII: *Proice omnia ista*

[c. 47v] ello es así quando tú avras todas las cosas sy tú querrás aver sabiduría esto será lo postrimero da la tu vida.

1) *gl.* La emienda de la vida o la corrección de las costumbres non deve onbre esperar a la fazer a la vejez e cerca de la muerte ca este es un yerro en que ya muchos se engañaron que esperando proveerse en la fin vino la fyn quando ellos non pensavan e por esto nos amonesta la regla evangelical disiendo «velad ca nin sabedes el día nin la hora».

Epístula XIX: que el onbre se deve apartar de negoçios e ocupaciones del mundo. FPG: *Yo me alegro cuántas vezes;* Sen. XIX: *Exulto quotiens epistulas*

[c. 54] piensas cuántas cosas tú has fecho loca e atrevidamente por ganar dineros e cuántos trabajos e penas has sofrido por aver fama e honor.

1) *gl.* Infinitos e innumerables son los que por ganar dineros e acresçentar estado e por aver fama e honor se an dado a grandes trabajos e puesto en grandes peligros tanto que bien se podría dezir que las guerras e discordias e muertes que han seído e son en el mundo ésta ha seído la principal causa dellas. Pues sy tanto se trabajasen e aventurasen por bevir bien e usar de las virtudes ¿quién dubda que más ligeramente se alcançarían? Bien faze a este propósito lo que suelen dezir algunos que se quexan de los señores a quien syrviéron e non ovieron dellos gualardón que sy tanto syrvieran a Dios ya ovieran el paraíso.

[c. 55r] aquel non es amigo que judga que los sus beneficijos basten a ganar e tener los amigos como sea verdat que algunos tanto son más aborresçido quanto más deven dar porque el que rescibe pequeño don queda deudor e el que muy grant don rescibe queda enemigo.

2) *gl.* El que grant don o grant beneficijo rescibe de otro pensando que o el coraçón o el poder non le bastará le conoscer tórname a querer mal al que le fizo el bien como quier que esto viene de mala condiçión, ca sy el onbre non basta a lo conoscer con obras baste e satisfaze sy faze lo que puede ca a ninguno non se demanda sy non quanto puede.

Non solo dunque i contenuti delle lettere senecane, lette pur sempre in una traduzione di terza mano, presentano temi e argomenti comuni con *LC*, come suggerito dagli studiosi della stessa, ma anche il commento con cui vengono chiosate alcune lettere nei manoscritti, ben esemplificano le modalità di acquisizione e di accesso alle opere di Seneca e i procedimenti di analisi e annotazione.

Le *Auctoritates aristotelis*, le *Epistulae morales* nella traduzione incaricata da Pérez de Guzmán, i *Proverbia Senecae* nella traduzione e nel commento di Pedro Díaz de Toledo e le raccolte di sentenze come la *Floresta de philosophos*²⁶ attribuite allo stesso Pérez de Guzmán, erano letture diffuse e facilmente accessibili per un erudito dell'epoca e parimenti partecipano di un interesse per le opere dell'antichità che possiamo definire pratico, esemplare ed edificante.

La loro lettura dava una visione parziale e autorizzata della filosofia senecana e pseudo-senecana, anzi dell'ecllettismo stoico cristiano, riassumendola in brevi *dichos* e *sentencias* memorizzabili e applicabili, nelle intenzioni, per superare problemi contingenti con concreti modelli comportamentali o per sancire la propria opinione con il suggello che deriva dal prestigio dell'*auctoritas*: «*Cónsejate con Séneca*» dice Sempronio a Calisto per dissuaderlo dall'amore di Melibea²⁷.

In tal modo va considerata l'affermazione che *LC* è un libro *hondamente senequista*, nel senso che l'*antiguo autor*: 1) usa materiali derivati dalle opere Seneca acquisiti attraverso raccolte di florilegi in latino come in volgare, o per mezzo di traduzioni indirette a volte ampiamente glossate in ordine ai temi che sono comuni alla stessa trama de *LC*; 2) *LC* è *hondamente senequista* tanto quanto è parodicamente *senequista*, come segnala Fothergill-Payne, data la particolare contestualizzazione delle sentenze all'interno della trama de *LC* e nei dialoghi in cui vengono menzionate.

Ciò nonostante, secondo Russell [1988:3], risulta ancor più ambiguo un siffatto uso della sentenza poiché, in tale impostazione, è allora dovuto alla necessità, contestuale e extratestuale, di sancire con il prestigio dell'autorità le proprie malefatte o motivato dal fine di ironizzare sulla moralità ortodossa di cui Celestina paradossalmente diventerebbe la portavoce più autorevole.

Non è estemporaneo che Rojas nella *Carta* che introduce la *Tragicomedia* di sedici atti, come ben mette in luce Russell [1988: 1]²⁸, richiami l'attenzione non solo su «la gran copia de sentencias entrexeridas, que so color de donayres tiene»²⁹, concludendo che l'anomino iniziatore de *LC* «gran filósofo era»³⁰,

²⁶ «Floresta de philosophos», *Revue Hispanique*, XI, 1904, pp. 5-154.

²⁷ SEVERIN [1991: 97].

²⁸ RUSSELL [1988: 1].

²⁹ SEVERIN [1991: 70].

³⁰ SEVERIN [1991: 70].

ma anche sul fatto che queste stesse sentenze non formano «un conjunto de ideas morales o ético-sociales que represente el punto de vista de ninguno de los dos autores» [Russell 1988: 3], e in conclusione «los dos autores parecen más bien emplear la sentencia según las necesidades textuales del momento, sin preocuparse por cuestiones de consistencia» [Russell 1983: 3].

A tale riguardo si pensi solo allo splendido dialogo, nel primo atto, tra Celestina e Pármeno ³¹:

PÁRMENO: Celestina, todo tremo en oyrte; no sé qué haga; perplexo estó. Por una parte, téngote, por madre; por otra a Calisto por amo. Riqueza desseo, pero quien torpemente sube a lo alto, más aína cae que subió. No querría bienes mal ganados.

CELESTINA: Yo sí. A tuerto o a derecho, nuestra casa hasta el techo.

PÁRMENO: Pues yo con ellos no bivaría contento y tengo por honesta cosa la pobreza alegre. Y aún más te digo, que no los que poco tienen son pobres, mas los que mucho desean. Y por esto, aunque más digas, no te creo en esta parte. Querría passar la vida sin embidia, los yermos y aspeza sin temor, el sueño sin sobresaltos, las injurias con respuesta, las fuerças sin denuesto, las premias con resistencia.

CELESTINA. ¡Oh hijo! Bien dizen que la prudencia no puede ser sino en los viejos; y tú mucho moço eres.

PÁRMENO. Mucho segura es la mansa pobreza.

È fuor di dubbio che la presenza di *sententiae* nelle frasi pronunciate da Celestina e da Parmeno ben esemplificano la contestualità e l'intertestualità a cui ci siamo riferiti, ma è pur anche vero che lo stesso Rojas nel prologo anteposto all'edizione de *LC* di Valencia [1514] con ambiguità e ironia ci suggerisce che:

pero aquellos para cuyo verdadero plazzer es todo desechan el cuento de la hystoria para contar, coligen la suma para su provecho, ríen lo donoso, las sentencias y dichos de philósophos guardan en su memoria para trasponer en lugares convenientes a sus autos y propósitos ³².

³¹ SEVERIN [1991: 123].

³² SEVERIN [1991: 80].

APPENDICE

Auctoritates epistolarum Seneca ad Lucilium, ex Inc. 1108 Bibliotheca Marciana - Venezia

- [c. lvi. r] Pessimus est quod auctoritatem habemus senum vitia vero puerorum.
- Noli fortune credere, in momento enim maiestas vertitur.
- Quid est turpius quam senes vivere insipientes.
- Quis refert qualis tuus status sit si tibi sit malus.
- Sic vivere cum hominibus tanquam deus videat.
- Sic vivere vel loquere cum deo tanquam homines audiant.
- Sine studio philosophie eger est animus.
- Non iubeo te semper insistere libris aut calamis scripture pugillaribus. damdum est enim intervallum animo non ut respuatur sed ut acuatur.
- Scio neminem beate vivere sine sapientie studio.
- [c. lvi. v] Beatam vitam perfecta sapientia efficit.
- Non potest illi segura vita contingere qui de illa perducenda nimis cogitat.
- Nihil sit quod nos a philosophia revoc[et?] nec paupertas nec indigentia alicuius rei.
- Nemo dignus est nisi qui divitias contempsit.
- Philosophia nos facere docet non dicere.
- Magnus est ille qui non divitiis pauper est.
- Nemo dives nascitur.
- Peiores morimur quam nascimur.
- Si quos percepit philosophiam securus videtis sicut nascitur.
- Incertum est quo loco mors expectet ita tu eam omni loco expectes.
- Sola virtus prostat gaudium perpetuum et securum.
- Bonum nec venditur nec emitur immo si veneale esset non haberet emptores. Sed malum quotidie emittis immo inicium salutis est noticia peccati.
- Qui peccare se nescit corrigi non vult.
- Generosus est animus concitatus ad honesta.
- Magni res est animi contemnere magna.
- Nemo bonus est sine deo.
- Quid stultius in homine quam laudare aliena.
- Non faciunt equum meliorem ameni freni.
- Nemo gloriari nisi de suo debet.
- Lauda hominem in eo quod nec dari nec eripi potest e quod est proprius hominis. Sed hoc nec est domus nec vestis pulchra. Nec familia formosa. Sed animum e ratio perfecta.
- Si aliquid bonum hoc philosophia est quod talia non inspicit.

- Philosophia Platonem non nobilem accepit.
- Omnes ignoscunt nemo succurrit.
- Philosophie servias quia ipsi servire libertas est et nobilem facit.
- Philosophia malum reiicit neque eligit sed omnibus lucet.
- Sic cum maiore vivas sicut cum superiore vivere velles.
- Nulla servitus turpior quam voluntaria.
- Nihil est quod pertinens opera et diligens cura non expugnet.
- Alienum est quicquid optando pertinet vel evenit.
- Quicquid innatum est alicui non leviter arte vincitur.
[c. lvii r]
- Ille beatissimus est et securus possessor qui crastinum sine sollicitudine spectat.
- Philosophia apud omnes et apud se ipsos honor est.
- Numquam in causam invalescit nequitia.
- Numquam sic contra virtutes coniurabitur necnon nomen philosophie sacrum et venerabile permaneat.
- Subtilitas animi ciborum copia impeditur.
- Philosophia non contingit in verbis sed in rebus.
- Philosophia animum format et fabricat vitam disponit et accidens reiicit. Agenda e obstinenda demonstrat.
- Natura modicum petit.
- Naturalia desideria sunt mala.
- Generosos animos labor nutrit.
- Te ipsum felicem facies si intellexeris illa esse bona quibus virtus est admixta. Et turpia quibus malitia est admixta.
- Quid est bonum nisi bonorum scientia.
- Quid est malum nisi rerum imperitia.
- Hoc est summum bonum quod si te occupat incipis esse deorum socius non simplex.
- Ad summum bonum tutum est iter.
- Jocundum est ad quod re natura instruit.
- Dedit illa que si non dixeris par deo consurges.
Sed te participem deo pecunia non facit. Quia deus nihil talium habet nec pretexta quia deus nudus est. Nec fama nec ostentatio tui in populo. Quia deum nemo novit. Nec turba suorum te frequentantium. Quia deus maximus et potentissimus vehit omnia nec forma nec vires. Quia nihil horum est quod non patiatur vetustate. Quod ergo te parem faciet certe animus rois (?) bonus et magnus. Nihil aliud notes quam deum in humano corde hospitatum.
- Multum noscit qui ignorat principia totius operis.
- Ad philosophiam te transfer si vis esse sanus si securus si liber.
- Si vis omnia tibi subijcere te subijce rationi. Multos enim reges si ratio te rexit.
- Arma roem [roborem?] ipsa enim contra fortissima te armabit.
- Plurimum proficit sermo qui paulatim irrepit animo.

- Remedia non prosunt nisi minorentur.
[c. lvii. v].
- Plato ait neminem regem non est [...] esse ortum. Sed omnia ista varietas miscuit et seorsum et deorum. Quia fortuna iactavit.
- Non refert quam multos libros sed quam bonos habere.
- Virga omne murmur conpescitur.
- Philosophia mittit mihi vt me parem deo faciat.
- Punctus est quod minimus et adhuc punctus minus.
- Dociles nos natura edidit et rationem nobis dedit imperfectam que tamen perfici potest.
- Omnia impedimenta dimitte et vaca bona mente apud philosophiam.
- Ad philosophiam totam mentem converte. Huic asside. Nec cole. E tunc ingens intervallum est inter te et homines omnes mortales tu antecedes et dei non multum te antecedent.
- Ocium et similitudo non docet bonum.
- Subtilitas est fine facultate.
- Omnia nemo habere potest.
- Singulis rebus modum adhibeas.
- Omnis ars est imitatio nature.
- Conceptus cordis certa est libertas.
- Non ex deformitate corporis fedatur animus, sed ex pulchritudine anime fedatur corpus.
- Homo nihil aliud est quam in corpus humanum divini spiritus pars immensa.
- Nullus malum sine effugio.
- O (...) quam contenta res hoc nisi supra humus se erexerit.
- Nulla victoria maior est quam vitia domuisse.
- Principius in rebus humanis est erigere animum supra e promissa fortune. et leto non adverso posse tollerare.
- Sapor pabuli manet in lacte. Vis vini in aceto. Quia nulla res est que non sapiat naturam ex qua nascitur.

ABSTRACT

The article wants to inspect the studies about the relationships between «La Celestina» and Seneca's thought and work from the point of view of the one who is interested to the medieval Castillian translations of Seneca's works. For such reasons are also taken in consideration the annotations that are in the manuscripts of Castillian translations of *Epistulae morales*, that recall for subject and philosophy the themes of *La Celestina*.

KEY WORD

Seneca. *La Celestina*.

NOTE

Pietro Di Paola

FARNARA GIUSEPPE: STORIA DI UN ANARCHICO ITALIANO A LONDRA

Alla fine dell'Ottocento una numerosa colonia di anarchici italiani si stabilì in Inghilterra, in particolare a Londra, ultimo rifugio dalla repressione che si era scatenata in tutti gli altri paesi Europei. La storia di questa colonia, così importante nella vicenda dell'esilio che distingue fin dalla nascita il socialismo italiano, è caratterizzata dall'intrecciarsi di una svariata tipologia di personaggi: da quelli influenti come Errico Malatesta, Francesco Saverio Merlino, Pietro Gori ad altri che vivevano al limite della criminalità comune. Da iniziative che influenzarono lo sviluppo dell'anarchismo e del socialismo in Italia, accanto alla macchinazione di truffe e piccoli furti. Una storia di solidarietà e di invidie personali, di abiette rivalità e di amicizie indissolubili, in un sottofondo di povertà e di continuo arrangiarsi per fare fronte ai bisogni della vita quotidiana. È la storia di ritrovi e riunioni in *pub* e ristoranti abituali, dell'organizzazione di club e di circoli culturali. Di esistenze dedicate in modo integerrimo alla causa e al credo anarchico, accanto all'attività sotterranea di spie, di agenti provocatori e di confidenti. Un mondo contraddittorio e affascinante, che per essere compreso deve essere studiato in tutti questi suoi aspetti. Di questo mondo e delle sue contraddizioni la storia dell'anarchico Giuseppe Farnara è esemplare.

Novara, 12 gennaio 1938 XVI

Oggetto: FARNARA Giuseppe fu Giovanni nato a Carpignano Sesia il 17 marzo 1850.

On.le Ministero dell'Interno
Direzione generale della P.S.
Casellario Politico Centrale
Roma

In relazione alla nota n. 82191-31658 del 4 andante, prego codesto On.le Ministero compiacersi di far conoscere se, tenuto conto che il sopraindicato Farnara ha ormai l'età di 88 anni e che, come ha riferito il R.Consolato Generale a Londra,

egli difficilmente sarà dimesso da quel Manicomio, il fascicolo relativo possa essere eliminato dal Casellario Politico¹.

Questo scarno documento chiude il fascicolo della polizia politica, aperto oltre quarant'anni prima, relativo a Farnara Giuseppe, «anarchico pericoloso».

Il 22 aprile 1894, a Londra, all'una e mezza di notte, Giuseppe Farnara, detto «Piemonte», di quarantaquattro anni, venne sorpreso nel sonno ed arrestato dagli uomini dell'Ispettore Capo di Scotland Yard, William Melville.

Svegliato dal sergente di polizia Maguire che gli chiede come si chiama, Farnara risponde:

È giusto. Tu sei il partito più forte. Sono l'uomo che stai cercando. Sono Piemonte. Ma vorrei che mi dicessi come hai saputo che ero qui. Come è potuto succedere che tu sia arrivato direttamente al mio letto? Tu eri bene informato².

La polizia londinese era sulle tracce di Piemonte da alcuni giorni. Il 14 aprile infatti era stato arrestato un giovane di nazionalità italiana trovato poi in possesso di sostanze esplosive³.

Un giovane italiano di nome Francesco Polti è stato arrestato in Clerkenwell Road sabato notte dall'Ispettore Capo Melville e subito dopo il suo alloggio è stato perquisito. Qui è stata ritrovata una considerevole quantità di acido solforico e di clorato di potassio, oltre a numerosi altri prodotti chimici, che furono tutti sequestrati dalla polizia. Polti, che era sotto la sorveglianza da parte della polizia da alcuni giorni, ha circa diciotto anni e appartiene alla sezione degli Anarchici Individualisti. Egli lunedì fu accusato a Bow Street di detenzione di esplosivi in quanto colto in fragranza di reato. La bomba che stava trasportando al momento dell'arresto è di un tipo ben conosciuto nel Continente e deve essere stata costruita sulla base di alcuni disegni. L'involucro fu forgiato per Polti da una officina in Blackfriars Road, ma il direttore, insospettitosi del Polti e della particolare forma del «cilindro» si rivolse alla polizia che, dopo averlo esaminato, appostò un detective nel negozio⁴.

L'arresto di Polti viene compiuto dal sergente di polizia John Sweeney che così ricorda l'operazione.

¹ Dalla Prefettura di Novara al Ministero dell'Interno, 12 gennaio 1938, Archivio Centrale dello Stato, (A.C.S.), Casellario Politico Centrale (C.P.C.) busta (b) 2121, fascicolo (f) 31689. Nei documenti e negli articoli dei giornali il nome viene spesso scambiato da Farnara a Fornara.

² *The anarchists in London*, «The Pall Mall Gazette», London, 1894, 23 aprile, p. 7.

³ Questo arresto fu considerato dall' Home Office e da Scotland Yard «l'evento più importante che sia mai accaduto in connessione con gli anarchici in questo paese» (*The arrest of an anarchist. Examination of the bomb*), «Evening Standard», 1894, 17 aprile, p. 4.

⁴ *Anarchism in London*, «The Graphic», 1894, aprile.

Tenni i miei occhi fissi sulla casa dove Polti rimase per circa dieci minuti. (...). Presto Polti riapparve tenendo sotto il soprabito un pacchetto che conteneva la bomba. Guardò su e giù in cerca di Fornara ma non vedendo quell'individuo da nessuna parte, svoltò verso Clerkenwell salendo su un omnibus dal lato di Surrey del ponte di Blackfriars, dirigendosi verso la City. Io ed i miei colleghi lo seguimmo e salimmo sullo stesso omnibus. Polti si sedette su uno dei sedili di fronte, ed io presi posto vicino a lui. Era estremamente agitato, il suo respiro era corto e veloce, ed il braccio che toccava il mio continuava a tremare.

Più volte si scrutò intorno ansiosamente, come alla ricerca del Farnara. Non aveva alcun sospetto di me, aprì il suo pacchetto e guardò la bomba all'interno, apparentemente con molta ammirazione. Le istruzioni che avevo ricevuto erano di arrestare Polti all'interno del suo alloggio a Clerkenwell. Stavo considerando come portare a conclusione l'arresto. Erano quasi le sei di sabato pomeriggio e le stanze di Polti in Clerkenwell confinavano con il quartiere di Saffron Hill, dove si trovava la colonia italiana. Temevo che se avessimo tentato di arrestarlo lì, ne poteva seguire uno scontro e mi resi conto che, con un numero così alto di compatrioti a portata di mano, potevano nascere dei problemi. Un fuggitivo avrebbe facilmente seminato i suoi inseguitori nel labirinto di vicoli e di cortili che formano il quartiere italiano. Anche alla piena luce del giorno questo è un quartiere caotico. Inoltre ero a conoscenza che l'esplosivo per caricare la bomba si trovava nel suo alloggio. Nella concitazione e confusione dell'arresto l'esplosivo poteva essere portato via o eliminato con qualche mezzo, per quanto tempestiva ed energica l'azione della polizia potesse essere. Così decisi di arrestare Polti prima che arrivasse a Warner Street. A Farringdom Road egli scese dall'omnibus e svoltò in Ray Street. Mentre camminava si guardò alle spalle più volte come se sospettasse di essere sorvegliato. Ero sicuro che stava andando direttamente a casa. Così mi misi a camminare al suo fianco. Lui mi guardò direttamente in faccia e poi rivolse lo sguardo alla vetrina di un negozio per controllare se lo avessi sorpassato, come se avesse avuto un'improvvisa intuizione sulla mia identità. Allontanandosi dalla vetrina egli sollevò con entrambe le mani il pacchetto come per gettarlo in mezzo alla strada. Il sergente Maguire ed io lo bloccammo. Io dissi:

– Sono un ufficiale di polizia, e voglio sapere cosa c'è in quel pacchetto.

Egli rispose: – È ferro. È un boiler. Ti mostrerò dove l'ho comperato. Sono un uomo onesto. Non sono un ladro.

Io dissi:

Non sono soddisfatto di questa spiegazione. Deve seguirmi alla stazione di polizia.»

Egli si arrese quietamente, infatti non avrebbe avuto alcuna possibilità di opporre resistenza, poiché era una persona magra dal fisico esile. Entrammo in una vettura e ci dirigemmo a Scotland Yard...⁵

Francesco Polti tentò una prima, timida difesa affermando che l'oggetto metallico di cui era stato trovato in possesso era un regalo che doveva spedire in Italia al fratello che aveva difficoltà a trovare

⁵ SWEENEY J., *At Scotland Yard*, London 1904, pp. 237-239.

tale oggetto poiché abitava lontano dalla città. Per quanto riguarda invece uno scritto contenente le istruzioni per il funzionamento dell'ordigno egli affermò che si trattava di una ricetta per fare la polenta⁶. Ma ben presto il giovane in carcere fece una piena confessione scritta, addebitando ogni responsabilità a Giuseppe Farnara.

Bow-Street, Stazione di Polizia, 15 aprile 1894. Fornisco ora quest'informazione a riguardo dell'ordigno. Circa tre settimane fa andai nell'officina di Mr Cohen in Blackfriars road come interprete di Mr Carnot, meglio conosciuto come «Piemonte» che risiede in Back-ill, Clerkenwell, per ordinare un ordigno insieme a lui. Tornando indietro siamo andati a prendere una bottiglia di acido solforico e lui mi consegnò una porzione di polvere che avrei dovuto conservare finché non la avesse voluta indietro. Quindi mi rimandò da Mr. Miller per ordinarne un'altra per lui e mi diede 3 scellini da dare in acconto. Sabato 14 aprile mi mandò a ritirare l'ordigno. Sulla strada del ritorno ho incontrato degli ufficiali di polizia in borghese che mi arrestarono col sospetto che io fossi un anarchico. Quello che vorrei dire è che non sono un anarchico. Io li odio perché per me essi sono troppo pericolosi. L'ora migliore per trovarlo a casa sono le dieci, dieci e mezzo di notte, oppure al lavoro tra le otto e le dieci. Se andate lì dovete chiedere di «Pidemonte» perché è conosciuto con questo nome.

Polti consegnando la confessione all'ispettore John Cann disse: «Non dite a Piemonte quello che ho fatto o lui mi ucciderà»⁷.

Immediatamente da parte della polizia londinese scattarono le ricerche del Piemonte che però, nonostante le precise indicazioni fornite dal Polti, non ebbero successo. Con una sottile vena di ironia queste indagini vengono così descritte dall'agente segreto italiano a Londra, chiamato «agente Calvo».

... Iersera ed anche l'altroiersera il Piemonte era cercato dalla polizia nel quartiere francese e per Thottenham Court road. Martedì il colpetto sarebbe riuscito se andava a cercarlo nuovamente in Back Street n.13, perché il Piemonte dormì fino alle 8 del mattino, non curando le parole di Rossi, suo padrone di casa, che l'aveva avvertito che la polizia lo cercava. La polizia uscì di casa alle undici e Piemonte entrò alle undici e mezzo!!! Poi non si vide più, né i compagni ne sanno qualcosa. Certo è che il Piemonte non può andare fuori Londra, perché sprovvisto di moneta. Se il Piemonte non viene arrestato il Polti la passerà male stanteche il vero reo del bello affare l'è proprio lui....⁸.

⁶ Il testo della presunta ricetta era: «Controlla che sia ben avvitato, riempilo e chiudilo. Trasportalo in tasca, quando devi lanciarlo via, apri la parte vuota, riempila, gettala lontano e quindi scappa via!». A.C.S., C.P.C., b. 4070, f.56802.

⁷ *Carnot and Polti at Bow Street*, «The Evening Standard», 1894, 27 aprile, p. 1.

⁸ Rapporto dell'agente Calvo, Londra 20 aprile 1894. A.C.S., C.P.C., b. 2121, f. 31689.

L'agente segreto Calvo conosceva molto bene Giuseppe Farnara, poiché suo compito era quello di sorvegliare le attività degli anarchici italiani che, come molti altri provenienti dal resto dell'Europa, si erano trasferiti a Londra. In questa città infatti, alla fine dell'Ottocento e nei primi anni del Novecento, aveva trovato rifugio, fuggendo dalla violenta ondata repressiva che si era scatenata negli altri paesi europei, «la più forte e qualificata concentrazione di anarchici di tutte le nazionalità»⁹. Nel Regno Unito, a differenza degli altri paesi europei, nonostante questa consistente presenza non si ebbero azioni particolarmente violente da parte degli anarchici. L'episodio più noto è lo scoppio di una bomba nelle vicinanze dell'Osservatorio Astronomico di Greenwich avvenuto il 16 febbraio 1894. L'unica vittima dell'esplosione fu l'anarchico che stava trasportando l'ordigno, Martial Bourdin¹⁰. La vicenda relativa a Farnara e a Polti ebbe quindi notevole risonanza, tanto da venire ancora ricordata a distanza di una quindicina di anni¹¹.

Giuseppe Farnara faceva riferimento a «La Libera Iniziativa», gruppo che comprendeva anarchici convinti, provocatori della polizia, ladri e truffatori, o, quelli che un confidente chiamava «mezzi anarchici»¹².

Il principale organizzatore di questa associazione era un personaggio ambiguo, Luigi Parmeggiani, fuggito a Londra dalla Francia, dove era stato compagno dell'anarchico Vittorio Pini, molto noto al tempo, che teorizzava il furto come strumento legittimo di lotta. Col suo gruppo aveva messo a segno diverse sensazionali rapine nei dintorni di Parigi con il ricavato delle quali aveva finanziato vari giornali in Italia ed all'estero. Le imprese del Pini, il suo arresto e la sua condanna a venti anni di deportazione nella Cajenna francese, aprirono nel mondo anarchico un acceso dibattito circa la legittimità del furto, o espropriazione, cui il Pini aveva dato la preminenza come strumento di lotta¹³:

Quindi noi anarchici è colla piena coscienza di compiere un dovere che attacchiamo la proprietà col doppio scopo di affermare il nostro diritto all'esistenza, che voi borghesi concedete alle bestie, e negate all'uomo, poi per fornirci del materiale atto a distruggere la vostra baracca con voi entro. Infatti le statistiche del prodotto mondiale in rapporto alla popolazione danno ad ogni individuo il diritto dalla nascita di consumare per 3000 lire

⁹ MASINI P.C., *Storia degli anarchici italiani nell'epoca degli attentati*, Milano, 1981, p. 74.

¹⁰ Da questo episodio Joseph Conrad prese lo spunto per scrivere il suo romanzo *The Secret Agent* (L'Agente segreto), 1907.

¹¹ *The anarchists in London*, «The Times», 1909, 1 febbraio.

¹² Rapporto dell'agente Virgilio, Londra 29 giugno 1903. A.C.S., C.P.C., b. 3740, f.67452.

¹³ Vedi ad esempio il dibattito tra Errico Malatesta e Francesco Saverio Merlino sul giornale «L'Associazione», pubblicato a Londra (23 gennaio 1890).

di agricolo e 3000 lire di valore industriale all'anno. E ove va tutto il superfluo? Gli anarchici ve lo dicono a meraviglia ove va, ed è perciò che li colpite.

A quanti hanno un po' di simpatia per l'ideale che mi anima, a quanti la mia condanna parrà ingiusta, il solo mezzo per rispondere alla borghesia è di colpirla nella proprietà a noi rubata – ed in attesa che la rivoluzione renda l'opera di appropriazione generale, usate anche separatamente tutti gli atti tendenti all'attacco della proprietà privata sotto qualunque forma si presenti, alle casseforti, alle banche, ai negozi, ecco l'opera che la rivendicazione del diritto naturale all'esistenza loro assegna, e se l'astuzia per riuscire non vale, la violenza la supplisca. In questi atti un solo principio vi deve animare, cioè eseguire l'espropriazione a vantaggio di tutti e non per appropriarsi fortune per divenire voi stessi borghesi.

E a voi giudici non vi pigli la mattana di accordare attenuanti poiché il giorno del rendiconto non ne avremo per voi, occhio per occhio, dente per dente e l'applicazione della legge nel suo massimo rigore è quanto di meglio possa domandarvi. Attendo quindi la vostra condanna al grido di Viva l'Anarchia! Viva l'Umanità! Morte i borghesi!¹⁴.

Ma non tutti i compagni del Pini ne seguirono le indicazioni, alcuni utilizzarono a fini personali i proventi delle espropriazioni da loro compiute¹⁵. Parmeggiani era fra questi. Stabilitosi a Londra acquistò infatti subito una casa nelle vicinanze del British Museum.

Dopo essere stato con il Pini il fondatore di diversi gruppi, quali «Gli Intransigenti di Londra», «I Ribelli di St. Denis», «Il gruppo degli Internazionali», «Il gruppo degli Introvabili», il Parmeggiani fondò a Londra il gruppo «Libera Iniziativa», «sottraendo gli anarchici ad ogni influenza di capi o di gruppi, stimolandoli a fare ognuno da sé, suscitando la triste emulazione del delitto»¹⁶. Per questi motivi fu sempre in conflitto con Cipriani, Malatesta e Francesco Saverio Merlino che ritenevano invece necessari i gruppi organizzati e che «gli facevano una guerra acerrima ed egli ebbe questioni violente con loro»¹⁷. Il Parmeggiani pubblicò molti fogli di contenuto

¹⁴ *Un brano della difesa del nostro compagno Vittorio Pini*, Tipografia Edoardo Sonzognò, 1889, pp. 11-12.

¹⁵ «Ma ciò che distingue Pini dagli altri suoi complici, è la sua condotta. Mentre tutti i membri di quella banda vivevano signorilmente, facevano lusso e spendevano denaro, Pini non aveva nemmeno un alloggio. Dormiva presso gli amici o in qualche albergo d'infimo grado. Non fuma, non beve, non giuoca, non gli conoscono amanti: per mesi e mesi ha vissuto spendendo un franco e cinquanta il giorno. Il frutto dei suoi furti, il prodotto di tante innumerevoli rapine, andava ai correlegionari di Parigi, di Londra e dell'Italia che fingevano di ignorarne la fonte impura...»: ALT. R., «Corriere di Napoli», 19 giugno 1889, in SERNICOLI E., *L'Anarchia e gli anarchici*, vol. I, Milano 1894, p. 288.

¹⁶ A.C.S., C.P.C., b. 3740, f.67452, Prefettura di Reggio Emilia, scheda di Luigi Parmeggiani. 1897.

¹⁷ L'odio del Parmeggiani è rivolto particolarmente contro Arrigo Cipriani. Nel febbraio del 1889 i socialisti Celso Cerretti e Camillo Prampolini, rispettivamente su «Il sole dell'avvenire» e su «La Giustizia» avevano pubblicato articoli in difesa

violento e partecipò alla pubblicazione del giornale «L'Internazionale» in cui gli attacchi contro gli anarchici associazionisti erano ricorrenti, attacchi a cui risposero sia Kropotkin che il Malatesta che risiedevano a Londra in quello stesso periodo. Il principale autore di questo giornale era Bordes, sospettato di legami con la polizia. Per questo Parmeggiani ebbe anche fama di spia¹⁸. Del Parmeggiani «furono e sono suoi satelliti individui malfattori, pregiudicati, di tutte le nazionalità rifugiati a Londra come ad ultimo asilo, i quali come lui vivono di prepotenze, di ruberie e di scrocco»¹⁹.

Il Farnara faceva parte del gruppo del Parmeggiani, ed era particolarmente esperto nella riproduzione di chiavi false utilizzate per scassi e rapine in negozi od appartamenti. A volte queste chiavi le faceva su ordinazione dello stesso Parmeggiani, dello Scacciati (che con il Parmeggiani faceva parte del gruppo di Vittorio Pini) o di altri ricavandone un compenso, altre volte invece le utilizzava personalmente.

- 3.3.93 Complice di Cova in una truffa a danno di un negoziante italiano di tartufi.
- 29.4.93 Con Scacciati va a commettere un furto che non riesce...
- 17.8.93 Ha fatto 12 chiavi per Parmeggiani, Scacciati e compagni...
- 18.8.93 Le chiavi non funzionano e Parmeggiani non poté compiere il furto dal quale sperava avere £10.000 ...
- 29.8.93 Deve consegnare in giornata altra chiave al Parmeggiani...
- Colla chiave di cui sopra fu aperto il negozio di giornali in Charlotte Street, rubandovi 6 £.
- 3.10.93 La notte del 30 settembre insieme ai compagni della Libera Iniziativa tenta un furto, ma essendo ubriaco, non gli riesce aprire la porta.

del Cipriani contro gli attacchi portati dal Pini e dal Parmeggiani. Per vendetta costoro entrarono in Italia e ferirono con una pugnolata il Cerretti. Riusciti a sfuggire a due guardie il Pini e il Parmeggiani vennero condannati in contumacia a trenta anni di reclusione. Il Parmeggiani per questo reato venne arrestato a Londra, ma non essendosi recato il Cerretti a Londra per un riconoscimento e non ritenendo le autorità inglesi sufficienti i documenti presentati dall'Italia per la estradizione, il Parmeggiani fu rimesso in libertà. I rapporti tra il gruppo di Malatesta e quello di Parmeggiani furono a volte contraddittori se, come risulta dai resoconti degli agenti segreti a Londra, Cova, un famoso truffatore del gruppo di Parmeggiani era solito ospitare gli anarchici stranieri che gli mandava il Malatesta e se lo stesso Malatesta alcuni anni più tardi chiese ed ottenne dal Parmeggiani una somma di 4 lire.

¹⁸ Non ci sono documenti ufficiali che provino questo. Ci sono testimonianze indirette. «Qui era ritenuto una spia perché lo si vedeva più di una volta a braccetto di Melville capo della Polizia Politica. La Maria, ex sua amante, lo dice agente Francese o Germanico», (A.C.S., C.P.C., b. 3740, f.67452. Lettera dell'Agente Virgilio, 30 giugno 1903, Londra), e sempre l'ex amante del Parmeggiani «temeva lui per la sua audacia, per i suoi mezzi e per le sue troppe intime relazioni con la polizia» (A.C.S., C.P.C., b. 3740, f.67452, Dal Consolato generale d'Italia al Ministero dell'Interno, Londra 1 luglio 1903).

¹⁹ A.C.S., C.P.C., b. 3740, f.67452, Prefettura di Reggio Emilia.

13.10 93 Parmeggiani e compagni meditano un grosso furto per il 16 corrente. Firpo promise al Fornara assistenza...²⁰.

Farnara era al tempo stesso attivo anche nella diffusione del credo anarchico. Partecipava assiduamente a meeting e riunioni, in una di queste, come si legge in una nota della Prefettura di Novara, «si mostra così esaltato che l'Agente Segreto scrive ritenere che costui diventi pazzo»²¹. In queste occasioni si accompagnava spesso con la rivoluzionaria francese Louis Michel²².

Era anche in stretto rapporto, e deve aver vissuto per un certo periodo nella casa, di un altro notevole personaggio della comunità italiana ed anarchica della città, Federico Lauria. Lauria era molto conosciuto presso gli anarchici di Londra e da lui si recavano in visita i principali anarchici italiani residenti a Londra, tra cui Errico Malatesta, Francesco Saverio Merlino e Vittorio Agresti. Era autore di commedie che venivano rappresentate nelle serate di propaganda e di raccolta di fondi, organizzate dagli anarchici. In queste commedie recitava lui stesso e probabilmente era abitudine che mettesse in scena quelle scritte da altri²³.

Ed è proprio nella casa del Lauria che gli uomini dell'ispettore Melville si recarono per cercare Fornara quando ne persero le tracce:

16 Aprile 1894

Giusto alle 6 di quest'oggi si è presentato dal vecchio l'ispettore Melville, con 5 poliziotti ed altri 3 (illeggibile) nella porta d'entrata della casa! Rivisitarono la casa palmo a palmo e quando trovavano pacchi di carta vecchia e giornali pareva che avessero trovato un tesoro! Poi alle referenze! Avete referenze per Worner Street? Disse Melville. Mi conoscono tutti per un uomo onesto, rispose il vecchio. Voi siete stretto amico del Parmeggiani, e conoscete anche la sua Coroni. La conosco di veduta, rispose il vecchio. Melville non era molto soddisfatto! Allora il vecchio vedendo la sua famiglia costernata, disse a Melville: io sono italiano e sono uomo onesto. Io ho il mio console. Egli può darvi referenze più degli altri. Melville rispose e disse: bene, credo che voi siate onesto, allora dovete

²⁰ A.C.S., C.P.C., b. 2121, f. 31689, Prefettura di Novara.

²¹ A.C.S., C.P.C., b. 2121, f. 31689, Prefettura di Novara.

²² Louis Michel (Vroncourt-la-Cote, Alta Marna, 1830 – Marsiglia 1905). Rivoluzionaria francese. Maestra elementare venne influenzata a Parigi da proudhoniani e blanquisti e più tardi dagli aderenti alla prima Internazionale. Prese attivamente parte alla Comune di Parigi. Scontò per questo sette anni di deportazione. Attiva divulgatrice dell'anarchismo fra gli operai, era conosciuta con il soprannome di Vergine rossa. Scrisse un libro di *Memorie* (1886) e uno scritto sulla *Comune* (1898).

²³ «4 giugno 1894. L'avvocato Gori che è a Milano, manderà qui a Londra una sua commedia pregando di farla rappresentare. È utilissima per la propaganda. Il soggetto è un vecchio garibaldino patriota ed il figlio anarchico. Il vecchio dovrebbe rappresentare la parte del garibaldino e Piccinelli quella del figlio. Però il vecchio questa volta pare non sia disposto né a recitare né a concertare il lavoro del Gori»: (A.C.S., b.1519, f. 48959, lettera dell' agente Calvo, 4 giugno 1894, Londra).

lasciare questa gente che vengono in casa vostra, di questa gente l'autorità se ne deve sbarazzare. È giusto disse il vecchio, si sa che la gente cattiva deve sparire dalla società. La perquisizione durò giusto un'ora. Melville chiamò in disparte il vecchio, dal quale volle sapere notizie che il vecchio non sapeva. Credo che domani il Melville passerà al Consolato...²⁴.

La notizia di questa perquisizione si diffuse rapidamente nell'ambiente degli anarchici e suscitò immediate reazioni, come informa una lettera dell'agente Calvo:

20 aprile 94

Nel quartiere italiano si seppe subito che in casa di Lauria vi era stata una lunga perquisizione e si aggiunse anche che era stato arrestato! Quando gli italiani lo videro il giorno appresso la maggior parte si rallegrava, e chi da una parte e chi dall'altra gli vollero pagare da bere (fortuna!)²⁵.

Questa perquisizione tuttavia, senza che il commissario Melville potesse di certo prevederlo, diede una svolta nella ricerca e nella cattura di Piemonte.

24 aprile 1894

Promisi di farle la narrazione circa l'arresto del nostro sapiente compagno Piemonte, ed ecco mantenuta la promessa. La polizia, che non fu capace di arrestare Piemonte nella casa ove dimorava, perdute le tracce, non sapeva dove rivolgersi. Allora il sig. Melville si presentò alla casa di Lauria sabato, verso l'una, egli solo e in mezzo alle scalinate chiama, con voce femminile e bassa, madame, madame. La madame Corse si presentò all'uscio della porta e vide un signore, che non aveva conosciuto, chiamò il Lauria e disse a lui – Un signore ti cerca – Il Lauria si fece avanti e si accorse che era M. Melville che saliva sulle punte dei piedi. Lauria gli disse: salite, non vi è alcuno.

Melville entrò con educazione squisita, si mise a sedere, stringendo prima cordialmente la mano di Lauria. Dopo che il Melville fece le debite scuse al signor Lauria per lo sbaglio preso nei giorni precedenti, gli disse: Parlai con l'ambasciatore, compresi tutto e sta tutto bene. Ora conviene procurare tutti i mezzi per l'arresto di Piemonte, ed ho bisogno, in tal caso, di tutta la vostra cooperazione. Londra si deve sbarazzare da questa gente che mantiene una terribile agitazione nel paese. È troppo giusto, rispose l'intrepido vecchietto – ho già fatto le mie pratiche per farvelo prendere, e speriamo che i vostri agenti non se lo facciano scappare come fecero l'altra volta. In Back street 13, indirizzo preciso da me dato. Quindi il Lauria disse al Melville, mandai persone a cercare Piemonte, senza guardare alle spese che necessitavano, e giusto ora ho saputo che il Piemonte trovasi in Stratford in casa ecc. ecc, e numero ecc. ecc. ecc. Melville disse poi, consigliandosi col Lauria, – quando credete che lo si possa arrestare, domani, domenica, oppure lunedì mentre sarà al lavoro nel palazzo di

²⁴ A.C.S., C.P.C., b. 2121, f. 31689, lettera dell'agente Calvo.

²⁵ A.C.S., C.P.C., b. 2121, f. 31689, lettera dell'agente Calvo.

crystallo? E Lauria, – No, dovete andarci questa notte, sabato, perché lunedì il Piemonte potrebbe facilmente nascondersi, oppure prendere il volo! Melville allora disse: ci manderei insieme agli agenti quell'ispettore che voi conoscete che parla francese, e che conobbe Piemonte in casa vostra. Così d'accordo, Melville diede la sua carta da visita al sig. Lauria, e licenziandosi affettuosamente gli disse: ci vedremo altra volta e così scese le scale un po' timido, sulle punte dei piedi e se ne andò. Nessun altro agente lo seguiva. L'operazione dell'arresto riuscì facile, perché le cose regolate dal vecchio non potevano fallire!²⁶.

Anche Piemonte, subito dopo l'arresto, in un primo momento cercò di trovare delle giustificazioni plausibili alle accuse che gli venivano mosse, ma già durante il tragitto verso il commissariato, viene riferito che cambiò atteggiamento. Secondo il giornale londinese «The Gazette», Farnara ai poliziotti che lo custodivano avrebbe dichiarato:

Se avessi avuto del denaro non mi avreste preso così facilmente. Avrei potuto sparare attorno a me. Avrei potuto uccidere chiunque mi si fosse avvicinato. Avrei continuato a fare fuoco finché avrei potuto. Avrei potuto colpire un buon numero di voi prima di essere sopraffatto. Io sono piccolo, ma forte e pieno di energia. Sono stato un folle ad andare a Bow-street, un idiota, quando era in corso l'affare Meunier²⁷, e peggio ancora aver scritto il mio nome per quel poliziotto. Quando voi mi stavate cercando giorno e notte restavo sveglio sapendo che ero stato io stesso a fornirvi il mio nome e la mia descrizione. Andai a Bow Street per vedere Melville, in modo che avrei potuto riconoscerlo in seguito. Io volevo ucciderlo e se l'affare Polti non avesse avuto luogo, e voi non foste stati alla mia caccia, ora lui sarebbe un uomo morto. Tre o quattro giorni dopo la mia visita a Bow-street, ci sarebbe stata la fine di Melville. Ma non avevo soldi. Se li avessi avuti avrei comprato un revolver a cinque o sei colpi, lo avrei nascosto nella mia cintura, avrei ucciso Melville con una pugnalata, il revolver fa troppo rumore e avrebbe dato l'allarme, e se non fossi riuscito a

²⁶ A.C.S., C.P.C., b. 4070, f.56802, lettera dell'agente Calvo. Federico Lauria, «da Palermo, antico artista di canto, ora in età di 54 anni, dimorante in Londra da sei anni» venne proposto come confidente dal nuovo ambasciatore a Londra, conte Tornielli. Il compenso stabilito per i suoi servizi era di due sterline la settimana. Archivio Storico Ministero Affari Esteri, Serie Politica, *Comunicazione dell'ambasciatore Tornielli al Ministro degli Interni Crispi*, 19 dicembre 1889. Con comunicazione del 18 dicembre il Ministero accettava questa proposta. (A.S.M.A.E., Serie Politica P, 1891-1916, Ambasciata di Londra, corrispondenza in partenza 1889.)

²⁷ Il 4 aprile 1894 il commissario Melville aveva arrestato alla stazione «Victoria» l'anarchico Theodule Meunier, ricercato dalla polizia francese perché accusato di aver fatto saltare in aria due anni prima il ristorante Very a Parigi, uccidendo un cliente ed il proprietario che, nel 1892, aveva fatto catturare l'anarchico Ravachol mentre pranzava in quello stesso ristorante. Alle udienze che dovevano decidere sull'extradizione del Meunier vi fu una notevole presenza di anarchici molti dei quali vennero identificati dalla polizia. Anche Piemonte fu presente a quelle udienze e a ciò addebita, erroneamente, la causa della sua cattura.

scappare avrei ucciso sei di voi e Melville sarebbe stato il settimo. Egli ha arrestato troppi dei miei compagni e nella mia opinione era necessario che lui venisse eliminato. So che cosa questo significa, ma che cosa mi importa? Quindici, venti o trenta anni di carcere? Io sto diventando vecchio. In due o tre anni io avrei cessato di esistere. Io non biasimo Polti per aver fatto una testimonianza contro di me. È giovane. L'idea non è ancora forte in lui. Per me è differente. Io andai con Polti a Blackfriars road per ordinare la bomba. Se avessi avuto denaro l' avrei portata in Italia o in Francia. Non avendone la volevo usare qui, alla Royal Exchange (la Borsa) di Londra²⁸.

Il processo contro Farnara e Polti ebbe luogo nei giorni immediatamente successivi. Giuseppe Polti si proclamò innocente. Farnara invece rispose:

«Si, sono colpevole. Io volevo uccidere i capitalisti.» Alla riformulazione della domanda Piemonte ripeté: «Mi dichiaro colpevole. Avevo l'intenzione di abbattere i capitalisti e tutta la classe media, i borghesi»²⁹.

Le prove schiaccianti e la confessione di Polti, non lasciavano speranze. I compagni di Farnara volevano nominargli un avvocato, ma lui rifiutò perché, disse, era più utile «conservassero la moneta per un uso migliore»³⁰.

Nel corso del processo Giuseppe Farnara fu così descritto dal corrispondente londinese del Corriere della Sera:

Dei due questo è l'individuo pericoloso, il fanatico freddo, concentrato, il cui fanatismo si risolve non in entusiasmo ardente, ma in ostinazione indomabile; il malato in cui l'idea anarchica ha preso la fissità e la profondità di un delirio. Egli non ha preoccupazioni personali, egli dice tutto senza esserne richiesto, tiene tranquillamente, e sapendolo, discorsi per lui dannosi; la prigione e la condanna lo lasciano indifferente, perché, anche nel *cub*³¹ che lo porta al carcere, si da cura soprattutto di dire al funzionario che la proprietà è un furto e che la grande medicina dei mali umani è la dinamite³².

Durante il processo, alla domanda sul perché gli italiani andassero a Londra per compiere atti terroristici, Farnara rispose:

L'Inghilterra è il paese più ricco, e alla Royal Exchange si sarebbero

²⁸ *The Anarchist in London*, cit., «The Pall Mall Gazette», 23 April 1894, p. 7.

²⁹ *The anarchist trial*, «Evening Standard», 1894, 3 maggio. La trascrizione dell'intero processo si trova in *Transcription of proceedings in selected criminal trial*, Public Record Office (London), *Records of the Director of Public Prosecutions*, (D.P.P.) 4 /30.

³⁰ A.C.S., C.P.C., b. 2121, f. 31689, lettera dell'agente Calvo, 1 maggio 1894, Londra.

³¹ Vettura.

³² E. SERNICOLI, *L'anarchia e gli anarchici*, vol. II, p. 33, Milano 1894.

trovati riuniti più ricchi che in qualunque altro posto. Io avrei lanciato la mia bomba, sarei scappato se avessi potuto, e se no, bene, sarei stato preso. Questo è tutto. Io sono stato catturato adesso, ma avrei fatto saltare in aria un buon numero di borghesi e di capitalisti alla Borsa. Sarebbe stata solo un'esecuzione per me dopo tutto. Noi non domandiamo agli inglesi di venire in Italia ogni inverno. Eppure essi vengono. Vengono col denaro sottratto ai lavoratori di qui. Per noi non ci sono frontiere. Noi siamo gli stessi in ogni terra. I borghesi sono gli stessi in ogni parte del mondo. La ricchezza significa furto. Se io avessi fallito, altri avrebbero preso il mio posto. Uno o due possono fallire, ma il terzo avrà sicuramente successo. Io non ho religione eccetto che nel seguire le mie idee con ogni mezzo possibile. Se non abbiamo avuto successo con un metodo lo avremo con altri. Ma il successo ci arriderà e nell'arco di tre anni non esisterà più alcun Governo, né qui né ovunque. Questa è la mia religione³³.

Il 4 maggio 1894 gli avvocati e i pubblici ministeri tennero le loro arringhe alla conclusione delle quali la giuria, senza lasciare l'aula, in quattro minuti, emise un verdetto di colpevolezza per entrambi gli imputati.

Prima della lettura della sentenza Farnara fu affiancato a Polti sul banco degli imputati e, alla domanda se avesse qualcosa da aggiungere, disse:

Devo dire che Polti non sapeva nulla di questa faccenda. Gli diedi delle cose da custodire. Io gli chiesi di andare all'officina per chiedere quelle cose, siccome non sapeva a che cosa servissero fece anche un'ordinazione sbagliata. Quello che è stato costruito era inutilizzabile per gli scopi prefissi, se li avessi ordinati io sarebbero stati costruiti in modo da essere efficienti³⁴.

Polti proclamò: «Sono innocente».

Il giudice Hawkins, diede quindi lettura della sentenza.

Giuseppe Farnara ieri mattina avete confessato di essere colpevole del folle, abominevole, malvagio, crudele disegno di voler causare un'esplosione in questo paese che avrebbe sparso morte tra la gente in mezzo a cui la vostra sostanza esplosiva sarebbe stata lanciata. E inoltre avete confessato il disegno serio di danneggiare la proprietà in questo paese. Le prove a supporto contro di voi erano schiaccianti, ed io ho attentamente e ansiosamente cercato di vedere se c'era qualcosa, che potessi trovare, in quelle o da qualsiasi altra parte, che potesse alleviare o attenuare la circostanza: ma non ne ho trovata nessuna. Quando all'inizio vi pronunciaste colpevole non potevo credere che voi realmente vi rendeste conto del significato del vostro giuramento, e quindi l'interprete vi ha rifatto la domanda per vede-

³³ *The Anarchist in London*, cit.

³⁴ *Sentences on Carnot and Polti*, «Evening Standard», 1894, 4 maggio, p. 1.

re se voi la intendevate mantenere. Ma voi ripeteste le parole di crudeltà con cui avevate accompagnato il primo giuramento; ed io di conseguenza posso solo credere che voi intendeste realmente fare quello che avete dichiarato. Quando siete stato arrestato avete detto che se foste stato preparato non vi avrebbero catturato così facilmente; che avreste circondato voi stesso di revolverate, che avreste ucciso chiunque si fosse avvicinato, e che sebbene voi siate molto piccolo, voi eravate forte e pieno di coraggio. Questa è stata una deliberata testimonianza al poliziotto che vi ha arrestato. Io ritengo che questa vostra intenzione fosse vera e accostandola a ciò che avete detto quando vi siete dichiarato colpevole di questa serio, estremamente serio reato contro di voi, non ho esitazioni nell'affermare che nessuno che fosse a conoscenza di queste circostanze potrebbe giustificarmi se diminuissi anche di una iota la punizione che la legge assegna ad un reato come il vostro. (...) Per il reato di cui vi siete dichiarato colpevole io vi condanno ad essere custodito in carcere per 20 anni.³⁵

Al momento della emanazione della condanna, mentre due guardie lo stavano prendendo per portarlo via Farnara gridò, pieno di passione, «Viva l'anarchia!!». Ed in seguito, quando l'interprete gli tradusse la condanna: «Oggi siete voi a fare le leggi, un altro giorno le faremo noi!»

Giuseppe Polti venne condannato a sua volta a dieci anni di reclusione³⁶.

«Piemonte» e Polti scomparvero così nelle carceri inglesi. Polti uscì dal carcere dopo sette anni e non ebbe più nulla a che fare con l'attività politica.

Giuseppe Farnara riapparve invece undici anni dopo, nel 1905, per fare una veloce apparizione in un'altra aula di tribunale.

Qui veniva discussa una causa per diffamazione intentata da Luigi Parmeggiani, che nel frattempo si era trasferito a Parigi dove aveva aperto una proficua attività come antiquario, a John Sweeney, l'ex sergente di polizia di Scotland Yard che, in un libro di memorie, aveva definito Parmeggiani un anarchico³⁷. Parmeggiani negava di aver mai fatto parte di un qualsiasi gruppo anarchico e la difesa del sergente Sweeney chiamò a testimoniare persone che facevano parte

³⁵ *Ibidem.*

³⁶ Di fronte alla severità di questa sentenza Seymour, per conto del Socialist Democratic Federation inviò una nota all'Home Office protestando contro la sentenza considerata come un atto «atroce ed inumano e più criminale delle stesse folli imprese commesse dagli stessi anarchici» (Public Record Office, London, HOA55/860/3).

³⁷ Si tratta del libro *At Scotland Yard*, pubblicato a Londra nel 1904, dall'editore Richard. Secondo il rapporto del consolato italiano la causa era stata intentata da Parmeggiani come «test case», processo di prova; in caso di risultato favorevole era sua intenzione citare in giudizio altri direttori di giornali, riviste ecc. che avevano riprodotto la parte del libro che lo concerneva. (A.C.S., C.P.C., b. 3740, f.67452, 31 ottobre 1905, resoconto stenografico processo Parmeggiani contro Sweeney ed altri).

del gruppo del Parmeggiani che lui dichiarava di non aver mai conosciuto. Tra questi anche Giuseppe Farnara, che venne chiamato a testimoniare circa le proprie passate relazioni con il Parmeggiani. La sua fu una testimonianza breve, ma, a distanza di tanti anni dalla condanna, significativa:

Interrogatorio del teste Giuseppe Fornara

(Il teste viene tradotto in Corte sotto la sorveglianza di due secondini, poiché sta scontando nel penitenziario di Portland una sentenza di venti anni di carcere...)

Il teste entra nella Corte e si avvicina al banco del Giudice sempre tenendo in capo il suo cappello floscio, che si rifiuta di levare. L'interprete glielo leva di testa ed egli si rifiuta di muoversi fino a che non glielo si rimetta in capo. Gli si rimette in capo il suo cappello ed il Giudice per mezzo dell'interprete informa il prigioniero che è abitudine di levarsi il cappello per rispetto alla Corte.

Teste – Io non ho alcun rispetto per il Tribunale.

Giudice Ridley. – Allora egli dovrà levarsi il cappello sia che abbia o che non abbia rispetto per il Tribunale.

Uno dei secondini gli leva il cappello di testa e lo fa marciare al banco dei testimoni. Qui per mezzo dell'interprete si fa prestare il giuramento al prigioniero dicendogli di prendere il Testamento nella sua mano destra, cosa che egli si rifiuta di fare, dicendo:

Teste –: Per che cosa devo io giurare? Io non giuro. Io non credo in nulla. Io non intendo rispondere a nessuna domanda. Io sono un anarchico e sono più pulito di qualsiasi magistrato.

Giudice Ridley (A mr. Sherman) Non so che cosa riuscirete a fare con questo uomo.

Mr Sherman – (All'Interprete) Dite al Teste che se non vuole giurare sarà sufficiente che alzi la mano e che affermi di dire la verità.

Teste –: Io non affermerò niente. Voglio prima vedere quali domande mi si farà e saprò allora regolarmi se rispondere o no.

Giudice Ridley. – Egli deve rispondere a tutte le domande giuste che gli si faranno, e prima di farlo deve affermare che dirà la verità.

Teste –: Io non lo farò: io non sono disposto a farlo.

Giudice Ridley. – Egli non è costretto rispondere a quelle domande che potessero pregiudicarlo.

Teste –: Ebbene ora io dirò che non risponderò a nessuna domanda senza mettermi il cappello in capo (risa).

(...)

Giudice Ridley – Dite al teste che ci passeremo della sua testimonianza.

Teste – Ed io anche più volentieri della vostra compagnia.

Il prigioniero lascia la corte tra due secondini»³⁸.

Il resoconto del Consolato sulla testimonianza del Farnara riporta:

³⁸ *Resoconto stenografico del Processo Parmeggiani Luigi*, 25 ottobre 1905, A.C.S., C.P.C., Parmeggiani

Molti dicono che il Fornara è uno scemo?? Malatesta e gli amici di costui sono contenti del come il Fornara si diportò in corte³⁹.

Quattro anni più tardi, nell'aprile del 1909, quindici anni dopo la condanna, il consolato italiano di Londra ricevette la notizia della possibile liberazione del Fornara e ne informò immediatamente il Ministero dell'Interno. Secondo la nota della polizia londinese «la precisa data della liberazione del Farnara, ora non si può dare, ma probabilmente egli uscirà il 1 maggio 1910»⁴⁰. La polizia londinese, su richiesta del Consolato Italiano, diede queste ulteriori informazioni:

L'ufficio sanitario riferisce che il sopraindicato prigioniero è in cattive condizioni di salute, e fu ricoverato allo ospedale il 9 gennaio 1907, essendo affetto da grave malattia di cuore.

Egli è classificato come debole di mente, essendo affetto da mania di persecuzione sospettando sempre di essere avvelenato a mezzo del cibo, ma ora è quieto e si conduce bene nello ospedale.

Queste informazioni venivano così commentate da parte del Consolato generale italiano in una informativa inviata al Ministero degli Interni:

Il Fornara è un tipo pericolosissimo, appunto perché squilibrato di mente, ed io ritengo, che sarebbe opportuno, all'avvicinarsi della sua liberazione, di fare pratiche perché sia rinchiuso in un manicomio o casa di salute⁴¹.

Eventuali pratiche in questo senso da parte delle autorità italiane avrebbero trovato terreno fertile in quelle britanniche. La questione della liberazione di Farnara per raggiungimento del diritto di usufruire della libertà condizionata era infatti un problema anche per loro. Già nel 1907 un'informativa del *Trade Union Congress Parliamentary Committee*, riferiva che Farnara, una volta finita di scontare la sua pena, avrebbe lasciato l'Inghilterra, con garanzie date da due compatrioti Giuseppe Defendi, esponente della comunità anarchica di Londra e intimo amico di Malatesta, e di C. Poletti, proprietario del ristorante *Continental* a Stockwell 268. L'Home Office aveva risposto che «Farnara sembra essere un uomo troppo pericoloso per poter essere messo in libertà anche se in condizione di lasciare il Paese»⁴².

³⁹ A.C.S., C.P.C., b. 3740, f. 67452, *Rapporto del consolato italiano al Ministero dell'Interno*, 11 novembre 1905, Londra.

⁴⁰ A.C.S., C.P.C., b. 2121, f. 31689, *Dal Consolato generale di Londra al Ministero dell'Interno*, 9 giugno 1909.

⁴¹ A.C.S., C.P.C., b. 2121, f. 31689, *Dal Consolato Generale di Londra al Ministero degli Interni*, 28 aprile 1909.

⁴² P.R.O., Home Office, 144/1711/ A55.860D, *Mental Healt: Transfer of anar-*

Alcuni mesi prima, lo stesso Gladstone, ad un'interpellanza riguardo le condizioni di salute del detenuto aveva risposto:

Il prigioniero è in cattive condizioni di salute e sta ricevendo i trattamenti del caso nella infermeria della prigione. È debole di mente, anche se non può essere certificato come pazzo e, come tutti i prigionieri classificati come deboli di mente, non è soggetto alla disciplina ordinaria del penitenziario. Mi rincresce ma, in considerazione della natura del suo crimine e delle sue condizioni mentali, non ritengo consigliabile la sua liberazione⁴³.

Nel 1910, con l'avvicinarsi della scadenza della sua scarcerazione, la questione si era riaperta.

Considero fuori di questione di concedere la libertà a Farnara. Egli interessa una così numerosa quantità di persone sul piano politico che se fosse in libertà, qui o in Italia, finirebbe in definitiva tra le mani di simpatizzanti anarchici. Quindi non solo la sua vicenda passata e le sue «sofferenze» potrebbero essere strumentalizzate a fini politici, ma con ogni probabilità egli tornerebbe ad essere più o meno pericoloso (nei limiti delle sue condizioni fisiche) qualora si trovasse in un ambiente di anarchici.

Non sembra conveniente rifiutare semplicemente la licenza e trattenerlo dove si trova. Non c'è dubbio che egli si trovi bene nel nostro manicomio e sarebbe difficile far sì che i suoi simpatizzanti lo possano capire. Il mantenimento della detenzione in prigione ha un'apparenza di crudeltà che metterebbe [ill.] in una falsa posizione, ma se egli fosse certificato come pazzo questa difficoltà scomparirebbe. Quindi ritengo che la cosa migliore sia di certificare Farnara e di trasferirlo al manicomio di Parkurst⁴⁴.

Anche per il direttore del carcere dove era rinchiuso, Farnara «è un pericoloso, pazzo anarchico e dovrebbe finire i suoi giorni dove si trova»⁴⁵.

Nel fascicolo dell'Home Office che tratta la questione, un'unica voce si dice contraria a questa soluzione.

Non ritengo giustificato trattenerlo in prigione quest'uomo successivamente al momento in cui è stato raggiunto il giorno del suo rilascio. Il fatto che se il prigioniero tornasse in Italia le sue sofferenze sarebbero strumentalizzate dagli appartenenti alla setta anarchica mi pare questione di assoluta irrilevanza rispetto a quella dei diritti dello stato contro di lui

chist Farnara from Parkhurst to Broadmoor on expiry of sentence [An example of Winston Churchill's concern for the rights of the convict against the state]. 17 oct. 1907. W.S. Stradman to Mr. Gladstone. 144/1711/ A55.860D/8

⁴³ P.R.O., H.O., 144/1711/A55,860D/7

⁴⁴ P.R.O., H.O., 144/1711/A55,860D

⁴⁵ P.R.O., H.O., 144/1711/A55860D/14, *Report on becoming due for licence*, 21 december 1909.

e dei diritti di lui nei confronti dello Stato. Non condivido i suggerimenti del rapporto 1/14, secondo cui egli potrebbe essere classificato come pazzo per una questione di opportunità amministrativa. Comprendo la questione nel suo contesto, ma non posso definirla corretta. La legge non può trattenere in custodia una persona intitolata alla propria scarcerazione oltre i termini della sentenza originale. Se, in ogni caso, egli dovesse essere malato nel momento in cui dovesse essere rilasciato, dovrebbero essere prese le misure appropriate al caso. Un esame indipendente di due medici degni di fiducia, non connessi con alcun incarico governativo, dovrebbero risolvere la questione sulla sua malattia e capacità di vivere al di fuori dell'asilo. Questo deve essere fatto. I diritti di un prigioniero nei confronti dello Stato devono essere considerati uguali, o anche superiori, ai diritti dello Stato nei confronti del condannato.

Sir E. Troup
28.2.10⁴⁶.

Il 29 aprile 1910, due giorni prima della data stabilita per la liberazione di Giuseppe Farnara, il Consolato generale d'Italia a Londra informò il Ministero dell'Interno della nota ricevuta dall'Ufficio di Polizia (New Scotland Yard) di Londra.

Io vi avviso ricevuta della Vostra del 25 corrente e vi informo che un'inchiesta fu eseguita, e il sopraindicato individuo fu dichiarato pazzo. Egli fu trasferito al manicomio Criminale di Broadmoor Crowthorn Berks il 14 ultimo⁴⁷.

Questa scarna nota del consolato italiano a Londra pose fine alla tragica vicenda dell'anarchico Giuseppe Farnara. Dichiarato pazzo e «per occulte influenze» internato in un manicomio criminale⁽⁴⁸⁾, con-

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ A.C.S., C.P.C., b. 2121, f. 31689, *Dal Consolato Generale di Londra al Ministero degli Interni*, 29 aprile 1910. Nel 1912 l'anarchico David Nicoll scrisse al Deputato Socialista Will Crooks perché cercasse di ottenere la liberazione del Farnara dal manicomio di Broadmoor, «essendovi trattenuto arbitrariamente e per occulte influenze» (A.C.S., C.P.C., b. 2121, f. 31689, Consolato Generale di Londra al Ministero degli Interni, 8 gennaio 1912). All'interpellanza del deputato Crook fu risposto che «l'ammalato è in condizioni tali che non può essere destinato ad un manicomio ordinario». Dopo di ciò David Nicoll dichiarò di non essere soddisfatto e di voler iniziare un'agitazione con scritti e dimostrazioni per ottenere la definitiva liberazione del Farnara» (A.C.S., C.P.C., b. 2121, f. 31689, Consolato Generale di Londra al Ministero degli Interni, 20 maggio 1912).

⁴⁸ Nel 1914 si propose l'eventualità di trasferire Farnara in un manicomio ordinario in quanto scadevano i termini della condanna a venti anni. «Normalmente» si sarebbe dovuto trasferire Farnara in un manicomio di contea o espellerlo dal paese. Secondo il soprintendente del manicomio di Broadmoor, che chiede istruzioni al riguardo, Farnara «ha 63 anni, è debole di mente, soffre di manie di persecuzione credendo che tutto il suo cibo sia avvelenato con droghe o sostanze chimiche. Mantiene le stesse opinioni anarchiche riferite nella mia minuta del 6 marzo 1911. Recentemente mi ha detto che il re di Italia sarebbe stato cacciato dal suo Palazzo e avrebbe ricevuto lo stesso trattamento di suo padre. Disse anche che era anche

cluse qui la sua esistenza. Morì il 13 luglio 1941⁽⁴⁹⁾. Aveva novantuno anni.

ABSTRACT

The article focuses on the arrest and the trial of Giuseppe Farnara, an Italian anarchist in London, who was arrested for detention of explosive materials with another young Italian man, Francesco Polti, in 1894. Farnara was a member of the large colony of Italian anarchists who found refuge in the United Kingdom escaping from the political repression, which existed in all other European countries at the end of the Nineteen-Century. This case offers also a general view over a world of political immigrants, spies, poverty, and loyalty to the anarchist cause.

KEY WORDS

Farnara Giuseppe. Italian anarchists. Anarchy.

pronto a usare un pugnale o la pistola contro sua Maestà il Re. Non credo possibile che possa essere messo in libertà a causa del suo indubbio squilibrio mentale, ma la possibilità di fuga non può essere trascurata.» A questa richiesta l'Home Office rispose che il dr. Baker poteva certificare che il paziente non poteva essere curato in un normale manicomio e che era meglio venisse custodito nel manicomio criminale di Broadmoor. «È un uomo vecchio ora, ma se dovesse scappare potrebbe diventare pericoloso e sarebbe molto difficile potersi assumere questo rischio». P.R.O., H.O. 144/1711/A55860D/19.

⁴⁹ Farnara morì a causa di una trombosi: *Broadmor Criminal Lunatic Asylum Crowthorne, Berks* (HO 144/1711/A55860D/22).

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)			
1982	XXI	1-2,3	(s. or. 13)			
1983	XXII	1-2,3	(s. or. 14)		} Bulzoni editore via dei Liburni, 14 00185 Roma	
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)			
1991	XXX	1-2,3	(s. or. 22)			
1992	XXXI	1-2,3	(s. or. 23)			
1993	XXXII	1-2,3	(s. or. 24)		} Editoriale Programma piazzetta I. Nievo, 3/bis 35121 Padova	
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)			
1999	XXXVIII	1-2,3	(s. or. 30)			

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.