

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

XLIII, 1-2

2004



Editoriale Programma

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

XLIII, 1-2

2004

Editoriale Programma

## INDICE

### *Articoli*

- 5 GIOVANNA BOLCATO, Exposing the Fictions of Empire: Marianne Wiggins's *John Dollar*
- 27 GIULIA BOTTERO, Tra teoria e prassi artistica: la "metacorona" di sonetti *On i Ona* di K.D. Bal'mont
- 61 ANNALISA BRUGNOLI, Scarlet Shadows. The Dark Side of the Characters in Nathaniel Hawthorne's *The Scarlet Letter*
- 77 MARIA COLETTA, Walking Across Cape Cod: Thoreau's Spiritual Quest Through Poetry
- 97 GEORG DÖRR, Orientalismo in Friedrich Hölderlin, Stefan George e Hugo von Hofmannsthal
- 125 MARA MANENTE, Une analyse syntactique du pronom *ça*
- 151 ALEKSANDRA MLADENVIĆ, Scrittori serbi contemporanei
- 169 ISABELLA MOLINARO, Yves Bonnefoy e Melanie Klein: incontri e confronti in un oscuro *Arrière-Pays*

Giovanna Caterina Bolcato

EXPOSING THE FICTIONS OF EMPIRE:  
MARIANNE WIGGINS'S *JOHN DOLLAR*

... it's capital – first rate – the best thing that ever happened to us, and the most splendid prospect that ever lay before three jolly young tars. We've got an island all to ourselves. We'll take possession of it in the name of the king; we'll go and enter the service of its black inhabitants. Of course we'll rise, naturally, to the top of affairs. White men always do in savage countries.

*The Coral Island*, 16

We've got to have rules and to obey them. After all, we're not savages. We're English. And the English are best at everything. So we've got to do the right things.

*Lord of the Flies*, 55

England was a myth and a memory ... When the locale did not conform to the image that they needed to conserve, the British acted as if it didn't matter, they ignored it, as if fantasy and fact, image and reality, truth and fiction were, inseparably, the same.

*John Dollar*<sup>1</sup>, 21-2

In her 1988 study on postmodernism Linda Hutcheon argues that one feature of postmodern culture is its contradictory relationship to the dominant, liberal humanistic culture whose master narratives are attractive, necessary but illusory. One way to contest and question it is the transgression of social and artistic conventions, blurring the borders between literary genres and highlighting the margins (Hutcheon 1988, 6). “[T]exts situate themselves in the ‘world’ of discourse, the ‘world’ of texts and intertexts,” (Hutcheon 1988, 125) or, to use Genette’s term, they are palimpsests where only some elements of

<sup>1</sup> From now on abbreviated to *JD* in quotations.

a previous work are retained, and new ones are superimposed: texts situate themselves in a long line – or rather web – of antecedents or hypotexts. Re-writing then is a peculiarly post-modern device since the hypotext can be carefully dissected so that only those themes still meaningful to a contemporary audience are reworked into the texture of the hypertext<sup>2</sup>. By emphasising aspects of the text meaningful to contemporary readers the descendant effectually incorporates the (literary) father and contests it. In this paper I argue that in Marianne Wiggins's 1989 novel *John Dollar* a postmodern consciousness is at work to question the consolatory illusions provided by the master narratives – *Robinson Crusoe* first, the master narrative of shipwreck, survival and construction of the self of the western canon, but Ballantyne's *The Coral Island* and Golding's *Lord of the Flies* as well. All of these novels are located on an island, a liminal place on the fringe of the known world where ordinary rules can be suspended. *The Coral Island*, *Lord of the Flies* and *John Dollar* present strong thematic affinities (the age of the protagonists, the absence of adult characters when the shipwreck takes place, a sort of *retour de personnages*)<sup>3</sup> which creates an intertextual, or hypertextual, relation; in a way, they form a palimpsest in their own right as they belong in and descend from the boys' adventure stories popular in the Victorian age. But, whereas from *Robinson Crusoe* through early twentieth century Robinsonnades the ordeal the protagonists successfully undergo is a rite of passage that transforms them into soldiers of Empire, in Golding's and Wiggins's novels the "energizing myth of empire" (Green 1979, ix) is debunked.

Written after the demise of Empire, *Lord of the Flies* and *John Dollar* critically revisit some *loci* of nineteenth-century adventure literature to reverse them. The natural setting, apparently idyllic and friendly, turns increasingly hostile and malignant. The island, always located on the fringe of civilisation, now turns into a nightmare land where the protagonists have to face their inner fears and darkest side. At a time of colonial expansion, cannibalism furnished the Europeans with a moral high ground for their subjugation of native peoples in

<sup>2</sup> I here use the term hypertext as defined by Genette, i.e. a second-degree text derived from a previous text (GENETTE 1982, 11-2).

<sup>3</sup> Jack, Ralph and Peterkin in *The Coral Island* become Jack, Ralph and Piggy in *Lord of the Flies*; Sam and Eric in *Lord of the Flies* become Sybil and Sloane in *John Dollar*.

America, Africa and the South Seas. In *Robinson Crusoe* culinary habits mark a boundary between Crusoe and the aliens, the Others. In *Lord of the Flies* and *John Dollar* there is no external Other to confront: only the loss of home, family, comforting routines. In *The Coral Island* the three protagonists, Ralph, Jack and Peterkin, cope with this loss by exploiting the natural environment to recreate a familiar world – and with fewer tools than Crusoe had – whereas now the children are utterly unequipped, materially and psychologically, to confront their new situation. If cannibalism is an attempt at filling an emotional void by incorporating something/someone else (Abraham and Torok, 1972), these kids try to sedate their mourning and sense of loss by incorporating one of themselves, either metaphorically (in *Lord of the Flies*, where Simon is ritually murdered by a horde) or literally – in *John Dollar*, where the elder girls actually swallow parts of the body of the only parental figure left: the captain. What the children face is not an external threat, the wild men coming from the outside on canoes, but an inner one, the “Wild Man Within” (White 1972). The wheel comes full-circle. What Wiggins depicts is not so much the myth of Empire as the fiction(s) of Empire, both the fiction of a well-knit, picture-perfect community (itself the expression of a self-reliant, enterprising and superior race) and the fiction that evil always and only pertains to the Other, the ex-centric to society.

### 1. *The Fiction That It Was*

In *John Dollar* the choice of the temporal setting is a peculiar one. As the story of a shipwreck and a survival on a desert isle<sup>4</sup> the novel qualifies as a Robinsonnade, one of the count-

<sup>4</sup> The main part of the novel is taken up by the story of an unfortunate party of British families from Burma who organise a picnic on an Andaman islet sometime after the end of World War I. On the second day of the outing the adults head for a nearby isle on a hunting expedition and leave the children in charge of their schoolteacher and a few servants. During the night the boys are mysteriously slaughtered on their boat and a tsunami hurls the girls on the shore. They survive, are separated from their teacher, and find a substitute parent in the captain of the boat whom they try to nurse back to health as best as they manage. After they witness the death of their parents at the hands of a group of natives who land on the beach on purpose they abandon all hope of rescue and any pretence of an organ-

less rewritings of *Robinson Crusoe* that flooded boys' bookshelves in the nineteenth and early twentieth centuries. By featuring adolescent castaways the novel posits itself inside the web of boys' adventure stories in the wake of *The Coral Island*; as the adolescents in question are not apprentice mariners but schoolgirls the text directly addresses *Lord of the Flies*. Transposing the action closer in time to the reading public is a characteristic of Robinsonnades; this is true of *Lord of the Flies* as well as *The Coral Island*. But in *John Dollar* the protagonists, though heirs to Golding's boys (the novel was written in 1989) are their cultural and historical ancestors. Robinson Crusoe "is the representative of the rising power and the energy that contributed to *build* the British Empire, whereas Ralph, Jack and Peterkin enjoy a position they have inherited, and simply *belong* to the Empire. Golding's characters come at the end of [this] cycle," and therefore experience the collapse of the values that sustained it (Michel-Michot 1991, 41). The girls in Wiggins's novel hold an uncertain position as concerns the Empire. Created long after its collapse, they are shown to belong to it. Living as they do in a quiet, backwater colonial community – Rangoon – some thirty years before the havoc provoked by WWII, the breakdown of the imperial ethos, and the demise of the Empire they should simply bask and thrive in the position they inherited without moral complications, like the boys on the Coral Island. And they do – up to a point. But the period they live in (1917-19)<sup>5</sup> is not a quiet one. The

ised, book-like community of castaways. Most of them die and only the Anglo-Indian girl, Menaka, and the schoolteacher are rescued.

<sup>5</sup> It is not easy to pin down the events in the novel to a precise date. The only temporal clues we have are that Charlotte arrived in Burma in November 1917, and the fatal picnic to celebrate the end of the war took place on the King's Birthday, so the story time must stretch from 1917 to sometime in 1919. Connor states that the Robinsonnade section is set in 1918, but that is incorrect, like his definition of Monkey as the servant girl, and of Gabriella as the daughter of an unconventional kite-maker (Connor 19, 86-8). The (in)ability of keeping track of time is also a mark of degeneration in castaways: Crusoe, a practical man, tells us how he keeps a record and in what year after the shipwreck an important event takes place. Ballantyne's trio state that they mark days on a pole, but never bother to say how many months they spend on the island: the emphasis is on what they do there, on play and entertainment, not on their isolation from mankind, and the only clue is that they need new shoes and clothes. Golding's boys do not even attempt to keep a record, and we have to look for internal evidence – brown faces, long hair – to understand that it is months before

carnage in the French trenches brought home a new idea of war and death “which undermined the image of manhood” (Green 1990, 165); the reaction was “a general revulsion against imperialism” (Green 1979, 323) and the manly aggressiveness that adventure literature in general and nineteenth-century Robinsonnades for boys celebrated. The protagonists of the novel of course are not aware of this, but the writer is, and this bungles the picture in a way that previous Robinsonnades did not. Rather, it is the whole system which is flawed, based as it is on violence, acquisition and consumption under a thin veneer of civilisation and good manners – elements which were present in *Robinson Crusoe* all the time, and in later Crusoe stories as well, but which the emphasis on adventure and entertainment helped obscure.

The protagonists of Robinsonnades are almost always men. Whether they come to the island alone, in a group or as a family it is always the male castaways<sup>6</sup>, whether boys or grown-ups, who survey, appropriate and domesticate the environment, turning an unknown speck of land on a map into an outpost of Empire. Women, if they appear, are usually confined to household chores and prayers. This is the pattern set out in nineteenth-century adventure novels, and this is the intertext the characters in *John Dollar* refer to. But in this novel the only survivors are women, not future soldiers of empire, and they come from the social margins of the imperial society. Charlotte Lewes, the schoolteacher, is the penniless daughter of a London cab-driver who applies for a post in Rangoon merely to escape depression after her husband dies in the war; Menaka is the offspring of a Mr Lawrence and an Indian woman. Neither has lofty ideas of “England, Home and Duty” (Bratton 1992) as spelled out in traditional adventure tales;

they are rescued. The same holds true here: when the girls open the first-aid kit they find forty or fifty quinine pills, but by the end of the novel they are feeding John a grain a day, shaving it off the last pill, so it is probably two months before Charlotte and Monkey are re-united. But the most telling marks are inscribed in their bodies: all of the girls have grown a thick layer of skin on their feet, like a pair of shoes, from walking barefoot in the jungle, and have developed a second skin which does not suffer from sun burns. The body becomes the blazon of their experience and the pole to mark time on.

<sup>6</sup> This is the paradigm spelled out in *The Swiss Family Robinson* and *Masterman Ready*, probably the most popular Robinsonnades prior to *The Coral Island*, and the ones where whole families appear.



neither fulfils the image of the prospective settler of an island.

The first intimation that the picture-perfect image of Empire and the service overseas is a fiction comes at the beginning of the novel when Charlotte, en route to Burma, sees a woman trying to run off the ship in Aden, begging for a passage back to Britain where her children are. “[H]ysteria. Duty failin’ in a woman,” is the comment of the purser (*JD*, 18). If the family is one of the pillars of imperial society, then its foundations are shaky ones. The purser blames female weakness, but his words depict a bleaker image where families are split and women have to face “Hobson’s choice... choose between the little ones and wifely duty. You know... stayin’ with the husband when the babes are sent for school in England” (*JD*, 18). When Charlotte finally reaches Rangoon she finds a society that seems to be out of touch with both the local country and their homeland. “[T]he English there weren’t conscious of the current century... were not engaged by *new* ideas, *new* books or *new* ways of being men and women. They were interested... in demonstrating by example to the world that they were privileged by the nature of their birth” (*JD*, 25). What they try to reproduce and perpetuate is a fabrication:

England was a myth and a memory, a place more real in microcosm, in its re-creation, than in any actuality. For them, there may as well have been no Kitchener’s army nor a war in Europe. There was instead a sort of faded picture, a sepia-tinted life superimposed on a teeming colourful locale beneath. When the locale did not conform to the image that they needed to conserve, the British acted as if it didn’t matter, they ignored it, as if fantasy and fact, image and reality, truth and fiction were, inseparably, the same. (*JD*, 21-2)

The British community is presented as living inside a sort of bubble, immune from and oblivious of the upheavals occurring somewhere else. Physical distance from the centre of the empire helps, as the war reaches Burma only through muffled echoes in newspaper reports two weeks old.

The idea of the white community in Rangoon as a timeless, immobile one and of life inside it as unchangeable and marked only by social celebrations and rains is emphasised by a piling up of historical events that definitely take place after 1919 (the year of the shipwreck) as if they were contiguous to it, indeed as if they preceded it:

The Treaty of Versailles was signed. Parliament in London passed the Government of India Act, excluding Burma. The Irish Free State happened. Italian Fascists seized the Government in Rome. In Rangoon the annuals surpassed themselves, petunias blossomed as large as cabbages. Boxing Day was celebrated and the rice export was at its peak. Polo rhythms echoed in the maidan. The men played cards, the women gave what little time they had outside their homes to worthy Christian charities. They read the London papers two weeks old. They ate off English bone and starched their Irish linen. They took quinine like religion, like the eucharist it was. They imported Life As They Thought It Was, with confidence. They kept their children at their sides unlike their counterparts in India, imported Schooling with all else, and gave their daughters, blindly, to the teaching and waking of the widow, Charlotte Lewes. (*JD*, 27)

“Life As They Thought It Was” is a fiction though, superimposed on a completely different physical and cultural landscape. What is displayed here is the ultimate degree of a practice typical of adventure literature, i.e. the transformation of an unknown space into a topsy-turvy reflection of home thanks to the recombination of “elements of a recognisable world ... somewhere off the edge of the map, on or around the margins of the known world” (Philips 1997, 13). In the intertext (i.e. adventure stories) such a practice serves its own purpose, as the space it creates is a liminal one (Philips 1997, 13) that allows boys to undergo their rite of passage before they are restored to the ordered world of civilisation. Here, instead, people seem to be frozen in a sort of *interregnum*, not home and yet not the liminal space any longer. The adoption of plain, referential names for streets is a device typical of adventure stories that creates the illusion of an “uncomplicated world of social, moral and political uncertainty” (Philips 1997, 15).

To Charlotte, the newcomer to colonial society, the discrepancy between fantasy and fact is self-evident in her first rides through the city: petunia seeds are planted to replace frangipani, monumental red-brick office buildings are constructed, and the streets signs read Merchant Street, Canal Street, Tiger Alley Road even though the traffic “was everything, but never English” (*JD*, 22). The servants, who call each other Kow Chow, Maung Ang, Ningyan, U Maung and U Thet are called Sat, Sun, Tuesday, Wednesday, and Friday by their masters. In the words of one of the characters, the Anglo-Indian girl, “the englishman eats cities, chews names.” Her name had been “chewed from its whole state of ‘Menaka’ into a word they

said 'Monica' into the state of 'Monkey', for short" (*JD*, 7), and once she has become "the Monkey" she can be ordered about by her classmates. Crusoe's linguistic metaphors of land acquisition and his rapaciousness<sup>7</sup> are here applied on a grander scale and crystallised in the colonial society. The first crack is shown to be embedded in the system itself, with its reproduction of English patterns in a foreign environment, a sepia-tinted life superimposed on a teeming colorful locale beneath" (*JD*, 21), its inhabitants oblivious of whatever goes on outside the fiction<sup>8</sup>.

## 2. A Flawed Community

According to Phillips adventure tales "constructed a concrete ... cultural space that ... mapped a social totality" (Phillips 1997, 12). The British in Burma like to think of the cultural and social space they inhabit as a monolithic one, but this is also a fiction of their own making. Opium, suicide, depression plague some of the families just while they are intent in showing the superiority of their race. The school community is anything but racially homogeneous, including as it does a Portuguese and an Anglo-Indian.

The rift between the picture and the image is articulated in the double life the children live – the fiction of Englishness and their curiosity for the locale. By day they memorise lines of poetry "needed to assist their English accent," learn "to say a lot of things that own no meaning, words that fall like hymns upon the ear," and do "much *pooja* of the union jack" (*JD*, 28). At night they play at witchcraft, recite pidgin nursery rhymes, listen to their cooks expounding on pagodas, learn words that connect to the world around them from their par-

<sup>7</sup> Robinson manages to appropriate the island to the readers' imagination and to impose his rule mainly through his use of language, through his naming of the different sites. See JAGER 1988 and NOVAK 1997 for further reading on the topic.

<sup>8</sup> This attitude of blissful ignorance of the locale creeps early into the narrative: Charlotte is given some desultory instructions in the tenets of Islam and Hinduism before sailing out "even though the Burmese were devotees of the Buddha. One eastern religion was much the same as any other in the minds of the Home Office and the missionaries of Christendom" (*JD*, 10).

ents' servants and pay a boy to spy on their teacher. The world of certainties and truths is left to their brothers, who ramble on the beach lecturing on zoology and quoting from the *Boat-swain's Manual for Scouting*. Beneath the layer of good manners and flawless accent, the girls are anything but conventional, similar in this to their parents. Above all, "they do not conceive of themselves and are not presented as the allegorical bearers of Western values and cultural identity" (Connor 1994, 87). If "a mutually defined sense of identity" depends upon linguistic unity, skin colour and geographical cohesion (Gilman 1985, 129), this group presents one more rift in the social fabric that would have been unthinkable on the Coral Island as girls of different ethnic backgrounds and who speak foreign tongues are included.

The first one is Gabriella, whose speech always hovers between Portuguese and English and whose skin is olive. Then there is Monkey who is, in her own words, "half a loaf" (JD, 52), and welcomed in the circle only when chores are assigned. Ruby, who is called *Oopi*, is always flitting between reality and her own dream-world of talking snakes, husbands-to-be and dolls, all of them speaking to her in head. After the wreck she collects and preserves what she deems to be objects of beauty, things that remind her of home (shells, pebbles, bits of bones and hair) a futile task for traditional Crusoes, and which bespeaks the distance travelled by the genre – from the construction of empire to the preservation of its *bibelots*, from manliness to aestheticism, from outward to inward bound.

Sybil and Sloane are twins who know the world by halves. Textually, they are heirs to the twins in Golding's *Lord of the Flies*, who always speak together and whose first names (Sam and Eric) are conflated into "Samneric" by their mates. Their perception of the world is impaired by their inability to see themselves as two separate persons and to see the world as whole, summarised in their incomprehension of pronouns. "'It's cut off all our hair!' the one who wasn't Sybil screamed" (JD, 48) when their mother, in a desperate attempt at distinguishing them, crops Sybil's hair. In a way, their inability to differentiate between self and other is the epitome of colonial society's attitude towards the natives. Their vision of themselves as one is momentarily matched to reality on the island where Sybil breaks both her legs in the shipwreck, and Sloane carries her on her back for days and weeks as if they were one being. In

the end, this symbiosis loses them: when Sloane inadvertently slides into and is swallowed by quicksand Sybil does not understand why something pulls her legs and cannot help her twin. Unable to move, scared at being left alone, stung by ants, she rolls over into the same pool where her sister last stepped, "a half a turn, a half a thing, one half of a whole, and it was over, both of them had vanished" (*JD*, 204). As for their mother, she is presented as a feeble-minded woman who cannot accommodate reality to her dreams. When pregnant she construes in her mind the idea of a daughter as a single angel to "dress in crinolines and ribbons" (*JD*, 48). This vision does not match with the two tomboys who reject girlish things she has given birth to, so she retreats into her own private world where, helped by opium, she can finally match her picture to reality by dressing her little son in linen and lace and mistaking him for the perfect daughter she always longed for.

Jane Napier, the anorexic daughter of an army officer, reacts to the world that has swallowed her brother – who died at the front – and her mother (who committed suicide on news of her son's death) by shunning food, trying to efface herself from a picture where she is the unseen side. She is surprised to find she has a body when she looks at herself in the mirror, as her father does not see her when they meet in the stables "*Who goes there?* he'd require. '*Is that you, James, boy –?*' When she handed him the reins he seemed to look straight through her" (*JD*, 50; italics in the original).

Nolly Petherbridge is the daughter of the local minister and the grand-daughter of the bishop; having memorised her catechism and all its questions and answers beginning from the top of every single page, heading included, she is unable to think outside it. Religion charts her life and her perception of the world, both before and after the wreck. It is the fiction her family lives in, and she perpetuates it on the island. She traces their ordeal back to the Questions and Answers she has learnt, and mints a role for herself from her reading of the Bible – she is Noah, a prophet establishing the community of the good and righteous (the two eldest girls) to lead the younger ones in their fight against the devil. Her topsy-turvy recreation of home means establishing rituals, replete with evening prayers and the placing of a quinine tablet ("the eucharist it was") on John's tongue – if quinine is a medicine, then it must be preserved for the sick one, the only adult remaining.

Their own teacher, Charlotte Lewes, a war widow, is anything but conventional. Her teaching post is a way to escape her own emotional isolation in London. She is supposed to "foster and preserve the standards of the Empire in English children" (*JD*, 10), but as she belongs to neither the merchant nor the military class, she is unable to conform to the simulacrum of British life carried on in the colony and to ignore the reality underneath the fiction. Endowed with an amphibious nature, she moves to a native house, wears Burmese clothes, walks alone in the bazaar, smokes local tobacco when alone, and tries to learn the language to describe what she sees, as English fails her. She takes up with a sea captain and adventurer, John Dollar, who first sees her as a mermaid, swimming with a school of dolphins in the lake. The symbiosis she establishes with the world around her allows her to survive on the island even though she is temporarily blind. When she recovers her sight she "tries to find the tiny mudfish that have nourished her and she's repulsed to see her hands expertly turn up maggots from beneath the rocks" (*JD*, 211): unlike previous Crusoes, she does not prey on the environment but establishes herself as part of it. Her blindness and isolation spare her the horrific sights that haunt the dreams of her pupils, and allow her to retain some sanity – until, helped by Monkey, she finds the girls again, sees what they did to her lover, and kills them.

### 3. *Reversals*

The world described in fiction is never the real world but a "fictional 'other' world, a complete and coherent 'heterocosm' created by the fictive referents of the signs" and the reader is called upon to participate in its creation in the act of reading (Hutcheon 1984, 7). Tongue-in-cheek quotations from other texts are a favourite ploy to flaunt the fiction of the literary artefact, and readers are "made mindful of their active role in reading, in participating in making the text mean" (Hutcheon 1984, xii). In *John Dollar* overt and covert allusions to both *Robinson Crusoe* and *Lord of the Flies* alert the reader to the literary tradition inside which this novel is claiming a place for itself. But quotations and allusions in this case draw the reader's attention to the differences, not the similarities,

and what this text articulates is the artificiality of some elements embedded in the tradition.

The first difference is represented by the title. It is usually a sort of generic contract, and a full name is often a clue of the autobiographical nature of the novel (Genette 1982, 45). But John Dollar is not the protagonist, not even one of the major characters, nor the one who provides the point of view, as happens in Tournier's novel (Genette 1982, 419): he is the one who is preyed upon, literally. Expectations created by the title are discomfited: the characters mentioned on the first and the last pages are Charlotte and Monkey. The very structure of the book is anything but conventional. Traditionally, Robinsonnades are straightforward tales that begin with a shipwreck and end with the castaways' rescue. But here the narrative opens on Charlotte's death in the late 1980s, and develops in a circular way, going back to 1917; to learn what happened on the island the reader is forced to turn to the beginning of the novel again after he/she has read the last page. There is no description of the rescue; how and when Charlotte and Monkey finally left the island, and why they lived together afterwards is a mystery. The circular structure is one metafictional ploy<sup>9</sup> which draws "the reader's attention to the storytelling process, destroying what Ian Watt once called the defining characteristic of the novel – formal realism" (Hutcheon 1984, 9), a feature which is usually traced back to *Robinson Crusoe*. By folding back upon itself the narrative preys upon the conventions of the genre and on readers' expectations and stages a faulty system which literally feeds upon itself.

In Robinsonnades the island is traditionally both the liminal site where rebirth<sup>10</sup> and rites of passage are enacted, and the

<sup>9</sup> It is not the only one, though. In this novel Wiggins resorts to a paratextual device – subheadings in the side margins to summarise or emphasise one aspect of that particular section. Thus there is a section entitled "HEADS and TAILS" when the inversion of the Robinsonnade is well under way, and the twins are said to sleep "head and tail"; the image of the circle dominates the island section of the novel.

<sup>10</sup> The image of the castaway pursued by the storms of divine wrath was a common one in seventeenth-century spiritual autobiographies (STARR 1965) and in Defoe's work the actual shipwreck marks Robinson's rebirth to a new spiritual life. But in nineteenth-century Robinsonnades the sojourn on the island is considerably shortened, the age of the castaways much younger, and there is no mention of spiritual rebirth or of previous sins. The emphasis is on acquiring and honing skills that enable the boys to survive in alien

unknown land to be charted, appropriated and conquered. But literary reversion involves also a literal reversal of the *locus* of the island, which is not outside but inside the Empire, not a liminal but a liminoid space<sup>11</sup>. The protagonists of Robinsonades are usually wrecked on an unknown and deserted isle while *en route* to elsewhere, and this foreign space becomes the threshold between two culturally defined systems where social norms are temporarily suspended or disassembled before people are reintegrated inside society (Turner 1986, 111; 59-61). But here there is no uncharted island, the girls are wrecked on the beach which is their final destination, and they and their families are engaged in a recreational, i.e. liminoid, activity. To celebrate the end of the war and the might of Empire the English in Rangoon mean to present the sovereign with an isle bearing his name on his birthday<sup>12</sup>, and seize on the occasion for a sailing trip and cast themselves as new Crusoes, but it is only a game. In another reversal of Robinsonades their voyage is not outward- but inward-bound as they do not sail outside the map but within the safe precincts of the Raj. The naming ceremony staged by the British, with flying banner and photos "for posterity" (*JD*, 67) is a mock one, only a simulacrum of the slow process of acquisition, both verbal and literal, deployed by Robinson as none of them is going to settle there.

Their knowledge of the master narrative they imagine they are recreating is faulty. All the members in the party "had either read or heard the story of... *Robinson Crusoe*" (*JD*, 69) and are exhilarated at the idea of living out a fiction. But the *Robinson Crusoe* they know is a creation of some nineteenth-

lands and to have fun at the same time, so if there is rebirth for these characters it is into manhood. For a discussion of the shipwreck as rebirth in *Robinson Crusoe* see STARR 1965 and ROBERT 1980; for the transition of the genre from spiritual tract to entertainment on boys' bookshelves see CARPENTER 1984 and GREEN 1990.

<sup>11</sup> I here employ Turner's definition of liminal as a space where transition rites in primitive societies are enacted and where it is difficult to distinguish between play and work, and of liminoid as referring to recreational activities in more complex and structured societies, where work and play are rigidly divided and allocated different times and spaces (TURNER 1986, 49-115).

<sup>12</sup> The island is already marked on maps, "*The Island of Our Outlawed Dreams*" (*JD*, 58; italics in the original), but as it is a desert one this is of little consequence. It has also been badly charted, and so, even though included among known lands, it is unknown, in a way.



century Robinsonnade as well as their own imagination. As one of the kids explain, in case of distress all they need to do is “[s]ignal dot dot dot full stop three dashes followed by three dots, sir, by radiotelegraphy” (*JD*, 69), or put a message in a bottle and then wait for the navy to arrive within a month:

“A *month*?’ Edward: how can you be certain?”

“The King’s Navy is patrolling the world seas, sir —”

“Searching on the q.t. for messages in bottles, you think, Edward?”

“Yes sir. That’s the way the King’s Navy rescued Robinson Crusoe off that wretched island in the South Sea, sir.” (*JD*, 70; italics in the original)

In the boys’ words Crusoe’s enterprising spirit has totally disappeared. So has the nineteenth-century belief in racial and cultural superiority. What is left is faith in the might and efficiency of Empire.

Despite the allusion to Defoe’s novel no member of the party is endowed with Robinson’s practical spirit; when a tsunami hurls the girls on the shore, and they realise that there are no adults left to guide them, their solution is to wait for their parents, or some other survivor, to turn up. They do not rejoice when they come to their senses. Despite the quotation of Crusoe’s entry for Good and Evil at the beginning of the outing they find no good in their new condition. The life they lead is a minimal one, sleeping on the beach with no fire, ransacking the debris washed ashore for tins of food, eating unwashed roots and berries. They do not even care to look for fresh water; when they are thirsty, they merely drink from coconuts. They are even more inept castaways than Golding’s boys: like them, they make plans for shelters and for exploring the island; unlike them they never enact their plans. They find no names to describe the landscape around them. Crusoe had a “castle, [a] country seat or ... bower and [an] enclosure in the woods” (*Robinson Crusoe*, 173), but what they have is simply *home* (the beach where they land), and *the oont* (the hill nearby). When they move uphill they start calling the beach *downthere*, and *the oont* becomes *home* (italics in the original). Like the boys in *Lord of the Flies* they establish rules which are immediately broken. Indeed their rules are merely “let’s pretend”, as the girl who devises them explains, as “father will be back today and I had to think of something that would pass the time and so I did... The only thing we have to do

today is wait" (JD, 133). In *Lord of the Flies* the boys neglect the rules because they favour more recreational activities like hunting, but in *John Dollar* the rules are a recreation. Like their brothers, who hopelessly misread *Robinson Crusoe*, they blindly trust in the power of the representatives of Empire and in the wisdom of grownups. When they find the captain, who is unable to move as his spine is broken, their days are entirely taken up with caring for him, waiting for him to wake from his torpor, and to lead them back home. In their minds they metamorphose him into some kind of god, but when he instructs them to look for practical objects they bring useless ones simply because they are pretty. In a further reversal of Robinsonnades, it is the English characters who are utterly unable to cope, while what little is achieved on the island can be traced back to the two girls with a darker skin and who speak a foreign tongue, Gaby and Monkey. Together, they look for survivors and find both Sybil and Dollar; Gaby builds a kite to signal to passing ships; Monkey finds first fresh water and then Charlotte. In the end Gaby is killed by Nolly and Amanda and only Monkey, the Anglo-Indian girl, survives.

Traditional outer signs of difference, such as skin colour and attire, make them indistinguishable from the savages as depicted in contemporary texts – they wear no clothes, their skin is tanned, they paint their faces. They spend their days playing, making necklaces from discarded fishbones, collecting feathers for headbands, grooming each other – activities pertaining to the liminoid, not the liminal, place, and which lead them nowhere. To Jack, Ralph and Peterkin playing means mastering the environment, and the reversion to a savage way of life is depicted as a temporary one, a step in the process of growing up and part of the initiation rite, and they always retain some habits and a semblance of life as they know it. In *Lord of the Flies* the boys' experience, nightmarish though it is, is still a rite of passage – they learn things about themselves and about their culture that they did not know before. But in *John Dollar*, even though all the elements are in place – the tropical island which nurtures the castaways despite their ignorance of life in the wilderness, the unexpected wreck, the absence of adult characters – the protagonists revert to a sort of "primeval slime" (Kuklick 1995, 77) and the rite does not lead into a new cultural stage but into hell, as all of them but Monkey die.

4. *Blood on the Beach*

The idea that something nasty may happen within the safe borders of empire is absolutely inconceivable to the members of the colony. Ironically, it is the native bearers who are scared and enquire about the presence of snakes, lions<sup>13</sup>, and women with white breasts when they approach the isle. Their questions alert the reader to another feature of unknown lands in adventure literature, i.e. the contrast between the lush, Eden-like landscape and the murderous people who inhabit, or may inhabit, it. As it turns out there are no savages lurking behind a screen of foliage, but despite its nominal inclusion among explored territories the island is, once again, the site where everyday rules are temporarily discarded and violent drives are set free, regardless of skin colour. Ever since the arrival of the party on the island images of gratuitous violence pile up, turning the picture-perfect tropical island into the *locus* of violated taboos. Crusoe boasts that he never kills more than he can eat, but to the children's parents hunting is a diversion. When turtles arrive to lay their eggs on the first night they seize upon the occasion to compensate for the lack of bigger game, and soon the pristine sand is splattered with yolks and blood as teachers and mariners watch in horror. On the following morning the twins come across a trepanned human skull, and on that same night the schoolboys and the servants are slaughtered aboard their ship, a tsunami hurls the schoolgirls on the shore, and finally some days later cannibals land.

One characteristic of cannibalism is that it is often imagined but seldom witnessed, both in anthropological writing and in novels. Crusoe himself never really *sees* what is done to the prisoners taken to his island; in *The Coral Island* the boys always manage to stop the natives from performing anything involving dead bodies, and they witness torture and mutilation, but not cannibalism; in *Lord of the Flies* the pig provides a proxy for manhunt. But in *John Dollar* the girls see their fathers being stripped naked, tied to poles, roasted alive and finally eaten by tiny people that look like children to them. To

<sup>13</sup> Snakes are the beasts that haunt the littluns in their sleep in Golding's novels; tigers and lions are the animals that Crusoe fears when in Africa. As there are no lions in Asia, and the bearers should know that, these questions act more like a covert allusion to the expectations of European travellers in foreign lands.

most of them the sight is unbearable, but Nolly watches on, fascinated by what she interprets as an act of communion. On the following morning they all descend to the beach and try to retrieve what is left of their parents by eating the faeces left by the visitors, and besmear themselves with them. They pile the bones in a heap, and try to fill the void created by the parental loss by adopting John Dollar as their father. To Nolly and Amanda this kind of figural incorporation is not enough though, and as frustration mounts they turn to the only adult left and prey on him. The death of a loved one often provokes "intense feelings of anger at the person who has thus left us deprived of his or her support," and oral incorporation of the dead one "has an affectionate and an aggressive dimension" (Sagan 1972, 28). The horror is that they eat up a live man, and eat him up raw, slicing his flesh off with a razor and stanching the wounds with the fire they have retrieved from the natives, a kind of cannibalism which is usually found in myths only. They try to establish a unity which is lost, and to recreate some form of social order, with themselves as a priestly caste in charge of fire and of their idol, celebrating rituals, but in so doing they completely reverse Crusoe's actions. Robinson fears assimilation and the unity that incorporation entails, and fights back by projecting his anxiety outwards, metaphorically killing his father and deploying a strategy of metaphorical devouring which, incidentally, creates a kingdom and acts as a blueprint for the foundation of the Empire. The girls, instead, proceed to an act of literal consumption because they want to merge with and retain their fathers, but in so doing they turn upon the members of their own community, killing John and those who try to oppose them, like Gaby. The consumptive foundations of Empire are laid bare in the end, and their actions match Monkey's image of the white man as a predator when, sixty years later, she tells herself that

the english makes laws. He makes one law for men. He makes one law for women, a law for his children. Laws for his dogs. A law for bats... He eats with sharp knives. He chews with a knife and a fork. He buries his dead so that other white castes will not cook and eat them. Worms and the maggots are better than the teeth of one's enemies, that's why the white caste is always at table. He eats and he eats. He eats mountains and ore. He eats diamonds and rubies, blue sky. (*JD*, 7)

The images of capitalism as the latest and most sublimated form of aggression, and of cannibalism as its crudest (Sagan,

1972) are here conflated and reconduced to their common source, located in – for someone who was born a subject in the Empire – the Englishman.

Cannibalism is a debased form of communion, totally physical, which takes place when communication fails (Kilgour 1990, 16). The failure of communication is what is thematised in the novel, as well as the failure to re-create, to proceed to a regeneration of life. How, and when, Charlotte and Monkey are rescued is not stated. The novel closes on their walk towards the fire and John Dollar, towards what Charlotte thinks is life as she knew it, and opens on her death sixty years later. Monkey's last action is the digging of a grave for her companion, while she remembers digging a similar grave for Dollar on the isle, with the years intervening between the burials filled with silence on a Cornish moor where summers "were never too hot to remind them of where they had come from, or Hell," and where "[n]othing progressed[,] [n]othing changed", a world "[w]ithout end" (*JD*, 5, 9). In an exhausted society which perpetuates itself through empty rituals, trying to re-enact its cultural myths, the rite of passage leads to death and sterility.

Cannibalism is inextricably bound with matters of feeding and identity and in "utopian texts food and the mode of its consumption [is] a determinant of the level of civilisation" (Rees 1996, 79). Culinary habits traditionally established an insurmountable difference between Us and Them in adventure and anthropological literature, but here the dividing line is not only blurred but totally abolished as both the European and the non-European feed on human flesh. The image of the native as a debased version of man, a mirror-image perceived through a glass darkly accompanied the colonial enterprise for centuries (Kuklick 1993, 1-2). The act of positing the ethnic Other as a primitive and primeval form of humanity implicitly threw a disquieting light on the origins and ancestors of white men as well though – an ambiguity which early illustrators of travel narratives in general, and of *Robinson Crusoe* in particular, openly flaunted. Lacking real-life models they resorted to traditional iconography and produced images of Native Americans with European features. Eighteenth century illustrators of *Robinson Crusoe* in particular, trying to adhere to Crusoe's description of Friday as a handsome fellow who had the "softness of an European in his countenance" (*Robinson Crusoe*,

208) ended up depicting him and his fellow Caribs similar to Greek statues, with nakedness and a slightly darker hue as the only visual signs of difference – meagre ones. In *John Dollar* even that slight difference is abolished as the girls totally discard clothes – the ultimate symbol of a differentiated sense of self – and openly practice what their literary predecessors acted out only in a figural form throughout the century – the dismemberment and incorporation of another human being.

*Primary sources*

- BALLANTYNE, ROBERT MICHAEL. *The Coral Island*. (1858) Oxford: Oxford, The World's Classics, 1990.
- DEFOE, DANIEL. *Robinson Crusoe*. (1719) Harmondsworth: Penguin, 1985.
- GOLDING, WILLIAM. *Lord of the Flies*. (1954) London: Faber and Faber, 1962.
- MARRYAT, FREDERICK. *Masterman Ready*. (1841) London: Dent & Sons, 1948.
- WIGGINS, MARIANNE. *John Dollar*. (1989) London: Flamingo, 1996.
- WYSS, JOHANN. *The Swiss Family Robinson*. (1812) Oxford: OUP, 1991.

*Secondary sources*

- ABRAHAM, NICOLAS, and MARIA TOROK. "Introjecter-Incorporer. Deuil ou mélancolie", in: J.B. PONTALIS, (ed.). *Destins du cannibalisme. Nouvelle Revue de Psychoanalyse*. 6 Fall 1972.
- BLEWETT, DAVID. *The Illustration of Robinson Crusoe*. Gerrards Cross: Colin Smythe, 1995.
- BRATTON, J.S. "Of England, Home and Duty. The image of England in Victorian and Edwardian Juvenile Fiction", in: JOHN M. MACKENZIE, *Imperialism and Popular Culture*. (1986) Manchester and New York: Manchester UP, 1992.
- CARPENTER, KEVIN. *Desert Isles and Pirate Islands. The Island Theme in Nineteenth-Century English Juvenile Fiction: A Survey and Bibliography*. Frankfurt-am-Main: Verlag Peter Lang, 1984.
- CONNOR, STEVEN. "On the Ethics of Literary Reversion", in: D'HAEN, THEO, and HANS BERTENS (eds.). *The Postmodern, the (Post-)Colonial, and the (Post-)Feminist*. Amsterdam: Rodopi, 1994.
- GENETTE, GÉRARD. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Seuil, 1982.
- GILMAN, SANDER. *Difference and Pathology. Stereotypes of Sexuality, Race and Madness*. Ithaca and London: Cornell UP, 1985.
- GREEN, MARTIN. *Dreams of Adventure, Deeds of Empire*. New York: Basic Books, 1979.

- *The English Novel in the Twentieth Century [The doom of Empire]*. London: Routledge and Kegan Paul, 1984.
- *The Robinson Crusoe Story*. University Park and London: The Pennsylvania State UP, 1990.
- HUTCHEON, LINDA. *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*. (1980) London and New York: Routledge, 1991.
- “Metafictional Implications for Novelistic Reference”, in WHITE-SIDE, ANNA, and MICHAEL ISSACHAROFF (eds.). *On Referring in Literature*. Bloomington: Indiana UP, 1987a.
- “‘The Pastime of Past Time’: Fiction, History, Historiographic Metafiction”. *Genre XX* (1987b): 285-305.
- *The Poetics of Postmodernism*. London: Routledge, 1988.
- JAGER, ERIC. “The Parrot’s Voice: Language and Self in *Robinson Crusoe*.” *Eighteenth Century Studies* 21.3 (1988): 316-333.
- KILGOUR, MAGGIE. *From Communion to Cannibalism. An Anatomy of Metaphors of Incorporation*. Princeton: Princeton UP, 1990.
- KUKLICK, HENRIKA. *The Savage Within. The Social History of British Anthropology, 1985-1945*. (1991) Cambridge: Cambridge UP, 1993.
- MICHEL-MICHOT, PAULETTE. “The Myth of Innocence: *Robinson Crusoe*, *The Coral Island* and *Lord of the Flies*”, in DELBAERE, JEANNE (ed.), *William Golding. The Sound of Silence. A Belgian Tribute on his Eightieth Birthday*. Liège: Liège Language and Literature, 1991.
- NOVAK, MAXIMILIAN. “Friday: or, the Power of Naming”, in: RIVERO, ALBERT J. (ed.). *Augustan Subjects. Essays in Honor of Martin C. Battestin*. London: Associated University Presses, 1997.
- PEARLMAN, E. “Robinson Crusoe and the Cannibals”. *Mosaic* 10 (1976): 39-55.
- PHILIPS, RICHARD. *Mapping Men and Empire: A Geography of Adventure*. London and New York: Routledge, 1997.
- REES, CHRISTINE. *Utopian Imagination and Eighteenth-Century Fiction*. London and New York: Longman, 1996.
- ROBERT, MARTHE. *Origins of the Novel*. (1972) Bloomington: Indiana UP, 1980.
- SAGAN, ELI. *Cannibalism: Human Aggression and Cultural Form*. New York: Harper and Row, 1974.
- STARR, GEORGE. *Defoe and Spiritual Autobiography*. Princeton: Princeton UP, 1965.
- TURNER, VICTOR. *Dal rito al teatro*. (1982) Bologna: Il Mulino, 1986.
- TYLER, ANNE. “Burmese Days.” [Rev. art. of *John Dollar*] *New Republic* 27 Mar. 1989: 35-36
- WHITE, HAYDEN. “The Forms of Wildness; Archaeology of an Idea”, in: DUDLEY and NOVAK (eds.). *The Wild Man Within. An Image in Western Thought from the Renaissance to Romanticism*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1972.

ABSTRACT

In this paper I argue that in Marianne Wiggins's novel a postmodern consciousness is at work to question the consolatory illusions provided by the master narratives – *Robinson Crusoe* first, the master narrative of shipwreck, survival and construction of the self of the western canon, but Ballantyne's *The Coral Island* and Golding's *Lord of the Flies* as well. *The Coral Island*, *Lord of the Flies* and *John Dollar* present strong thematic affinities which create an intertextual, or hypertextual, relation; in a way, they form a palimpsest in their own right as they belong in and descend from the boys' adventure stories popular in the Victorian age. But, whereas from *Robinson Crusoe* through early twentieth-century Robinsonnades the ordeal the protagonists successfully undergo is a rite of passage that transforms them into soldiers of Empire, in Wiggins's novel the 'energizing myth of empire' is debunked. At a time of colonial expansion, cannibalism furnished the Europeans with a moral high ground for their subjugation of native peoples. In *Robinson Crusoe* culinary habits marked a boundary between Crusoe and the aliens, the Others. In *John Dollar* outer signs of cultural difference are abolished and what the children face is not an external threat, the wild men coming from the outside on canoes, but an inner one as they prey upon themselves and the only adult left with them. The topoi of the nurturing island, of the threatening savage, of the enterprising Englishman are preyed upon and reversed: imperial society is unable to regenerate itself and to act outside its own rules and conventions. Wiggins does not depict the myth of Empire as the fiction(s) of Empire, both the fiction of a well-knit, picture-perfect community (itself the expression of a self-reliant, enterprising and superior race) and the fiction that evil always and only pertains to the Other, the ex-centric to society.

KEYWORDS

Postmodernism. Robinsonnades. Cannibalism.



Giulia Bottero

TRA TEORIA E PRASSI ARTISTICA: LA "METACORONA"  
DI SONETTI *ON I ONA* DI K.D. BAL'MONT

La finalità dell'analisi di *On i Ona* è quella di far luce su una tessera del mosaico letterario simbolista, finora quasi ignorata dalla critica<sup>1</sup>, che riveste, invece, un valore significativo nel panorama poetico di inizio Novecento. In primo luogo per il suo profondo radicamento nell'humus culturale dell'epoca, che rende l'opera prodotto intimamente simbolista e in secondo luogo per la forte tensione speculativa che sottende la sua strutturazione.

La corona, scritta nel 1915 e pubblicata nel 1917<sup>2</sup>, dispiega pienamente alcune delle suggestioni che animano la produzione simbolista all'alba del XX secolo: il rinnovato interesse per la parola, di cui si cerca la "forma interna"; il mito di un'Unità primigenia da riconquistare; un'attenzione costante alla dimensione creatrice, che nella parola poetica trova la sua forma d'espressione privilegiata.

*On i Ona* vive dell'interazione di queste suggestioni, che confluiscono in un duplice nucleo concettuale: da un lato si

<sup>1</sup> L'unico testo di riferimento è il secondo volume del commentario di Vladimir Markov all'opera di Bal'mont (V. MARKOV, *Kommentar zu den Dichtungen von Bal'mont 1910-1917*, Wien 1992), in cui però poche sono le note alla corona *On i Ona*. Aage Hansen-Löve nei suoi due volumi dedicati al simbolismo analizza numerosi versi di Bal'mont, tuttavia non prende in esame *On i Ona* (cfr. AAGE A. HANSEN-LÖVE, *Der Russische Symbolismus*, I-II, Wien, Verlag Der Österreichischen Akademie Der Wissenschaften 1989).

<sup>2</sup> La corona apparve sulla rivista *Russkaja mysl'* e venne pubblicata lo stesso anno a Mosca nella raccolta *Sonety solnca, mèda i luny*; cfr. V. MARKOV, *Kommentar zu den Dichtungen von Bal'mont 1910-1917*, Wien, Böhlau Verlag, Köln - Weimar 1992, p. 223. Secondo V. Markov per motivi sconosciuti il libro non fu tenuto presente negli Annali Letterari, e questo forse spinse Bal'mont a pubblicarlo nuovamente durante l'emigrazione. La seconda edizione apparve a Berlino nel 1921, edita da S. Efron.

definisce la costituzione *diadica* del cosmo, che vuole i poli antitetici del reale ricondotti ad unità; dall'altro si afferma la funzione creatrice e *mitopoietica* della parola. Il legame teorico tra l'idea di unità primordiale e la funzione sintetica della parola costituisce il nucleo tematico di un'altra opera di Bal'mont, contemporanea a *On i Ona*: il saggio *Poezija kak volšebstvo*<sup>3</sup>.

Questo "saggio" occupa un posto privilegiato nell'ipertrofica produzione bal'montiana: vi è racchiuso il pensiero del poeta sul verso, sulla sua nascita e sul carattere magico della parola. Proprio il forte vincolo che unisce le due opere rappresenta uno degli aspetti più rilevanti del sostrato culturale in cui affonda le sue radici la corona *On i Ona*: vediamo riproporsi esemplarmente quel legame speculare tra teoria e prassi artistica, che costituisce uno dei tratti salienti della nuova cifra poetica simbolista. Nell'opera di Bal'mont è profonda l'osmosi tra produzione poetica e prosastica, in un continuo rimando al sé, nell'unità indissolubile di un'opera unica che nella propria autoreferenzialità diviene spesso metatesto.

Il soggetto stesso della corona si inserisce perfettamente in quella rinnovata sensibilità letteraria che porta a focalizzare l'attenzione sulla parola poetica, secondo una nuova attitudine creativa che per Efim Etkind rappresenta il punto nevralgico dell'estetica dell'Età d'argento:

[...] per alcuni la parola era Logos divino, per altri una potenza terrena. Mai i poeti meditarono tanto sulla parola, sul suo rapporto col pensiero, l'emozione, la fede, la cultura, quanto in questo quindicennio. Si potrebbe compilare una ricca antologia di versi e di prosa dell'età d'argento dedicata alla parola [...] Non occorre minimizzare le contraddizioni tra le correnti; ma molte erano le cose che le univano e innanzitutto l'alta idea della poesia, l'interesse costante per la funzione e la struttura della parola poetica [...] tutti sono poeti, che trasformano la prosa (quando la usano) sulla base di leggi poetiche; tutti parlano dell'uomo fuori della sfera sociale [...] tutti meditano intensamente sulla *specificità della parola poetica*»<sup>4</sup>.

<sup>3</sup> La corona è datata 13-14 settembre 1915; *Poezija kak volšebstvo*, scritta tra 1914 e 1915, divenne il testo per una conferenza, tenuta nel settembre 1915 a Pietroburgo e successivamente in Georgia.

<sup>4</sup> E. ETKIND, *Edinstvo "serebrjanogo veka"*, in AA.VV., *La letteratura russa del Novecento. Problemi di poetica*, Napoli, Istituto Suor Orsola Benincasa 1990, p. 51.

La riscoperta della natura mitopoietica della parola primitiva diviene affermazione del carattere divino del poeta primordiale, poiché la lingua viene vista come il più potente strumento di creazione e di intervento sulla realtà: nominando tutto ciò che entra nel suo campo visivo l'uomo si difende dal mondo ostile, perché con il suono della parola semplifica gli elementi. Ed è in questo processo di denominazione dei fenomeni spazio-temporali che consiste *il potere esorcizzante* della parola: ogni parola è uno scongiuro, che esorcizza e domina i fenomeni circostanti.

Quest'idea viene formulata in *Magija slov* di Belyj, in *Poezija zagovorov i zaklinanij* di Blok, ma soprattutto in *Poezija kak volšebstvo*, opera in cui Bal'mont pone al centro della sua riflessione questa attitudine mitopoietica della parola; l'autore analizza cosmogonie, rune, incantesimi e costruisce un proprio abbecedario sonoro<sup>7</sup>; parallelamente ripercorre le fasi del pro-

<sup>7</sup> Bal'mont analizza i singoli suoni dell'alfabeto, la cui valenza "onnicomprendensiva" li rende presenti sia nella lingua umana che in quella della Natura: esaminando lettera per lettera la *detskaja azbuka* egli dà voce a ciò che Nivat chiama «abbecedario mistico verificato nei Veda, nei templi indù, nei templi incaici», tramite il quale compie la medesima operazione con cui A. Belyj nel testo *Glossolalija: Poema o zvuke* tenta di «ritrovare la lingua originale in cui tutto coincideva: significato e suono» (G. NIVAT, *Il simbolismo russo* in E. ETKIND - G. NIVAT - I. SERMAN - V. STRADA (a cura di), *Storia della letteratura russa. Il Novecento. I. Dal decadentismo all'avanguardia*, cit. pp. 96-97). «Слово есть чудо, а в чуде волшебство все, что его составляет. Если мы будем пристально вглядываться слухом понимающим в каждый отдельный звук нашей родной речи, человеческой речи вообще, речи звериных голосов, речи существующей в пеньи и криках птиц, речи шелестящих деревьев, и тех природных существей, которые принято считать неодушевленными, как ручей, река, ветер, буря, гром, — мы увидим, что есть отдельные звуки, отдельные поющие буквы, которые имеют такой объемлющий нрав, что повторяются не только в речи говорящего человека, но и в голосах Природы, оттеняя таким образом нашу человеческую речь, переброшенной в нее из Природы, звуковую чарой [...] Я знаю, что, строя такую часовню, я исхожу из Русского словесного начала, и следовательно мои угадания по необходимости частичны, — подобно тому как не идет в Христианский Храм тот, кто строит Индийские Пагоды [...] есть однако кристальные мгновения, где сходятся души всех народов, и есть обряды, есть напевности, есть движения, телодвижения души, которые повторяются во всех Храмах всего Земного Шара [...] Первая — А. Азбука наша начинается с А. А самый ясный, легко ускользающий, самый гласный звук, без всякой преграды исходящий из рта [...] А — первый звук произносимый ребенком, — последний звук, произносимый человеком, что под влиянием паралича мало-по-малу теряет дар речи. А — первый

La riflessione metalinguistica, così caratteristica del *milieu* simbolista, e nel caso di *On i Ona* ampliata sino a divenire principio portante dell'opera, risale all'esperienza dei filologi e linguisti ottocenteschi A.A. Potebnja e A.N. Veselovskij. La ricerca della forma interna della parola, lo studio della creazione della lingua metaforico-simbolica, influenzano un'intera generazione di poeti, rifrangendosi in un interesse diffuso per la lingua "primigenia", foriera di una purezza perduta e da riconquistare. Proliferano in questo inizio secolo traduzioni di poemi epici e di cosmogonie, versi e trattati sulla parola<sup>5</sup>, in cui il nuovo sentire metapoetico si accompagna ad una fascinazione mitologica, che incarna per George Nivat uno degli aspetti più significativi dell'universo simbolista:

Assetati d'unità e di immediatezza magiche, i simbolisti hanno imbattuto un'utopia della parola. Alla ricerca appassionata di un ritorno alla "trasparenza" dell'essere [...] essi hanno creduto di poter ritrovare la parola primigenia, erompente, magica, completamente "naturale", totalmente priva dell'arbitrarietà del mondo dei segni<sup>6</sup>.

<sup>5</sup> Secondo Hansen-Löve gli studi di Potebnja e Veselovskij sulla natura metaforica della parola primitiva svolsero un'importante influenza speculativa su alcuni poeti simbolisti, in un contesto di interesse generale per mitologia e simbologia: «... tutti i simbolisti possedevano una conoscenza indubbia [...] dei simboli e dei miti, alcuni di loro raggiunsero perfino dei seri risultati nel campo dello studio di miti e simboli, della storia della religione e dell'eresiologia, della filologia classica e dell'etnologia [...] i simbolisti conoscevano dettagliatamente il cosmo simbolico e mitologico delle culture europee occidentali (ma anche orientali e d'oltre oceano) [...] L'"estetica mitopoietica" simbolista si basava su dettagliati studi mitologici e storici; ciò è vero in particolar modo per Vladimir Solov'ëv, Vjačeslav Ivanov, ma anche per Aleksandr Blok, il cui lavoro *Poezija zagovorov i zaklinanij* (1906), ricorda per struttura lo studio di Solov'ëv *Pervobytnyj jazyk*. I lavori di Veselovskij e Potebnja spinsero Blok verso un maggiore interesse per l'artificio mitopoietico della "realizzazione della metafora" e in generale per la "metaforicità di pensiero"» (AAGE A. HANSEN-LÖVE, *Der Russische Symbolismus*, I, cit., p. 21). Oltre ai testi citati da Hansen-Löve ricordiamo gli scritti di BELYJ *Magija slov* e *Glossolalija: Poema o zvuke* (1910-1917), le poesie *Čudožnik* e *Granicy iskusstva* di Ivanov; gli incantesimi raccolti da Bal'mont *Feiny skazki* (1905), *Zlye čary* (1906), più tardi *Marevo* (1922). È in particolare il testo di Blok *Poezija zagovorov i zaklinanij* a rivelare una profonda vicinanza con il saggio bal'montiano *Poezija kak volšebstvo*, poiché l'autore, così come farà Bal'mont, propugna una riscoperta della potenza della lingua degli incantesimi, affermando il carattere unitario della Natura e l'esigenza di cogliere quest'interezza.

<sup>6</sup> G. NIVAT, *Il simbolismo russo*, in E. ETKIND - G. NIVAT - I. SERMAN - V. STRADA (a cura di), *Storia della letteratura russa. Il Novecento. I. Dal decadentismo all'avanguardia*, Torino, Einaudi 1989, pp. 94-97.

cesso creativo, svelandone quale legge fondante quella stessa unità dialettica e triadica<sup>8</sup>, che nella corona sottende all'anelito di *on* e *ona* verso l'unione. L'esito di questa tensione *k odno-mu* è l'accesso alla dimensione creatrice, in cui l'uomo ascende al ruolo di *Tvorec*. Simile conquista diviene affermazione del valore magico attribuito alla parola poetica che, ricreando il mondo circostante grazie alla potenza del nome, trasforma l'uomo primigenio in Dio-Poeta.

La vicinanza di *On i Ona* e *Poezija kak volšebstvo*, la constatazione del loro comune fondamento concettuale, rende la corona espressione in versi di quanto teorizzato nel saggio: il *venok* è affermazione e concretizzazione di un principio poetico, opera costruita deduttivamente sulla base delle leggi del processo creativo stesso. La valenza metapoetica della corona, che narra della Creazione cosmico-poetica, si riflette nella forte struttura interna del *venok* che, scandendo i ritmi del percorso esistenziale dell'io lirico, ripropone la suddivisione del sonetto in quartine e terzine e rende la corona *sverchsonet*. Ciò significa che i quattordici sonetti che compongono la corona si possono suddividere in due gruppi da quattro sonetti e in due da tre e pertanto possono essere analizzati come *metastrofe* di un unico sonetto. L'elemento significativo della costruzione risiede nel profondo legame che intercorre tra lo sviluppo tematico e quello *metastrofico*: ad ogni ciclo della corona corrisponde una diversa fase del percorso lirico descritto. Il tutto nel pieno rispetto della struttura tradizionale del sonetto che lo vuole articolato in tesi, antitesi e sintesi.

основной звук раскрытого человеческого рта, как М - закрытого [...] В М мертвый шум зим, в А властная весна [...] Слава полноглазному А, это наша Славянская буква» (K.D. Bal'mont, *Poezija kak volšebstvo*, Moskva, Skorpion 1915, pp. 56-57).

<sup>8</sup> Proprio nell'esordio di *Poezija kak volšebstvo* Bal'mont definisce la legge della *triade* "legge basilare del nostro Universo": «Зеркало в зеркало, сопоставь две зеркальности, и между ними поставь свечу. Две глубины без дна, расцвеченные пламенем свечи, самоуглубятся, взаимно углубят одна другую, обогатят пламя свечи, и соединятся им в одно. Это образ стиха. Две строки напевно уходят в неопределенность и безцельность, друг с другом несвязанные, но расцвеченные одною рифмой, и глянув друг в друга, самоуглубляются, связуются, и образуют одно, лучисто-певучее, целое. Этот закон триады, соединение двух через третье, есть основной закон нашей Вселенной. Глянув глубоко, направивши зеркало в зеркало, мы везде найдем поющую рифму» (K.D. Bal'mont, *Poezija kak volšebstvo*, cit., p. 5).

A.B. Šiškin nell'articolo *Russkij venok sonetov: istoki, forma i smysl'*<sup>9</sup>, rileva in epoca simbolista un recupero della forma sonetto, dovuto alle potenzialità espressive che la sua struttura dialettica comporta: nella circolarità della corona l'autore scorge l'attitudine alla narrazione del principio e della fine del mondo, della storia dell'uomo vissuta nella scissione tra microcosmo individuale e macrocosmo universale. Šiškin ritrova in ognuna delle prime corone simboliste la stessa idea della dialetticità della vita: nella prima corona di V. Ivanov (1909) centrali sono «Sacrificio e Amore, che legano il divino e l'umano, la tragicità e la sublimità dell'amore, il demoniaco e il divino, l'Eros terreno e celeste, la morte e la futura resurrezione»; anche Vološin, secondo Šiškin, «vide nella corona una struttura dialettica, in cui si poteva incarnare il cosmico o l'apocalittico», mentre la seconda corona di Ivanov *Dva grada* (1915) «raccontava poeticamente del principio del mondo e delle catastrofi apocalittiche nella sua fine. L'ultima di esse avviene nel cuore dell'uomo. Adamo, come tutto il genere umano, riunisce in sé sia Caino che Abele. *La meta-forma dialettica della corona di sonetti tende ad incarnare l'intreccio di questi principi contrapposti* [corsivo mio]». Anche la prima corona di Bal'mont *Adam* (1915) si fonda sull'intreccio dialettico di principi antinomici:

la forma della corona si combinava nuovamente ai temi del "primo uomo cosmico" incarnazione di tutto il genere umano, dell'intreccio contraddittorio in lui di principi oscuri e luminosi, si combinava ai temi del superamento dello sdoppiamento (o smarrimento) dell'esistenza, della ricerca di una strada, del ritorno nel paradiso perduto all'inizio dei tempi.

Le riflessioni di Šiškin sull'impianto dialettico della corona *Adam* di Bal'mont sembrano valide anche per *On i Ona*, in cui la contrapposizione antinomica degli elementi si espande sino a divenire legge cosmica: nell'assunzione della dialetticità del mondo a principio portante della corona, scorgiamo ancora un riferimento metatestuale, ovvero la celebrazione del sonetto e della corona stessa quali forme poetiche privilegiate.

In *On i Ona* l'articolazione dialettica in quartine e terzine permette di volgere lo sguardo prima al mondo interiore dell'io lirico (microcosmo-tesi), poi di estenderlo al mondo esteriore

<sup>9</sup> A.B. ŠIŠKIN, *Russkij venok sonetov: istoki, forma i smysl'*, in *Russica Romana*, II (1995), pp. 185-207.

della natura (macrocosmo-antitesi), per posarlo infine sull'insieme unitario di queste due sfere (sintesi). Questa struttura rigidamente articolata in *metastrofe*, sembra soddisfare a pieno l'esigenza simbolista di una cornice adatta ad una riflessione al contempo intimista e cosmica.

Vediamo allora come si configura la complessa architettura bal'montiana, nel percorso ascensionale e insieme circolare che approda alla dimensione creatrice e al compimento metapoetico del *venok*.

La tesi, che si dipana nella prima quartina dello *sverchsonet* (sonetti I-IV), consiste nella descrizione della dolorosa condizione umana. L'uomo si accende di passione e ricerca l'unità, rispecchiando la legge cosmica per la quale la molteplicità dell'esistente, simbolizzata dalla diade *on-ona* e dalle sue differenti figurazioni, tende sempre a confluire nell'uno armonico e dialettico:

*I sonetto – 1<sup>a</sup> e 2<sup>a</sup> quartina; 2<sup>a</sup> terzina*

Он и Она – не два ли разночтения  
Красивого сказания времен?  
Два звука, чтоб создать единый звон,  
Два атома <sup>10</sup>, в законе тяготения.

Весной в великий праздник всесожжения <sup>11</sup>,  
Одною хотью <sup>12</sup> каждый дух взметен.  
[...]

<sup>10</sup> Significativo il confronto con un altro componimento di Bal'mont anteriore a questo, *Granicy* (in *Liturgija krasoty* 1904), in cui è presente l'immagine dell'atomo, ma stavolta a indicare la solitudine: nonostante l'amore sempre manifestato dal poeta per l'idea della contrapposizione e dell'unione dialettica degli opposti, nella fase iniziale della sua opera a prevalere è una visione negativa, pessimistica dell'unione, che incarna quella fase della poetica simbolista che Hansen-Löve definisce *diabolica*: "Но стены! Стены суть черты, / Границы смежной темноты, / Где тоже кто-то в поздний час, / И два, один с другим, молчат, / [...] / И в душах сатанинский чад, / И двум их близость говорит, / Что атом с атомом не слит". Scrive Hansen-Löve: «In Bal'mont l'amata diabolica (o l'amore) appare incarnazione del principio di "non-unione" – in contrapposizione ad SII, in cui "l'unione" (*slijanie*) diviene concetto chiave dell'*unio mystica* (erotica)» (AAGE A. HANSEN-LÖVE, *Der Russische Symbolismus*, I, cit. p. 382).

<sup>11</sup> Il termine *всесожжение* è di diretta derivazione biblica: Бытие 8,20 "…и принес во всесожжение на жертвенике".

<sup>12</sup> V. Markov attribuisce al termine *хоть*, presente anche in un altro sonetto della raccolta, *Plamennik*, la seguente derivazione: «Chot' e plot'

И молим мы, ломая розно руки,  
Того, что есть по существу одно.

Il sonetto – 1<sup>a</sup> quartina

Того, что есть по существу одно,  
Хотя бы в ликах нам являлось разных,  
Но в скрепах утвержденного алмазных,  
Желают все<sup>13</sup>. Кем брошено зерно?<sup>14</sup>

La necessità di questa tensione, indipendente dall'arbitrio

[derivano] da un incantesimo popolare, già utilizzato da Bal'mont in *Žar ptica*, e preso da Afanas'ev» (V. MARKOV, *Kommentar zu den Dichtungen von Bal'mont 1910-1917*, cit., p. 227). Il testo di *Plamennik*: «Придвинет к хому ХОТЬ. / Да в слово ПЛОТЬ войдет, и слово станет ПЛОТЬ» (*Sonety Solnca, Měda i Luny*, cit., p.12); Il testo di *Žar ptica*: «В чисто поле я пойду, / Речь с Ветрами поведу: / Ветры, Вихори, скорей, / Дайте власть мечте моей, / Буйны Вихори, яруйте, / По всему вы свету дуйте, / Распалите, разожгите, / Деву красную сведите / Вы со мной, / Душа с душой, / Тело с телом, / Онемелым, / Плоть же с плотью, / Хоть же с хотью ...» (K.D. BAL'MONT, *Sobranie sočinenij v dvuch tomach*, Možajsk-Terra 1994, tom II, p. 137).

<sup>13</sup> Nella quartina l'autore presenta la propria concezione di divinità e di principio cosmico che regola l'universo; la "trascendenza" è concepita da Bal'mont come armonia e unità scaturite però non da un'iniziale condizione di omogeneità, ma al contrario dall'eterogeneità, dalla convivenza di elementi disparati e contrapposti. Con il ricorrere dell'idea posta nel primo sonetto, di una molteplicità che a più livelli (uomo-donna, gli spiriti, gli uomini; I sonetto, verso 1: он и она; verso 6: каждый дух; verso 13: мы... розно) confluisce nell'unità, si stabilisce un legame forte tra l'esito finale della fusione erotico-mistica di он и она, e l'idea di un essere superiore che l'uomo prega e desidera: l'amore inteso anche nella sua valenza erotica e passionale come unione di maschile e femminile, coincide con la trascendenza verso la quale gli uomini tutti (мы) sono protesi. Così Bal'mont, nell'articolo *Kal'deronskaja drama ličnosti*, concepisce un Dio che viva del molteplice e della combinazione degli opposti: «Мы отпали от Первоисточника, соединимся с ним, но не теряя себя. Бог любит день и ночь, иначе бы не было смены дня и ночи. Будем как Бог, полюбим свет и тьму. Бог вечно манит нас к себе, и вечно от нас уходит. Будем вечно идти, созерцая безконечность путей, и красоту их разнообразия. Будем как Солнце, которое со всеми нашими звездами уносится к далекому созвездию Геркулеса, но живет для себя, как Солнце, вокруг которого топятяся ему принадлежащие миры» (K.D. BAL'MONT, *Gornye Veršiny. Sbornik statej*, Grif, Moskva 1904, p. 40).

<sup>14</sup> L'immagine del seme è presente in *Zerno*, un altro componimento di *Sonety solnca, mēda i luny*, che insieme al sonetto successivo *Snopy* (*Sonety solnca, mēda i luny. Pesnja mirov*, Moskva 1917, pp. 69-70) è incentrato sulla figura del seme nel suo percorso dalla terra alla luce, dalla morte alla vita, nel passaggio da spiga a covone. V. Markov sostiene il legame tematico del sonetto *Zerno* con il "seme evangelico in Giovanni 12,24" (V. MARKOV,



umano, è sentita come prigionia e illusione: l'uomo sperimenta l'unione in terra, ma non raggiunge la pacificazione dell'animo; al contrario scopre solo sofferenza e dolore; la circolarità del desiderio assume i tratti di aporia, poiché l'uomo non arriva mai a soddisfare i sensi e lo spirito, in una prometeica ripetizione di guarigione e tormento:

II sonetto - 2<sup>a</sup> quartina

(Кем брошено зерно?)  
 Не знаем, и не все ли нам равно.  
 Мы быть должны в пленяющих соблазнах.  
 Среди строгих слов дай лепетов несвязных,  
 В веках тоски шуми веретено <sup>15</sup>.

III sonetto - 1<sup>a</sup> quartina / III sonetto - 1<sup>a</sup> e 2<sup>a</sup> terzina

Нам тайнства <sup>16</sup> разоблачает дно <sup>17</sup>,  
 Когда мы всем зажженным страстью телом

*Kommentar zu den Dichtungen von Bal'mont 1910-1917*, cit., p. 239). Il seme che per dare frutti deve essere seppellito nella terra e quindi deve morire per poi rinascere, diventa metafora del sacrificio di Gesù, che con la propria morte riscatta l'umanità. Similmente nel sonetto *Zerno* il seme, solo dopo aver conosciuto la morte, l'oscurità e la putrefazione, si leverà verso il Sole tornando alla vita: "А вместе - лишь зерно. И если тайный / Тот поцелуй - земной не примет плен, / Изсохнет сам в себе, без перемен. / А вниз сойдет, к черте необычайной, / Узнает смерть в любви, и тьму, и тлен. / И выйдет к Солнцу - нивою безкрайной". Utilizzando l'idea della "morte nell'amore" vissuta dal seme, possiamo stabilire un legame tra il sonetto in questione e la corona, nella quale l'immagine del seme diventa metafora del cammino dell'uomo verso l'amore e la vita, il cui raggiungimento si compie solo attraverso l'accettazione del loro contrario: la sofferenza e la morte. Il simbolo del seme conferma l'ambivalenza della corona tra referente religioso ed erotico: la morte nell'amore è legata da un lato alla sfera evangelica e alla morte di Gesù, dall'altro all'estasi erotica che, raggiunto il proprio apice, trascende la vita nella morte.

<sup>15</sup> L'immagine del fuso è presente in un altro sonetto della raccolta, *Zven'ja*: "Когда, в ночах, кружась, жужжит веретено, / В душе встают черты давно увядшей были" (*Sonety solnca, mēda i luny. Pesnja mirov*, cit., p. 32).

<sup>16</sup> Ci atteniamo alla seconda edizione di *Sonety solnca, mēda i luny* (K.D. BAL'MONT, *Sonety solnca, mēda i luny*, Berlin, 1921), in cui, a differenza dalla prima (*Sonety solnca, mēda i luny. Pesnja mirov*, Moskva 1917), il termine тайнство è mantenuto al plurale: «3. I, 1. Б 1 изд. "тайнство", во 2 изд. "тайнства"», cit. da V. MARKOV, *Kommentar zu den Dichtungen von Bal'mont 1910-1917*, cit., p. 282.

<sup>17</sup> Il motivo della "caduta", e dell'"abisso" (come *dno* o *bezdna*), trova

Прильнем в любви к безумящим пределам,  
И двойственное в цельность сплетено.

Так это-то заветнейшая тайна?  
Дал силе ход, и вот я вдвое слаб.  
Тоска ползет глубинно и безкрайно.

Зачем в любви я через вольность раб?<sup>18</sup>

un'ampia e complessa elaborazione nella poetica simbolista, che si avvale di una lettura sempre polisemica e dialettica: «Nell'analogia entis mitopoietica tra macrocosmo e microcosmo, sono visibili tracce del motivo diabolico "dell'immersione", di una discesa nell'inconscio, a cui specularmente corrisponde lo "slancio al cielo", ascensione nel cosmico [...] Al centro della simbolica diabolica del movimento, si trova il moto verso il basso ("la caduta"); [...] "Мы брошены в сказочный мир / Какой-то могучей рукой. / На тризну? На битву? На пир? / Не знаю. Я вечно-другой. / ... / Что вниз я сейчас упаду. / Но брошены меткой рукой, / Я цель- без ошибки найду." (K.D. VAL'MONT, *Stichotvorenija*, Leningrad 1969, p. 242). Il motivo della tensione verso il basso legato alla caduta, sviluppa il tema dionisiaco della "discesa nell'inferno", descensus nel ventre della madre Terra; in questa discesa molto importante è la mancanza della conseguente rinascita, del processo complementare di ascensione (ascensus) nelle sfere terrene, in contrapposizione alla simbolica mitopoietica di SII, in cui i motivi corrispondenti sono elaborati in tutte le varianti [è questo il caso di On i Ona che appartiene alla fase mitopoietica, più che a quella diabolica] [...] "Все то, что во Вселенной рождено, / Куда-то в пропасть мчится по уклону, / Как мертвый камень падает на дно. / Все падают, как звуки с тонких струн, / ..." (K.D. VAL'MONT, *Budem kak solnce*, Izd. 4-oe, Moskva 1912, pp. 223-224); "Камень падает на дно, / Дважды жить нам не дано. / ..." (K.D. VAL'MONT, *Stichotvorenija*, Leningrad 1969, p. 162); "Я возглас боли, я крик тоски. / Я камень, павший на дно реки ("Возглас боли", K.D. VAL'MONT, *Stichotvorenija*, Leningrad 1969, p. 358) [...] Trovandosi sul fondo il diavolista fa sentire la sua voce de profundis, dall'abisso [...] Il mondo terreno e quello celeste rappresentano un abisso che inghiotte tutto (abisso dell'esistenza, abisso del mondo), da cui tutto sorge [...] e in cui tutto si immerge [...]» (AAGE A. HANSEN-LÖVE, *Der Russische Symbolismus*, I, cit. p. 123 e sgg.).

<sup>18</sup> La parola *вольность* assume qui, in relazione alla radice etimologica del termine, la valenza di volontà come libero arbitrio. La prima antinomia del verso risiede nel paradosso per cui dimostrazione e atto di libera scelta, che si rivelerà essere poi schiavitù, diviene per l'uomo "в любви" l'aspirazione alla perdita di sé nell'unione con un altro essere. La seconda antinomia consiste nell'accostamento ossimorico di *вольность* e *раб* (per cui la libertà è condizione che genera schiavitù), che rende il verso contraddittorio. La schiavitù, che capovolge l'affermazione di libera scelta, esprime la necessità di sottostare alla spinta incessante che reca dolore. Leggendo la parola *вольность* come espressione di volontà intesa in un'ottica di desiderio, più che di libera scelta, l'antinomia si affievolisce, perché si torna all'idea di volontà e necessità nell'uomo come frutto di un volere superiore (il fuso del II sonetto). Tale lettura è confermata dal confronto con alcuni versi

И скучно мне<sup>19</sup> обычное течение  
Восторга, созерцания<sup>20</sup>, и мучения.

Quest'aporia induce nell'io lirico una tentazione suicida, la volontà di spezzare la catena del desiderio che lo sospinge tra estasi e abisso; il pericolo viene tuttavia scongiurato grazie alla certezza che la natura, che vive del medesimo *stremlenie k odnomu*, proceda secondo un cammino predeterminato:

IV sonetto – 1<sup>a</sup> quartina

Восторга, созерцания, и мучения  
Замкнулась утомительная цепь<sup>21</sup>.

di un'altra corona di sonetti dell'autore, *Adam* (K.D. BAL'MONT, *Izbrannoe. Stichotvorenija, perevody, staty. Chudožestvennaja literatura*, Moskva 1983, pp. 325-332), in cui è presente l'accostamento dei due concetti di schiavitù e libero arbitrio: "Не мне, не мне, пока иду я тенью, / Здесь предаваться только упоению, / Но в рабстве я свободный выбор эру".

<sup>19</sup> Hansen-Löve analizza la posa simbolista dello *тне скучно* tipica del poeta diavolista: «In Bal'mont: "Как медленно, как тягостно, как скучно / Проходит жизнь, являя тот же лик. /.../ А в сердце дышит бьющийся родник, / И нового он хочет каждый миг, / Нет есть восторг минуты иступленной /..." (K.D. BAL'MONT, *Vudem kak solnce*, Izd. 4-oe, Moskva 1912, pp. 97-98); "Простор степей с кошмаром желтой скуки, /..." (K.D. BAL'MONT, *Vudem kak solnce*, Izd. 4-oe, Moskva 1912, p. 188); "В ней неразгаданное горе, /.../ Ей скучен жизни ровный шум, /..." (K.D. BAL'MONT, *Tol'ko ljubov'*, Izd. 3-oe, Moskva 1913, p. 97); "Отчего мне так душно? Отчего мне так скучно? /.../ Дни мои равномерны, жизнь моя однозвучна, /.../ Я засмыл на последней черте. /..." (K.D. BAL'MONT, *Tol'ko ljubov'*, Izd. 3-oe, Moskva 1913, p. 101); "И на улицах угрюмых / Было скучно и морозно. / Было полночь в наших думах. / Было поздно, поздно, поздно." (K.D. BAL'MONT, *Stichotvorenija*, Leningrad 1969, p. 246) [...] In questo modo, nel diavolismo il topos classico della pace positiva, dell'indifferenza stoica (ἀταραχία), si trasforma nella causa prima dello spegnimento di ogni moto di volontà» (AAGE A. HANSEN-LÖVE, *Der Russische Symbolismus*, I, cit., p. 140).

<sup>20</sup> L'atteggiamento negativo di Bal'mont nei confronti della *contemplazione* rientra in un'ottica tradizionale del tardo simbolismo, che criticava duramente l'aspetto contemplativo del primo decadentismo, rivendicando il valore della creatività e dell'azione: «La lontananza dell'estetismo dalla realtà della pratica e dalla comunicazione creativa veniva criticata dai simbolisti in quanto atteggiamento contemplativo-teorico» (AAGE A. HANSEN-LÖVE, *Der Russische Symbolismus*, I, cit. p. 50); «Chiuso nella sua teoria, gelato nella *contemplatività*, incapace di scelta, di azione di opera, di movimento, il diavolista si trova letteralmente nella condizione di ἀπορία, cioè "mancanza di strade" [...]» *ibidem*, p. 119.

<sup>21</sup> La porzione di spazio delimitata dalla catena che si chiude, in cui

Уж в синюю не выеду я степь,  
И слышу колыбельное я пение.

IV sonetto – 1<sup>a</sup> e 2<sup>a</sup> terzina

Но я хотел любви, одной любви.  
Заворожен решениями заклатья,  
Чрез поцелуй я вовлечен в зачатие.

И шепчет дух недобрый: Нить порви.  
Мысль возбуряет жуть посягновения.  
Всё в мире знает верное влечение.

Qualunque sia l'inclinazione delle cose, essa è giusta poiché è loro propria e perché così vuole la natura. Con questa affermazione si chiude la prima strofa dello *sverchsonet*. Nel passaggio alla seconda metaquartina (sonetti V-VIII) si compie un importante slittamento semantico, che ricorre in tutta l'opera a marcare il succedersi delle strofe. Tra I e II quartina questo passaggio si struttura su un triplice piano: dal piano individuale si passa a quello universale della natura<sup>22</sup>, dalla tesi all'an-

l'uomo rimane imprigionato come all'interno di una cella, evoca il paradigma della *zamknutost'*, analizzato da Hansen-Löve come condizione esistenziale del poeta simbolista: «L'uscita dal mondo immanente verso quello ideale (pensato, rappresentato, possibile, trascendente) porta inevitabilmente il diavolista all'isolamento, alla solitudine e al completo estraniamento. L'isolamento dagli altri e la chiusura in se stessi, ecco il prezzo per la libertà, che dà all'artista la forza divina e il potere [...]. Il motivo del "movimento in cerchio" e dell'errare infinito nel mondo-labirinto, dimostra le fonti manieristiche del quadro diabolico del mondo [...]. Il motivo della *catena-anello* (*cep'-kol'co*) congiunge il motivo del cerchio (*krug*) al paradigma di "chiusura" (*zamknutost'*) e "prigione" (*tjurma*): « "Нас томительно стиснули стены тюрьмы, / Нас железное давит кольцо, / И как духи чумы, как рождения тьмы, / Мы не видим друг другом в лицо!" (K.D. VAL'MONT, *Stichotvorenija*, Leningrad 1969, p. 171); "...Но даже царственные боги / несут тяжёлый плен /.../ В оковах жизни подневольной /.../ И круг заветный мы свершаем, / Чтобы прийти к Нему. /..." (K.D. VAL'MONT, *Gorjaščie zdanija*, Izd. 4-oe, Moskva 1908, p. 151); "Все слилось тогда в одно / Лучезарное звено. / Как-то странно, как-то вдруг / Всё замкнулось в яркий круг." (K.D. VAL'MONT, *Stichotvorenija*, Leningrad 1969, p. 161); "Куда бежат! Видный замкнутый круг. /..." (K.D. VAL'MONT, *Videm kak solnce*, Izd. 4-oe, Moskva 1912, p. 191)» (AAGE A. HANSEN-LÖVE, *Der Russische Symbolismus*, I, cit., p.87 e sgg.).

<sup>22</sup> L'espressione in prima persona, che aveva occupato la scena del secondo e terzo sonetto, viene totalmente abbandonata in favore di un'esposizione descrittiva e impersonale, legata al mondo della natura. L'io lirico tornerà ad adottare la prima persona solo alla fine dell'ottavo sonetto.

titesi, e infine dal segno negativo del dolore a quello positivo della rinascita. Nella seconda *metaquartina* l'uomo viene esortato a non rifiutare lo *stremlenie*, bensì ad accoglierlo come parte integrante del mondo naturale, che viene descritto come unità molteplice di elementi differenti:

V sonetto – 1<sup>a</sup> quartina

Все в мире знает верное влечение.  
Идут планеты линией орбит,  
И весел крот, когда все в мире спит,  
И знает путь свой каждое растение.

L'io lirico viene spronato a ricercare quell'unità che in terra non è dato raggiungere, assecondando l'anelito che lo eleva al di sopra della contingenza terrena<sup>23</sup>:

VI sonetto – 1<sup>a</sup> quartina

К тому, что здесь закончить не дано,  
Но что горит мгновенною зарницей,  
Что делает тебя крылатой птицей,  
Иди, в нем золотоцветное руно.

Al contrario viene condannato il libero arbitrio, che si manifesta nel rifiuto della vita tramite la frantumazione di ciò che è unito: l'uomo sottostà ad un volere eteronomo ed ineluttabile:

VI sonetto – 1<sup>a</sup> e 2<sup>a</sup> terzina

Безумец, кто дерзает раздробление.  
Предвечна цепь. И страшны острия.  
И вечно ль слушать «Твой» или «Твоя»?<sup>24</sup>

<sup>23</sup> Ellis nel suo saggio dedicato a Bal'mont rileva in *Pod severnym nebom* un: «Двойственное противопоставление действительности и Мечты, смутного и грустного бессилия "здесь" и бесконечного полета "там"...» (ELLIS, *Russkie Simvolisty. Konstantin Bal'mont, Valerij Brjusov, Andrej Belyj, Volodej, Tomsk 1996*, p. 49).

<sup>24</sup> L'idea della frantumazione e rottura come atto delittuoso richiama il quarto sonetto (*nit' porvi*). L'immagine complessiva della strofa si configura come rappresentazione del *razdroblenie*: una volta avvenuta la scissione si udirà in eterno la voce del maschile e del femminile che, non più uniti, si cercheranno l'un l'altro tentando di riavvicinarsi con un'affermazione di reciproca appartenenza: «*tvoj*» ili «*tvoja*». Nell'idea della separazione di maschile e femminile come parti di una precedente unità, scorgiamo un'al-

Нет счастья в самовольи преступления.  
И в звездный мир, где все озарено,  
К звену идет ведущее звено<sup>25</sup>

A suggellare la risalita della parabola lirico-esistenziale del *venok*, dopo la fase discendente della tentazione suicida, è il sonetto VII, incentrato sull'immagine poetica dell'arcobaleno:

VII sonetto – 1<sup>a</sup> e 2<sup>a</sup> terzina

Не скупостью рождается явление  
Волшебных грез, где ярких красок – семь<sup>26</sup>.

lusione all'immagine dell'androgino, simbolo nelle antiche culture della *coincidentia oppositorum*.

<sup>25</sup> L'immagine degli anelli che si susseguono nel cielo stellato, nel concatenamento della *predvečnaja cep'*, ricorda le parole di Bal'mont nell'articolo *O russkich poetach* con cui descrive la "lirica psicologica": «Пушкин и пушкинианцы [...] по самому существу своему истинные представители художественного натурализма [...] Для Тютчева и Фета, для представители психологической лирики, *земная жизнь есть только ряд звеньев гигантской цепи, оба края которой, и справа, и слева, и с начала, и с конца – если есть начало и конец – уходят вдаль, и, принимая теневой характер, незаметно теряются в безконечности пространства и времени* [corsivo mio]. Пушкин живет во временном, Фет и Тютчев в вечности; романтик-натуралист живет в государстве, в обществе, представитель психологической лирики, в мировом пространстве, среди звезд» (K.D. BAL'MONT, *Gornye Veršiny. Sbornik statej*, cit., p. 71). Ritroviamo l'immagine della catena mondiale anche nell'articolo di Bal'mont *Poezija stichii*: «В соучастие Стихий [...] в праденстве их взаимной слитности и перепетленности, я вижу равенство каждой из могучих Сил, образующих Мировое Кольцо Творческого Четверогласия» (K.D. BAL'MONT, *Belye zarnici. Mysli i vpečatlenija*, S. Peterburg 1908, p. 30).

<sup>26</sup> I "sette colori luminosi" dei sogni costituiscono un chiaro attributo dell'arcobaleno, cui tradizionalmente vengono riconosciuti sette colori. Il valore simbolico del settenario (la simbologia del numero sette è ricca e complessa poiché esso rappresenta, insieme al quattro e al tre, uno dei numeri fondamentali presso tutte le civiltà) diviene il legame semantico che unisce il primo distico del sestetto con il secondo: così come l'arcobaleno la rosa, sui cui sono incentrati i versi undicesimo e dodicesimo del sonetto, è una figura caratterizzata dalla presenza del numero sette. Nella simbologia tradizionale: «sette sono i petali della rosa [...] alcuni settenari sono simbolo di altri settenari; così la rosa dai sette petali evoca i sette cieli, le sette gerarchie angeliche, tutti insieme perfetti» (J. CHEVALIER - A. GHEERBRANT, *Dictionnaire des symboles*, Robert Laffont/Jupiter, Paris, 1982, p. 860). Alla luce di questa interpretazione sembra più chiara la scelta della rosa per il suo legame simbolico con la perfezione del numero sette, ma soprattutto con la virtù vivificante e rigenerante del sangue e della rugiada, che è la medesima caratteristica posseduta dall'acqua rituale per la sua forza purifi-

Красивы розы после окропления

Святой водой под знаком искупления.  
Цвет к цвету, к своду радуг всходит темь,  
Как буква к букве в слове заключения<sup>27</sup>.

Il valore fondamentale che l'immagine dell'arcobaleno riveste, risiede nella sua diretta derivazione biblica: nel libro della Genesi l'arcobaleno è simbolo della riconciliazione tra Dio e l'uomo avvenuta dopo il diluvio universale, in seguito all'olocausto offerto al Signore. La vicinanza tra l'immagine dell'olocausto e quella dell'arcobaleno viene ripresa nel *venok*, che si apre con il solenne sacrificio primaverile: "Весной в великий прасдник всесожжения / Одною хотью каждый дух всметен". Con il rovesciamento di segno che comporta questa rinascita, nell'VIII sonetto torna a farsi sentire la voce dell'io lirico, assente in tutta la strofa:

VIII sonetto – 1<sup>a</sup> e 2<sup>a</sup> terzina

На всю ли жизнь, на радость ли минут,  
Со мной ли ты, иль в дальностях разлуки,  
Люблю тебя. Ты вечно в сердце. Тут.

Всегда к тебе я простираю руки.  
Все звезды неба – для твоих колец.  
Но в чем же завершающий конец?

L'appello diretto all'oggetto del proprio amore, la cui identità è mantenuta nell'ambivalenza, diviene quesito sulla meta dell'anelito, che chiude il sonetto e insieme la quartina, in un tautologico e metatestuale rimando alla fine. Dietro la risposta, che prende corpo nel successivo ciclo di sonetti, emerge ancora la cifra semantica dell'unità: l'io lirico, pronto ad accettare il proprio destino, ma ferito dalla dolorosa scoperta del "più segreto mistero", si chiede quale unità sia possibile senza la conseguente ricaduta nell'abisso. Con il passaggio al IX sonetto si apre la I *metaterzina*, in cui l'interrogativo del componimen-

trice. Nella funzione dell'acqua rituale che rigenera e porta al raggiungimento di un nuovo stato, scorgiamo il nucleo concettuale su cui è incentrato l'intero sonetto, ovvero la rinascita dopo la morte dell'inverno, del diluvio e del rifiuto umano della vita.

<sup>27</sup> Così come il singolo colore si unisce agli altri, creando quell'insieme policromo che è l'arcobaleno, ogni singola lettera si unisce alle altre nell'unità finale dello *slovo zaključenija*. La parola fine corrisponde alla meta conclusiva del processo spirituale e cosmico descritto nella corona.

to precedente trova una risposta solo parziale. La soluzione al quesito sulla “meta finale”, su cui si struttura il nucleo tematico e concettuale del tritico, è data da una negazione: la fine dello *stremlenie* cui è sottoposto ogni elemento che vive in natura, non è di segno negativo:

*IX sonetto – 1<sup>a</sup> quartina*

О, в чем же завершающий конец  
 Всех восклицов и острых говорений?  
 Куда ведут ряды моих ступеней?  
 Из роз ли я сплетаю твой венец?<sup>28</sup>

*IX sonetto – 2<sup>a</sup> terzina*

Мечту с мечтою волны закачали.  
 И пусть. И пусть. Неведом счастьем грех.  
 Стремленья двух к объятью не в печали.

L'io lirico esorta ad un completo abbandono alla vita e all'amore, poiché non esiste peccato nella felicità, così come non

<sup>28</sup> Ognuna delle domande poste nella strofe riguarda un processo intrapreso, di cui si cerca di scoprire il momento finale. Nel secondo verso le esclamazioni e i discorsi taglienti rappresentano un riferimento all'espressione che l'uomo attua nella comunicazione orale: *ostrijnoe govorenje* si carica del valore ambivalente di ciò che è affilato, incarnando il pericolo della lama tagliente che squarcia svelando, o che infligge ferite e morte (ricordiamo le “lame spaventose” del VI sonetto). Le grida e i discorsi rappresentano allora il sentimento umano che si fa voce, dall'esclamazione estatica all'espressione tagliente del dolore. L'immagine della lama affilata è presente in un'altra poesia di Bal'mont, *Chvala sonetu*, in cui il sonetto viene paragonato ad un pugnale: “Люблю тебя, законченность сонета, / С надменною твоею красотой, / Как правильную четкость силуэта / Красавицы изысканно простой, [...] Да, истинный сонет таков, как ты, / Пластическая радость красоты, / Но иногда он мстит своим напевом. / И не однажды в сердце поражал / Сонет, несущий смерть, горящий гневом, / Холодный, острый, меткий, как кинжал.” (K.D. BAL'MONT, *Stichotvorenija*, Leningrad 1969, p. 177). Secondo Hansen-Löve nel paragone attuato dall'autore tra sonetto e pugnale si riscontrano i segni della “cristallinità dell'artefatto dell'estetismo”, la cui purezza mortale è simboleggiata dalla lama affilata (AAGE A. HANSEN-LÖVE, *Der Russische Symbolismus*, I, cit., p. 45). Cfr. anche “Я хочу кинжальных слов, / И предсмертных восклицаний” (K.D. BAL'MONT, *Izbrannye stichotvorenija*, red. V. Markov, München 1975, p. 111). L'ultimo verso costituisce il riferimento metatestuale più esplicito alla creazione poetica: appare ora, per la prima ed unica volta nell'opera, il termine *venec*.



c'è tristezza nella ricerca di unità. Definendo l'oggetto tramite l'affermazione di ciò che esso non è, si ottiene un avvicinamento graduale all'idea di *zaversajuščij konec*, la cui scoperta coincide con il disvelamento del senso ultimo dell'intera corona. Nel X sonetto è centrale l'immagine della stella e del suo ricco gioco di luce; assioma del componimento è il legame semantico istituito tra *stremlenie* e *svet*: la luce è figurazione dell'amore e del momento finale dell'anelito, poiché ogni stella rappresenta la singolarità nell'unità molteplice della costellazione; allo stesso modo l'uomo rappresenta la parte nel tutto del mondo e *on* e *ona* le componenti della diade cosmica. La stella, identificata con lo spirito, non causa dolore, così come l'anelito all'uno non è distruttivo, né foriero di lontananza:

*X sonetto – 1<sup>a</sup> quartina*

Стремление двух к объятию – не в печали,  
И если дух воистину звезда,  
Не может тем он ранит никогда,  
Что чрез него другие засияли.

*X sonetto – 1<sup>a</sup> e 2<sup>a</sup> terzina*

С тобой горит звезда, и с той, и с той.  
И хорошо, что в высоте пустыни  
Сияют звезды, изумрудны, сини,  
И злато алой светят красотой.  
И свет, коль сердце с сердцем счастье знали,  
Не в том, чтоб близь опять вернулась к дали.

Dalla stella del X sonetto si ascende alla costellazione dell'XI, con cui si chiude la *metaterzina*:

Любовь всегда душе была законом.  
На наших судьбах вырезал резец  
Пасхальную созвездность<sup>29</sup> всех сердец

<sup>29</sup> L'immagine della costellazione ricorre spesso nell'opera di Bal'mont. Vedi ad esempio il sonetto *Ljubi* in *Sonety solnca, mēda i lunu*: «Кто не любил, не выполнил закон, / Которым в мире движутся созвездья, / Которым так прекрасен небосклон» (*Sonety solnca, mēda i lunu*, cit., p. 135). Anche nell'articolo *Mysli o tvorčestve* Bal'mont ricorre all'immagine delle costellazioni: «Когда думаешь о гениях, вспоминаешь Звездное Небо. Звезды возвышают нас и ведут. И созвездья указывают нам, где мы» (*Mysli o tvorčestve. Epoha Vozroždenija i zarja novoj žizni* in K.D.

L'amore accomuna ogni singolo cuore nell'insieme superiore della costellazione, la cui essenza, *sozvezdnost'*, è incisa da un volere divino (*rezec*) sul destino degli uomini: la sorte di ognuno è il confluire nell'armonia dell'unità molteplice. Con il XII sonetto si apre il quarto e ultimo ciclo della corona (XII-XIV), che costituisce lo scioglimento della trama dei precedenti: il quesito sull'esito dello *stremlenie* trova ora una piena risposta. Il percorso dell'io lirico, dal rifiuto iniziale alla progressiva comprensione e accoglienza del molteplice, arriva a compimento: mentre nel terzo ciclo viene posta la necessità di amare la contraddittorietà dell'esistenza, la molteplicità "costellare" del cosmo, ora questa necessità viene vissuta nell'amore e si giunge alla scoperta dell'unità agognata.

XII sonetto – 1<sup>a</sup> quartina e 2<sup>a</sup> terzina

Пасхальная созвездность всех сердец,  
Вселенское объятие сознаний,  
Есть лучшее из всех искусств и знаний,  
Другое все – пред золотом свинец.

Любовь, люби<sup>30</sup>. Дойди из чужедали.  
Я весь любовь. Любовь для жизни всей  
Обещана, занесена в скрижали<sup>31</sup>.

BAL'MONT, *Gde moj dom, stichotvorenija, chudožestvennaja proza, stat'i, očerki, pis'ma*, Izdatel'stvo Respublika, Moskva 1992, p. 303). L'espressione *sozvezdnost' vsech serdec* trova un corrispondente nel seguente passo di *Poezija kak volšebstvo*: «Из настоящего хочу родится весь Мир создаются звезды и Моря, цветы и вулканы. Рождается Песня, возникает Музыка, от одного сердца тянутся лучи к миллиону сердец, единый человеческий дух, заклинающий напевным словом, становится как бы основным светиллом целого сплетения звезд и планет» (K.D. BAL'MONT, *Poezija kak volšebstvo*, cit., p. 49). V. Dmitriev, analizzando la questione della *personalità* in Bal'mont utilizza l'immagine della costellazione: «La personalità [...] è il principio stesso, il presupposto di un ulteriore sviluppo, il cui scopo finale è l'uomo-costellazione, la società di uomini stelle. Il senso antistorico di quest'idea è evidente: autentico fine della storia è la trasformazione della singola personalità in un originale centro della storia, simile al sole, circondato dai pianeti» (V. ДМИТРИЕВ, *Serebrjannyj gost'. O liričeskom geroe Bal'monta*, Tenaflj U.S.A., Hermitage Publishers 1992, p. 72).

<sup>30</sup> L'esortazione al metasentimento ricorre anche nel sonetto *Ljubi*: «Люби!» поют шуршащая березы, / Когда на них сережки расцвели. / «Люби!» поет сирень в цветной пыли. / «Люби! Люби!» поют, пылая, розы. / [...] / Люби любовь. Люби огонь и грезы. / [...] Кто любит, счастлив [...]»; cfr. nota 29.

<sup>31</sup> Il termine *skrižal'* conferisce per il suo referente biblico un valore fondamentale all'amore, definendone meglio la natura. La tavola della legge

L'amore, promesso quale legge divina, illuminerà coloro che ascolteranno il suo "richiamo" – rimando biblico alla chiamata di San Paolo – mentre disgrazia e oscurità è destinata a chi lo rifiuterà:

*XIII sonetto – 1<sup>a</sup> quartina*

Обещано, занесено в скрижали,  
 Что любящий, надеясь вновь и вновь,  
 Как званый гость, в лучах, войдет в любовь.  
 Но горе тем, что в час призыва спали.

L'amore rimane cifra semantica dell'intero sonetto: le invocazioni dirette a *ljubov'* segnano un momento significativo nel procedere del *venok*:

*XIII sonetto – 1<sup>a</sup> e 2<sup>a</sup> terzina*

Любовь моя. Услышь мой правый стих.  
 Ты вся моя. Лишь мне душа и тело.  
 Но я тебе не изменил в других.

Душа поет тебя, тобой запела.  
 Ты свет очей. Ты духов образец.  
 Любя, любовь, творение – Творец<sup>32</sup>.

La richiesta *uslyš' moj pravyy stich* è rimando metapoetico che sovrappone, al testo primario della trama dell'opera che si

assume il valore simbolico di principio d'ordine e di vita. Nel passaggio dal terzo ciclo della corona (che si chiude con il sonetto XI) al quarto e ultimo ciclo, in concomitanza con l'avvicinarsi del momento risolutivo dell'opera, l'amore subisce un processo ascensionale, passando dal coincidere con la legge dell'anima, ancora stretta nel microcosmo dell'interiorità umana, all'identificazione con il νόμος divino, che ne amplia i confini tramutandolo in principio universale e trascendente. Un altro elemento che testimonia il legame semantico tra il sonetto XI e il XII, ruota attorno alla scrittura e alla sovradeterminazione del destino, che scende dall'alto come influenza celeste: l'azione con cui il Signore incide i comandamenti sulla tavola, ricorda l'azione con cui la lama (*rezec*) incide sul destino dell'uomo l'essenza della costellazione.

<sup>32</sup> Nel sonetto *Zerkalo v zerkalo* della raccolta *Sonety solnca, mëda i lunny* la creazione trova la sua fonte originaria nell'amore: "Мне чудится, что, если любим мы, / И милой сердцем ткем наряд венчальный, / В пустыне звезд, как в музыке зеркальной, / В тот час поют всезвонные псалмы, / Как здесь снежинки в светлый миг зимы / В душе у нас рождают стих кристальный" (*Sonety solnca, mëda i lunny*, cit. p. 39).

dipana, quello secondario dell'autore che scrive l'opera; la metatestualità dell'invocazione, in cui si fondono io lirico e io del poeta, svela l'amore quale autentico destinatario e principio ispiratore della corona: *duša poet tebja*. Il verso finale del sonetto, rivelando l'esito dello *stremlenie*, è chiave di volta dell'intera opera: amando l'amore l'uomo-creatura diviene *Tvorec*, assume a ruolo divino di colui che dispone della realtà circostante, dominandola tramite la creazione. Tutti i dubbi vissuti dall'uomo in relazione allo *stremlenie*, si dissolvono di fronte alla scoperta della natura divina acquisita grazie al *metačuvstvo*, che è comprensione del moto dialettico che muove il cosmo. La creazione è resa possibile dall'accoglienza dell'amore, che non è idealizzazione del sentimento nell'immobile positività del piacere, della gioia e del bene, ma comprensione della sua commistione con il dolore, il male e la morte. L'immagine di *tvorenje* evoca il duplice referente della creatura umana e della creazione artistica; così dietro la figura del *Tvorec*<sup>33</sup> si cela una doppia identità: da un lato l'uomo comune che genera, unen-

<sup>33</sup> La trasformazione dell'uomo in Creatore evoca la figura nietzschiana dell'Übermensch che, secondo Ann M. Lane, svolge un ruolo importante nella poetica di Bal'mont: «Il culto primo-modernista dell'individuo raggiunse la propria vetta nella celebrazione di Bal'mont e Skrjabin del superuomo nietzschiano, in particolare nella loro concezione dell'artista come superuomo per eccellenza – distruttore dei vecchi mondi e creatore di nuovi. Essi volevano grandezza, prendendo a cuore l'esclamazione di Nietzsche: "Se esistevano degli dei, come potevo sopportare di non essere un dio!". [...] Nel poema *Edelweiss* (*Tišina*, 1898) l'immaginario nietzschiano delle alture è usato per esprimere il senso delle infinite possibilità della vita. Il poema echeggia la convinzione di Nietzsche che l'uomo sia il signore dell'universo [...] Il poema *Struny* parla del potere dell'artista di creare dei mondi, di raggiungere l'infinito, dell'artista come superuomo [...] Quest'idea dell'artista come signore dell'universo, libero e incontrollabile, diviene più forte nella raccolta successiva *Gorjaščie zdanija* (1900) [...] l'artista superuomo diviene e fa ogni cosa che desidera. Il potere di "genio degli elementi" supera ogni confine. Bal'mont esprime questa fiducia nei suoi poteri senza limiti come artista, nel poema *V dušach est' vsë* [...] Bal'mont in *Budem kak solnce* esprime la sua visione della vita [...] descrivendo nei poemi l'artista quale solitario superuomo che giustifica la propria esistenza creando se stesso tramite la sua arte. Quest'artista-superuomo non solo crea se stesso, ma si ricrea eternamente nell'accogliere l'intensità piena, la novità e la bellezza di ogni momento [...] L'idea che motiva il suo estetismo è quella dell'artista superuomo che crea se stesso e che crea il mondo tramite una totale accettazione della vita e delle esperienze di passione dolore e piacere» (ANN M. LANE, *Bal'mont and Skrjabin: the artist as superman in Nietzsche in Russia*, ed. by Bernice Glatzer Rosenthal, Princeton University Press, Princeton, 1986, p. 195).

dosi con il suo elemento antitetico (*on i ona*); dall'altro la figura del *chudožnik-poet* che crea l'opera poetica tramite l'estasi artistica, scaturita dall'unione del molteplice. In entrambi i casi l'uomo supera l'immanenza della propria condizione esistenziale entrando nella sfera trascendente propria di ogni atto creativo.

Il sonetto magistrale, che è tagliato fuori da questa suddivisione in quartine e terzine, rappresenta l'elemento connettivo tra principio e fine della parabola lirico-esistenziale. L'annullamento del segno negativo che si compie nel magistrale incarna la valenza sintetica del momento conclusivo del *venok*: sullo sfondo di un'espressione che contempla ormai solo il piano collettivo per narrare il moto degli elementi cosmici verso l'unità, il dolore che caratterizzava il ramo discendente della parabola viene annullato dalla comprensione della necessità dell'anelito e dalla sua conseguente accettazione.

Он и Она – не два ли разночтения  
Того, что есть по существу одно?  
Нам таинства разоблачает дно  
Восторга, созерцания, и мучения.

Все в мире знает верное влечение  
К тому, что здесь закончить не дано.  
К звену идет ведущее звено,  
Как буква к букве в слове заключения.

Но в чем же завершающий конец  
Стремления двух к объятью? Не в печали.  
Не в том, чтоб близь опять вернулась к дали.

Пасхальная созвездность всех сердец  
Обещана, занесена в скрижали.  
Любя любовь, творение – Творец.

L'immagine delle varianti, nel primo sonetto ricondotte alla "leggenda dei tempi", oppure associate metaforicamente a suoni e atomi, svela ora il suo significato più profondo: la diade antinomica di maschile e femminile è in realtà epifania molteplice di "ciò che per essenza è uno"<sup>34</sup>. Quest'entità unitaria

<sup>34</sup> L'idea di un'unità dialettica i cui volti si scindono nella manifestazione, in un moto circolare di allontanamento e ricongiungimento alla fonte primigenia, affonda le proprie radici in alcuni archetipi cosmogonici (cfr. R. GUÉNON, *I simboli della scienza sacra*, Adelphi, Milano 2000, p. 259) che

che racchiude *On i Ona*, rappresenta una differente figurazione di quel Dio cui nei primi sonetti erano rivolte le preghiere degli uomini. In entrambi i casi viene accostata la pluralità dei tormenti umani e dei volti differenti dell'epifania, all'unità di Dio e del cosmo, "androgino primordiale". Ciò che accomuna le due figurazioni dell'unità molteplice è l'amore ad esse sotteso: nel primo caso l'amore è quello di Dio, testimoniato dal suo atto creativo e dalla morte cui si sottopone per dare "nuovi frutti" all'umanità; nel secondo caso l'amore, sempre destinato alla creazione, è quello tra *ona* e *ona*, siano essi intesi concretamente come maschile e femminile, che astrattamente come principi cosmici.

Anche il secondo distico del sonetto è volto alla rappresentazione della medesima unità dialettica. Mentre nei sonetti II e III lo svelamento del mistero compiuto nell'abisso costituiva lo squarcio estatico e doloroso su una realtà deludente, ciò che viene svelato ora quale mistero è la triplice figura di estasi, contemplazione e tormento. Il mutamento fondamentale che si riscontra rispetto ai sonetti precedenti è che il segno negativo di *dno* e *mučenie* si capovolga in positivo: la scoperta del dolore insita nella caduta *na dno* costituisce il momento di rottura che svela all'uomo l'eterogeneità dell'esistente. La consapevolezza che l'anelito cui è sottoposta l'umanità si nutra della molteplicità di dolore e piacere testimonia la comprensione della dialetticità del cosmo.

Il dolore causato da questa consapevolezza trova un contraltare nell'inclinazione sicura con cui procede "*vse v mire*", volta ad una meta non raggiungibile nella contingenza. Questa meta assume definitivamente i tratti dell'unità alla cui ricerca ogni elemento è predestinato dal suo essere molteplice e frammentario. La comprensione della trascendenza del "*to čto zdes' zakončit' ne dano*" è segno dell'evoluzione dell'io lirico: scoprendo il mistero egli realizza che l'unità conseguita in terra è fittizia e costituisce solo una incompleta epifania dell'unità autentica, raggiungibile solo nel metamondo dell'amore per l'amore.

ripercorrono questo moto identificandolo come atto di sacrificio con cui "il sacrificante" (l'unità primordiale) si immedesima nel "sacrificato", trasformandosi in vittima di se stesso e scindendosi nel molteplice. Similmente l'incipit della corona è improntato all'immagine del sacrificio (l'olocausto primaverile), cui si connette il rapporto dialettico tra unità e molteplicità.

Il moto predeterminato degli elementi trova figurazione nel distico successivo come concatenazione di lettere. La catena simbolizza il corso ciclico del mondo e della natura come nei sonetti precedenti, ma, rispetto ad essi, perde il suo referente stellare. Alla luce di quest'accostamento il distico diviene riferimento metatestuale alla scrittura: gli anelli-lettere della catena raffigurata costituiscono i corrispondenti degli anelli di cui si compone la corona, ovvero i versi e i sonetti, che si intrecciano l'uno all'altro nella superiore unità del *venok*.

L'immagine di *slovo zaključenja* evoca la fine del percorso esistenziale descritto nell'opera: la conquista dell'unità autentica che rende possibile l'ingresso nella sfera creativa. La parola conclusiva diviene inoltre esplicito riferimento al magistrale come momento finale della corona.

Il rimando metapoetico alla struttura della corona, accostato all'immagine dell'inclinazione di "*vse v mire*" verso l'unità, diviene un modo per includere la corona stessa e la poesia più in generale, tra gli elementi del cosmo che tendono all'uno. Il principio stesso dello *spletenie* su cui essa si fonda, la rende anzi somma figurazione dell'intreccio cosmico.

La meta della tensione descritta (*vlečenie k tomu*) viene identificata nei versi successivi con il momento finale dello *stremlenie k ob'jat'ju*. Il quesito sulla fine conclusiva, sulla cui risposta si strutturavano le ultime due *metastrofe* della corona, viene risolto come negazione del dolore e della separazione dopo l'unione.

Nell'ultima terzina del sonetto vengono sintetizzate le tematiche poste nelle strofe precedenti, e viene fornita la soluzione positiva al quesito sull'esito della tensione amorosa.

La "*Paschal'naja sozvezdnost' vsech serdec*", definita nell'undicesimo sonetto come destino dell'uomo, come nel dodicesimo figurazione dell'unità nella sua veste spirituale, viene ora identificata come comandamento divino. La trasposizione del comandamento divino dall'amore alla *costellarità pasquale* comporta un'equivalenza dei termini che induce ad identificare *paschal'naja sozvezdnost'* con *ljubov'*. L'amore coincide dunque con il principio dell'unità molteplice, che l'essenza della costellazione incarna<sup>35</sup>. In quest'ottica risulta più conseguente il

<sup>35</sup> Nell'articolo *O ljubvi*, introduzione al dramma di Oscar Wilde *Salomè*, Bal'mont esprime a pieno il duplice segno del sentimento amoroso: «Тайна любви больше, чем тайна смерти, говорит Саломея, за

passaggio alla formula dell'amore per l'amore contenuta nell'ultimo verso. Oltre alla natura dialettica dell'amore, a legare i versi della terzina è anche il comune referente religioso, nel primo distico evocato da *skrižal'*, nel terzo verso da *Tvorec*. La trasformazione divina di *tvorenje* in *Tvorec*, compiuta mediante l'amore per l'amore, rimanda al primo distico del *magistral*, nel quale la composizione diadica di "ciò che per essenza è uno" veniva interpretata come moto di scissione e allontanamento dall'unità divina.

L'uomo proviene da Dio in quanto sua creatura; da Dio egli si separa nell'epifania della vita; a Dio ritorna nel momento in cui, sperimentata l'unità trascendente dell'amore per l'amore, diviene egli stesso Creatore<sup>36</sup> Il riavvicinamento a Dio chiude il cerchio del magistrale e del *venok*, testimoniando ancora una volta la circolarità della corona che, nel suo duplice compimento strutturale e semantico, trova la propria ragione di vita.

несколько мгновений перед своей смертью [...] В том и величие и тайна и восторг любви, что жизнь и смерть становится равны для того, кто полюбит [...] тайна любви больше, чем тайна смерти, потому что сердце захочет жить и умереть ради любви, но не захочет жить без любви [...] Любовь возносит, или бросает в яму. Любовь дает нам быть в Аду или в Раю, но никогда не останавливается на среднем царстве, находящемся между двумя этими полюсами. В любви нет тепла, в ней есть только жгучесть или холод [...] Пламя или мертвый лед. Между ними нет третьяго, а эти два могут быть вместе в одном, как вместе дышат в мире Бог и Дьявол [...] У любви нет человеческого лица. У нея только есть лик Бога и лик Дьявола», (*Gornye Veršiny. Sbornik statej*, cit., pp. 128-129).

<sup>36</sup> Lo stesso moto di separazione e ricongiungimento alla figura divina viene descritto in un altro sonetto della raccolta *Sonety solnca, mēda i luny, Iz propastej*: "Я знаю, что вначале было Слово, / Что было у Предвечного оно, / С которым было мысли суждено / Разстаться, чтоб к Нему стремиться снова" (*Sonety solnca, mēda i luny*, cit., p. 26).



Хочу. Люблю. Хотел. Всегда. Давно.  
Зачем же сердце с шопотом несмелым,  
Задумалось над сном оцепенелым,  
И пьяностью своей уж не пьяно?

Так это-то заветнейшая тайна?  
Дал силе ход, и вот я вдвое слаб.  
Тоска ползет глубинно и безкрайно.

Зачем в любви я через вольность раб?  
И скучно мне обычное течение  
Восторга, созерцания, и мучения.

4

Восторга, созерцания, и мучения  
Замкнулась утомительная цепь.  
Уж в синюю не выеду я степь,  
И слышу колыбельное я пение.

Баю. Баю. Засни для снов, творение.  
Раскрой глаза. Уж кровь сцепилась в лепь.  
В комок – мечта. Кипи, душа, свирепь,  
И жги себя. Не разомкнешь сцепления.

Но я хотел любви, одной любви.  
Заворожен решениями заклатья,  
Чрез поцелуй я вовлечен в зачатие.

И шепчет дух недобрый: Нить порви.  
Мысль возбраняет жуть посягновения.  
Все в мире знает верное влечение.

5

Все в мире знает верное влечение.  
Идут планеты линией орбит,  
И весел крот, когда все в мире спит,  
И знает путь свой каждое растение.

Бледнеет ландыш в сладкий час цветения,  
Но красный сок им в гроздь ягод влит.  
Зачем же ты, тоскующий болид,  
Стремишь в ночи бесплодное горение?

Зачем с лесной колдуньей заодно  
Ты собираешь призрачные травы?  
Вы оба перед Вечностью неправы.

Упорствуешь. Придти не суждено,

APPENDICE

Он и Она

1

Он и Она – не два ли разночтения  
Красивого сказания времен?  
Два звука, чтоб создать единый звон,  
Два атома, в законе тяготения.

Весной в великий праздник всесожжения,  
Одною хотью каждый дух взметен.  
Друг другом зажжены она и он.  
Иль только лишь хотением хотения?

В весеннее раскрытое окно  
Со всех сторон доходят к сердцу звуки,  
В них сладость упоительнейшей муки.

Сто тысяч дальних звезд в них зажжено.  
И молим мы, ломая розно руки,  
Того, что есть по существу одно.

2

Того, что есть по существу одно,  
Хотя бы в ликах нам являлось разных,  
Но в скрепах утвержденного алмазных,  
Желают все. Кем брошено зерно?

Не знаем, и не все ли нам равно.  
Мы быть должны в пленяющих соблазнах.  
Средь строгих слов дай лепетов несвязных,  
В веках тоски шуми веретено.

Седых времен цветущее сказание,  
Как можем не хотеть и не любить?  
Опять, скрутив, сплетем живую нить.

И, вновь порвав, для счастья разверзания,  
Направим дух туда, где все темно:  
Нам таинства разоблачает дно.

3

Нам таинства разоблачает дно,  
Когда мы всем зажженным страстью телом  
Прильнем в любви к безумящим пределам,  
И двойственное в цельность сплетено.

Чрез волчий сглаз и змейные отравы,  
К тому, что здесь закончить не дано.

6

К тому, что здесь закончить не дано,  
Но что горит мгновенною зарницей,  
Что делает тебя крылатой птицей,  
Иди, в нем золотоцветное руно.

В любви да будет сердце влюблено,  
Но, громоздя восторги вереницей,  
О, бойся стать как демон бледнолицый,  
Не разрушай колосья и гумно.

Безумец, кто дерзает раздробление.  
Предвечна цепь. И страшны острия.  
И вечно ль слушать «Твой» или «Твоя»?

Нет счастья в самовольи преступления.  
И в звездный мир, где все озарено,  
К звену идет ведущее звено.

7

К звену идет ведущее звено,  
И капля к капле росы заблестели,  
Чтоб травам было весело в апреле,  
И небо было тучами полно.

Огнем верховным будет решено,  
Чтоб в должный срок своей молнии запели,  
И клочья всей разметанной кудели  
Сплетут как мост цветное волокно.

Не скупостью рождается явление  
Волшебных грез, где ярких красок – семь.  
Красивы розы после окропления

Святой водой под знаком искупления.  
Цвет к цветку, к своду радуг всходит темь,  
Как буква к букве в слове заключения.

8

Как буква к букве в слове заключения,  
Как слово к слову в летописи душ,  
Священные слова Жена и Муж  
Не требуют от мира освящения.

Луна и Солнце льют свои внушения  
В сомкнутый поцелуй. И почему жь  
Превыше гор и всех морей и суш  
Не вознести лобзанию хваление?

На всю ли жизнь, на радость ли минут,  
Со мной ли ты, иль в дальностях разлуки,  
Люблю тебя. Ты вечно в сердце. Тут.

Всегда к тебе я простираю руки.  
Все звезды неба – для твоих колец.  
Но в чем же завершающий конец?

9

О, в чем же завершающий конец  
Всех восклицов и острых говорений?  
Куда ведут ряды моих ступеней?  
Из роз ли я сплетаю твой венец?

От тени к тени, вечный в днях беглец,  
Окуган дымной мглой, звездный гений,  
Как в песнь солью я разнозвук влюблений,  
Я, брат и муж, любовник и отец?

С душой созвездья душу обвенчали.  
Но звездный свет горит равно для всех,  
Как музыка, как сон, как детский смех.

Мечту с мечтою волны закачали.  
И пусть. И пусть. Неведом счастьем грех.  
Стремленье двух к объятию не в печали.

10

Стремленье двух к объятию – не в печали,  
И если дух воистину звезда,  
Не может тем он ранит никогда,  
Что чрез него другие засияли.

Игра многообразная в опале.  
Жемчужно-красных млений череда  
Засветит рдяным углем иногда.  
Но все огни в одном затрепетали.

С тобой горит звезда, и с той, и с той.  
И хорошо, что в высоте пустыни  
Сияют звезды, изумрудны, сини,

И злато алой светят красотой.  
И свет, коль сердце с сердцем счастье знали,  
Не в том, чтоб близь опять вернулась к дали.

11

Не в том, чтоб близь опять вернулась к дали,  
С тобой ли разлучусь я или с ней,  
О, нет, не в умалении огней  
Нам мудрые завет высокий дали.

Есть пламени в ломающемся вале,  
Волна с волной всегда поет звучней,  
Чем больше волн, тем ярче сказка дней,  
Не мы, а Норны эту нить свивали.

Сигурд, люблю Брингильд, люблю Гудрун.  
Я говорю с восторгом и со стоном.  
Я восклицаю долгим звоном струн.

Любовь всегда душе была законом.  
На наших судьбах вырезал резец  
Пасхальную созвездность всех сердец.

12

Пасхальную созвездность всех сердец,  
Вселенское объятие сознаний,  
Есть лучшее из всех искусств и знаний,  
Другое все – пред золотом свинец.

Лишь тот бедняк, кто, пред собою лжец,  
Не видит правды истинных желаний,  
Судьбинности горений и сгораний,  
И в тусклой мгле томится как чернец.

Ты слышал, как осенние шуршали  
Листы берез? Ты слышал, в час ночей,  
Безгромное стекание дождей?

Любовь, люби. Дойди из чужедали.  
Я весь любовь. Любовь для жизни всей  
Обещана, занесена в скрижали.

13

Обещано, занесено в скрижали,  
Что любящий, надеясь вновь и вновь,  
Как званный гость, в лучах, войдет в любовь.  
Но горе тем, что в час призыва спали.

Им место в отлученьи и в опале.  
И дом их тьма. И не поет им кровь.  
Душа, светильник брачный приготовь.  
Кто любит, он, кто б ни был, звук в хорале.

Любовь моя. Услышь мой правый стих.  
Ты вся моя. Лишь мне душа и тело.  
Но я тебе не изменил в других.

Душа поет тебя, тобой запела.  
Ты свет очей. Ты духов образец.  
Любя, любовь, творение – Творец.

14

Любя любовь, творение – Творец.  
Приняв Огня высокое веление –  
Запев, пропеть, другими, вознесение –  
Мы звон, что льется из конца в конец.

Смотри, весна. К нам прилетел скворец.  
И жаваронка, в жарком взлете, пение  
Поет, что Солнцу радостно служение.  
Раскройся, Вечность, и пльви, пловец.

Да будем, счастье, в ласковом апреле.  
Любовь, любовь, как я люблю тебя.  
Любя, мы сердцем радостным сумели

Себя найти, в другом забыв себя.  
Нет я, нет ты, одно самозабвение.  
Она и Он – не два ли разночтения?

15

Он и Она – не два ли разночтения  
Того, что есть по существу одно?  
Нам таинства разоблачает дно  
Восторга, созерцания, и мучения.

Все в мире знает верное влечение  
К тому, что здесь закончить не дано.  
К звену идет ведущее звено,  
Как буква к букве в слове заключения.

Но в чем же завершающий конец  
Стремления двух к объятью? Не в печали.  
Не в том, чтоб близь опять вернулась к дали.

Пасхальная созвездность всех сердец  
Обещана, занесена в скрижали.  
Любя любовь, творение – Творец.

*Bibliografia utilizzata*

OPERE DI K.D. BAL'MONT

- Stichotvorenija*, Biblioteka poeta, Sovetskij pisatel', Leningrad 1969.  
*Izbrannoe. Stichotvorenija, perevody, stat'i*, Chudožestvennaja literatura, Moskva 1983.  
*Izbrannoe, stichotvorenija, perevody, stat'i*, Izdatel'stvo Prava, Moskva 1990.  
*Sobranije sočinenij v dvuch tomach*, Možajsk-Terra 1994.  
*Stichotvorenija. Reprintnoe vosproizvedenie izdanij 1900, 1903 g.*, Kniga, Moskva 1989.  
*Svetlyj Čas, stichotvorenija i perevody. Iz pjatidesjati knig*, Izdatel'stvo Respublika, Moskva 1992.  
*Gde moj dom, stichotvorenija, chudožestvennaja proza, stat'i, očerki, pis'ma*, Izdatel'stvo Respublika, Moskva 1992.  
*Sonety solnca, mēda i luny. Pesnija mirov*, Izd. Pašukanisa, Moskva 1917.  
*Sonety solnca, mēda i luny*, Izdatel'stvo S. Efron, Berlin 1921.  
*Lirika*, Charvest, Minsk 1999.  
*Gornye veršiny, sbornik statej*, Grif, Moskva 1904.  
*Belye zarnicy, mysli i vpečatlenija*, Izdanie M.V. Pirožkova, S. Peterburg 1908.  
*Zmeinye cvety*, Skorpion, Moskva 1910.  
*Poezija kak volšebstvo*, Skorpion, Moskva 1915; ris. Prideaux Press, Letchworth 1973.  
*Skandinavskaja mudrost' (1925)*, in *Volja Rossii*, Praha 1962/2: 27, 28.  
*Součastie duš. Očerki o Slavjanach i Litve*, Sofia 1930.  
*Zolotaja rossyp'*, *Izbrannoe perevody*, Sovetskaja Rossija, Moskva 1990.

OPERE SU K.D. BAL'MONT

- A. AMFITEATROV, *K. Bal'mont*, in *Sovremenniki*, Moskva.  
E.A. ANDREEVA-BAL'MONT, *Vospominanija*, Izadel'stvo imeni Sabašnikovych, Moskva 1996.  
I. ANNENSKIJ, *Bal'mont-lirik (1904)*, in *Kniga otrāženij*, Nauka, Moskva 1979.  
K.M. AZADOVSKIJ - E. M. D'JAKONOVA, *Bal'mont i Japonija*, Nauka, Moskva 1991.

- K. Bal'mont, *M. Cvetaeva i chudožestvennaja literatura XX veka*, Vypusk 3, Ivanovo, Ivanovskij gosudarstvennyj universitet 1998.
- K. Bal'mont, *M. Cvetaeva i chudožestvennaja literatura XX veka*, Vypusk 4, Ivanovo, Ivanovskij gosudarstvennyj universitet 1999.
- A. BARTENEV, *O Balmonte*, in *Žatva, Žurnal literatury* III, Moskva 1912.
- A. BELYJ, *Bal'mont*, in *Lug zelėnyj, kniga statej*, Moskva 1910.
- A. BELYJ, *Gli spettri del caos. Simboli e simbolisti russi*, a cura di R. Casari e U. Persi, Milano, Guerini e Associati 1989.
- R. BIRD, *Preobraženie muzykoj: cikl sonetov K.D. Bal'monta ob A.N. Skrjabinu*, in *Europa Orientalis* 18 (1999) 1.
- G. BONGRAD-LEVIN, *Asvagechosa: Žizn' Buddy; Kalidasa: Dramy, Perevod Bal'monta*, Chudožestvennaja literatura, Moskva 1990.
- V. BRJUSOV, K.D. Bal'mont, in *Sobranie sočinenij. Tom šestoj. Stat'i i recenzii 1893-1924. Iz knigi "Dalėkie i blizkie"*, Chudožestvennaja Literatura, Moskva 1975.
- G. CHERON, K.D. Bal'mont - *A champion of Slavic Culture*, in *American Contributions to the Tenth International Congress of Slavists*, Sofia, sept. 1988, Literature. Columbus, Slavica, 1988, pp. 97-109.
- E.W. CLOWES, *The Nietzschean Image of the Poet in Some Early Works of Bal'mont and Brjusov*, in *SEEJ* vol. 27, n. 1, Spring 1983.
- V. DMITRIEV, *Serebrjannyj gost'. O liričeskom geroe Bal'monta*, Hermitage Publishers, Tenafly U.S.A. 1992.
- ELLIS, *Russkie Simvolisty. Konstantin Bal'mont, Valerij Brjusov, Andrej Belyj, Volodej*, Tomsk 1996.
- B. EJCHENBAUM, K.D. Bal'mont. *Poezija kak volšebstvo*, in *O literature, Sovetskij pisatel'*, Moskva 1987, pp. 324-325.
- Zapiski Neofilologičeskogo obščestva, Vypusk VII, S. Peterburg, Sklad izdaniija u A.E. Vineke 1914. (O. BATJU KOY *Poezija K.D. Bal'monta*; K. TJANDER, *Bal'mont - Viking*; D.K. PETROV, K.D. Bal'mont *i ego perevody s ispanskogo*; E. ANI KOY *Bal'mont i "no-vye vejanija"*; V. IVANOV, *O lirizme Bal'monta*).
- A.M. LANE, *Bal'mont and Scriabin: the artist as superman in Nietzsche in Russia*, ed. by Bernice Glatzer Rosenthal, Princeton University Press, Princeton, 1986.
- L.P. LAPTEVA, *Pis'ma Bal'monta A.S. Eliasbergu v literaturnom archive Pamjatnika nacional'noj pis'mennosti v Prage*, in *Meždunarodnaja konferencija "Russkaja, ukrajskaja i belorusskaja emigracija v Čechoslovakii meždju dvumja mirovymi vojnamy. Rezul'taty i perspektivy issledovanij. Fondy Slavjanskoj biblioteki i pražskich archivov*, Praga 1995. pp. 235-243.
- L.E. LJAPINA, *Metričeskij i strofičeskij repertuar K.D. Bal'monta*, Akademiija Nauk Urss, Problemy teorii sticha, L. 1984, pp 179-192
- V. MARKOV, *Bal'mont a reappraisal*, in *Slavic Review* 2 (1989).
- V. MARKOV, *Kommentar zu den Dichtungen von Bal'mont 1890- 1909*, Wien, Böhlau Verlag, Köln - Weimar 1988.



- V. MARKOV, *Kommentar zu den Dichtungen von Bal'mont 1910-1917*, Wien, Böhlau Verlag, Köln - Weimar 1992.
- A. MANNU, *Dante e l'autoprofezia dell'esule*, in *Dantismo russo e cornice europea*, I, Olschi, Firenze 1989.
- A. NINOV, *Tak žili poety*, Neva, n. 6-7, Chudožestvennaja literatura, Moskva - Leningrad 1978.
- , *Čechov i Bal'mont*, in *Voprosy literatury* 1 (1980).
- L.R. PATTERSON, *Bal'mont: in Search of Sun and Shadow*, in *Russian Literature Triquarterly* 4 (1974), Fall.
- T. SCHMIDT, K. *Bal'mont: Escapism as a Form of Revolt*, in *Slavonic and East European Review* 47 (1969).
- L.A. STRELKOV, *Pod znakom Bal'monta*, Informpoligraf 1997.
- M. CVETAeva, *Vospominanija o sovremennikach, Sobranie sočinenij v semi tomach. Tom četvertyj*, Ellis, Moskva 1994.
- G.W. WESTSTEIJN, *Bal'mont and Chlebnikov (a study of euphonic devices)*, in *Russian Literature*, VIII, 1890.

#### ABSTRACT

Bal'mont's garland of sonnets *On i Ona*, written in 1915, is a typical symbolist work for its close link with the cultural background of the time, and for the strong theoretical part on which it is developed. The most significant feature of this work is its metatextual character: *On i Ona* can be considered as a metasonnet divided in two groups of four sonnets and two of three. To each cycle of this metasonnet corresponds a different stage of the lyrical path, according to the traditional structure of the sonnet, divided in thesis, antithesis and synthesis. *On i Ona* is about cosmic and lyrical creation and its thematic proximity to Bal'mont's essay *Poezija kak volšebstvo*, which is focused on the birth of poetry, stresses the metapoetic character of the garland.

#### KEYWORDS

Bal'mont. *On i Ona*. Russia.

Annalisa Brugnoli

SCARLET SHADOWS. THE DARK SIDE  
OF THE CHARACTERS IN NATHANIEL HAWTHORNE'S  
*THE SCARLET LETTER*

You tread behind his every footstep. You are beside him, sleeping and waking. You search his thoughts. You burrow and rankle in his heart! Your clutch is on his life, and you cause him to die daily a living death; and still he knows you not<sup>1</sup>.

The sun at the zenith in the Marketplace, the shadowiness of the forest, Pearl's gay attire versus Hester's and the Puritans' somberly colored garments: Nathaniel Hawthorne's sense for contrasts is deservedly famous. And meaningful, of course, as critic Waggoner<sup>2</sup>, among others, pointed out in his analysis of Hawthorne's symbolism. Yet, in his much celebrated ambiguity, that "sugary, blue-eyed little darling of a Hawthorne"<sup>3</sup> produced symbols which refused fixed meanings: a "flood of sunshine"<sup>4</sup> may well break through in the obscure forest; while the pitiless sun which enlightens the scaffold is due to set, giving way to nocturnal scenes where hidden feelings and anxieties will pour out. Umberto Galimberti's "symbolic exchange"<sup>5</sup>, which characterized pre-Socratic cultures, when symbols had no fixed significations, and there was no clear-cut good nor absolute evil, but meanings were continually flowing among symbols which embodied many of them at the same time, has been preserved in art.

The contrast between light and darkness, that is, between visible and consistent things and their shadowy and evanescent

<sup>1</sup> NATHANIEL HAWTHORNE, *The Scarlet Letter* [1850], Penguin Classics, 1986, p. 149.

<sup>2</sup> HYATT W. WAGGONER, *Hawthorne - A Critical Study*, Cambridge, Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press, 1955.

<sup>3</sup> D.H. LAWRENCE, *Studies in Classic American Literature*, New York: Doubleday, 1951, p. 12.

<sup>4</sup> From title of chapter 18, NATHANIEL HAWTHORNE, *The Scarlet Letter*, cit.

<sup>5</sup> UMBERTO GALIMBERTI, *Il corpo - Antropologia, psicoanalisi, fenomenologia*, Milano: Feltrinelli, 1983.

counterparts remains a main theme in *The Scarlet Letter*, continually exemplified both at the level of the plot (the Puritans' inquisitive will to bring sins to light versus Hester's dwelling upon her "dark question")<sup>6</sup> and in descriptions (Hester's route from the darkness of the prison to the sunny Marketplace; the "Clean, Well-Lighted" Puritan settlement bordering on the dimness and shadowiness of a forest that goes "deeper [...] and deeper, into the wilderness, less plainly to be seen at every step")<sup>7</sup>. In fact, light and shadow represent two poles of attraction so powerful that all characters are confronted with them and implicitly compelled to line-up. And, whereas the Puritans predictably choose the light-side, all the main characters in *The Scarlet Letter* entertain a lifelong relationship with the shadows within and outside themselves, whether they are brave enough to admit it or not. Is this coincidental? I do not think so, of course. Indeed, I think that *The Scarlet Letter*, Hawthorne's "tale of human frailty and sorrow"<sup>8</sup>, can also be read as a complex and articulated exploration of the Shadow.

Psychologically speaking, the Shadow is what does not lie in the sun, but which is inevitably projected by the sunny side of things, since, as tales tell, only vampires and ghosts do not project shadows. Sunny sides are those that are allowed to lie in the sun of self-awareness and/or of public display, eternally and dazzlingly enlightened in the universal Marketplace of the world. But this process itself produces its Mr Hydes, as the dream of reason generates monsters. "Il tormento dell'Ombra non è eliminabile: è una dimensione tragica dell'esistenza"<sup>9</sup>; yet, as a dimension, the Shadow also endows things with three-dimensionality, as Mario Trevi cunningly pointed out<sup>10</sup>. As for art, it often powerfully portrays embodied Shadows, which, bursting from the jail of secluded and rejected parts of the self, take on the most horrible and scary shapes. *The Scarlet Letter* itself is crowded with Shadows: Hester's rebelliousness, Dimmesdale's hidden dark side, Pearl's tricky features and Chillingworth's perversity are the most evident, perturbing

<sup>6</sup> NATHANIEL HAWTHORNE, *The Scarlet Letter*, cit., p. 144.

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 172.

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 46.

<sup>9</sup> ALDO CAROTENUTO, *Il fascino discreto dell'orrore*, Milano: Bompiani, 1997, p. 77.

<sup>10</sup> MARIO TREVI, "Ombra: metafora e simbolo", in PAOLO F. PIERI (ed.), *Il male*, Raffaello Cortina Editore, 2000.

counterparts of the adamant Puritan "Thou Shalt Not". But there are many more visual and impressive portrayals of the Shadow in *The Scarlet Letter*, both in descriptions, and in the unfolding of the plot.

Although it is not a main theme in *The Scarlet Letter*, we can detect in the characters and in their descriptions some classical representations of the Shadow, made terrible and unrecognizable after being projected beyond the mirror of the "inquietante estraneità"<sup>11</sup>. Hawthorne is not Poe, of course. Nonetheless, in his fiction we can find clear traces of nightmarish characters such as the vampire woman, beautiful and deceptive, who causes the slow wasting away of man's strength and masculinity, a regressive impulse, which Carotenuto links with the archetypal representation of the "grande madre terribile"<sup>12</sup>, who destroys her children instead of protecting them. Partly due to Dimmesdale's sexless characterization, so that it seems that he is searching for a mother, rather than for a partner ("Think for me, Hester! Thou art strong. Resolve for me!")<sup>13</sup>, and partly as a consequence of the Puritans' misogyny, it is repeatedly hinted throughout the book that it was Hester's exotic appeal which seduced spiritual Dimmesdale, and not the contrary. D. H. Lawrence too pointed out Hester's vampire-like, vengeful and perturbing traits.

Oh Hester, you are a demon. A man *must* be pure, just that you can seduce him to a fall [...]. Hester Prynne is the great nemesis of woman. She is the KNOWING Ligeia risen diabolic from the grave. Having her own back. UNDERSTANDING<sup>14</sup>.

Whereas some traits of Hester's description recall the vampire archetype, Pearl's characterization clearly refutes the typical American vision of childhood as the *locus* of stainless purity; she is rather a "Puer negativo, oscura incarnazione del male che ha radici antiche", often instantiated in movies and fiction, and at its most impressive in Miles's and Flora's characters in Henry James's *The Turn of the Screw*:

<sup>11</sup> ALDO CAROTENUTO, *op. cit.*, from title of chap. IV.

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 304.

<sup>13</sup> NATHANIEL HAWTHORNE, *The Scarlet Letter*, *cit.*, p. 171.

<sup>14</sup> D.H. LAWRENCE, *Studies in Classic American Literature*, *cit.*, p. 99.

L'incubo è quello di un'infanzia contaminata e posseduta da forze negative, un'infanzia che diviene il tempo e il luogo privilegiato dell'incubo<sup>15</sup>.

But above all Pearl's character acts as the trickster, itself an aspect of the Shadow, the mercurial psychopompic force that leads characters to self awareness which, in Jungian psychoanalysis, corresponds more or less to recovery:

C'è tuttavia un corrispettivo dell'ombra nei miti di tutto il mondo. Indubbiamente ci si può divertire a trovare in moltissimi miti quest'aspetto negativo dell'uomo. Però è solo apparentemente negativo, perché se ben relazionato all'io cosciente – che se ne deve assumere la responsabilità – in qualche modo diventa positivo, o meglio diventa un propulsore della vita psichica. In genere l'esempio più pregnante dell'ombra dei miti è quello che si trova nei miti degli indiani d'America, il *trickster*, il briccone buffone, che poi, talvolta, si dimostra essere un aiutante magico, che risolve situazioni che sembravano irrisolvibili nella vita<sup>16</sup>.

There is witchery too in Pearl's description: she pronounces "incoherent exclamations" that have "so much the sound of a witch's anathemas in some unknown tongue"<sup>17</sup>, dances upon graves and seems to cast spells. Witchcraft is predictably a recurring theme in *The Scarlet Letter*, embodied in the vampire-sorcerer Chillingworth, who contrives Dimmesdale's destruction in the shadow, and progressively deprives him of vital strength, and in Mistress Hibbins's character. In the texture of *The Scarlet Letter* we can retrace other classical representations of the ghosts of the mind as double selves, monsters, revenants, and in hallucinations and reveries. But above all, being set among Puritans, the most common portrayal of the characters' inmost life, and of its Shadows, is through the images of demons and angels, and of the metamorphoses of the ones into the others. As for Hester, after she has expiated, or apparently so, her sin, and has become a "self-ordained [...] Sister of Mercy"<sup>18</sup>, the red token she wears is seen to change its meaning from its shameful original one into "Able". The scarlet letter itself, when it appears in the sky as a prodigy, is inter-

<sup>15</sup> ALDO CAROTENUTO, *Il fascino discreto dell'orrore*, cit., p. 303.

<sup>16</sup> MARIO TREVI, from a lecture delivered at Liceo Classico "Aristofane", Rome, January 31, 2001.

<sup>17</sup> NATHANIEL HAWTHORNE, *The Scarlet Letter*, cit., p. 84.

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 141.

preted "to stand for Angel" <sup>19</sup>. Pearl too is seen to turn from a perverse imp into an angel-like accomplished woman, whereas Chillingworth becomes "striking evidence of man's faculty of transforming itself into a devil" <sup>20</sup>. Originally embodied in the battle between Michael and Lucifer, the fight "tra l'intelligenza e quindi la conoscenza e la coscienza che si pone come limite tra la parte e il tutto" <sup>21</sup>, between Hester's call for freedom and the Puritans' obsession with order, between Hester's growth in awareness and the fall of all-knowing but ruthless Chillingworth, is a recurring theme in American literature, which ranges from the most fanciful interpretations to the good-evil theme itself, and often comes to assume apocalyptic undertones. It is also closely connected to the discovery and integration of the Shadow, which in Jung's thought

[d]all'accezione in cui ricorre nelle prime opere (per cui è fondamentalmente sinonimo di inconscio personale), diviene gradatamente carica di significati extraindividuali (per cui è lo stesso che immagine di uno dei molteplici aspetti di inconscio collettivo) sino a intrecciarsi con tematiche propriamente esistenziali, di cui il male viene ad essere una delle molteplici facce <sup>22</sup>.

But the Shadow that the Puritans try so hard to repress creeps out in *The Scarlet Letter*, not only through characters, or archetypal aspects of characters, but also in terse and autonomous images and descriptions. There are passages of *The Scarlet Letter*, where characters and the reader can look straight into Alice's deforming glass, and what they see is, then, the Shadow itself.

"Mother," cried she, I see you here. Look! Look!"

Hester looked, by way of humouring the child; and she saw that, owing to the peculiar effect of this convex mirror, the scarlet letter was represented in exaggerated and gigantic proportions, so as to be greatly the most prominent feature of her appearance. In truth, she seemed absolutely hidden behind it. Pearl pointed upward, also, at a similar picture in the head-piece; smiling at her mother, with the elfish intelli-

<sup>19</sup> *Ibidem*, p. 138.

<sup>20</sup> *Ibidem*, p. 148.

<sup>21</sup> LUIGI AVERSA, "Il male e la coscienza", in PAOLO F. PIERI (ed.), *op. cit.*, p. 134.

<sup>22</sup> PAOLO F. PIERI, *Dizionario junghiano*, Torino: Bollati Boringhieri, 1998, p. 488.

gence that was so familiar an expression of her small physiognomy. That look of naughty merriment was likewise reflected in the mirror, with so much breadth and intensity of effect, that it made Hester Prynne feel as if it could not be the image of her own child, but of an imp who was seeking to mould itself into Pearl's shape<sup>23</sup>.

Reflections are meaningful in *The Scarlet Letter*: at the cottage, Hester beholds herself reflected in Pearl's Eye and what she sees is "not her own miniature, but another face [...], fiend-like, full of smiling malice"<sup>24</sup>, a monster. While he is talking to Hester, Chillingworth sees himself with the eye of the mind and "lift[s] his hands with a look of horror, as if he had beheld some frightful shape, which he could not recognize, usurping the place of his own image in a glass"<sup>25</sup>. Again, in the forest, Pearl stops at the margin of the brook, and there stands "another child, – another and the same, – with likewise its ray of golden light"<sup>26</sup>. Most interestingly, then, characters behold themselves in the mirror, and cannot recognize themselves. They see monsters instead, whose otherness has taken on the most horrible shapes. As readers, we can detect a main feature of the relationship between oneself and one's own Shadow: rejection. When the Shadow appears, at its most clear for others, its owner just cannot see it. Such parts of the self invisible to the self, just because it cannot stand them, lie behind the scary monsters fiction portrays with such lavishness of horror. These are also the roots of hatred for the Other, the scapegoat, whose similarity to the beholder is sacrificed to the hatred as "sviamento di morte. La morte non è vinta, ma [...] concentrata sull'essere che viene dal non-luogo"<sup>27</sup>.

Another main image of the Shadow itself is, of course, the forest, as the dim and shadowy dwelling of the Black Man, as opposed and encircling the Puritan settlement, as inhabited by wild creatures, a kind of primeval chaos versus the civilizing Law of the Puritans. The forest of *The Scarlet Letter* is a forest of symbols, the fallen tree, the brook, the flood of sunshine. There Hester can restate the lawfulness of her deed as having

<sup>23</sup> NATHANIEL HAWTHORNE, *The Scarlet Letter*, cit., p. 94.

<sup>24</sup> *Ibidem*, p. 87.

<sup>25</sup> *Ibidem*, p. 150.

<sup>26</sup> *Ibidem*, p. 181.

<sup>27</sup> ROBERTO ESCOBAR, *Metamorfosi della paura*, Bologna: Il Mulino, 1997, p. 194.

"a consecration of its own"<sup>28</sup>; there the nymph-child is in her kindred element. Its most powerful effects are on Dimmesdale, though. Unable to stand the sun in the Marketplace, the only way the minister has of catching a glimpse of his inner truths is in nocturnal or shadowy scenes, that is, in the self-made punishment on the scaffold and in the forest. These moments are also turning points of the plot. It is in particular after the meeting in the forest that the minister undergoes a change so deep that his Mr Hyde finally and powerfully emerges. There "[a]t every step he was incited to do some strange, wild, wicked thing or other"<sup>29</sup>, such as corrupting a widow, a maiden, children. According to Hawthorne, this recalls the tempting of great Saints; in my opinion, it also recalls the ways unconscious meanings re-emerge in self-inhibited and neurotic people, as powerfully and unpredictably as they are strictly repressed. In his *Casi clinici* Freud recorded a large number of such self-controlling devices and ways of overcoming them by irrational impulses, like cursing and swearing while praying:

Nello stesso modo posso supporre che l'incertezza dei nevrotici ossessivi, per esempio mentre pregano, sia dovuta a fantasie inconscie che si mescolano alle preghiere disturbandole continuamente [...]. [I]l contenuto di queste fantasie è proprio l'impulso contrario, la cui eliminazione costituiva lo scopo preciso delle preghiere; il che si rese manifesto nel nostro paziente in una occasione, in quanto l'elemento perturbatore non rimase inconscio ma si rivelò apertamente. Le parole che egli voleva pronunciare nella sua preghiera erano «*Che Dio la protegga*», ma dall'Inconscio balenava all'improvviso un ostile «*non*» che si veniva a inserire nella frase, sì che gli era chiaro che si trattasse di un tentativo di maledizione<sup>30</sup>.

Yet, despite its power to bring forth the characters' double selves, I remain dubious about the symbolism of the forest and its meaning. The forest in *The Scarlet Letter* is not the forest of "Young Goodman Brown", where the portrayal of the mind's twisted labyrinths in the shape of its crooked and dark paths has made this tale so famous; in *The Scarlet Letter* we can find a much more reassuring and romanticized representation of the woods, along with its flood of sunshine and its

<sup>28</sup> NATHANIEL HAWTHORNE, *The Scarlet Letter*, cit., p. 170.

<sup>29</sup> *Ibidem*, p. 190.

<sup>30</sup> SIGMUND FREUD, *Casi clinici*, Roma: Newton Compton, 1994, p. 232-233.



friendly wild nature. It is a forest that has passed through the deforming mirror of Romantic aesthetics and painting, and in general of European fantasies and schemes, so that, as in the case of Crevecoeur's "Nature-Sweet-and-Pure"<sup>31</sup>, early American observers could no longer see what there was, but only what they wanted to see. In this sense the forest is utterly deceptive, I think. Unable to realize that they are confronted with a mystery much bigger than themselves, or maybe incapable of standing it, the characters react by projecting their fantasies on it, such as Hester's pioneer-like illusion of freedom and happiness in the wilderness, which has much in common with the Puritans' ideal of the new "City Upon a Hill", after all. Moreover, the forest arouses regressive impulses in Hester, so that, when she affirms her will to "undo it all, and make it as if it had never been"<sup>32</sup>, not only does she mean that she wants to wipe out the Puritanical "Thou Shalt Not" and turn it into some sort of "Thou Canst", but also that she is rejecting the awareness of the Shadow she has gained as a result of her suffering, by turning it into some idyllic delusion. It is as if Dimmesdale's character aroused such regressive feelings in Hester; indeed, their whole relationship seems to be based on the woman's perversely maternal instinct to protect and sustain her weak child-lover – himself the projection of the strong woman's decaying feelings –, and on her inclination to decide for him and think for him, thus creating a morbid bind that is impossible to break. But there is young Pearl, "the scarlet letter endowed with life"<sup>33</sup>, who has rejected such a relationship from the beginning, to the advantage of her psychopompic role, and cannot but rebel against Hester's delusion. At this point we can figure out most clearly both Pearl's function as Hester's Shadow incarnate, and the beneficial aspects of the Shadow in Mario Trevi's sense. This leads us to consider the most interesting way the Shadow is portrayed in *The Scarlet Letter*, that is, in the relationship among characters. And whereas the "monsters in the mirror" were monsters of rejection, here emerges another main feature of the confrontation with the Shadow: projection.

<sup>31</sup> D.H. LAWRENCE, *Studies in Classic American Literature*, cit., p. 33-34.

<sup>32</sup> NATHANIEL HAWTHORNE, *The Scarlet Letter*, cit., p. 176.

<sup>33</sup> *Ibidem*, p. 90.

*The Scarlet Letter* itself can be read as the story of the breaking through of the Shadow in the Puritans' grim, sombre (and over-controlled) society. Shortly after this has happened, two figures literally emerge from the shadow: one is born in the obscurity of the prison, the other comes out of the dark wilderness of the forest. The former is a character generated by the stain of sex and rebelliousness at the beginning of the tale; the latter is, so to say, newly born after learning of his wife's betrayal, and in the place of the old undemonstrative but gentle physician there stands a demon of revenge. Pearl and Chillingworth are themselves incarnations of the Shadow; moreover, they are emanations of it, Erynnes and Eumenides at the same time. Not only do they portray the characters' dark sides, but, like the alien reflections in the mirror, they are distorted images of it, that characters hardly recognize. Their shadowy nature is utterly evident: they live in the same house as the characters, just as the Shadow dwells within oneself, and follow them step by step, just like shadows:

[i]n all her walks about the town, Pearl, too, was there; first as the babe in arms, and afterwards as the little girl, small companion of her mother, holding a forefinger with her whole grasp, and tripping along at the rate of three or four footsteps to one of Hester's<sup>34</sup>.

Pearl's obsession with Hester's red token is analogous to Chillingworth's restless "search into the minister's dim interior"<sup>35</sup>; in descriptions they are specular images of Hester and Dimmesdale, with which they show marked traits of resemblance: as a child, Pearl is in sympathetic relationship with Hester, so that "Pearl, who was the gem on her mother's unquiet bosom, betrayed, by the very dance of her spirit, the emotions which none could detect in the passiveness of Hester's brow". Moreover,

the warfare of Hester's spirit [...] was perpetuated in Pearl. She could recognize her wild, desperate, defiant mood, the flightiness of her temper, and even some of the very cloud-shapes of gloom and despondency that brooded in her heart<sup>36</sup>.

<sup>34</sup> *Ibidem*, p. 84.

<sup>35</sup> *Ibidem*, p. 113.

<sup>36</sup> *Ibidem*, p. 198 and 82.

As for Dimmesdale and Chillingworth, they are two alternative male figures in Hester's life. They are both clever and learned, to the point that their discussions about "every topic of ethics and religion, of public affairs, and private character" <sup>37</sup> could hardly be followed by any other Puritan in the colony. Dimmesdale's tendency to manipulate, both his own mind, through self punishment and self repression, and that of others, through his enchanting words, finds its analogue in Chillingworth's tendency to manipulate people by dissimulating his identity, and to act on Dimmesdale's interior "like a miner searching for gold; or rather, like a sexton delving into a grave" <sup>38</sup>. By the way, it is in this last quote that the proper function of the Shadows in *The Scarlet Letter* is encoded, and the results of their actions are prefigured: Pearl will actually behave "like a miner [or rather like an alchemist?] searching for gold", whereas her psychopompic attitude will provide Hester's salvation much more effectively than the Puritan's punishment; Chillingworth, instead, will be fatally "delving into [the] grave" of Dimmesdale's dissociated mind.

The dynamics of projection in *The Scarlet Letter* are actually quite complex: at the beginning of them all and as a premise to the whole action stands, in my opinion, the unaware projection of the Puritans' Shadow on Hester, a kind of favourite and rebellious daughter, whose oriental and ladylike beauty and natural broad-mindedness are immediately connoted as the reverse of the Puritans' stern and sombre society, and of the Puritan matrons' coarseness of aspect and mind in particular. According to Jungian followers, projection lies at the origin of our sympathies and hates and is a kind of dark side of love: we most easily project onto and recognize in the object of our love those feelings we cannot foster in ourselves. Yet, as Mario Trevi maintained, the way to the integration of the dissociated self should run backwards from projection, and the second step after the recognition of one's own Shadow should be its re-drawing, "perché ritirando questa proiezione, cioè sforzandosi di capire che quello che abbiamo proiettato è cosa nostra, noi cominciamo a stabilire un rapporto positivo con l'ombra" <sup>39</sup>. It is in particular in parental relationships that such dynamisms act, to such an extent, that they may mark the whole constitu-

<sup>37</sup> *Ibidem*, p. 110.

<sup>38</sup> *Ibidem*, p. 113.

<sup>39</sup> MARIO TREVI, *lecture cit.*

tion of the child as a self, so that its conditioning by its parents' projected Shadow will be much more effective than their wise moral teaching:

[r]itorna allora il tema del tradimento, dell'essere fantasticato e pensato ancor prima di venire al mondo, del gravoso fardello del figlio che deve assumere l'ombra del desiderio e del bisogno del genitore, il peso delle sue proiezioni ed immagini inconse, fino a incarnarli. Infatti del tradimento si può parlare anche i termini endopsichici: la rimozione dei tratti "inferiori" della personalità, dell'Ombra, tradisce l'interezza dell'esperienza psichica, rendendo la coscienza unilaterale [...]. Un simile atteggiamento non può che riflettersi, riproponendo la dinamica della scissione, nei rapporti interpersonali. Spesso sono proprio i figli le vittime più facili delle proiezioni dell'Ombra<sup>40</sup>.

In *Amare, tradire*, Carotenuto wrote about the positive aspect of betrayal as a way to reject such unconscious games of projections. When does Hester betray her Father's Law, if ever? And how? In my opinion, she does not properly betray the Puritans when she acts against their strict rules: here Hester, Antigone of the seventeenth century, is acting in accordance with another code of law, which is no less Puritanical than hers: that of the unacknowledged dynamics of the Puritans' Shadow. In the first half of *The Scarlet Letter* the projection of their Shadow on Hester is so powerful that she actually becomes a Shadow incarnate, as Pearl will be hers. This leads to her punishment, utterly ineffective and only capable of strengthening her "dark question"<sup>41</sup> and revolutionary thoughts, but much more useful to the Puritans, who by raging against the scapegoat can rage against those parts of themselves that they condemn, remaining taintless and pure at the same time; the same as readers can do with *The Scarlet Letter* and with fiction in general: cunning hypocrisy called Aristotelian catharsis. Through the scarlet token the Puritans mark Hester's (i.e. their Shadow's) body and restlessly torture her mind; the same as Dimmesdale does with himself:

[s]olo tornando ad uccidere simbolicamente, solo rinnovando l'espulsione della vittima dal continuum umano, solo *degradandola* ancora e sempre, si riuscirà a non rispecchiarsi *troppo* in lei<sup>42</sup>.

<sup>40</sup> ALDO CAROTENUTO, *Il fascino discreto dell'orrore*, cit., p. 71.

<sup>41</sup> NATHANIEL HAWTHORNE, *The Scarlet Letter*, cit., p. 144.

<sup>42</sup> ROBERTO ESCOBAR, *Metamorfosi della paura*, cit., p. 196.

Apparently, Pearl too does the same with Hester and Chillingworth with Dimmesdale. Yet, not quite the same, in my opinion. If Hester is willy-nilly the Shadow of the Puritans, Pearl acts as Hester's own Shadow, and Chillingworth as Dimmesdale's. But with radically different results. Hester will finally cope with it, her Shadow transfigured into some benign Eumenides when Pearl, the imp "of the lineage of the Prince of the Air"<sup>43</sup>, magically turns into an angelic accomplished lady; Chillingworth will perish, while his Erinnies die with him, not before fulfilling their transformation into doomed demons without hope. The point here is acceptance *versus* rejection of one's own Shadow; integration *versus* dissociation; redrawing *versus* projecting; it is here that Hester's salvific betrayal stands against Dimmesdale's and the Puritans' obedience to the law of the idealized self, of Freud's Super-Ego. In Dimmesdale's case, this leads to the triumph of dissociation, which paves the way to madness:

[b]y means of them [= of Chillingworth's machinations] the sufferer's conscience had been kept in an irritated state, the tendency of which was, not to cure by wholesome pain, but to disorganize and corrupt his spiritual being. Its result, on Earth, could hardly fail to be insanity<sup>44</sup>.

The more it is repressed, the more vengeful Dimmesdale's Shadow, his Mr. Hyde, becomes. The more dissociation between good and evil, body and mind, between his sainted appearance and the awareness of his corruption prevails, the nearer he gets to insanity. Paradoxically, Chillingworth is so bad just because Dimmesdale is so good. Past a certain point there is no way out, nor any chance to reunite the dissociated self: Dimmesdale must die.

Hester's case is different. At first she rejects Pearl, her daughter and Shadow incarnate. Indeed, Hester is deadly afraid of Pearl in the beginning:

[d]ay after day, she looked fearfully into the child's expanding nature; ever dreading to detect some dark and wild peculiarity, that should correspond with the guiltiness to which she owed her being<sup>45</sup>.

<sup>43</sup> NATHANIEL HAWTHORNE, *The Scarlet Letter*, cit., p. 210.

<sup>44</sup> *Ibidem*, p. 168.

<sup>45</sup> *Ibidem*, p. 80.

After projecting her own Shadow onto Pearl, Hester does not dare look at it. Yet, at the same time, she is eager to turn the child into a vessel of the Puritans' Shadow at the origin of her sin, and "with a morbid purpose"<sup>46</sup> she dresses it as a defiantly luxurious scarlet letter. Here Hester is putting on stage a dangerous and complex game of projection of fears and expectations, analogous to the Puritans' projection of their Shadow on her and of their fantasies on the new land, analogous also to Hester's projection of her decaying feelings on Dimmesdale and of her hopes on the forest. It is called historical nemesis. It is fatal. At this point of the tale, apparently bound to turn into tragedy, "[t]he scarlet letter ha[s] not done its office"<sup>47</sup>, not at all: Hester cannot break free from her unacknowledged daughterhood and is destined to become the Puritans' eternal scapegoat, while Pearl will be hers. One first step on the way to wriggle out of this vicious circle is Hester's realization that she has to accept Pearl's dark and perverse sides with endless patience, and that this way may be much more effective than judgment and control:

[s]ee ye not, she is the scarlet letter, only capable of being loved, and so endowed with a million-fold the power of retribution for my sin?<sup>48</sup>

After facing her Shadow "in the small black mirror of Pearl's eye"<sup>49</sup>, in the reflection on the breastplate and in the brook, Hester becomes dimly aware of the need to accept it. It is done. Pearl as Hester's Shadow and Pearl as Hester's child magically split. Hester's integration begins. Projection is re-drawn. Hester's real rebellion is accomplished. The Puritans could never do such a thing: after all, distorted perception and systematic repression melted in the very foundations of the "righteous Colony of the Massachusetts, where iniquity is dragged out in the sunshine"<sup>50</sup>. This is not all, though: to be redeemed, Hester has yet to cope with her regressive feelings, such as her delusion of freedom in the wilderness and her morbid bond with nerveless Dimmesdale, her symbolic child rather than her man, perceived as such by Pearl, who dislikes

<sup>46</sup> *Ibidem*, p. 80.

<sup>47</sup> *Ibidem*, p. 145.

<sup>48</sup> *Ibidem*, p. 100.

<sup>49</sup> *Ibidem*, p. 87.

<sup>50</sup> *Ibidem*, p. 51.

him as a rival. And whereas the events at the beginning of *The Scarlet Letter* pave the way to Hester's intuition of the Shadow, it takes time, many turnings of the wheel of life and death, the sacrifice of her child-lover and the painful experience of actual motherhood, before Hester can successfully accomplish her betrayal by integrating her Shadow, no matter how sweet or bitter this "moral blossom"<sup>51</sup> may be.

### *Bibliography*

#### *Primary*

- NATHANIEL HAWTHORNE, "Young Goodman Brown" [1835], in NATHANIEL HAWTHORNE, *Tales and Sketches*, New York: Literary Classics of the United States Distributed by Viking Press, 1982.
- NATHANIEL HAWTHORNE, *The Scarlet Letter* [1850], Penguin Classics, 1986.
- HENRY JAMES, *The Turn of the Screw* [1898], Penguin Popular Classics, 1994.

#### *Secondary*

- CAROTENUTO, ALDO, *Il fascino discreto dell'orrore*, Milano: Bompiani, 1997.
- *Amare, tradire - Quasi un'apologia del tradimento*, Milano: Bompiani, 1997.
- ESCOBAR, ROBERTO, *Metamorfosi della paura*, Bologna: Il Mulino, 1997.
- FREUD, SIGMUND, *Casi clinici*, Roma: Newton Compton, 1994.
- GALIMBERTI, UMBERTO, *Il corpo - Antropologia, psicoanalisi, fenomenologia*, Milano: Feltrinelli, 1983.
- LAWRENCE, D.H., *Studies in Classic American Literature*, New York: Doubleday, 1951.
- PIERI, PAOLO F., *Dizionario junghiano*, Torino: Bollati Boringhieri, 1998.
- PIERI, PAOLO F. (ed.), *Il male*, Milano: Raffaello Cortina Editore, 2000.
- WAGGONER, HYATT W., *Hawthorne - A Critical Study*, Cambridge, Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press, 1955.

<sup>51</sup> *Ibidem*, p. 46.

N. HAWTHORNE'S CHARACTERS IN *THE SCARLET LETTER*

*ABSTRACT*

This essay is about the ways the Jungian concept of Shadow finds representation in Nathaniel Hawthorne's *The Scarlet Letter*. In the first part some classical incarnations of the Shadow in fiction are mentioned. These are the vampire woman, the wicked child, the fallen angel, whose features are easy to find out in the main characters of *The Scarlet Letter*. Then the focus shifts to the scenes and descriptions in which the Shadow appears at its most visible. Finally the characters' troublesome relationship with their dark side and its consequences are analyzed, along with the dynamics of projection and rejection *versus* integration of one's own Shadow. As for Chillingworth and Dimmesdale, projection turns out to be fatal. Yet, it is redeeming in Hester's case, as the latter, by acknowledging and integrating her own Shadow projected onto Pearl, can finally achieve her personal salvation.

*KEYWORDS*

N. Hawthorne. *The Scarlet Letter*. Projection. Rejection. Integration.



Maria Coletto

WALKING ACROSS CAPE COD:  
THOREAU'S SPIRITUAL QUEST THROUGH POETRY\*

Thoreau visited Cape Cod four times between 1849 and 1857, alone or with his friend William Ellery Channing, in order "to get a better view than I had yet had of the ocean, which, we are told, covers more than two thirds of the globe, but of which a man who lives a few miles inland may never see any trace, more than of another world" (CC 13), as he explains to his readers in the very first lines of his book, pointing out from the beginning the substantial difference existing between the world of the seaside and the world inland. Throughout *Cape Cod* he insists on this distinction and on his conviction that the reality that man encounters on the edge of the sea requires a kind of approach which forces human beings to realize that the whole of nature cannot be known and understood, that land and sea can be infinitely wild and inaccessible, and even hostile to man. The excursions to Cape Cod will profoundly affect Thoreau's attitude towards nature, as his belief in the existence of a unity between human beings and their natural environment turns into the realization that such unity is not always achievable, so that at the end of his book he cannot reaffirm the confidence in the economy of nature which he displays in *Walden*, where the wind seems to be

\* The titles of the following works by Henry David Thoreau have been abbreviated:

AW: *A Week on the Concord and Merrimack Rivers*, Penguin Books, 1998.

CC: *Cape Cod*, W.W. Norton & Company, 1951.

J: *The Journal of Henry David Thoreau*, vols. I-XIV, Bradford Torrey and Francis Allen (ed.), in *The Writings of Henry David Thoreau*, Boston, Houghton Mifflin Co., The Riverside Press, Cambridge, 1906.

W: *Walden*, Boston, Houghton Mifflin Co., 1964.

The quotation from the essay "Walking" is from Henry Seidel Canby (ed.), *The Works of Thoreau*, Cambridge Edition, 1937.

waiting for him to build his chimney and plaster his walls before blowing its coldest gusts, and where man seems to be entitled to interpret the book of nature and grasp its secrets: nature does not offer itself to men's understanding nor has it any intention to be kind to them. On the seaside the limits of man's insight into nature are particularly evident, the seashore constitutes an absolutely unique place, "a place of wonders" (CC 172), as Thoreau himself defines it, a world where it is often impossible to distinguish "what is from what appears to be"<sup>1</sup>, and where the writer experiences many kinds of mirages and optical illusions: "the land loomed to our imaginations by a common mirage" (CC 175), he says reaching the Bay of Biscay. That's why, in order to succeed in getting an insight into the strange reality of the seaside, Thoreau must not only use all his sensory perceptions, but also appeal to imagination and to the poetic faculty, since these faculties have the power to allow man to attain a vision of what surrounds him, which could not be achieved through man's usual modalities of perception. In this sense, the deceptive quality of nature at the seaside acquires also a positive connotation, since it urges man to embrace new perspectives, and it discloses new worlds to the beholder who is willing to open up his mind and soul to all of nature's messages, accepting the fact that not being able to attain a univocal definition of certain phenomena does not necessarily constitute a limit, but can also represent a precious source of spiritual richness.

The reality of the seashore becomes therefore a privileged starting point in order to gain a more authentic comprehension of nature itself, of the infinite pattern of death and rebirth which governs it, and of the place man occupies in it: human beings are not more important than the other elements and creatures are, they are part of a whole and they have their own role in a never ending cycle of preservation which excludes any man-centered conception of the world, and which testifies to nature's neutrality and indifference towards human matters. That's why Thoreau can affirm: "The seashore is a sort of neutral ground, a most advantageous point from which to contemplate this world" (CC 182), and through these words he

<sup>1</sup> RICHARD J. SCHNEIDER, "Cape Cod: Thoreau's Wilderness of Illusion", *ESQ, A Journal of the American Renaissance*, Pullman, WA, 1980, 26, p. 189.

establishes a connection between the seaside and that "neutral territory" Nathaniel Hawthorne describes in the introductory chapter to *The Scarlet Letter* to indicate a place "somewhere between the real world and fairy-land, where the Actual and the Imaginary may meet, and each imbue itself with the nature of the other"<sup>2</sup>. The seashore resembles such a place, since its unique essence requires a kind of approach which must be realized both through man's intellectual and sensory perceptions, and through his imaginative and poetic faculties.

It is thanks to imagination that Thoreau is able to cope with what seems to be the predominant reality on the seashore: death. Thoreau must face the phenomenon of human death at the very beginning of his trip to Cape Cod: while heading towards Boston, he learns that, two days before, the *St. John*, laden with Irish immigrants, had hit the Grampus Rock and had broken up, leaving all the people on board at the mercy of a violent gale: "we noticed in the streets a handbill headed, 'Death! one hundred and forty-five lives lost at Cohasset,' [and] we decided to go by way of Cohasset" (CC 15). The feelings that the sight of Cohasset's rocky shore, strewn with pieces of the ship and its passengers, arouses in Thoreau, are not univocal, they include both repulsion and acceptance of death as a part of the cyclical life of nature, and imply the idea of rebirth and even of beauty in decay, since, if we think about individual death with respect to nature as a whole, then we will be able to consider it not as a tragedy but, on the contrary, as a necessary and beautiful part of the infinite cycle of death and rebirth through which life is perpetuated. And seeing death from this point of view also deprives it of the repulsiveness and disgust which are often connected to the process of decomposition of the body, as Thoreau explains in his journal:

The sad memory of departed friends is soon incrustated over with sublime and pleasing thoughts, as their monuments are overgrown with moss. Nature doth thus kindly heal every wound. By the mediation of a thousand little mosses and fungi, the most unsightly objects become radiant of beauty. There seem to be two sides to this world, presented us at different times, as we see things in growth or dissolution, in life or death. For seen with the eye of a poet, as God sees them, all are alive and beautiful; but seen with the historical eye, or the eye of the memory, they are dead and offensive. If we see Nature as pausing, im-

<sup>2</sup> NATHANIEL HAWTHORNE, *The Scarlet Letter*, Penguin Books, 1986, p. 66.

mediately all mortifies and decays; but seen as progressing, she is beautiful. (J I 328)

It is precisely through the eye of the poet that Thoreau is able to perceive the beauty of the higher law which governs the whole of nature and its creatures, both vegetable and animal, mankind included, thus acquiring a deep awareness of the fact that, though we may not comprehend certain realities and even be appalled by them, certainly they possess an intrinsic meaning which perhaps we will never be able to understand, but which transforms even an upsetting reality into something beautiful. Imagination becomes therefore a powerful means of achieving a deeper insight into reality, and "imagination intoxicates the Poet"<sup>3</sup>, as Ralph Waldo Emerson states in his essay "The Poet". As a transcendentalist, Thoreau believes that each element of nature is the bearer of a message which it is up to man to be able to decode. Potentially each man can realise a communion with the elements through the study and understanding of natural phenomena and by maintaining an attitude of respect and reverence towards the higher law which governs nature. However, it is especially the poet who is endowed with a particularly intense sense of perception, and with the ability to translate and report what nature reveals, to his fellow men. In "The Poet", Emerson affirms that "Nature offers all her creatures to him as a picture-language"<sup>4</sup>, and this sentence could almost be considered as a sort of prologue to what Thoreau states about the poet in his journal of March 3, 1839:

He must be something more than natural, – even supernatural. Nature will not speak through but along with him. His voice will not proceed from her midst, but, breathing on her, will make her the expression of his thought. He then poetizes when he takes a fact out of nature into spirit. [...] He is another Nature, – Nature's brother. Kindly offices do they perform for one another. Each publishes the other's truth. (J I 74-75)

One of the fundamental features that characterize the poet, is precisely his ability to see all natural occurrences as parts of

<sup>3</sup> RALPH WALDO EMERSON, *Essays and Lectures*, The Library of America, 1983, p. 461.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 452.

the infinite cycle of life, thus attaining that all-comprehensive vision of the world Thoreau himself aspires after, which allows human beings to perceive the beauty even of those phenomena that seem to be senseless and absurd when not wrong, because they are judged as cruel and brutal. It is in this state of mind that Thoreau wants to approach the wild, threatening and uncontrollable nature of Cape Cod, considering its every single aspect from a universal point of view, and behaving like the Emersonian poet, “[f]or, as it is dislocation and detachment from the life of God, that makes things ugly, the poet, who re-attaches things to nature and the Whole, [...] disposes very easily of the most disagreeable facts”<sup>5</sup>.

While walking across the Cape, Thoreau studies his surroundings with the eye of the naturalist: he is especially interested in botany and ornithology, and his attention to details is part of his love of nature. But the scientist never prevails over the poet, who is for Thoreau, just as for Emerson, the only true seer, able to perceive the connections that exist between nature and the self, because endowed with both those faculties that Emerson called reason and understanding, and which allow him to obtain a more authentic insight into reality. Therefore, even when he meticulously gathers data, and considers the natural environment in an objective way, he feels free to enlarge his perspective in order to satisfy the needs of his imagination. In fact, his annotations are also about the colours and shapes of nature, the sounds, and the way in which natural phenomena can be related to human feelings and behaviour, in order to get to the spiritual through the material. And he needs concrete observations and scientific data, also to demonstrate the validity of his intuitions, to give substantiality to the insights of his imagination into more interesting and beautiful realities. For him, pure objective observation is not attainable, nor is it to be wished for: to be significant, observation must be subjective and must help man in his search for truth and self-knowledge, and provide materials for myth and poetry.

On Cape Cod's seashore Thoreau's need to filter through the eye of the poet what he sees is particularly strong: here in fact nature reveals its most powerful, awful and sublime essence, the ocean is a wild, unbounded, timeless and inscrutable entity inhabited by “sea-monsters” (CC 125), and whose vio-

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 455.

lence puts Thoreau's faith in the economy of nature to the test. At the seaside the force of nature both as a creator and a destroyer of life is particularly evident, and at times Thoreau's hope for the realization of a sublime correspondence between man and his natural environment fails, just as his belief in the existence of a providential design behind all frightening and deathly natural phenomena, is challenged by what he experiences on the Cape. While looking at the vessels that are sailing on the ocean, across the line of the horizon, he states:

the vast spaces between them, like the spaces between the stars, [...] impressed us with a sense of the immensity of the ocean, the "unfruitful ocean," as it has been called, and we could see what proportion man and his works bear to the globe. As we looked off, and saw the water growing darker and darker and deeper and deeper the farther we looked, till it was awful to consider, and it appeared to have no relation to the friendly land, either as shore or bottom, [...] over that ocean where, as the Veda says, "there is nothing to give support, nothing to rest upon, nothing to cling to," I felt that I was a land animal. (CC 122)

There seems to be an unbridgeable gap between man and the sea, a gap which, at that moment, Thoreau is not able to fill. At times, the ocean can really become something dreadful, menacing and almost repulsive:

There must be something monstrous, methinks, in a vision of the sea bottom from over some bank a thousand miles from the shore, more awful than its imagined bottomlessness; a drowned continent, all livid and frothing at the nostrils, like the body of a drowned man, which is better sunk deep than near the surface. (CC 123)

In order to find a way to deal with this frightening and alien entity, Thoreau endeavours to imagine the ocean as if it was nothing but "a larger lake" (CC 124), he calls it "the big Atlantic Pond" (CC 236), though he soon realizes that these two realities have really nothing in common, and that everything which is connected with the sea "belong[s] to another planet" (CC 88), a different world, the beauty of which it becomes harder and harder to perceive. That's why Thoreau needs nature not to reveal itself completely to man, since the reality that nature encloses is sometimes too frightening for man to sustain a clear vision of it: when nature is naked as it is on the seaside, when, without any flattery, it shows man what place he occupies in the economy of the universe, then it

becomes awesome and unbearable, as Thoreau claims while walking along the wastes of Cape Cod:

We shuddered at the thought of living there and taking our afternoon walks over those barren swells, where we could overlook every step of our walk before taking it, and would have to pray for a fog or a snow-storm to conceal our destiny. The walker there must soon eat his heart. (CC 135-136)

Thoreau also cherishes this margin of illegibility which is always present in the book of nature, for the same reason that he loves to believe that the sea or Walden Pond are bottomless<sup>6</sup>: such unknowability stimulates meditation, imagination and man's poetic faculty. And he now realizes that what he affirms in *Walden* – "There is a solid bottom every where" (W 241) – cannot be taken for granted as far as his study of nature is concerned: while, in *Walden*, he notes his measurements of the depths of Walden Pond, in order to demonstrate the falseness of the belief in its bottomlessness, in *Cape Cod* he asks:

of what use is a bottom if it is out of sight, if it is two or three miles from the surface, and you are to be drowned so long before you get to it, though it were made of the same stuff with your native soil?" (CC 122)

But such bottoms do have their use, since they compel man to reconsider his place in nature. And this last statement is contradicted in *Walden* itself, where, after having indicated the exact depth of the pond, he adds that it is indeed

a remarkable depth for so small an area; yet not an inch of it can be spared by the imagination. What if all ponds were shallow? Would it not react on the minds of men? I am thankful that this pond was made deep and pure for a symbol. While man believe in the infinite some ponds will be thought to be bottomless. (W 210)

The supposed bottomlessness of the pond is a negative aspect, but this belief creates a sort of mystery about it, which stimulates man's reflections on the infinite, which is doubtless a positive implication. Therefore, on the one hand, Thoreau

<sup>6</sup> See WALTER BENN MICHAELS, "Walden's False Bottoms", in HAROLD BLOOM, *Henry David Thoreau*, Chelsea House Publishers, 1987.

affirms his need to determine a "*point d'appui*" (W 71), a "hard bottom [...] which we can call *reality*" (W 71), and which, finally, should lead us to be able to "wedge our feet downward through the mud and slush of opinion, and prejudice, and tradition, and delusion, and appearance, that alluvion which covers the globe" (W 71): the very act of measuring the depth of Walden Pond and detecting its bottom, acquires a symbolic meaning, and it involves our capacity to get rid of human institutions and to grasp those truths that nature reveals to us. On the other hand, the bottom coincides with nature in its genuine and pure form, not tamed or domesticated by the artificiality or even hypocrisy of civilization: if wild nature survives only as long as it is separated from man, the bottom cannot be reached, because man can't recognize something which exists precisely in its otherness from him. This paradox seems to negate the possibility of a harmonious coexistence between man and the natural environment, and it contradicts much of what Thoreau often says and always hopes for. And, certainly, he never gives up the search for the "*point d'appui*", which he considers as necessary, and he never doubts the purity of Walden Pond, even after he has reached its bottom. But he leaves a margin of unreadability to the book of nature, a void which can be filled both by imagination and by acknowledging the fact that nature is empathetic to man, but is also a reality which he will never be able to grasp completely, that it is both comfort and threat to him.

According to Martin Leonard Pops, Thoreau "feared the ocean"<sup>7</sup>, and indeed in *Cape Cod* there are hints at this kind of feeling towards the sea on Thoreau's part: he often insists upon the sublime character of the sea, upon the awe it arouses in its beholder, and he emphasizes the difference that exists between the world inland, and the untamable and threatening natural environment, indifferent to human needs, he has to confront on the edge of the sea. And also when viewed as a mirror reflecting "the ungraspable phantom of life"<sup>8</sup> or human consciousness itself, the sea does represent a reality which it can be really frightening to look at. That's why Pops claims

<sup>7</sup> MARTIN LEONARD POPS, "An Analysis of Thoreau's *Cape Cod*", *Bulletin of the New York Public Library*, Stony Brook, New York, 1963, 67, p. 421.

<sup>8</sup> HERMAN MELVILLE, *Moby Dick*, Wordsworth Editions Limited, 1992, p. 4.



that Thoreau's attitude towards travelling inland and offshore is totally different:

[I]f Thoreau really wanted to associate with ocean, all he had to do was what he never did: sail her. Instead, he did everything else: he patrolled her shores; interviewed her seaside residents; ate a sea clam; examined her flora, fauna, and debris; and even claimed a wooden barrel by covering it with cross sticks, symbolically identifying himself with beachcombing wreckers. [...] When he wanted to learn about mountains, he went to the top of one; when he wanted to learn about woods, he walked in them three or four hours a day; but when he wanted to associate with ocean, he barely got his feet wet<sup>9</sup>.

But through imagination Thoreau manages to find alternative ways of travelling around the world and of exploring distant lands and seas: for him travelling does not only constitute a physical act, but also, and even more so, a journey of the mind. When, in *Walden*, he affirms: "I have travelled a good deal in Concord" (W 2), he expresses his conviction that travelling does not necessarily imply moving through vast geographical spaces<sup>10</sup>. Even in his four trips to Cape Cod, he never goes farther than one hundred and forty miles from Concord, but he is convinced that what we can observe in our surroundings is more precious than what we could ever find out in far-away lands, since our home also includes the scenery of our own mind. Thoreau possesses a strong sense of belonging, a feeling of being deeply rooted in a place which is familiar to him and of which he knows the streets and fields, the rivers and lakes, the woods, the shores, the sounds, probably the same feeling experienced by the owners of the small orchards of apple-trees, that he meets on the Plains of Nauset, who used the personal pronoun in speaking of their trees, and by the Wellfleet oysterman, who knew the names of all the lakes in his surroundings. Thoreau's sense of place does not compromise his being a traveller, on the contrary, it favours it: "*Extravagance!* It depends on how you are yarded" (W 237), he af-

<sup>9</sup> MARTIN LEONARD POPS, *op. cit.*, pp. 420-421.

<sup>10</sup> In *Walden* Thoreau affirms: "Though the view from my door was still more contracted, I did not feel crowded or confined in the least. There was pasture enough for my imagination" (W 63). John Aldrich Christie is the author of a wonderful study of how Thoreau travelled the world through his poetic faculty and his reading: JOHN ALDRICH CHRISTIE, *Thoreau as World Traveler*, Columbia University Press, 1965.

firms in *Walden's* "Conclusion", while, in the chapter "Economy", he even suggests that "if men constructed their dwellings with their own hands, [...] the poetic faculty would be universally developed" (*W* 32). For Thoreau, the poetic faculty and imagination constitute a powerful instrument of exploration, as he clearly states in his essay "Walking":

If with fancy unfurled  
 You leave your abode,  
 You may go round the world  
 By the Old Marlborough Road. ("Walking" 667)

Concord and its surroundings become a means to connect the real and the abstract, to link physical facts with spiritual truths. And he does consider himself a voyager, whether in or out of Concord, and both when sauntering through the woods and walking on the seashore, and when reading "shallow books of travel" (*W* 72-73), as he defines them in *Walden*; for him, a man can reach lands as remote as Asia or Africa, while sitting in a library and reading: his fascination with the figure of the voyager is both concrete and ideal, and in fact in a journal entry of July 2, 1851, where the spiritual connotation with which Thoreau invests the very notion of travelling is manifest, he exclaims:

A traveller! I love this title. A traveller is to be revered as such. His profession is the best symbol of our life. Going from – toward; it is the history of everyone of us. I am interested in those that travel in the night. (*J II* 281)

And he believes that inward travelling can take him farther than any outward journey could do. That's why these words Thoreau writes in *A Week on the Concord and Merrimack Rivers* could be considered as an answer to Pops' criticism:

This world is but a canvas to our imaginations. I see men with infinite pains endeavouring to realize to their bodies, what I, with at least equal pains, would realize to my imagination. (*AW* 235)

Because of its mysterious and unknowable essence, because it represents nature's wildest side, the sea becomes for Thoreau a metaphor of exploration itself:

At the same time that we are earnest to explore and learn all things, we require that all things be mysterious and unexplorable, that land and

sea be infinitely wild, unsurveyed and unfathomed by us because unfathomable. We can never have enough of Nature. We must be refreshed by the sight of inexhaustible vigor, vast and Titanic features, the sea-coast with its wrecks, the wilderness with its living and its decaying trees. (W 232)

Thoreau's admiration for the "brave captains [and] intrepid sailors and mates" (7) Walt Whitman celebrates in his poem "Song for All Seas, All Ships", is evident throughout *Cape Cod*, from the verses he addresses to the "noble sailors" (CC 23) of the brig St. John in the first chapter, and his account of the old navigator Sir Humphrey Gilbert's heroism, to his fascination with ships, schooners and boats, to which he devotes many pages of his book. Sailors, for Thoreau, are invested with a sort of heroic and mythical aura, and on August 30, 1853, he notes in his journal:

No wonder men love to be sailors, to be blown about the world sitting at the elm, to shave the capes and see the islands disappear under their sterns, - gubernators to a piece of wood. (J V 404)

And he often finds himself "fancy[ing] that [he is] a sailor on the ocean" (J VI 229) as he says on April 29, 1854, while sailing to Cliffs by boat. Fishing itself is an activity which Thoreau greatly cherishes: for him this practice is deeply linked to contemplation and favours a more authentic relationship between man and the natural elements. In *Cape Cod*, he describes many fishermen he encounters during his excursions, and they all seem to enjoy a direct contact with nature and with their environment, so that, though Thoreau is aware of the fact that men, even if they "have long been conversant with the Ocean" (CC 125), can't predict the behaviour of an uncontrollable nature, he reveals that "[he] love[s] to hear the sayings of old sailors, and their accounts of natural phenomena which totally ignore, and are ignored by, science; and possibly they have not always looked over the gunwale so long in vain" (CC 125).

Thoreau recognizes and emphasizes the mythical aspect of the lives of the Cape Codders:

A great proportion of the inhabitants of the Cape are always thus abroad about their teaming on some ocean highway or other, and the history of one of their ordinary trips would cast the Argonautic expedition into the shade. I have just heard of a Cape Cod captain who was

expected home in the beginning of the winter from the West Indies, but was long since given up for lost, till his relations at length have heard with joy, that, after getting within forty miles of Cape Cod light, he was driven back by nine successive gales to Key West, between Florida and Cuba, and was once again shaping his course for home. Thus he spent his winter. In ancient times the adventures of these two or three men and boys would have been made the basis of a myth. (CC 139)

In his essay "Walking", Thoreau indicates mythology as the type of human expression which is most suited to the wild, since, in it, the imaginative and poetic faculties are fully alive. As he is walking across the Cape, he himself experiences "a poetic recreation [in watching] those distant sails steering for half fabulous ports, whose very names are a mysterious music to our ears" (CC 120), and he is more attracted by this opportunity that his trip along the seashore affords him, than by the objective study of what he encounters on the beach: again, the poet prevails over the scientist.

This imagining remote places from which the ocean separates him, as when, near Provincetown, he considers the fact that the nearest beach looking east, right in front of him, on the other side of the Atlantic, is in Spain – and, immediately, he adds that, in ancient times, it would have been in the mythical Atlantis – satisfies Thoreau's need to establish an interconnectedness between all the different parts of the world. In *Walden*, he achieves this aim through the symbol of the freight train which carries and spreads the smell of products from far-away parts of the globe, making him feel like a citizen of the world, and through the image of the waters of Walden Pond mingling with the waters of the Ganges, while the inhabitants of distant and foreign places drink at his well. In this way, too, Thoreau travels around the world: what he cannot learn and know in his own excursions and from his own experience, he reaches through his imagination and his poetic faculty. And using his fancy, on the last day of his trip he is even able to entertain, from the beach above the Highland Light, a dialogue with Europe, filled with mythical connotations, and where the ocean really becomes the medium through which all the most distant parts of the globe are connected:

A little south of east was Palos, where Columbus weighed anchor, and farther yet the pillars which Hercules set up; concerning which when we enquired at the top of our voices what was written on them, – for we had the morning sun in our faces, and could not see distinctly, – the

## THOREAU'S SPIRITUAL QUEST THROUGH POETRY

inhabitants shouted *Ne plus ultra* (no more beyond), but the wind bore to us the truth only, *plus ultra* (more beyond), and over the Bay westward was echoed *ultra* (beyond). We spoke to them through the surf [...] and we advised them to pull up stakes and plant those pillars of theirs on the shore of California, whither all our folks were gone, – the only *ne plus ultra* now. [...] We could not perceive that any of their leavings washed up here, though we picked up a child's toy, a small dismantled boat, which may have been lost at Pontavedra. (CC 175)

Imagination also allows Thoreau to assert his own identity as a true discoverer: according to some sources, the first visitors of Cape Cod might have been the Northmen, and particularly Thorwald, son of Eric the Red, and Thor-finn, this last not only sharing with Thoreau his name's initial syllable, but having "a son born in New England", explicitly the ancestor of Thorwaldsen the sculptor, but implicitly Thoreau himself, as he makes manifest describing the mirage he sees in Truro:

But whether Thor-finn saw the mirage here or not, Thor-eau, one of the same family, did; and perchance it was because Lief the Lucky had, in a previous voyage, taken Thor-er and his people off the rock in the middle of the sea, that Thor-eau was born to see it. (CC 186)

In this way, Thoreau affirms the value of rediscovery, as well; what really matters, in the end, is not the priority but the quality of discovery<sup>11</sup>:

If America was found and lost again once, as most of us believe, then why not twice? Especially as there were likely to be so few records of an earlier discovery. Consider what stuff history is made of, – that for the most part it is merely a story agreed on by posterity. [...] I believe that, if I were to live the life of mankind over again myself (which I would not be hired to do) with the Universal History in my hands, I should not be able to tell what was what. (CC 297)

Thoreau presents himself as a Columbus discovering and exploring oceans and continents, both literally and figuratively: "be a Columbus to whole new continents and worlds within you, opening new channels, not of trade, but of thought" (W 235), he says in *Walden* and, in *Cape Cod*, he mentions precisely Columbus' approach to the New World as an example of

<sup>11</sup> This concept is pointed out by John Hildebidle in his essay "Suspectable Repetitions: *Cape Cod*", in HAROLD BLOOM, *Henry David Thoreau*, cit., 1987.

how man should "explore the private sea, the Atlantic and Pacific Ocean of one's being alone" (W 235):

It is remarkable that men do not sail the sea with more expectation. Nothing remarkable was ever accomplished in a prosaic mood. The heroes and discoverers have found true more than was previously believed, only when they were expecting and dreaming of something more than their contemporaries dreamed of, or even themselves discovered, that is when they were in a frame of mind fitted to behold the truth. (CC 120-121)

Travelling as a physical act, study of nature and self-knowledge become synonyms, just like rediscovery and continual self-renewal. In this sense, *Cape Cod* records not only Thoreau's excursions on the seashore, but also his spiritual quest. The ocean in particular is invested with deep spiritual connotations and, just like Herman Melville's "sea-pastures [and] wide-rolling watery prairies"<sup>12</sup>, it conveys the idea of nature's plenitude and richness, and of a world whose harvest nourishes human spirit and mind: wild nature and its mysteries do frighten man, but they also stimulate his will to penetrate those very mysteries, to meditate on the meaning of natural phenomena and on his own role in and relationship with the natural environment he lives in, thus gaining a deeper understanding of his own self. Water becomes therefore a privileged source of knowledge, since, as *Moby Dick's* narrator, Ishmael, states and Thoreau firmly believes,

meditation and water are wedded for ever. [...] Why upon your first voyage as a passenger did you yourself feel such a mystical vibration, when first told that you and your ship were now out of sight of land? [...] Surely all this is not without meaning. And still deeper is the meaning of that story of Narcissus, who because he could not grasp the tormenting, mild image he saw in the fountain, plunged into it and was drowned. But that same image, we ourselves see in all rivers and oceans. It is the image of the ungraspable phantom of life; and this is the key to it all<sup>13</sup>.

As for Thoreau, also for Melville the sea is terrifying and inscrutable, and men will never be able to totally comprehend its reality; however, for both writers the ocean is a source of life to which man returns to keep in contact with nature's

<sup>12</sup> HERMAN MELVILLE, *op. cit.*, p. 492.

<sup>13</sup> HERMAN MELVILLE, *op. cit.*, pp. 3-4.

uncontaminated essence and with the essentials of life itself: even though there will always remain something ungraspable about nature and life, the ocean constitutes a mirror where man can see into the truth of all things, and a surface where he can look at his own inner self, which the waters reflect<sup>14</sup>. And as Thoreau affirms that he is glad to have left the towns and bar-rooms of Massachusetts and to be breathing the fresh and pure air of Cape Cod, so Ishmael periodically feels the need to get away from the trivial activities that men who live inland are so often involved in, and go to sea in order to restore his mind and soul, and to reconnect with himself and with nature. Moreover, the sea teaches both Ishmael and Thoreau another precious truth about the position of human beings in the universe, where man is just another element which must contribute to the preservation of the cycle of life of the natural world; and it also leads them to understand how necessary it is to achieve an all-comprehensive and not univocal vision of life and nature, where opposite conceptions can coexist; this conviction Thoreau proves to have been able to attain throughout *Cape Cod*. Because of the ocean's inscrutability and impenetrability, it is difficult to achieve the type of knowledge that the sublime sea encloses, and Thoreau encourages human beings to struggle in order to sharpen their sensory, intellectual and imaginative faculties, relying on their own interior strength and on the keenness of their perception, so as to be able to get a glimpse of those secrets that nature does not prodigally disclose:

He certainly must be a son of Aurora to whom the sun looms, when there are so many millions to whom it *glooms* rather, or who never see it till an hour *after* it has risen. But it behooves us old stagers to keep

<sup>14</sup> In the chapter "The Lee Shore" of *Moby Dick*, Melville suggests that if man learnt to turn to the sea, then he could learn to confront all the deep mysteries of life: it is only in the depths of the sea that human beings will find the ultimate truth, even though this truth will always remain as indefinite as God. To Melville, the notion of safety which is generally connected to the land is false and illusory: the only possible safety coincides with the spiritual freedom that only the sea can grant: "all deep, earnest thinking is but the intrepid effort of the soul to keep the open independence of her sea; while the wildest winds of heaven and earth conspire to cast her on the treacherous, slavish shore [...]. But as in landlessness alone resides the highest truth, shoreless, indefinite as God - so, better is it to perish in that howling infinite, than be ingloriously dashed upon the lee, even if that were safety" (109).

our lamps trimmed and burning to the last, and not trust to the sun's looming. (CC 171)

One of the moments when Thoreau strains his sight in order to be able to see through the darkness, takes place when he looks through a hole in the door of one of the charity houses built on the seashore to give shelter to the shipwrecked mariners. This experience becomes, for Thoreau, the symbol of the achievement of "the long-wished-for insight" (CC 78) that man can obtain through a "steady exercise of the divine faculty" (CC 78): at first, he's not able to distinguish any object through the darkness inside the house, but, after several minutes, his vision begins to brighten up, "the pupil became enlarged and collected the rays of light that were wondering in that dark (for the pupil shall be enlarged by looking; there never was so dark a night but a faithful and patient eye, however small, might at last prevail over it)" (CC 78). But even darkness itself can provide moments of revelation, and in *Cape Cod*, Thoreau reveals that he loves to observe the sunset, the moment when "the shining torch of the sun [falls] into the ocean" (CC 147), as he does while heading for the Highland Light; and, during the nights he spends at the lighthouse, he lies

half awake and half asleep [for many hours], looking upward through the window at the lights above my head, [thinking about] how many sleepless eyes from far out on the Ocean stream – mariners of all nations spinning their yarns through the various watches of the night – were directed toward my couch. (CC 172)

The day dies just to be born again, and mariners, even if they should be shipwrecked, will be reabsorbed by and reintegrated into the universal cycle of death and rebirth.

*Cape Cod* also reveals a change in Thoreau's attitude towards the seasons, the acceptance of autumn and winter, and even the appreciation of those cold and rainy days when the sea looks especially wild and threatening. The great importance Thoreau attributes to imagination constitutes one of the reasons why he begins to appreciate autumnal landscapes and to cherish those moments of the day such as the sunset and even the night, when reality looks less definite than in the day-time, and his senses and his imaginative faculty are particularly stimulated. To Thoreau, the peculiar aspect of Cape Cod's scenery



seems to find a sort of correspondence in the autumnal season: when he visits the Cape, the weather is almost constantly windy and rainy, as if these attributes were part of the real essence of nature on those shores, and, in order to come into contact with the reality of this place, Thoreau believes that it is necessary to undertake one's journey along the seaside during the autumn or even winter seasons:

Most persons visit the seaside in warm weather, when fogs are frequent, and the atmosphere is wont to be thick, and the charm of the sea is to some extent lost. But I suspect that the fall is the best season, for then the atmosphere is more transparent, and it is a greater pleasure to look out over the sea. The clear and bracing air, and the storms of autumn and winter even, are necessary in order that we may get the impression which the sea is calculated to make. (CC 237)

Thoreau makes this statement at the end of his account, pointing out once again how, when compared to the inland, the world of the seaside requires not only a different kind of approach but also a different state of mind on the part of the person who desires to establish an authentic relationship with it. In fact, visiting the seashore during the summer or spring, when the natural elements may seem to be kinder to men than they really are, means getting a deceptive and illusory vision of nature, as if the summer fogs and thick atmosphere Thoreau mentions in the previously quoted passage, constituted a sort of veil which conceals the sublime character of the ocean. Thoreau defines this sublimity as the "charm" (CC 237) of the sea, and he affirms that it is a pleasure for him to observe the ocean when it is tumultuous and wild; indeed, it is precisely in those moments that the sea and the seaside reveal their true essence. Thoreau's statement testifies to his interior growth at the end of his journey: he acknowledges that wildness is the very element which makes Cape Cod so special, the fact that it is untamed and untamable by man, and he seems to have learned not only to accept but also to appreciate such prevailing of the cycles of nature as a whole, over human needs, so that the wish he expresses at the beginning of his trip, while watching the aftermath of the shipwreck of the *St. John* along the Cohasset shore, that the "lonely walker" (CC 21) with whom he probably identified, could perceive the beauty of a shore strewn with wrecks and corpses, becomes now a certainty, as he states "this shore will never be more attractive as it

is now" (CC 237), when he leaves the Cape enriched with the new knowledge he now possesses thanks to what he has experienced while walking across the Cape.

The fact that, in *Cape Cod*, Thoreau's process of spiritual development coincides with the autumn months, is very significant, and reflects the different attitude towards the seasons that the writer developed at a certain point of his career, as Sherman Paul reveals: "From *Walden* on, [...] his work turned toward night, toward autumn and winter – from the season of sensations to the season of their intellectual harvest"<sup>15</sup>; if spring represents the season of sensory perceptions, autumn is the season of maturity and of ripeness of thought. In *Walden*, Thoreau seems to consider spring as the privileged season for spiritual awakening and self-awareness, for the exploration of one's own interior world, leading to the discovery of the individual's real self. In *Cape Cod*, on the contrary, Thoreau looks especially to autumn and even winter as the seasons that carry along with them a new and richer life, and that favour a more intense activity of man's intellectual and sensory faculties. In a journal entry of November 7, 1855, the year of his third trip to Cape Cod, Thoreau notes:

I find it good to be out this still, dark, mizzling afternoon; my walk or voyage is more suggestive and profitable than in bright weather. The view is contracted by the misty rain, the water is perfectly smooth, and the stillness is favorable to reflection. I am more open to impressions, more sensitive (not calloused or indurated by sun and wind), as if in a chamber still. My thoughts are concentrated; I am all compact. [...] The sound of a wagon going over an unseen bridge is louder than ever, and so of other sounds. I am compelled to look at near objects. All things have a soothing effect; the very clouds and mists brood over me. My power of observation and contemplation is much increased. My attention does not wander. The world and my life are simplified. What now of Europe and Asia? (J VIII 14)

The weather and atmospheric conditions of autumnal days sharpen Thoreau's senses, he can see the natural elements and hear the sounds of nature in a much more distinct way, and this is probably one of the reasons why, while he is walking along Cape Cod's coast, his sensory perceptions are so keen. It is also really significant that the greatest part of *Cape Cod* is

<sup>15</sup> SHERMAN PAUL, *The Shores of America. Thoreau's Inward Exploration*, University of Illinois Press, 1972, pp. 281.

based on Thoreau's first excursion to the Cape, which is the only one that he actually undertook during the fall, in 1849, while the successive three journeys of 1850, 1855 and 1857, took place during the summer of those years.

*Cape Cod* constitutes therefore a testimony of the deep spiritual growth that Thoreau experienced during the excursions he made to the Cape, a growth which especially derives from the writer's awareness of the necessity of approaching nature not only through the eyes of the scientist and of the naturalist, but also, and most of all, through the eyes of the poet. "Poetry puts an interval between the impression and the expression, – waits till the seed germinates naturally" (*J II* 341), Thoreau writes in his Journal of July 23, 1851: poetry itself becomes the means by which Thoreau can reap that harvest of thought he longs for, through poetry man can cultivate inside his soul the messages that nature sends him, and raise them into perceptions of the essentials of life, of the truth of all things, as they are reflected by the surface of the ocean.

#### ABSTRACT

During his excursions to Cape Cod, Thoreau becomes more and more aware of the fact that imagination and the poetic faculty constitute the most powerful means of exploration both of nature and of one's interior self. It is through the eye of the poet that it is possible to achieve a deep insight into reality, since the poet has the privilege to be able to conceive every natural phenomenon as part of the infinite cycle of life, death and rebirth which governs the whole of nature, and to perceive the connections that exist between nature and man's soul. The world of the seaside, in particular, stimulates Thoreau's imagination, as its wildness allows him to establish a contact with nature's uncontaminated essence and with the essentials of life itself. And the surface of the ocean becomes a mirror which reflects the truth of all things and of man's inner self as well.

#### KEYWORDS

Imagination. Poet. Seashore.

Georg Dörr

ORIENTALISMO IN FRIEDRICH HÖLDERLIN,  
STEFAN GEORGE E HUGO VON HOFMANNSTHAL

A Paola Mildonian

*Orientalismo: osservazioni attuali*

Il concetto di 'Orientalismo' ha assunto un nuovo significato a partire dall'11 settembre 2001. L'attacco al *World Trade Center* di New York è stato quasi una conferma della tesi dello 'scontro delle civiltà' (*Clash of civilizations*) di Samuel Huntington<sup>1</sup>. Non possiamo addentrarci nell'argomento in questa sede, ma è interessante constatare che da allora esistono le condizioni per una ricerca sull'Occidentalismo, sull'idea negativa che il mondo musulmano si è fatto dell'Occidente, in prima linea degli Stati Uniti come forma estrema dell'Occidente.

La lingua dell'antiamericanismo viene influenzata da una serie di immagini che il filosofo Avishai Margalit e lo scrittore Ian Buruma hanno definito 'Occidentalismo' in un saggio apparso nella *New York Review of Books* il 17 gennaio del 2002. La parola allude al concetto di 'Orientalismo' coniato negli anni '70 da Edward W. Said che voleva bollare le deformazioni indotte dallo sguardo occidentale sul mondo orientale. 'Occidentalismo' significherebbe al contrario una generale ostilità nei confronti dell'Occidente. Margalit e Buruma designano quattro costanti ideologiche: l'odio per la città come luogo della molteplicità e dell'estraneità, della mescolanza e dell'immoralità; l'odio per il borghese, per il suo antierismo e il suo egoismo, per l'economia capitalistica *in toto*; l'odio per la ragione come esperienza elementare di universalità, si potrebbe anche dire come immagine di una visione del mondo globalizzata; infine

<sup>1</sup> SAMUEL P. HUNTINGTON, *The Clash of Civilizations and the Remaking of World Order*, London, Simon & Schuster, 1997.

l'odio per le donne, per ogni forma di esistenza non dominata dall'ideale maschile.

Per più di vent'anni il libro di Said ha rappresentato un punto di riferimento ineludibile, ogniqualvolta si trattava di analizzare o criticare le immagini che l'Occidente si fa dell'Oriente. Le tesi di Said sono note, e si è soliti menzionarle schematicamente: «È l'Europa ad esprimere l'Oriente». «La 'questione orientale' è la risposta dell'Occidente alla ricerca di se stesso»<sup>2</sup>. Le immagini che finora l'Occidente si è fatto dell'Oriente, non avrebbero dunque niente a che vedere con l'Oriente, ma sarebbero mere proiezioni dell'Occidente<sup>3</sup>. Ben più interessanti sono gli esempi ampiamente desunti dalla letteratura occidentale che Said riporta a sostegno delle sue tesi. È opportuno perciò rilevare un vuoto, un'omissione, che già in passato è stata messa in evidenza. L'analisi di Said si basa soprattutto sulla situazione storica e sulla letteratura francese e inglese dell'Ottocento; Fuchs-Sumiyoshi critica l'assenza quasi totale del contributo in lingua tedesca all'immagine dell'Oriente: «Il concentrarsi di Said sulle due potenze coloniali, quella inglese e quella francese, è piuttosto affrettata». L'Austria ha avuto rapporti con l'impero ottomano sin dal Medioevo; a Vienna la prima Accademia Orientale venne fondata nell'anno 1754, quarant'anni prima di quella parigina<sup>4</sup>. È indicativo il fatto che né la Germania né la monarchia imperialregia austriaca abbiano mai avuto colonie in Oriente, ma quest'aspetto della questione non viene considerato da Said<sup>5</sup>.

<sup>2</sup> ALEXANDER HONOLD, *Hölderlins Orientierung: poetische Markierungen eines kulturgeographischen Richtungssinns*, in *'Die andere Stimme': das Fremde in der Kultur der Moderne. Festschrift für Klaus R. Scherpe*, a cura di Alexander Honold et al., Köln / Weimar / Wien, Böhlau Verlag (= Literatur, Kultur, Geschlecht: Große Reihe, 13), 1999, p. 102 s. Qui e di seguito le traduzioni in testo e in nota, ove non vi sia diversa indicazione, sono di chi scrive.

<sup>3</sup> In una polemica 'occidentalista' *avant la lettre* SIEGFRIED KOHLHAMMER, *Die Feinde und die Freunde des Islam*, Göttingen, Steidl Verlag, 1996, p. 88, distingue in Said quattro definizioni d'orientalismo: "Come scienza, come uno stile generale di pensiero, come un discorso [secondo Foucault], come un'ideologia"; a una critica dettagliata della teoria di Said è dedicato il secondo capitolo: *Edward Saids Orientalismus*, pp. 83-138.

<sup>4</sup> Cfr. ANDREA FUCHS-SUMIYOSHI, *Orientalismus in der deutschen Literatur. Untersuchungen zu Werken des 19. und 20. Jahrhunderts, von Goethes 'West-östlicher Divan' bis Thomas Manns 'Joseph-Tetralogie'*, Hildesheim, Olms, 1984, p. 12.

<sup>5</sup> Cfr. NINA BERMAN, *Orientalismus, Kolonialismus und Moderne: zum Bild*

Già nel Medioevo l'Oriente è presente nella cultura di lingua tedesca grazie alle crociate e i musulmani, nella letteratura tedesca del tempo, vengono riconosciuti come culturalmente superiori; la critica negativa si limita all'ambito teologico. Nel *Parzival* di Wolfram von Eschenbach compare tra gli eroi il meticcio Feirefiz, fratellastro di Parzival, che si converte al cristianesimo solo per potersi sposare<sup>6</sup>. È con le guerre contro i turchi – gli assedi di Vienna del 1529 e del 1683 – che nasce anche in ambito culturale tedesco un'immagine negativa dell'impero ottomano. Essa è tuttavia sostituita già nel Settecento dall'avventura esotica e dal *divertissement* della turcomania – si pensi al *Ratto dal serraglio* di Mozart. Ma non solo. Il dramma di Lessing, *Nathan der Weise*, dimostra con la sua parabola degli anelli che, nello spirito dell'illuminismo tedesco, il cristianesimo, l'ebraismo e l'islamismo hanno lo stesso valore. E nel *West-östlicher Divan* Goethe realizza un accordo poetico tra Oriente e Occidente<sup>7</sup>. Nell'indagine sull'Orientalismo Goethe e la sua opera assumono nella critica tedesca (e non solo in quella) una posizione centrale.

Pur ammettendo la sua scarsa conoscenza della letteratura tedesca, Edward Said vede nel *Divan* di Goethe una forma di "imperialismo dello spirito". Polemizzando con Said, Fuchs-Sumiyoshi commenta:

[Said] parla più volte del *Divan* di Goethe e di Goethe stesso [...] per verificare la sua tesi che anche nell'ambito della letteratura tedesca l'Oriente è oggetto di valutazione soggettiva, di rifiuto e di sfruttamento, sebbene la letteratura tedesca non fosse condizionata da relazioni coloniali<sup>8</sup>.

Ma vediamo cosa Said ha veramente scritto:

Yet at no time in German scholarship during the first two-thirds of the nineteenth century could a close partnership have developed be-

*des Orients in der deutschsprachigen Kultur um 1900*, Stuttgart, M. und P. – Verlag für Wissenschaft und Forschung, 1997, p. 18.

<sup>6</sup> Cfr. *ivi*, p. 23: «La differenza culturale qui (vale a dire in Feirefiz) non viene risolta ma rimane. L'ingresso di Feirefiz nella vicenda rende possibile la soluzione del conflitto principale e la produzione dell'armonia anche nella diversità culturale e religiosa».

<sup>7</sup> Cfr. ANDREA FUCHS-SUMIYOSHI, *Orientalismus in der deutschen Literatur*, cit., pp. 56-95.

<sup>8</sup> *Ivi*, p. 12.

tween Orientalists and a protracted, sustained *national* interest in the Orient. There was nothing in Germany to correspond to the Anglo-French presence in India, the Levant, North Africa. Moreover, the German Orient was almost exclusively a scholarly, or at least a classical, Orient: it was made the subject of lyrics, fantasies, and even, novels [...] There is some significance in the fact that the two most renowned German works on the Orient, Goethe's *Westöstlicher Divan* and Friedrich Schlegel's *Über die Sprache und Weisheit der Inder* were based respectively on a Rhine journey and on hours spent in Paris libraries. What German Oriental scholarship did was to refine and elaborate techniques whose application was to texts, myths, ideas, and languages almost literally gathered from the Orient by imperial Britain and France. Yet what German Orientalism had in common with Anglo-French and later American Orientalism was a kind of intellectual *authority* over the Orient within Western culture. This authority must in large part be the subject of any description of Orientalism and it is so in this study<sup>9</sup>.

Per Said il rapporto della cultura tedesca con l'Oriente, fin dall'epoca goethiana, è il frutto di un imperialismo più raffinato («a kind of intellectual *authority* over the Orient within Western culture»): in breve, la Germania non ha avuto colonie in Oriente, ma è stata dominata dalla stessa mentalità che viveva in Francia e in Inghilterra.

Secondo Fuchs-Sumiyoshi invece, il *Divan* di Goethe non è per nulla l'espressione di un imperialismo qualunque, piuttosto «nel *Divan* si compie un incontro straordinario tra Goethe e Hafis»<sup>10</sup>, un incontro che per Goethe è stato il punto di partenza per una visione intellettuale propria, nella quale l'Oriente e l'Occidente avevano lo stesso valore. Per Walter Veit quest'incontro fu possibile solo in questo frangente storico, in un momento in cui non esisteva una concorrenza politica tra il Cristianesimo e l'Islam<sup>11</sup>. Oggi non sarebbe così facile per un poeta occidentale immaginarsi come musulmano. Né si deve dimenticare che, secondo Veit, nonostante il dominio già consolidato dell'Islam in Persia, Goethe credeva fermamente ad una religione della luce come quella di Zoroastro (o Zaratustra) che a lui, come 'pagano', era più congeniale delle religio-

<sup>9</sup> Cfr. EDWARD W. SAID, *Orientalism: Western Conceptions of the Orient*, Repr. with a new afterword, London, Penguin Books, 1995, p. 19.

<sup>10</sup> ANDREA FUCHS-SUMIYOSHI, *Orientalismus in der deutschen Literatur*, cit., p. 14.

<sup>11</sup> WALTER V. VEIT, *Selbstverwirklichung, Entsagung und Orient*, in ORTRUD GUTJAHR (a cura di), *Westöstlicher und Nord-südlicher Divan - Goethe in interkultureller Perspektive*, Paderborn, Schöningh, p. 62.

ni della redenzione come l'Islam. In compenso non esistono nell'opera di Goethe quei commenti negativi nei confronti di Maometto – del tipo *grand imposteur* – che erano usuali nel suo tempo. Si pensi solo a Voltaire.

Il *Divan* non è dunque un esercizio di imperialismo spirituale, ma una scrittura attraverso la quale Goethe sviluppa il concetto di *Weltliteratur* (usato da lui solo nel 1827, ma fissato da Friedrich Schlegel già nel 1803)<sup>12</sup>. Questo concetto della *Weltliteratur* è molto più vicino a quello che oggi chiamiamo 'interculturalità' che all'imperialismo, sia pure spirituale, presupposto da Edward Said.

Nel Novecento, dopo la Seconda Guerra Mondiale, in Germania si sviluppa, con i cosiddetti *Gastarbeiter*, una forte presenza di turchi musulmani (fino a tre milioni), che produce anche una propria letteratura<sup>13</sup> con autori di successo che meritano un'attenzione crescente. Sia qui ricordato tra gli altri Feridun Zaimoglu<sup>14</sup>, che pur vivendo da vari decenni in Germania persevera nella sua identità turca. Nato nel 1964 in Anatolia ha frequentato l'università in Germania, studiando medicina e arte a Kiel. Dopo il grande successo di *Kanak Sprak*<sup>15</sup> (Lingua dei ragazzi turchi) nel suo ultimo romanzo *German Amok* affronta il fenomeno ben noto agli ebrei tedeschi del *Selbsthaß* (l'odio per se stessi), in una storia che riprende stranamente alcuni modelli della rivoluzione conservatrice tedesca degli anni venti, ad esempio il suo pessimismo culturale.

### *L'antichità classica nello specchio dell'Oriente: Hölderlin*

Nelle pagine che seguono ci limiteremo a trattare un aspetto peculiare dell'Orientalismo nelle letterature di lingua tedesca:

<sup>12</sup> STEFAN BLESSIN, *Goethes West-östlicher Divan und die Entstehung der Weltliteratur*, in ORTRUD GUTJAHR (a cura di), *Westöstlicher und Nordsüdlicher Divan*, cit., p. 59 -71.

<sup>13</sup> Si veda a tal proposito *Die Fremde - Forme d'interculturalità nella letteratura tedesca contemporanea*, a cura di Pasquale Gallo, Fasano, Schena editore, 1998.

<sup>14</sup> FERIDUN ZAIMOGLU, *German Amok Roman*, Köln, Kiepenheuer und Witsch, 2002.

<sup>15</sup> Nella sua (ri-)costruzione di una lingua sconosciuta di ragazzi emarginati questo progetto ricorda Pasolini e il suo romanzo *Ragazzi di vita*.



la sua presenza nell'ambito della ricezione dell'antichità classica. In Hölderlin, George e Hofmannsthal, il confronto con l'antichità è in primo piano e l'Orientalismo diviene un filtro necessario nella loro visione del mondo antico<sup>16</sup>.

All'epoca del Classicismo tedesco, Goethe e Schiller sulla scia di Winckelmann coltivarono quell'immagine dell'antichità che era perfettamente espressa nel motto «*edle Einfalt und stille Größe*» (nobile semplicità e calma grandezza). In ciò essi rispecchiavano la *Weltanschauung* della propria epoca, e non si preoccupavano – o non erano in grado – di rappresentare il mondo greco e latino in maniera oggettiva. Questa immagine sarebbe stata sostanzialmente modificata da Friedrich Hölderlin.

Non è un caso che Friedrich Nietzsche all'età di sedici anni, quando era ancora uno studente del collegio dell'élite protestante di Schulpforta in Sassonia, sia stato un lettore entusiasta di Hölderlin. In Hölderlin – diversamente che in Goethe e Schiller – l'antichità greca era molto più di un programma di formazione estetico-umanistica; essa assumeva una dimensione religiosa ed esistenziale.

La divinità di Dioniso, centrale nella filosofia nietzschiana, in Hölderlin ha un ruolo di grande rilievo. Con Hölderlin ha inizio quell'interesse per le divinità preolimpiche e in particolare per la 'grande madre' Gaia, che sarà di primaria importanza negli studi mitologici dell'epoca seguente. Va posto l'accento sul fatto che, nel successivo sviluppo della storia della cultura, al più tardi a partire da Johann Jakob Bachofen, la 'grande madre' e con lei il dionisiaco rappresentano l'Oriente, mentre le divinità olimpiche, Apollo in particolare, appartengono all'Occidente<sup>17</sup>. Del resto questa bipartizione si riscontra già nel mondo latino, ad esempio nell'interpretazione oraziana della vittoria di Augusto su Antonio e Cleopatra<sup>18</sup>.

<sup>16</sup> Cfr. ALEXANDER HONOLD, *Hölderlins Orientierung: poetische Markierungen eines kulturgeographischen Richtungssinns*, cit. Per il rapporto tra filellenismo e orientalismo scrive Honold: "Die im 19. Jahrhundert zur 'Bewegung' forcierte Haltung des Philhellenismus wird treibende Kraft der orientalischen Frage. Ihre Fortdauer und Verschärfung findet sie in der Dichtung" (*ivi*, p. 114).

<sup>17</sup> Cfr. ALEXANDER HONOLD, *Nach Olympia: Hölderlin und die Erfindung der Antike*, Berlin, Verl. Vorwerk 8, 2002, p. 183: "L'entusiasmo di Bachofen per gli elementi orientali rende chiaro uno spostamento dell'interesse per l'antichità greca, che a ritroso si può osservare già in Hölderlin".

<sup>18</sup> *Carm.*, I, 37.

Manfred Frank nel suo libro *Der kommende Gott*<sup>19</sup> ha delineato la nascita del moderno mito di Dioniso come mito salvifico del mondo secolare e laico.

Il crescente significato di Dioniso nella cultura tedesca a partire dal Settecento si deve spiegare, secondo Frank, come reazione al progressivo anonimato dell'uomo e al sempre più elevato processo d'astrazione a cui sono sottoposte le conoscenze filosofiche, scientifiche e politiche. Già nel cosiddetto *Systemprogramm* dell'Idealismo tedesco, che probabilmente fu redatto dai giovani teologi Hegel, Hölderlin e Schelling nel 1796-1797, lo stato è percepito, come una macchina e per questo, secondo la loro opinione<sup>20</sup>, doveva cessare di esistere.

Max Weber ha parlato agli inizi del Novecento della *gabbia d'acciaio* ('*stählernes Gehäuse*'), in cui l'uomo moderno è catturato. Il dio dell'ebbrezza Dioniso, secondo Frank, offre la possibilità di evadere dall'isolamento della modernità (Nietzsche direbbe, come Schopenhauer, dalla *Individuation*) e di giungere ad una nuova 'unità' (ad una nuova forma di comunicazione). Manfred Frank osserva criticamente che, all'apice di questo sviluppo, in Dioniso si ritrova solo l'ebbrezza, non più una scelta etica.

Nell'opera di Hölderlin Dioniso assume un ruolo fondamentale molto tempo prima della *Nascita della tragedia* di Nietzsche. Egli appare come la divinità straniera (come tale è stato visto anche nell'antichità)<sup>21</sup>, e tuttavia, in alcuni componimenti, è messo tipologicamente in relazione con Cristo. In una poesia di Hölderlin del 1798 troviamo già gli elementi fondamentali della sua concezione di Dioniso:

*An unsre grossen Dichter*

Des Ganges Ufer hörten des Freudengotts  
Triumph, als allerbernd vom Indus her

<sup>19</sup> MANFRED FRANK, *Der kommende Gott - Vorlesungen über die neue Mythologie*, vol. I, Frankfurt/M., Suhrkamp, 1982.

<sup>20</sup> Si veda a tal proposito GEORG DÖRR, *Zur Entstehung des deutschen Idealismus - Hölderlin, Hegel und Schelling in Tübingen oder: Mythos und Philosophie am Beginn der Moderne*, in *Der Ort und das Ereignis. Die Kulturzentren in der europäischen Geschichte*, a cura di A. Venturelli e F. Frocini, Freiburg/B., Rombach, 2002, pp. 139-187. Per il cosiddetto *Systemprogramm* si veda pp. 165-175.

<sup>21</sup> Cfr. MARCEL DETIENNE, *Dionysos - Göttliche Wildheit*, München, DTV, 1995 [*Dionysos à ciel ouvert*, Paris, Hachette, 1986], pp. 24 ss.

Der junge Bacchus kam, mit heiligem  
Weine vom Schläfe die Völker wekend.

O wekt, ihr Dichter! wekt sie vom Schlummer auch,  
Die jetzt noch schlafen, gebt die Gesetze, gebt  
Uns Leben, siegt, Heroen! ihr nur  
Habt der Eroberung Recht, wie Bacchus<sup>22</sup>.

*Ai nostri grandi poeti*

Le rive de Gange ascoltarono il trionfo  
Del Dio della gioia, quando dall'Indo giunse  
Il giovane Bacco che tutto conquista, con sacro  
Vino risvegliando i popoli dal sonno.

Risvegliate, poeti! risvegliate dal torpore  
Chi dorme ancora, date le leggi, date  
A noi la vita, trionfate Eroi! voi soli  
Avete come Bacco, diritto di conquista<sup>23</sup>.

Il poeta stesso deve diventare «come Bacco»; deve essere conquistatore e legislatore, colui che risveglia un'umanità assopita. L'audace identificazione del poeta con Dioniso rimane caratteristica del riuso hölderliniano del mito dionisiaco.

La guerra di conquista di Dioniso, che ha portato la divinità nei paesi più lontani, diventa per Hölderlin da ora in poi il simbolo privilegiato dell'esistenza di decisive rivoluzioni spirituali [...]. Nel tardo Hölderlin ritorna l'immagine del viaggio in molte variazioni. La sua origine [...] si rifà al tratto indiano di Dioniso<sup>24</sup>.

La nuova divinità proveniente da Oriente diventa quindi il simbolo del cambiamento, del rinnovamento, della rivoluzione, ma è nel contempo latrice di cultura e di leggi.

Nell'elegia intitolata *Pane e vino (Brod und Wein)* è descritta la posizione di Dioniso tra Oriente e Occidente:

<sup>22</sup> FRIEDRICH HÖLDERLIN, *Sämtliche Werke* ("Stuttgarter Ausgabe", StA), a cura di Friedrich Beißner e Adolf Beck, Stuttgart, 1943-1974, vol. I, p. 261.

<sup>23</sup> FRIEDRICH HÖLDERLIN, *Tutte le liriche*, a cura di L. Reitani, Milano, Mondadori, 2002, p. 261.

<sup>24</sup> Cfr. MOMME MOMMSEN, *Dionysos in der Dichtung Hölderlins: mit besonderer Berücksichtigung der 'Friedensfeier'*, in *Idem, Lebendige Überlieferung: George, Hölderlin, Goethe*, Bern - Berlin - Frankfurt am Main - New York - Paris - Wien, Lang, 1999, pp. 139 ss.

Brot und Wein (prima versione; titolo originario:  
*Der Weingott - Il dio del vino*)

*An Heinze*

Drum! und spotten des Spotts mag gern frohlokkender Wahnsinn,  
Wenn er in heiliger Nacht plötzlich die Sänger ergreift.  
Drum an den Isthmos komm! dorthin, wo das offene Meer rauscht  
Am Parnaß und der Schnee delphische Felsen umglänzt,  
Dort ins Land des Olymps, dort auf die Höhe Cithàrons,  
Unter die Fichten dort, unter die Trauben, von wo  
Thebe drunten und Ismenos rauscht im Lande des Kadmos,  
Dorther kommt und zurück deutet der kommende Gott<sup>25</sup>.

*Pane e vino*

Andiamo! e schernisca lo scherno la giubilante follia.  
Quando improvvisa assale nella sacra notte i cantori.  
Andiamo, dunque, sull'Istmo! dove ondeggia con fragore  
Ai Piedi del Parnaso e la neve avvolge le rocce di Delfi splendendo,  
Nella terra d'Olimpo, sulla vetta del Citerone,  
Tra i pini, tra i grappoli d'uva da dove si vede  
Tebe, e l'Ismeno corre con fragore nella terra di Cadmo,  
Là è il desiderio. Là contenti leveremo lo sguardo.  
Di là viene e indietro fa segno il Dio a venire<sup>26</sup>.

In un paesaggio montano e innevato, che certo è ripreso dalle *Baccanti* di Euripide, ma che è altresì costituito da una fitta rete di toponimi che rinviano al macrotesto holderliniano<sup>27</sup>, il «dio straniero» è rappresentato sia come «colui che si

<sup>25</sup> F. HÖLDERLIN, *Sämtliche Werke*, cit., vol. II, p. 90.

<sup>26</sup> F. HÖLDERLIN, *Tutte le liriche*, cit., p. 921.

<sup>27</sup> Cfr. A. HONOLD, *Hölderlins Orientierung: poetische Markierungen eines kulturgeographischen Richtungssinns*, cit., p. 115, parla di "Mythos-Geographie" in Hölderlin, sostenendo che per i luoghi citati, Hölderlin assume come modello sia i greci del mito, i "viandanti" verso l'Oriente, sia Napoleone che come loro in veste di conquistatore va in Oriente. Tra l'oriente e l'occidente esiste nel 'tardo' Hölderlin secondo l'autore un equilibrio: "Lassen sich die Richtungen des Hesperischen und des Orientalischen in der Schweben halten, als poetische Konfiguration zumindest? Hölderlin ist weder Goethe noch Hegel: kein Morphologe der Polarität und kein Eschatologe des Weltgeistes. Er hypostasiert das Ost-Westliche weder zur räumlichen Polarität, wie Nord und Süd sie ausbilden, noch spannt er zwischen ihnen den irreversiblen Zeitbogen der Weltgeschichte. In seiner *Patmos-Hymne* stehen sich Ost und West, gleichsam auf einer Reliefkarte der Kulturgeschichte, gegenüber als benachbarte *Gipfel der Zeit*" (*ivi*, p.120).

muove nell'estraneità» (come già in *Dichterberuf*)<sup>28</sup>, sia come colui che fa ritorno dall'estraneità (come nelle *Baccanti*).

In *Brod und Wein*, nella sua elegia più 'difficile', Hölderlin fa il tentativo di mettere insieme, in una sola figura, due mitologemi fondamentali: il cammino di Dioniso verso l'India e l'estraneità che egli ha portato con sé da laggiù. «Di là viene e indietro fa segno il Dio a venire» (I, 374) è il passo relativo al movimento di Dioniso nell'elegia<sup>29</sup>. L'arrivo e il ritorno dall'Oriente assume un significato culturale. Nei successivi sviluppi della poetica di Hölderlin si fa sempre più chiara la tendenza ad elaborare i caratteri indiani della divinità come costitutivi per la storia della sua ricezione in Grecia e in Occidente. «Egli [Dioniso] è un viandante, che dalla Grecia raccoglie in certo qual modo il mondo orientale, lo accoglie nel suo rito, nelle sue feste, nel suo seguito e lo porta ad Occidente. Tutte e due le direzioni devono essere pensate insieme per rappresentare la capacità «traducente» di questa figura mitica: Di là viene e indietro fa segno il Dio a venire»<sup>30</sup>. Perciò tutti gli atti culturali destinati a Dioniso hanno un nucleo centrale: l'incorporamento dell'estraneità. Dioniso stesso è colui chi è divenuto estraneo, colui chi non appartiene, che si dissolve nell'eccesso di forza e si rinnova per essere assorbito da una comunità culturale.

Ora Dioniso, come Eracle, ha intorno al 1800 lo *status* di un *heros*, di un eroe protocristiano<sup>31</sup>. Nell'ode *Brod und Wein* Cristo e Dioniso appaiono molto affini<sup>32</sup>: il dio orientale Dioniso è unito con un particolare sincretismo ad un altro dio orientale, siriano, Cristo. Hölderlin vuole portare «l'orientale dei greci (il loro 'dio straniero') nell'ambito 'tedesco'»<sup>33</sup>, e vuole caratterizzare questa funzione integrante di due divinità tra Oriente e Occidente.

<sup>28</sup> FRIEDRICH HÖLDERLIN, *Sämtliche Werke* ("Stuttgarter Ausgabe" StA), cit., vol. I, p. 261: "Dichterberuf (Erste Fassung) Des Ganges Ufer hörten des Freudengotts / Triumph, als allerbernd vom Indus her / Der junge Bacchus kam, mit heilgern / Weine vom Schlafe die Völker wekend".

<sup>29</sup> Cfr. A. HONOLD, *Hölderlins Orientierung: poetische Markierungen eines kulturgeographischen Richtungsinns*, cit., p. 119.

<sup>30</sup> A. HONOLD, *Nach Olympia: Hölderlin und die Erfindung der Antike*, cit., p. 185.

<sup>31</sup> Cfr. *ivi*, p. 191.

<sup>32</sup> Cfr. M. MOMMSEN, *op. cit.*, p. 143, n. 16.

<sup>33</sup> A. HONOLD, *Hölderlins Orientierung: poetische Markierungen eines kulturgeographischen Richtungsinns*, cit., p. 120.

La visione 'orientale' della Grecia in Hölderlin ha dunque, come diremmo oggi, un aspetto interculturale. Per poter comprendere meglio gli antichi Greci, che ci sono divenuti estranei, dobbiamo cogliere quanto nella loro cultura è 'orientale', ciò che loro stessi hanno sottomesso. Nel 1803 Hölderlin scrive al suo editore che spera con la sua traduzione di Sofocle di poter rappresentare e di poter comunicare al pubblico l'arte greca «che ci è estranea, in maniera più vivace rispetto al solito, in modo tale da mettere in risalto ciò che d'orientale, essa stessa ha celato, rinnegato [...]»<sup>34</sup>.

Dunque Hölderlin non vede il rapporto tra Oriente e Occidente come concorrenziale ma come uno scambio tra due amanti<sup>35</sup>; e certo, concepì la sua utopia nel contesto di una ripetizione della cultura greca non in forma plastica bensì pneumatica<sup>36</sup>. Solo così il dio 'siriano' si sarebbe riconciliato (*versöhnt*) con gli dei greci.

Diversamente da Goethe e da Schiller, Hölderlin considerò l'antichità greca anche da un punto di vista politico. Atene era un modello di democrazia che egli poneva sullo stesso piano della rivoluzione francese<sup>37</sup>. Per questo poté in seguito mettere in parallelo Napoleone con Alessandro Magno e Dioniso. Accanto alla visione rivoluzionaria-settecentesca, prettamente razionalistica, del primato politico di Atene, il mito di Napoleone-Dioniso agiva già come un tentativo di normalizzazione degli elementi dell'irrazionale dionisiaco.

<sup>34</sup> F. HÖLDERLIN, *Sämtliche Werke und Briefe*, a cura di M. Knaupp, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1998, vol. II, p. 925; Cfr. A. HONOLD, *Nach Olympia: Hölderlin und die Erfindung der Antike*, cit., p. 179.

<sup>35</sup> Così si può interpretare senz'altro – e così veniva interpretato – l'inno pneumatico *Patmos*: "Drum, da gehäuft sind rings / Die Gipfel der Zeit, und die Liebsten / Nah wohnen, ermattend auf / Getrenntesten Bergen, / So gieb unschuldig Wasser, / O Fittige gieb uns, treuesten Sinns/ Hinüberzugehn und wiederzukehren"; in F. HÖLDERLIN, *Sämtliche Werke und Briefe*, cit., p. 447.

<sup>36</sup> Cfr. JOCHEN SCHMIDT, *Hölderlins geschichtsphilosophische Hymnen 'Friedensfeier', 'Der Einzige', 'Patmos'*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1990, p. 8.

<sup>37</sup> Cfr. G. DÖRR, *Zur Entstehung des deutschen Idealismus*, cit., pp. 186 ss.; anche per il giovane Hegel l'antica Grecia era il modello per uno stato futuro (*ivi*, pp.184 ss.).

George: *Algabal. Tarda Antichità, Decadentismo ed Estetismo*

Con Bachofen, Nietzsche e Burckhardt, tutti e tre professori a Basilea, l'immagine dell'antichità è impressa in maniera decisiva nella *fin de siècle*, e non è sempre facile distinguere l'apporto originale di ognuno di loro alle rielaborazioni successive dell'estetismo e del decadentismo. J.-J. Bachofen (*Mutterrecht*, 1861), constata le origini della cultura patriarcale in un Oriente matriarcale; J. Burckhardt scrive una *Storia della cultura greca* (*Griechische Kulturgeschichte*) caratterizzata dal pessimismo e Friedrich Nietzsche, che conosceva entrambi, sviluppa nella sua *Nascita della tragedia dallo spirito della musica* (*Geburt der Tragödie aus dem Geist der Musik*, 1872) l'opposizione d'apollineo e di dionisiaco così gravida di conseguenze per l'estetica del Novecento. L'antichità perde i caratteri della classicità winkelmanniana, e non offre più un modello di perfezione culturale e politica, rivestendosi dei segni del "disordine" femminile e orientale. Tuttavia, nella tragedia greca, Nietzsche vide un modello ideale nel quale il dionisiaco e l'apollineo trovavano una seppure precaria sintesi 'classica'.

Mentre *Eliogabalo* (*Algabal*) di Stefan George che si pubblica nel 1892 ed è considerato esemplare per l'estetismo europeo, continua l'amoralismo estetico di Nietzsche, dieci anni dopo, Hofmannsthal, influenzato dal matriarcato di Bachofen, in conformità ad un'altra immagine dell'antichità, formula nella sua *Elektra* la crisi dell'estetismo di Fine Secolo.

Ora è evidente che: «La figura esotica, che è caricata in *Eliogabalo*, è pensata come negazione dell'attività culturale contemporanea»<sup>38</sup>. Per la cultura borghese tedesca dell'epoca, il giovane imperatore siriano bisessuale che volle introdurre a Roma un culto orientale del sole, rappresentava una provocazione. Al tempo stesso *Algabal*, l'imperatore romano Eliogabalo<sup>39</sup> (204-222), è letterariamente un discendente della *décadence* francese. L'idea del personaggio – rivestito della dignità sacerdotale e dominatrice del poeta – la materia del componimento,

<sup>38</sup> WERNER M. BAUER, 'toller wunder fremde schau' - Exotismus als Negation im Stefan Georges 'Algabal', in *Begegnung mit dem Fremden*, a cura di Yoshinori Shichiji, vol. VII (Sektion 13, Orientalismus, Exotismus, koloniale Diskurse), München, Iudicium Verlag, 1991, p. 463.

<sup>39</sup> Per le fonti antiche di *Algabal* si veda: BIANCA MARIA BORNEMANN, *Interpretazioni Georghiane - L'Algabal e le sue fonti storiche antiche*, in «Studi germanici», VIII, 2, 1970, p. 251-268.

i suoi stimoli simbolici sono ispirati da quell'«empire à la fin de la *décadence*» (Verlaine), che è una delle epoche preferite dai simbolisti. Come si è detto, nulla in questa poesia si deve interpretare secondo categorie etiche. I misfatti dell'imperatore sono evocati voluttuosamente: il suo matrimonio con una vestale che egli ben presto ripudia, il suo matrimonio in abiti femminili con uomini, la crudeltà in cui si distingue. Volgendo uno sguardo sul fratello assassinato raccoglie «lieve il suo manto purpureo», per non macchiarsi del sangue che bagna la scalinata:

Hernieder steig ich eine marmortreppe,  
Ein Leichnam ohne haupt inmitten ruht,  
dort sickert meines teuren bruders blut,  
Ich raffe leise nur die purpurschleppe<sup>40</sup>.

Io scendo lungo una scalea di marmo,  
che un cadavere senza capo ingombra  
del mio fratello il sangue gronda -  
lieve io raccolgo il mio purpureo manto<sup>41</sup>.

Linguisticamente, *Algabal*, anche per l'introduzione del rigore di Mallarmé nella letteratura tedesca, è una vera e propria novità. Per la cultura tedesca è importante che George, come D'Annunzio in Italia, dopo la *fin de siècle*, abbia provato a superare l'estetismo decadente, anche con scelte ideologiche precise. Parallelamente nel 1900 D'Annunzio - sulla scia di Nietzsche - proclamava nel suo romanzo *Il fuoco* l'avvento del superuomo latino.

George è un autore della modernità europea che subisce un forte influsso dall'estetismo e dal simbolismo francese, come dimostrano anche le sue traduzioni, soprattutto quelle delle *Fleurs du mal* di Baudelaire<sup>42</sup>. Sulla prossimità della prima poesia di George e, in particolare, dell'*Algabal* al *Rêve Parisien* di Baudelaire ha scritto pagine illuminanti uno dei più noti studiosi francesi dell'opera di George, Claude David<sup>43</sup>, ricono-

<sup>40</sup> STEFAN GEORGE, *Werke*, vol. I, Düsseldorf - München, Verlag Helmut Küpper vormals Georg Bondi, 1976<sup>3</sup>, p. 50.

<sup>41</sup> S. GEORGE, *Poesie*, Traduzione e prefazione a cura di Leone Traverso, Milano, Cederna, 1948, 2<sup>a</sup> ed. riveduta e raddoppiata, p. 51.

<sup>42</sup> Vedi: WOLFGANG BRAUNGART, *Ästhetischer Katholizismus - Stefan Georges Rituale der Literatur*, Tübingen, Niemeyer, 1994, pp. 3 ss.

<sup>43</sup> CLAUDE DAVID, *Stefan George - Sein dichterisches Werk*, München,



scendo nella freddezza e nell'autonomia di quest'arte una contiguità con Mallarmé.

Dopo la svolta del secolo, George si allontana dalla *décadence*, pur conservandone i dettati stilistici. Attraverso l'esperienza di Maximin, il ragazzo bavarese che assume il ruolo di un dio fanciullo, riesce a tracciare nuovi percorsi per la sua poesia nel segno dell'apollineo, e ad attribuire nuovi nomi alle cose. Profondamente diversa è l'esperienza di Hofmannsthal che, nella famosa *Brief des Lord Chandos*, 1901, sonda la profondità dell'inconscio<sup>44</sup>. Qui percepiamo una partecipazione muta agli oggetti, sperimentiamo una 'mistica senza parole'. Hofmannsthal descrive la dissoluzione dionisiaca dell'io, laddove in George l'io si rafforza nel mito dell'alleanza maschile, basato su una nuova esperienza religiosa, nella quale il dionisiaco dovrebbe essere infine dominato dall'apollineo<sup>45</sup>. Eppure ambedue le posizioni si potrebbero definire come uno sviluppo della *Artistenmetaphysik* di Nietzsche.

Anche Massimo Cacciari legge la *Lettera di Lord Chandos* nel contesto di un'interpretazione di Stefan George che sottolinea il «potere del linguaggio poetico» di George:

Qui [nella *Lettera di Lord Chandos*] si esprime nella sua immediatezza la perdita del rapporto semantico – ma, ancor più l'abbandono dell'utopia georghiana sul potere del linguaggio poetico, la sua possibilità d'essere sintesi di forma e materia – che il suo dire possa essere 'corpo' della Stimmung 'autonoma', 'interiore'. [...] La sua straordinaria importanza sta nell'essere documento *crudo*, senza appello, della dissoluzione delle ragioni stesse sia della lirica della *Nervenkunst* sia alla risposta a essa propria di George<sup>46</sup>.

Hanser Verlag 1967, p. 77 ss. Sul rapporto delle due poesie scrive David: "Qui abbiamo uno dei casi rari in cui si può parlare d'imitazione".

<sup>44</sup> Per la traduzione italiana si veda: HUGO VON HOFMANNSTHAL, *Lettera di Lord Chandos*. Introduzione di Claudio Magris, Milano, Rizzoli, 1985.

<sup>45</sup> Cfr. S. GEORGE, *Werke*, vol. I, cit., p. 350: "Der du uns aus der qual der zweiheit löstest / Uns die verschmelzung fleischgeworden brachtest / Eines zugleich und Andres - Rausch und Helle".

<sup>46</sup> MASSIMO CACCIARI, *Krisis - Saggio sulla crisi del pensiero negativo da Nietzsche a Wittgenstein*, Milano, Feltrinelli, 1977, p. 165.

*Hofmannsthal: Elektra*

Il contatto di Hofmannsthal con i temi orientali non è certo superficiale. In gioventù scrive liriche sotto forma di *gazel*<sup>47</sup> e una *Novella della 672esima notte*, (*Das Märchen der 672. Nacht*) in cui è già tematizzato il problema dell'estetismo. Vienna, la sua città, è da lui definita *Porta Orientis*<sup>48</sup>.

L'austriaco Hugo von Hofmannsthal e il tedesco Stefan George vissero per una vita in una vicinanza produttiva che però difficilmente si potrebbe definire un'amicizia, perché Hofmannsthal non volle mai sottomettersi al predominio di George, mantenendo la propria autonomia. Ad ogni modo si pensa che Stefan George sia il destinatario *Lettera di Lord Chandos* e i due scrittori sono accomunati da gusti letterari e scelte estetiche: ad esempio sono entrambi ammiratori di Gabriele D'Annunzio<sup>49</sup>, e George è anche il traduttore delle sue liriche.

*Elektra* di Hofmannsthal appartiene alla medesima congerie dell'estetismo di *Algabal*. Ma se *Algabal* si può leggere come una delle forme radicali dell'estetismo, l'*Elektra* rispecchia invece la crisi o il superamento di questa corrente.

Già nel *Chandos-Brief*, apparso poco prima dell'*Elektra*, si può osservare una tendenza verso ciò che è primitivo, arcaico, al di là dei limiti. La lettera può essere letta come una radicalizzazione del concetto nietzschiano del dionisiaco e dell'apolineo. Ma qui l'equilibrio tra apollineo e dionisiaco, richiesto dal primo Nietzsche, è abolito in favore del dionisiaco. L'apolineo, tutto ciò che può dirsi forma dello spirito, non è più in grado d'innalzare esteticamente la realtà: l'avvento del dionisiaco comporta un'irruzione nel ferino<sup>50</sup>. Secondo Walter Jens,

<sup>47</sup> Poema in strofe monorime e in metri quantitativi, d'uso frequente nella letteratura araba, persiana, turca e urdu, la prima volta imitato nella letteratura tedesca da Friedrich Schlegel nel 1803, poi da Goethe (*Divan*), da Friedrich Rückert, da August von Platen ed altri.

<sup>48</sup> Cfr. A. FUCHS-SUMIYOSHI, *Orientalismus in der deutschen Literatur*, cit., p. 10.

<sup>49</sup> Cfr. HUGO VON HOFMANNSTHAL, *Gesammelte Werke in Einzelausgaben*, (a cura di Herbert Steiner), *Prosa*, Band 1, Frankfurt/M., Fischer Verlag; pp. 147-158: *Gabriele D'Annunzio I*; pp. 207-211: *Gabriele D'Annunzio II*; pp. 233-241: *Der neue Roman von d'Annunzio* [si tratta del romanzo *Le vergini delle rocce*]; pp. 288-299: *Die Rede Gabriele d'Annunzios*.

<sup>50</sup> Qui si deve ricordare il famoso brano della *Lettera* nel quale il 'selvaggio' (romantico) si cambia nell'animalesco (della decadenza) con tratti

Hofmannsthal anticipa con ciò gli sviluppi dell'arte del Novecento<sup>51</sup>. Qualcosa di simile si può dire anche della sua rielaborazione dell'*Elettra* di Sofocle. Ma in questo caso si aggiunge, secondo le affermazioni stesse di Hofmannsthal, l'elemento dell'Oriente e del Matriarcato.

Come rileva Michael Worbs<sup>52</sup>, nel suo libro ricchissimo d'informazioni: «Hofmannsthal ha letto l'antica tragedia con gli occhi di Bachofen, ha provato a ricostruire i resti della preistoria mitica trasmessi nella tragedia del V secolo, [...] un procedimento che non è tanto lontano da quello della psicoanalisi di Freud»<sup>53</sup>. Hofmannsthal cerca di evidenziare nelle tragedie greche il mito pregreco, orientale e matriarcale, sulla scia di Bachofen, che era stato il primo a voler interpretare l'Occidente nella luce dell'Oriente, ad interpretare il greco a partire dal pregreco, il patriarcato dal matriarcato: nell'*Elettra*, però, l'Orientalismo serve da tramite per rappresentare un'irruzione in fasi più profonde e 'prelogiche'; come è chiaro nelle *Indicazioni di scena*, dove leggiamo: «Il tipo di scenografia riflette angustia, imprigionamento, segregazione [...]. La parete di fondo della casa reale offre quello sguardo che rende le grandi case in Oriente così misteriose e perturbanti. Nei piani più alti solo qua e là sono sparpagliate alcune finestrelle a cui la forza del pittore darà quello che dell'Oriente è spiato e segreto»<sup>54</sup>.

veramente ripugnanti per l'esteta Hofmannsthal; si veda, *Lettera di Lord Chandos*, cit., p. 49: «Ora, non molto tempo fa, avevo disposto di spargere abbondante veleno per i topi nelle latterie di uno dei miei possedimenti. Verso sera me ne uscii a cavallo, e potete immaginare come non pensassi più alla cosa. E poi, come procedevo al passo sui campi sconvolti da solchi profondi, con nulla vicino di più sinistro di una covata di quaglie che si levavano in volo, e lontano sopra i campi ondosì il grande sole calante, di colpo mi si spalancò dentro quella cantina, piena della lotta con la morte di quel popolo di ratti. C'era tutto dentro di me: l'aria fresca e stagnante carica dell'odore dolceacuto del veleno, e lo strepito degli stridi di morte che si rompevano contro i muri ammuffiti; i convulsi spasimi dello sfinimento, di disperazioni che si incalzano confusamente; la folle ricerca di uno scampo; il freddo sguardo di furore di due che si incontrano a una fessura bloccata».

<sup>51</sup> Cfr. WALTER JENS, *Der Mensch und die Dinge. Die Revolution der deutschen Prosa*, in «Akzente», 4, 1957, pp. 319-323.

<sup>52</sup> MICHAEL WORBS, *Nervenkunst. Literatur und Psychoanalyse im Wien der Jahrhundertwende*, Frankfurt/M., Europ. Verlagsanstalt, 1983, p. 288.

<sup>53</sup> *Ivi*, p. 279.

<sup>54</sup> H. VON HOFMANNSTHAL, *Elektra. Tragödie in einem Aufzug*, Stuttgart, Reclam, 2001, pp. 65 ss.

Il dramma di Hofmannsthal è quindi molto più di un rifacimento dell'opera omonima di Sofocle. Elettra è al centro del dramma, pronta a sacrificare la propria identità per l'ideale della vendetta, ma come Amleto incapace di agire.

Al contrario dell'Elettra di Sofocle, che sempre sottolinea la sua ragionevolezza, l'Elettra di Hofmannsthal agisce in maniera inconsapevole. Come nella *Lettera di Lord Chandos* emerge nel dramma la concomitanza del selvaggio e del ferino. L'Elettra di Hofmannsthal parla e agisce come fosse *in trance*, ed è rappresentata con i tratti patologici dell'isteria. Nel finale muore nella 'danza anonima' di una menade, identificandosi in tutto con le seguaci di Dioniso. L'Elettra sofoclea invece raggiunge, insieme al fratello, la libertà<sup>55</sup>.

«Altri tratti decisamente 'moderni' connotano la figura di Elettra: le teorie freudiane sull'isteria prima di tutto, ma anche alcuni stilemi del decadentismo europeo, nonché grandi opere come *Das Mutterrecht* di Bachofen e *Psyche* di Rohde e, naturalmente e più di tutte, *Die Geburt der Tragödie* di Nietzsche»<sup>56</sup>. L'Elettra che parla in *trance* sarebbe dunque una sorella della isterica O. in cura da Freud e Breuer. In effetti si possono riscontrare alcuni influssi diretti. Ma Michael Worbs corregge il significato di questa lettura: «meno gli *Studi sull'isteria*, molto più *Psyche* di Erwin Rohde fornisce materiale per la danza di Elettra»<sup>57</sup>. Si potrebbe quindi parlare, parafrasando Nietzsche, di una nascita dell'*Elektra* di Hofmannsthal dallo spirito della filologia classica, dato che nel dramma l'interesse per l'inconscio si manifesta sia dal punto di vista filologico che psicoanalitico. Già in Rohde la danza è interpretata nel contesto della cultura orientale e più precisamente islamica, con un riferimento diretto a Dschelaleddin Rumi: «Chi conosce la forza della danza è in dio; poiché sa come l'amore uccida»<sup>58</sup>.

<sup>55</sup> Così commenta il Coro nei versi finali della tragedia antica.

<sup>56</sup> ANDREA LANDOLFI, *Hofmannsthal e il mito classico*, Roma, Artemide Edizioni, 1995, p. 36.

<sup>57</sup> M. WORBS, *op. cit.*, p. 294.

<sup>58</sup> A. LANDOLFI, *Hofmannsthal e il mito classico*, cit., p. 56, nota 63: «Sicuramente le ultime parole di Elettra (‘*Ai! Liebe tötet! aber keiner fährt dahin und hat die Liebe nicht gekannt!*’) GW D II, p. 239; Ah, l'amore uccide! ma non vi è chi muoia senza aver prima conosciuto l'amore!) furono suggerite a Hofmannsthal dalla lettura di Rohde [*Psyche - Seelencult und Unsterblichkeitsglaube der Griechen*, 4. Auflage, Tübingen, J.C.B. Mohr (P. Siebeck), 1907] vol. II, p. 27; tr. it., p. 362, dove è riportata questa frase

L'influsso della filologia classica, soprattutto di Bachofen, si manifesta nella rappresentazione di Clitemnestra che in Hofmannsthal riprende, anche nell'abbigliamento, molti dei tratti della 'grande madre': il suo grembo è «l'oscura porta» attraverso la quale Elettra è venuta al mondo e insieme la tomba di Agamennone e, ancora, è la natura stessa, cieca e indifferente fattrice e divoratrice di creature. A ragione, dunque Elettra la paragona al mare: «Tu mi hai sputato fuori, come il mare, / vita, padre, un fratello e una sorella: / e di nuovo hai inghiottito, come il mare, / vita, padre, un fratello e una sorella»<sup>59</sup>.

Come Eliogabalo anche Elettra appartiene però ad un contesto europeo, e non solo tedesco: richiama figure topiche della decadenza come Salomé e Lulù. È opportuno ricordare che a Hofmannsthal la sua Elettra, a compimento dell'opera, sembrò troppo selvaggia, troppo dionisiaca o troppo isterica, e che in una lettera dell'anno 1903 esprimeva l'esigenza di scrivere un supplemento apollineo, un dramma dal titolo *Oreste a Delfi*: «Nella sua chiusura quasi spasmodica, nella sua spaventosa assenza di luce il dramma risulterebbe assolutamente intollerabile anche a me se non avessi sempre avuto in mente, come una seconda parte idealmente inseparabile dalla prima, l'Oreste a Delfi, un'idea che mi è molto cara e che si basa su una versione del mito piuttosto apocrifa non elaborata da nessuno dei tragici antichi»<sup>60</sup>. Ma di questo dramma programmato si trovano solo pochi frammenti nel lascito di Hofmannsthal.

del mistico Dschelaleddin Rumi: «Chi conosce la forza della danza è in dio; poiché sa come l'amore uccida», frase che Rohde spiega così: «Nella lingua di questi mistici ciò significa: egli sa come questo tendere appassionatamente al ritorno a Dio, all'Anima che è nel tutto, spezzi le barriere dell'individualità in ogni singolo uomo: Ché dove nasce l'amore si spende l'Io, il despota oscuro».

<sup>59</sup> *Elettra*, traduzione di G. Bemporad, Milano, Garzanti, 1981, p. 45. Cfr. A. LANDOLFI, *Hofmannsthal e il mito classico*, cit., p. 38, ci offre un'indicazione interessante: dal punto di vista del matriarcato di Bachofen, Clitemnestra avrebbe tutto il diritto di uccidere il marito appena tornato dalla spedizione. Cfr. JOHANN JAKOB BACHOFEN, *Matriarcato - Ricerca sulla ginecrazia del mondo antico nei suoi aspetti religiosi e giuridiche*, Tomo I, a cura di Giulio Schiavoni, Torino, Einaudi, 1988, p. 162.

<sup>60</sup> A. LANDOLFI, *Hofmannsthal e il mito classico*, cit., p. 44.

*Stefan George dopo la fin de siècle: il mito del dominio*

Mentre Hofmannsthal cercò di superare la crisi della lingua ricorrendo alla dimensione sociale del dramma – questa è la sua stessa interpretazione nelle annotazioni *ad me ipsum* – Stefan George percorse una strada diversa come attestano i versi tratti dal *Tappeto della vita* (*Teppich des Lebens*, 1900):

Schon lockt nicht mehr das wunder der lagunen  
Das allumworbene trümmergroße Rom  
Wie herber eichen duft und rebenblüten  
Wie sie die Deines volkes hort behüten -  
Wie Deine wogen – lebensgrüner Strom!<sup>61</sup>

La meraviglia delle lagune non attira già più  
Neanche Roma dalle grandi rovine e da tutti ammirata  
Come l'aroma acerbo delle querce e i germogli delle viti  
Come coloro che custodiscono il tesoro del Tuo popolo  
Come le tue onde – fiume verde della vita.  
(Traduzione di G. Dörr)

Dall'esotica Venezia, "meraviglia delle lagune", ricca di suggestioni orientali, e da Roma, antica e cristiana, George si rivolge al natio Reno, il cui verde richiama i colori del paesaggio tedesco. Ciò che affascina non è più la *Fremde*, lo straniero e l'estraneo, ma il 'proprio', il 'nazionale'. Questo cambiamento segna per George il superamento del decadentismo e dell'estetismo attraverso l'alleanza maschile (*Männerbund*) che egli pone a fondamento della 'Germania segreta'<sup>62</sup>. Il ritorno in patria coincide con la fondazione di una nuova religione nazionale al centro della quale vi è un dio fanciullo, che questa volta ha i tratti di un ragazzo bavarese, poeticamente elevato con il nome tardoantico di Massimino (Maximin). Egli è il simbolo del rinnovamento nazionale, il centro e la legittimazione dell'alleanza maschile.

Da un punto di vista della storia delle religioni Maximin è quello che Lévi-Strauss definisce un *bricolage*, una nuova divinità costituita da elementi germanici e greco-romani; nel fondo però è un ulteriore e coerente sviluppo della metafisica degli

<sup>61</sup> S. GEORGE, *Werke*, cit., p. 174 s.

<sup>62</sup> Non a caso il libro del noto germanista italiano Furio Jesi sui miti nella cultura tedesca dell'ultimo secolo porta il titolo: *Germania segreta: miti nella cultura tedesca del '900*, Milano, Silva, 1967.

artisti (*Artistenmetaphysik*). Per la nostra riflessione è di centrale importanza che questo nuovo dio rappresenti anche una nuova sintesi della coppia degli opposti 'apollineo e dionisiaco', una sintesi in cui, in maniera inversa all'*Elettra* di Hofmannsthal, l'apollineo domina sul dionisiaco. Poiché il dionisiaco rappresenta il femminile-orientale e l'apollineo invece il maschile-occidentale, si tratta, nella logica di questo costrutto, anche del superamento dell'opposizione 'maschile-femminile' e, con ciò, del mito del predominio della 'grande madre'.

George era un profondo conoscitore di Bachofen e come Bachofen vedeva positivamente lo sviluppo del matriarcato orientale nel patriarcato occidentale, prima romano-pagano e poi cristiano. Alla fine di questo sviluppo voleva affermare con la sua alleanza maschile una sorta di patriarcato potenziato. Alla concezione di una nuova sintesi del dionisiaco e dell'apollineo, George collegava la fondazione di una società orientata su 'dominio e servizio'.

La nuova, talvolta blasfema, interpretazione che George dava dello spirito occidentale e della sua storia religiosa può essere analizzata prendendo ad esempio alcune sue poesie. Nel bel mezzo della Prima Guerra Mondiale George scrisse *Der Krieg* (*La Guerra*) in cui, non diversamente da D'Annunzio, si ergeva a profeta nazionale. In questa poesia l'ultima strofa recita:

Der an dem baum des Heiles hing warf ab  
die blässe blasser Seelen – dem zerstückten  
im glut-rausch gleich. Apollo lehnt geheim  
An Baldur: 'Eine weile währt noch nacht.  
doch diesmal kommt vom Osten nicht das licht'.  
Der Kampf entschied sich schon auf sternem<sup>63</sup>.

Colui che era appeso all'albero della salute  
Si liberò dal pallore delle anime pallide – simile al lacerato  
nell'ebbrezza infocata. Segretamente Apollo si accosta  
A Baldur: 'Per un po' resta ancora notte.  
Ma questa volta la luce non proviene da Oriente.'  
La lotta si decise già sulle stelle.

(Traduzione di G. Dörr)

In colui che è appeso all'«albero della salvezza» è facile identificare Gesù Cristo. Ma in questa poesia Cristo si trasforma in Dioniso liberandosi del «pallore delle anime pallide» –

<sup>63</sup> S. GEORGE, *Werke*, vol. I, cit., p. 414 s.

i cristiani –, e diventando identico al Dioniso «in pezzi», lacerato, la cui caratteristica è l'«ebbrezza infocata». Nel seguito «Segretamente Apollo si accosta / A Baldur». Baldur, il dio germanico della luce, viene assimilato ad Apollo, un'operazione sincretica che ha un significato profondo: «Per un po' resta ancora notte. / Ma questa volta la luce non proviene da Oriente». Vale a dire: la guerra durerà ancora per un periodo indeterminato e poi ci sarà una nuova 'redenzione', verrà un nuovo Cristo, ma questa volta dall'Occidente: dunque *ex Occidente lux*. Ciò dovrebbe sottintendere che a portare nuova luce sarà la 'Germania segreta' di George, oppure come si dirà più tardi il 'Nuovo Reich'. Con una interpretazione al limite del blasfemo si annuncia un nuovo impero mondiale, probabilmente germanico, che dovrebbe subentrare all'epoca cristiana.

Nel poema intitolato 'Templari', che risale al 1907, la 'grande madre' orientale che nell'*Elektra* di Hofmannsthal ha i tratti di Clitemnestra, è richiamata all'ordine e violentata, in un'oscura fantasia maschile. In un'epoca di crisi della storia mondiale che, alludendo alla mitologia germanica è chiamata 'notte del mondo' ed è caratterizzata dalla decadenza e dalla riduzione delle nascite, i templari, da sempre associati alle Crociate e alla sottomissione dell'Oriente, costringono la 'grande nutrice' a riprendere il suo lavoro di partoriente.

#### *Templer*

[...]

Und wenn die grosse Nährerin im zorne  
Nicht mehr sich mischend neigt am untern borne,  
In einer weltnacht starr und müde pocht:  
So kann nur einer der sie stets befocht

Und zwang und nie verfuhr nach ihrem rechte  
Die hand ihr pressen – packen ihre flechte  
Dass sie ihr werk willfährig wieder treibt:  
Den leib vergottet und den gott verleibt<sup>64</sup>.

#### *Templari*

[...]

E quando la grande Nutrice in collera  
Senza più mescolarsi a noi si china sulla sorgente in basso,  
Bussa, rigida e stanca, in una notte spaziale:  
Allora solo uno che sempre lottava contro di lei

<sup>64</sup> *Ivi*, p. 255.



E la domava e mai agiva secondo le sue leggi  
 Le può stringere la mano, impugnare le sue trecce,  
 Perché riprenda la sua opera con condiscendenza:  
 Renda divino il corpo e renda corporeo il dio.

(Traduzione di Arata Takeda)

Solo l'alleanza maschile (*Männerbund*) che è sempre stata ostile alla 'grande nutrice' e quindi alla 'grande madre', può per costrizione generare la nuova nobiltà: «Perché riprenda la sua opera con condiscendenza: / Renda divino il corpo e renda corporeo il dio.». Questi versi si riferiscono ad un insegnamento fondamentale della 'religione' di George. Nella sua casta di dominatori si incarna l'ideale del superuomo. I templari sono chiaramente i «combattenti per la nuova vita», quindi i discepoli e gli adepti di George: nella loro avversione per la 'grande madre' incarnano la sua ideologia fondata sulla alleanza omoeotica che in segreto prepara il 'Nuovo Reich'.

Come anche in altri componimenti di George la 'grande madre' è ridotta 'a colei che procura materiale' («la femmina concepisce l'animale / solo l'uomo crea l'uomo e la donna») <sup>65</sup>. Nella logica delle teorie qui discusse il femminile, che s'identifica con il dionisiaco e l'orientale, è delimitato, superato o almeno dominato. È evidente che l'opera di George ha anche una dimensione politica. Non a caso i suoi componimenti in versi erano letti negli anni Venti dal movimento giovanile di destra (*Jugendbewegung*) e non a caso il successivo Terzo Reich si basò proprio sull'associazionismo maschile (*SS/SA*).

### *Stefan George ieri e oggi*

Negli anni decisivi della Repubblica di Weimar, la cerchia di George esercitò un notevole dominio spirituale sulla cultura tedesca, in gran parte attraverso le cattedre universitarie tenute da suoi discepoli (per la germanistica Friedrich Gundolf e Max Kommerell). Ma anche Walter Benjamin era affascinato dalle poesie di Stefan George e, solo oggi, la ricerca ha messo in luce le presenze ebraiche tra i suoi adepti <sup>66</sup>.

<sup>65</sup> *Ivi*, p. 387: "Das weib / Gebiert das tier, der mann schafft mann und weib".

<sup>66</sup> GERET LUHR, *Ästhetische Kritik der Moderne: über das Verhältnis Walter Benjamins und der jüdischen Intelligenz zu Stefan George*, Marburg an der Lahn, Literaturwissenschaft.de, 2002.

In una recensione del 1933 dal titolo *Rückblick auf Stefan George*<sup>67</sup>, Walter Benjamin distingue tra George e la sua cerchia, assumendosi implicitamente il ruolo del critico per eccellenza del poeta. Anche Theodor W. Adorno – che si riteneva allievo di Benjamin – interpretò le poesie di George<sup>68</sup> e mise in musica alcune di esse. Dopo la seconda guerra mondiale, la visione elitaria di George cadde in discredito (come profeta nazionale è quasi dimenticato, tranne che nelle storie della letteratura) anche a causa della sua vicinanza al Terzo Reich. Ma è un fatto assodato che la filosofia ermeneutica di Gadamer deriva in parte dalla scuola georghiana<sup>69</sup>. Dalla metà degli anni Novanta la critica ha preso una nuova direzione, p.e. con il libro di Stefan Breuer<sup>70</sup>, il cui titolo *Ästhetischer Fundamentalismus* suggerisce un rapporto con l'attualità. Con metodi sociologici e psicologici Breuer riesce a disegnare una nuova immagine del poeta: anche lui pone l'accento sulla connessione tra politica e poesia, dimostrando che in George il fondamentalismo estetico è stato una variante di quello religioso e politico.

### *Stefan George e Gabriele D'Annunzio*

La concezione di George di una cultura dominata dall'apolineo-maschile in determinati tratti ricorda D'Annunzio<sup>71</sup> e

<sup>67</sup> WALTER BENJAMIN, *Rückblick auf Stefan George*, in: *Gesammelte Schriften*. Unter Mitw. von Theodor W. Adorno, hrsg. von Rolf Tiedemann, Band: 3. *Kritiken u. Rezensionen*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1972. pp. 392-399. La distinzione tra George e i suoi seguaci viene riproposta da M. CACCIARI, *Krisis*, cit. pp. 143 ss. "George, non George-Kreis".

<sup>68</sup> *George*, in: THEODOR W. ADORNO, *Noten zur Literatur*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1998, p. 523-535 (= *Gesammelte Schriften*. Hrsg. von Rolf Tiedemann u.a. Bd. 11)

<sup>69</sup> MANFRED FRANK, *Gott im Exil - Vorlesungen über die Neue Mythologie*, vol. II, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1988, p. 258.

<sup>70</sup> STEFAN BREUER, *Ästhetischer Fundamentalismus - Stefan George und der deutsche Antimodernismus*. Darmstadt: Wiss. Buchg., 1995.

<sup>71</sup> Su D'Annunzio come 'fenomeno' europeo e 'mito' – come George – cfr. ERWIN KOPPEN, *Décadence und Symbolismus in der französischen und italienischen Literatur*, in HELMUT KREUZER (a cura di), *Jahrhundertende - Jahrhundertwende*, I Teil. (= *Neues Handbuch der Literaturwissenschaft* Bde. 18 und 19) Wiesbaden, Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion 1976), p. 101: "Zum letzten Male in der europäischen Literaturgeschichte galt die Überzeugung, daß die Poesie letztlich nicht von dieser Welt sein könne, sein

soprattutto, come già accennato, *Il fuoco* (pubblicato nel 1900), anche se in D'Annunzio manca (almeno apparentemente) l'avversione per il femminile<sup>72</sup>. Nel romanzo, il protagonista Stelio Effrena, che è circondato da giovani che lo ammirano, riesce con un discorso improvvisato a trarre in suo potere la massa di ascoltatori riunita nel Palazzo Ducale di Venezia. Si potrebbe pensare che questa massa informe e senza volontà debba intendersi come femminile e sia come tale domata, dominata dal genio del giovane oratore. In ogni caso egli la disprezza, e preparando il suo discorso, dice ironicamente: «Andrò ad bestias»<sup>73</sup>. Per lui il popolo è «il mostro formidabile dagli innumerevoli volti umani»<sup>74</sup>. Eppure, come George, anche Stelio Effrena (e con lui il suo creatore) si considera un poeta-profeta. Davanti alla massa Stelio si sente divinizzato: nel suo discorso si descrive come un Titano, dunque un figlio della terra, che si dirige verso Venezia portando con sé un'annunciazione e un rinnovamento spirituale. Ma diversamente dai seguaci di George, Stelio si sente Dioniso, mentre D'Annunzio vorrebbe incarnare lo *Übermensch* nietzscheano per condurre l'Italia nel nuovo secolo. La sua autorappresentazione come *Übermensch* ha un intento chiaramente politico-culturale.

D'Annunzio fa parte di un trend generale in cui il superamento del pensiero decadente della *fin-de-siècle* si carica di

dürfe, daß auch der Dichter, wenn auch kein unirdisches, so doch ein außer -, gar anti-irdisches Wesen sei, der Schöpfer eines anderen, aus Worten gebildeten Kosmos, schöner denn alle Realität". Un altro critico tedesco pone l'accento nello stesso volume sulla presenza del superuomo nelle opere di D'Annunzio. Si veda: OSCAR BÜDEL, *Die italienische Literatur 1890-1920*, in H. KREUZER, *op. cit.*, p. 209: "Hinsichtlich der Entwicklung des D'Annunzianischen Gedanken-gutes sei vor allem auf die Romane *Le vergini delle rocce* (1895) verwiesen, in dem seine Theorie des Übermenschen vollkommen zutage tritt.... In diesen 'Romanen der Rose'... war die Theorie des Übermenschen in allen Einzelheiten vorbereitet worden. Doch bleibt sich dieser gleich, ob er Andrea Sperelli heißt (*Il piacere*), Tullio Hermil (*L'innocente*, 1892), oder Giorgio Aurispa (*Il trionfo della morte*, 1894). Der Stelio Effrena des *Fuoco* (1900) ist dann lediglich ein weiteres Exemplar solcher Supermenschen".

<sup>72</sup> Jürgen Wertheimer invece vede già nel giovane D'Annunzio "... das Gebot der Tötung der Frau als männliche Erlösungshoffnung": si veda: JÜRGEN WERTHEIMER, *Ästhetik? Aktivisten? Terroristen? D'Annunzio und Stefan George*, in JÜRGEN WERTHEIMER - JOHANNA BOSSINADE (a cura di), *Von Poesie und Politik: zur Geschichte einer dubiosen Beziehung*, Tübingen, Attempo Verlag, 1994, p. 18.

<sup>73</sup> GABRIELE D'ANNUNZIO, *Il fuoco*, Milano, Mondadori, 1996, p. 21.

<sup>74</sup> *Ivi*, p. 37.

valenze ideologiche, estetiche e insieme politiche. In ciò è molto vicino a George e a Hofmannsthal, e *Il fuoco* assurge oggi al ruolo di testimone di un'epoca che presagiva future trasformazioni radicali<sup>75</sup>. In George e in D'Annunzio il fascino iniziale per la decadenza e la debolezza muta infatti repentinamente in violente fantasie maschili che preannunciano il Fascismo e il Nazionalsocialismo, o addirittura ne influenzano gli sviluppi<sup>76</sup>.

<sup>75</sup> La connessione tra *fin de siècle* e fascismo in D'Annunzio viene evidenziata in VOLKER KAPP (a cura di), *Italienische Literaturgeschichte*, Stuttgart/Weimar, Verlag J.B. Metzler, 1992, p. 311: "Er [scil. D'Annunzio] treibt den Dandy in der Nachfolge Baudelaires und Huysmans auf die Spitze, extrovertiert ihn gleichsam und importiert zugleich deren Formen in die Politik, deren Ästhetisierung er wie kein anderer vorbereitet, ohne letztlich dauerhaft der große Akteur werden zu können, der er zu sein träumt, da ein anderer, Mussolini, ihn ebenso virtuos beerbt und ihn als Vertreter eines nur ästhetisch dominierten Herrschaftsgestus zum Ornament des faschistischen Staates neutralisiert". Analogamente Jürgen Wertheimer: "Und genau in dieser Vermischung und Überschichtung zweier Lebenskonzeptionen – eines spätdekadenten psychologistischen Ästhetizismus im Stile Wagners auf der einen Seite und jenem vitalistisch, übermenschlich inspiriertem Aktivismus' in der Art Nietzsches auf der anderen – scheint mir auch ein Spezifikum und dein bedrohliches Potential von D'Annunzios späterer Konzeption zu liegen" (J. WERTHEIMER, *Ästheteten? Aktivisten? Terroristen?*, cit., p. 17).

<sup>76</sup> J. Wertheimer vede una congruenza tra i profeti e i politici del fascismo-nazismo: "Gemeinsame fatale Denkfigur Georges wie D'Annunzios, Hitlers wie Mussolinis, ist jenes magische ‚Stirb und werde‘, wobei aus der Annahme der ‚Wiedergeburt‘ die Legitimation, ja die Verpflichtung zur Überwindung, das heißt zur Vernichtung des Bestehenden abgeleitet wird" (*ivi*, p. 24); distingue tuttavia l'atteggiamento e il messaggio dei poeti da quello dei politici: "Im Grenzbereich, in der Dunkelzone zwischen poetischem Wort und politischer Tat wird [von D'Annunzio] das Arsenal jener Denkbilder kreiert, die wenig später zu einer vernichtenden Realität werden sollten und konnten. Verkürzt auf die Sprache der Poetik erwartete man Argumentationen dieser Art auch in den Reden Hitlers und Mussolinis zu begegnen. Diese Erwartung wird jedoch in der Mehrzahl der Fälle enttäuscht, dergestalt, daß sich zwar die Forderungen nach Disziplin, Härte, Zucht dort artikuliert finden, ebenso wie der Haß gegen das Prinzip der Demokratie und die Klasse des Bürgertums und deren Normen, selten jedoch die literarischen Szenarien der Gewalt voll ausformuliert werden. Es ist evident, daß hier pragmatische Vor-sicht, nicht etwa persönliche Rücksichtnahme bestimmend ist. Im 'Freiraum' der Literatur ist möglich, was in der Sprache der Politik chiffriert beziehungsweise negiert werden muß, oder, paradox formuliert: diejenigen, deren Arbeitsfeld das Wort ist, verlagern die Gewalt der Aktion auf den Bereich des Wortes; diejenigen, deren Arbeitsbereich die Wirklichkeit ist, kaschieren ihn mit Worten und realisieren ihn faktisch" (*ivi*, p. 21).

*Conclusioni*

In Hölderlin, il dio che viene da Oriente e va ad Oriente, funge da mediatore tra i due mondi; dio 'a venire', porta i tratti utopici di una conciliazione e di una redenzione futura. Insieme testimonia una remota e originaria comunanza tra Oriente e Occidente che la grecità preserva in quanto di essa ci riesce ancora oscuro ed estraneo. L'elemento orientale è come un mezzo di contrasto che porta a una migliore comprensione della cultura greca rendendoci i greci più familiari in ciò che ce li rende più "estranei". E ciò equivale a dire che l'Oriente ci aiuta a capirci meglio.

In George l'Oriente è rappresentato in un primo momento da figure come quella di *Eliogabalo* che stanno appieno nella tradizione dell'estetismo europeo. La concezione della cultura greca che George sviluppa dopo la svolta del secolo, sulla scia di Bachofen e soprattutto Nietzsche, assimila invece il dionisiaco all'orientale e al femminile, per decretarne la riduzione a pura materia procreatrice, destinata ad essere vinta, sottomessa e all'occorrenza anche violentata dall'Occidente, cioè dal principio maschile dell'apollineo. Solo così potrà nascere uno stato (maschile) ordinato e anche una vera arte, poiché, alla luce di quest'antropologia grecizzante, lo stato e l'arte funzionano secondo le stesse regole. Quest'immagine dell'Oriente corrisponderebbe – lo si deve ammettere – col giudizio che Edward W. Saïd ha formulato sulle funzioni che l'Oriente ha assunto nell'immaginario occidentale.

Anche nella *Elettra* di Hofmannsthal la dimensione orientale serve al superamento della crisi dell'estetismo, ed apre a nuove dimensioni arcaiche e primitive, avvalendosi degli apporti della filologia classica e insieme della psicoanalisi. *Elettra* diventa una delle figure femminili eminenti della scena europea. Non sembra preludere alle posizioni conservatrici (seppure non così radicali come quelle di George) che Hofmannsthal assumerà più tardi, quando nel famoso discorso tenuto a Monaco nel 1927 conierà la formula della cosiddetta *Konservative Revolution* ('Rivoluzione conservatrice')<sup>77</sup>, di cui si dichiarerà seguace.

<sup>77</sup> Cfr. ARNIM MOHLER, *Die Konservative Revolution in Deutschland 1918-1932. Ein Handbuch*. Dritte, um einen Ergänzungsband erweiterte Auflage. Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1989, p. 10: "Virulent wird der Begriff [*scil.* Konservative Revolution] im deutschen Sprachgebiet aller-

Nella *Morte a Venezia* (*Der Tod in Venedig*, 1913) di Thomas Mann, l'apollineo protagonista, Aschenbach, è vittima del suo duplice amore per la città di Venezia, "porta orientis" infettata per giunta dal colera proveniente dall'India, e per il giovane polacco Tadzio. E questo duplice amore è destinato a farlo sprofondare – come Lord Chandos – in una dimensione dionisiaca squallida e ripugnante<sup>78</sup>. Non a caso anche quest'opera vorrebbe essere un tentativo di superamento della decadenza di Fine Secolo, vorrebbe poter promuovere un nuovo classicismo.

La crisi del Decadentismo e dell'Estetismo che portò in alcuni autori di fine secolo al culto del superuomo e all'azionismo maschile, inaugurò un fondamentalismo estetico e politico da cui il passo verso il Fascismo e il Nazionalsocialismo fu in certi casi assai breve. Certo, sarebbe errato leggerli un semplice automatismo.

Di recente il filosofo Peter Sloterdijk ha definito i fascisti e i nazisti del Novecento 'euro-talebani'. Non resta che sperare che questi 'euro-talebani' non abbiano come eredi i seguaci di un occidentalismo fondamentalista né i seguaci di un orientalismo fondamentalista di nuovo stampo nel terzo millennio.

dings erst durch seine programmatische Verwendung in Hugo von Hofmannsthals Rede 'Das Schrifttum als geistiger Raum der Nation' von 1927".

<sup>78</sup> Cfr. FREDERICK ALFRED LUBICH, *Die Entfaltung der Dialektik von Logos und Eros in Thomas Manns "Tod in Venedig"*, in *Colloquia Germanica - Internationale Zeitschrift für germanische Sprach - und Literaturwissenschaft*, University of Kentucky, t. 18, 1985, p. 148: "Aschenbach wird eins mit dem Rausch der Berauchten. Eros in der Gestalt des apollinischen Gottes erhob den Künstler in gottähnliche Selbstvollendung, Eros in der Gestalt eines dionysischen Dämons stürzt ihn in animalische Selbstzerstörung".

*ABSTRACT*

After introductory remarks, including mention of the emergence of "Occidentalism", post 9/11, the contribution deals with a selection of the images of the Orient in German and Italian literature, as found in the above-mentioned authors and Gabriele D'Annunzio. These authors' image of the Orient is closely related to their reception of ancient cultures, in particular the Greek culture. With the exception of Hölderlin, this reception was determined by Nietzsche's own understanding. At the center of the writer's argumentation is the elaboration of the terms "Apollinian" and "Dionysian", whereby the first can be aligned with the female principle and the second with the male (for Hofmannsthal and George, at least). In the case of George and D'Annunzio this type of reception of the Orient and ancient culture leads to a form of intellectual fascism.

*KEYWORDS*

H. von Hofmannsthal. F. Hölderlin. S. George. G. D'Annunzio.

Mara Manente

## UNE ANALYSE SYNTAXIQUE DU PRONOM ÇA

### 0. Introduction

Le but principal de cet article est de montrer, par l'entremise d'une analyse distributionnelle, dans quelles positions syntaxiques *ça* peut ou ne peut pas alterner avec *cela*\*. Pour cette analyse, j'adopterai la tripartition en classes de pronoms forts, faibles et clitiques faite par Cardinaletti et Starke (1999).

Traditionnellement, on ne relève aucune différence d'emploi syntaxique entre *ça* et *cela* (voir (1a-b)) et on considère le pronom *ça* comme une forme contractée du pronom *cela* employée en français parlé informel ou familier:

\* Certains passages de cet article ont été tirés du sixième chapitre de mon mémoire soutenu en juin 2002. Cependant, l'article se présente enrichi en approfondissements qui ne paraissaient pas dans mon mémoire. Beaucoup de personnes m'ont guidée, aidée et soutenue pendant la rédaction de cet article. Avant tout, je voudrais remercier mes professeurs vénitiens M.me Maria Teresa Biason et M.me Anna Cardinaletti rapporteur et co-rapporteur de mon mémoire: M.me Biason qui m'a poussée, la première, à rédiger cet article et M.me Cardinaletti, ensuite, qui a été un soutien précieux au cours de l'élaboration du travail. Je remercie aussi M. Burgio, professeur de philologie romane, qui m'a donné des éclaircissements sur la distribution et l'emploi du pronom *çò* en ancien français, M.me Brugè, chercheur en langue espagnole, qui m'a donné des suggestions intéressantes à propos de l'espagnol et M.me Marie-Christine Jamet, docteur en langue française, qui m'a soumis des exemples concernant certains emplois particuliers de *ça* en français moderne.

Enfin, j'ai une dette spéciale envers un ami, Andrea Cattaneo, qui s'apprête à travailler au Département de Linguistique de l'Université de Genève: il s'est chargé de tester chez les locuteurs de langue maternelle française tous les exemples que je soumettais à son jugement. Bien entendu, toutes les personnes qui m'ont aidée ne sont pas responsables des erreurs que ce travail pourrait contenir.



- (1) a. J'aime bien *ça/cela*.  
b. J'aime parler de *ça/cela*.

Toutefois, en observant (2a-b):

- (2) a. *Ça/Cela* n'est pas vraiment sérieux.  
b. \**Ça/Cela*, apparemment, n'est pas vraiment sérieux.

on voit que l'interprétation traditionnelle est difficilement soutenable car *ça* et *cela* ne sont pas toujours interchangeables.

Au cours de cet article, on verra aussi que, dans une variété de français de la Suisse romande (FSR), et plus particulièrement, dans le Canton de Vaud, le *ça* complément d'objet direct peut occuper une position qui, en français standard (FS), est interdite aussi bien à *cela* qu'à *ça* (Vinet et Rubattel 2000). Plus précisément, dans cette variété de français, *ça* peut se placer entre l'auxiliaire et le participe passé (3a):

- (3) a. J'ai déjà *ça* vu. (FSR/\*FS)  
b. \*J'ai déjà *le/cela/Jean* vu. (FS/FSR) ⇒ Je l'ai déjà vu.  
J'ai déjà vu *cela*.  
J'ai déjà vu *Jean*.

En (3b) nous observons qu'aussi bien en FSR qu'en FS la position entre l'auxiliaire et le participe passé ne peut être occupée ni par un pronom clitique (cf. *le*), ni par un pronom fort (cf. *cela*) ou un SN (cf. *Jean*). En (3a), donc, *ça* ne peut pas être interprété comme un pronom fort à la manière de *cela* du moment qu'en FSR aucun pronom fort ou SN ne peut se placer dans cette position. Cette occurrence particulière du *ça* objet en FSR contribue à montrer que *ça* n'est pas issu d'une contraction progressive *cela* > *çla* > *ça*.

Si, d'une part, une analyse synchronique de la syntaxe de *ça* nous permet de relever dans quels cas l'emploi de *ça* s'éloigne de *cela*, d'autre part, elle n'apporte pas d'éclaircissements sur l'origine de cette forme pronominale.

L'autre objectif de cet article est celui de retracer l'origine du pronom *ça*.

En ancien français il existait un adverbe qui avait une valeur locative centripète et que l'on écrivait *çà*. Or, cet adverbe est homographe à la forme pronominale *ça* du français moderne sauf que pour l'accent grave. L'homographie entre *çà* adverbe et *ça* pronom a fait envisager une relation étymologique

entre cet adverbe et le pronom dont il est question<sup>1</sup>.

L'article est organisé de la manière suivante: la section 1 montrera la distribution syntaxique de *ça* par rapport à *cela* en français moderne; j'analyserai aussi une occurrence particulière de *ça* en tant que complément d'objet direct dans une variété de français de la Suisse romande (FSR); la section 2 présentera une description des propriétés référentielles de *ça*, en particulier, je montrerai comment les interprétations générique *vs* propositionnelle, indéfinie et événementielle découlent directement de la sous-spécification des traits  $\phi$  de *ça*; dans la section 3, je tracerai une brève histoire des emplois de l'adverbe *ça* des origines jusqu'à nos jours et je montrerai, à l'aide d'une analyse de type diachronique, en quoi le pronom *ça* se rapproche de l'adverbe locatif *çà*.

## 1. *Distribution syntaxique de ça: une analyse synchronique*

### 1.1. *Ça pronom fort et pronom faible en FS: une analyse distributionnelle*

L'analyse distributionnelle que je tracerai dans ce paragraphe montre que *ça* ne peut pas être considéré comme une variante contractée de *cela* car ces deux pronoms ne sont pas toujours interchangeables. En particulier, *cela* est un pronom fort, tout à fait semblable à des SN (syntagmes nominaux) lexicaux, tandis que *ça* se comporte tantôt comme un pronom fort et, tantôt, il partage le même comportement spécifique des pronoms faibles.

#### 1.1.1. *Ça pronom fort*

*Ça* est un pronom fort quand il est employé comme complément d'objet direct ou comme complément d'une préposition. Dans ces cas, *ça* peut alterner avec *cela*:

- (4) a. J'aime seulement *ça/cela*.  
 b. Regarde *ça/cela*. Donne-moi *ça/cela*.  
 c. J'aime parler de *ça/cela*.

<sup>1</sup> C'est sur le sillon de DAUZAT (1998), PICOCHÉ (1983) et GREVISSE (1993), qui ont envisagé des "interférences" entre *çà* adverbe et *ça* pronom, que j'envisage cette relation.

En tant que pronom fort, *ça* occupe la même position que les SN lexicaux: Regarde *cette chose*/Donne-moi *ce stylo*/J'aime parler de *ce livre* (à comparer avec (4b) et (4c)) et il peut être séparé du verbe par un élément quelconque (voir (4a)) (cf. Kayne 1977 pour une description détaillée des caractéristiques syntaxiques des pronoms forts).

En outre, il faut remarquer que *ça* et *cela*, en tant que complément d'objet direct, sont employés aussi comme pronoms de reprise de l'objet topicalisé à droite (5) et à gauche (6):

- (5) a. J'aime *ça/cela*, le café.  
 b. J'aime *ça/cela*, les épinards.  
 (6) a. Le café, j'aime *ça/cela*.  
 b. Les épinards, j'aime *ça/cela*

En particulier, en (6), l'objet topicalisé à gauche est un "hanging topic" car il est repris par un pronom fort.

### 1.1.2. *Ça* pronom faible

*Ça*, en tant que sujet, est un pronom faible. Observons l'exemple suivant:

- (7) \**Ça/Cela*, d'ailleurs, devrait être intéressant.

En (7) le pronom sujet *ça* n'alterne pas avec *cela*. *Ça*, en tant que pronom sujet faible, ne peut pas être séparé du verbe par un élément autre qu'un pronom objet clitique ou la négation clitique *ne*: *Ça me plaît beaucoup/Ça ne suffit pas*<sup>2</sup>.

Si en (7) on place la locution adverbiale «d'ailleurs» au début de la phrase, nous obtenons une phrase grammaticale avec *ça* aussi:

<sup>2</sup> La distinction entre pronoms faibles et pronoms clitiques est d'ordre syntaxique: les pronoms faibles occupent la position en [spéc. SI], tandis que les pronoms clitiques se placent en I°, à gauche de l'auxiliaire ou du verbe fléchi. Pour le reste, les pronoms faibles et les pronoms clitiques partagent le même comportement spécifique: ils ne peuvent pas être modifiés (\**Ils tous partiront*/\**Je les tous prendrai*), ils ne peuvent pas recevoir d'accent contrastif (\**IL* partira le premier/\**Je LUI* parlerai/\**Jean LA* préfère), ils ne peuvent pas être conjoints (\**Il et Jean* partiront/\**Jean le et la* rencontrait souvent), ils ne peuvent pas du tout paraître en absence d'un verbe (Qui as-tu vu? \**Il*/\**Le*/\**La*/\**Les*). Pour une tractation détaillée voir KAYNE 1977.

(8) D'ailleurs, *ça/cela* devrait être intéressant.

En tant que pronom faible, *ça*, mais pas *cela*, peut alterner avec les pronoms personnels sujet et fonctionner comme pronom de reprise du sujet disloqué à gauche:

- (9) a. Les garçons/Les filles, *ils/elles* font du bruit.  
 b. Les garçons/Les filles, *ça* fait du bruit.  
 c. Les garçons/Les filles, \**cela* fait du bruit<sup>3</sup>:

*Ça* peut avoir aussi une valeur cataphorique qui n'est pas possible avec *cela*:

- (10) a. *Ça* fait du bruit, les garçons/les filles.  
 b. \**Cela* fait du bruit, les garçons/les filles.

Cette propriété est partagée aussi par les pronoms personnels sujets faibles:

- (11) *Ils/Elles* font du bruit, les garçons/les filles.

## 1.2. *Ça* sujet des verbes météorologiques

En tant que pronom sujet faible, *ça* est en concurrence avec *il* dans la position de sujet des verbes météorologiques. Voici des exemples:

- (12) *Ça/Il* pleut, *Ça/Il* gèle, *Ça/Il* vente, etc.<sup>4</sup>

<sup>3</sup> La reprise par *cela* d'un SN sujet pluriel disloqué à gauche et doué du trait [- humain] est impossible aussi:

- (i) a. Les films, *ils* m'intéressent.  
 b. Les films, *ça* m'intéresse.  
 c. \*Les films, *cela* m'intéresse.

Les locuteurs auxquels nous avons soumis la phrase (ic) jugent la reprise par *cela* agrammaticale car en (ic) *cela* reprend un SD pluriel. Les mêmes locuteurs acceptent sans problèmes des phrases comme:

- (ii) La piscine/Le film, *cela* me plaît.

L'agrammaticalité de (9c) et (ic) nous montre que la raison qui empêche à *cela* d'anaphoriser le SN sujet disloqué n'est pas le trait [- humain] mais le trait [+ nombre] qui marque le SN repris. A partir de ces observations, nous pouvons supposer que le pronom *cela* est marqué pour le trait [- nombre].

<sup>4</sup> *Ça* est employé aussi comme sujet des verbes météorologiques de style populaire:

Il faut remarquer que *cela* ne figure jamais comme sujet des verbes météorologiques. Les expressions suivantes, donc, sont toutes inacceptables:

(13) \**Cela* pleut/gèle/vente etc.<sup>5</sup>

*Cela* contrairement à *ça* et à *il* est un pronom fort. En 1.1.2. on a vu que *ça*, en tant que pronom sujet faible, peut alterner avec *cela* pronom sujet fort quand les restrictions sur les pronoms faibles ne sont pas violées (voir (8)).

Quelle est donc la raison qui empêche d'employer *cela* en (13)?

Considérons les caractéristiques référentielles des pronoms forts et des pronoms faibles. Les pronoms forts, tout comme les SN, sont référentiels (*Cela* (= *ce truc-là*) peut être dangereux/Je pense à *lui* (= *Jean*)), tandis que les pronoms faibles peuvent être aussi bien référentiels (*Il* (= *Jean*) est arrivé/*Ça* (= *ce truc-là*) peut être dangereux) que non référentiels (*Il* semble que Jean est arrivé/*Ça* fait deux heures que tu es là).

Or, *ça* et *il* en tant que sujets des verbes météorologiques n'ont pas un référent précis dans le discours.

Chomsky (1981) suppose que les pronoms sujets des verbes météorologiques sont des quasi-arguments. Contrairement aux pronoms qu'il appelle *true arguments* et qui ont un référent précis dans le discours (*Cela/Ça* (= *ce truc-là*) peut être dangereux/Je pense à *lui* (= *Jean*)/*Il* (= *Jean*) est arrivé), les quasi-arguments (*Il/Ça* pleut etc.) manquent de référence tout com-

(i) *Ça* brouillasse, *Ça* crachine, *Ça* flotte, *Ça* pique, etc.

Certains auteurs, comme par exemple Ruwet (1990:47, note 9), trouvent incompatible l'emploi de *ça* avec des verbes de style relevé tout comme l'emploi de *il* avec des verbes de style populaire. Ruwet admet difficilement les expressions *ça bruine* et *ça vente*, ou *il brouillasse* et il a tendance (opinion personnelle) à employer *ça pleut* et *ça tonne* comme intensifs de *il pleut* et *il tonne*. Pour d'autres, *il* et *ça* sont acceptables avec tous les verbes météorologiques: le sujet *il* serait employé en français standard, tandis que *ça* serait employé en français populaire.

<sup>5</sup> *Cela* peut être employé en tant que sujet du verbe *geler*. Toutefois, dans la phrase:

(i) *Cela* gèle

le verbe *geler* n'est pas un verbe météorologique et le pronom *cela* est un pronom démonstratif qui réfère à un objet concret.

De son côté, la phrase *ça gèle* est ambiguë entre l'interprétation météorologique et celle démonstrative. C'est au contexte énonciatif de déterminer la valeur sémantique de la proposition.

me les pronoms que Chomsky appelle non-arguments (*Il* semble que Jean est arrivé/*Ça* fait deux heures que tu es là).

A partir de ces observations il en découle que *cela*, en tant que pronom référentiel, ne peut pas être employé comme sujet des verbes météorologiques<sup>6</sup>.

### 1.3. *Ça* pronom objet déficient dans une variété du FSR

Vinet et Rubattel (2000), dans leur article "Propriétés configurationnelles et contraintes aspectuelles: Un *ça* objet déficient", montrent que dans une variété de français de la Suisse romande (FSR), et plus particulièrement dans le Canton de Vaud, il existe un *ça* pronom objet occupant une position qui, en français standard (FS), est interdite aussi bien à *cela* qu'à *ça*. Les deux auteurs ont relevé que le *ça* objet en FSR, contrairement aux autres proclitiques du FSR et du FS, peut se rattacher au participe passé:

- (14) a. J'ai déjà *ça* vu. (FSR)  
 b. \*J'ai déjà *le* vu. (FS/FSR) ⇒ Je l'ai déjà vu.

En outre, Vinet et Rubattel constatent que *ça* en FSR est morphologiquement non marqué pour les traits de genre et de nombre (traits  $\emptyset$ ) et pour le Cas, par rapport aux clitiques accusatifs *le*, *la*, *les* qui sont marqués pour les traits [+ Genre], [+ Nombre] et [+ Cas]. Si l'on observe (15a), on voit l'absence d'accord manifeste sur le participe passé, malgré la présence d'un référent qui est marqué pour le genre et le nombre (Vinet et Rubattel 2000:899):

- (15) a. Ils ont déjà *ça* écrit(\*es), des lettres anonymes. (FSR)  
 b. Ils *les* ont déjà écrites, les lettres anonymes. (FS/FSR)

Vinet et Rubattel appellent cette occurrence particulière de *ça* "*ça* objet déficient". L'expression *déficient* a été employée par Cardinaletti et Starke (1999) pour indiquer aussi bien les

<sup>6</sup> La valeur référentielle de *cela* est marquée aussi morphologiquement. Le pronom *cela* est le résultat de l'agglutination du pronom démonstratif neutre *ce* et de l'adverbe locatif *là* dépourvu d'accent. *Cela* a donc une structure morphologique facilement analysable par rapport à celle du pronom *ça*.

pronoms faibles que les pronoms clitiques. Ces deux types de pronoms, même s'ils occupent des positions syntaxiques différentes (les premiers se placent en [spéc. SI], tandis que les deuxièmes se placent en I°), ont des propriétés communes qui les détachent des pronoms forts et des SN lexicaux (voir note 2). Toutefois, du moment qu'en FSR la position occupée par le *ça* objet en (15a) ne peut être remplie ni par un pronom fort, ni par un SN:

(16) \*Ils ont déjà *cela/des lettres anonymes* écrit

ni par un pronom clitique (voir (14b)), on peut supposer que le *ça* objet du FSR est un pronom objet faible. Sur la base de ces observations, la définition de *ça*, en tant que pronom déficient, donnée par Vinet et Rubattel doit être revue et précisée: le *ça* objet du FSR est un pronom déficient faible et le manque d'alternance avec le pronom *cela* contribue à montrer l'inexactitude de l'interprétation traditionnelle qui considère *ça* comme une forme contractée de *cela*, employée seulement en français parlé informel ou dans des contextes familiers.

#### 1.4. Conclusion

Pour revenir aux observations faites jusqu'ici, j'ai montré que l'interprétation traditionnelle, qui considère le pronom *ça* comme une forme contractée du pronom *cela* employée seulement en français parlé informel ou dans des contextes familiers, n'est pas exacte. En effet, si l'interprétation traditionnelle était correcte, *ça* et *cela* devraient toujours alterner. Cependant, nous avons constaté que *ça*, en tant que sujet, n'alterne pas toujours avec *cela*.

J'ai observé, ensuite, que *ça*, en tant que sujet des verbes météorologiques peut alterner avec le pronom *il*.

J'ai analysé aussi une occurrence particulière de *ça* dans une variété de français de la Suisse romande et j'ai vu qu'en FSR le pronom *ça*, en tant que complément d'objet direct, occupe une position interdite aussi bien aux pronoms forts (donc aussi à *cela*) qu'aux pronoms clitiques.

## 2. Sur la référence de ça faible

Dans ce paragraphe, j'approfondirai l'analyse de la référence de *ça*. En particulier, je concentrerai mon attention sur trois interprétations non référentielles de *ça* faible: générique *vs* propositionnel, indéfini et événementiel.

2.1. Ça générique *vs* ça propositionnel

Vinet et Rubattel ont observé qu'en FSR *ça* est morphologiquement non marqué pour les traits de genre, de nombre et de Cas (voir § 1.3.). Les deux auteurs ont constaté (2000:896, note 8) que cette sous-spécification de traits est aussi typique du *ça* du FS. En effet, aussi bien en FSR qu'en FS, *ça* peut référer à une entité générique de genre masculin ou féminin dénotant des propriétés de masse (17a), ou à des SN dénotant des ensembles d'individus (17b):

- (17) a. Le café/La liqueur, *ça* sent bon! (FS/FSR)  
 b. Les garçons/Les filles, *ça* aime venir ici. (FS/FSR)

En revanche, la référence à un défini ou à une quantité spécifiée est exclue par *ça* aussi bien en FSR qu'en FS ou populaire (FPI):

- (18) a. \*Le garçon/La fille, *ça* aime venir ici. (FS)  
 b. \*J'ai déjà vu *ça*, deux femmes/l'enfant. (FPI)  
 c. \*J'ai déjà *ça* vu, deux femmes/l'enfant. (FSR)

Si en (17b) et (18a) on substitue à *ça*, respectivement, les pronoms *ils/elles* et *il/elle*, les phrases résultent correctes:

- (19) a. Les garçons/Les filles, *ils/elles* aiment venir ici.  
 b. Le garçon/La fille, *il/elle* aime venir ici.

La référence des pronoms *ils/elles* et *il/elle* par rapport aux SN repris n'est pas de type générique mais ponctuelle. Contrairement à *ça*, *ils/elles* et *il/elle*, en tant que pronoms personnels sujets faibles de reprise, sont marqués pour le genre (masculin ou féminin), le nombre (pluriel ou singulier) et le Cas (nominatif). Donc, ils réfèrent à un *denotatum* précis que l'on peut repérer dans le contexte énonciatif.



En observant les phrases:

- (20) a. Les enfants, *ils* m'intéressent (Cadiot 1988 (18))  
 b. Les enfants, *ça* m'intéresse

Cadiot (1988:174-192) tire les mêmes conclusions. Il observe que "la reprise personnelle n'est possible que si l'actualisation référentielle de la valeur de l'expression nominale anaphorisée se fait sur un argument correspondant à un *denotatum*, c'est-à-dire sur une occurrence repérée dans le contexte". En (20a) le SN «les enfants», repris par le pronom personnel, correspond à des individus qui sont définis à partir du contexte du discours. Cadiot observe en outre que "à côté de l'indexation sur une occurrence dénotée, il peut y avoir indexation sur un type (ou, plus vaguement, une classe ou un genre)". En (20b) la reprise par *ça* du SN «les enfants» dénote, contrairement à la reprise personnelle en (20a), une classe d'individus. On a donc deux reprises différentes du SN «les enfants»: en (20a) la reprise par *ils* est référentielle, tandis qu'en (20b) la reprise par *ça* est générique.

En tant que générique, *ça* ne peut pas anaphoriser un SN qui dénote une individualité marquée par un article défini (voir (18a)). Cela est valable aussi quand *ça* est employé comme pronom sujet de reprise qui réfère à un SN dénotant une individualité marquée par un adjectif démonstratif comme en (21a). Observons les phrases suivantes:

- (21) a. \*/*Ça* peut s'tromper, *ce* med'cin/.  
 b. /*Ça* peut s'tromper, *un* med'cin/.  
 (22) a. /*Il* peut s'tromper, *ce* med'cin/.  
 b. \*/*Il* peut s'tromper, *un* med'cin/.

La distribution complémentaire de *il* et *ça* fait apparaître la complémentarité des rôles: c'est *il* qui représente le SN démonstratif et *ça* qui se charge du SN indéfini.

Toutefois, Cadiot (1988:179) a observé que *ça* peut anaphoriser, à la manière de *il*, aussi bien des SN pluriels spécifiés par des déterminants que des adjectifs démonstratifs ou possessifs:

- (23) a. *Mes/tes/ces* enfants, *ils* m'intéressent. (Cadiot 1988 (23))  
 b. *Mes/tes/ces* enfants, *ça* m'intéresse.

Comment rendre compte de l'opposition ci-dessus? Cadiot trouve que la reprise par *ça* en (23b) est possible seulement si l'expression nominale «mes/tes/ces enfants» est associée à une proposition telle que: «m'occuper de mes/tes/ces enfants, ce qui est arrivé à mes/tes/ces enfants, l'éducation de mes/tes/ces enfants, etc.». Selon Cadiot, "le traitement propositionnel permet de dire qu'il y a sous le «générique» un processus prédicatif pour la fixation de l'identité de ce dont on parle et que ce processus prédicatif est spécifié en termes propositionnels" (Cadiot 1988:179). *Ça*, en tant que pronom sujet de reprise, "anaphorise n'importe quelle proposition, ou faisceau de propositions associé dans le discours à un objet nominal quelconque ou au fait de son énonciation." (Cadiot 1988:184).

Cadiot étend l'interprétation propositionnelle aussi aux SN pluriels introduits par l'article défini *les* et il donne l'exemple suivant (voir aussi (20b) et (17b)):

(24) Les femmes, *ça* se lamentait. (Cadiot 1988 (24))

## 2.2. *Ça indéfini*

*Ça* peut avoir aussi une interprétation indéfinie qui peut être ramenée à la sous-spécification de ses traits  $\phi$ . Cette sous-spécification permet à *ça* de référer à un agent (entité) non spécifié:

(25) *Ça* sonne/frappe à la porte.

Le pronom *ça* de (25) peut être paraphrasé avec le pronom indéfini «quelqu'un»:

(26) a. *Quelqu'un* sonne/frappe à la porte.  
b. *Il y a quelqu'un* qui sonne/frappe à la porte.

L'anglais et l'allemand qui, comme le français, sont des langues à sujet obligatoire, emploient dans l'interprétation indéfinie, respectivement, le pronom indéfini *somebody* (quelqu'un) et le pronom neutre *es* (cf. Cardinaletti 1990:53-56):

(27) a. *Somebody* rings/knocks at the door.  
b. *Es* klingelt/klopft an der Tür.

En revanche, en italien et en espagnol, l'explicitation du sujet n'est pas obligatoire et la place du sujet est occupée par le sujet nul *pro*:

- (28) a. *pro* Suonano alla porta/*pro* Bussano alla porta.  
 b. *pro* LLaman a la puerta/*pro* Golpean la puerta.

Dans l'interprétation indéfinie, *ça* peut être aussi l'équivalent de «quelque chose»:

- (29) a. *Ça* remue de nouveau dans le jardin. (Henry 1977:92)  
 b. *Quelque chose* remue de nouveau dans le jardin.

### 2.3. *Ça* événementiel

La syntaxe et la sémantique des expressions météorologiques posent des questions intéressantes à propos du statut sémantique de leur sujet pronominal. Pour Chomsky (voir § 1.2.), les sujets pronominaux des verbes météorologiques ont un statut syntaxique et sémantique particuliers: ils sont des sujets quasi argumentaux et non référentiels. En français, on peut trouver aussi bien le pronom *il* que le pronom *ça* en tant que sujets des verbes météorologiques (voir (12))<sup>7</sup>.

Parmi les auteurs qui se sont intéressés au statut sémantique de *ça* en tant que sujet des verbes météorologiques, nous indiquons Kayne (1983:45) et Ruwet (1990:50-62; 68-69). Nous reportons brièvement ci-dessous leurs observations.

En observant la paire *il* pleut/*ça* pleut, Kayne suppose que certains verbes météorologiques assignent optionnellement un rôle thématique à leur sujet. Par conséquent, selon Kayne, la

<sup>7</sup> En anglais, allemand, italien, espagnol, latin et grec ancien, un seul type de pronom peut être employé comme sujet des verbes météorologiques. En particulier, le sujet quasi argumental des verbes météorologiques aussi bien en anglais qu'en allemand doit être explicité et on devra dire:

- (i) a. \**That/It's* raining. (angl.)  
 b. \**Das/Es* regnet. (all.)

tandis qu'en italien, espagnol, latin et grec ancien, langues où l'explicitation du sujet n'est pas obligatoire, le sujet des verbes météorologiques est implicite:

- (ii) a. *pro* piove. (ita.)  
 b. *pro* llueve. (esp.)  
 c. *pro* pluit. (lat.)  
 d. *pro* huei. (grec ancien)

position occupée par *ça*, contrairement à celle occupée par *il*, serait argumentale et *ça* serait interprété comme un pronom référentiel.

Ruwet (1990:61), de son côté, trouve étrange que des verbes qui forment "une classe sémantique homogène, correspondant à un domaine de l'expérience assez bien délimité" admettent des sujets explétifs. Selon Ruwet, on devrait considérer d'abord certaines questions sémantiques.

Observons les phrases suivantes:

(30) *Il pleut/Il a plu.*

(31) *Il fait beau/Il fait nuit.*

Ruwet interprète les expressions en (30) comme dénotant un événement atmosphérique, tandis que les expressions en (31) comme dénotant un état atmosphérique. Si en (30) on remplace *il* avec *ça*, on obtient encore des phrases grammaticales:

(32) *Ça pleut/Ça a plu*

en revanche, si en (31) on applique la même substitution, nous obtenons des phrases agrammaticales:

(33) \**Ça fait beau/\*Ça fait nuit*<sup>8</sup>.

Je crois que la raison pour laquelle les expressions météorologiques en (33) sont agrammaticales est à ramener directement à la sous-spécification des traits  $\phi$  de *ça*. *Ça*, en tant que sous-spécifié pour les traits  $\phi$ , peut référer seulement à un «événement» atmosphérique (à un processus en acte (cf. *Ça pleut*) ou au résultat du processus (cf. *Ça a plu*)) et pas à un «état» atmosphérique (cf. \**Ça fait beau/\*Ça a fait beau*). Suite à ces observations, nous supposons que le *ça* météorologique insiste avant tout sur l'action verbale et qu'il se prête donc à une interprétation événementielle.

<sup>8</sup> HENRY (1977:95) observe que *ça* peut être employé en tant que sujet des expressions *faire chaud/faire froid* mais que, dans ce cas, il ne s'agit pas d'expressions météorologiques. Dans les phrases:

(i) *Ça fait chaud!/Ça fait froid!*

*ça* est un pronom démonstratif qui, notamment accompagné par l'ostension, réfère à une entité définie à partir du contexte énonciatif. En (i), *ça* est un pronom déictique et réfère à un objet concret: un poêle, un four, un moteur etc.

#### 2.4. Conclusion

Dans cette section, nous avons abordé le problème de l'interprétation de *ça* dans le contexte énonciatif. Je n'ai pas traité de l'interprétation définie de *ça* où *ça* joue le rôle de pronom démonstratif, en revanche, j'ai analysé l'interprétation générique *vs* propositionnelle, indéfinie et événementielle de *ça*. En particulier, j'ai observé que chacune de ces trois interprétations trouve une explication adéquate dans la sous-spécification des traits  $\phi$  de *ça*. En premier lieu, j'ai constaté que, dans le cas où *ça* et *ils* (ou *elles*) fonctionnent comme pronoms de reprise du sujet disloqué à gauche, le SN repris par *ça* se prête à une interprétation générique *vs* propositionnelle, tandis que le même SN, quand il est repris par les pronoms personnels de troisième personne du pluriel, se prête à une interprétation définie, les pronoms personnels étant des pronoms référentiels.

Ensuite, j'ai observé que, dans l'interprétation indéfinie, *ça* équivaut au pronom indéfini «quelqu'un» ou au SN indéfini «quelque chose».

Enfin, j'ai supposé qu'en tant que sujet des verbes météorologiques, *ça* se prête à une interprétation événementielle.

#### 3. Les origines du pronom *ça*: une analyse diachronique

Dans la section 1 de cet article, nous avons montré que l'interprétation traditionnelle, qui considère le pronom *ça* comme une forme contractée de *cela* employée en français parlé informel, n'est pas soutenable car *ça* et *cela* n'ont pas toujours la même distribution syntaxique.

Dans cette section, je montrerai, à l'aide d'une analyse de type diachronique, en quoi le pronom *ça* se rapproche de l'adverbe locatif *çà*.

Certains auteurs ont relevé des relations syntaxiques entre le pronom *ça* et d'autres pronoms neutres sans toutefois trouver des relations étymologiques entre eux. En particulier, Maillard (1987:325) a envisagé une alternance syntaxique entre l'ancien pronom démonstratif neutre *ço/ceo* et le pronom *ça* du français moderne, tandis que Vinet et Rubattel (2000:897) ont observé que le pronom *ce*, en ancien et en moyen français, avait des emplois qu'aujourd'hui on peut ramener à l'emploi du *ça* objet déficient en FSR (voir § 1.3.).

Au paragraphe suivant, je montrerai que les observations faites par Maillard et par Vinet et Rubattel, même si elles sont correctes du point de vue syntaxique, ne nous donnent pas d'éclaircissements sur l'origine étymologique de *ça*. Ensuite, je dirigerai mon analyse sur les relations entre *ça* pronom et *çà* adverbe et je montrerai que les deux sont en relation très étroite.

### 3.1. *Ça n'est issu ni de ço ni de ce*

Maillard observe qu'au XI<sup>e</sup> siècle le vieux démonstratif neutre *ço*, descendant du pronom démonstratif latin *ecce hoc*, avait des emplois qui, en français non guindé, reviennent aujourd'hui à *ça*. A ce propos, Maillard indique deux exemples tirés de *La Chanson de Roland*<sup>9</sup>. Le premier exemple est un distique où *ço* est le sujet, tandis que le deuxième est une phrase assertive où *ço* est le complément de la préposition *por*:

- (34) a. Branches d'olives en voz mains porterez/*Ço* senefiet pais et hu  
           militet. (*Chanson de Roland*)  
       b. Nel dit por *ço*. (*Chanson de Roland*)

En français moderne, Maillard traduit le pronom *ço* sujet avec le pronom *ça*: «Vous porterez dans vos mains des branches d'olivier/*Ça* signifie paix et humilité». Le *ço* prépositionnel tonique est également traduit par *ça*: «Je ne le dit pas pour *ça*».

Maillard ne fait pas d'observations sur les origines étymologiques des pronoms *ço* et *ça*, mais il observe que ces deux pronoms alternent en tant que sujets et compléments d'une préposition. Toutefois, nous pouvons affirmer que cette position n'est pas toujours soutenable. En effet, *ço*, en ancien français, était un pronom fort, tandis que *ça*, en français moderne, est aussi bien un pronom fort qu'un pronom faible (voir § 1.1.1. et § 1.1.2.). Maillard ne fait pas de distinction entre pronoms forts et pronoms faibles et donc ses observations sur l'alternance syntaxique entre *ço* et *ça* sont valables seulement dans certains cas. Une relation étymologique entre *ço* et *ça* est aussi à écarter car le changement phonologique du -o au -a est impossible.

<sup>9</sup> Maillard ne donne pas d'indications bibliographiques précises.

Venons, maintenant, à l'observation de Vinet et Rubattel. Les deux auteurs ont observé qu'en ancien et en moyen français le pronom *ce* avait des emplois qu'aujourd'hui on peut ramener à l'emploi de *ça* objet déficient en FSR. En particulier, ils ont observé que le pronom *ce* pouvait se placer entre l'auxiliaire et le participe passé (voir (35a)), à la manière de *ça* objet déficient du FSR.

Vinet et Rubattel (2000:897) remarquent que *ce* est encore employé comme forme pronominale forte jusqu'au XVe siècle et qu'à cette époque on peut le trouver employé comme pronom d'objet direct entre l'auxiliaire et le participe passé (35a), devant l'infinitif (35b) et devant le verbe fléchi (35c):

(35) a. Je ai *ce* fait/je ai *ce* dit.

(*Mémoire du Sire de Joinville*) (Zink, 1997:366)

b. Truant, es tu cy venuz pour *ce* fayre?

(Archives d'Etat de Neuchâtel) (Pierrehumbert, 1926)

c. ... ne je ne scay plus sinon maudire qui *ce* me fait.

(*Le quadrilogue inventif*, XVe siècle)

(Marchello-Nizia, 1979:129)

Vinet et Rubattel observent que la position occupée par *ce* en (35a) est également remplie, au XVe siècle, par des syntagmes nominaux et ils donnent l'exemple suivant:

(36) Lors ot *Eve* virginité perdue.

(*Queste*, 214, 5, de Vance, 1995:179)

“Alors a *Eve* virginité perdue.”

Or, en 1.3. nous avons vu qu'en FSR le pronom *ça* peut se placer, en tant que complément d'objet direct, entre l'auxiliaire et le participe passé.

A partir de ces observations, Vinet et Rubattel affirment que le *ça* objet déficient du FSR occupe la même position syntaxique du pronom fort *ce* au Moyen Age<sup>10</sup>.

<sup>10</sup> Le pronom *ce* existait déjà en ancien français. Pendant cette période, le pronom *ce* coexistait avec le pronom *ço*. Ces deux pronoms, descendant du pronom neutre latin *ecce hoc*, étaient tous les deux des pronoms forts et lorsque *ço* sort de l'usage, c'est *ce* qui prend sa place. Voici deux exemples tirés de *La Chanson de Roland*, édition critique par Cesare Segre, nouvelle édition revue, traduite de l'italien par Madeleine Tyssens, Genève, Droz, 1989, où *ço* et *ce* sont employés en tant que pronoms forts et ils occupent la position de topique:

Les deux auteurs, donc, font des considérations syntaxiques à propos de *ce* et de *ça*. Toutefois, à la manière de l'analyse de Maillard, celle de Vinet et Rubattel ne nous donne pas d'éclaircissements sur l'origine étymologique du pronom *ça*. Une relation étymologique entre *ce* et *ça* est à écarter car le changement phonologique du *-e* du pronom *ce* au *-a* du pronom *ça* est impossible.

A ce point, il faut supposer une autre dérivation étymologique pour le pronom *ça* et, à ce propos, je crois qu'il serait intéressant d'approfondir les relations de *ça* pronom avec *çà* adverbe.

Au paragraphe suivant, je tracerai une brève histoire sur les emplois de l'adverbe *çà* des origines jusqu'à nos jours, ensuite j'essaierai de montrer les relations entre *ça* pronom et *çà* adverbe.

### 3.2. Du *hāc* latin au *çà* français

En latin l'adverbe de lieu *hāc*, doué d'une voyelle longue et d'un <c> de renforcement déictique, est associé à des verbes de mouvement.

En français médiéval, l'adverbe *çà*, issu de la forme renforcée *ecce hac* «par ici», a conservé longtemps une valeur locative centripète. Au XIIe siècle, l'expression *Traiez vos çà!* signifie «Venez ici» (Maillard 1992:66)<sup>11</sup> cette valeur locative se main-

(i) a. /Tert i sis niés, li quens Rollant, ço crei,/E Olivier, li proz e li curteis. (liasse XLIII, v. 575)

b. /Dist Olivier:«Sire cumpainz, ce crei,/De Sarrazins purum bataille aveir»./ (liasse LXXIX, v. 1006)

(ii) a. /Ço dit li reis: «Bataille funt nostre hume!»./ (liasse CXXXIII, v. 1758)

b. /Ce dist li reis: «Jo oi le corn Rollant!»./ (liasse CXXXIV, v. 1768)

En particulier, il faut remarquer qu'en ancien français, le pronom *ço* pouvait se placer, en tant que complément d'objet direct, devant le verbe fléchi:

(iii) /Quant il ço vit que n'en pout mie freindre./ (liasse CLXXII, v. 2314)

Cette position est occupée encore aujourd'hui par le pronom *ça* en FSR: (iv) Je *ça* vois. (FSR) (VINET et RUBATTEL, 2000:905)

<sup>11</sup> Dans l'ancienne langue, l'adverbe *çà* était privé beaucoup de fois de son accent et, à partir de l'apparition du pronom *ça* (XVIIe siècle), l'adver-



tient jusqu'au XVIIe siècle dans les expressions *Viens çà!*, *Venez çà!* (Rey, *ad vocem*). En français médiéval, *ça* avait aussi une valeur temporelle dans la locution *en çà* «jusqu'à maintenant/jusqu'au temps présent». La valeur temporelle de *çà* est à ramener à la valeur originellement locative de cet adverbe (cf. l'adverbe latin *hāc*). La locution *en çà* était précédée d'une indication de durée: *Cinquante ans en çà*, *Quelques mois en çà*, etc. «Depuis cinquante ans jusqu'au temps présent», «Depuis quelques mois jusqu'au temps présent» et elle a survécu jusqu'au XIXe siècle.

Aujourd'hui, *çà* adverbe ne survit que dans la locution *çà et là* avec une nuance de dispersion «ici et là, par-ci par-là, à droite à gauche, sans ordre, sans but» et plus rarement dans la locution *de(-)çà de(-)là* «d'un côté, d'un autre». *Çà* s'emploie aussi en soudure avec la préposition simple *de*: *deçà delà* (synonyme de *de-ci de-çà*, *de-ci de-là*) et *en deçà* «de ce côté-ci» (Rey, *ad vocem*). Une locution attestée par le dictionnaire Littré (*ad vocem*) est *qui çà, qui là* «les uns d'un côté, les autres d'un autre».

L'esquisse historique que je viens de proposer ci-dessus résume, à grands traits, les emplois de l'adverbe *çà* à partir du français médiéval jusqu'à nos jours. Depuis les origines du français jusqu'à aujourd'hui, l'adverbe de lieu *çà* a été de moins en moins employé et, avec le temps, il a perdu son originalité, c'est-à-dire la faculté d'indiquer par soi-même le mouvement. Aujourd'hui, *çà* ne survit que dans des formes figées ou en soudure avec la préposition *de* (voir *supra*). Toutefois, de nos jours, la forme *çà* est employée aussi comme interjection dans les expressions: *oh çà!*, *ah çà!*, *or çà!*, *bon çà!* (pour marquer la joie, la satisfaction, l'étonnement). En tant qu'interjection, *çà* peut s'employer aussi en position isolée: *Çà, allez-vous vous taire!* (pour marquer la menace ou l'impatience) et, dans la plupart des cas, il est employé sans accent, étant confondu avec le pronom *ça*: *Ça, par exemple!* (pour marquer l'étonnement) (Rey, *ad vocem*).

be et le pronom pouvaient, au moins dans certains contextes, être confondus (voir (40)).

3.3. *Relations morphologiques entre adverbes locatifs et déterminants*

C'est en latin qu'il faut chercher, entre autres, l'origine des adverbes de lieu français. Ici, je traiterai des adverbes de lieu *çà*, *ci* et *là*.

En latin, les adverbes de lieu correspondant aux adverbes locatifs français *çà*, *ci* et *là* partageaient avec les démonstratifs le même paradigme morphologique.

Le latin possédait trois classes de démonstratifs dont toutes les formes étaient fléchies et susceptibles d'un double emploi, adjectival et pronominal. La classe des démonstratifs appartenant à la série *hic*, *haec*, *hoc* se référait à ce qui était près du locuteur, celle des démonstratifs appartenant à la série *iste*, *ista*, *istud* se référait à ce qui était près de l'allocuteur, et la dernière classe, dont les démonstratifs appartenant à la série *ille*, *illa*, *illud*, se référait à ce qui était éloigné aussi bien du locuteur que de l'allocuteur. En latin vulgaire, les démonstratifs étaient souvent renforcés par l'adverbe *ecce* «voici»; on avait donc les formes suivantes: *ecce hic*, *ecce iste* et *ecce ille*.

Les démonstratifs étaient en relation très étroite avec les adverbes locatifs des séries *hic*, *huc*, *hinc*, *hac* – *istic*, *istuc*, *istinc*, *istac* – *illic*, *illuc*, *illinc*, *illac*. Foulet (1954:LXXV, 433,434) note les caractéristiques de ces adverbes et leurs relations sémantiques avec les démonstratifs:

- i. *Hic*, c'est «là où je suis», *istic* «là où tu es», *illic* «là où il est».
- ii. Comme les démonstratifs, ils indiquent proximité ou éloignement, soit dans l'espace, soit dans le temps: *hic* «là tout près», *istic* «là à une certaine distance», *illic* «là au loin».
- iii. Ils distinguent entre *hic*, *istic*, *illic* qui marquent le repos et les trois autres formes qui indiquent toutes mouvement, soit vers, soit à partir de, soit passant par.
- iv. A l'intérieur de la catégorie ils se groupent suivant leur costume: une certaine voyelle caractérise les «formes du repos»: *hic*, *istic*, *illic*, et trois autres voyelles caractérisent chacune des trois «formes du mouvement»: *huc*, *istuc*, *illuc* – *hinc*, *istinc*, *illinc* – *hac*, *istac*, *illac*.

Seulement trois formes de ces séries ont survécu en français: *çà*, *ci*<sup>12</sup> et *là*. *Ecce hac* «par ici» a donné *çà*, *ecce hic* «ici» a

<sup>12</sup> Aujourd'hui, la forme *ci* ne peut pas paraître en position isolée comme en ancien français. Elle doit être toujours liée à un substantif ou à un

donné *ci* et *illac* «par là» a donné *là*.

Vinet et Rubattel (2000:896) observent que *çà* est doué d'une structure bimorphique. En particulier, le morphème consonantique *c-* nous permet de rattacher *çà* à la série des *c-* morphes issus de l'adverbe de renforcement déictique *ecce* «voici» (voir *c-e*, *c-eci*, *c-ela*, etc.). Selon Vinet et Rubattel, le morphème *c-* représente le démonstratif, donc l'élément nominal dans sa forme la plus réduite, tandis que la voyelle *-a*, qui correspond à la voyelle longue de l'adverbe latin «hac», représente l'information de type spatial.

L'adverbe *ci* aussi, à la manière de l'adverbe *çà*, partage avec les adjectifs et les pronoms démonstratifs le morphème radical *c-*, descendant de l'adverbe latin *ecce*.

Pour sa part, l'adverbe *là*, descendant de l'adverbe locatif latin *illac*, partage avec les articles définis, les pronoms personnels clitiques *le*, *la*, *les*, les pronoms personnels *il(s)*, *elle(s)* et les démonstratifs en *ci-* un *-l-* dont l'origine étymologique doit être repérée dans la forme de l'adjectif et du pronom démonstratif latin *ille*.

En résumant, les adverbes locatifs *çà*, *ci* et *là* partagent avec certains déterminants respectivement le morphème radical *c-* et *l-*. En particulier, l'analyse de leur structure morphologique nous permet de relever que ces adverbes ressortissent de la soudure de deux éléments distincts: un déterminant, qui correspond au morphème radical, et un locatif, qui correspond au morphème final.

Au paragraphe suivant, je traiterai brièvement des pronoms adverbiaux *y* et *en* et de l'adverbe locatif *là*. En particulier, je montrerai que *y* et *en*, en tant que substituts de SP (syntagmes prépositionnels) locatifs, retrouvent la valeur sémantique des adverbes locatifs latins d'où ils sont issus.

### 3.4. Les pronoms adverbiaux

En français moderne, certains pronoms peuvent substituer des SP locatifs. C'est, par exemple, ce qui arrive avec le pro-

adjectif (ce livre-*ci*, le document *ci-joint*). *Ci* est donc un élément clitique dont la forme forte correspondante est l'adverbe locatif *ici* composé de *ci* et d'un *i* initial provenant de l'ancien français *iluec* «là», issu du latin *illoc* «là-bas, là» (REY, *ad vocem*).

nom *en*, issu de l'adverbe locatif latin *inde* «de là», et le pronom *y* dont, encore aujourd'hui, l'origine étymologique demeure incertaine entre l'adverbe locatif latin *ibi* «là» et l'adverbe *hic* «ici».

Observons les phrases suivantes:

- (37) a. Je vais à *Paris*. ⇒ J'y vais.  
 b. Je viens *de Paris*. ⇒ J'en viens.  
 c. Je pense à *lui/à mon examen*. ⇒ J'y pense.  
 d. Je parle *de lui/de mon examen*. ⇒ J'en parle.

Dans ces exemples, les SP «à Paris», «de Paris», «à lui/à mon examen», «de lui/de mon examen» sont remplacés au moyen des pronoms *y* et *en*. En particulier, en (37a-b) *y* et *en* remplacent des SP locatifs, tandis qu'en (37c-d) *y* et *en* substituent respectivement un SP complément d'objet indirect et un SP complément de nom. En (37a-b), *y* et *en*, en tant que substituts d'un SP locatif, peuvent être considérés comme des pronoms adverbiaux locatifs, tandis qu'en (37c-d) *y* et *en* jouent le rôle de pronoms personnels.

L'adverbe *là* aussi peut avoir un emploi pronominal:

- (38) a. Qu'entendez-vous par *là* (= *ça/cela*)?  
 b. Mais que voulez-vous dire par *là* (= *cette chose-là*)?

En (38) *là* substitue respectivement une forme pronominale démonstrative et un SD (syntagme du déterminant). Toutefois, *là* peut substituer aussi un SP locatif (39b):

- (39) a. J'arriverai à *Paris* avec un peu de retard.  
 b. J'arriverai *là* avec un peu de retard.

En (38) *là* joue le rôle de pronom déterminatif, tandis qu'en (39b) *là*, en tant que substitut d'un SP locatif, maintient une valeur adverbiale et peut être considéré comme un pronom adverbial locatif<sup>13</sup>.

<sup>13</sup> En (39b), le pronom adverbial *là* remplace un SP locatif introduit par la préposition *à*:

(i) a. J'arriverai à *Paris* avec un peu de retard.  
 b. J'arriverai *là* avec un peu de retard.

Toutefois, quand il s'agit d'un SP locatif introduit par la préposition *de*, *là* remplace seulement le SD contenu dans le SP et pas le SP entier:

(ii) a. Je viens *de Paris* avec un peu de retard.

En 3.5. nous verrons que le pronom *ça* tout comme l'adverbe *là* peut jouer aussi bien le rôle de pronom déterminatif que le rôle de pronom adverbial locatif.

### 3.5. Relations entre *ça* adverbe et *ça* pronom

Les premières présences de *ça* pronom dans le français écrit remontent au XVII<sup>e</sup> siècle.

Selon Maillard (1987:276), le premier écrivain français à faire usage de *ça* est Cyrano de Bergerac. Dans son œuvre *Le Pédant Joué*, *ça* pronom paraît six fois et se prête à des interprétations ambiguës: *ça*, en tant que pronom naissant, pouvait être confondu avec *çà* adverbe qui n'était pas encore sorti totalement de l'usage et qui, dans les éditions de l'époque, était souvent privé de son accent. En particulier, Maillard observe que dans la phrase:

(40) «Qu'est-ce que *ça*?»

prononcée par le paysan Gareau, un lecteur contemporain reconnaît un *ça* pronom, mais, au XVII<sup>e</sup> siècle, le lecteur pouvait y voir aussi l'adverbe *çà* privé de son accent.

La phrase que je viens d'énoncer s'apprêtait donc, au XVII<sup>e</sup> siècle, à une double interprétation: une interprétation pronominale définie «Qu'est-ce que (c'est que) *cela/cette chose-là*?», où *ça* remplace une forme pronominale ou un SD, et une interprétation adverbiale: «Qu'est-ce que *çà*?» qu'on peut traduire avec «Qu'est-ce que (je vois) *là*», «Qu'est-ce que (je vois) *de ce côté-ci*?» où *ça*, en tant qu'adverbe dépourvu d'accent

b. Je viens *de là* avec un peu de retard.

Si en (ib) et en (iib) on substitue aux SP locatifs à *Paris* et *de Paris* respectivement les pronoms adverbiaux *y* et *en*, on obtient des phrases identiques du point de vue sémantique:

(iii) a. J'y arriverai avec un peu de retard.

b. J'en viens avec un peu de retard.

Toutefois, c'est le statut syntaxique des pronoms adverbiaux qui change. En (ib) et (iib), *là* est un pronom adverbial fort, tandis qu'en (iii-a-b), *y* et *en* sont des pronoms adverbiaux clitiques.

*Ici* et *là*, en tant que pronoms adverbiaux forts, trouvent en *y* leur correspondant clitique:

(iv) a. N'allez pas *là*: il *y* fait trop chaud.

b. Ne venez pas *ici*: il *y* fait trop chaud.

graphique, remplace un SP locatif à la manière de *là* en (39b). Dans cette deuxième interprétation, *ça* jouerait, donc, le rôle de pronom adverbial locatif.

### 3.6. Conclusion

L'analyse que j'ai tracée à propos de l'adverbe *çà* mène à deux conclusions:

- i. L'adverbe locatif *çà* partage avec les démonstratifs le même morphème radical.
- ii. *Çà* a une structure morphologique qui peut être coupée en deux morphèmes distincts: un morphème radical *-c* qui représente l'élément nominal dans sa forme la plus réduite et un morphème final *-à* qui est porteur de l'information locative. L'adverbe *çà* est donc homographe, sauf pour l'accent grave, au pronom *ça* du français moderne.

En particulier, les observations faites en 3.2., 3.3. et 3.5. nous font envisager des relations étymologiques entre *çà* adverbe et *ça* pronom.

## 4. Conclusion générale

Nous avons pu constater que le pronom *ça*, en français moderne, joue tous les rôles syntaxiques. Il peut être aussi bien sujet que complément d'objet direct ou complément précédé d'une préposition. En tant que complément d'objet direct et complément précédé d'une préposition, *ça* a la même distribution syntaxique que le pronom fort *cela* et donc, dans ces emplois, *ça* est lui-aussi un pronom fort. En revanche, en tant que sujet, *ça* est un pronom faible et il n'alterne pas toujours avec *cela*.

Nous avons remarqué aussi que, contrairement aux pronoms personnels, le pronom *ça* est sous-spécifié pour les traits  $\phi$  et qu'il n'est pas marqué pour le Cas. Cela est très évident en FSR où *ça*, en tant que pronom objet de reprise, placé entre l'auxiliaire et le participe passé, ne déclenche pas l'accord du participe passé malgré la présence d'un référent qui est marqué pour le genre et le nombre. En outre, la sous-spécification des traits  $\phi$  de *ça* permet de rendre compte (i) de la reprise par *ça*

d'un SN dénotant des termes de masse ou des ensembles d'individus, (ii) de l'interprétation indéfinie de *ça* et (iii) de l'interprétation événementielle de *ça*.

Une analyse de la structure morphologique de *ça* montre en quoi *ça* se rapproche de l'adverbe locatif de mouvement centripète *çà*. La structure bimorphique de l'adverbe et du pronom est donc la même: un morphème radical *c-* et un morphème final *-a*.

### Bibliographie

- La Chanson de Roland*, édition critique par Cesare Segre, nouvelle édition revue, traduite de l'italien par Madeleine Tyssens, Genève, Droz, 1989 [première éd. italienne 1971].
- CADIOT, P., "De quoi *ça* parle? A propos de la référence de *ça*, pronom-sujet", *Le français moderne*, 56, 1988, pp. 174-192.
- CARDINALETTI, A., *Impersonal constructions and sentential arguments in German*, Padova, Unipress, 1990, pp. 53-56.
- CARDINALETTI, A., STARKE, M., "The typology of structural deficiency: A case study of the three classes of pronouns", *Clitics in the Languages of Europe*, Berlin, Mouton de Gruyter, 1999, pp. 145-288.
- CHOMSKY, N., *Lectures on Government and Binding*, Dordrecht, Foris Publications, 1981.
- DAUZAT, A., DUBOIS, J., MITTERAND, H., *Dictionnaire étymologique et historique du français*, Paris, Larousse, 1998.
- FOULET, L., "L'effacement des adverbes de lieu", *Romania*, LXXV, pp. 433-456.
- GREVISSE, M., GOOSSE, A., *Le Bon usage. Grammaire française*, Paris, Duculot, 1993 [première éd. 1936].
- HENRY, A., "Considérations sur la fortune de *ça* en français", *Etudes de syntaxe expressive: ancien français et français moderne*, Bruxelles, Editions de l'Université de Bruxelles, 1977, pp. 75-100.
- KAYNE, R.S., *Syntaxe du français. Le cycle transformationnel*, Paris, Seuil, 1977, chapitre II, pp. 72-195 [éd. or. *French Syntax. The Transformational Cycle*, Cambridge (Massachusetts), MIT Press, 1975].
- KAYNE, R.S., "Chaînes, catégories extérieures à S et inversion complexe en français", *Langue Française*, 58, 1983, pp. 36-65.
- LITTRÉ, E., *Dictionnaire de la langue française*, Paris, Pauvert - Gallimard - Hachette, 1956.
- MAILLARD, M., *Comment ça fonctionne*, Thèse de linguistique française pour le doctorat d'Etat, Université de Paris X-Nanterre, 1987.

- MAILLARD, M., "Comment un déictique accède au générique. Du «ça» français au «sa» seychellois. La loi des trois états", *Deixis*, Paris, PUF, 1992, pp. 65-74.
- MANENTE, M., *Étude diachronique des démonstratifs et de la syntaxe dans l'Heptaméron de Marguerite de Navarre*, mémoire non publié, Université de Venise, 2002.
- PICOCHÉ, J., *Dictionnaire étymologique du français*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1983.
- REY, A., *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1992.
- RUWET, N., "Des expressions météorologiques", *Le français moderne*, 1/2, 1990, pp. 43-92.
- VINET, M.T., RUBATTEL, CH., "Propriétés configurationnelles et contraintes aspectuelles: Un *ça* objet déficient", *Lingua*, 110, 12, 2000, pp. 891-929.

ABSTRACT

Traditional French grammars treat the pronoun *ça* as a reduced form of the pronoun *cela* used in familiar French language. The first part of this paper shows that the traditional interpretation is not completely correct since, in some cases, the two pronouns cannot occupy the same syntactic position. This claim is also supported by the fact that in the French spoken in the Canton of Vaud in Switzerland, the object pronoun *ça* can occupy a position which the object pronoun *cela* cannot. The lack of syntactic alternation between *ça* and *cela* makes one suppose that *ça* is not a reduced form of *cela* and it has a different origin. In the second part of the paper the etymologic relationship between the pronoun *ça* and the locative adverb *çà* is briefly examined. The hypothesis *çà* > *ça* appears more convincing than the hypothesis *cela* > *çla* > *ça*.

KEYWORDS

Locative adverbs. Strong/Weak/Clitic pronouns.  $\emptyset$  features.



Aleksandra Mladenović

## SCRITTORI SERBI CONTEMPORANEI

È opinione ricorrente in Serbia che la nostra prosa contemporanea meriterebbe molta più attenzione di quella che le viene prestata, soprattutto da parte dello stato<sup>1</sup>. Effettivamente, persino negli anni novanta, quando era interrotto ogni tipo di comunicazione con la Serbia, e nonostante il disinteresse generale di allora da parte dello stato per la cultura e ovviamente anche per la letteratura, vennero pubblicate dai più famosi editori europei le opere di Aleksandar Tišma<sup>2</sup>, Svetlana-Velimir Janković, Milorad Pavić<sup>3</sup>, Dragan Velikić, Aleksandar Arsenijević<sup>4</sup>, Goran Petrović o David Albahari<sup>5</sup>.

Bisogna sottolineare che la pressione degli avvenimenti storici negli ultimi tredici anni, vale a dire l'essere fortemente attraversati dalla storia, significa, per questi scrittori, doversi sforzare doppiamente e dover rivendicare il diritto non solo alla relazione geopolitica, ma anche alla poesia. Nonostante il peso della storia, i narratori contemporanei serbi rivendicano anche il loro diritto, come lo rivendica il grande scrittore Danilo Kiš<sup>6</sup>,

<sup>1</sup> Posizione comune a molti critici letterari, tra i quali D. Ilić, M. Pantić, Lj. Šop e V. Gordić-Pet.

<sup>2</sup> Traduzione italiana: A. TIŠMA, *L'uso dell'uomo*, Milano, Jaca Book, 1988.

<sup>3</sup> Traduzione italiana: M. PAVIĆ, *Dizionario dei Chazari*, Milano, Garzanti, 1992, e *Paesaggio dipinto con il tè*, Garzanti, 1991.

<sup>4</sup> Traduzione italiana: V. ARSENIJEVIĆ, *Sottocoperta*, Milano, Edizioni Comedit 2000, 1995 e Milano, Mondadori, 1997.

<sup>5</sup> Traduzione italiana: D. ALBAHARI, *La morte di Ruben Rubenović*, Milano, Hefti Edizioni, 1989. Vedi nota 15.

<sup>6</sup> Kiš rappresenta il modello morale e letterario per molti scrittori. Queste le opere tradotte in italiano: *I leoni meccanici*, Milano, Feltrinelli, 1980; *Giardino, cenere*, Milano, Adelphi, 1986; *Enciclopedia dei morti*, Adelphi 1988; *Clessidra*, Adelphi, Milano, 1990; *Dolori precoci*, Milano, Adelphi, 1993.

di essere “*homines poetici* malgrado tutto”<sup>7</sup>. Lo spazio culturale balcanico e, più strettamente, quello serbo, resta comunque vivo, forse più che mai e sopravvive maestosamente nelle sue letterature.

Questo articolo si pone l’obiettivo di presentare sommariamente il panorama letterario serbo degli ultimi tredici anni, prestando particolare attenzione alle opere di tre scrittori contemporanei, vale a dire David Albahari, Vladimir Arsenijević e Goran Petrović, che costituiscono tre significative espressioni letterarie e linguistiche e tre voci diverse ed incisive della Serbia d’oggi. Li accomuna il fatto di aver vinto, tutti e tre, in anni recenti, il prestigioso premio letterario NIN, patrocinato dall’omonima rivista.

Il periodo preso in considerazione – dal 1990 al giorno d’oggi – è estremamente importante perché, come è risaputo, all’inizio degli anni Novanta scoppiò l’ennesima guerra balcanica che si è conclusa nell’autunno del 2000 con la caduta del regime di Milošević. Da quel momento ci separano tre anni importanti. Infatti la trasformazione socio-politica avvenuta nel periodo precedente l’attuale transizione, vale a dire la disgregazione dello spazio culturale ex-iugoslavo, con la conseguente riorganizzazione delle associazioni degli scrittori, l’apparizione delle case editrici private e, da ultimo, l’eco delle guerre passate, influenza fortemente, ancora oggi, i temi letterari.

Le opere degli scrittori della nuova generazione sono caratterizzate da una intertestualità coerente, da frammentarietà, da mistificazione, da diversità di stile e di genere, però, nelle loro opere la guerra si percepisce come un’ombra permanente. Alcuni critici letterari<sup>8</sup> ritengono che tutta la letteratura serba del XX secolo sia *cronicamente una letteratura tra due guerre* (tra la prima e seconda guerra mondiale, tra la seconda guerra mondiale e la guerra in Croazia, tra quella in Bosnia e quella in Kosovo e, infine, tra quella in Kosovo e il bombardamento della NATO). Effettivamente, a ben vedere, non c’è scrittore serbo importante nelle cui pagine la guerra non si sia insediata violentemente.

<sup>7</sup> Si veda l’intervista di Danilo Kiš rilasciata al settimanale *NIN* nel febbraio del 1980 e riportata in traduzione nel quotidiano *Il Manifesto* del 29 ottobre del 1990.

<sup>8</sup> M. PANTIĆ, «Nova ratna proza - Duboko lična priča», *Vreme*, n. 46, anno 2000.

Citiamo solo Ivo Andrić, l'unico premio Nobel per la letteratura della ex Jugoslavia, e il suo romanzo *Il Ponte sulla Drina*<sup>9</sup> che narra le disgrazie di una guerra durata alcune centinaia d'anni, o *Migrazioni* di Miloš Crnjanski, affresco crudo e poetico di sradicamenti ed epocali migrazioni di popoli impegnati in continui ed interminabili conflitti<sup>10</sup>, e poi le opere di Dobrica Ćosić, di Mihailo Lalić, di Oskar Davičo e di Danilo Kiš.

La guerra è inevitabile cornice dell'immaginazione letteraria anche in autori contemporanei: basti pensare a *Ubistvo s predumisljajem* di Slobodan Selenić, *Opsada crkve sv. Spasa* di Goran Petrović, *Blato* di Zivojin Pavlović<sup>11</sup>, *Snežni čovek*, *Mamac*, *Mrak* e *Gec i Majer* di David Albahari, *Pas prebijene kičme*, *Crvena marama, sva od svile* e *Vrt u Veneciji* di Mileta Prodanović, *Esmarh* di Vladimir Jakanović, *U potpalublju*<sup>12</sup> e *Mexico* di Vladimir Arsenijević. Non vanno dimenticate, inoltre, le importanti opere teatrali dei due drammaturghi Dušan Kovacević e Biljana Srbljanović<sup>13</sup>.

D'altronde, la guerra costituisce un ricorrente elemento di instabilità nella realtà serba, e laddove non c'è equilibrio, lì sta l'inizio del racconto<sup>14</sup>. A prescindere dai libri pubblicati durante il regime di Milošević, nei quali la letteratura veniva piegata a fini nazionalistici e a consacrare le diverse verità nazionali, abitudine comune, quest'ultima, anche nelle letterature croata e bosniaca, ci sono comunque insieme di opere che, pur essendo scritte *dalla* guerra, rimarranno pur sempre una valida testimonianza dei tempi irrequieti.

Molte di esse si basano sul racconto della vita di *eroi* emarginati dalla guerra; molto spesso il narratore è lo stesso protagonista, un emarginato che non subisce e non provoca assurdi ed incomprensibili avvenimenti storici, ma che trasporta at-

<sup>9</sup> I. ANDRIĆ, *Il ponte sulla Drina*, Milano, Mondadori, 1960. Le opere dello stesso autore tradotte in italiano sono: *I tempi di Anika e altri racconti*, Milano, Mondadori, 1966; *La signorina*, Milano, Mondadori, 1962; *Racconti di Bosnia*, Milano, Newton, 1995.

<sup>10</sup> M. CRNJANSKI, *Migrazioni*, Milano, Adelphi, I parte 1992, II parte 1998.

<sup>11</sup> Pubblicato postumo.

<sup>12</sup> Si veda nota 4.

<sup>13</sup> Giovane drammaturga belgradese. Durante l'intervento della NATO in Serbia e in Kosovo, nella primavera del 1999, venne pubblicato nel quotidiano *La Repubblica* il suo *Diario di guerra*.

<sup>14</sup> Si veda nota 1.

traverso il racconto la sua disperata e irrisolvibile esistenza in guerra, sulla quale egli non può esercitare nessun potere e nessun controllo.

Tale motivo era già presente nella narrativa serba, da Ivo Andrić a Miloš Crnjanski, con la differenza che quella odierna non ha più pretese di carattere etico-sociale, ma si presenta come una informazione personale e individuale di una cosa che è successa, e pone insistentemente l'accento sulle domande e sugli stati d'animo. Nei libri di Albahari, di Jokanović, di Prodanović, di Petrović, di Arsenijević e di altri scrittori, si forma e si aggrega una nuova esperienza che riguarda la lingua e l'ambiente circostante, ovvero si costituisce un'aspettativa poetica e un orizzonte tematico che tende a una prosa che vorrebbe sì raccontare la guerra, ma in una chiave diversa. Non c'è più la prospettiva eroica, scritta nell'orizzonte delle aspettative codificate, ma ci sono una visione del mondo spiccatamente urbana e le testimonianze dalla posizione marginale di tutti coloro che rifiutano di fare parte di questa disgrazia collettiva. La conseguente *poetizzazione* di questa esperienza produce inevitabilmente una sorta di disfattismo.

David Albahari<sup>15</sup>, nato nel 1948, a Peć, in Kosovo, ha vissuto a Belgrado dalla prima infanzia fino a dieci anni fa, quando si è trasferito in Canada, a Calgary. È un narratore di orientamento postmoderno, assai conosciuto in tutto il mondo, tradotto in quindici lingue. Con la sua poetica breve e con un'apparente semplicità, conduce il lettore in situazioni drammatiche inusuali, diverse e ontologiche, dominate da motivi ossessivi, dai quali traspirano la tensione e il pensiero profondo sulla fenomenologia della vita con tutti i suoi paradossi.

Immergendosi in ricerche estetiche moderniste, Albahari ar-

<sup>15</sup> In Serbia ha pubblicato sette raccolte di racconti brevi e sette romanzi. Lavora anche come traduttore e redattore per le case editrici *Vreme knjige*, dal 1993, e, dal 1996, per la *Stubovi kulture* di Belgrado. Ha vinto il premio Ivo Andrić per la raccolta di racconti *Opis smrti del 1982* [in italiano *La morte di Ruben Rubenović*. Si veda nota 5], e il premio NIN per il romanzo *Mamac del 1996*. Ha scritto i romanzi *Sudija Domitrijević, 1978; Cink 1988, Kratka knjiga, 1993; Snežni covek, 1995; Mamac, 1996; Mrak, 1997; Gec i Majer, 1998; Svetski putnik, 2001*, ed i racconti *Porodično vreme, 1973; Obične priče, 1978; Opis smrti, 1982; Fras u šupi, 1984; Jednostavnost, 1988; Pelerina, 1993* (vincitore del premio Stanislav Vinaver); *Izabrane priče, 1994; Neobične priče, 1999, e Drugi jezik, 2003*.

riva fino al profondo del dramma esistenziale dell'essere, ottenendo tutto ciò grazie a tecniche narrative a lui precipue ed ormai riconosciute come sua cifra stilistica, vale a dire rendendo la lingua densa e sintetica, ingrandendo tutti gli effetti, da quelli emotivi a quelli di pensiero e visivi, sprofondando nei lati nascosti dell'essere umano, quei lati confusi e intrecciati che solo l'occhio attento del maestro riesce ad individuare.

Il romanzo *Mamac* (*L'esca*)<sup>16</sup>, edito nel 1996, è una storia complessa, polifonica, composta da tre voci: dalla voce del narratore, da quella della madre defunta registrata nel magnetofono prima di morire, e da quella di Donald, l'amico canadese del narratore, il suo *alter ego*. La morte, intesa come ossessione poetica e esistenziale, avvicina questo romanzo a quelli precedenti<sup>17</sup>. La narrazione di Albahari ha compiuto il cammino che parte dalla convinzione che «le cose semplici (la morte) possono essere annullate dalle strutture complesse (la narrazione)»<sup>18</sup> e giunge fino alla rassegnazione maturata in *Mamac*: «l'uomo nella morte diventa quello che è, quello che nessun altro può essere»<sup>19</sup>, avvicinando così l'estetica all'esistenza. Per quanto riguarda la tematica, il romanzo *Mamac* si può leggere da un lato come un tentativo di analizzare in modo diverso, sotto la pressione degli avvenimenti storici, una storia di emigrazione rispetto a quella descritta nel precedente romanzo *Snežni čovek*<sup>20</sup>, mentre dall'altro può essere considerato il se-

<sup>16</sup> Bibliografia sul romanzo *Mamac*: T. BRAJOVIĆ, *Priča i smrt*. Si veda nota 18. S. VLADUŠIĆ, *Mamac i Cink*, prefazione dell'edizione serba, Beograd, Narodna knjiga, 1996.

<sup>17</sup> In particolare in *Opis smrti*, Beograd, Prosveta/Rad 1982, tradotto in italiano con il titolo *La morte di Ruben Rubenović*, Milano, Hefti edizione, 1989, traduzione di Silvio Ferrari, prefazione di Milorad Pavić.

<sup>18</sup> *Apud* T. BRAJOVIĆ, «Priča i smrt», in *Knjiga* (supplemento letterario della rivista *NIN*), n. 1, ottobre 1996.

<sup>19</sup> *Ibidem*.

<sup>20</sup> *Vreme knjige*, Beograd, 1995. Il romanzo comincia con l'arrivo di un eroe senza nome in un aeroporto dell'America del nord, e finisce con l'abbandono dello stesso narratore nella natura in mezzo ad una tempesta di neve. Lo schema è come sempre tragico. Il personaggio di Albahari tenta di compiere un'impresa impossibile e invece vive una sconfitta prevedibile. Confrontando l'eroe senza nome con il mondo sconosciuto, dove nessuno lo capisce, e portandolo in contatto con una semplice carta (distrutta) dell'Impero romano, lo scrittore è riuscito senza patetismi a intravedere il percorso del Vecchio mondo. Il silenzio e la raffinatezza linguistica priva di grandi pretese dominano *Snežni čovek*. Per la bibliografia sul romanzo, si vedano G. Božović, «Glas lirske nemošti - O romanu Snežni čovek», in *Reč*, anno 2, n. 16, 1995; S. DAMJANOV, «Čovek u prostoru i vremenu», in *Polja*, anno

guito della storia familiare di Albahari. Questa iniziò nel romanzo *Cink*<sup>21</sup>, nel quale la figura del padre perduto sostituisce quella della madre defunta, intorno alla quale circola, per così dire, tutta l'energia testuale del libro. Mentre *Cink* ha una struttura frammentaria, dentro la quale si percepisce che la volontà dell'autore di creare un racconto funzionale viene ininterrottamente disturbata dal suo racconto della vita intima, *Mamac* trascura il problema della funzionalità mettendo in primo piano la lotta dell'autore contro le voci dei morti, che qui appaiono come insolita ma unica possibilità di raccontare qualcosa. All'insicurezza e alla titubanza della narrazione dell'autore si contrappone la sicurezza del racconto della madre, l'incertezza della scrittura si contrappone alla certezza della voce:

*Mamac* è un libro che parla del vuoto oppure, della perdita della pienezza. Non so se queste due sono la stessa cosa. Quando ho cominciato a scrivere, ero convinto che questo intreccio di tre voci diverse inevitabilmente mi avrebbe portato nell'abbondanza, però quando sono arrivato alla fine, il vuoto mi ha toccato come la lingua gelida dell'inverno... *Mamac* non offre al lettore un mondo compiuto, ma i veli che il lettore stesso, se vuole, svela dal proprio mondo. Non so se può essere altrimenti, dato che il mondo che si descrive non è assolutamente compiuto, ma si trova in una fase di formazione, nel quale sono presenti tutti e tre i livelli temporali – il livello del passato, del presente e del futuro che confluiscono in un unico livello, quello del passato. Il passato in quel mondo è l'unico parametro: si vive come se la vita fosse già vissuta, si muore come se fossimo già morti<sup>22</sup>.

Si ritorna di nuovo al tema della morte e della guerra attra-

41, n. 401-402, 1996; V. PAVKOVIĆ, «Duboko na severu», in *Politika*, 21 ottobre 1995; M. PANTIĆ, «Veliko ogledalo sveta - Srpski roman 95», in *NIN* 1996, numero 2119, e B. RAKOČEVIĆ, «Snežni čovek», in *Pobjeda*, anno 52, n. 10774, 1995.

<sup>21</sup> Beograd, Dereta 1995. Per la bibliografia sul romanzo si vedano: M. VUKADINOVIĆ, «Cink», in *Književna reč*, anno 18, n. 340; S. DAMJANOV, «Pet premisa pripovesti», in *Književna reč*, anno 18, n. 337; P. DOJČINOVIĆ, «Karneval strogosti», in *Vidici*, n. 256-257, 1990; S. DJORDJIĆ, «Cink», in *Borba*, anno 68, n. 124; S. ŽIVKOVIC, «Slatki mali metak iz lijepog plavog pištolja», in *Gradina*, anno 24, n. 3; E. JAHIĆ, «Roman u prilog priči», in *Glas*, 10 agosto 1990; M. JERGOVIĆ, «Jezik je svijet koji ne postoji», in *Odjek*, n. 15; T. JUKIC, «Pocinkano nebo nad Zemunom», in *Pitanja*, n. 3/3, 1989; C. MIRKOVIĆ, «Onomatopeja smrti», in *Politika*, anno 86, n. 27143 e, dello stesso autore, *Pod okriljem nečastivog - Šezdeset savremenih srpskih roman-sijera*, Beograd, Dereta, 1995, pp. 12-16.

<sup>22</sup> Si veda D. ALBAHARI, note dell'autore in *Mamac*, *passim*.

verso il nastro del magnetofono, inteso come metafora dell'album che raccoglie i fatti storici in cui si trovano i riferimenti alle guerre, all'emigrazione volontaria, alla perdita: la madre e la lingua madre, che nel continente nordamericano diventa assolutamente anacronistica.

Il maledetto destino del popolo ebraico e il ripetersi inesorabile della storia appaiono all'inizio il tema predominante, però presto ci si accorge delle "esche" linguistiche, delle espressioni comuni che col tempo hanno perso l'espressività e il contenuto. Allora si capisce perché "il racconto nel racconto", lo «scricchiolio della voce» come dice l'autore stesso, nominando la voce che si sente dal magnetofono «è l'unica vera voce in questa stanza. La voce della mamma è un'illusione, l'intreccio della scrittura del magnetofono, però la mia voce non c'è... io da tempo taccio».

L'angoscia e il tentativo di mettere di nuovo le radici altrove, il tentare di rompere col passato, come in un momento il personaggio del libro vorrebbe fare rispedendo il nastro a Belgrado, significano, con tutta la absurdità che tale tentativo comporta, cercare di raccontare una storia per poter trasformare i fatti in finzione, determinando così un inizio e una fine. L'uomo emarginato dalla guerra, soffre da solo:

l'individuo che con ubbidienza accetta il corso della storia, e quello che cerca, invece, di individuare la mossa – sì, la mossa, come se si trattasse di una partita a scacchi – che avrebbe potuto farlo uscire non solo al di fuori di questo corso della storia, ma addirittura di condurlo sufficientemente lontano da tutte le correnti d'aria o da quelle sotterranee che potrebbero farlo ritornare lì<sup>23</sup>.

Vladimir Arsenijević<sup>24</sup>, giovane scrittore belgradese, appartiene invece ad un'altra generazione, quella che ha vissuto l'angoscia delle guerre balcaniche in casa propria, a Belgrado; in

<sup>23</sup> *Ivi.*

<sup>24</sup> Figlio di un capitano della marina, nel 1971 si trasferisce con la famiglia a Belgrado dove trascorre gli anni dell'adolescenza e della prima giovinezza. Viene coinvolto nel movimento *punk* e *new wave*, che dalla fine degli anni Settanta e all'inizio degli anni Ottanta si afferma a Belgrado. Dopo un periodo trascorso in vari complessi musicali come chitarrista, si trasferisce in Londra dove vive le esperienze dei movimenti *underground*. Torna a Belgrado poco prima dello scoppio della guerra. Con la pubblicazione di *Sottocoperta* ha coronato il suo sogno di diventare scrittore. Il libro gli ha permesso di ottenere, nel 1994, il premio *NIN* vinto, in passato, da I. Andrić, A. Tišma, M. Pavić e D. Kiš.

quella Belgrado metropolitana negli anni Settanta ed Ottanta, nazionalista e turbo-folk negli anni Novanta. Privata della propria dignità, impoverita, intimorita nell'ultimo decennio, Belgrado rimane comunque una città viva e vivace, multietnica. È una città che è riuscita, negli ultimi quattro anni, a riavere la propria identità metropolitana ed a riottenere ciò che aveva perduto, vale a dire soprattutto le persone che, negli anni bui, sono andate all'estero e che sono ritornate dopo il 5 ottobre del 2000 (quando una rivoluzione popolare ha rovesciato il governo di Milošević per ripristinare il risultato delle elezioni politiche, vinte dal cartello dell'opposizione DOS).

Si stima che, tra il 1990 ed il 1997, più di 400.000 studenti e laureati abbiano lasciato la Serbia e soprattutto Belgrado. L'agonia e le manifestazioni studentesche dell'inverno del 1996/97 erano finite; Arsenijević più di una volta si era rivolto agli studenti in piazza, incoraggiandoli e schierandosi con essi. Per capire tale temperie è opportuno citare la giovane scrittrice belgradese Jasmina Tešanović<sup>25</sup>, alcuni racconti della quale sono stati pubblicati nell'antologia di narrativa serba edita nel 2003 da Feltrinelli a cura di Nicole Janigro<sup>26</sup> con il titolo di *Casablanca serba. Racconti da Belgrado*:

Dice Tešanović della sua città: "È un luogo che macina, che assorbe, che offre il suo linguaggio a chiunque ci viva, indipendentemente dalla provenienza. Personalmente ho sviluppato per Belgrado un amore compulsivo, come se si trattasse di un bambino malato: non puoi lasciarlo, non lo lasceresti mai nei guai, ha il suo spirito nelle contraddizioni"<sup>27</sup>.

Con il suo primo romanzo *U potpalublju (Sottocoperta)*, Arsenijević ha ottenuto un successo notevole: numerose ristam-

<sup>25</sup> Scrittrice e traduttrice belgradese. Ha vissuto per quindici anni all'estero. Si è laureata a Milano. Scrive saggi e racconti. In Italia sono stati pubblicati: *Normalità. Operetta morale di un idiota politico*, Firenze, Fandango libri, 2000. Da questo diario è stato trattato il documentario *Diario di Belgrado. Jasmina e la guerra* di Dinko Tucaković; i suoi tre racconti *La mia Belgrado. Ljubica, E-mail, La legge della realtà* sono pubblicati nell'antologia di prosa contemporanea serba in *Casablanca serba* a cura di Nicole Janigro, Milano, Feltrinelli, 2003.

<sup>26</sup> Saggista e psicologa, nata a Zagabria, vive a Milano. L'autrice, che si occupa da sempre di Balcani, ha pubblicato *L'esplosione delle nazioni*, Milano, Feltrinelli, 1993; *Dizionario di un paese che scompare. Narrativa della ex Jugoslavia*, Roma, Manifestolibri, 1994; *La guerra moderna come malattia della civiltà*, Milano, Bruno Mondadori, 2002.

<sup>27</sup> Dalla presentazione del libro *Casablanca serba - Racconti da Belgrado* curata da Nicole Janigro, *Vreme* n. 676, anno 2004.



pe, riconoscimento quasi universale della critica e la traduzione del romanzo in quindici lingue. C'è un certo numero di motivi che spiegano il suo successo: il fatto che sia pressoché sconosciuto, la sua manipolazione, sorprendentemente abile, del diagramma ed il linguaggio fresco e gergale delle generazioni più recenti della sua amata città.

Nel romanzo *Sottocoperta*<sup>28</sup>, Arsenijević si immerge nella desolazione delle vie di Belgrado degli anni bui, dell'inizio degli anni Novanta, nelle quali incontra trafficanti di droga, musicisti non realizzati, giovani depressi... Tutti costoro cercano, ma senza successo, di trovare un senso per la loro vita e di occuparsi di qualcosa di nuovo.

Nell'autunno del 1991 a Belgrado una giovane coppia aspetta la nascita del primo figlio. Angela, la futura madre, ha da poco smesso di *farsi*, il futuro padre-narratore è confuso ed inquieto, insieme sognano di trasferirsi altrove, a New York o forse a Roma. Sono giovani europei, in nulla e per nulla diversi dai loro coetanei di Londra o di Parigi, così si sentono, almeno fino all'ottobre di quell'anno, quando esplose la guerra nella ex Jugoslavia. In ciò consiste la metafora della vita: nel momento in cui la morte bussava alla porta, la vita si rigenera. Questo figlio, cercato dal protagonista «come un analgesico-placebo» che cresce nel ventre di Angela come cresce la guerra.

Arsenijević racconta il lento insinuarsi nella vita che all'inizio gli appare «una semplice guerra», di cui in fondo potrebbe non importargli nulla. Tanto, nella metropoli, i giovani morti per droga ancora prima della guerra erano parecchi:

Che m'importa di una semplice guerra? mi chiedevo allora. La gente intorno a me non faceva altro che morire, nei modi più incredibili, e nei tardi anni Ottanta e primi anni Novanta quel ritmo si era talmente intensificato che nella mia testa non riuscivo nemmeno a compilare una necessaria, per quanto cupa, statistica dei deceduti, e invece ronzava eternamente un'intera armata di potenziali Angeli... Tutte quelle morti singole, prese nel loro insieme, rappresentavano solo un'ouverture privata di una classica sanguinosa tragedia pubblica.<sup>29</sup> (p. 28)

<sup>28</sup> La bibliografia sul romanzo *Sottocoperta* è assai copiosa. Elenchiamo alcuni titoli: P. RUMIZ, prefazione a *Sottocoperta*, Roma, Edizioni Coedit 2000, 1995; D.J. DIMITRIJEVIĆ, «Agon i Antagon», in *Alexandria*, n. 1, 1998; R. STANKOVIĆ, «Politika nije moja solja čaja», in *NIN*, 22 giugno 2000; T. NJEŽIĆ, «Intervista con V. Arsenijević», in *Blic*, 23 settembre del 2002; R. LOTINA, «Arsenijević: Otvorena su mi vrata na Kosovu», in *Dnevnik*, 6 maggio 2001; S. POSTIĆ, «Arsenijević i Jokanović», in *Threads Reviews*, n. 8.

<sup>29</sup> Cito dalla traduzione italiana.

I primi segnali sono deboli: il telefono che non squilla più, perché gran parte degli amici sono scappati oltre confine, l'incapacità di distinguere il desiderio dallo spirito d'adattamento. La consapevolezza di quello che sta accadendo è come un urlo, una corrente che spazza via, un vortice che risucchia sempre più gente:

Sottocoperta, dove si hanno minori probabilità di salvarsi quando la nave affonda, ma al tempo stesso si può vivere più a lungo, perché passa parecchio tempo prima che l'acqua ti raggiunga.

«Gli uomini – scrive l'autore – non sono scagliati all'inferno, ma contrariamente all'opinione corrente, e secondo la loro vera natura che forse non riconoscono durante la loro vita mortale, si scelgono da sé il loro destino». (p. 47)

L'autore descrive l'irrompere della guerra senza stupore, come una delle possibilità dell'esistenza.

I giovani privi di soddisfazione materiale lasciano tutto all'immaginazione, ai sogni:

Forse eravamo nella sottocoperta di una nave, forse non usciremo mai da essa, ma di quella notte non me ne importava nulla. Abbiamo riso entrambi, di cuore, ma lo so: eravamo addormentati. (p. 94)

Quella di Arsenijević non è una resa di fronte agli avvenimenti, ma una passionale e cosciente chiusura delle menti e dei cuori dei suoi personaggi, dato che hanno già perso il bene più prezioso, vale a dire una normale esistenza umana.

Il romanzo *Sottocoperta* fa parte di una tetralogia di cui è stato pubblicato finora solo il secondo volume intitolato *Angela*<sup>30</sup>.

Quando, nel 1999, lo scrittore voleva cominciare il terzo volume, cominciò una guerra particolare, ovvero il bombardamento di Belgrado da parte delle forze della NATO. Solo allora Arsenijević decise di scrivere un diario di guerra, sotto le bombe, giorno dopo giorno. Il caso volle che nello stesso periodo il giovane narratore riuscisse, tramite lo scrittore albanese Baskim Sehua e il *Parlamento Internazionale degli Scrittori*, a recarsi per alcuni mesi a Ciudad de México dove conobbe e fece amicizia con Dzevdet Bajraj, poeta albanese fuggito dal Kosovo in guerra. Dalla loro frequentazione e dalle loro con-

<sup>30</sup> V. ARSENIJEVIĆ, *Andjela*, Beograd, Stubovi kulture, 1998.

versazioni nasce il libro *Mexico*<sup>31</sup>, pubblicato nel 2000. Si tratta di un diario intimo, molto personale, completamente diverso dalle prime opere come *Sottocoperta* ed *Angela*. Ripulito dal gergo e dalla spensieratezza giovanili, *Mexico* trasmette una seria preoccupazione per la pura esistenza e sopravvivenza fisica:

Non è semplice vivere sotto assedio. Però noi siamo abituati a tutto. Esiste qualcosa che fino adesso non abbiamo vissuto? Da anni intorno a noi tutto rimbomba ed è naturale che abbiamo imparato a stringere i denti. Ad ogni nuovo pugno perdiamo l'equilibrio, è vero, alcuni di noi cadono, però la maggioranza rimane in equilibrio. Alcune abitudini si prendono velocemente. Scuotiamo la testa e andiamo avanti. Sappiamo anche chiuderci in noi stessi e, se è necessario, ci comportiamo come se niente fosse. Non ci interessano i dettagli. Sappiamo che viviamo le conseguenze di un governo supremo, irresponsabile e distruttivo, però siamo anche coscienti che niente in questo mondo è eterno... (p. 184)

Altrettanto interessante è un altro giovane scrittore belgradese, Mileta Prodanović<sup>32</sup>, autore del libro *Vrt u Veneciji (I giardini a Venezia)*<sup>33</sup>.

Un'ulteriore storia di una generazione perduta, di un paese sfortunato in un mondo fortunato, dell'illusione, di una realtà di xenofobia e di libertà, di tutti coloro che sono rimasti in una Belgrado "lebbrosa", come il narratore definisce la sua città, e di coloro che sono fuggiti da essa: «Non posso ricordarmi con esattezza quando ho pensato per la prima volta che la mia città fosse bucata in qualche modo strano. Quando mi è diventato chiaro che da esso comincia a scorrere una sorta di sostanza vitale». (p. 53)

Nell'ambiente di una città guerrafondaia, poliziesca, nella cacofonia delle manifestazioni studentesche del '96 (i manifestanti in segno di protesta battevano le pentole), si descrive la reminiscenza di un'eccezionale generazione di giovani artisti. Questo romanzo è un dramma personale, generazionale e collettivo, descritto attraverso un intreccio di amore, guerra e arte. Nella già menzionata antologia *Casablanca serba* di Nicole Jani-

<sup>31</sup> V. ARSENIJEVIĆ, *Mexico*, Beograd, Rende, 2002.

<sup>32</sup> Scrittore e pittore nato a Belgrado nel 1959. Ha pubblicato: *Večera kod Svete Apolonije* (1983); *Novi Klini* (1989); *Putopisi po slikama i etiketama* (1993); *Pas prebijene kočme* (1993); *Nebeska opera* (1995); *Pleši, čudoviste na moju nežnu muziku* (1996); *Crvena marama sva od svile* (1999); *Ovo bi mogao biti vaš srećan dan* (2000); la raccolta di poesia *Mijazma* (1994); il racconto di viaggi *Okolo na putu* (2000), e *Stariji i lepši Beograd* (2001).

<sup>33</sup> Beograd, Stubovi kulture, 2002.

gro troviamo un altro racconto di Mileta Prodanović intitolato *Un aiutante discreto*.

A questa stessa generazione di autori nati tra la fine degli anni Cinquanta e i primi anni Sessanta, appartiene anche Goran Petrović. Lo scrittore è nato nel 1961 a Kraljevo, cittadina situata nel cuore della Serbia, famosa per il monastero medievale di *Žiča*, nella cui biblioteca (civica) questo giovane e promettente scrittore lavora a tutt'oggi come bibliotecario. Attivo da dieci anni, ha ricevuto numerosi premi letterari, tra i quali anche il Premio NIN per un libro pubblicato nel 2000 con il titolo *Sitničarnica kod srećne ruke*<sup>34</sup>.

*Sitničarnica kod srećne ruke* (*La merceria 'Alla mano fortunata'*) è un romanzo dedicato al fenomeno della lettura, ad una delle rare attività intime che sopravvivono e persistono. L'autore riflette sulla possibilità della cosiddetta lettura parallela, quel tipo di lettura che permette a due o più lettori, casualmente o intenzionalmente, aprendo contemporaneamente lo stesso libro, di trovarsi e riconoscersi nel mondo parallelo della letteratura. In entrambi i casi, comunque, nel romanzo si tratta la letteratura come un'area comune, ma isolata e protetta dall'esilio volontario, dall'emigrazione, dal punto d'arrivo delle nuove migrazioni.

A causa dell'impossibilità di resistere in un mondo sempre più chiuso, sempre più stretto, sempre più soffocato dall'amara realtà, i personaggi di questo romanzo cercano, trovano e realizzano un terreno nuovo, il tempo nel tempo, almeno per alcune ore, prolungando in tal modo la loro esistenza.

Dall'altra parte, la trama scivola sulle tracce del destino di un popolo, in un certo senso seguendone il triste destino durante l'ultimo secolo dello scorso millennio. Secondo Petrović, sembra che tutto il secolo sia una sequenza di amori inutili, un susseguirsi di investimenti non corrisposti, di ideali nei quali si è consumati e, alla fine, tutti confusi.

Narrata al contrario, la storia è collocata nella Belgrado d'oggi e, nello stesso tempo, in quella degli anni Venti del secolo scorso. I protagonisti che nella vita reale/odierna non si conoscono, vengono a contatto e scoprono che i loro destini

<sup>34</sup> G. PETROVIĆ, *Sitničarnica kod srećne ruke*, Beograd, Narodna knjiga, 2000. Traduzione italiana di Dunja Badnjević, *Sessantatove cassetti*, Milano, Ponte alle Grazie, 2004.

erano intrecciati già settant'anni fa, ma tutto ciò soltanto attraverso i libri e quasi mai nella realtà.

Il fatto è che leggere gli stessi libri senza vedersi e senza conoscersi li unisce e li fa persino innamorare. Nel romanzo di Petrović leggono tutti: legge il correttore di bozze Adam, giovane studente di lingue, cui è assegnato un lavoro particolare (correggere per conto d'oscuri clienti un antico libro intitolato *La mia fondazione* in cui non esistono i personaggi, ma solo la descrizione di una villa misteriosa); legge l'anziana, eccentrica signora Natalija Dimitrijević, discendente di una famiglia della vecchia borghesia belgradese; legge anche la giovane ragazza Jelena, assunta dall'anziana signora come dama di compagnia e di lettura, ma presa troppo dal desiderio di imparare l'inglese e di andarsene poi oltreoceano lontano dai problemi del paese; legge, infine, anche l'anziano agente segreto Pokimica, personaggio contraddittorio, risuscitato dal vecchio regime comunista, da sempre segretamente innamorato della signora Natalija. Tutto è possibile nel meraviglioso mondo di *Sitničarnica*: è possibile ritrovare intatti i negozi distrutti durante la seconda guerra mondiale, è possibile passeggiare per i vicoli belgradesi da tempo scomparsi o trasformati in grandi viali, è possibile comprare i rari dischi di vinile del 1926 del giovane pianista Arthur Rubinstein, e tutto ciò in grandi magazzini mai costruiti.

Tutti i personaggi di *Sitničarnica* leggono, leggono oggi come leggevano settanta anni fa. Nella lettura si amano, discutono e persino muoiono. I loro destini si intrecciano negli incontri sublimi che avvengono durante il loro abbandono alla lettura, e tutto quello che succede tra loro avviene nella villa descritta fino ai minimi dettagli nelle pagine ingiallite del libro misterioso.

I personaggi di Goran Petrović popolano allora un altro libro, il libro nel libro, ovvero quello che deve correggere il giovane studente Adam, lo invadono con la loro presenza e con la loro curiosità e solo allora si capisce il senso dell'esistenza di quest'ultimo: serve da quinta, da seconda casa dove ci si sente meglio, dove è permesso cambiare la disposizione dei mobili, mangiare un piatto raffinato fatto dall'anziana cuoca o fare una lunga passeggiata nel parco tra innumerevoli tipi di piante e insetti oppure, semplicemente, chiacchierare e riposarsi un uno dei saloni della casa:

Ovviamente dentro casa non si vedeva molto bene, e ad Adam ci volle un po' per abituarsi, per far combaciare i contorni dei mobili e

delle suppellettili con i ricordi della precedente lettura, con il ricordo di dove si trovava la casa. In un primo momento non si mosse per evitare di inciampare contro qualcosa, poi si mise di nuovo in ascolto. Aveva la sensazione che le orecchie gli crescessero, che potessero captare qualsiasi rumore, ogni crepitio del mobilio in legno – che sembrava voler tornare dov'era prima, dopo essere stato spostato – ogni cigolio del *parquet* incurvato, ogni scricchiolio dello smalto delle porcellane, ogni battito del proprio cuore, persino il fragile sviluppo dell'oggi – oltre il passato... Salendo con circospezione uno scalino alla volta, Adam arrivò al secondo piano. C'erano delle porte. Tre. E chiuse... Dalla terza stanza giungeva una discussione: sulla fessura sotto la porta tremolava orizzontale la luce della candela, e si poteva facilmente distinguere quale voce appartenesse a Natalija Dimitrijević e quale a Jelena, la sua dama di compagnia<sup>35</sup>. (p. 69)

Ci sono personaggi che addirittura si trasferiscono nell'altro romanzo, trovano lì il loro rifugio e non escono mai più da esso come l'anziana cuoca Zlatana:

Attraverso il vetro della cucina ancora appannato, le braci sul fornello mandavano un ultimo bagliore rosso. La cuoca Zlatana sedeva piegata in avanti con la testa abbandonata sulle braccia piegate sul tavolo. Dormiva il sonno dei giusti, attornata da innumerevoli recipienti e terrine di verdura; di tanto in tanto blaterava, molto forte, proprio come faceva quando da sveglia parlava fra sé e sé. Oppure schioccava le labbra e la lingua, come se assaggiasse nel sonno le sue prelibatezze. (p. 83)

Quando fu cacciata dalla villa dai nuovi proprietari del libro, la trovarono in un incrocio belgradese senza documenti.

Dopo cinquant'anni di assenza dalla realtà non sapeva dove andare, e di sera l'hanno condotta nella più vicina stazione di polizia e siccome non sapevano cosa fare di lei, quella stessa notte fu sistemata in un ospizio per le persone senza tetto.

– Ma quanti siete?! Non vi vuole nessuna storia, nessun libro?! – domandava a voce alta ai passanti e ai barboni dell'ospizio. (p. 290)

*Sitničarnica* è un romanzo scritto in sessantanove capitoli, corrispondenti ai sessantanove cassetti di un mobile antico di legno di rosa e di limone. Così nel libro di Goran Petrović si realizza una meravigliosa variazione nell'incastro del passato e del presente, del sogno e della realtà, magia balcanica simile al realismo magico di un García Márquez o di Milorad Pavić, autore di uno dei libri più tradotti, *Il dizionario dei Cazari*<sup>36</sup>.

<sup>35</sup> La traduzione di questo e dei brani successivi è di Marta Vanin.

<sup>36</sup> Milorad Pavić è cattedratico di letteratura serba presso la Facoltà di lingue dell'Università di Belgrado. Il suo romanzo *Il dizionario dei Cazari*,

A proposito della vecchia società borghese descritta nel romanzo e di quella d'oggi, lo scrittore afferma in un'intervista, nella quale traspirano tutta la malinconia e il dispiacere che affligge un'intera generazione di scrittori:

In quest'area geografica è una rarità che il nipote erediti qualcosa dal proprio nonno, o il figlio dal proprio padre. Ciascuno comincia dal nulla a costruire la casa, a creare la biblioteca della famiglia. Solamente le frontiere si moltiplicano con le divisioni e della proprietà spesso rimangono solo i ricordi e i racconti<sup>37</sup>.

Un'altra particolarità di questo romanzo, e forse ciò che lo rende prezioso, è la sua lingua. I termini, le parole oggi desuete, sono rivalutate e rispolverate maestosamente, creando un linguaggio ricco e poetico. Petrović spiega questo suo procedimento narrativo:

Quando ricostruisco un'epoca non raccolgo solo i documenti, ma cerco di ricostruire anche il lessico d'allora, affinché il lessico sia adeguato al tempo e al personaggio<sup>38</sup>.

Il romanzo è stato tradotto in francese, in russo ed in inglese. Che l'amore e la lettura e, aggiungiamo, anche l'amore per la traduzione, siano due passioni dell'uomo, tra le quali esistono legami profondi che ci trasportano attraverso lo spazio e il tempo, è confermato da un fatto molto curioso: nel 2002 il libro veniva tradotto contemporaneamente da diversi traduttori a Mosca, New York e Parigi e questi traduttori hanno affermato con estrema serietà, in sintonia con lo spirito del romanzo, che si frequentavano regolarmente nel libro *Sitničarnica*.

È necessario sottolineare un altro aspetto nuovo e interessante della letteratura contemporanea serba, vale a dire l'affermazione ed il successo di critica e pubblico del racconto breve, asciutto e ironico. La letteratura serba si fonda sui grandi romanzi; ultimamente però è il racconto breve la forma narrativa prescelta non solo dai giovani narratori, ma anche da quelli già affermati come Svetislav Basara, Dragan Velikić, Mihajlo Pantić, David Albahari, come testimoniano i suoi ultimi libri *Neo-*

vincitore di numerosi premi tra cui anche quello della rivista *NIN*, è stato tradotto in quindici lingue. Nel romanzo si intrecciano magistralmente passato e futuro, sogno e realtà, verità e menzogna, luce e buio, vita e morte.

<sup>37</sup> R. STANKOVIĆ, «Treća sreća», in *Kazivanja*, 27 gennaio 2001.

<sup>38</sup> *Ivi*.

*bične priče* e *Drugi jezik* e anche Goran Petrović, nel suo ultimo libro pubblicato, *Bliznji*.

Per David Albahari il racconto rappresenta solamente «un termine che rispecchia qualcosa di solito-insolito che si prepara ad avvenire, ovvero il lettore parteciperà nella scoperta di questo solito/insolito, che è in verità la storia del lettore e del narratore»<sup>39</sup>. Con *Neobične priče* e *Drugi jezik*, l'autore ritorna alla forma dei racconti brevi già esplorata in passato. La differenza però è notevole: la struttura dei racconti nuovi è ancora più frammentaria, la prosa è de-fabulizzata, la funzione dell'inizio e della conclusione è mantenuta solo in parte.

Albahari riesce a non cadere nella razionalizzazione, nonostante la scenografia dei racconti che è la semplice quotidianità, senza rinunciare a un passo verso il magico-insolito. Davanti al lettore si apre un ambiente quotidiano di pura semplicità elevato, però, fino ad un livello simbolico.

I racconti del libro *Bliznji (Il prossimo)*<sup>40</sup> di Goran Petrović, recentemente pubblicato e vincitore del premio *Bora Stanković*, sono ricoperti da un velo fantastico: in sostanza ancora giacciono nelle zone del reale, però la serie delle situazioni reali si trasforma in qualcosa di spettrale, e così trascina anche i personaggi nella sfera del fantastico, al limite del normale, per trasportarli poi, nell'epilogo, di nuovo nel reale. Il libro è composto da nove racconti, suddivisi in cinquanta capitoli, che suggeriscono la struttura del romanzo. Così, la dinamica di questa forma breve diventa complessa e rende possibile un cambiamento veloce delle immagini.

La dinamica interna procede dalla scelta dei personaggi e delle situazioni; tutti i personaggi hanno però una caratteristica comune, vale a dire una forte ricerca esistenziale in situazioni irrisolvibili ed estreme. Questo particolare cammino sul bordo di altri mondi, questo penetrare nelle profondità sconosciute dell'uomo, la compassione per l'umanità dei perduti, degli isolati, degli impotenti sono le caratteristiche del nuovo linguaggio di Petrović. La scoperta dell'urlo nascosto nell'uomo, i personaggi denudati fino al nocciolo del loro dolore, testimo-

<sup>39</sup> S. Kostić, «Vernost kratkoj formi», in *Vreme* n. 468, 25 dicembre 1999.

<sup>40</sup> G. Petrović, *Bliznji*, Beograd, Narodna knjiga. Per la bibliografia relativa al romanzo si vedano: T. Nježić, «O dobitniku "Borine nagrade"», in *Blic*, 23 marzo 2003.



niano di tutti noi e dell'orrore sofisticato dell'uomo moderno. Il dolore e l'angoscia personali diventano universali.

La svolta nella ricerca poetica e la grande sfida per quanto riguarda la forma e il soggetto, sono le caratteristiche principali di questa prosa sempre in movimento. Sembra che la particolare situazione socio-politico-culturale nei Balcani favorisca questa ricerca che a volte, come nel caso di Albahari, ha bisogno di essere trasferita altrove, lontano dai luoghi irrequieti. Ciò nonostante, anche Albahari afferma<sup>41</sup>:

Allora ho capito perché non potrò mai avere un rapporto giusto con l'America: riconoscevo tutto come le scene dai film già visti... Cammino, questo è vero, tra le quinte... Neanche un momento era mio, veramente mio... Ero qualcosa di irreali nel mare della realtà illusoria.

Niente può cambiarci o aiutarci, nemmeno il viaggio in America.

#### ABSTRACT

The article inspects the tendencies of contemporary Serbian novel mainly in three authors: David Albahari, Vladimir Arsenijević and Goran Petrović. Here are also taken in consideration the aspects of the language and the ambients in their novels.

#### KEYWORDS

Serbian novel. Albahari. Arsenijević.

<sup>41</sup> *Cink*, p. 123.

Isabella Molinaro

## YVES BONNEFOY E MELANIE KLEIN: INCONTRI E CONFRONTI IN UN OSCURO ARRIERE-PAYS

*Nos vies ne me paraissent avoir de sens que si  
Elles gardent le contact, ne serait-ce que de  
Façon fugitive, avec un dehors infini, obscur,  
Duquel nous sommes nés, au sein de quoi nous  
Férons retour<sup>1</sup>.*

### Introduzione

*L'Arrière-pays* d'Yves Bonnefoy – opera autobiografica, *récit en rêve*<sup>2</sup>, nonché riflessione sull'immagine<sup>3</sup> – descrive un vero e proprio viaggio iniziatico – verso un *ailleurs*, un luogo immaginario o ideale che, paradossalmente, è situato nella concretezza dell'*ici* – durante il quale il lettore è trascinato nel paese d'infanzia e nei luoghi di vacanza dell'autore – Tours e Toirac – e, da lì, fino in Italia, in India e in Grecia, in compagnia di Virgilio, Rimbaud e Chestov. Rito di iniziazione<sup>4</sup> – ci sarà pure una sorta di discesa agli inferi dantesca – o percorso interiore – inteso come sofferto travaglio di autoanalisi, con relativa evoluzione psicologica –, l'esperienza descritta ne *L'Arrière-pays* contiene dunque una valenza mitico-simbolica interessante per un'indagine di tipo psicoanalitico che questo saggio si propone

<sup>1</sup> Riprendo parte di una risposta che Yves Bonnefoy diede alla domanda postagli da Michel Crépu – “Existe-t-il des hauts lieux” –, durante un'intervista del 1990 e che viene riproposta da Robert Kopp nel dossier del numero di giugno 2003 della rivista *Magazine Littéraire*.

<sup>2</sup> Per una definizione di *récit en rêve* si veda la postfazione di J.E. JACKSON, in Y. BONNEFOY, *Rue Traversière et autres récits en rêve*, Paris, Gallimard, 1992, p. 209-216.

<sup>3</sup> Una sintetica ma eloquente definizione di immagine, proposta da Yves Bonnefoy, potrebbe essere la seguente: “J'appellerai *image* cette impression de réalité enfin pleinement incarnée qui nous vient, paradoxalement, de mots détournés de l'incarnation.” Cfr. JOHN E. JACKSON, *A la souche obscure des rêves*, Paris, Mercure de France, 1993, p. 94.

<sup>4</sup> Per approfondire la conoscenza dei riti d'iniziazione, suggerirei la lettura del libro di SIMONE VIERNE, *Rite, Roman, Initiation*, Grenoble, Presse Universitaire, 1973.

di affrontare, ma potrebbe essere letta, inoltre, da una prospettiva prettamente etico-morale, come l'avventura e la disavventura di un eroe o anti-eroe<sup>5</sup> che, partendo, diserta i suoi doveri per affrontare un viaggio, forse, senza ritorno, attraverso il tempo e lo spazio.

Bonnefoy crede, tuttavia, che ogni punto d'arrivo, ogni meta raggiunta in un viaggio, sebbene presupponga una crescita, si riveli inesorabilmente un eterno ritorno ad un punto iniziale<sup>6</sup>: ciò che conta è perseverare, comunque, nel tentativo ammirevole di voler leggere le parole (trasparenti) tra le righe, ovvero nel voler bere "à pleines mains [...] une eau qui se refuse"<sup>7</sup>.

*L'Arrière-pays* inserisce perciò il suo autore all'interno di una tradizione di eroi e di viaggiatori il cui destino è segnato inesorabilmente dall'esperienza viatoria<sup>8</sup> che, per Bonnefoy, s'intreccia con la contemplazione di opere d'arte, con la descrizione del paesaggio e con il sogno<sup>9</sup>.

<sup>5</sup> In un'intervista rilasciata da Jean Starobinski a Robert Kopp, pubblicata nel precitato numero della rivista *Magazine Littéraire* – all'interno di quello stesso dossier in cui Kopp ha raccolto le testimonianze di molti critici e poeti, amici di Bonnefoy –, si sottolinea la centralità del motivo del viaggio ne *L'Arrière-pays*, oltre al fatto che partire e viaggiare verso le proprie chimere significa rifuggire i propri doveri e se stesso: di qui, perciò, l'idea dell'anti-eroe a cui accennavo.

<sup>6</sup> Cfr. Y. BONNEFOY, *Entretiens sur la poésie*, Paris, Mercure de France, 1990, p. 106. Cito alcune righe particolarmente significative a tal proposito: "Et quant à l'évolution qui se dessine ainsi d'oeuvre en oeuvre dans une vie, ce sera certes souvent, comment en douter, l'illusion encore et l'enlèvement dans les difficultés du destin, mais dans quelques cas, pourquoi pas, une maturation tout de même: l'écriture se clarifiant, l'expérience du vrai object y grandissant comme une aube."

<sup>7</sup> Cfr. la poesia di Y. Bonnefoy *De vent et de fumée* nella raccolta di *récits en rêves* intitolata *La vie errante*, Paris, Mercure de France, 1993.

<sup>8</sup> Interessante risulta, a tal proposito, il libro intitolato *Il viaggio come metafora dell'esistenza*, a cura di Claudio Widmann, psicoanalista di scuola junghiana, in cui si trovano riflessioni di analisti junghiani relative al viaggio dell'umanità, al cammino che ogni individuo – quotidianamente – percorre durante la propria esistenza e, inoltre, al percorso che alcune persone compiono in analisi.

<sup>9</sup> Cfr. la summenzionata postfazione di JOHN E. JACKSON in *Rue traversière*, cit., p. 216. Il termine *rêve*, per Y. Bonnefoy, "qualifie ainsi un mode tantôt métaphorique, tantôt plus spécifiquement onirique de la parole."

*Il rapporto privilegiato 'madre-bambino' secondo Bonnefoy e Klein*

Le teorie e le tecniche psicoanalitiche utilizzate in questa sede per interpretare momenti significativi de *L'Arrière-pays* – nonostante le perplessità dichiarate da Bonnefoy nei loro confronti in quanto, a suo dire, esse rimangono in superficie e non raggiungono lo strato più oscuro e profondo dell'inconscio (dove si cela il desiderio di ritornare all'origine, ovvero all'Uno, che è, in realtà, l'origine del desiderio stesso) – sono quelle proposte da Melanie Klein, psicoanalista che rivede alcuni assunti freudiani, focalizzando particolarmente l'attenzione sul rapporto madre-bambino. Approcci psicoanalitici diversi, freudiani, lacaniani e junghiani, sono già stati utilizzati – più o meno sistematicamente – per interpretare alcuni scritti di Bonnefoy che, stando a quanto afferma espressamente in alcuni dei suoi *récits en rêve*, considera il binomio madre-bambino punto di partenza e d'arrivo della sua stessa produzione poetica.

Quel filo magico che unisce il bambino alla propria madre rappresenta, quindi, un interesse comune ed un evidente punto di contatto tra il poeta francese e la psicoanalista viennese, fondatrice della scuola inglese di psicoanalisi. Ne *L'Arrière-pays* Bonnefoy non afferma esplicitamente la rilevanza di questa tematica che perciò deve essere colta attraverso un'analisi che va oltre i significanti e i significati apparenti. Sono le immagini, che svolgono un ruolo essenziale nell'economia del libro, a ribadire il valore di quel legame: le pagine centrali propongono, infatti, una serie di tele raffiguranti la Vergine col Bambino, nonché particolari che sottolineano la beatitudine intrinseca a tale unione. Si tratta di due *Moïse sauvé des eaux* di Poussin, ognuno dei quali occupa due pagine a metà libro – veri e propri quadretti idilliaci simili a presepi – e di un quadro di Leonardo da Vinci, intitolato *Sant'Anna, la Madonna, il Bambino e l'agnellino*, di cui il poeta propone come particolare il volto della Santa e della Vergine – assorto nella contemplazione del bambino – i cui sguardi e sorrisi, appena accennati, esprimono, tuttavia, in maniera efficace, la bellezza e l'estasi proprie della condizione prenatale. Vi sono poi altre immagini disseminate un po' ovunque che ritraggono la Vergine e il Bambino sotto luci più o meno sacre – dai quadri di Domenico Veneziano a quelli di Giovanni Bellini e di Piero della Francesca – ed un Adamo ed Eva, nell'omonimo quadro di Tiziano, di cui Bonnefoy offre il particolare in cui un bambi-

no-serpente – simboleggiante, forse, una purezza e una virtù estranee a qualunque morale – è colto nell'atto di porgere la mela del peccato ad Eva, sfiorata dalla mano di Adamo il cui corpo non rientra nel particolare isolato dal poeta. A commento delle immagini presenti ne *L'Arrière-pays*, che testimoniano a livello iconografico l'importanza che Bonnefoy attribuisce al rapporto madre-bambino, si potrebbero proporre alcune affermazioni piuttosto esplicite che Bonnefoy avanza nei suoi *écrits en rêve* a proposito di quel misterioso legame la cui bellezza e beatitudine sono descritte dal poeta in termini di “felicità cosmica”<sup>10</sup>:

Et entre le visage de la jeune femme penchée et celui de l'enfant qui lui tendait en riant ses bras, son regard, sa bouche, il me parut aussi que le rire de l'un et le sourire de l'autre se multipliaient comme un soleil pris dans un miroir, comme mille soleils relancés par mille miroirs, mille soleils, mille barques qui [...] fussent montés au zénith, et déclinaient maintenant, sur de grands labours, mais renaissaient déjà [...] éclatants, cruels – quand tournait le miroir, dardant le rayon dans les yeux – mais de quelle douceur pourtant, à périr presque!<sup>11</sup>

Se questo passo, estratto da *Rome, les flèches*, si presta perfettamente a commento del particolare del quadro di Leonardo da Vinci ritraente – come già accennato – i volti sorridenti e compiaciuti delle due donne, il passo successivo, estratto da *Nouvelle suite de découvertes*, sottolinea l'abilità del bambino nel ridar vita al genitore, infondendogli energia e vigore, nonché una rinnovata capacità di abbandonarsi fiduciosamente alla terra e al presente.

L'expérience du néant comme Je la disais tout à l'heure, ce sentiment d'un exil là même où l'on a son être, et du moi comme une sorte d'image, ce n'est que ce qu'on éprouve quand on reste reclos en soi, justement, sans vraie responsabilité au-dehors [...] tandis que c'est bien vite un décentrement, où le doute et ses mirages s'effacent, si une autre vie paraît au sein de la nôtre, présence encore fragile qu'il va falloir aider à sa maturation inconnue. Qui peut penser longtemps qu'il n'est pas, s'il lui est donné de faire être? Qu'on se croie ou non un néant, on n'a plus le temps d'y songer [...]. On est le fils de son enfant, c'est tout le mystère. Et ce qui se dissipe encore, dans ces moments, [...] ce n'est

<sup>10</sup> Cfr. M. MILNER, “Il ruolo dell'illusione nella formazione del simbolo”, in *Nuove vie della psicoanalisi*, a cura di M. Klein, P. Heimann, R. Money-Kyrle, Milano, Il Saggiatore, 1994, p. 148.

<sup>11</sup> Cfr. “Rome, les flèches”, in *Rue traversière et...*, cit., p. 33.

pas seulement une angoisse quant à l'être ultime du moi, c'est un mode d'être de celui-ci <sup>12</sup>.

Il poeta ha l'occasione di sperimentare una simile rinascita grazie alla figlia Mathilde che ne rivoluziona la vita spingendolo verso un lavoro di radicale revisione della sua esistenza ed opera, la quale, di lì in poi, assume, per l'appunto, un orientamento retrospettivo. A riprova di quanto affermato circa il ruolo svolto dalla bambina nella vita di Bonnefoy, cito alcune parole che il poeta le rivolge in una poesia della raccolta *Ce qui fut sans lumière* intitolata *L'orée du bois*:

Tu me dis que tu aimes le mot ronce  
Et j'ai là l'occasion de te parler  
Sentant revivre en toi sans que tu le saches  
Encore, cette ardeur qui fut toute ma vie.

Questi versi, come molti altri di Bonnefoy, suggeriscono che anche il rapporto padre-bambino dovrebbe essere riconsiderato e rimesso in luce, integrando maggiormente il ruolo paterno a quello materno. In ogni caso, il legame tra la madre e il bambino rappresenta un momento e una situazione di gioia totale che giustifica il desiderio dell'infante di ripristinarlo subito dopo il parto, riparando, in tal modo, il danno procurato dal traumatico evento della nascita. Le modalità per ricongiungersi alla madre, in quanto origine, sono diverse: tra queste c'è sicuramente l'arte e, per Bonnefoy, la poesia. È lecito quindi, dopo una così grave perdita, porsi alcune domande. Come può svanire improvvisamente tutta la beatitudine e la felicità di cui il bambino ha goduto all'interno del corpo materno? Il desiderio di ritornare all'interno di esso presuppone e conferma l'ipotesi che, forse, all'esterno del corpo materno il bambino sperimenta una serie di condizioni estremamente frustranti? C'è qualche altro tipo di rapporto tra il corpo materno e il mondo esteriore?

Sembra che, a tal proposito, Yves Bonnefoy e Melanie Klein siano d'accordo: l'interesse per il mondo esteriore potrebbe essere un semplice spostamento dell'interesse di fondo rivolto esclusivamente al proprio corpo e a quello dei genitori, con la

<sup>12</sup> Cfr. "Nouvelle suite de découvertes", in *Rue traversière et...*, cit., p. 65.

differenza che per il poeta francese – stando a quanto affermano i maggiori critici – la presenza paterna è sempre stata eclissata da una potente figura materna, almeno fino alla raccolta di poesie intitolata *Planches courbes*, mentre la psicoanalista Melanie Klein, pur riconoscendo la centralità del rapporto madre-bambino, ha fin da subito riconosciuto ad entrambe le figure parentali una pari importanza.

Si può trovare risposta ai precitati quesiti analizzando alcuni passi cruciali de *L'Arrière-pays* in cui l'autore alterna la prospettiva di un adulto – cioè di Bonnefoy, in quanto poeta – a quella di un bambino – ovvero Bonnefoy e i ricordi e le impressioni della sua infanzia – rivelando, inoltre, che non solo il vissuto personale ma anche l'esperienza della maternità e della paternità possono cambiare il mondo interiore ed esteriore di un individuo. Negli scritti di Melanie Klein è invece esaminato il mondo interiore del bambino – risultato del modo in cui l'infante esperisce il mondo esteriore e si relaziona ad esso – sin dai primissimi giorni di vita.

Stabilito, quindi, il parallelo tra corpo materno e mondo esteriore e il fatto che l'infante voglia ricongiungersi alla madre in quanto origine – che per Bonnefoy è l'Uno di reminiscenza plotiniana – risulta ovvio supporre che il ritorno ad uno stato di totale beatitudine – ovvero, alla condizione prenatale – presupponga un rapporto con l'ambiente circostante – il mondo; ciò che resta ora da spiegare è attraverso quali modalità il bambino cerca di perseguire il suo scopo.

#### *Angosce e difese nella posizione schizo-paranoide e nell'Arrière-pays*

È noto che rabbia, frustrazione, invidia e angoscia sono stati d'animo e disposizioni affettive che sia Bonnefoy sia Melanie Klein descrivono frequentemente, con abbondanza di dettagli, quando illustrano le relazioni che il bambino stabilisce con il mondo esterno.

Timori e frustrazioni, del tutto simili a quelle che descrive Melanie Klein e che saranno trattate poco più avanti, travolgono il narratore de *L'Arrière-pays* quando, di fronte alla necessità di compiere determinate scelte – i *carrefours* e le loro svariate alternative – sente che un'angoscia difficilmente controllabile s'impadronisce di lui e che il desiderio e il sogno di un altro

luogo, lontano e ideale, indubbiamente “d’essence plus haute”<sup>13</sup>, lo trascina lontano dal luogo reale – del tutto insoddisfacente – in cui si trova, sospingendolo verso quell’*arrière-pays* celato nel profondo del suo inconscio, che è descritto con le seguenti parole: “L’aire de l’arrière-pays, c’est l’orgueil, mais aussi l’insatisfaction, l’espoir, la crédulité, le départ, la fièvre toujours prochaine. Et ce n’est pas la sagesse. Mais peut-être, qui sait, mieux que cela”<sup>14</sup>.

Bonnefoy sperimenta, quindi, una profonda inquietudine, nonché un senso di persecuzione, dinanzi ai crocevia della vita, quando viene affascinato e attratto da quel luogo immaginario che si presenta quasi sotto forma di allucinazione visiva e acustica e che oscura completamente l’*ici*, trascinando il poeta davanti ad un pericoloso bivio in cui si ripropone ossessivamente la dualità tra un *ici* deprezzato e un *ailleurs* idealizzato.

L’angoscia e l’ansietà saranno controllabili e, quindi, contenibili soltanto alla fine del  *récit*, quando l’evoluzione interiore del narratore raggiungerà quella saggezza, in antitesi allo stato d’animo proprio dell’*arrière-pays*, che gli permetterà di apprezzare ciò che fin dall’inizio del racconto appare scolorito e insignificante o, comunque, non sufficientemente interessante e coinvolgente. La mancanza di equilibrio e di consapevolezza di sé si traduce, appunto, come sostanziale incapacità di accettare e di apprezzare ciò che si possiede perché finito, quindi limitato, e ancor più come desiderio di possesso e di dominio assoluto su una realtà percepita come infinita, illimitata.

Per Melanie Klein, dall’inizio della vita post-natale il bambino prova nei confronti del primo oggetto che può percepire – il seno materno – impulsi che possono essere positivi o negativi, di desiderio o di ostilità. Le insoddisfazioni alimentari, ad esempio, sono sufficienti a far sì che l’infante scateni nei confronti di tale oggetto primario impulsi e fantasie di distruzione: il seno è cattivo poiché insoddisfacente e perché l’infante vi proietta i propri impulsi – ostili – facendolo apparire, di conseguenza, malvagio. Al contrario, le esperienze oggettuali piacevoli – ad esempio, un seno che generosamente distribuisce le proprie ricchezze all’infante – gli fanno percepire l’esistenza di un oggetto buono. La vita psichica del bambino si svolge quin-

<sup>13</sup> Y. BONNEFOY, *L’Arrière-pays*, cit., p. 9.

<sup>14</sup> *Ivi*, p. 50.



di all'insegna di due diversi tipi di oggetti – e di relazioni oggettuali – percepiti come esterni o interni al suo mondo.

Melanie Klein ha definito la situazione che caratterizza l'apparato psichico del bambino nei suoi primi tre o quattro mesi di vita con l'espressione "posizione schizo-paranoide"<sup>15</sup>. Le prime angosce del bambino assumono infatti carattere persecutorio e paranoide – è il seno ad essere cattivo e ad aggredire così come è l'*ailleurs* che seduce e ammalia Bonnefoy proponendosi con un certa insistenza: "l'idée de l'autre pays peut s'emparer de moi le plus violemment, et me priver de tout bonheur à la terre"<sup>16</sup> – e i meccanismi di difesa attivati a questo stadio mirano a scindere l'oggetto in due parti diametralmente opposte per poter negare più facilmente l'esistenza dell'oggetto sgradevole e idealizzare l'oggetto piacevole – simbolizzato per Bonnefoy dall'*ailleurs* o dal *vrai lieu* –, ostacolando però un sano sviluppo dell'Io infantile, nonché un corretto rapporto con il mondo circostante che assume, di conseguenza, aspetti sempre meno realistici e, quindi, minacciosi. A tale processo psichico di scissione segue spesso il delirio di onnipotenza dell'infante che desidera possedere un oggetto-seno buono ed inesauribile, perciò sempre appagante, capace di farlo sentire altrettanto possente:

Pourquoi ne pouvons-nous dominer ce qui est, comme du rebord d'une terrasse? Exister, mais autrement qu'à la surface des choses, au tournant des routes, dans le hasard: comme un nageur qui plongerait dans le devenir puis remonterait couvert d'algues, et plus large de front, d'épaules, – riant, aveugle, divin?<sup>17</sup>

Tale affermazione conferma l'esistenza di un desiderio di onnipotenza, espresso tramite la metafora del terrazzo da cui dominare il mondo intero, nonché la volontà di essere diversi da come si è, quindi la necessità di metamorfosarsi per essere

<sup>15</sup> Il termine posizione indica innanzitutto un punto di vista o un'ottica da cui l'infante esperisce la realtà, nonché un vero e proprio stato di organizzazione della psiche e descrive, perciò, oltre alla situazione dell'Io, anche il tipo di relazioni che l'Io instaura con gli oggetti interni, la natura dell'angoscia e delle relative difese che vengono utilizzate in una certa fase di sviluppo psichico. Si tratta comunque di un concetto di tipo strutturale e non cronologico, per cui anche in fase di forte integrazione dell'Io può comparire qualche traccia tipica della posizione precedente.

<sup>16</sup> Y. BONNEFOY, *L'Arrière-pays*, cit., p. 10.

<sup>17</sup> *Ivi*, p. 12.

forte come un dio – o come il Padre –, gettandosi e immergendosi in un *devenir*-mare dal quale riemergere gigantesco come Nettuno – “remonter plus large de front, d'épaules”<sup>18</sup>, incomparabilmente più grande del mare-madre – ed ebbro come Dioniso – forse per poter ignorare certi desideri ed istinti incestuosi –, in ogni caso, sempre un Dio e un Padre onnipotente che, come il cielo, domina dall'alto l'orizzontalità dell'acqua.

L'idea della nascita è suggerita dal tuffo nel mare che presantifica il liquido amniotico – “l'entrare o l'uscire da un contenitore, ma anche l'entrare o l'uscire dall'acqua simbolizza la nascita”<sup>19</sup> – e che è seguito da una gloriosa e spettacolare rinascita, sebbene l'immergersi nell'acqua possa essere interpretato anche come simbolo del desiderio edipico del bambino di accoppiarsi alla madre. Una lettura diversa, non psicoanalitica, delle poche precitate righe potrebbe evocare i riti di iniziazione – cioè, di trasformazione – che implicano una crescita del giovane, il quale, come racconta Simone Vierne nei suoi libri, durante tutto il cerimoniale si trova isolato dal resto del mondo in un luogo sacro: “un ailleurs qui sera détruit après que leur initiation sera accomplie”<sup>20</sup>.

A ciò s'aggiunga che la conoscenza rivelata all'iniziato è un sapere assoluto di natura non razionale, bensì intuitiva, che concerne nozioni relative al sacro e al mito. È ancora Simone Vierne a rivelare che “il s'agit véritablement d'une *gnose*, une révélation intuitive provoquée par tout le cérémonial du rituel”<sup>21</sup>.

L'iniziazione è proprio l'inizio di un processo che deve concludersi con la maturità e la saggezza e, al limite, con una sorta di perfezione spirituale che è del resto quella condizione dell'anima che Bonnefoy – come già sottolineato – considera agli antipodi dell'angoscia e dell'egoismo dell'*arrière-pays* definito, anche, tramite la litote: “Et ce n'est pas la sagesse”<sup>22</sup>.

Vale la pena di evidenziare inoltre che, restando in tema di viaggi iniziatici, *L'Arrière-pays* di Bonnefoy ripropone un racconto che piacque molto al poeta nell'adolescenza – il cui ti-

<sup>18</sup> *Ibidem.*

<sup>19</sup> Cfr. B. e F. FORNARI, *Psicoanalisi e ricerca letteraria*, Milano, Principato, 1975, p. 342.

<sup>20</sup> Cfr. S. VIERNE, *L'Île mystérieuse de Jules Verne*, Paris, Hachette, 1973, p. 82.

<sup>21</sup> S. VIERNE, *Rite, roman, initiation*, cit., p. 45.

<sup>22</sup> Y. BONNEFOY, *L'Arrière-pays*, cit., p. 50.

tolo è *Dans les sables rouges* – relativo alla storia di un giovane esploratore francese che, nel deserto di Gobi assieme alla sua troupe, compiendo un'esplorazione alquanto improbabile sotto terra, per raggiungere una fanciulla romana dalla quale è rimasto affascinato, scopre, inaspettatamente, una città romana segreta.

Questo episodio offre un esempio di ritorno allo stato embrionale, altrimenti detto *regressus ad uterum*, cioè una vera e propria discesa agli inferi costituiti dall'interno del corpo di una madre che dà la vita ma che può anche tramutarsi in 'tomba'. Il desiderio di esplorare il corpo materno, come quello di possederlo o di aggredirlo, costituisce secondo Melanie Klein la matrice fondamentale di ogni relazione epistemofilica<sup>23</sup> con il mondo esterno. Bonnefoy è consapevole del fatto che il fascino esercitato su di lui dagli aridi deserti come, del resto, dalle sconfinite pianure è radicato in un passato molto lontano: "Toutefois ces plateaux et ces déserts n'ont à mes yeux tant d'attrait que parce qu'un événement de ma vie d'enfant a ajouté à leur séduction le prestige et l'appel d'un tout autre lieu de la terre"<sup>24</sup>. Nell'infanzia si trova quindi l'origine o la causa di una certa *forma mentis* destinata a riproporsi poi in età matura. Sempre Bonnefoy spiega che "l'obsession du point de partage entre deux régions, deux influx m'a marqué dès l'enfance et à jamais. Et certes, parce qu'il s'agissait d'un espace mythique plus que terrestre, à l'articulation d'une transcendance"<sup>25</sup>.

### *Scena Primaria e Figura Parentale Combinata*

Quali furono i luoghi che segnarono indelebilmente l'infanzia e l'adolescenza di Bonnefoy? È il poeta stesso a rivelare che "mon enfance a été marquée – structurée – par une dualité de lieux, dont un seul, longtemps, me parut valoir. J'aimais, je refusais, j'opposais, deux régions de France l'une à l'autre. Et

<sup>23</sup> L'espressione "pulsione epistemofilica" è utilizzata da Melanie Klein fino al 1934, poi decide di non servirsene più perché intuisce che il desiderio di perlustrare il mondo circostante è determinato dall'operare delle pulsioni di vita e di morte e che, quindi, la pulsione epistemofilica è semplicemente una conseguenza di entrambe. Per un maggior approfondimento, H. SEGAL, *Melanie Klein*, Torino, Universale Scientifica Boringhieri, 1968, p. 33.

<sup>24</sup> Y. BONNEFOY, *L'Arrière-pays*, cit., p. 35.

<sup>25</sup> *Ivi.*, p. 102.

je faisais de cet affrontement un théâtre qui employait toutes les bribes de sens dont je pouvais disposer”<sup>26</sup>. Da una parte c'è la città natale, Tours, che, come ricorda Bonnefoy, rappresenta un'esperienza ed un polo negativo – è già stato definito così l'oggetto cattivo – con le sue strade deserte “en un sens profond”<sup>27</sup>, le casette povere con le persiane perennemente semichiusse ed un silenzio di tomba rotto, ogni tanto, dal gridolino di qualche bambino. Il poeta poi descrive il consueto rituale che eseguiva a cena, consistente nell'individuare il punto misterioso in cui finiva la crosta e cominciava la mollica.

L'indomani, giorno di partenza per le vacanze, stesso rito: il treno, sfrecciando in un tunnel, attraversava la campagna invisibile e Bonnefoy, bambino, si domandava, come la sera precedente: “est-ce ici que finit ce que je quitte, est-ce ici que l'autre monde commence?”<sup>28</sup>. Ecco per quale via si è giunti al problema centrale che assilla il protagonista de *L'Arrière-pays*, efficacemente condensato nella breve affermazione: “l'obsession du point de partage entre deux régions m'a marqué dès l'enfance et à jamais”<sup>29</sup>.

Qual è l'altro luogo, l'oggetto buono, che ha impresso la propria orma nell'infanzia di Bonnefoy? È Toirac sur Lot, paesetto sul Massiccio Centrale, terra dei nonni materni e a proposito del quale il poeta ammette: “je trouvais beau ce pays, il m'a même formé, dans mes choix profonds”<sup>30</sup>. Toirac è il paese legato ad immagini di “plénitude”<sup>31</sup>, il luogo in cui Bonnefoy trascorre le vacanze durante l'estate ed è, perciò, associato al calore, alla luminosità e ai frutti maturi della stagione estiva che, generalmente, simbolizza l'istanza materna. A tal proposito faccio riferimento a quanto sostiene Franco Fornari circa il significato simbolico delle denotazioni temporali che, in un testo letterario, possono presentificare i personaggi della Scena Primaria o Altra Scena<sup>32</sup> – madre, padre e figlio – o, comunque, la loro età. Nel libro del famoso neuropsichiatra

<sup>26</sup> *Ivi*, pp. 100-1.

<sup>27</sup> *Ibidem*.

<sup>28</sup> *Ibidem*.

<sup>29</sup> *Ivi*, p. 102.

<sup>30</sup> *Ivi*, p. 103.

<sup>31</sup> *Ivi*, p. 102.

<sup>32</sup> Per la psicoanalisi la ‘scena primaria’ rappresenta l'unione dei genitori osservata o supposta in base a determinati elementi ed elaborata fantasmaticamente dal bambino.

– e psicoanalista – Franco Fornari in cui si analizza il romanzo *Agostino* di Alberto Moravia l'espressione “nei primi giorni d'estate”<sup>33</sup> ricorda, infatti, la giovinezza e la freschezza della madre del protagonista, ovvero, il fatto che sia considerata proprio “nel fiore degli anni”<sup>34</sup>. Ne *L'Arrière-pays* di Bonnefoy la descrizione del paesaggio e del clima creano uno spettacolo quasi fiabesco: è un insieme di tepore e torpore avvolgente in cui il profumo e il colore della frutta matura ne suggeriscono addirittura il sapore. Si tratta forse del passo in cui Bonnefoy riesce ad evocare e a produrre nel modo più intenso e totale la sensazione suscitata dalla presenza dell'istanza materna, confessando l'emozione incontenibile che, all'epoca, prova dinanzi a quella visione quasi estatica:

Nous arrivions, au matin, nous franchissions la porte basse, délavée, qui donnait sur l'enclos (on disait le parc, il est vrai qu'il y avait de grands arbres) entre la maison et l'église, et je courais au fond du verger qui le prolongeait à droite vers la lumière et dominait la vallée. Là sans doute des fruits avaient commencé à mûrir. Les reines-claude, les prunes bleues allaient tomber tout un mois, plus tard ce seraient les figues, peut-être le raisin – les prunes seraient fendues et en cela évidentes, ouvrant aux guêpes errantes davantage l'être que la saveur – et je pleurais presque, d'adhésion<sup>35</sup>.

Attraverso una porta bassa e scolorita il poeta-bambino giunge all'interno di un recinto situato tra la casa e la chiesa – che il bambino definisce parco, conferendogli maggior prestigio, poiché in esso crescono grandi alberi – e, da lì, proseguendo la sua corsa arriva ad un frutteto che domina una valle luminosa – ai suoi occhi, una sorta di Eden – i cui frutti, più che maturi, possiedono colori fin troppo scuri: l'uva, le prugne e le susine hanno un inconfondibile colore violaceo-blu tendente al nero, come suggerisce Bonnefoy constatando che le susine si sarebbero presto spaccate lasciandosi invadere dalle vespe e offrendo loro non tanto un piacevole sapore quanto la loro semplice sostanza ormai del tutto insipida. Questo cupo scenario introduce in maniera adeguata una figura dipinta a tinte piuttosto fosche:

<sup>33</sup> B. e F. FORNARI, *op. cit.*, p. 340.

<sup>34</sup> *Ibidem.*

<sup>35</sup> Y. BONNEFOY, *L'Arrière-pays*, cit., pp. 102-103.

Zénobie, femme de quarante-cinq ans, grosse, sale, au port de reine, allait passer, poussant les oies du bout de son bâton courbe, vers ce qu'on appelait la maison des poules – un vestibule, une cuisine, un salon abandonnés aux caquets et à la fiente – et ce serait la terre debout, ceinte de feux, couronnée<sup>36</sup>.

La descrizione di Zénobie, filtrata dagli occhi del poeta-bambino, contiene elementi ambigui e contrastanti. Quarantacinquenne – quindi donna matura ma ancor giovane, il cui nome s'addice forse di più ad un'anziana – vistosa e distinta nel suo portamento da regina, sebbene sporca, Zénobie cammina spingendo le oche con un bastone ricurvo verso una gabbia lurida, trascurata e abbandonata agli escrementi degli animali, che il bambino chiama, più dignitosamente, la casa dei polli.

Senza ombra di dubbio Zénobie ricorda la vecchia guardiana di oche delle fiabe, vero e proprio simbolo della brutta strega col bastone, ma essa rappresenta anche, da una prospettiva prettamente psicoanalitica, una strana e spaventosa entità che terrorizza il bambino: si tratta della cosiddetta figura parentale combinata che Melanie Klein definisce una specie di immagine fantasticata in cui il padre non è più percepito come un oggetto parziale contenuto all'interno della madre, bensì come un oggetto completo e, quindi, come un individuo distinto dalla madre e dal bambino, unito, ciononostante, alla madre nell'accoppiamento. Questa combinazione parentale serve come diniego dell'unione dei genitori, mentre l'odio che l'infante prova nei suoi confronti, non potendo essere represso, viene proiettato ed attribuito a quella ripugnante figura – tramite un meccanismo definito identificazione proiettiva – che viene così percepita come figura che odia, assumendo un aspetto ancor più terrificante quando diventa protagonista indiscussa degli incubi dei bambini – *pavor nocturnus* – nelle vesti di mostro dalle molte teste e dalle molte gambe.

La rabbia e l'aggressività del bambino derivano dal suo sentirsi escluso dalla scena primaria – in cui vi è spazio unicamente per il padre e la madre – o, altrimenti, sedotto e abbandonato in quanto, dopo le prime cure della madre – allattamento, pulizia e bagnetto quotidiano, – diventato grandicello il bambino riconosce la madre come persona separata da lui che stabilisce rapporti con il padre-rivale. Il rancore che il bambino proietta nella scena primaria assume la forma di sentimenti e

<sup>36</sup> *Ibidem.*

frustrazioni immature – cioè, di tipo pregenitale – che generano ingordigia, invidia e crudeltà. La figura parentale combinata che emerge dalle pagine de *L'Arrière-pays* è calata in uno squalido contesto dove gli attacchi sadici del bambino invidioso dell'unione di padre e madre sono simbolizzati dalla sporcizia: “sale”<sup>37</sup>, “caquets”<sup>38</sup> e “fiente”<sup>39</sup>.

Oltre all'aggressività e alla violenza, un valido espediente per non soffrire a causa della triste condizione di escluso è rappresentato dal precitato meccanismo di difesa del diniego che permette al poeta-bambino di ignorare la presenza del padre e di illudersi di potersi unire alla madre, ponendo termine ad uno straziante esilio. La pienezza della beatitudine produce la sincera commozione del poeta: “et je pleurais presque, d'adhésion”. L'exil était terminé”<sup>40</sup>. L'esilio deve essere inteso, quindi, come la condizione di colui che è ‘escluso’ dalla sua terra – che per il bambino è la terra-madre – alla quale vorrebbe ricongiungersi, occultando l'istanza paterna. Dall'ottica del poeta-bambino essere il padre e avere la madre garantisce indubbiamente l'accesso all'essere e all'avere assoluti, ma tale erronea interpretazione della realtà del mondo crea un varco insormontabile tra la realtà e il bambino stesso.

Nel *récit en rêve* intitolato *L'Egypte* vi è la presenza di una donna che somiglia alla guardiana d'ocche Zénobie e che potrebbe costituire un ulteriore esempio di figura parentale combinata. Eccone la descrizione:

Et toujours allait sur le quai de groupe en groupe, en grande robe noire bouffante mais déchirée, poussiéreuse, et coiffée d'un vaste panier, eût-on-dit, de fruits et de fleurs, bien défraîchis, la ‘Promé té ché’, qu'on nommait aussi la folle. Elle s'approchait de chacun, elle se penchait même vers moi, riant, agitant le doigt comme pour menacer, plaisamment, ou rappeler un ancien serment. “Ah, je te promets que...”, disait-elle, à jamais, et on se répétait, ou j'ai fini par penser, qu'un fiancé l'avait quittée une fois dans cette gare et n'était pas revenu<sup>41</sup>.

Questa volta la donna appare più anziana, meno temibile – non agita più il bastone, ma soltanto il dito – e più debole, addirittura malata e, quindi, quasi definitivamente sconfitta dal

<sup>37</sup> *Ibidem*.

<sup>38</sup> *Ibidem*.

<sup>39</sup> *Ibidem*.

<sup>40</sup> *Ibidem*.

<sup>41</sup> Y. BONNEFOY, “L'Egypte”, in *Rue traversière et...*, cit., p. 14.

destino. Il poeta prova un sentimento di profonda compassione e di commiserazione per la *folle* abbandonata dal fidanzato e in lutto perenne, poiché vestita di nero e con un cesto di fiori appassiti e di frutta avvizzita. Bonnefoy ricorda, tuttavia, l'affetto che nutriva per quella sventurata che, ai suoi occhi, assomigliava alla terra:

Je l'aimais, il me semblait qu'elle était la terre même, la terre dont je sentais bien, dans l'extinction des villages, les dernières processions pour le beau temps ou la pluie, les dernières chansons patoises de gardiennes d'oies dans les prés, qu'elle vieillissait aphasique. Et je rêvais que je réparerais un jour, mais comment? La faute de celui qui s'était enfui au matin du monde<sup>42</sup>.

Non più, dunque, l'Eden luminoso del frutteto di Toirac, bensì una terra prossima all'estinzione, che le ultime disperate processioni per il bel tempo o per la pioggia non possono salvare da un'aridità e sterilità annunciata o, forse, già in atto.

Nemmeno i monotoni canti dialettali delle guardiane d'ocche sono in grado di scongiurare il pericolo estremo di una terra che diventa afasica e che, non risuonando più sotto i passi dell'uomo, tace per sempre. Se la vecchia *folle* è un esempio di combinazione delle due istanze parentali, allora si può avanzare l'ipotesi che gli attacchi del terzo escluso siano stati particolarmente devastanti, sebbene un moto di pietà e di rimorso ne abbiano placato la rabbia suscitando in lui il desiderio di rimediare ai danni arrecati.

La figura parentale combinata può assumere dunque, in un contesto letterario, le sembianze più svariate ed originali: il luogo descritto dal poeta ne *L'Arrière-pays* è un parco o un giardino recintato, compreso tra una casa ed una chiesa, una terra che Bonnefoy descrive come "debout, ceinte de feux, couronnée"<sup>43</sup> – il fuoco è un elemento naturale che generalmente assume una connotazione negativa per la psicoanalisi, in quanto allude a tutto ciò che brucia e distrugge – e che osservata attentamente è riducibile ad un insieme di linee rette o curve e di perpendicolari – intersezioni di linee verticali ed orizzontali – che evocano la promiscuità delle istanze parentali all'interno di una simbolizzazione quasi geometrica<sup>44</sup> e, sicuramente, più pudica della scena primaria.

<sup>42</sup> *Ivi*, p. 15.

<sup>43</sup> Y. BONNEFOY, *L'Arrière-pays*, cit., p. 103.

<sup>44</sup> Cfr. B. e F. FORNARI, *op. cit.*, p. 428.



L'esistenza di una figura parentale combinata che si propone sotto le sembianze, più consuete, di figura umana – Zénobie – oppure sotto quelle più desuete di figura geometrica – orizzontalità e verticalità di un paesaggio – dimostra che l'istanza paterna ed una certa ostilità nei suoi confronti è presente nell'opera di Bonnefoy a partire almeno da *L'Arrière-pays*, andando a cozzare, di conseguenza, con la teoria avanzata da John E. Jackson – condivisa dai maggiori critici e conoscitori dell'opera del poeta – secondo la quale la figura del padre sarebbe stata realmente adombrata per moltissimo tempo prima di (ri)emergere in una poesia della raccolta *Planches courbes*, pubblicata nel 2001, intitolata *La Maison natale*, in cui viene descritto il dramma della separazione tra il bambino e i genitori.

*L'Edipo di Bonnefoy e di Mélanie Klein: un oscuro arrière-pays di desideri e frustrazioni*

*L'Arrière-pays* di Bonnefoy può essere considerato il cammino che l'individuo dovrebbe percorrere per raggiungere quella saggezza – in antitesi all'*arrière-pays* – che permetterebbe di condurre un'esistenza più autentica in base ai dettami dell'etica, fine ultimo della poesia per il poeta. Nel libro, il termine *arrière-pays* sembra invischiato in tutto ciò che generalmente ruota attorno alla leggenda e, perché no, al complesso di Edipo. Esso indica quindi uno stato emozionale e una condizione mentale che Bonnefoy descrive con queste parole:

La plupart des souvenirs que je viens d'évoquer de l'arrière-pays (c'est ce mot qui fixe le mieux pour moi l'aspiration durable et l'intuition incertaine) sont anciens, et c'est parce que ce sont les seuls qui soient "purs", d'autres plus récents s'imprégnant toujours davantage de réflexion, de dénonciation lucide [...]. Oui, il y a une connaissance tardive, qu'il faut aider par la réflexion même si celle-ci est contradictoire, entravée: la clarification se faisant non tant par elle qu'en elle, en elle aussi, peu à peu, du fait d'un mouvement de tout l'être, plus vaste, plus conscient que les mots<sup>45</sup>.

Poche righe dopo, il poeta afferma che l'*arrière-pays* possiede anche un corrispettivo geografico in quanto:

Et je dirai d'abord que si l'arrière-pays m'est resté inaccessible – et

<sup>45</sup> Y. BONNEFOY, *L'Arrière-pays*, cit., pp. 31-2.

même, je le sais bien, je l'ai toujours su, n'existe pas – il n'est pas pour autant entièrement insituable, pour peu que je renonce aux lois de continuité de la géographie ordinaire et au principe du tiers exclu. En d'autres mots, la cime a une ombre, où elle est cachée, mais cette ombre ne couvre pas toute l'étendue de la terre<sup>46</sup>.

Più avanti, il poeta specifica i nomi dei paesi in cui l'*arrière-pays*, inteso come necessità e ricerca di assoluto, lo sospinge :

Et voici circonscrite l'aire où je me sens porté à chercher l'arrière-pays [...]. L'aire de l'arrière-pays va de l'Irlande aux lointains de l'empire d'Alexandre, que le Cambodge prolonge. Y sont provinces l'Égypte, les sables de l'Iran aux bibliothèques cachées, les villes islamiques d'Asie, Zimbabwe, Tombouctou, les vieux empires d'Afrique, – et certes le Caucase, l'Anatolie et tous les pays de la Méditerranée<sup>47</sup>.

Bonnefoy propone comunque una definizione precisa ed esplicita di *arrière-pays* – in chiave prettamente psicologica – somigliante alla posizione schizo-paranoide descritta da Melanie Klein in cui invidia, gelosia e, non da ultimo, orgoglio, ostacolano un sano sviluppo dell'Io che, a seguito di continue scissioni tra oggetto buono e oggetto cattivo, non raggiunge un'adeguata integrazione.

L'aire de l'arrière-pays, c'est l'orgueil, mais aussi l'insatisfaction, l'espoir, la crédulité, le départ, la fièvre toujours prochaine<sup>48</sup>.

Il corrispettivo iconografico dell'*arrière-pays* è l'immagine del labirinto riproposto nell'ultima pagina del libro di Bonnefoy da un bassorilievo del Duomo di San Martino di Lucca e simbolizzante il corpo della madre all'interno del quale il bambino sogna di ritornare – per scoprirne i tesori – e che poi affronterà simbolicamente quando, come il poeta, si ritroverà a percorrere il mondo e il suo intricato groviglio di strade che è, anch'esso, un labirinto. Il mito del labirinto e del Minotauro – uomo con testa di toro nell'intricato ventre materno – non solo illustra in maniera adeguata il concetto di *arrière-pays*, ma rappresenta anche un altro caso in cui le figure parentali sono mostruosamente mescolate: si tratta, precisamente, di “combinazione mostruosa di natura e cultura, combinazione strana ed ibrida di realtà e fantasia”<sup>49</sup>. Non c'è dubbio che l'Edipo di

<sup>46</sup> *Ivi*, p. 33.

<sup>47</sup> *Ivi*, pp. 46-7.

<sup>48</sup> *Ivi*, p. 50.

<sup>49</sup> Bianca e Franco Fornari illustrano esaustivamente il significato e il

Bonnefoy sia strettamente connesso al corpo materno e alla rappresentazione che il bambino ha di esso, ovvero ad un'immagine eccessivamente idealizzata che, fungendo da filtro e da ostacolo, altera e distorce la percezione del mondo e della realtà. Non a caso l'*image* resta basilare all'interno della poetica e della critica di Bonnefoy dalla quale è considerata nient'altro che un concetto, quindi un'astrazione o escarnazione, di conseguenza un ostacolo all'incarnazione intesa come capacità di aderire pienamente alla presenza delle cose e di abbandonarsi al mondo – o, meglio, alla terra in cui l'umanità trova accoglienza e soggiorno – con la massima fiducia, in modo diretto e istintivo. Effetto naturale di tutto ciò è un approccio alla realtà più mediato e meditato, in cui la ragione e il pregiudizio fanno sentire l'individuo sicuro e protetto, sebbene immerso nella menzogna di un velo di maja al quale si può sottrarre soltanto gettandosi al di qua o al di là di esso.

L'Edipo conduce quindi ad un errore fatale: per restare aggrappati alla madre reale, rifiutando di recidere quel cordone ombelicale che si tramuta in una catena capace di legare e privare l'individuo della propria libertà – facendo apparire come rifugio, nonché luogo salvifico, quell'asservimento e quella prigionia gnoseologico-morale che Bonnefoy denuncia definendola "ce gant retourné que je faisait de ma vie"<sup>50</sup> –, si finisce col dare adito esclusivamente alle voci egoistiche dell'Edipo e, quindi, a soddisfare soltanto le proprie necessità, trascurando il resto dell'umanità. Questo egoismo estremo è prodotto dal desiderio del bambino di possedere la madre, simbolo dell'assoluto, eliminando il padre che rappresenta il prossimo e, quindi, l'umanità, per poter così gioire della ricchezza e della bellezza contenute nel corpo materno.

Se nelle pagine iniziali de *L'Arrière-pays* vi è un passo particolarmente eloquente in cui traspare il desiderio edipico di sostituirsi ad un'enorme – e tanto temuta – istanza parentale –, nonché la brama di controllare in modo onnipotente la realtà circostante – che presentifica la madre – sovrastandola dall'alto di una terrazza, cioè dal cielo, alcune righe più avanti, Bonnefoy esprime anche la necessità di fondersi con *le hasard*, ovvero

contenuto inconscio della Figura Parentale Combinata sottolineando che essa costituisce il contenuto più tipico degli incubi dei bambini i quali, come Teseo – l'eroe ateniese che con l'aiuto di Arianna riuscì a sconfiggere il minotauro, ovvero il padre –, devono affrontare e superare le loro angosce.

<sup>50</sup> Y. BONNEFOY, *L'Arrière-pays*, cit., p. 83.

con la realtà concreta e le sue molteplici accidentalità, andando oltre la superficie delle cose, tuffandosi nel “blu”<sup>51</sup> più abissale. È proprio questo colore – lo stesso blu che Bonnefoy ritrova nel dipinto di Poussin *Bacchanale à la joueuse de luth* e che possiede “l’immédiateté orageuse, la clairvoyance non conceptuelle qu’il faudrait à notre conscience comme un tout”<sup>52</sup> – ad omologare la madre-mare al padre-cielo, riportando nella scena primaria la scomoda presenza dell’istanza paterna che il reale terzo escluso – l’infante – vorrebbe eliminare.

L’unione con la madre-mare avviene attraverso un tuffo, ovvero un’intrusione violenta all’interno del suo corpo – ne *L’Arrière-pays* il bambino diventa *nageur* – che assomiglia ad un rito di iniziazione, quindi di crescita e di trasformazione, in cui il giovane riemerge dalle acque – definite da Bonnefoy “le devenir”<sup>53</sup> – diverso, cioè, adulto. Si ricorda comunque che “la fantasia di essere il padre senza esserlo appartiene alla modalità infantile e onnipotente dell’accoppiamento pregenitale”<sup>54</sup> tramite la quale l’infante, fantasticando di interpretare il ruolo attivo del padre, attribuisce e proietta il dolore per la propria reale esclusione sul padre stesso: il sole de *L’Arrière-pays*, in quanto simbolizzante l’unione dei genitori – ovvero un rapporto di tipo genitale, quindi ricco di maturità e saggezza e fondato sul principio della reciprocità – essendo carico e colmo dell’odio e dell’aggressività proiettata dal bambino è diventato nero, sporco: “nous ne savions percevoir [que] une des articulations parmi, cependant, les plus simples, et le soleil, qui brille, en est comme noir”<sup>55</sup>.

Ecco, dunque, una figura parentale aggredita anche a causa delle illusioni e dei deliri dell’infante che fantastica di potersi

<sup>51</sup> Il significato del colore blu è spiegato nel capitolo intitolato “Madame Rimbaud” del saggio di BONNEFOY, *La vérité de parole*, Paris, Mercure de France, 1988, p. 86. Cito alcune righe estremamente chiarificatrici: “Pourquoi le bleu émeut-il l’enfant, pourquoi semble-t-il ajouter aux indices de l’effroi la suggestion qu’ils se doublent d’une présence affective dont on ne va plus douter? Evidemment parce que le bleu, qui est lumière, qui fait penser à l’éclaircissement, à la transparence, évoque, par une métaphore très immédiatement perceptible, très éloquente, l’idée de la dissipation des nuées, des orages, des repliements orageux de la conscience sur soi, ce qui est bien ce que l’amour accomplit quand sa parole s’élève. Le bleu suggère donc, ou si l’on veut *semble signifier*, cette parole ‘ouverte’ que j’ai déjà définie”.

<sup>52</sup> *Ibidem*.

<sup>53</sup> Y. BONNEFOY, *L’Arrière-pays*, cit., p. 12.

<sup>54</sup> B. e F. FORNARI, *op. cit.*, p. 344.

<sup>55</sup> Y. BONNEFOY, *L’Arrière-pays*, cit., p. 12.

unire alla madre, recitando il ruolo di generatore di vita. Purtroppo, lo scarto tra la presunta e fantasticata onnipotenza e la realtà arriva presto: "Imaginant ainsi, je me tourne à nouveau vers l'horizon. Ici, nous sommes frappés d'un mal mystérieux de l'esprit..."<sup>56</sup>. *L'ici* rappresenta il principio di realtà – con tutte le frustrazioni che esso comporta – con il quale l'orizzonte narcisistico e onnipotente – e, perché no, anche prepotente – del bambino deve confrontarsi ed adeguarsi.

Per concludere l'analisi relativa all'Edipo si sottolinea che generalmente l'infante mira quasi simultaneamente a distruggere l'odiata figura parentale combinata e ad eliminare esclusivamente il suo unico rivale, agognando l'unione con l'altro genitore. Le ansie del bambino, comunque, non cessano di accrescersi perché egli teme di distruggere l'oggetto desiderato – che ne *L'Arrière-pays* è rappresentato dalla madre-mare – a causa dell'attacco rivolto contro il padre o contro la figura parentale combinata che a seguito delle fantasie di incorporazione egli avverte anche dentro di lui.

La madre come mare, il bambino come nuotatore e il padre come cielo rappresentano una scena in cui la fusione della triade padre-madre-figlio si realizza all'interno del blu di un mare e di un cielo omologati, divenendo simbolo di un ritorno al fondo-origine e, ancor più, "polo di un'attrazione eterna"<sup>57</sup>.

#### *Dagli attacchi di Edipo ai sensi di colpa, fino alle... 'riparazioni'*

"Senza un padre come Laio, e la sua relazione ambivalente di amore-odio nei confronti del figlio, non ci sarebbe stato nemmeno un Edipo!"<sup>58</sup> Se quest'affermazione è vera, allora sarebbe utile ricordare ciò che accade a Edipo prima di diventare l'emblema delle relazioni incestuose tra madri e figli.

Il mito racconta che Laio, re di Tebe, a seguito della pre-

<sup>56</sup> *Ibidem.*

<sup>57</sup> B. e F. FORNARI, *op. cit.*, p. 349.

<sup>58</sup> Cfr. TILDE GIANI GALLINO, *Il complesso di Laio*, Torino, Einaudi, 1977, p. 62. Cito un passo particolarmente interessante: "Padre e madre non sanno prendere la giusta distanza emotiva dai figli: a volte li soffocano con le loro premure, altre volte li castrano con i divieti, le incomprensioni, l'indifferenza. Questo insieme di comportamenti, atteggiamenti e sentimenti paterni e materni, l'abbiamo chiamato 'complesso di Laio' per sottolineare una certa aggressività che, più o meno latente, in grado maggiore o minore, tutti i genitori nutrono verso i propri figli".

dizione di un oracolo secondo la quale suo figlio Edipo, all'epoca neonato, lo avrebbe ucciso da adulto, incarica un servo di abbandonare il bambino sul monte Citerone, dopo avergli bucato i piedi con un chiodo e averli legati assieme: Edipo, infatti, significa 'piede gonfio'. Giocasta, madre di Edipo, non si oppone alla decisione del marito, il cui comportamento è giustificato dalla profezia fatta dall'oracolo. Edipo viene salvato e allevato come figlio di re in una corte straniera che egli stesso più tardi lascerà a causa di un'altra predizione secondo la quale egli avrebbe eliminato il padre e sposato la madre.

Credendo che i genitori adottivi siano quelli naturali non esita a fuggire dalla casa in cui è stato allevato con affetto e, durante il tragitto, incontra, paradossalmente, Laio, suo padre – che ai suoi occhi è soltanto uno sconosciuto – e, a causa di una lite improvvisa, lo uccide.

Giunto a Tebe e risolto l'enigma della Sfinge i Tebani lo invitano a sposare Giocasta, che nessuno sa essere sua madre.

Quando, più tardi, viene scoperta la reale natura del loro legame, Giocasta si uccide mentre Edipo si acceca con una fibbia della madre – e moglie – e abbandona per sempre il paese. La violenza che l'Edipo dell'antica leggenda si infligge diventa una sorta di riparazione che il figlio-marito si impone, sebbene vi siano mezzi più saggi e produttivi per porre rimedio ad un danno procurato più o meno volontariamente.

Come già osservato, l'Edipo descritto da Bonnefoy – e il suo cieco attaccamento all'immagine materna che conduce all'incapacità di apprezzare e di godere la vita *hic et nunc*, con il conseguente bisogno di vagare alla ricerca di un luogo bello e ideale quanto la madre stessa – si traduce, all'inizio de *L'Arrière-pays*, in vera e propria brama di possedere *l'ailleurs*, spingendo il poeta a peregrinare ovunque e ad amare luoghi lontani che, poi, immancabilmente, la vicinanza priva del loro fascino:

Et Capraia, si longtemps l'objet de mes vœux! Sa forme – une longue modulation de cimes et de plateaux – me semblait parfaite [...]. Est-ce possible, mais oui, c'est Capraia devant moi [...] dans sa forme changée, ou plutôt annulée par notre proximité [...]. Et je fus pris alors de compassion. Capraia, tu appartiens à l'ici du monde, comme nous. Tu souffres de finitude, tu es dessaisie du secret, recule donc, efface-toi dans la nuit qui tombe<sup>59</sup>.

<sup>59</sup> Y. BONNEFOY, *L'Arrière-pays*, cit., pp. 15-7.

Il poeta riesce, però, a liberarsi dal male dell'Edipo quando giunge ad una saggia visione della realtà e ad un sano desiderio di riparazione, illustrato e condensato in poche righe dal semplice ma eloquente gesto del pittore Poussin, offerto come modello di comportamento e di condotta esistenziale:

Et Poussin, qui porte en soi toutes les postulations, tous les conflits, pour les réconciliations, retrouvailles, miracles même, d'un dernier acte de l'Univers, de l'esprit, Poussin cherche longtemps la clef d'une 'musique savante', d'un retour par les nombres à un amont du réel, mais il est aussi celui qui ramasse une poignée de terre et dit que c'est cela Rome<sup>60</sup>.

Fortunatamente, l'ossessione per l'*ailleurs* ha ceduto il posto alla saggezza e alla maturità grazie alle quali Poussin intuisce che un qualsiasi posto al mondo, anche il più insignificante, può incarnare efficacemente l'ingannevole luogo ideale, rappresentato, per Bonnefoy, da Roma e dalla sua affascinante civiltà:

Et je commençai à lire Virgile, d'où cet exemple était pris, et d'autre poètes, dont la syntaxe m'était obscure, avec presque l'effroi d'être devant les vestiges d'une conscience plus haute, et vacante, qui allait peu à peu me révéler ses arcanes"<sup>61</sup>.

L'idea – o immagine – si concreta, così, a conclusione del libro di Bonnefoy, nel dato reale e tangibile ed una piena gioia di vivere e soggiornare nel mondo si offre in alternativa all'illusorietà di un sogno impossibile e all'inconsistenza di un'evanescente chimera. Melanie Klein direbbe che la riparazione ha avuto esito positivo. La madre – che l'infante esperisce dopo i sei mesi di vita da una nuova ottica – è ora una figura totale, quindi unica sorgente di gratificazioni e frustrazioni, che protegge il bambino dai persecutori esterni ma che diventa, nel contempo, vittima delle loro aggressioni: il bambino, infatti, se frustrato, si adira contro di lei, aggredendola violentemente.

Purtroppo, non essendoci più un seno buono da custodire e uno cattivo da eliminare, la perdita ora appare totale e poiché la madre è anche introiettata l'infante avverte il caos e la distruzione presenti nel suo mondo interno: ciò che ne consegue è un sentimento di disperazione depressiva – da cui deriva il

<sup>60</sup> *Ivi*, pp. 154-5.

<sup>61</sup> *Ivi*, p. 114.

nome di posizione depressiva attribuito da Melanie Klein a questa nuova fase di sviluppo dell'Io – associata a sensi di colpa e a desideri di riparazione o a fantasie di reintegrazione atte al recupero dell'oggetto buono sia interno – la madre introiettata – sia esterno – la madre reale.

L'amore materno è ora fondamentale affinché il bambino venga rassicurato sulla bontà dei suoi oggetti interni e sull'efficacia dell'amore stesso inteso come strumento utile per riparare e per creare un oggetto interiore che lo aiuti a superare la perdita della madre reale e gli permetta, in seguito, di amare un'altra terra, un'altra donna o un'altra madre.

È Mosè, o meglio, il “mito di Mosè”<sup>62</sup> che per Bonnefoy esplica appieno questa nuova condizione e disposizione d'animo: se Edipo non supera il confronto con la realtà e si fissa su un'immagine idealizzata e irrealistica della madre che ne ostacola la piena integrazione con il mondo, Mosè, abbandonato dai genitori naturali al pari di Edipo, si abbandona invece, fiducioso, alle cure di una madre che amorevolmente lo abbraccia come se fosse il suo vero bambino. La fiducia e l'amore che si scambiano la giovane madre egiziana e Mosè – accettandosi e amandosi reciprocamente come se fossero realmente legati da un vincolo di sangue – dimostra un buon grado di consapevolezza di sé, nonché l'accettazione della propria dipendenza dagli altri, confermando così la necessità di andare oltre un livello 'arcaico' di natura – coincidente con l'animalità e regolato esclusivamente dagli istinti – per elevarsi ad una natura maggiormente integrata con la spiritualità e la cultura – regno dell'umanità – e, conseguentemente, con l'etica e la morale, recuperando il prossimo o il fratello – da cui l'io dipende – tramite la facoltà d'amare: all'inizio, al centro e alla fine de *L'Arrière-pays* Bonnefoy è alla ricerca di una preziosissima “clef manquante”<sup>63</sup> capace di salvare l'umanità (e il poeta) dall'individualismo egoistico e mortifero dell'Edipo. La chiave miracolosa è un'armonia che unisce l'umanità disunita:

Car plus je suis convaincu qu'elle est une phrase ou plutôt une musique – à la fois signe et substance – et plus cruellement je ressens qu'une clef manque, parmi celles qui permettraient de l'entendre. Nous

<sup>62</sup> Cfr. P. NÉE, *Poétique du lieu dans l'œuvre d'Yves Bonnefoy ou Moïse sauvé*, Paris, PUF, 1999, p. 221.

<sup>63</sup> *Ivi*, p. 30.



sommes désunis, dans cette unité, et ce que pressent l'intuition, l'action ne peut s'y porter ou s'y résoudre<sup>64</sup>.

La chiave mancante è soprattutto il dovere etico-morale di amare il prossimo, redimendo e salvando in tal modo se stessi e soggiornando, conseguentemente, in un mondo e in una terra non più straniera:

Et cela nous permet de nous reconnaître, de nous aimer, – mais aussi, écoutant la musique originelle, d'y insérer des accords à nous, à quoi pourtant les choses répondent. L'être n'est-il pas qu'inachevé, après tout, le chant obscur de la terre un brouillon moins à étudier qu'à reprendre, la clef manquante moins un secret qu'une tâche?<sup>65</sup>

*J'ai en esprit une phrase de Plotin  
à propos de l'Un, me semble-t-il,  
mais je ne sais plus où  
ni si je cite correctement:  
"Personne n'y marcherait comme  
sur terre étrangère"<sup>66</sup>.*

#### ABSTRACT

This article deals mainly with mother-child relationship, considered from Melanie Klein's psychoanalytic theories. In Yves Bonnefoy's *L'Arrière-pays* this relationship is fundamental even if concealed behind the screen of images.

#### KEY WORDS

Mother-child relationship. Y. Bonnefoy. M. Klein.

<sup>64</sup> *Ivi*, pp. 10-1.

<sup>65</sup> *Ivi*, p. 30.

<sup>66</sup> *Ivi*, p. 7.

## LIST OF CONTRIBUTORS

Giovanna BOLCATO (gbolcato@yahoo.com), after spending one year at Berkeley as an exchange student, graduated in English from the University of Padua in 1993 with a dissertation on David Lodge. She earned her PhD in English Studies at the University of Venice in 2002 with a dissertation on *Robinson Crusoe, Robinsonnades and Cannibalism*. In 2003 she won a scholarship at the Scuola Superiore di Studi Umanistici di Bologna. She is interested in Defoe, adventure literature, and the construction of cultural identity in nineteenth- and twentieth-century novels. She contributes to *Il Tolomeo* and currently teaches English in a secondary school near Vicenza.

Giulia BOTTERO (giuliabottero@libero.it) studied at the University of Rome La Sapienza, where she graduated with a dissertation on "The semantic structure of Bal'mont's garland of sonnets *On i Ona*". Now she is studying for a PhD in Russian literature at the University of Venice, Ca' Foscari. The object of her research is the post-revolutionary utopian literature in Russia.

Annalisa BRUGNOLI (anja77@tin.it) graduated in American Studies from the University of Venice, Ca' Foscari, in 2002 with a dissertation on "Physical and Psychological Spaces in Nathaniel Hawthorne's *The Scarlet Letter*". From November 1999 to March 2000 she was in Germany at the Ludwigs-Maximilians Universität in München as an Erasmus student. In 2001 her short story 'Una storia atipica', based on her experience abroad, was published in *Storie in Erasmus Stories* (Venezia, Edizioni Ca' Foscari). After attending the course "Pro. Trad": I professionisti della traduzione' held in Florence from April to December 2001 she has specialized in literary translation. In co-operation with the 'Scuola europea di traduzione' she has translated Jurek Becker's *Bronsteins Kinder (I figli di Bronstein)*, published by Le Lettere in 2003.

Maria COLETTA (cmjmaria@virgilio.it) studied Thoreau's works for her dissertation on *Thoreau and the Sea: Walking Across Cape Cod*. Her present research project concerns 20th-century nature writers and the value of their works from a literary point of view.

Georg DÖRR (georg.doerr@gmx.net), former exchange lecturer at the University of Venice, Ca' Foscari, is lecturer for German and comparative literature at the Eberhard-Karls-Universität in Tübingen. His main fields of interest are: *fin-de-siècle* and post-1945 literature in Germany and Italy and the relationship between literature and philosophy. His most recent publications include: "Tendenzen des deutschen Romans seit 1989"; "Zur Entstehung des deutschen Idealismus - Hölderlin, Hegel und Schelling in Tübingen oder: Mythos und Philosophie am Beginn der Moderne"; "Religionswissenschaft und Kulturwissenschaft - Die 'Schule von Rom' und die deutsche Religionsgeschichte im 20. Jahrhundert" (with Hubert Moor); "Zwischen Revolution und Nostalgie - Joseph Roths Kritik am Kommunismus" and "Archetipo e storia ovvero Monaco-Ascona: Prossimità tipologica e umana".

Mara MANENTE (mara78@libero.it) graduated in French language and literature from the University of Venice, Ca' Foscari, in June 2002. During the 2002-2003 academic year she attended a Course of Advanced Training in Linguistics and Grammar Theory at the Department of Language Sciences of the University of Venice. In October 2003 she obtained a degree in Language Sciences (Theoretical Linguistics and French Linguistics) at the same university. Her dissertation studies topics in French syntax.

Aleksandra MLADENOVIC (aleksandra-mladenovic@hotmail.com) graduated from the Faculty of Philosophy at the University of Belgrade in 1991. From 1995 she has been language assistant of Serbian and Croatian language in the Faculty of Modern Languages at the University of Venice, Ca' Foscari.

Isabella MOLINARO (segafreddoa@libero.it) graduated in Modern languages from the University of Venice, Ca' Foscari. Her dissertation analyzes Jules Verne's novel *The Mysterious Isle* with the help of Freud's, Klein's and other psychoanalysts' theories. In 2003 she wrote an essay on Jules Verne's *The Mysterious Isle* concerning the art of detection and abduction, a logical inference. She is currently researching on modern and contemporary French poetry, especially on Yves Bonnefoy's poetic works.