

ROMANTICISMI



LA RIVISTA DEL C.R.I.E.R.

**IL TESTO *EN ABYME*.
RAPPRESENTAZIONI DELLA SCRITTURA
NELL'EUROPA ROMANTICA**

A cura di Laura Colombo e Corrado Viola



ANNO VI – 2021

ROMANTICISMI



LA RIVISTA DEL C.R.I.E.R.

**IL TESTO *EN ABYME*.
RAPPRESENTAZIONI DELLA SCRITTURA
NELL'EUROPA ROMANTICA**

A cura di Laura Colombo e Corrado Viola



ANNO VI – 2021



**UNIVERSITÀ
DI VERONA**

Publicato con il contributo
del Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere
e della Fondazione “Annarosa Poli – George Sand e il mondo”

Proprietà letteraria riservata

ISSN: 2465-2393

INDICE

- Corrado VIOLA
Rappresentazioni en abyme della scrittura romantica.
Qualche considerazione preliminare 5
- Monica BISI
Contrastare con le frasi: la fatica, il coraggio,
l'atto della scrittura manzoniana 13
- Clizia CARMINATI
Scrittura e scritte
nelle Confessioni d'un Italiano di Ippolito Nievo 35
- Christine PLANTÉ
Une femme écrit une lettre – un poème.
Le geste épistolaire chez Marceline Desbordes-Valmore 57
- Béatrice DIDIER
Portrait de George Sand en écrivain 75
- Margareth AMATULLI
François Truffaut e il corpo della scrittura:
il caso di Adèle H. 95
- Milena ROMERO ALLUÉ
«Walking among the fires of Hell».
William Blake, Los and Christ 109
- Yvonne BEZRUCKA
Samuel Taylor Coleridge's Mirror for Poets:
the Biographia Literaria as a 'mise en abyme'
of Wordsworth's Poetry-Writing 157
- Peter KOFLER
Die Schrift als Körper des Körpers:
E.T.A. Hoffmanns Lebens-Ansichten des Katers Murr 175

Paola BELLOMI	
<i>La letteratura romantica</i>	
<i>nelle comunità sefardite orientali</i>	.189
Elena RANDI	
<i>Scrivere la danza. La notazione coreica</i>	
<i>nella prima metà dell'Ottocento</i>	211
Matteo GIUGGIOLI	
<i>Scritture dell'abisso: la Symphonie fantastique</i>	
<i>di Hector Berlioz come racconto speculare</i>	231
Anna GIUST	
<i>Un Onegin nell'Onegin: La scena della lettera</i>	
<i>di Aleksandr S. Puškin nell'opera di Pëtr I. Čajkovskij</i>	249

**RAPPRESENTAZIONI EN ABYME
DELLA SCRITTURA ROMANTICA.
QUALCHE CONSIDERAZIONE PRELIMINARE**

Corrado VIOLA (*Università degli Studi di Verona*)
corrado.viola@univr.it

I contributi che formano questo nuovo numero monografico di «Romanticismi» sono frutto dell'ultimo, partecipatissimo convegno internazionale organizzato dal Centro di Ricerca Interdipartimentale sull'Europa Romantica (C.R.I.E.R.) dell'Università di Verona, tenutosi il 5-6 novembre 2020 («da remoto», per usare una delle espressioni cui ci hanno abituato, nostro malgrado, le misure sanitarie imposte dalla perdurante epidemia Covid-19). Sollecitante come sempre, nella tradizione ormai consolidata dei convegni C.R.I.E.R., il tema proposto: *Il testo en abyme. Rappresentazioni della scrittura nell'Europa romantica.*

Proprio di qui, dalla formulazione del tema-titolo, e direi meglio dal suo dispositivo retorico, vorrei partire per svolgere qualche prima osservazione, in avvio di discorso. E a questo proposito è poco meno che ovvio notare il gioco delle parti, in duetto, che lo compongono: se il sottotitolo s'incarica di definire l'aspetto *grosso modo* tematico proposto come *focus* dell'attenzione, il titolo che lo precede non cela intenzioni più evocative, come usa spesso, da qualche tempo a questa parte, nella titolistica (perché anche la titolistica, va da sé, è un genere letterario, e come tale è *filia temporis* e ha le sue voghe). Altrettanto ovvio, poi, nel sottotitolo più esplicitante, il senso di quel plurale, *rappresentazioni*: che vale se non altro a esorcizzare ogni incongrua velleità di restituzione di quadro organico, ma anche ogni indebita tentazione di presupporre, di fatto ipostatizzandola, l'esistenza di una rappresentazione intrinsecamente romantica della scrittura, di un tipo ideale di 'scrittura romantica' identificabile sulla base di talune caratteristiche astratte, al di fuori e oltre la storia: qualcosa di simile, per intenderci, al barocco metastorico di Eugenio D'Ors.

Il titolo vero e proprio si vale del concetto di *mise en abyme*, una categoria acclimatata in questi nostri studi almeno dalla fine degli anni Settanta del secolo scorso, quando esce, a Parigi, per la precisione nel 1977, il noto testo di Lucien Dällenbach, *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en*

abyrne (in traduzione italiana solo nel 1994).¹ Dällenbach categorizza la *mise en abyme*, o *récit spéculaire*, in riferimento a una determinata unità testuale che, nel testo, ne replica a specchio le procedure enunciative, in ‘reduplicazione speculare’, appunto: dunque con un rinvio dal piano dell’*enunciato*, al quale la *mise en abyme* appartiene, a quello dell’*enunciazione*. E non sarà inutile ricordare, qui *in limine*, che l’espressione in causa, propriamente e in origine, è dell’araldica: è *en abyme* la figura di uno stemma il cui cuore è una miniatura dello stemma stesso. Dunque una porzione di testo che deliberatamente riflette e ripete, miniaturizzato specularmente, il tutto cui appartiene: un microtesto interno che riproduce il macrotesto di cui è parte e che lo compagina. E dunque, per venire a noi, scrittura della scrittura, scrittura che si fa scrittura.

Ora, la scrittura è e resta pur sempre il soggetto logico di un testo. Alla domanda capitale, che cos’è la scrittura, ogni opera risponde a suo modo; ed è l’unica domanda che, in definitiva, ogni opera si pone. Per questo, e per molto altro che tralascio, per economia espositiva e perché implicito nel già detto, un’esplorazione della testualità *en abyme* di epoca romantica, inteso il termine *testualità* in senso largo e interdisciplinare, è un’angolatura proficua e interessante, capace, forse, di condurci verso le madri, se non del Romanticismo o dei Romanticismi, di molte opere nelle quali esso/essi si incarna(no) storicamente.

In questa impegnativa indagine si cimentano le dodici relazioni che seguono. Sono interventi che gettano luce su un territorio di necessità vasto e vario, esplorato in luoghi ben noti e in altri meno frequentati ma pur sempre significativi e perciò degni di considerazione. Il panorama che ne esce, volendo considerarlo nel suo complesso, suggerisce innanzitutto, variegato com’è, o come appare, una considerazione perfino banale, tanto è ovvia: che cioè dal Romanticismo ci siamo condotti, ancora una volta, ai Romanticismi, che è poi, quasi per una emblematica *mise en abyme*, il titolo di questa nostra rivista. Lo dico non solo con riferimento alle diverse tradizioni culturali, o meglio geo-culturali, in cui si declina storicamente il Romanticismo: e a questo proposito è appena il caso di richiamare come il Romanticismo sia anche l’espressione sul piano culturale di quella che sul piano politico è l’Europa delle nazioni, dei movimenti di indipendenza e unificazione nazionale. Ma il riferimento va anche a un’idea di Romantici-

1 Cfr. Lucien Dällenbach, *Il racconto speculare. Saggio sulla mise en abyme*, Parma, Pratiche, 1994. Un aggiornamento delle prospettive teorico-critiche è in Luca Berta, *Oltre la mise en abyme. Teoria della metatestualità in letteratura e filosofia*, prefaz. di Giovanni Bottiroli, Milano, Franco Angeli, 2006.

smo che è in sé molto meno monolitica di quanto non dica la vulgata critica, tanto per continuare a insistere sull'ovvio. Certo, è questo il destino comune a tutte le etichette periodizzanti che maneggiamo, quei cosiddetti crononimi, quasi tutti con desinenza in *-ismo*, con i quali siamo soliti segmentare il corso della storia artistica e culturale: segmentazione convenzionale, imposta da esigenze, in tutto comprensibili e legittime, di semplificazione comunicativa e di agevolezza di discorso. E dunque, accennata la cosa, non converrà insistervi, anche perché ci condurremmo lontano dallo specifico di nostra pertinenza.

Per tornare allora ai contributi qui raccolti, pare a me che si possano individuare, schematizzando, tre piani o modalità di considerazione del tema, se tale è, della rappresentazione della scrittura nell'età romantica. Tre livelli, va subito precisato, di cui osserviamo la compresenza e l'intersecarsi spesso anche entro il singolo contributo. Primo: la scrittura intesa in senso proprio, l'atto e/o il gesto scrittorio come oggetto della rappresentazione, come elemento o ingrediente concreto, e concretamente assunto nel testo (e uso il termine *testo*, beninteso, nel senso più ampio possibile: nell'*opera*, se si preferisce). Secondo: la scrittura come procedimento, o strumento, o modalità di espressione da parte dell'autore anche al di là, o al di qua, dell'*opera*, non localizzata in punti specifici e determinati dell'*opera*, come nel primo piano individuato, ma vista nel suo porsi di fronte all'autore, quasi in dialogo con la sua soggettività 'artistica'. A livello, dunque, di soggetto piuttosto che di oggetto: di soggetto che rappresenta sé stesso e la propria 'arte' più che di oggetto rappresentato. Terzo e ultimo, e in senso ancor più lato, e anzi traslato: la scrittura come riscrittura di un altro sistema culturale, come ricezione, come appropriazione di un *corpus* di scritture, addirittura di tutta una tradizione. Ricapitolando: la scrittura come Oggetto, come Soggetto, come Relazione o Dialogo (con l'altro, con un altrove culturale).

Esemplifico partitamente, punto per punto, e insieme cerco di chiarire. Primo: la scrittura come gesto scrittorio, come atto dello scrivere rappresentato nell'*opera*, in un suo luogo preciso. È il piano su cui si pongono, ma a tratti, non interamente, alcuni saggi, ad esempio quelli di interesse o ambito letterario: il Manzoni di Monica Bisi, il Nievo di Clizia Carminati, la Marceline Desbordes-Valmore di Christine Planté, la George Sand di Béatrice Didier... Non di solo ambito letterario, però: Margareth Amatulli insiste sul rilievo del gesto dello scrivere nel film di ambientazione romantico-ottocentesca *Adèle H.* di Truffaut, restando vero peraltro che con la filmografia di Truffaut e della *nouvelle vague* in genere non si esce mai

del tutto dal dominio della letteratura, ossia di una cultura della scrittura. E in ogni caso questo primo livello, negli stessi interventi che lo studiano, non esclude e anzi si estende anche al secondo livello, quello del rapporto dell'autore con il proprio scrivere. Con il proprio sé di scrittore, in fondo: non più sul piano dell'oggetto rappresentato, ma su quello del soggetto che si rappresenta.

Questa ulteriore dimensione viene saggiata, mi pare, in relazione a due nuclei di interesse prevalenti. Il primo e più prevedibile è quello dell'autobiografismo, della scrittura dell'io, in tutte le varie gradazioni possibili di proiezione autoriale, dalla più diretta alla più nascosta e mediata. E qui incontriamo il Los di William Blake studiato da Milena Romero Allué, nonché la *Biographia Literaria* di Coleridge, che è analizzata da Yvonne Bezrucka nel suo opporsi a Wordsworth in forza di una poetica inversa e speculare. Questo autobiografismo risalta con evidenza addirittura lampante, direi, in quel testo singolare che è l'autobiografia del gatto Murr di Hoffmann, un'autobiografia felina che, ce lo ricorda Peter Kofler, si mescola all'autobiografia molto meno lineare del *Kapellmeister* Kreisler, che è poi il padrone del gatto ma è anche, guarda caso, lo pseudonimo con cui Hoffmann firmava i suoi brillanti saggi di critica musicale (e Murr, tanto per saldare il cerchio autobiografico, era proprio il nome del gatto di Hoffmann). Si profila il tema del *Doppelgänger*, come comanda il perturbante. Del resto, non fa meraviglia che la scrittura incontri o meglio si declini come autobiografismo autoriale: è proprio la scrittura il gesto necessario, quello che costituisce lo scrittore come tale, concretamente, esistenzialmente; è la scrittura il vero gesto autobiografico dell'autore, lo stigma di un destino e di una vocazione. O, per dirla più terra terra con una frase del grande Groddeck: «ogni bambino dipinge le sue fasce e i suoi pannolini», e «lì sta la radice di ogni arte».²

Quanto all'altro nucleo d'interesse interno al secondo dei livelli considerati, quello della scrittura che si pone come Soggetto, credo che si possa individuare nella scrittura come procedimento di notazione da parte di forme artistiche o espressive non scritte, o non esclusivamente tali. Della danza, della notazione coreica, dei tentativi di approssimazione mimetica sempre frustrati e difettivi ci parla Elena Randi. Il rapporto fra scrittura e notazione musicale, fra testo letterario e spartito, è studiato da Anna Giust a proposito dell'*Onegin* di Čajkovskij e da Matteo Giuggioli in relazione alla 'musica silente' di Berlioz. E certo sarebbe stato interessante se

2 Georg Groddeck, *Lo scrutatore d'anime. Un romanzo psicoanalitico* [1921], Milano, Adelphi, 1976 (cito dall'edizione digitale non paginata del 2016).

un terzo contributo musicale avesse raggiunto il *Wort-Ton-Drama* wagneriano, l'opera d'arte totale: una configurazione estetica con la quale la nostra rappresentazione della scrittura può ben ambire a entrare in dialogo.

Che cosa emerge lungo questa direttrice della scrittura come notazione? Per intanto la sua insufficienza, la sua congenita inettitudine a rappresentare il fatto artistico senza residui, nella sua pienezza (un tempo si sarebbe detto nella sua *totalità*). Si incontra, invero senza sorpresa, soprattutto in territorio romantico, la dialettica tra scrittura ed esecuzione, tra messa a testo e messa in scena, tra verbalizzazione, e più latamente notazione, e realizzazione: che è poi il doppio statuto su cui si fondano il teatro e la musica, la danza e il cinema. È uno scacco, questo della scrittura, molto 'romantico' in tutti i sensi dell'aggettivo, una sconfitta che i romantici registrano quando da *imitatio naturae* la scrittura si fa, o tenta di farsi, *imitatio artis*. Non è certo il caso, qui, di avventurarsi su pericolosi crinali filosofico-estetologici, ma vien fatto di domandarsi se la scrittura non sperimenti questo scacco, per i romantici, anche nel suo essere ciò che è chiamata primariamente a essere, ossia proprio nella sua natura 'rappresentazionale': in termini aristotelico-scolastici, appunto come *imitatio naturae*. Viene spontaneo domandarsi, in altri termini, se la scrittura romantica, pensando/rappresentando sé stessa, non ritrovi altro che sé stessa, in inerte duplicazione. Così prospettata, è vero, questa inattingibilità del Reale da parte della scrittura, perché di ciò precisamente si tratta, potrà magari apparire sospetta di anacronismo, quasi per una sorta di sovrapposizione retrospettiva di istanze decostruzionistiche tutte ancora di là da venire. Resta però che l'ulteriorità romantica dell'Ideale rispetto al Reale, e dal Reale non va esclusa la scrittura stessa, non dice cosa diversa, in fondo. Se così è, la scrittura, romanticamente, non può che farsi eterno corteggiamento dell'ineffabile. Come tale è però (anzi: perciò) costretta a raccontare metanarrativamente, con i procedimenti di *mise en abyme* che abbiamo visto, questa propria impossibilità: essa non può sottrarsi, infatti, alla sua struttura razionale (*logos*, cioè parola e ragione insieme), che è poi quella del suo approccio conoscitivo e della lingua di cui giocoforza si serve.

Rimane da dire del terzo e ultimo dei livelli sopra evocati di attenzione al nostro tema. Perché la rappresentazione della scrittura, in alcuni dei contributi qui raccolti, è stata declinata e intesa, dicevo, come riscrittura, ma in senso ancor più lato, come traduzione e assimilazione di sistemi e codici culturali elaborati altrove. Rimane da dire, insomma, della scrittura romantica come riscrittura appropriativa. È il caso della letteratura romantica europea, soprattutto francese, che viene ad acclimatarsi, in 'ri-

scrittura', appunto, nelle comunità sefardite orientali, caso di cui ci parla con competenza Paola Bellomi.

Molto ancora ci sarebbe da aggiungere al di fuori di questo schema tripartito in cui ho costretto, forse troppo forzosamente, le prospettive d'indagine del tema adibite dai nostri autori. Elenco alla rinfusa, con drastica parsimonia, alcune aperture del tema che si intravedono qua e là, talora appena accennate: il rapporto fra rappresentazioni della scrittura e rappresentazioni della lettura; quello fra rappresentazioni della scrittura e rappresentazioni dell'oralità (e qui mi riferisco in particolare all'intervento di Christine Planté, che parla espressamente, a proposito della Desbordes-Valmore, di *écriture de la voix*); o ancora il tema della feticizzazione della scrittura e in particolare del documento scritto (anzi, manoscritto: la lettera), che emerge, oltre che nel ricordato contributo della Planté, anche in quello di Margherita Amatulli su Truffaut. O la dimensione della scrittura al femminile (di nuovo Didier, Planté e Amatulli, ma anche Anna Giust); e infine l'aspetto della scrittura come corpo, e come corpo semiotico (Kofler).

Ciò che non è dato incontrare, invece, nel ricco e stimolante panorama osservato dai nostri autori, è ciò che è o può essere, al limite, la 'scrittura della scrittura': e cioè il preziosismo, il calligrafismo, lo stile che si sdoppia e si fa oggetto della propria ricerca. Lascio a chi legge il compito, non facile, di stabilire se o in quale misura questa assenza consegua a mere ragioni contingenti, cioè ai limiti strutturali inevitabili in questa collettanea come in qualsiasi altra, oppure se e quanto essa sia riferibile a caratteri propri della cultura romantica. Basti, qui, far luogo a una considerazione minimale, e notare come emerga una nuova conferma di quanto scriveva Franco Piva introducendo l'ultimo numero di questa rivista, quello sul *Canone dei romantici*: che cioè il Romanticismo è ben lungi dall'aver rivelato tutti i suoi segreti.³ Anche questa volta esso appare come un movimento di una insospettata e insospettabile modernità, forse proprio per virtù del tema prescelto.

Ci sono due modi di estendere le nostre conoscenze, sulle rappresentazioni romantiche della scrittura come su ogni altro oggetto o plesso tematico delle nostre ricerche: l'approfondimento di aspetti autori opere magari già noti sotto nuovi punti di vista o con rinnovati metodi di indagine, oppure la messa in luce di aspetti autori opere finora trascurati o mal noti. I contributi qui raccolti li praticano entrambi proficuamente.

3 Cfr. Franco Piva, *Premessa*, in Laura Colombo, Franco Piva (a cura di), *Il canone dei romantici*, «Romanticismi», IV, 2019, pp. 5-7: 5.

In cauda venenum. Lo assumeremo peraltro in dosi minime, il *venenum*, per mero stimolo omeopatico: domandandoci, qui giunti, che cosa resti da fare. La risposta è scontata: molto. Sarà buona norma, però, fermare la risposta su di un'agenda concreta, trattenendoci per decenza al di sotto del velleitarismo. Innanzitutto, e al minimo, si potrà proseguire nei solchi già tracciati dai contributi qui raccolti: che già non sarebbe impegno da poco. Ma oltre a questo andranno indicate due almeno tra le strade praticabili. La prima: gli studiosi di cui si raccolgono i saggi propongono all'attenzione, com'è naturale, opere e autori che paiono loro significativi in rapporto al tema delle rappresentazioni romantiche della scrittura. Vien da chiedersi, allora, quanto il tema sia presente anche al di fuori di quegli autori e opere. Si avverte, in altri termini, l'esigenza di una mappatura quanto più estesa possibile, di un *index locorum* esaustivo e dettagliato, non foss'altro che per ricavarne un'idea meno imprecisa della consistenza dimensionale del fenomeno nel suo complesso. Questa esigenza repertoriale, del resto, fa capolino qua e là anche nei contributi raccolti: quello di Elena Randi sulla danza, ad esempio, implicitamente sollecita una mappatura delle recensioni relative a messe in scena di balletti e rappresentazioni coreutiche apparse nella stampa periodica coeva. Ed è un'esigenza che va sottolineata, tanto più che nel campo specifico che mi compete disciplinarmente, quello dell'italianistica, non esistono neppure quegli ausili di base che predispongano un primo, anche basilare, canone di opere e autori rappresentativi del nostro tema: ad esempio, manca del tutto, nei dizionari tematici della letteratura, una voce *scrittura*. Mappare, iniziando dalla letteratura (ma il discorso è con tutta evidenza estendibile *ad libitum*), i luoghi precisi di opere che mettono *en abyme* anche solo il gesto scritto, per limitarci al primo dei livelli sopra individuati, non è forse compito che un singolo studioso possa accollarsi, soprattutto oggi. Ci si può augurare che il tema solleciti cooperazioni e lavori d'*équipe*, magari nella forma accreditata istituzionalmente del progetto di ricerca finanziato. I contributi che seguono provvedono, al minimo, lo stimolo di un punto di avvio.

La seconda strada che vorrei indicare in questo capitolo finale all'insegna del *quid agendum superest* mi viene suggerita da un ambito disciplinare che i saggi raccolti non toccano, per ragioni, diciamo, di economia organizzativa: la storia dell'arte. Qualche contributo la accosta con frutto, come quello di Milena Romero su Blake. Al coro delle discipline convocate manca, però, la voce degli storici dell'arte, che certo avrebbero potuto dirci qualcosa di interessante, sia nel merito (le rappresentazioni pittoriche o scultoree della scrittura in epoca romantica, che suppongo non siano in-

frequenti), sia, come usa dire, nel metodo: perché, in fondo, la rappresentazione *en abyme* dell'atto scrittoria è una sorta di 'iconema' (il termine, in verità, è della geografia del paesaggio e della cinematografia, ma con lieve torsione può attagliarsi a quel che voglio dire), e come tale vuole indagini iconologiche, giusta la lezione di Warburg e Panofsky.

Vero è, peraltro, che questa sarebbe materia per una seconda raccolta di studi.

CONTRASTARE CON LE FRASI: LA FATICA, IL CORAGGIO, L'ATTO DELLA SCRITTURA MANZONIANA

Monica BISI (*Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano*)

monica.bisi@unicatt.it

RIASSUNTO: Al vasto panorama delle conquiste della critica circa le strategie di Manzoni autore, narratore e rifacitore della storia raccontata nei *Promessi sposi* e alle indagini sui suoi interventi metanarrativi, il contributo vuole aggiungere una tessera, che, prendendo le mosse dall'introdursi dell'autore nel silenzio fra il cardinal Federigo e don Abbondio nel passaggio tra XXV e XXVI capitolo, risale alla presa di posizione manzoniana nei confronti dei detrattori delle lettere e alla seria responsabilità che, per contro, il letterato Manzoni si assume volendo rimanere fedele alla storia – nella sua verità come nella sua bellezza –, certo della forza performativa del 'contrastare con le frasi'. Letto insieme alle spie lessicali disseminate nei capitoli precedente e successivo, l'intervento autoriale del capitolo XXVI si rivela anche quale rinnovata legittimazione del ruolo di guida cui è chiamato il letterato e della natura morale che Manzoni riconosce alla letteratura. Per il precipitare in esso di tali elementi concatenati fra loro, il brano è pertanto da considerarsi fra le *mises en abyme* della poiesi manzoniana.

ABSTRACT: This contribution wants to add a piece to the vast panorama of the achievements of the critics regarding the strategies of Manzoni as author, narrator and remaker of the story told in the *Promessi sposi* and to the investigations on his metanarrative interventions. Starting from the author's insertion into the silence between cardinal Federigo and don Abbondio passing from XXV to XXVI chapters, we will investigate Manzoni's position towards the detractors of literature and, on the other hand, the serious responsibility that he assumes himself as man of letters. He wants, indeed, remain faithful to the story - in its truth as well as in its beauty - certain of the performative force of 'counteracting with the sentences'. Read together with the lexical signs scattered in the previous and subsequent chapters, the authorial intervention of chapter XXVI also reveals itself as a renewed legitimation of the guide role to which the writer is called and of the moral nature that Manzoni recognizes to literature. Since many linked elements converge in the passage, it is possible to consider it among the *mises en abyme* of Manzoni's poiesis.

PAROLE CHIAVE: ironia, responsabilità della letteratura, coraggio, testimonianza

KEY WORDS: irony, responsibility of literature, courage, testimony

CONTRASTARE CON LE FRASI: LA FATICA, IL CORAGGIO, L'ATTO DELLA SCRITTURA MANZONIANA

Monica BISI (*Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano*)

monica.bisi@unicatt.it

1. «Tanti bei precetti»

Il tema degli interventi metanarrativi dell'autore nella costruzione dei *Promessi sposi* è stato oggetto di numerosissimi e pregevoli studi da parte della critica più e meno recente:¹ quello in cui ci addentriamo è dunque un terreno già battuto, percorso in modo non sempre univoco. Per questo ci limiteremo a focalizzare l'attenzione su un passo citato frequentemente, ma che, forse per la sua collocazione decentrata nell'architettura del romanzo, non è stato ancora esaurito nella sua complessità: si tratta dell'apertura del cap. XXVI, luogo in cui, per la seconda e ultima volta, Manzoni trascrittore e narratore appare in scena nell'atto esplicito della considerazione del manoscritto.² Per l'immagine che offre, esso va ricondotto idealmente all'*Introduzione*, alla prima e più memorabile entrata in scena del trascrittore di fronte all'autografo, rispetto alla quale costitui-

1 Si ricordino almeno Ezio Raimondi, *Il romanzo senza idillio*, Torino, Einaudi, 1973; Giovanni Nencioni, *Conversioni dei Promessi sposi*, in Id., *Tra grammatica e retorica*, Torino, Einaudi, 1983, pp. 3-27; Pierantonio Frare, *L'«anonimo» autore del Fermo e Lucia?*, «Testo», X, 2, 1985, pp. 114-122; Domenico De Robertis, *Il personaggio e il suo autore*, «Rivista di letteratura italiana», VI, 1, 1988, pp. 71-99; Salvatore Silvano Nigro, *La tabacchiera di don Lisander*, Torino, Einaudi, 1996; Daniela Brogi, *Il genere proscritto*, Pisa, Giardini, 2005, in particolare l'ultimo capitolo, *Lanonimo e la cornice narrativa*; Id., *Concludere per ricominciare: I promessi sposi*, xxxviii, in Pietro Cataldi (a cura di), *Per Romano Luperini*, Palermo, Palumbo, 2010, pp. 123-148.

2 Sono nove i luoghi in cui Manzoni richiama il manoscritto (*Introduzione* e capp. I, X, XVIII, XIX, XXII, XXVI, XXXIII, XXXVIII) per segnalare quanto esso «dice» o «non dice» (meno frequentemente «nomina»), ma solo nell'*Introduzione* e all'inizio del capitolo XXVI viene messo a tema in modo esplicito il rapporto tra il rifacitore e la storia nel suo insieme e il manoscritto è considerato nella sua interezza, nella sua fisicità di oggetto di fronte ad un soggetto.

sce una ripresa in grado di riportare in primo piano l'origine e dunque la natura del racconto stesso, arginando così, ancora una volta, il rischio del processo che porta il lettore a identificarsi con i personaggi.³ L'effetto di straniamento, però, non si limita ad agire sulla dimensione, per così dire, orizzontale del narrare, ma riporta in primo piano le sue motivazioni più alte: l'*incipit* del capitolo XXVI, nella sua brevità, nell'apparente, ironica leggerezza, con la sua sintassi spezzata segna un momento importante, in cui, mentre il curato è chiamato a rendere conto della propria omissione, anche il narratore si chiama, in prima persona, a rendere conto della propria scrittura.

L'*Introduzione*, a partire dal capolettera, con la posa delle mani del soggetto una sul manoscritto e una sul foglio su cui viene ricopiato, incornicia tutta la storia nell'orizzonte di un atto di lettura e scrittura e la pone *en abyme*; chi in essa parla in prima persona irrompe sulla scena nelle vesti di trascrittore quasi spazientito e si rappresenta nell'atto che più di tutti sarà proprio dell'autore,⁴ vale a dire la «riflessione dubitativa» che si accampa senza mediazioni insieme al gesto che interrompe la trascrizione

3 Per le strategie attraverso le quali Manzoni impedisce al lettore di identificarsi con il testo si leggano Gilberto Lonardi, *Complicità e giudizio*, premessa ad Alessandro Manzoni, *Il Conte di Carmagnola*, a cura di Giuseppe Sandrini, Milano, Centro Nazionale Studi Manzoni, 2004, pp. XIII-XLVIII e Pierantonio Frare, *Leggere i Promessi sposi*, Bologna, il Mulino, 2016, cap. III.2 in particolare.

4 Nell'immagine che inaugura la scrittura dell'*Introduzione* ed in quella che la chiude Nigro riconosce due autoritratti che Manzoni si concede all'interno del romanzo. Il terzo autoritratto, senza immagine, è non a caso indicato dal critico nelle prime righe del capitolo XXVI. Per un'acuta e documentata interpretazione delle due illustrazioni nella loro capacità di citare e correggere modelli di riferimento e dare così forma a una rete di messaggi ulteriori rispetto al testo si veda Salvatore Silvano Nigro, *Commento ad Alessandro Manzoni, I romanzi*, saggio introduttivo, revisione del testo critico e commento a cura di Salvatore Silvano Nigro; collaborazione di Ermanno Paccagnini per la *Storia della colonna infame*, Milano, Mondadori, 2002, vol. II: *I promessi sposi. Storia della colonna infame*, pp. 874-876. Si legga anche il commento alle illustrazioni fornito da Badini Confalonieri in Alessandro Manzoni, *I promessi sposi. Storia della colonna infame*, edizione critica e commentata a cura di Luca Badini Confalonieri, Roma, Salerno, 2006, vol. II, *Commento e apparati all'edizione definitiva del 1840-1842*, p. 66. Sulla resa del «'contatto' coi documenti originali» come strategia inaugurata con la vignetta dell'*Introduzione* e più volte ripresa nel corso dell'opera si sofferma il commento alle illustrazioni di Giancarlo Alfano, che sottolinea anche che la vignetta d'apertura «funge [...] da rappresentazione di quel doppio processo di 'scoperta' e 'rifacimento' di cui si legge nel frontespizio editoriale» (Alessandro Manzoni, *I promessi sposi. Storia della colonna infame*, edizione diretta da Francesco de Cristofaro, Milano, BUR, 2014, p. 79).

stessa: «Ma, quando io avrò durata l'eroica fatica di trascriver questa storia da questo dilavato e graffiato autografo [poche righe dopo definito "manoscritto"], e l'avrò data, come si suol dire, alla luce, si troverà poi chi duri la fatica di leggerla?».⁵

«Con questo manoscritto davanti» (come sarà poi in XXVI 1), dunque, il trascrittore è da subito, e per forza di cose, lettore, ma lettore non avido né frettoloso, bensì capace di tornare sui propri passi e interrogarsi.⁶ Solo in seconda istanza sarà rifacitore, e ancora socherà per interrogarsi sulla veste linguistica, sulle reticenze dell'anonimo, sui costumi del secolo. Vale forse subito la pena di osservare che, prima della conclusione dell'*Introduzione*, Manzoni ha già ribadito due volte che non 'crea' nulla: ha trovato e rappresenta, come recita anche il sottotitolo, che dichiara la storia «scoperta e rifatta». Quella che nel dialogo *Dell'invenzione* del 1850 verrà individuata come la sostanza dell'attività poetica – cioè l'*invenire* – e corredata di una dimostrazione che segue da vicino il metodo socratico trova allora, già alcuni anni prima, nella macrostruttura del romanzo inserito nella cornice del manoscritto ritrovato, il proprio *actus exercitus*. E se, nella finzione del ritrovamento, il contenuto del manoscritto appartiene alla dimensione della storia e dunque dei fenomeni, questo non inficia il procedimento poetico, perché nei fenomeni della storia che costituiscono l'*inventum* l'autore si imbatte anche, inevitabilmente, in alcune idee, come quelle di giustizia, di fedeltà, di pazienza, e le 'rende' attraverso la propria arte, secondo la lezione della *Lettre* che al poeta chiede di «apercevoir, saisir et rendre»⁷ quanto di più misterioso e profondo c'è nella volontà umana, dove in quel «saisir» è concentrato un processo di astrazione che molti debiti contrae con la tradizione filosofica aristotelica. Dai fenomeni della storia il poeta astrae dunque alcune idee, per loro natura universali, che egli rende percepibili e comprensibili attraverso la rappresentazione verisimile. Alla luce di tali considerazioni possiamo ipotizzare che nell'*Introduzione* ad essere posto *en abyme* sia addirittura lo stesso processo dell'*inventio* poetica, rappresentato nel caso particolare del narratore che riformula una storia milanese del XVII secolo: non solo perché il roman-

5 Alessandro Manzoni, *I romanzi*, cit., vol. II: *I promessi sposi, Introduzione* §8 (d'ora in avanti il rinvio a capitoli e paragrafi sarà posto, fra parentesi, a testo).

6 Sulla figura del personaggio lettore e sulla sua funzione di modello si legga Pierantonio Frare, *La scrittura dell'inquietudine. Saggio su Alessandro Manzoni*, Firenze, Olshki, 2006, pp. 98-99 in particolare.

7 Alessandro Manzoni, *Lettre à M^r C*** sur l'unité de tems et de lieu dans la tragédie*, a cura di Carla Riccardi, Roma, Salerno editrice, 2008, § 167 (d'ora in avanti *Lettre*).

zo è iscritto nella cornice di un atto di lettura e scrittura, ma anche perché nello scoprire e nel rifare⁸ attribuiti al narratore l'autore rappresenta le operazioni che devono caratterizzare universalmente, in modo sostanziale, il mestiere di scrittore.

Entrando in scena come lettore nell'atto del dubitare e del domandare, Manzoni si è posto in dialogo, contemporaneamente, con il manoscritto e con i propri possibili lettori, facendosi fulcro mobile di uno schema triadico sul quale si fonda la struttura allocutoria del romanzo.⁹ L'autore-narratore ha apostrofato i lettori attraverso la domanda posta a sé stesso, richiamandoli, così, in prima persona, al medesimo atteggiamento dubitativo, alla distanza critica, alla formulazione di un giudizio, che dal manoscritto virerà sul romanzo. Nello spazio privilegiato del prologo, Manzoni, davanti al manoscritto, manifesta dunque, fin da subito, la natura del proprio metodo insieme a quella del lettore ideale, come tornerà a fare in modo esplicito, riproponendo un'immagine analoga ma con una riflessione meno esibita, in apertura del capitolo XXVI. Non ci soffermeremo, naturalmente, sull'*Introduzione*, perché proprio in virtù della sua centralità e della complessità della sua architettura è già stata oggetto di profonde analisi da parte della critica, che ne ha illuminato i piani e i significati, come ha acutamente focalizzato i rapporti fra il narratore e l'anonimo, spingendosi fino ad identificare quest'ultimo con l'autore del *Fermo e Lucia*; si è soffermata sul passaggio dalle due introduzioni del *Fermo* a quella della Quarantana; su quello, più ampio, «dalla profusione di sé alla dissimulazione onesta», secondo la celebre formula di Nencioni;¹⁰ sulla presenza del «libro d'avanzo» nella produzione teorica di Manzoni parallela e successiva al romanzo.¹¹

8 Il rifacimento della storia, come è noto, riguarda la dicitura, non i contenuti materiali della vicenda stessa: solo se inteso in questo modo – e dunque in relazione alla comprensibilità, alla memorabilità del testo, oltre che, in ultima istanza, alla sua bellezza – è possibile considerarlo tra le operazioni essenziali del poeta.

9 Per un'analitica ricostruzione delle dinamiche che reggono il rapporto fra autore, autore-narratore e lettori si legga Antonio Illiano, *Morfologia della narrazione manzoniana*, Firenze, Cadmo, 1993.

10 Giovanni Nencioni, *op. cit.*, p. 18.

11 Su quest'ultimo punto si segnalano in particolare i contributi, corredati di ampia bibliografia, raccolti in *Manzoni: "l'eterno lavoro"*: atti del Congresso internazionale sui problemi della lingua e del dialetto nell'opera e negli studi del Manzoni, Milano 6-9 novembre 1985, Milano, Casa del Manzoni, Centro Nazionale Studi Manzoni, 1987; i due volumi di Alessandro Manzoni, *Scritti linguistici inediti*, a cura di Angelo Stella e Maurizio Vitale, Milano, Centro Nazionale Studi Manzoni, 2000; gli studi di Sara

Prendendo dunque le mosse dai guadagni precedenti e cercando di non perderne la ricchezza, entreremo ora in alcune particolari pieghe del testo che, all'inizio del capitolo XXVI, più da vicino aprono uno scorcio sull'autore 'all'opera', vale a dire sul fare poetico che conferisce forma alla materia-storia come alla materia-letteratura. Più immediatamente traducibile in immagine rispetto ai numerosi riferimenti alla maggiore o minore reticenza dell'anonimo – che l'autore non trascura di segnalare per una serie di motivi anch'essi ben ricostruiti dalla critica – e più agevolmente riconoscibile rispetto alle strategie attraverso le quali Manzoni crea dei 'doppi' di sé e della narrazione, anch'esse già messe a fuoco,¹² l'apertura del capitolo XXVI ri-presenta il Manzoni rifacitore «con questo manoscritto davanti, con una penna in mano»,¹³ nella medesima attitudine, dunque, dell'*Introduzione*, ma non per dissimulare, in scorcio, i meccanismi del narrare, bensì per meglio rendere ragione delle istanze del proprio lavoro:

A una siffatta domanda, don Abbondio, che pur s'era ingegnato di risponder qualcosa a delle meno precise, restò lì senza articular parola. E, per dir la verità, anche noi, con questo manoscritto davanti, con una penna in mano, non avendo da contrastare che con le frasi, nè altro da temere che le critiche de' nostri lettori; anche noi, dico, sentiamo una certa ripugnanza a proseguire: troviamo un non so che di strano in questo mettere in cam-

Pacaccio, *Il «concetto logico» di lingua. Gli «scritti linguistici» di Alessandro Manzoni tra grammatica e linguistica*, Firenze, Cesati, 2017; di Rita Zama, *Alessandro Manzoni filosofo del linguaggio*, Roma, Carocci, 2018; di Giuseppe Polimeni, *Il filo della voce. Indagini sul pensiero linguistico di Alessandro Manzoni e sui Promessi sposi*, Milano, Franco Angeli, 2020.

12 Ad esempio, Corrado Bologna, *Il filo della storia*, «Critica del testo», I, 1998, 1, pp. 345-406 ripercorre la metafora della filatura anche nelle azioni e nei nomi attribuiti ai personaggi, sottolineando le analogie rispetto al fare poetico del narratore; in Pino Fasano, *L'imbroglione romanzesco*, Firenze, Le Monnier, 2005, Renzo è presentato come doppio del narratore in quanto cercatore di verità e consapevole del fatto che le parole fanno un effetto nella mente e uno in bocca; persino il Griso si fa doppio del narratore-storico quando nella Ventisettana cerca notizie su quanto accaduto durante la notte degli imbrogli; mentre *mise en abyme* della narrazione sono i raddoppiamenti degli episodi rappresentati da punti di vista di personaggi differenti, o il carteggio fra Renzo e Agnese insieme a tutti gli episodi che non servono al procedere del racconto. Numerose sono le strategie, che Fasano porta alla luce, attraverso le quali Manzoni 'parla di sé' anche in modo coperto.

13 Espressione che ha ispirato, come è noto, anche il titolo della prima sezione del volume di Salvatore Silvano Nigro, *La tabacchiera di don Lisander*, cit.: si vedano, però, in particolare le pp. 59-60 e 83.

po, con così poca fatica, tanti bei precetti di forza e di carità, di premura operosa per gli altri, di sacrificio illimitato di sé. Ma pensando che quelle cose erano dette da uno che poi le faceva,¹⁴ tiriamo avanti con coraggio. (XXVI 1)

Vincendo la tentazione di riporre lo scartafaccio, preso il partito della riscrittura per salvare la bellezza della storia, Manzoni aveva assunto, nell'*Introduzione*, una posizione molto precisa, che nel contesto del dialogo fra il cardinale e don Abbondio viene rinsaldata attraverso gravi argomenti sotto il velo ammiccante dell'ironia. Torniamo dunque, per un attimo, all'*Introduzione*, nella quale la storia è definita tre volte bella: «Mi sapeva male che una storia così bella dovesse rimanersi tuttavia sconosciuta; perché, in quanto storia, può essere che al lettore ne paia altrimenti, ma a me era parsa bella, come dico; molto bella» (§ 11). L'aggettivo attribuito alla storia acquista subito un rilievo ulteriore a quello che in prima battuta rinvia alla sfera del piacere della fruizione, se si ripensa all'acuta polemica ingaggiata da Manzoni, sia nei *Materiali estetici* sia nella *Prefazione al Carmagnola*, contro i sostenitori delle regole, i quali rinunciano alla bellezza in nome di una presunta verisimiglianza garantita da altrettanto presunte regole 'aristoteliche'. Volendo salvare la bellezza della storia attraverso una forma espressiva altrettanto bella, il rifacitore, prima di tutto, ne vuole custodire la verità: difende, così, una ben precisa prospettiva teorica da lui già audacemente sostenuta e si assume in modo definitivo una responsabilità nei confronti della storia medesima e delle parole attraverso le quali ne rifarà la dicitura, perché ogni parola scelta è un atto morale, per definizione,¹⁵ soprattutto per un autore che voglia mantenere la relazione biunivoca fra *pulchrum* e *verum*. Tale assun-

14 Sulla corrispondenza fra parola e vita e sulla responsabilità cui è chiamato, in proposito, l'uomo di lettere si leggano almeno Luca Badini Confalonieri, *Tra 'mondo' e 'promessa': don Abbondio e il cardinal Federigo. Capitoli xxv-xxvii*, in «Questo matrimonio non s'ha da fare...». *Lettura de «I promessi sposi»*, coordinamento di Paola Fandella, Giuseppe Langella e Pierantonio Frare, Milano, Vita e Pensiero, 2005, pp. 103-124 e Federica Alziati, «Che cosa predicate? Di che siete maestro?». *In margine al colloquio tra don Abbondio e il cardinal Borromeo*, «Rivista di Studi Manzoniani», V, 2021, pp. 11-26: 19, che analizza il discorso del cardinale anche dal punto di vista retorico e ponendolo in dialogo con le *Osservazioni sulla morale cattolica*.

15 Che il rifacimento sia anche un atto di giustizia nei confronti di questa storia proprio in virtù della sua bellezza è suggerito a buona ragione da Pierantonio Frare, «Me ne lavo le mani». *La giustizia e il suo rovescio nel capitolo III dei «Promessi sposi»*, «Rivista di Studi Manzoniani», I, 2017, pp. 77-88.

zione di responsabilità viene ribadita poco dopo la metà del romanzo, fra il silenzio di don Abbondio e l'attesa del cardinale, quando la conversione dell'Innominato ha ridisegnato gli equilibri nell'architettura delle forze in gioco: l'inizio del capitolo XXVI costituisce, allora, una sorta di ripartenza, di ripresa, dopo la breve stasi segnata da un giudizio poco riverente che sembra mettere in discussione la credibilità della scrittura e dei suoi strumenti, con inevitabile effetto di straniamento che invita il lettore ad una battuta d'arresto. Se, infatti, sul piano del contenuto, la reprimenda del cardinale concerne l'agire bene del sacerdote, l'orizzonte che in essa si apre è quello dell'agire bene dello scrittore: la proiezione si allunga o, meglio, si approfondisce da don Abbondio a Manzoni, ma certamente non in modo immediato, bensì attraverso slittamenti di piani e spostamenti di prospettive.

Il primo livello di lettura del brano ci ricorda che per lo scrittore essere moralmente responsabile significa, oltre che dire la verità, farla: mantenere cioè coerenza fra il proclamato e l'agito, secondo l'esempio del cardinale, grazie al quale l'autore può legittimare l'esibizione dei «bei precetti di fortezza e di carità» e quindi anche il proseguire del racconto, preparando, così, al contempo, il terreno ad una prima analogia fra sé stesso e Federigo; nella particolare contingenza del passo, inoltre, fare la verità, per l'autore, consiste nel non ergersi a implicito giudice dei personaggi, evitando l'atteggiamento farisaico di chi impone agli altri pesi che lui stesso non sostiene, tentazione non a caso respinta dallo stesso Federigo nel seguito del dialogo con don Abbondio.¹⁶ C'è però un ulteriore livello di lettura che, anche so-

16 Nel luogo corrispondente del *Fermo e Lucia*, il cap. iv del tomo III, è proprio il rammarico di Federigo nel dover rimproverare altri di mancanze nelle quali forse incorrerebbe lui stesso in situazioni analoghe ad aprire il capitolo (cfr. Alessandro Manzoni, *I romanzi*, cit., vol. I: *Fermo e Lucia. Appendice storica su la Colonna Infame*). Il passo, già dalla Ventisettesima, viene spostato più avanti per collocare in posizione enfatica la riflessione dubitativa, frutto del meditare manzoniano sull'atteggiamento da assumere nei confronti del lettore, un meditare che fa parte del lavoro che conduce alla versione definitiva del romanzo. A proposito dello sguardo su don Abbondio, inoltre, sarà forse utile notare che, comparando in filigrana, per così dire, dietro al cardinale, Manzoni assume quella postura che egli stesso, nella *Lettere* (§ 293-298), richiede prima di tutto al poeta e poi al lettore e che nella *Morale cattolica* era attribuita a Pascal. Nella *Lettere*, come è noto, al poeta tragico è infatti chiesto di «nous faire sentir ce fonds commun de misère et de faiblesse qui dispose à une indulgence, non de lassitude ou de mépris, mais de raison et d'amour» e in una lunga nota della *Morale cattolica* Pascal viene difeso dall'accusa di essere atrabiliario: di lui si dice, infatti, che nei *Pensieri*, «non respira che compassione di sé e degli altri, rassegnazione, amore, e speranza; egli riposa ogni tanto con gioia e con calma nel cielo lo sguardo turbato e confuso

lo nel breve giro di queste righe e in un contesto apparentemente inatteso, molto rivela del rapporto fra lo scrittore, le parole e il pubblico, travalicando il piano della moralità dei contenuti per attingere quello della moralità dell'atto di scrittura. Prima di porsi a fianco del cardinale, l'autore approfitta del silenzio impacciato di don Abbondio che crea una pausa – strategica, appunto, e stilisticamente molto efficace¹⁷ – fra i due capitoli, per minimizzare, almeno apparentemente, la propria statura, stringendosi al curato e cercando di comprendere la sua prospettiva di fronte al superiore: come, dal punto di vista di don Abbondio, è facile prendere coraggio e parlare per colui cui non toccano le schioppettate, così l'autore, scopertamente quanto basta affinché il lettore comprenda subito il taglio ironico dell'intero passo senza perderne di vista la gravità, finge di condividere il luogo comune sulla facilità con cui letteratura e letterati predicano,¹⁸ conducendo guerre fatte solo di frasi e senza esporsi a pericoli effettivi. In realtà, Manzoni sta qui riportando all'attenzione del fruitore almeno due questioni tutt'altro che pacificate: da un lato il peso delle critiche agli intellettuali, da lui affrontato negli appunti dei *Materiali estetici* e più estesamente nel *Fermo*, e, dall'altro, l'efficacia formativa e performativa che può avere la pratica del «contrastare con le frasi». L'*incipit* del capitolo XXVI raffina, infatti, nella forma della riflessione dubitativa di fronte al manoscritto, alcune meditazioni comprese negli appunti degli anni Dieci, e poi generosamente dispiegate nel *Fermo e Lucia*, proprio nel capitolo dedicato alla biografia di Federigo (II XI 20-39). Si legge nei *Materiali estetici*:

dalla contemplazione dell'abisso del core umano guasto com'è dalla colpa originale» (cap. III, nota 27). Per questo Raimondi suggerisce che il filosofo francese possa essere considerato come la cornice del narratore in quanto personaggio e ci spinge a individuare nel dialogo fra don Abbondio e il cardinale un ulteriore livello di *mise en abyme*: quella che proietta, in scorcio, nell'atteggiamento del cardinale verso il curato, la postura che ogni autore deve mantenere nei confronti dei propri personaggi, la medesima che egli deve suscitare anche nel lettore nei confronti non solo dei personaggi, si dovrebbe aggiungere, ma di tutti gli uomini (cfr. Ezio Raimondi, *op. cit.*, p. 247). Già un frammento del *Discorso sopra alcuni punti della storia longobardica in Italia*, come ricorda Nigro, proponeva di rispondere alla paura con una «compassione ragionata» (Salvatore Silvano Nigro, *La tabacchiera di don Lisander.*, cit., p. 83).

17 Si rilegga almeno l'interpretazione che della cesura fra i due capitoli e dei silenzi offre Giovanni Getto, *Letture manzoniane*, Firenze, Sansoni, 1964, p. 403 in particolare.

18 Con analogia leggerezza si chiuderà il primo capoverso della prefazione al *Carmagnola*: «Prescindere da un tale esame [quello degli elementi necessari a giudicare un componimento] [...] è lo stesso che esporsi a giudicare stortamente un lavoro: *il che per altro è uno de' più piccoli mali che possano accadere in questo mondo*» (Alessandro Manzoni, *Il conte di Carmagnola*, cit., p. 3, corsivo mio).

Rivolgendo l'occhio al corso delle scienze morali dal loro principio fino ai dì nostri, è doloroso il vedere come tutti quelli che in queste primeggiarono, furono o perseguitati, o beffeggiati e straziati almeno; e tanto più, quanto più grande si manifestava negli scritti loro il desiderio del progresso durevole degli uomini, e il sentimento affettuoso della carità universale. [...] non fu scrittore morale di prim'ordine che non abbia avuto a dolersi de' suoi pari, i quali invece di esser riconoscenti a chi gli amava e gli bramava migliori, invece di consolarlo cogli amorevoli applausi del dolore più intenso che lo spettacolo dei mali cagiona a tali animi, invece di *ajutarli a portare la croce del genio* lo satollarono di odj, e di scherni e di sospetti peggio che non avrebbero fatto ad un nimico,¹⁹

espressioni che, smorzate dei toni della persecuzione, sono almeno in parte riconducibili al contesto culturale nel quale, nel *Fermo e Lucia*, si trova a operare il cardinal Federigo intellettuale e scrittore, che da solo porta la «croce del genio» nel contesto della «corruttela delle lettere» del Seicento (il passo è stato poi espunto a partire dalla Ventisettana):

Federigo Borromeo visse in tempi di somma, universale ignoranza, e di falsa e volgare scienza ad un tratto, fra una brutalità selvaggia ed una pedanteria scolastica, in tempi nei quali l'ingegno che per darsi alle lettere, a qualunque studio di scienza morale, cominciava (ed è questa la sola via) ad informarsi di ciò che era creduto, insegnato, disputato, a porsi a livello della scienza corrente, si trovava ingolfato, confuso in un mare tempestoso di assiomi assurdi, di teorie sofistiche, di questioni alle quali mancava per prima cosa il punto logico, di dubbj frivoli e sciocchi come erano le certezze. Non v'è ingegno esente dal giogo delle opinioni universali, e già una parte di queste miserie diventava il fondamento della scienza degli uomini i più pensatori. Che se anche i più acuti, profondi fra essi, avessero veduta e de-

19 Cfr. Id., *Materiali estetici*, in *Tutte le opere di Alessandro Manzoni*, a cura di Alberto Chiari e Fausto Ghisalberti, vol. V, t. 3: *Scritti letterari*, a cura di Carla Riccardi e Biancamaria Travi, Milano, Mondadori, 1991, II [8]. L'espressione «croce del genio» torna nella lettera *Sul Romanticismo*, in un contesto non troppo differente rispetto a quello dei *Materiali estetici*: nella «scappata» sulla ragionevolezza o meno delle regole e sui loro partigiani, di cui Manzoni si scusa subito al paragrafo successivo (cfr. *Sul Romanticismo. Lettera al marchese Cesare D'Azeglio*, in *Ibid.*, § 88). Per una semantizzazione del termine 'genio' all'inizio degli anni Venti si vedano le acute osservazioni relative al *Cinque Maggio* in Luca Badini Confalonieri, *Les régions de l'aigle. Poétique et poésie*, in Id., *Les régions de l'aigle et autres études sur Manzoni*, Bern, Peter Lang, 2005, pp. 1-114: 96-102.

testata tutta la falsità e la cognizione, di quel sapere, avessero potuto sostituirgli il vero, giungere al punto dove si trovano le idee e le formole potenti, solenni, perpetue; a chi avrebbero eglino parlato? E chi parla lungamente senza ascoltatori? Il genio è verecondo, delicato, e se è lecito così dire, permaloso: le beffe, il clamore, l'indifferenza lo contristano: egli si rinchiude in sè, e tace. O per dir meglio prima di parlare, prima di sentire in sè le alte cose da rivelarsi, egli ha bisogno di misurare l'intelligenza di quelli a cui saranno rivelate, di trovare un campo dove sia tosto raccolta la sementa delle idee ch'egli vorrebbe far germogliare. (II XI 20-39)

Ponendo tali questioni, Manzoni si sposta, per così dire, dalla posizione del curato, che apparentemente aveva condiviso nelle prime righe del capitolo, sottolineandola due volte con quell'«*anche noi*», a quella del cardinale, che diventa viepiù quasi un doppio dello scrittore.

I testi dei *Materiali* e del *Fermo* devono allora essere richiamati per illuminare questa pausa narrativa – sospesa sulla situazione emotiva di don Abbondio che non si sente compreso e riconosce in sé i tratti del capro espiatorio²⁰ («tutto casca addosso a me», § 19) – della luce drammatica dell'intellettuale isolato e deriso che molto esplicito spazio occupa anche nella *Lettre à M^r C**** attraverso la vicenda di Corneille.²¹ Sembra addirittura che l'autore voglia proiettare, ma rovesciandolo, l'atteggiamento vittimista di don Abbondio sulla solida figura di Federigo che rimane solo a «portare la croce del genio», acuendo ulteriormente la distanza fra i due e imponendo implicitamente una scelta a chi si trova di fronte ai loro esempi. L'attenzione è ora dunque concentrata sul ruolo dell'intellettuale; e il recupero dei testi che, in scorcio, si intravedono all'origine delle considerazioni con cui si apre il capitolo XXVI del romanzo induce allo-

20 La figura del capro espiatorio viene suggerita anche da un'immagine che ritroviamo nel già citato fascicolo II [8] dei *Materiali estetici*, nel quale l'intellettuale che tenti di far progredire i propri contemporanei nel campo delle scienze morali, oltre all'isolamento e agli sbeffeggi rischia la lapidazione, la medesima sorte di chi anticamente veniva riconosciuto come colpevole e pericoloso per il mantenimento dell'ordine nella società: «Si vede come i contemporanei hanno potuto perdonare ad un astronomo ad un naturalista ad un matematico (non sempre però) di averli spinti assai in là in queste dottrine, ma appena in fatto di scienze morali scorgono gli uomini un che li precorra di un gran tratto, e che gl'inviti a seguirlo, si danno a toglier pietre da ogni parte e a lapidarlo». Per la pratica della lapidazione e la figura del capro espiatorio rimando solo a René Girard, *Vedo Satana cadere come la folgore*, a cura di Giuseppe Fornari, Milano, Adelphi, 1999.

21 Cfr. Alessandro Manzoni, *Lettre*, cit., §§ 119-137 e Id., *Materiali estetici*, cit., IV [2].

ra a credere che le espressioni «non avendo da contrastare che con le frasi»; «nè altro da temere che le critiche de' nostri lettori»; «con così poca fatica» non vadano lette unicamente come ironici attacchi a un luogo comune tipico dei detrattori delle lettere, ma che, anzi, siano da riconoscere come segni che enfatizzano il rimando a una sofferta assunzione di responsabilità che Manzoni condivide con una precisa cerchia di letterati: la militanza letteraria proietta anche sullo sfondo del romanzo gli anni del «crocchio supra-romantico della contrada del Morone»,²² vale a dire del «Conciliatore», con le esperienze dirette degli attacchi dei contemporanei, delle condanne, delle forti ricadute personali e sul piano della produzione artistica che li hanno contrassegnati. Nelle pieghe di un'affermazione apparentemente minimizzante, la fatica del letterato e le critiche dei fruitori accentuano allora tutto il loro peso e, insieme, la profondità della prospettiva su cui si apre il capitolo XXVI.

Manzoni, dunque, finge di ironizzare su di sé come autore e, invece, dalla difficoltà nell'articolare le parole, solo superficialmente analoga a quella di don Abbondio, la sua posizione scivola impercettibilmente verso quella del cardinale, dapprima sulla base della comune condizione di intellettuali isolati in un panorama a loro ostile; subito dopo, per innescare un ulteriore parallelismo:²³ pur provando «ripugnanza a proseguire», il narratore sceglie infatti di «tirare avanti con coraggio» (§ 1), perché, come Federigo, comprende che non deve «prender la sua debolezza per misura del dovere altrui» (§ 15). Se nel sistema di don Abbondio «il coraggio uno non se lo può dare» (XXV § 53), Manzoni qui lo prende invece a pre-

22 L'espressione, come è noto, è di Ermes Visconti, che nella lettera a Manzoni del 25 novembre 1819 così definiva il gruppo di intellettuali attivi all'interno del «Conciliatore» che trovavano in Manzoni stesso e negli incontri nella sua casa milanese un imprescindibile punto di riferimento catalizzatore e ispiratore (cfr. Alessandro Manzoni, *Carteggi letterari II*, a cura di Laura Diafani e Irene Gambacorti, introduzione di Gino Tellini, Milano, Centro Nazionale Studi Manzoniani, 2016, vol. II.1, pp. 85-91:87). Una corposa raccolta di testimonianze e documenti relativi alla vita letteraria di quegli anni nella Milano risorgimentale si trova in Angelo Stella (a cura di), *Il crocchio supra-romantico della contrada del Morone. Il Conciliatore, le Cinque Giornate e oltre*, Milano, Casa del Manzoni, 2019. Per quanto riguarda, in particolare, la militanza letteraria di Manzoni e dei suoi amici, le tensioni con la censura e le intelligenti strategie per aggirarla si veda Isabella Becherucci, *Imprimatur. Si stampi Manzoni*, Venezia, Marsilio, 2020.

23 Nel commento a questo passo, Giovanni Titta Rosa ipotizza che «nella figura del Cardinale Manzoni abbia vagheggiato il meglio di sé stesso» nella misura in cui nel caso di Federigo «la vita era il paragone delle parole» (Alessandro Manzoni, *I promessi sposi*, a cura di Giovanni Titta Rosa, Milano, Ugo Mursia, 1963, p. 671, nota ai §§ 1-11).

stato proprio dall'esempio del cardinale,²⁴ non solo per continuare a inscenare il dialogo mettendo in campo «tanti bei precetti», ma soprattutto per proseguire sulla strada di un romanzo che, sia dal punto di vista linguistico, sia, naturalmente, dal punto di vista concettuale e contenutistico, va controcorrente rispetto alle istanze dei contemporanei, tanto che si aspetta «le critiche de' nostri lettori». E forse, allora, non è del tutto vero che Manzoni «trova un non so che di strano in questo mettere in campo, con così poca fatica, tanti bei precetti di fortezza e di carità, di premura operosa per gli altri, di sacrificio illimitato di sé»: per chi ha riflettuto sull'isolamento del genio, sulla bassezza di un certo tipo di letterati, sulle conseguenze dell'invidia e della frenesia mimetica della moltitudine, anche fosse di poeti, non sarà più così strano impiegare le armi delle parole per presentare modelli elevati, non solo religiosi, ma anche poetici, per spingere la letteratura fin dove può accendere gli animi. Anzi, tutto questo rientra nei compiti dello scrittore, tanto che l'autore dei *Promessi sposi* lo aveva implicitamente assunto come proprio dovere già alcuni anni prima, sempre nei *Materiali estetici*, pensando solamente al ristretto circolo dei rapporti fra letterati: «Quando uno scrittore, cogli esempj dei grandi poeti, e colle considerazioni generali sull'animo umano mostra quello che la poesia può fare, illumina ed accende gli spiriti nati alla poesia e gli toglie dal volgare affatto».²⁵

Se già nei *Materiali estetici* si rende manifesto il coraggio dello scrittore che mette in discussione alcuni schemi consolidati e che, pochi anni dopo, audacemente si abbasserà dalla tragedia al romanzo, il credito di Manzoni rispetto a Federigo va però oltre: la vocazione, per così dire, di guida letteraria, di cui emergono i tratti negli appunti degli anni Dieci, si inserisce infatti in quella più radicale – che ad essa conferisce senso – della testimonianza del vero attraverso la letteratura. Una testimonianza che implica quella «fatica» definita «poca» da un Manzoni che ironicamente fa proprie le parole dei suoi ipotetici avversari, e che invece presuppone molte ricerche, assedi della verità, cura nella scelta delle parole. Una fatica sottolineata dall'espressione colloquiale «tiriamo avanti», straniante nel suo abbassamento del tono della trattazione proprio sul finale e arricchita da un «coraggio» che capiamo non essere più solo quello dell'intellettuale, se proviamo a leggerlo, ben oltre la semplice letteralità o il modo di dire, in continuità rispetto alla conclusione del capitolo XXV, dove «coraggio»

24 A sostegno del quale si apre l'ampio scenario della compagine dei martiri evocato dal cardinale stesso al termine del cap. XXV.

25 Alessandro Manzoni, *Materiali estetici*, cit., II [6].

occorre ben sei volte, nello spazio di metà pagina, negli «accenti ancor più gravi» del cardinale, nel punto di maggior tensione del suo dialogo con don Abbondio, dove si tratta di quel coraggio che consente di portare la testimonianza fino al martirio, ove necessario.²⁶

Convogliando su di sé i materiali provenienti da riflessioni inedite all'epoca del romanzo, la pausa nel dialogo fra il cardinale e don Abbondio conduce il lettore a spostarsi, nel giro di poche righe, dal lato del curato a quello del cardinale, dall'impaccio alla profonda meditazione, tanto che la scena guadagna in spazialità, si fa tridimensionale e così, a maggior ragione, può essere considerata una *mise en abyme*, che non solo ci mostra in scorcio l'autore che rappresenta sé stesso come scrivente, ma fa anche precipitare in un unico punto, proprio nel cuore della reprimenda del cardinale, istanze di cui si coglie tutta l'urgenza alla luce del contesto di PS XXVI e dei suoi possibili ipotesti teorici. Vengono infatti qui richiamate, da un lato, la necessità di mantenere alta la guardia sulla funzione morale dello scrittore e della scrittura, che nasce dall'attento vaglio di parole giuste, da un 'frugare' simile a quello che il cardinale esercita anche su di sé; dall'altra, e a corollario, l'urgenza di «contrastare [...] con le frasi», possibilmente in forma dialogica, scegliendo, come Federigo, una via che ha che fare con la giustizia perché preferisce il confronto dialettico allo scontro e che comprende l'impegno dello scrittore ad essere testimone.

La pausa riflessiva dell'autore, dunque, nella sua stretta relazione con l'*Introduzione*, mentre rispinge in avanti la scrittura, ne ri-legittima le ragioni, le motivazioni e gli scopi in seno al dovere della testimonianza, proiettandoli su tutto il romanzo, anche retrospettivamente: essa può essere considerata una *mise en abyme* del diuturno lavoro con le parole, della fatica – talvolta letteralmente eroica – dell'autore lungo tutta l'opera della presunta riscrittura. Poco dopo la metà del romanzo, dunque, al riavvio della storia inaugurato dalla conversione dell'innominato, Manzoni ribadisce di essere davanti ad un materiale già dato, di fronte al quale continua, come all'inizio, a porsi domande, elaborare giudizi, cercare forme espressive e strategie narrative che, non va dimenticato, devono sempre rispondere alla bellezza e alla moralità della scrittura prese come principio.

26 Non sarà inutile sottolineare che solo nella Quarantana compare il termine «coraggio» in strategica chiusura del primo paragrafo del capitolo XXVI, con una probabilmente intenzionale ripresa del capitolo precedente. Nella Ventisettana, infatti, dove pur si registra la fitta sequenza di occorrenze di «coraggio» alla fine del cap. XXV, l'autore, con il manoscritto davanti e la penna in mano, tira avanti «arditamente».

2. «Ometteremo il rimanente»

Una riflessione sulla fatica, ma soprattutto sulla moralità e sull'utilità della letteratura impone anche l'omissione degli scaffali delle «lettere amene» della biblioteca di don Ferrante, che viene presentata di lì a poco, nel capitolo XXVII, e che sembra doversi raccordare all'*incipit* del capitolo XXVI all'insegna dell'ironia contro i letterati.²⁷ La scelta reticente, tuttavia, potrebbe essere interpretata anche secondo una diversa intenzione:

Da questo passa poi alle lettere amene; ma noi cominciamo a dubitare se veramente il lettore abbia una gran voglia d'andar avanti con lui in questa rassegna, anzi a temere di non aver già buscato il titolo di copiator servile per noi, e quello di seccatore da dividersi con l'anonimo sullodato, per averlo bonariamente seguito fin qui, in cosa estranea al racconto principale, e nella quale probabilmente non s'è tanto disteso, che per isfoggiar dottrina, e far vedere che non era indietro del suo secolo. Però, lasciando scritto quel che è scritto, per non perder la nostra fatica, ometteremo il rimanente, per rimetterci in istrada.

Non è possibile in questa sede ripercorrere la vasta serie di interpretazioni della biblioteca di don Ferrante e dei significati che le sono stati attribuiti, né tutte le ragioni che la critica ha individuato a fondamento dell'eliminazione dello scaffale delle lettere amene, che vanno da motivi di ordine storico a questioni ideologiche.²⁸ A tali ben argomentate motivazio-

27 Da un punto di vista strettamente focalizzato sui rapporti fra anonimo e narratore, Illiano pone in relazione l'esordio del capitolo XXVI del romanzo e il commento del narratore a proposito della rassegna dei libri di don Ferrante: Antonio Illiano, *Principi e procedure dell'arte del narrare nei «Promessi sposi»*, «Italianistica», XIV, 1985, 3, pp. 407-417.

28 Ricorderemo almeno che Angelo Colombo la riconduce ad una svista cronologica di cui Manzoni si accorge dopo la stesura del *Fermo*: le poesie di Achillini e alcune opere del Ciampoli non erano state ancora pubblicate all'epoca dei fatti raccontati e dunque, per fedeltà alla verità storica, l'autore espungerebbe alcuni titoli non esitando a sopprimere addirittura l'intero passo (Angelo Colombo, *Claudio Achillini e la biblioteca di don Ferrante*, in Id., *I «riposi di Pindo»*, Firenze, Olschki, 1988, pp. 207-219). Bonora, invece, riconosce nell'espunzione delle lettere amene la strategia architettonica dell'autore che fa in modo che la rassegna si apra e si chiuda «con le due più vane e inutili, le più meritevoli, in senso assoluto, di venir considerate pure oziosaggini: l'astrologia e la scienza cavalleresca» (Alessandro Manzoni, *I promessi sposi*, introduzione e commento di Ettore Bonora, Torino, Loescher, 1972, p. 533, nota 430). Barberi Squarotti sottolinea la distanza che Manzoni pone fra sé e don Ferrante e ascrive l'e-

ni bisogna naturalmente aggiungere l'autoironia manzoniana che proprio nel capitolo XXVII si esercita in modo speciale e si eleva, per così dire, al quadrato: attraverso il carteggio fra Renzo e Agnese,²⁹ la figura di don Ferrante, le «baruffe» tra Lucia e donna Prassede passa, infatti, non solo una desacralizzazione, ma una ben dissimulata messa a tema delle responsabilità morali del letterato, rispetto alla quale il tipo di intellettuale incarnato da don Ferrante serve forse come depistaggio.³⁰

spunzione delle lettere amene alla scarsa efficacia che avrebbe avuto colpire quest'ultimo su un terreno estraneo all'impegno autentico che viene richiesto all'intellettuale, quello nella vita politica, nella storiografia, nelle scienze: cfr. Giorgio Barberi Squarotti, *Il romanzo contro la storia*, Milano, Vita e Pensiero, 1984, pp. 151-152. Dell'argomento si è occupata anche Ilaria de Seta, *Tre modelli culturali: le biblioteche dei «Promessi sposi»*, in *I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo*, Atti del XVIII congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti (Padova, 10-13 settembre 2014), a cura di Guido Baldassarri, Valeria Di Iasio, Giovanni Ferri, Ester Pietrobon, Roma, Adi editore, 2016, http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=776 [data ultima consultazione 11/11/2020]. Sulla solo apparente clemenza dell'omissione delle lettere amene nel passaggio dal *Fermo* alle versioni successive si veda Alessandro Martini, *Don Ferrante e don Chisciotte: incontri e scontri di due biblioteche*, «Versants», 2007, 53-54, pp. 131- 153: 143-144.

29 Sulla cui funzione narrativa si leggano Pino Fasano, *La comunicazione distorta*, in Id., *L'imbroglione romanzesco*, cit., pp. 22-35: 28-32 e naturalmente Ezio Raimondi, *Ironia polifonica*, in Id., *La dissimulazione romanzesca. Antropologia manzoniana*, Bologna, il Mulino, 2004 (1990), pp. 45-80: 64-66.

30 Per i meccanismi dell'ironia in atto nel carteggio fra Renzo e Agnese si vedano le riflessioni di Pierantonio Frare, *La scrittura dell'inquietudine*, cit., cap. IV. Per la creazione di una *mise en abyme* dell'autore e del suo fare poetico attraverso la figura di don Ferrante si legga Paolo Gervasi, *Lo spazio della biblioteca. I libri di don Ferrante come archeologia del sapere*, in Barbara Vinken, Angela Oster, Francesca Broggi (Hrg), *Manzonis Europa – Europas Manzoni. L'Europa di Manzoni – Il Manzoni dell'Europa*, München, Herbert Utz, 2017, pp. 143-187, al quale rimando anche per l'«effetto escheriano» che scaturirebbe nel momento in cui appare chiara l' analogia di relazione fra il narratore e il manoscritto, da una parte, e Manzoni e il *Fermo* e *Lucia*, dall'altra (sul rapporto fra narratore, manoscritto, e anonimo in un orizzonte escheriano si legga Matteo Sarni, *Lo spettatore in cornice*, in Id., *Il segno e la cornice*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2013, pp. 57-98). Prendendo le mosse dalle analisi retoriche di Nencioni (*Conversioni dei «Promessi sposi»*, cit. e *La libreria di don Ferrante* in Id., *La lingua di Manzoni. Avviamento alle prose manzoniane*, Bologna, il Mulino, 1993, VI.13), che dimostrano come la retorica del Seicento sia utilizzata e posta in scacco dall'interno, attraverso l'ironia, Gervasi così sintetizza le sorti della biblioteca di don Ferrante: «L'applicazione di questa tecnica [quella del disattivare la retorica, descritta da Nencioni] fa sì che, nel corso delle diverse stesure, la descrizione della biblioteca di don

Prima di focalizzare l'attenzione sullo scaffale eliminato, sarà allora utile indagare cosa Manzoni dice di sé stesso tra le pieghe dell'evidente denuncia della cultura libresca e sterile del Seicento. Si dovranno porre in rilievo dei particolari, tessere minute poste nel testo con strategica discrezione, come quella che rappresenta «chiamati come due re de' Franchi della prima razza» i bravi che intimano al console il silenzio sulla notte degli imbrogli nel corso del capitolo VIII (§ 66). Consideriamo i dialoghi fra donna Prassede e Lucia, che Manzoni tratteggia come «baruffe» che «avevan sempre a un di presso lo stesso principio, mezzo e fine» e che lasciavano nell'animo di Lucia «un ribollimento, una sollevazione di pensieri e d'affetti tale, che ci voleva molto tempo e molta fatica per tornare a quella qualunque calma di prima» (XXVII § 36). Come nel richiamo ai re dei Franchi Manzoni introduce un cammeo dell'*Adelchi*, dichiarandone al contempo superata l'epicità³¹ e mettendo in discussione la propria produzione tragica, così, in questo passo, con una maggior compenetrazione di piani di fronte alla quale il lettore è necessitato a fermarsi e a riflettere, egli rinvia alla critica sulla natura e sugli effetti del teatro, cui tanti sforzi egli aveva dedicato negli anni della stesura del *Conte di Carmagnola*. Con un ammicco a Goldoni e in una posa che, ancora una volta, è solo apparentemente sorridente, Manzoni definisce «baruffe» quei confronti in cui Lucia difende il buon nome di Renzo dagli attacchi di donna Prassede, e così proietta i dialoghi fra le due donne entro il dominio del genere commedia,³² accentuando i tratti dissacranti di tutto quanto vien detto della facoltosa benefattrice. Tuttavia, uno sguardo alle stesure precedenti e la parentesi che precisa lo svolgersi delle «baruffe» obbligano a una «ferma-

Ferrante vada nella direzione di una satira meno acre, attenuata, che ritrae non più il profilo smaccatamente grottesco di uno pseudointellettuale, ma quello credibile dell'intellettuale medio, in qualche modo esemplare, che inevitabilmente riguarda anche il narratore e i suoi contemporanei» (p. 158). Ma non si dimentichi la riflessione di Nencioni, *Conversioni dei «Promessi sposi»*, cit., p. 21: al nuovo don Ferrante dei *Promessi sposi*, «manovrato a doppio filo, dall'Anonimo e dall'autore, [...] il lettore può dare tutti i volti e tutti i significati, fuorché quello letterale».

31 L'illuminante proposta interpretativa è di Francesco de Cristofaro e Marco Viscardi nelle note di commento ad Alessandro Manzoni, *I promessi sposi*, edizione diretta da Francesco de Cristofaro, Milano, Bur, 2015, p. 298.

32 Anche se non si deve dimenticare che, in realtà, il termine «baruffa» indica una contesa anche molto aspra, di parole come di gesti: «Zuffa confusa di persone che litigano e vengono alle mani; per estens., litigio più o meno violento, anche di sole parole» (*Vocabolario Treccani* on line, <https://www.treccani.it/vocabolario/baruffa/>, ultima consultazione 01/04/2021). Cfr. nota 34.

gina):³³ nel *Fermo e Lucia* i confronti fra Lucia e donna Prassede si chiudono sulla soddisfazione di quest'ultima per aver «acconciato un po' il cuore di quella giovane» (III ix 56), senza riferimenti alle «baruffe», né alla loro struttura secondo «principio», «mezzo» e «fine»; nella Ventisettana una più sintetica presentazione dei medesimi dialoghi precipita nel termine «batoste», seguito dalla parentesi «(che avevano sempre a un dipresso lo stesso principio, mezzo e fine)» (XXVII 36) e poi sostituito, nella Quarantana, con «baruffe», lasciando inalterati parentesi e contesto. Se il termine «baruffe», nonostante il significato letterale, crea un orizzonte d'attesa da commedia goldoniana, le «batoste» da cui derivano rimandano senza dubbio a risse di parole quasi violente, drammatiche, come lascia intendere, alla voce «batosta», il primo riferimento offerto dal *Vocabolario della Crusca*, che rimanda alla *Vita di s. Antonio* e alle «batoste del santo con il demonio».³⁴ Ad un contesto più vicino alla tragedia che non alla commedia rinvia anche la parentesi, rievocando una celebre definizione aristotelica: «è stato da noi convenuto che la tragedia è imitazione di un'azione compiuta e costituente un tutto che abbia una certa grandezza, giacché può esserci anche un tutto che non ha nessuna grandezza. Ma il tutto è ciò che ha principio, mezzo e fine».³⁵ La definizione potrebbe naturalmente valere anche per altri generi letterari, tuttavia il dettato aristotelico che ci è pervenuto la correla in modo esplicito alla sola tragedia, chiamata a strutturarsi secondo l'azione che imita, ed è dunque ad essa che la memoria del lettore inevitabilmente corre. Dalla dissimulazione di una parentesi e attraverso l'accostamento con il dominio della baruffa, che alla trage-

33 Nel ritmo a «corserelle e a fermatine» del dialogo fra Agnese e Perpetua del capitolo VIII ancora de Cristofaro e Viscardi intravedono una *mise en abyme* della narrazione stessa (Alessandro Manzoni, *I promessi sposi*, edizione diretta da Francesco de Cristofaro, cit., p. 292, nota 10).

34 *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, 3 edizione, 1691, vol. 2, pp. 204-205. Non sarà inutile segnalare che la definizione del termine entra nel vocabolario a partire dalla terza edizione, mentre nelle due precedenti rimandava al termine «baratta» con tanto di rinvio ad un altro celebre scontro con l'elemento demoniaco, quello di Virgilio con i diavoli di Malebolge in *Inf XXI*, 62-63: «Non temer tu, ch'io ho le cose conte, / Perchè altra volta fui a tal baratta» (*Crusca*, 1 edizione, 1612, p. 109 e 2 edizione, 1623, p. 108). Il tenore delle batoste, poi baruffe, dunque, non è in realtà quello della commedia, come dimostrano anche la descrizione dello stato d'animo in cui lasciano Lucia e l'inserimento, nel passaggio dal *Fermo e Lucia* alla Ventisettana – e poi alla Quarantana –, dei termini (aristotelici) «pietà» e «terrore», che descrivono le reazioni di Renzo alla lettura delle missive inviategli da Agnese («Dopo l'espressioni più forti che si possano immaginare di pietà e di terrore per i casi di Lucia», XXVII 27).

35 Aristotele, *Poetica*, 1450b 25.

dia sovrappone la commedia, Manzoni sembra ribadire la propria presa di distanza nei confronti di un genere letterario che ha frequentato e poi superato perché ancora insoddisfacente dal punto di vista della verisimiglianza e pericoloso per quel suo provocare «ribollimenti» e «sollevazioni di pensieri e d'affetti» nel cuore del fruitore, come fanno i colloqui fra Lucia e donna Prassede.³⁶ Mi pare allora che i confronti fra le due donne, come il richiamo ai chiomati re dei Franchi, debbano essere compresi nella fitta rete di segnavia della struttura autoironica che attraversa il romanzo acutamente indagata nella sua natura da Pierantonio Frare³⁷ e, pertanto, possano assumere significato anche all'interno della strategia di *mise en abyme* che trova i suoi centri nell'*Introduzione* e nell'*incipit* del capitolo XXVI e i suoi richiami, per così dire, periferici, in queste rapide ma significative pennellate sul passato dell'autore stesso e sulle opere altre rispetto al romanzo, pennellate che restano volutamente in secondo piano, in questo capitolo, per la solida presenza scenica del personaggio di don Ferrante, reso troppo facilmente riconducibile – tanto da destare qualche sospetto – alla polemica contro il vacuo sapere del Seicento.

Nel contesto di tale strategia, la soppressione dello scaffale delle lettere amene dalla quale avevamo preso le mosse sembra costituire uno dei tanti segnali dell'autoironia manzoniana, che elimina dal racconto quel genere di *monumenta* che più si avvicinano, almeno di diritto, alla produzione dell'autore. Ed è questa una delle interpretazioni più accreditate dalla critica.³⁸ Eppure, anche nell'autoironia, ancora una volta è insita la preoccupazione morale dello scrittore che, nel levarle, di fatto richiama l'attenzione su quelle amenità, non senza l'implicito rinvio alle riflessioni sulla funzione delle lettere, già consegnate alla poi ugualmente soppressa *Digressione* che apre il II tomo del *Fermo e Lucia*:

Se le lettere dovessero aver per fine di divertire quella classe d'uomini che non fa quasi altro che divertirsi, sarebbero la più frivola, la più servile, l'ul-

36 Ricordiamo che nella *Traccia del Discorso sulla moralità delle opere drammatiche* Manzoni esclude dalla rappresentazione le passioni che suscitano simpatia (e dunque sollevazione di affetti), accogliendo invece quelle che provocano una riflessione sentita (cfr. Alessandro Manzoni, *Scritti letterari*, cit., p. 57). Si rilegga per questo anche la parte conclusiva della *Lette* che riguarda gli effetti della tragedia sull'animo dello spettatore e le scelte cui il poeta è chiamato per produrre con la sua opera un effetto morale (Alessandro Manzoni, *Lette*, cit., §§ 294-295).

37 Pierantonio Frare, *La scrittura dell'inquietudine*, cit., cap. IV.

38 Si veda ad esempio il commento di Girardi *ad locum* in Alessandro Manzoni, *I promessi sposi*, a cura di Enzo Noè Girardi, Torino, Petrini, 1974.

tima delle professioni. E vi confesso che troverei qualche cosa di più ragionevole, di più umano, e di più degno nelle occupazioni di un montambanco che in una fiera trattiene con sue storie una folla di contadini: costui almeno può aver fatti passare qualche momenti gaj a quelli che vivono di stenti e di malinconie; ed è qualche cosa. (II I 21)

L'enfasi sulle espunte lettere amene aumenta con il commento del narratore, il quale, interrompendo il catalogo, rinvia (consapevolmente?) la memoria del lettore ad uno dei luoghi di maggior tensione della Sacra Scrittura. Il narratore, infatti, dice di non voler proseguire nell'enumerazione delle opere, ma di voler comunque «lasciare scritto quel che è scritto per non perder la *sua* fatica»: impossibile non sentire l'eco del «quod scripsi scripsi» di Ponzio Pilato, che fortemente stride nel contesto, soprattutto per l'aggiunta della fatica addotta come motivazione.³⁹ Posta la profonda conoscenza che Manzoni aveva della Scrittura ed escludendo che ne faccia oggetto di ironia (ironico, se mai, è il riferimento alla fatica, come in altri luoghi del romanzo⁴⁰), il lettore – anche qui obbligato a fermarsi, sia per l'intromissione della voce autoriale sia per l'inaspettata eco biblica – si deve interrogare sul significato di tale precisazione. Poggi Salani riconosce in questo passo «il modo manzoniano di guardare [...] 'bonariamente' al già fatto, nelle alternative del possibile, nel gioco delle scelte, nella schermaglia delle responsabilità: il 'pezzo', col suo sapore e con la sfida di una scrittura a senso duplice – quello che si dice e quello che si fa intendere – [...] gli piaceva».⁴¹ L'osservazione è certamente vera e profonda nella sua capacità di guardare al narratore posto di fronte alla scelta di quale possibile condurre a realizzazione e quale collocare in secondo piano, ma forse la decisione di non cancellare il già scritto può essere interpretata anche altrimenti. Sul piano del detto, il modello di letterato in-

39 L'ombra di Pilato, come è noto, compare in modo più evidente già nell'*Introduzione*, nel punto in cui il narratore dichiara di aver pensato di chiudere lo scartafaccio e di lavarsene le mani (§ 10) e al capitolo III, nella reazione di Azzecca-garbugli al nome di don Rodrigo pronunciato da Renzo (§ 38). Cfr. anche Frare, «*Me ne lavo le mani*», cit.: vincendo la tentazione del disimpegno rispetto al manoscritto, Manzoni evita proprio l'atteggiamento di Pilato.

40 Fatica che quando è riferita all'atto della scrittura è impiegata perlopiù in senso o in un contesto ironico: l'«eroica fatica» della trascrizione (*Introduzione* 8); la «molta fatica» di spiegare gli effetti sul pubblico della fondazione della Biblioteca Ambrosiana (XXII 31); la «così poca fatica» di elencare bei precetti del cap. XXVI 1.

41 Alessandro Manzoni, *I promessi sposi. 1840*, a cura di Teresa Poggi Salani, Milano, Centro Nazionale Studi Manzoniani, 2013, p. 833.

carnato da don Ferrante è senza dubbio posto in scacco attraverso tutto quel che riguarda i volumi della biblioteca di cui si è faticosamente data notizia (una fatica che vale davvero la pena di non perdere?). Le «lettere amene» restano invece sul piano di quello che viene lasciato intendere, e allora sembrano aprirsi due opzioni: o, analogamente a quanto il narratore commenta per la morte di donna Prassede, quando si è registrato che esse sono presenti in una siffatta biblioteca si è detto tutto e non vale la pena faticare oltre; oppure l'ellissi provoca il lettore alla meditazione sulla loro legittimità, sulla natura del piacere che suscitano e su quali amenità possono essere ragionevolmente ascritte al loro dominio. Meditazioni intraprese dall'autore stesso negli abbozzi dei *Materiali estetici* e nella *Traccia sulla moralità delle opere tragiche*⁴² e che, se non conseguono una forma organica negli appunti teorici, né tantomeno una collocazione editoriale unitaria, trovano forse nel romanzo, dove lo scaffale è soppresso insieme alle motivazioni della sua soppressione, l'occasione per riproporsi al lettore: l'ellissi potrebbe addirittura tradire un forse non del tutto consapevole desiderio dell'autore di distinguere, nel *corpus* delle lettere amene in generale, quelle davvero degne di questo nome, e preservarle dal giudizio e dalla dispersione provocati dall'ironia.

Dalla pausa dell'esordio del cap. XXVI, nella quale il lettore ritrova il narratore nell'attitudine di partenza, alle spie disseminate, più o meno discretamente, nella scelta accurata del lessico, nelle citazioni, nella calcolata misura delle ripetizioni, nei rimandi agli scritti teorici inediti e alla propria concreta militanza letteraria, troviamo un Manzoni che non solo è autoironico, ma è così amante della verità al punto che, mentre ammette le proprie debolezze e fatiche, richiama al cuore gli spiriti e «gli comanda che regga» (PS XVII 16) di fronte al dovere di rispondere al vero attraverso l'atto della scrittura, che sia storica, morale o letteraria (cioè storica e morale insieme). Un'impresa di fronte alla quale «il coraggio uno non se lo può dare», ma lo può chiedere, e fors'anche ottenere.

42 In particolare, è in *Materiali estetici*, cit., II [10] che Manzoni auspica la collocazione della letteratura fra le scienze morali.

**SCRITTURA E SCRITTURE
NELLE *CONFESSIONI D'UN ITALIANO*
DI IPPOLITO NIEVO**

Clizia CARMINATI (*Università degli Studi di Bergamo*)
clizia.carminati@unibg.it

RIASSUNTO: L'intervento prende in esame il tema della scrittura nelle *Confessioni d'un Italiano* di Ippolito Nievo. Esso emerge nei momenti decisivi del romanzo ed è sviluppato secondo molteplici prospettive: da quella autobiografica, a quella pedagogica, a quella documentaria, con la presentazione o la trascrizione di scritture cui sono affidate svolte importanti per la formazione del protagonista. Il saggio segue tali diverse direzioni cercando di definire lo statuto che l'atto scrittoria assume nelle *Confessioni*.

ABSTRACT: The paper examines the theme of writing in Ippolito Nievo's *Confessioni d'un Italiano*. This theme emerges at decisive moments in the novel and is developed from a variety of perspectives: from the autobiographical, to the pedagogical, to the documentary, with the presentation or transcription of writings occurring in important turning points in the protagonist's development. The essay follows these different perspectives trying to define the status that the act of writing takes on in the *Confessioni*.

PAROLE CHIAVE: Ippolito Nievo, *Confessioni d'un Italiano*, scrittura, autobiografia fittizia, romanzo dell'Ottocento.

KEY WORDS: Ippolito Nievo, *Confessioni d'un Italiano*, Writing, Fictional Autobiography, 19th Century Novel.

**SCRITTURA E SCRITTURE
NELLE CONFESIONI D'UN ITALIANO
DI IPPOLITO NIEVO**

Clizia CARMINATI (*Università degli Studi di Bergamo*)

clizia.carminati@unibg.it

Nelle *Confessioni d'un Italiano* di Ippolito Nievo quello della scrittura è tema frequentemente trattato; è anzi un'ombra costante in tutto il libro, dato che le *Confessioni* sono un'autobiografia fittizia. Già dall'impostazione, il testo viene osservato *en abyme*: l'autore Nievo mette in scena l'autore fittizio Carlino Altoviti, il quale sin dal prologo descrive sé stesso nell'atto di scrivere e spiega non solo le ragioni della scelta di affidare alla pagina scritta le sue memorie, ma anche i modi, le circostanze, i tempi in cui scrive, il significato che attribuisce all'atto scrittorio. La voce dell'autobiografo che parla del suo scrivere riemerge molte volte nel romanzo, con diverse funzioni ma per motivi costanti: creare una profondità cronologica, distanziando il tempo narrato dal tempo della narrazione, e di conseguenza le idee e la morale del presente da quelle del passato, che vengono giudicate, per approvarle ancora o per dichiararle obsolete o errate; e per dare un giudizio sul proprio stile. L'atto della scrittura si realizza dunque come lascito di una testimonianza, ma anche come giudizio e sanzione, sul piano privato e su quello pubblico, dei destini generali.

Questa distanza di tempi varia in continuazione, seguendo la crescita del protagonista, che alla fine del libro si riunisce all'autobiografo fittizio nel momento in cui decide di intraprendere la scrittura del romanzo. Le caratteristiche del racconto retrospettivo, principale tratto distintivo del genere autobiografico secondo la definizione di Philippe Lejeune,¹ vengono con tale varietà potenziate: non c'è solo un presente della scrittura autobiografica contrapposto a un passato narrato; ci sono molti presenti e molti passati, via via rigenerati o superati dal protagonista che cresce, cambia idea, rinnega o recupera il tempo trascorso.

Proprio la rappresentazione dell'atto di scrivere punteggia questo scorrere non lineare e lo sottolinea: una delle tesi che cercherò di dimostrare in questo saggio è che la rappresentazione *en abyme* dell'atto scrittorio

1 Philippe Lejeune, *Il patto autobiografico*, trad. it., Bologna, il Mulino, 1986, p. 12.

compare nei momenti decisivi dell'evoluzione del personaggio protagonista, degli altri personaggi e della trama, e dunque accentra in sé tutte le linee portanti del romanzo.²

Per comodità dividerò le mie considerazioni in tre categorie, secondo quelli che a me paiono i principali modi in cui la rappresentazione della scrittura compare nel romanzo:

1. commenti dell'autobiografo sullo statuto della scrittura;
2. rappresentazioni di personaggi che scrivono e giudizi relativi;
3. scritture (cioè documenti scritti che vengono letti, riportati, commentati).

Come vedremo in conclusione, però, queste tre categorie sono di fatto sempre unite, e spesso compaiono tutte nello stesso brano.

I

Il prologo, contenuto nei primi paragrafi del cap. I, costruisce gli assi portanti del libro: in esso Altoviti prende la parola per spiegare il motivo dell'autobiografia stessa. L'argomentazione è quasi sillogistica: egli è stato «indotto nel divisamento di scrivere» dalla circostanza, anzi dalla sventura di essere vissuto in quei tempi (dall'ultimo quarto del XVIII secolo alla metà dell'Ottocento); il suo «semplice racconto» interagisce con la storia come una «nota apposta da ignota mano contemporanea alle rivelazioni d'un antichissimo codice»; cionondimeno, l'esposizione dei fatti privati «sarà quasi un esemplare» delle innumerevoli sorti individuali, come una singola goccia «rappresenta la direzione della pioggia». La scrittura, dunque, nasce in relazione con i destini generali, con la Storia, con cui si rapporta costantemente. Lo statuto integralmente politico e civile della scrittura si confronta poi con i tratti personali dell'autore-personaggio, che spesso nel romanzo riflette sul proprio stile, di fatto sottolineandone l'imperfezione e la semplicità che però vanno di pari passo con la veridicità (altra condizione necessaria alla costituzione del patto autobiografico).

2 Per un'interpretazione generale delle *Confessioni* rinvio alle parti dedicate al romanzo in Pier Vincenzo Mengaldo, *Studi su Ippolito Nievo*, Padova, Esedra, 2011, e segnatamente ai capitoli *Appunti di lettura sulle Confessioni* e *Ancora sulle Confessioni*, nonché all'ampia e fondamentale introduzione di Simone Casini all'edizione citata nella nota seguente. Cfr. inoltre Ugo Maria Olivieri, *Narrare avanti il reale. Le confessioni d'un Italiano e la forma romanzo nell'Ottocento*, Milano, Franco Angeli, 1990, in particolare il cap. 2 (*La parola dell'ottuagenario*).

Ancora nel prologo, il narratore sottolinea la sua natura di «non letterato» e la mancanza di retorica, compensata da chiarezza di idee, semplicità di sentimenti e soprattutto verità della storia:

Ed ora, prima di prendere a trascriverle, volli con queste poche righe di proemio definire e sanzionar meglio quel pensiero che a me già vecchio e non letterato cercò forse indarno insegnare la malagevole arte dello scrivere. Ma già la chiarezza delle idee, la semplicità dei sentimenti, e la verità della storia mi saranno scusa e più ancora supplemento alla mancanza di retorica: la simpatia de' buoni lettori mi terrà vece di gloria (I, p. 9).³

Altre dichiarazioni di modestia punteggiano il libro, come quando Carlino si ferma a riflettere sulla parola «buontemponi», confessando di non saper tradurre il francese *viveurs* balenatogli in mente per primo, e conclude: «non ho sempre tanta conoscenza della mia lingua da disimpacciarmene bene» (VI, p. 404). Più spesso, però, tale modestia nasconde in realtà una orgogliosa rivendicazione: la scrittura 'non letteraria' viene da un lato associata alla 'vita', di cui è fedele rappresentazione in tutta la sua prosaicità e verità; dall'altro opposta a una letteratura che non vuole farsi intendere. Si vedano questi esempi (*corsivo mio*):

I miei sogni invece mi condussero quasi sempre a spaziare nelle cucine. È un ambiente poco poetico; lo so; ma *io scrivo per dire la verità, e non per dilettere la gente con fantasie prettamente poetiche* (I, p. 90).

Riderete forse anco di questi due fanciulli che nel mio racconto la pretendono ad uomini: ma ve lo giuro una volta per sempre: *io non vi ricamo di mio capo un romanzo*: vo semplicemente riandando la mia vita. Ricordo a voce alta; e scrivo quello che ricordo. Scommetto anzi che se tutti vorrete tornar daccapo colla memoria agli anni della puerizia, molti fra voi troveranno in essi i germi e quasi il compendio delle passioni che poscia inorgogliarono (VI, p. 425).

A Dante è piaciuto applicar quel proverbio alla fedeltà delle donne, ed io ho tirato in campo lui, ed i miei studi scervellati di sessant'anni fa, come le memorie mi venivano. Pur troppo in chi racconta la propria vita s'hanno a

3 Impiego come edizione di riferimento quella a cura di Simone Casini (Parma, Fondazione Bembo – Ugo Guanda Editore, 1999, 2 voll.). Le citazioni saranno seguite dall'indicazione in numero romano del capitolo e in numero arabo della pagina.

compatire sovente di cotali digressioni. Io poi per tirar innanzi ho proprio bisogno della vostra generosità, o amici lettori; ma su questo particolare delle mie glorie letterarie dovete usarmi indulgenza doppia, perchè le meno e le rimeno, come si dice, appunto perchè ne conosco la pochezza. I nostri grandi autori io li ho piuttosto indovinati che compresi, piuttosto amati che studiati, e se ve la devo dire la maggior parte mi alligavano i denti. Sicuro che il difetto sarà stato mio; ma pur mi lusingo che pel futuro anche *chi scrive si ricorderà di esser solito a parlare, e che lo scopo del parlare è appunto quello di farsi intendere. Farsi intendere da molti oh non è forse meglio che farsi intendere da pochi?* In Francia si stampano si vendono e si leggono più libri non per altro che per la universalità della lingua e la chiarezza del discorso. Da noi abbiamo due o tre vocabolarii, e i dotti hanno costume di appigliarsi al più disusato. Quanto poi alla logica la adoperano come un trampolo a spiccare continui salti d'ottava e di decima. Quelli che son soliti a salire gradino per gradino restano indietro le mezze miglia, e perduto che hanno di vista la guida siedono comodamente ad aspettarne un'altra che forse non verrà mai. Animo dunque: non dico male di nessuno: ma *scrivendo, pensate che molti vi abbiano a leggere. E così allora si vedrà la nostra letteratura porger maggior ajuto che non abbia dato finora al rinnovamento nazionale* (X, pp. 633-635).

Le citazioni appena proposte collegano il romanzo di Nievo alla tradizione dell'autobiografia moderna: riprendono difatti non solo l'*Introduzione alla Vita scritta da esso* di Alfieri, ove parimenti l'autore confida ai lettori di aver scritto la verità con «triviale e spontanea naturalezza»,⁴ ma anche alcuni concetti (come il ruolo fondamentale della stagione infantile nella formazione dell'adulto) derivati da Jean-Jacques Rousseau, le cui *Confessions*, come vedremo in conclusione, sono alla base anche delle *Confessioni* di Carlino.⁵ Si noti, inoltre, nell'ultima citazione, come la ri-

4 Vittorio Alfieri, *Introduzione*, in Id., *Vita scritta da esso*, ed. a cura di Anna Dolfi, Milano, Mondadori, 1987, rist. 2011, p. 43.

5 Sulla relazione delle *Confessioni* con la *Vita* di Alfieri ha scritto pagine importanti Sara Garau, «A cavalcione di questi due secoli». *Cultura riflessa nelle Confessioni d'un Italiano e in altri scritti di Ippolito Nievo*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2010, che si sofferma anche sul rapporto con Rousseau; su alcuni episodi decisivi tratti dalle *Confessions* si veda però Emilio Russo, *Note nieviane (II). Il modello delle Confessions di Rousseau*, in Bruno Itri (a cura di), *Tra res e verba. Studi offerti a Enrico Malato per i suoi settant'anni*, Padova, Bertinocello, 2006, pp. 277-299. Cfr. inoltre Silvia Contarini, *Fisiologia delle passioni: Rousseau e Balzac nel romanzo di Nievo*, in Enza del Tesco (a cura di), *Ippolito Nievo centocinquantaanni dopo*, Atti del convegno, Padova, 19-

flessione sulla scrittura e sullo stile si tramuti in un invito a una letteratura di esplicita funzione civile («porger aiuto al rinnovamento nazionale»)⁶.

Anche sul piano strutturale Carlino ha cura di sottolineare la trascuraggine, quasi la casualità della propria scrittura, che non risponde a un disegno ma a pretestuosi programmi quantitativi (un capitolo al giorno). Così la chiusa del cap. XIV e l'apertura del XV:

Ma sono stanco di scrivere, e voglio chiudere il capitolo lasciandovi nell'incertezza di quello che ne avvenne poi.

CAPITOLO DECIMOQUINTO

[...]

Perdonatemi la mala creanza d'avervi impiantati così sgarbatamente; ma non ce n'ho colpa. La vita d'un uomo *raccontata così alla buona non porge motivo alcuno ond'essere spartita a disegno, e per questo io ho preso l'usanza di scrivere ogni giorno un capitolo* terminandolo appunto quando il sonno mi fa cascare la penna. Ieri sera ne fui colto quando più mi facean d'uopo tutti i miei sentimenti chiari e svegliati per continuare il racconto, e così ho creduto di far bene sospendendolo fino ad oggi. Già non ne aveste altro incomodo che di dover voltare una pagina e leggere quattro righe di più (pp. 913-914).

D'altra parte, come già ho anticipato e come vedremo bene in conclusione, la scrittura è spesso rappresentata o immaginata come una menzogna rispetto alla vita e ai reali sentimenti provati dal personaggio. È il caso di un breve *excursus* in cui Carlino, dopo aver riflettuto sull'amore tra Leopardò e Doretta (cap. IV), immagina la composizione di un trattato che dia conto dei «tanti diversi corollari» della «legge universale» dell'amore:

Per dettarne praticamente un trattato completo converrebbe formare una biblioteca nella quale ogni uomo ed ogni donna depositasse un volume delle proprie osservazioni. Si leggerebbero le cose più magnanime e le più vili, le più celesti e le più bestiali che possa immaginare fantasia di romanziere. Ma *il difficile sarebbe che cotali scritture obbedissero al primo impulso della sincerità*; poichè molti entrano nell'amore con un buon sistema pre-

21 ottobre 2011, Pisa-Roma, Fabrizio Serra, 2013, pp. 61-77.

6 Cfr. Olivieri, *op. cit.*, pp. 86-87 e 97.

concetto in capo, e vogliono secondo esso, non secondo la forza dei sentimenti, spiegare le proprie azioni (IV, p. 263).

Ed è il caso della lapidaria confessione di valore universale consegnata al lettore nel cap. XIX:

Allora non felice nè immemore ma tranquillo e rassegnato mi rimisi alla mia vita di organista e di marito. L'Aglaura e Spiro scrivevano sempre più meravigliati di quella mia improvvisa conversione; io rispondeva celiando che Dio m'aveva toccato il cuore: ma *sovente si scrive quello che non si sente* (XIX, p. 1225).

II

Uno dei tratti più interessanti della rappresentazione dell'atto scrittorio nelle *Confessioni* è l'attenzione che Nievo dedica agli aspetti materiali della scrittura. Ciò accade quando i personaggi vengono descritti nel momento in cui scrivono, o quando vengono presentati i loro scritti. Ogni volta che ciò accade, le considerazioni dell'autore piegano in direzioni diverse, staccandosi dal tema della scrittura per interpretare il carattere dei personaggi o per tornare sul rapporto tra scrittura e vita e alle dichiarazioni di modestia.

Il primo personaggio che compare nell'atto di scrivere è Carlino stesso, nel momento in cui, refrattario all'apprendimento della lettura e della scrittura, finge di impegnarsi per nascondere la sua pigrizia e l'occupazione sua preferita, disegnare sui muri caricature del Piovano che gli faceva lezione. Ecco lo spassoso brano:

Spesso, durante queste mie esercitazioni artistiche, udiva per l'andito il passo prudente della Maria, la massaja del Piovano, che veniva a vedere de' fatti miei alla toppa della chiave. Allora io balzava allo scrittojo, e coi gomiti ben distesi e col capo sulla carta arrotondava certi A e certi O che empievano mezza facciata, e che, coll'aggiunta di altre quattro o cinque letteracce più arabe ancora, fornivano ad esuberanza il mio compito giornaliero. Oppure anche mi metteva a gridar Bi A Ba, Be E Be, Bo O Bo, con una voce così indemoniata che la povera donna scappava quasi sorda in cucina. Alle dieci e mezzo entrava il Piovano, il quale mi dava alquante zaffate per gli sconci che vedeva nel muro, altre ne aggiungeva a conto dell'infame scrit-

tura, e me ne amministrava poi una terza dose per la pochissima attenzione prestata al suo indice nel leggere l'Abecedario. [...] Ma quest'incomodo che continuò e s'accrebbe per quattro anni, dai sei ai dieci, mi procurò peraltro il vantaggio di poter leggere tutti i caratteri stampati, e di scrivere anche abbastanza correntemente, purchè non ci entrassero le Majuscole. Lo risparmio che feci poi in tutta la mia vita di punti e di virgole lo devo tutto all'istruzione andante e liberale dell'ottimo Piovano. Anche ora tirando giù questa mia storia ho dovuto raccomandarmi per la punteggiatura ad un mio amico, scrittore della Pretura; che altrimenti ella sarebbe da capo a fondo un solo periodo, e non sarebbe voce di predicatore capace di rilevarlo (II, pp. 114-116).

L'educazione 'andante' diventa dunque giustificazione per una scrittura imperfetta, imprecisa; ma sul piano letterario il raccontino contribuisce a quella finzione del non fittizio⁷ che è alla base del genere autobiografico fittizio: il letterato Nievo si incarna nell'illetterato Carlino,⁸ mimandone le imperfezioni e contribuendo alla veridicità del narrato.

Il prosiegua degli studi di Carlino conduce a un mutamento del suo stato: da orfano relegato in cucina, egli si guadagna, sulla base dei meriti scolastici, un posto da scrivano in cancelleria, e di rimando un posto alla tavola degli zii, e, soprattutto, l'illusione di una superiorità sulla Pisana, la cuginetta di cui è innamorato, ancor più refrattaria di lui alle lezioni. Qui, il punto di vista dell'ottuagenario autobiografo, che da lontano ripercorre la stagione dell'infanzia, muta drasticamente direzione, giocando sulla retrospettività dell'autobiografia, sulla differenza tra il tempo narrato e il tempo della scrittura, lasciandosi andare a un giudizio importante per comprendere lo statuto della scrittura nel libro:

Però [la zia] non si oppose al marito quando egli si mise in capo di avviarmi alla professione curiale, aggiungendomi intanto come scrivano al Signor Cancelliere. Finalmente ebbi la mia posata alla tavola comune, proprio vicino alla Pisana, perchè le strettezze della famiglia che continuavano con una pessima amministrazione aveano fatto smettere l'idea del conven-

7 È l'efficace formula impiegata da Jean Rousset per il romanzo epistolare, ma che ben si addice anche all'autobiografia fittizia: cfr. *Una forma letteraria: il romanzo epistolare*, in Id., *Forma e significato. Le strutture letterarie da Corneille a Claudel*, Torino, Einaudi, 1976, pp. 81-120.

8 Cfr. Maria Antonietta Cortini, *L'autore, il narratore, l'eroe: proposte per una rilettura delle Confessioni d'un Italiano*, Roma, Bulzoni, 1983.

to anche riguardo alla piccina. Io seguitava a taroccare a giocare e a martoriarmi con lei; ma già la mia importanza mi compensava degli smacchi che ancor mi toccava sopportare. Quando poteva passarle dinanzi recitando la mia lezione di latino, che doveva ripetere al Piovano la dimane, mi sembrava di esserle in qualche cosa superiore. *Povero latinista! come la sapeva corta!...* (V, p. 370).

Qui fonte di un mal riposto senso di superiorità, in altri momenti la scrittura e il latino diventano rifugio, di fronte all'ennesimo comportamento capriccioso di Pisana, che ignora Carlino civettando con altri e facendolo ingelosire:

Ma il dolore, come vi diceva, se più profondo, fu anche più ragionevole; venni a patti con essolui, e lo persuasi che, anzichè cercar fomento nell'ozio e nella noja, più saggio partito era domandar distrazioni al lavoro ed allo studio. Mi misi di tutta schiena sopra Cicerone, sopra Virgilio, sopra Orazio: ne traduceva de' gran brani, li commentava a mio modo, e scriveva di mio capo sopra temi analoghi. Insomma posso dire, che pe' miei studii classici quel secondo peccato della Pisana mi fu piuchealtro giovevole. Il Piovano si diceva contentissimo di me; si congratulava col Conte e col Cancelliere del mio amore per lo studio, e insomma tutti godevano, tutti meno io, di quei rapidi progressi. E non crediate mica che la fosse faccenda di ore e di giorni; la fu addirittura di mesi e di anni. Solamente vi si frapponevano i soliti respiri, le solite tregue. Ora la stagione rotta, ora le strade disfatte, ora il soverchio caldo e la brevità delle sere, ora le gite dei Frumier ad Udine sospendevano la frequenza dei Conti di Fratta a Portogruaro. Allora risorgeva l'amore della Pisana per me, col solito corredo delle lusingherie per Sandro e per Donato: da ultimo ella sembrava accorgersi del mio malumore anche durante la sua fase di furore per Lucilio, e la mi compativa e la mi dava in elemosina qualche occhiata e perfino anche qualche bacio. Io pigliava quello che mi davano come un vero accattone; il dolore mi aveva uguagliato al pavimento, come dice quel Salmo; e mi avrei lasciato pestare, premere e sputacchiare senza risentirmene. Ciò non toglie che non *diventassi ogni giorno più un latinista di vaglia*; e sudava e impallidiva tanto sui libri, che Martino alle volte mi diceva, che gli avrebbe quasi piaciuto di più il vedermi girare lo spiedo come agli anni addietro (VI, pp. 436-437).

Ma, come si vede, il rifugio nella scrittura non basta a lenire il dolore di Carlino, e i progressi negli studi sono ben poco guadagno ai suoi occhi,

tanto più che essi non portano ad alcun mutamento nella dinamica tra lui e Pisana: pur con tutto il suo latino, egli resta al cospetto di lei un «vero accattone». Tornerò su questo aspetto.

Se c'è una corrispondenza diretta tra la scrittura di Carlino e i tratti del suo carattere, c'è anche un rispecchiamento perfetto tra la scrittura di Pisana e il suo temperamento imprevedibile, pieno di contrasti, ingovernabile.

La Pisana mi avea promesso scrivermi di tanto in tanto; io l'avea lasciata promettere e sapeva fin d'allora quanto dovessi fidarmi alla sua parola. Infatti trascorsero parecchi mesi senza ch'io avessi sentore di lei, e soltanto sul cader della state mi pervenne *una lettera strana assurda scarabocchiata, nella quale la veemenza dell'affetto e l'umiltà delle espressioni mi compensavano un poco della passata trascuranza*. Ma sarebbe stato compenso per tutt'altri che per me. Io conosceva quella testolina vulcanica; e sapeva che sfogato quel suo impeto di pentimento e di tenerezza sarebbe tornata per Dio sa quanto tempo all'indifferenza di prima. [...] La lettera della Pisana l'ho ancora qui insieme alle altre nel cantero più profondo del mio scrittojo: e se ne avessi voglia potrei farvi assaggiare *qualche fioretto di lingua d'un gusto molto bizzarro* (X, pp. 631 e 635).⁹

Per cominciare, Nievo costruisce un'opposizione tra scrittura e assenza di scrittura: Pisana promette di scrivere, ma invece sparisce per mesi. Quando finalmente la sua scrittura compare, essa è un perfetto correlativo oggettivo di lei: «strana assurda scarabocchiata», come Nievo sottolinea con una triade di aggettivi che ben rende l'idea del disordine della missiva; contrassegnata da «fioretti di lingua» «d'un gusto molto bizzarro»; ma piena di affetto veemente, spontaneo – tratto tipico del personaggio per tutto il romanzo –, unito a una umiltà, a una oscura consapevolezza della propria inferiorità morale nei confronti di Carlino. Anch'essa, peraltro, del

9 Il disordine della scrittura di Pisana è sottolineato anche nel cap. XVIII sul piano dei contenuti: il suo «stile epistolare» essendo quello di non rispondere subito alle lettere, le risposte finiscono per non essere tali e per entrare in «materia affatto nuova», perché il contenuto della missiva è stato già dimenticato (p. 1135). Osservazioni interessanti sulle «temperature della parola» di Pisana e sulla figura di lei come eminentemente romanzesca, con i fatti del cap. III (su cui più oltre) interpretati come «*mise en abyme* del processo stesso di scrittura» si trovano nel saggio di Ugo Maria Olivieri, *Apologia della Pisana*, «Pisana», 2, 2020, pp. 19-31, che aggiorna il cap. 3 dell'*op. cit.* del medesimo autore.

tutto transitoria: eruzione momentanea di una testolina vulcanica pronta a tornare senza rimorsi né rimpianti all'indifferenza di prima.

La medesima esplosione di sincerità si trova nel cap. XIV, svolta importante nella vita dei due protagonisti, perché di fatto Pisana, confessando di essersi sposata con l'anziano Navagero solo per far dispetto a Carlino, lascia il marito e si presenta in casa sua di prepotenza per vivere con lui. Riandando i mesi precedenti, Pisana spiega i motivi per cui non ha scritto, ancora una volta riunendo quel suo oscuro timore di essere rifiutata come indegna alla sfacciata dichiarazione di ricorrere a Carlino solo per noia:

Mi annojava, Carlino, mi annojava tanto, che *fui le cento volte per iscriverti una lettera, buttando via ogni superbia; ma mi tratteneva... mi tratteneva per paura di un rifiuto.*

— Oh che ti pensi ora? — io sclamai. — Un rifiuto da me... Non è cosa neppure possibile all'immaginazione! —

Come si vede durante il discorso della Pisana io aveva cercato e trovato il filo per uscire dal laberinto; questo era di amarla, di amarla soprattutto senza cercare il pelo nell'uovo, e senza passare al lambiccio della ragione il voto eterno del mio cuore... (XIV, p. 870).

Dove si noti la disarmata accondiscendenza di Carlino, che si aggira come in un labirinto tra le parole sconnesse di Pisana reggendo saldo il filo di un amore senza condizioni e senza tattiche.¹⁰

Identico rispecchiamento si ha tra la situazione sentimentale di Giulio del Ponte, malato d'amore per Pisana (siamo nel capitolo XII), e la sua scrittura. D'avvio, Nievo definisce la sua condizione «notturni delirii d'impotente poesia», in cui si affiancano la disperazione per l'indifferenza di Pisana, quella per la situazione politica che prelude al trattato di Campoformio, e il desiderio di affidare alla scrittura la propria immortalità:

Così farneticava lo sciagurato *stringendo la penna con mano convulsa*, e cercando disperatamente nella tetra fantasia quelle parole tremende, infernali, che dovevano prolungare nella posterità la sua vita di martirio, e ven-

¹⁰ Così lo descriverà Carlino nel cap. XIX, in una delle pagine più alte del romanzo: «Tu fosti come l'onda che va e viene sul piede arenoso dello scoglio. Saldo come la rupe io t'attesi sempre; non mi sdegnai degli oltraggi, accolsi modestamente le carezze ed i baci. Il cielo a te avea dato la mutabilità della luna; a me la costanza del sole; ma gira e gira ogni luce s'incontra, si ripete, s'idoleggia, si confonde. E il sole e la luna nell'ultima quiete degli elementi s'adagiaranno eternamente rilucenti e concordi» (p. 1188).

dicarlo delle angosce sofferte. Da un turbine vorticoso d'idee monche e cozzanti, d'immagini camaleontiche, di passioni mute e furenti non uscivano che due pensieri dozzinali e quasi codardi: la rabbia della felicità altrui, e l'orrore della morte! – Almeno avess'egli potuto imprimere a tali pensieri quell'impronta straziante di verità nella quale l'uomo si specchia rabbrivito, e non può a meno d'ammirare il lugubre profeta che lo satolla d'orrore, e di disperazione!... Ma neppur questo gli veniva concesso dalla continua instabilità della paura. Le forze dell'anima vanno tutte raccolte per creare alla verità un'immagine vera e sublime; egli invece si scioglieva in fantasticherie senza colore e senza fine. [...] Eppure, ad onta di questi scorati soliloqui, *egli riprendeva la penna per iscrivere qualche inno patriottico, qualche filippica repubblicana* che consolasse d'un'aureola di gloria il suo prossimo tramonto. *Si vergognava poi di quanto avea scritto e lo buttava sul fuoco.* Quando mal si può esprimere quello che più ci occupa l'animo, peggio poi si tenta d'interpretare sentimenti annessi lontani. Giulio pensava troppo a sè e si rinserrava troppo nella considerazione del proprio destino, per poter comprendere degnamente le speranze e gli affetti dell'umanità intera (XII, pp. 805-808).

Alla fine del brano, appunto, si trova la notizia della firma del trattato di Campoformio, che Nievo commenta con durezza lapidaria, tracciando ancora una volta un rispecchiamento tra scrittura e contenuto: «Il patto e le parole erano degne di chi le scriveva» (p. 812).

Il rispecchiamento tra scrittura e personaggio che scrive induce talvolta il narratore a riportare per intero i documenti scritti, non solo a descriverli come era accaduto per la lettera della Pisana. Quando ciò accade, è segno che la scrittura in questione riveste una importanza per lo sviluppo della trama o per la crescita del protagonista. È il caso della lettera scritta da Bruto Provedoni nel cap. XVIII, di cui non interessano qui i contenuti, ma le parole con cui il narratore la introduce e la commenta, creando un sistema di opposizioni tra la scrittura di Bruto e la propria, e dando luogo a una delle pagine più alte e più sottilmente morali del romanzo:

E lessimo la lettera tanto sospirata del povero invalido. Io potrei anche, come ho fatto finora, darvene il compendio; *ma la modestia di scrittore non lo permette; qui bisogna cedere il campo ad uno migliore di me*, e vedrete come un animo generoso sa sopportar la sciagura e guardar dall'alto le cose del mondo senza negar loro nè cooperazione nè pietà. [...] Bell'anima d'amico!

*e si scusava di non saper scrivere!*¹¹ *Dove si sente il cuore, chi bada alle parole? chi cerca lo stile quando l'anima ha toccato dolcemente l'anima nostra?* – Non mi vergogno a dirvi ch'io piansi su quella lettera, non per le frasi in sè, che forse nessuno ci troverebbe da commoversi, ma appunto per quello studio gentile e pietoso di non commovere, per quella cura dilicata e faticosa di non iscoprire ai lontani tutte le nostre piaghe, acciocchè il piacere di aver nuove dell'amico non sia troppo amareggiato dal dolore di saperlo infelice! (XVIII, pp. 1114 e 1124).

Ancora una volta, la scrittura è specchio dell'animo di chi scrive, e offre l'occasione per sancire la superiorità del sentimento sullo stile, oltre che la superiorità di Bruto su Carlino come scrittore. Si noti poi come il giudizio del narratore si appunti non sui contenuti, ma sul modo di scrivere moderato, dignitoso, attento a non calcare sul dolore e a non far leva sulla commozione.

La riprova di ciò si ha poco dopo, quando il narratore riporta la reazione di Pisana alla lettura della stessa lettera:

Cervellino poetico anzitutto ella cercava i robusti contrapposti e le fiere agitazioni della tragedia ma comprendeva la rosea innocenza e la pace pastorale dell'idillio. Posando fra Bruto e l'Aquilina le nostre fantasie rivedevano i tranquilli orizzonti delle praterie fra Cordovado e Fratta, le belle acque correnti in mezzo a campagne smaltate di fiori, i cespugli odorosi di madresilva e di ginepro, i bei contorni della fontana di Venchieredo cogli ombrosi sentieruoli e i freschi marginetti di musco! (XVIII, p. 1125).

Il personaggio che scrive, dunque, sa far rivivere nella sua scrittura un intero orizzonte e i sentimenti ad esso legati, e persino Pisana, sempre in cerca di contrasti e di «fiere agitazioni della tragedia», è costretta a cedere di fronte a quelle parole così innocenti e serene. La lettera di Bruto è di fatto la scintilla da cui scaturiranno le scelte di vita successive di Carlino e della Pisana: Carlino, per volere di Pisana, sposerà infatti l'Aquilina, sorella di Bruto.

11 Bruto avvia la lettera dichiarando di essere «poco avvezzo a tener la penna in mano».

III

Nel romanzo vengono riportate alcune scritture estese e decisive per lo sviluppo della trama. Come sempre, Nievo punta l'attenzione anche sugli aspetti materiali della scrittura, sulla provenienza, sul modo in cui vengono ritrovate e sul destino a loro riservate.

La prima scrittura importante si trova descritta nel cap. VIII, nel momento in cui Carlino, disperato per l'ennesima delusione avuta da Pisana, si rifugia nella camera di Martino, il servitore di cucina che gli aveva fatto quasi da padre e che è morto da poco. Carlino, in preda alla disperazione, si avvicina alla finestra, inciampa quasi in una seggiola, si appoggia alla tavola per reggersi e tocca «qualche cosa che mi restò fra le dita. Era un libricciuolo di devozione». ¹² Lo sfoglia, e tra le solite preghiere, intercalate da santini e «polizzini di comunione», trova

una carta piena da capo a fondo d'uno stampatello irregolare e minuto, quale è usato da coloro che imparavano soli a scrivere metà da scritte corsive e metà da lettere stampate. Era il carattere autentico di Martino, e mi sovvenne allora ch'egli già adulto a forza di scarabocchiare era giunto ad esprimere alla bell'e meglio quanto aveva in capo, per potersene giovare nel render conto delle spese ai padroni. Trovata quella carta mi parve aver tra mano un tesoro, e mi accinsi ad interpretarla benchè non mi sembrasse impresa tanto agevole. Pure cerca e ricerca, aggiungi di qua e togli di là, a forza d'ipotesi, di rattoppi e di appicature, mi venne fatto di cavare un senso da quel viluppo di lettere, vaganti senz'ordine e senza freno come un branco di pecorelle ignoranti. Pareva fossero ricordi o ammaestramenti d'esperienza ritratti da qualche stretta pericolosa della vita vittoriosamente superata; e a rinfiancarli il buon vecchio aveva aggiunto qualche massima divota e i comandamenti di Dio ove cadevano a proposito. E la scrittura non mancava di qualche rozza eleganza come sarebbe d'un trecentista, o di qualunque uomo che non sa scrivere ma sa pur pensare meglio di coloro che scrivono (VIII, pp. 527-528).

12 Per la scena del ritrovamento del manoscritto ha proposto un precedente in Eugène Sue Emilio Russo, *Note nieviane (III-IV)*, in Giulia Natali - Pasquale Stoppelli (a cura di), *Studi di letteratura italiana in memoria di Achille Tartaro*, Roma, Bulzoni, 2009, pp. 283-295: 291-295.

Riportate le massime di Martino, Carlino commenta:

Confesso la verità che dicifrata questa scrittura io rimasi umiliato di molto ed anche un po' afflitto d'averla letta. Io che avea sempre stimato Martino un semplicione, un dabbenuomo, un buon servitore, umile, premuroso, riservato come se ne usavano una volta e nulla più! Io che appetto a lui, massime negli ultimi anni, dappoichè rosicchiava un po' di latino, mi teneva per un uomo di conto, e mi stimava di seguitare a volergli bene, quasi fosse la mia una gran degnazione! Io che avrei sdegnato di fargli parte del mio peregrino sapere per paura non già che essendo sordo non mi udisse, ma che non mi comprendesse pel suo ingegno zotico e triviale!... Guardate! *con quattro righe buttate giù sulla carta egli me ne insegnava dopo morto più ch'io non avrei potuto insegnarne agli altri studiandoci sopra tutta la vita!* (VIII, pp. 530-531).

Torna, come si vede, l'opposizione tra scrittura e vita, tra «latino» e capacità di sentimento e di intendere quello che altrove Nievo definisce il «ministero civile» in cui ogni uomo dovrebbe impegnarsi. Di lì, Carlino intraprende un lungo e doloroso esame di coscienza, che si conclude con un'umiliazione necessaria e con la constatazione che «la memoria d'un vecchio servitore morto, seppellito e già roso da' vermi mi costringeva ad abbassare il capo confessando che con tutto il mio latino nella vera e grande sapienza della vita era forse più indietro che i villani» (VIII, pp. 535-536).

Carlino riconosce di essersi portato sin lì come un vegetale, di essere stregato dall'amore per Pisana, ma soprattutto di non aver mai riflettuto sulla parola «dovere» e sui doveri, pubblici e privati, che toccano a ogni uomo. Nel cap. VIII si attua una svolta nell'esistenza di Carlino, che deciderà dopo quell'esame di coscienza di allontanarsi da Fratta e da Pisana e di dedicarsi al lavoro e a comprendere e onorare quel dovere civile. Come già si intuisce poche righe dopo,¹³ però, Carlino rinvierà e mai troverà il coraggio di uccidere dentro di sé l'amore per Pisana; ma l'esame di coscienza permetterà a quell'amore di maturare, di sciogliersi dalle contin-

13 È il momento spassoso in cui Carlino, orgoglioso per la decisione, si dà «con un gusto matto» a ricopiare un documento affidatogli dal Cancelliere anziché «fermarsi a guardar la luna, e pensare e martoriarsi dietro a lei»: ma durante il lavoro gli capita di duplicare alcune parole e di saltarne altre, perché si sofferma a inorgogliersi tra sé del fatto di essere «riescito a non pensarci per una mezza giornata», e in tal modo pensandola «senza scrupolo» (p. 555).

genze e di diventare incondizionato, di fatto aprendo la strada a viverlo realmente, come accadrà a partire dal cap. XIV.¹⁴

La seconda scrittura importante è contenuta nel cap. XIII ed è costituita da due nuclei: un fascio di carte appartenute alla defunta madre, che Carlino sino a questo momento del romanzo ritiene una donna leggera che lo ha abbandonato per fuggire nel Levante con un avventuriero; e una lettera del padre, scritta di fresco, che gli consegna appunto le carte della madre, oltre a una confessione di pentimento. Il ritrovamento di queste scritture muta in un momento le geometrie affettive di Carlino, che sino a poco prima si riteneva orfano e abbandonato. Dopo una cocente reazione di vergogna, Carlino riabilita la madre dai pessimi giudizi che aveva ascoltato dagli zii per tutta l'infanzia; e al padre viene riservato l'aggettivo forse più importante di tutto il romanzo, «intero»: come Nievo dirà nelle ultime pagine (XXIII, p. 1516), il dovere dell'uomo è quello di realizzarsi, di arrivare ad essere «vero e intero». Ma ancor più importante è il proponimento che questa lettura suscita nel protagonista, ulteriore tappa della sua maturazione e preludio ai capitoli successivi, in cui Carlino accoglierà Pisana, vivrà con lei e lavorerà a Bologna, poi opponendosi al governo napoleonico e accettando di patire la fame a Genova: «Allora conobbi tutti i pericoli di quel lasciarsi correre a seconda delle opinioni, e degli affetti altrui; mi proposi per la prima volta di esser io, null'altro che io» (XIII, pp. 851-852).

L'ultima scrittura contenuta nel romanzo ha una posizione e una preminenza quantitativa che lasciano pochi dubbi sulla sua importanza: si tratta del giornale del figlio Giulio, che ha combattuto in Sudamerica e vi è morto, riportato interamente dal narratore nel cap. XXIII, l'ultimo. È introdotto alla fine del cap. XXII, con queste parole:

Fra le carte di Giulio mandatemi dall'America era anche il suo giornale indirizzato a me, e che può essere *una prova* di quanto ora vi ho detto. Io ci piansi sopra assai su quelle pagine; ma figuratevi! sono suo padre. Per voi basterà che impariate ad amarlo e lo rimeritate con un postumo suffragio dell'ingiustizia che vivo egli ha saputo così nobilmente sopportare. Eccovelo trascritto che non vi tolgo nè vi aggiungo sillaba (XXII, p. 1465).

Lo scrupolo filologico qui dimostrato («non vi tolgo nè vi aggiungo sillaba») contribuisce ulteriormente alla finzione del non fittizio, insistendo

14 Cfr. il passo sopra riportato alla nota 9.

sulla veridicità del documento. Al suo interno, Giulio più volte fa cenno alla sua scrittura come testimonianza:

Per te, padre mio, per te soltanto io mi tolsi di scrivere questi cenni della mia vita. Acciocchè se morissi lontano, tu abbia in quelli *una prova* che al tutto non fui indegno del nome che porti, e ch'io riprenderò nel sepolcro, o tornando ribenedetto fra le tue braccia (XXIII, pp. 1477-1478).

La concezione della scrittura come testimonianza di dignità, o di non indegnità, è esplicita in quel doppio uso della parola «prova», che incornicia il documento. In tal modo, la scrittura di Giulio viene presentata come un omologo del romanzo stesso, ricollegandosi al prologo ove Carlino, lo ricordo, qualificava la sua autobiografia come un «esemplare», appunto la testimonianza di una vita privata, ma con valore universale. Il fatto, poi, che il diario di Giulio venga concluso il giorno prima della sua morte, permette di ricollegare il XXIII capitolo a uno degli scritti giornalistici di Nievo, dove il tema della scrittura è spesso affrontato, in tono talora serio talora ironico e umoristico. Si tratta della prosa intitolata *Attualità*, pubblicata sotto il nome di «Sssss» sull'«Uomo di pietra» il 27 marzo 1858. La frase è celebre: «Dunque crepiamo, ma scriviamo; giacchè non si può fare di meglio. La letteratura che non isfama un letterato, può nutrire una generazione e ingigantirne un'altra».¹⁵

Meno noto è il contesto, un articolo in punta di penna che incomincia con un ironico conteggio del denaro guadagnato scrivendo (zero), e prosegue con il ricordo di un padre letterario importante:

Io peraltro vi giuro che finchè avrò stilla di cervello nel cranio e inchiostro nel calamaio, e luce negli occhi, scriverò, scriverò sempre, per la semplice ragione che ho il sangue caldo nel cuore. – «Scrivete, o Italiani», diceva Foscolo. – La tariffa delle verità non è mai troppo alta: soggiungo io (*Ibid.*).

La citazione ci permette di tracciare un collegamento, su questo particolare tema della scrittura, con un'altra fittizia scrittura di sé dell'epoca romantica: le *Ultime lettere di Jacopo Ortis* di Foscolo.¹⁶ Come è noto, la scel-

15 Ippolito Nievo, *Scritti politici e d'attualità*, a cura di Attilio Motta, Venezia, Marsilio, 2015, p. 478.

16 Sul quale rapporto, il saggio acuto (non specifico sul nostro tema) di Matteo Palumbo, *Dalla patria perduta alla patria trovata: le Ultime lettere di Jacopo Ortis e Le confessioni di un Italiano*, in Luca Lo Basso (a cura di), *Politica e cultura nel Risorgimento*

ta tragica dell'Ortis, che si toglie la vita per delusione politica rafforzata dalla perdita di speranza nell'amore, consegue al rifiuto, da parte del personaggio, di intraprendere la via additatagli dalla patria stessa e rievocata a caratteri maiuscoli nella lettera del 4 dicembre 1798, in cui è narrato l'incontro con Giuseppe Parini:

Io odo la mia patria che grida: – SCRIVI CIÒ CHE VEDESTI. MANDERÒ LA MIA VOCE DALLE ROVINE, E TI DETTERÒ LA MIA STORIA. PIANGERANNO I SECOLI SU LA MIA SOLITUDINE; E LE GENTI S'AMMAESTRERANNO NELLE MIE DISAVVENTURE. IL TEMPO ABBATTE IL FORTE: E I DELITTI DI SANGUE SONO LAVATI NEL SANGUE. – E tu lo sai, Lorenzo: avrei il coraggio di scrivere; ma l'ingegno va morendo con le mie forze, e vedo che fra pochi mesi io avrò fornito questo mio angoscioso pellegrinaggio.

Ma voi, pochi sublimi animi, che solitarj o perseguitati, su le antiche sciagure della nostra patria fremete, se i cieli vi contendono di lottare contro la forza, perchè almeno non raccontate alla posterità i nostri mali? Alzate la voce in nome di tutti, e dite al mondo: Che siamo sfortunati, ma nè ciechi nè vili; che non ci manca il coraggio, ma la possanza. – Se avete braccia in catene, perchè inceppate da voi stessi anche il vostro intelletto, di cui nè i tiranni nè la fortuna, arbitri d'ogni cosa, possono essere arbitri mai? Scrivete. [...] Scrivete a quei che verranno, e che soli saranno degni d'udirvi, e forti da vendicarvi.¹⁷

Nell'Ortis, questa scelta di scrivere per chi verrà dopo – che il protagonista non intraprende, ma che consiglia agli altri; e che l'autore Foscolo invece intraprese – consegue alla constatazione dell'impossibilità di risollevare la patria con l'azione eroica, mestamente pronunciata dal Parini. Sessant'anni dopo, Nievo cita Foscolo, propone con la propria scrittura una testimonianza, ma a me sembra che il punto di vista sia del tutto rovesciato.

Non ho infatti volutamente commentato, sinora, il brano delle *Confessioni* che più di tutti, a mio parere, dà conto dell'idea che aveva Nievo del-

italiano. Genova 1857 e la fondazione della Società Ligure di Storia Patria, Atti del convegno, Genova, 4-6 febbraio 2008, Genova, Società Ligure di Storia Patria, 2008, pp. 317-331, con bibliografia precedente.

¹⁷ Ugo Foscolo, *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, a cura di Maria Antonietta Terzoli, Roma, Carocci, 2012, p. 197. Questa lettera è ricordata nelle *Confessioni*, nel momento in cui Carlino a Milano incontra sia Foscolo sia Parini (XVI, p. 980, e cfr. il commento di Casini sull'errore di data, 1797 anziché 1798).

la scrittura. Si tratta del lungo commento dell'ottuagenario collocato dopo l'episodio della ciocca di capelli strappata a Pisana fanciulla, che ricalca una scena delle *Confessions* di Rousseau, come messo in luce da Emilio Russo.¹⁸ La ciocca di capelli, emblema dell'indole burrascosa e sensuale di Pisana, che nell'episodio chiede di essere punita, viene conservata con cura da Carlino e inaugura una collezione di ricordi su cui l'autore scrive una delle pagine più alte del romanzo:

Per me la memoria fu sempre un libro, e gli oggetti che la richiamano a certi tratti de' suoi annali mi somigliano quei nastri che si mettono nel libro alle pagine più interessanti. Essi ti cascano sott'occhio di subito; e senza sfogliazzar le carte, per trovare quel punto del racconto o quella sentenza che ti ha meglio colpito, non hai che a fidarti di loro. Io mi portai sempre dietro per lunghissimi anni un museo di minutaglie di capelli di sassolini di fiori secchi, di fronzoli, di anelli rotti, di pezzuoli di carta, di vasettini, e perfino d'abiti e di pezzuole da collo che corrispondevano ad altrettanti fatti o frivoli o gravi o soavi o dolorosi, ma per me sempre memorabili della mia vita. Quel museo cresceva sempre, e lo conservava con tanta religione quanta ne dimostrerebbe un antiquario al suo medagliere. Se voi lettori foste vissuti coll'anima mia, io non avrei che a far incidere quella lunga serie di minutaglie e di vecchiumi per tornarvi in mente tutta la storia della mia vita, a mo' dei geroglifici egiziani. E per me io la leggo in essi tanto chiara, come Champollion lesse sulle Piramidi la storia dei Faraoni. Il male si è che l'anima mia non diede mai ricetta al pubblico e così per metterlo a parte de' suoi segreti, come le ne è venuto il talento, la deve sfiatarsi in ragionamenti e in parole. – Me lo perdonerete voi? – Io spero di sì; almeno in grazie dell'intenzione la quale è di darvi qualche utilità della mia lunga esperienza: e se cotale opera mi è di alcun diletto o sollievo, vorreste ch'io me ne stogliessi per una pretta mortificazione di spirito? – Lo confesso; non son tanto ascetico. – Il fatto si è che quei simboli del passato sono nella memoria d'un uomo, quello che i monumenti cittadini e nazionali nella memoria dei posteri. Ricordano, celebrano, ricompensano, infiammano: sono sepolcri di Foscolo che ci rimenantano col pensiero a favellare coi cari estinti: giacchè ogni giorno passato è un caro estinto per noi, un'urna piena di fiori e di cenere. Un popolo che ha grandi monumenti onde ispirarsi non morrà mai del tutto, e moribondo sorgerà a vita più colma e vigorosa che mai: come i Greci, che se ebbero in mente le statue d'Ercole e di

18 Cfr. Emilio Russo, *Note nieviane (II)*, cit.

Teseo nel resistere ai Persiani di Serse, ingigantirono poi nella guerra contro Mahmud alla vista del Partenone e delle Termopili. Così l'uomo, religioso al memoriale delle sue fortune, non perde il tempo che scorre; ma riversa la gioventù nella virilità e le raccoglie poi ambedue nello stanco e memore riposo della vecchiaia. È un tesoro che s'accumula, non son monete che si spendono giorno per giorno. Del resto questa pietosa abitudine mi parve sempre indizio d'animo dabbene; il tristo nulla ha da guadagnare e tutto da perdere nel ricordarsi; egli s'affanna a distruggere non a conservare le tracce delle sue azioni, perchè i rimorsi pullulano da ognuna di esse (III, pp. 212-214).

Più volte, all'inizio di questo saggio, ho insistito sulla preminenza accordata da Nievo alla vita sulla scrittura: proprio perché sono le azioni dell'uomo dabbene a formare un libro, i ricordi materiali di quelle azioni sono le frasi di una scrittura che, se non servisse il *medium* verbale, porgerrebbe al lettore un'immagine molto più chiara e fededegna del protagonista. Le azioni, e le sensazioni che le accompagnano, sono la vera testimonianza e vanno a comporre il libro della memoria di chi, appunto, può presentare la sua vita in serenità, senza eroismo ma certo di aver svolto il proprio dovere (quel dovere che nella pagina di Martino era in primo piano). Come si sarà notato, tutte le scritture contenute nel romanzo sono infatti resoconti di vita, diari, lettere, scritture private, non scritture letterarie; i momenti salienti sono come segnalibri in un libro fatto di azioni, non di parole. E il peso di quelle azioni, la loro rilevanza e le loro conseguenze mutano la percezione ordinata dello scorrere del tempo, così come mutano la velocità della narrazione. Ecco perché la rappresentazione dell'atto scrittoriale o le scritture riportate segnano punti di svolta nella maturazione del protagonista: perché in quei momenti la memoria dell'autobiografo si dilata e lascia spazio ai 'segnalibri' della sua esistenza. L'episodio del castigo e della ciocca di capelli, infatti, prelude a una notte di sogni che resta nella memoria di Carlino come un momento in cui il tempo si dilata, come se fosse trascorsa in una sola notte «un'intera vita» (III, p. 217). Ed è qui che Nievo rinvia al capostipite dell'autobiografia moderna, Jean-Jacques Rousseau, trovando una consonanza perfetta con un passo delle *Confessions*. Nievo, infatti, e l'autobiografo ottuagenario con lui, si chiede se allora anche la vita non funzioni come la scrittura di quel libro della memoria, non secondo lo scorrere ordinato del tempo ma secondo

il numero, il susseguirsi delle sensazioni;¹⁹ allo stesso modo, Rousseau al principio del libro VII scriveva, lamentando la perdita di tutti i documenti scritti su cui si era proposto di fondare la sua autobiografia:

Tous les papiers que j'avais rassemblés pour suppléer à ma mémoire et me guider dans cette entreprise, passés en d'autres mains, ne rentreront plus dans les miennes. Je n'ai qu'un guide fidèle sur lequel je puisse compter, c'est *la chaîne des sentiments* qui ont marqué la succession de mon être, et par eux *celle des événements qui en ont été la cause ou l'effet*. [...] C'est l'histoire de mon âme que j'ai promise: et pour l'écrire fidèlement je n'ai pas besoin d'autres mémoires; il me suffit, comme j'ai fait jusqu'ici, de rentrer au dedans de moi.²⁰

La vera scrittura, allora, è la catena delle azioni e delle riflessioni che trasformano la vita di un uomo nella celebrazione di un *ministero di giustizia*; e la scrittura storica, diaristica o romanzesca, la scrittura con valore di testimonianza, è solo la registrazione di esse a vantaggio delle generazioni future, secondo l'invito di Foscolo. Anche il gioco delle riscritture di altri autori (Rousseau, Alfieri) avviene infatti in chiave di una modifica profonda, all'insegna di un'esperienza diretta, di quella preminenza della vita sulla scrittura: sulla prospettiva letteraria vince una prospettiva morale, mirata alla formazione dell'individuo e della collettività.

La metafora del 'ministero di giustizia' non è mia, ma di Nievo stesso, che la inserisce nel romanzo molto presto, nel cap. II, anticipando ciò che il protagonista Carlino scoprirà via via durante la sua vita e impiegando ancora una volta parole tratte dal campo semantico della scrittura:

Dopo molti e molti anni strappai al mio cuore *un brano sanguinoso sul quale era scritto giustizia*, e conobbi che la vita umana è un ministero di giustizia, e l'uomo un sacerdote di essa, e la storia un'espatriatrice che ne registra i sacrifici a vantaggio dell'umanità che sempre cangia e sempre vive (II, pp. 138-139).

19 «Che il tempo non si misurasse, come pare, dai moti del pendolo, ma dal numero delle sensazioni?», commenta Carlino la notte che gli aveva lasciato «l'idea lunga lunga d'un'intera vita» (*Ibid.*).

20 Cito per comodità di riferimento dall'ed. Paris, Launette, 1889, tome II, pp. 3-4.

UNE FEMME ÉCRIT UNE LETTRE – UN POÈME LE GESTE ÉPISTOLAIRE CHEZ MARCELINE DESBORDES-VALMORE

Christine PLANTÉ (*Université Lyon 2 – Lumière*)
christine.plante@free.fr

RÉSUMÉ : La poésie de Marceline Desbordes-Valmore, qui se caractérise par la place qu'elle fait à l'écriture de la voix, a souvent aussi comme modèle la lettre. La plume devient le symbole du geste de l'écriture, à travers lequel le poème exprime une proximité spirituelle et charnelle face à un destinataire lointain et proche en même temps par l'imagination, en opérant également une transition du *pour un* au *pour tous*. Le but de cette communication sera d'approfondir cette relation entre oralité et écriture poétique épistolaire, en mettant en évidence la prégnance thématique et les qualités formelles de ces poèmes, qui arrivent à constituer un 'manifeste' esthétique de leur auteure. Ce qui n'est pas sans exercer une importante influence sur d'autres poètes, français ou étrangers, qui sont nommés ici, en renvoyant, pour une analyse plus étendue, au site de la Société des études Marceline Desbordes-Valmore, dans le cadre des liaisons entre centres de recherche au niveau international.

ABSTRACT: Marceline Desbordes-Valmore's poetry, which is characterised by the importance it gives to the writing of voice, has also often the letter as a model. The pen becomes the symbol of the writing gesture, by which the poem expresses a spiritual and corporeal closeness towards an addressee who is far and near, in imagination, at the same time, thus making a transition from *for one* to *for all*. The purpose of this article will be to further explore this relationship between orality and poetical epistolary writing, pointing out the thematic importance and the formal qualities of these poems, which finally constitute an esthetical "manifesto" of their author. This also exerted a significant influence on other poets, French or foreigners, who are only mentioned here, also referring, for a deeper analysis, to the site of the Société des études Marceline Desbordes-Valmore, within the context of the relationships between Research Centres at an international level.

MOTS CLÉS : Marceline Desbordes-Valmore, poésie, lettres-poèmes, écriture de la voix, geste épistolaire

KEY WORDS: Marceline Desbordes-Valmore, Poetry, Letter-Poems, Writing of the Voice, Epistolary Gesture

**UNE FEMME ÉCRIT UNE LETTRE – UN POÈME
LE GESTE ÉPISTOLAIRE
CHEZ MARCELINE DESBORDES-VALMORE**

Christine PLANTÉ (Université Lyon 2 – Lumière)
christine.plante@free.fr

Il peut sembler étrange d'évoquer l'œuvre de Marceline Desbordes-Valmore dans une rencontre sur les représentations de l'écriture dans l'Europe romantique car, pour beaucoup de lecteurs, sa poésie se caractérise surtout par la place qu'elle fait à la voix. Je chercherai ici à comprendre à partir de quelles pratiques et de quels modèles Desbordes-Valmore a construit cette poétique si reconnaissable que l'on pourrait définir comme *une écriture de la voix*. Parmi ces modèles, la lettre a un statut privilégié. Plusieurs poèmes de Desbordes-Valmore, publiés à des moments très différents de son œuvre, se présentent comme des lettres – depuis « Le billet » (1807) jusqu'à « Une lettre de femme » (1860), en passant par « Les séparés » (vers 1830). En les lisant (presque) comme de vraies lettres, dans l'illusion d'une écriture intime entièrement vouée à combler la distance entre un *je* qui écrit et un *tu/vous* auquel ce *je* s'adresse, la critique a longtemps voulu y trouver une « écriture féminine » par excellence, familière et spontanée.

Mais si Desbordes-Valmore s'est en effet approprié le modèle de la lettre depuis sa position de femme, ce serait simplifier sa poétique à l'excès que de vouloir l'y enfermer, et il serait naïf de ne voir dans ces poèmes en forme de lettres qu'une expression spontanée et « sans art »¹ – pour reprendre les mots de Stefan Zweig. L'usage qu'elle fait de la lettre, en opérant une translation du *pour un* au *pour tous*, du (presqu') oral à l'écrit imprimé et de l'écrit ordinaire au poème permet à la fois une légitimation – intime et sociale – de l'acte d'écriture pour la femme, et une libre réinvention de l'énonciation lyrique. Suffisamment puissante pour frapper des lecteurs poètes, au XIX^e comme au XX^e siècle (Pouchkine, Baudelaire, Aragon...).

1 « L'art de Marceline Desbordes-Valmore est pour ainsi dire sans art » (Stefan Zweig, *Marceline Desbordes-Valmore. Vie d'une poétesse*, trad. d'Alzir Hella [1951], éd. Olivier Philipponnat, Paris, Le Livre de poche, 2020 [1921], p. 89).

Entre transmission orale et essor de l'imprimé : situation de Desbordes-Valmore

Née à Douai, dans le Nord de la France, en 1786, morte à Paris en 1859, Marceline Desbordes-Valmore appartient à la première génération romantique française. Contemporaine de Lamartine (son premier recueil *Élégies, Marie et romances* est publié en 1819, un peu avant les *Méditations*) et contemporaine de Baudelaire (le dernier recueil, posthume, des *Poésies inédites* paraît en 1860, entre les deux premières éditions des *Fleurs du mal*), elle vient à l'écriture dans une période où la littérature est en train de passer d'un mode d'existence et de transmission en partie oral à une diffusion principalement écrite et imprimée. Le développement de l'éducation scolaire et de l'apprentissage de la lecture, les progrès techniques de l'imprimerie et ceux des transports favorisent l'essor de nouvelles formes et de nouveaux médias, et surtout de la presse. Il encourage aussi la nostalgie d'une culture passée : le conte populaire, la chanson, la prière, les formes orales partagées au sein d'une communauté physiquement réunie apparaissent désormais comme les productions d'un monde menacé de disparition et idéalisé – le sentiment de coupure et de perte ayant été accentué par la Révolution. Cette nostalgie explique l'extraordinaire vogue à cette époque de la romance, qui se donne pour émanation d'un autrefois perdu dont elle chante le regret et transmet une mémoire. Elle porte aussi les grandes collectes romantiques de chansons, de proverbes et de contes, plus tardives en France que dans d'autres pays européens comme l'Allemagne. Cependant cet attachement à des traditions orales – encore bien vivantes en certains lieux, mais devenant également des objets de reconstructions imaginaires – ne détourne pas pour autant les contemporains des nouveaux moyens de communications. Les nouveaux supports que sont les périodiques et les éditions populaires peuvent ainsi entrer au service d'une redécouverte de formes passées, et la nostalgie d'un autrefois perdu coexister avec le goût du nouveau, parfois jusque chez un même individu ou un même artiste

Telle semble avoir été la situation de Marceline Desbordes-Valmore. Elle a vécu ses premières années dans une ville du Nord où les traditions étaient demeurées vivaces et son œuvre évoque à de nombreuses reprises avec émotion les formes de culture orale qui ont pour elle marqué ce temps. Aux récits, berceuses, prières et chansons entendus dans la petite enfance, vont bientôt s'ajouter les discours révolutionnaires et surtout, un peu plus tard, la formation qu'elle acquiert au théâtre où elle est entrée précocement. Pendant une vingtaine d'années, elle a joué et chanté un ré-

pertoire très divers où se mêlaient des classiques – notamment Racine – et des pièces contemporaines, avec la liberté de ton et d'emploi des vers qu'elles permettaient.

Elle s'est mise à écrire sur les conseils prodigués par son médecin, le docteur Alibert, qui cherchait à la guérir de sa mélancolie – si on en croit les indications qu'elle a elle-même données –, et sans songer d'abord à la publication, ni à se dire Poète. Une telle ambition – le mot d'ailleurs n'avait pas encore la signification que lui donnera le romantisme – aurait été inconcevable pour une femme issue de milieu populaire, étant peu allée à l'école et dépourvue de culture savante. Mais Marceline Desbordes, dotée d'une vive curiosité et de beaucoup de mémoire, a développé un rapport au langage très précis, fondé sur des transmissions orales. Son expérience de la scène lui a appris le pouvoir du geste et de la voix sur les spectateurs. Aussi quand elle s'est essayée dans ces genres poétiques déclarés mineurs, formellement moins exigeants et réputés plus accessibles aux femmes qu'étaient la romance, l'élegie ou l'idylle, elle a cherché à y faire passer quelque chose de l'émotion que portent la présence et la voix, et employé alors volontiers la lettre, qui fournit une structure d'énonciation adressée qu'elle conservera ensuite dans une large part de sa production poétique. Écrire, pour Desbordes-Valmore, c'est écrire, parler, à quelqu'un.

La lettre est dans l'air du temps littéraire. Le triomphe rencontré par le roman épistolaire² au siècle précédent se prolonge dans les premières décennies du XIX^e – même si s'est amorcé le déclin de ce sous-genre,³ qui va s'accélérer rapidement. Les « Héroïdes »⁴ traduites ou imitées, ont en poésie connu aussi un regain d'intérêt, et la lettre est un ressort dramatique largement usité au théâtre, notamment chez Marivaux. Dans les échanges sociaux, la correspondance se voit valorisée par l'usage qui se développe d'intégrer la correspondance des écrivains à la publication de leurs œuvres complètes⁵ (ainsi pour Voltaire et Rousseau), elle connaît aussi une démo-

2 Pour une présentation plus développée, voir Christine Planté, *Deviazioni della lettera*, in Franco Moretti (a cura di), *Il Romanzo*, t. IV, Torino, Einaudi, 2003, pp. 213-235.

3 On se reportera aux travaux classiques de Jean Rousset et Laurent Versini, et à l'étude de Lucia Omacini, *Le Roman épistolaire français au tournant des Lumières*, Paris, Honoré Champion, 2003.

4 Dominique Millet-Gérard, *Le Cœur et le cri : variations sur l'héroïde et l'amour épistolaire*, Paris, Champion, 2004.

5 Sur les usages éditoriaux, voir le dossier *Éditer les correspondances*, présenté par Geneviève Haroche-Bouzinac dans « Épistolaire », 33, 2007 ; sur le XIX^e siècle, « *J'ai toujours aimé les correspondances...* », sous la direction de José-Luis Diaz, « Romantisme », 90, 1995.

cratisation progressive grâce à l'alphabétisation, et à une plus grande sûreté dans l'acheminement du courrier.⁶ Séparée à maintes reprises de ses proches par la vie, – dès son enfance quand elle a quitté la maison familiale en compagnie de sa mère, ensuite au gré de ses engagements de comédienne, et de femme de comédien –, Marceline Desbordes-Valmore a souvent trouvé dans les lettres le seul moyen de garder un lien avec ceux qu'elle aimait, et elle a laissé une abondante correspondance.⁷

Or dans le contexte de basculement progressif vers une culture de l'écrit imprimé qu'on vient d'évoquer, les lettres conservent un statut particulier : moyens de communication écrite, mais composées à la main pour *une* personne, elles gardent un peu de la présence charnelle de celle ou de celui qui les a tracées, et elles restent des objets singuliers qui résistent à l'entrée dans ce que Walter Benjamin appellera l'ère de la reproductibilité technique.⁸ Le modèle qu'elles constituent s'avère ainsi particulièrement adapté à la position ambivalente de Desbordes-Valmore qui, tout en se disant attachée à la voix – qu'elle met comme motif et comme valeur au centre de ses poèmes –, s'avère inventive à se saisir des ressources de l'écrit. Aussi avant de se pencher sur certains de ses poèmes-lettres qui évoquent le geste d'écriture de façon très frappante, par l'effet de présence qu'ils suscitent, faut-il rappeler combien ces évocations restent marginales dans son œuvre relativement à celles de la voix, de la parole – et plus généralement de l'univers sonore. On mesure ce déséquilibre en observant que, dans le corpus des œuvres poétiques, les occurrences du verbe *dire* sont environ quatorze fois plus nombreuses que celles du verbe *écrire*. Le mot même de *plume* présente plus d'emplois littéraux (plumes d'oiseaux, plumes d'anges) que métaphoriques (écrire à la plume) – encore ces derniers nouent-ils étroitement les deux sens, comme dans la préface-poème en prose « Une plume de femme » dont il sera question plus loin. À travers les quelques éléments d'autoportrait et de métadiscours qu'elle a laissés, Desbordes-Valmore se présente volontiers en *écoutouse*.⁹ Le poème

6 Roger Chartier (dir.), *La Correspondance. Les usages de la lettre au XIX^e siècle*, Paris, Fayard, 1991.

7 Une édition de cette correspondance est à paraître sous ma direction aux éditions Garnier, le premier tome établi et annoté par Pierre-Jacques Lamblin et Delphine Mantiène.

8 Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, trad. Maurice de Gandillac, revue par Rainer Rochlitz, in Id., *Œuvres III*, Paris, Gallimard (« Folio »), 2000, p. 269-316.

9 « J'étais enfant, l'enfance est écoutouse » (Marceline Desbordes-Valmore, « À mes sœurs », in Ead., *Œuvres poétiques complètes*, éd. Marc Bertrand, Grenoble, Presses

chez elle se souvient de la parole, et de l'écoute : l'écoute dont elle a été le sujet, mais aussi l'écoute dont elle a été l'objet – ou ardemment aspiré à l'être. Dans certains poèmes, se heurter à la surdité, à l'absence ou au refus d'écoute conduit le sujet au désespoir.

Cette expérience demeure fondatrice de son écriture, dans un sentiment aigu de ce qui manquera toujours à la chose écrite : la voix, le souffle, la coprésence dans un espace commun – tout ce dont les récents confinements dus à l'épidémie nous ont rappelé la vitale importance.

Aux lettres manquent donc le corps et la voix, même si elles sont et veulent être plus que des mots imprimés. C'est ce que rappelle très clairement une scène de *L'Atelier d'un peintre* (1833). Ondine, jeune orpheline originaire du Nord qui apprend la peinture à Paris dans l'atelier de son oncle, aime à y recevoir des lettres de sa sœur restée en province, comme elle aime à lui en écrire :

Elle y pensait beaucoup, à cette sœur absente. Lire ses lettres, c'était se croire près d'elle à parler bas ; et les jeunes filles aiment beaucoup à parler bas. Mais à ces lettres causeuses, la voix manquait, et l'âme d'une femme est plus dans ses accents que dans ses paroles.¹⁰

Dans ce personnage, il est difficile de ne pas voir un double romanesque de l'auteure qui lui a d'ailleurs donné le surnom de sa fille aînée.¹¹ Mais Desbordes-Valmore poète a quant à elle cherché à inventer des moyens pour conserver à l'écrit ces accents – ceux du *parler tout bas* dans les poèmes lettres ou ceux, plus rares, des cris de révolte, dans un registre social qui ne sera pas abordé ici.

Poèmes lettres, lettres devenues poèmes

« Le billet » (1807, 1813)

Le premier écrit en vers que l'on connaît de Marceline Desbordes, « Le billet », est une romance mise en musique par Méès datant de 1807. Le billet

universitaires de Grenoble, 1973, 2 vol., t. I, p. 168 [édition désormais abrégée OP I, ou II]).

10 Marceline Desbordes-Valmore, *L'Atelier d'un peintre*, Paris, Charpentier-Dumont, 1833, 2 vol., t. I, p. 14.

11 Hyacinthe Valmore, née en 1821, est appelée Ondine par ses proches à partir de l'âge de douze ans.

– courte missive le plus souvent amoureuse destinée à être remise, et non envoyée, à son destinataire – est un motif hérité d’une tradition de poésie galante du siècle précédent, tradition qui devait être familière à la comédienne aussi bien à travers le répertoire dramatique qu’à travers la sociabilité qui accompagnait la vie des théâtres. Dans cette pièce, elle reprend donc une convention bien plus qu’elle ne parle d’expérience. Le *je* y est d’ailleurs clairement celui d’un homme qui s’adresse non à son « amie », mais au « billet » qu’il écrit pour elle :

Ô toi que ma tremblante main
 Traça pour mon amie ;
 Billet, quel que soit ton destin
 Ah ! mon cœur te l’envie.
 Tu me fus par l’amour dicté,
 Scellé par la constance,
 Et sous les yeux de la beauté
 Porté par l’espérance.¹²

Cette romance n’a rien de très original, mais elle se caractérise par son insistance sur le geste de l’écriture, sur les conditions concrètes de celle-ci et – c’est un *topos* galant – sur le désir du scripteur d’être charnellement aussi proche de la femme aimée que le billet qu’elle va recevoir, ouvrir de « ses doigts de rose » et « cacher sur son sein charmant ».

Marceline Desbordes reviendra à plusieurs reprises sur ce motif, qu’on la voit faire sien peu à peu. Quelques années plus tard, dans une pièce parue en 1813 et portant le même titre – elle n’a pas de vanité d’auteur et ne prétend pas à l’originalité –, elle semble cette fois partir d’une situation personnelle, celle d’une séparation douloureuse. Cet autre « Billet » de 1813 peint la souffrance d’un éloignement dont on ne sait clairement s’il résulte d’un abandon. Il ne livre ni les récriminations ni le désespoir de l’épistolière, mais une confiance en son destinataire maintenue sur un mode inquiet. La pièce a été plusieurs fois republiée dans des revues ou des almanachs, recueillie dans plusieurs éditions des poésies de l’auteure (dans une version modifiée et plus banale), et elle a été mise en musique par Lélou, Garat, Désargus, Pauline Duchambge... C’est dire qu’elle a beaucoup cir-

12 « Le billet » (1807, mis en musique par J. Méès), OP II, p. 639. On peut entendre cette romance, qui comporte trois couplets, chantée par Françoise Masset, soprano, accompagnée au piano par Nicolas Stavy, dans le CD *Les Compositeurs de Marceline Desbordes-Valmore*, Solstice, 2009.

culé et que les contemporains ont ainsi beaucoup *écouté* la poète *écrire* à celui qu'elle aime :

Je vous écris à l'ombre du mystère,
Puisque s'écrire est se parler tout bas ;
Mais je l'avoue, en ce lieu solitaire
Tout est tranquille, et mon cœur ne l'est pas ;
Je vous écris.

Je vous écris : Quand l'âme est oppressée,
Le temps s'arrête, il n'a plus d'avenir ;
Ah! loin de vous, je n'ai qu'une pensée,
Et le bonheur n'est plus qu'un souvenir ;
Je vous écris.

Je vous écris ... M'aimeriez-vous encore ?
Si votre cœur n'est plus tel qu'autrefois,
Faites du moins, faites que je l'ignore ;
S'il est constant, dites-le, je le crois ;
Je vous écris.¹³

Le poème hésite entre solitude et confiance, retenue et saturation des vers par un effet de présence. Avec moins de détails concrets que « Le billet » précédent, il propose une sorte d'épure où dominent l'obsession de l'autre et l'élan vers lui,¹⁴ en particulier à travers les répétitions que porte la strophe « à rentrement ».¹⁵ Rien ne permet de mettre les mots de ce billet au compte d'un locuteur masculin. D'un point de vue sémantique et culturel, sa parole implorante sera plutôt attribuée à une femme – surtout si la pièce est suivie de la signature d'auteure, ou du moins d'une indication de sexe comme dans le *Chansonnier des Grâces* où elle est signée M^{lle} Marce-

13 « Je vous écris », pièce parue dans le *Chansonnier des Grâces*, 1813 avec une musique gravée de Lélou donnée dans le même recueil. La pièce n'a pas été reprise sous cette forme dans un livre de Desbordes-Valmore. Francis Ambrière a attiré l'attention sur cette version (*Le Siècle des Valmore*, Paris, Seuil, 1987, t. I, p. 170), que Marc Bertrand donne en variante dans OP, I, p. 290.

14 Plus encore dans la version chantée par Garat qui donne, à l'avant-dernier vers, « je vous crois » et non « je le crois ».

15 Strophe qui reprend le début du premier vers en un dernier vers plus court, sorte de refrain abrégé, comme dans certains rondeaux.

line D***. Une telle attribution revient certes à confondre le *je* lyrique avec un *je* autobiographique, ce qui est poétiquement très contestable, mais la plupart des auditeurs devaient spontanément opérer cette confusion, peut-être un peu découragée lorsque la romance était interprétée par une voix d'homme. Reste qu'aucune marque de genre grammatical – ce qui est rare en français – ne vient spécifier qu'il s'agit d'une parole féminine. Les vers énoncent une expérience de séparation et de distance que tente de compenser, en écrivant, un *je* sans inscription référentielle. Cette simplicité aisément universalisable explique sans doute pour partie son succès.

« Les séparés » (vers 1830)

La même absence de marque du genre se retrouve dans « Les séparés »¹⁶ – sans doute l'un des poèmes les plus connus aujourd'hui de Desbordes-Valmore, car mis en musique et chanté par Julien Clerc à la fin du XX^e siècle – dont le titre réussit à réunir les amants séparés dans le masculin pluriel (ou le générique indistinct...) du participe passé. On ignore la date exacte de composition de cette pièce qui n'a pas été publiée par l'auteure de son vivant (on ne sait pourquoi), mais par Sainte-Beuve qui l'a retrouvée après la mort de la poète dans les manuscrits que lui avait confiés la famille. On peut la situer vers 1830.¹⁷ Elle est connue aussi sous le titre « N'écris pas », qui reprend l'injonction paradoxale – inversant le motif-refrain de la pièce précédente (*Je vous écris*) – répétée dans le poème :

N'écris pas. Je suis triste, et je voudrais m'atteindre.
 Les beaux étés sans toi, c'est la nuit sans flambeau.
 J'ai refermé mes bras qui ne peuvent t'atteindre,
 Et frapper à mon cœur, c'est frapper au tombeau.
 N'écris pas !

16 OP, II, p. 639. Poème mis en musique par Edmond de Polignac en 1884, et en 1996 par Julien Clerc, qui l'a chanté aussi en duo avec Isabelle Boulay, et Clara Luciani. Benjamin Biolay a également chanté cette chanson.

17 Cette datation ne fait pas l'unanimité. Sainte-Beuve y voyait plutôt un poème de la maturité. Pour des raisons formelles (l'emploi de la strophe « à rentrement ») Marc Bertrand la rattache plutôt à une première période de composition. Bonnefoy fait de même dans son anthologie (Marceline Desbordes-Valmore, *Poésies*, Préface et choix d'Yves Bonnefoy, Paris, Gallimard « Poésie », 1983) et c'est aussi la période que j'ai retenue (Marceline Desbordes-Valmore, *L'Aurore en fuite. Poèmes choisis*, choix, notes et préface par Christine Planté, Paris, Seuil « Points Poésie », 2010).

N'écris pas. N'apprenons qu'à mourir à nous-mêmes.
Ne demande qu'à Dieu... qu'à toi, si je t'aimais!
Au fond de ton absence écouter que tu m'aimes,
C'est entendre le ciel sans y monter jamais.
N'écris pas !

Cette répétition, portée de nouveau par la strophe « à rentrement », scande cette fois la crainte de la présence, ou plutôt de l'effet de présence qu'entraînerait une lettre reçue – effet illusoire, éphémère, et pour cela insupportable au *je* qui se sait condamné à retrouver ensuite son sort de *séparé-e*. Ce *je* préfère donc l'ascèse d'un renoncement – lui aussi paradoxal puisque l'épistolière ne cesse dans sa solitude de célébrer le *tu* avec lequel elle dit prendre acte de la distance. L'épistolière... si le *je* est perçu comme féminin, ce qui est sans doute ici encore le plus souvent le cas, quoiqu'aucune marque de genre ne fasse obstacle à ce que la romance soit énoncée ou chantée par une voix masculine. Et sans doute peu d'auditeurs de Julien Clerc ou de Benjamin Biolay ont-ils su, depuis 1996, que les « paroles » de cette « chanson » étaient dues à une poète romantique nommée Desbordes-Valmore. Le clip qui accompagnait l'interprétation de Julien Clerc pouvait introduire un doute, puisqu'il s'ouvrait sur l'image d'une femme écrivant, mais il se prêtait aussi à une lecture attribuant le texte à l'homme qu'on voyait dans la brève fiction esquissée – le chanteur lui-même. Le poème est écrit entièrement du point de vue du *je* qui, privé de lettres, ne (re)deviendra jamais un *tu* dans des messages reçus de l'autre, mais qui écrit pourtant. La frontière séparant *je* et *tu*, femme et homme, émetteur (/émettrice) et destinataire, écrit (de la lettre, à distance) et oral (de la voix, restée en mémoire), présence et absence, passé et présent s'y voit d'un même élan affirmée et annulée.

Renonçant à suivre les devenir de la forme-lettre dans les recueils intermédiaires de la période romantique (*Les Pleurs*, 1833, *Pauvres Fleurs*, 1839 et *Bouquets et Prières*, 1843) où ils se diversifient et trouvent d'autres emplois que la lettre d'amour – sans que celle-ci soit totalement abandonnée –, nous retrouvons maintenant, après un saut temporel de près de trente ans, l'énonciation épistolaire amoureuse dans un poème tardif des *Poésies inédites*.

« **Une lettre de femme** » (1860)

« Une lettre de femme »¹⁸ ouvre le dernier recueil de Marceline Desbordes-Valmore qui a paru à Genève à titre posthume, en 1860, un an après sa mort. Ce poème lui aussi est assez connu, en raison surtout de son titre – qui paraît affirmer une identité féminine –, et de ses deux premiers vers qui, cités isolément, suggèrent une volonté transgressive de l'écriture, apparemment proche d'une sensibilité féministe d'aujourd'hui :

Une lettre de femme

Les femmes, je le sais, ne doivent pas écrire,
 J'écris pourtant,
 Afin que dans mon cœur au loin tu puisses lire
 Comme en partant.

Je ne tracerai rien qui ne soit dans toi-même
 Beaucoup plus beau :
 Mais le mot cent fois dit, venant de ce qu'on aime,
 Semble nouveau.

Qu'il te porte au bonheur ! Moi, je reste à l'attendre,
 Bien que, là-bas,
 Je sens que je m'en vais, pour voir et pour entendre
 Errer tes pas.

Ne te détourne point s'il passe une hirondelle
 Par le chemin,
 Car je crois que c'est moi qui passerai, fidèle,
 Toucher ta main.

Tu t'en vas, tout s'en va ! Tout se met en voyage,
 Lumière et fleurs ;
 Le bel été te suit, me laissant à l'orage,
 Lourde de pleurs.

18 Marceline Desbordes-Valmore, « Une lettre de femme », *Poésies inédites*, 1860, p. 1 ; OP. II, p. 506.

Mais si l'on ne vit plus que d'espoir et d'alarmes
 Cessant de voir,
 Partageons pour le mieux : moi, je retiens les larmes,
 Garde l'espoir.

Non, je ne voudrais pas, tant je te suis unie,
 Te voir souffrir :
 Souhaiter la douleur à sa moitié bénie,
 C'est se haïr.

Si on prend la peine de le lire entièrement, il semble toutefois difficile de le résumer en une prise de position féministe – quoiqu'il s'ouvre sur la conscience formulée par la poète qu'en écrivant *pourtant*, elle passe outre un interdit fait aux femmes. Le recueil des *Poésies inédites* a été composé selon les indications données à ses proches par Marceline Desbordes-Valmore malade et alitée, et c'est donc elle qui, selon toute vraisemblance, a souhaité l'ouvrir par une déclaration qui la montre, au seuil du livre, bravant sciemment les normes de genre et les limites imposées.

Mais elle les transgresse à sa façon – « de femme » – par le détour de cette forme réputée accessible et autorisée aux femmes qu'est la lettre. Il en résulte un texte qui n'est certes pas une lettre, mais un de ces poèmes caractéristiques de sa manière, poème de l'amour malgré tout et du pardon sans exigence, sans protestation ni ressentiment, dans la continuité des pièces de la période romantique (voire préromantique) précédemment évoquées. On aurait tort cependant de n'y voir qu'un attachement passéiste, car en ce moment du Second empire où se sont transformés les usages épistolaires, les conventions poétiques, les relations entre hommes et femmes et la place des femmes en littérature, l'écriture du poème change elle aussi – pour dire la fidélité de son auteure à ce qui profondément, dans son temps intérieur à elle, ne change pas. À la répétition que portait la strophe « à rentrement » vient se substituer un schéma strophique rare avec son hétérométrie contrastée faisant alterner alexandrins et tétrasyllabes – forme savante et souple propre à dire l'élan, dans une sorte de mouvement immobile. La revendication explicite d'une position « de femme », que prolonge un accord féminin du participe à la rime (« tant je te suis *unie* ») remplace l'effacement antérieur du genre grammatical, tandis que s'est modifiée la position du sujet – féminin, donc. Le *pourtant* montre d'emblée ce sujet lucide non seulement sur la nature de sa relation à l'autre, mais sur le caractère insoumis de son geste d'écriture. Séparé

du *tu* aimé, à rebours des normes contemporaines et l'assumant – presque jusqu'au défi –, ce *je* féminin semble plus seul que jamais, et sait que dans cette solitude se fonde sa parole.

Malgré la référence à une lettre annoncée par le titre, le geste d'écriture est peu décrit dans son actualité concrète – sauf avec le verbe *tracer* au début du deuxième quatrain, qui cède ensuite devant l'oralité du « mot cent fois *dit* ». Une confiance plus grande semble faite désormais à l'écriture et à son pouvoir – qui est celui du poème. La femme qui parle – c'est-à-dire qui écrit – sait que cette lettre est un poème et elle joue de la convention, mais il s'agit d'un jeu sérieux. Les strophes centrales rouvrent par leur lexique la scène intime d'écriture sur le monde naturel, dans un fort investissement symbolique de ses éléments les plus simples : le chemin, la lumière, l'été, l'oiseau – une hirondelle, qui appelle la rime avec *aile* et *elle*, et qui dit en même temps la liberté de l'envol et la fidélité du retour.

« Une plume de femme » (1843) : un discret manifeste

Si on garde en mémoire l'ensemble des écrits de Desbordes-Valmore, on associera aussi à l'oiseau la plume de l'écriture, image banale que la poète s'est employée à recharger de signification. Elle le fait de façon particulièrement remarquable dans « Une plume de femme »,¹⁹ préface en prose au recueil *Bouquets et prières* – le dernier que Desbordes-Valmore ait réussi à publier de son vivant. Il s'agit de l'un de ses textes les plus réflexifs – on n'ose dire théorique – que son titre et sa place liminaire invitent à rapprocher d'« Une lettre de femme »²⁰ en tête des *Poésies inédites*. Dans leur commune volonté d'indéfinition (*une plume...*, *une lettre...*) en même temps que d'affirmation d'une identité – ou plutôt d'une position – *de femme*, ces deux textes qu'une dizaine d'années sépare suggèrent une volonté de construire une continuité de l'œuvre, et dans l'œuvre.

19 Marceline Desbordes-Valmore, « Une plume de femme », OP II, p. 689. Le texte est donné en note par Marc Bertrand, mais il s'agit bien d'une préface, qui figure en tête de l'édition originale chez Dumont en 1843.

20 Il faut également le rapprocher, en amont, d'« Un billet de femme », poème d'amour qui, en écho aux « Billets » précédents, montre une remarquable liberté de forme (des huitains d'hétérométrie contrastée y font alterner des vers de 10 et 4 syllabes), et de ton (il s'achève sur ces vers : « Ce soir, où veille et te rêve une femme,/ Viens ! et prends-moi ! »). Écrit en 1838 pendant un voyage en Italie, ce poème serait inspiré par le souvenir de Hyacinthe de Latouche – si on en croit une lettre contemporaine à Pauline Duchambge, et a été publié l'année suivante dans *Pauvres fleurs* (1839).

À la différence des poèmes précédemment évoqués, « Une plume de femme » ne se donne pas comme une lettre, mais conserve de la communication épistolaire l'adresse d'un *je* à un *tu*, l'emploi d'un présent d'actualité et l'évocation du geste d'écriture.

Une plume de femme

Courez, ma plume, courez : vous savez bien qui vous l'ordonne.

Je prie un génie indulgent de répandre sur votre travail le charme mystérieux de la fiction, afin que nul ne sache la source de vos efforts et de la fièvre qui vous conduit : on se détourne des sources tristes. Que mon âme soit ouverte seulement au regard du Créateur. Laissez-la seule dans ses nuits d'insomnie : elle ne raconte pas la cause de ses débats avec la terre. Dieu sait qu'à cette sainte cause est suspendu l'espoir de rentrer un jour dans son ciel, comme un enfant dans la maison de son père. L'enfant prodigue a souffert avant de voir la porte maternelle se rouvrir devant lui : sans ses larmes amères y serait-il jamais revenu ?

Courez donc, ma plume, courez : vous savez bien qui vous l'ordonne.

Je vous livre mes heures afin qu'elles laissent, par vous, une faible trace de leur passage dans cette vie. Quand elles traverseront la foule, sur les ailes de mon affliction, si l'on crie : « Elles n'ont pas d'haleine », dites que le grillon caché dans les blés forme une musique faible aussi ; mais qui n'est pas sans grâce au milieu du tumulte pompeux des merveilles de la nature ; répondez pour moi ce que Dieu a répondu pour le grillon :

« Laissez chanter mon grillon ; c'est moi qui l'ai mis où il chante. Ne lui contestez pas son imperceptible part de l'immense moisson que mon soleil jaunit et fait mûrir pour tous. »

Courez donc, ma plume, courez, vous savez bien qui vous l'ordonne.

L'austère inconstant, le Sort, qui m'a dit : Assez, quand je lui demandais ma part des biens de l'existence ; le Sort qui m'a dit : Non ! quand je levais mes yeux pleins de prières pour obtenir encore un de ses sourires, a laissé pourtant tomber dans ma consternation, un bien dont l'apparence était de peu de valeur, mais qui deviendrait une palme de salut, si quelque fil de

la Vierge l'enveloppait de divine pudeur : c'est vous, ma plume, détachée du vol d'un pauvre oiseau blessé comme mon âme, peut-être ; c'est vous, que personne ne m'apprit à conduire ; c'est vous, que sans savoir tailler encore, j'ai fait errer sous ma pensée avec tant d'hésitation et de découragement ; c'est vous, tant de fois échappée à mes doigts ignorants, vous qui, par degrés plus rapides, trouvez parfois, à ma propre surprise, quelques paroles moins indignes des maîtres, qui vous ont d'abord regardée en pitié.

Ainsi, courez, ma plume, courez : vous savez bien qui vous l'ordonne.

Vous ne blesserez pas ; vous ne bégayeriez pas un mot de haine, quand ce serait pour repousser l'injure : il vaudrait mieux tomber en poussière, afin que, quand je serai poussière aussi, je ne tressaille encore que d'amour et jamais de honte ; afin que si j'attends au fond du purgatoire, décrit si triste, mais si doux, par Dante, qui l'a vu, toutes les âmes heureuses, en passant légères et sauvées devant moi, me disent avec un léger sourire : au revoir !

À ce prix donc, trempée d'encre ou de larmes, courez, ma plume, courez : vous savez bien qui vous l'ordonne.

La préface file l'image de la plume en mêlant de façon indissociable métonymie et métaphore, sens littéral et sens figuré articulés autour d'un emploi très courant, mais alors en passe de tomber en désuétude puisque l'usage de la plume en acier est en train de se généraliser – toutefois Marceline Desbordes-Valmore a toute sa vie continué à écrire à la plume d'oie.²¹ Cette image permet une description vivante du geste d'écriture, de son mouvement rapide et inspiré – ou plutôt *commandé* – échappant au sujet. C'est la plume – présentée à la fois comme un rebut (« le Sort [...] a laissé tomber un bien dont l'apparence était de peu de valeur ») et comme un don divin –, et non le *je*, qui est le sujet des verbes de mouvement. Après avoir erré, échappé aux doigts ignorants de la scriptrice, cette plume *court*, et ne saurait être arrêtée, pour énoncer une éthique de la poésie aussi humble que résolue. La description de l'écriture dans le silence solitaire d'une nuit d'insomnie appelle, comme dans certains poèmes lettres, l'évocation d'une voix : la plume *bégaie*, elle court comme *chante* le grillon.

Emblème topique du foyer domestique (espace intime et féminin par

21 Je dois cette observation à Pierre-Jacques Lamblin, ancien directeur de Bibliothèque Marceline Desbordes-Valmore à Douai qui a inventorié le fonds, et qui travaille actuellement à la transcription et à l'édition des lettres.

excellence), ce grillon constitue un « répondant allégorique »²² de la poète qui vient se substituer au modèle lyrique – trop élevé encore ? – de l’oiseau. L’oiseau fournit la plume mais non, ici du moins, le modèle du chant. Le *je* ne se revendique pas rossignol, il reste grillon – chant sans envol, rythme sans mélodie –, conscient de sa condition terrestre, et convaincu de sa propre nécessité dans son appartenance au tout du monde.²³ En cela, le choix de ce « répondant allégorique » préfigure le geste de Tristan Corbière qui célébrera dans *Les Amours jaunes* (1873) « Le Crapaud », – « poète tondu, sans aile, / Rossignol de la boue... ».

Rappeler ce que son énonciation doit à un modèle épistolaire n’épuise certes pas la singularité d’« Une plume de femme », qui est aussi l’un des premiers poèmes en prose²⁴ en langue française. Et on y aura sans doute perçu, à la lecture, bien d’autres réminiscences – venues des Évangiles, du conte, du théâtre... De Dante aussi, dont le nom explicitement cité surprend d’abord dans ce contexte, où il suggère tout ce qu’il entre de hauteur exigeante dans le programme humblement exposé. Ce nom vient aussi confirmer l’appartenance de Desbordes-Valmore à un romantisme pour lequel Dante constitue une référence partagée. La lecture de Walter Scott, moins visible, fournit également une référence décisive, comme je l’ai montré ailleurs.²⁵ Mais c’est bien l’énonciation adressée qui, en opérant la fusion entre ces tons, ces sources et ces modèles hétérogènes, donne l’élan qui porte leur transmission aux lecteurs, qui tient à la fois de l’écrit et de l’oral, de la lettre et de la prière. On note toutefois que le *je* féminin n’a plus ici pour allocutaire que Dieu... ou sa plume – cette part de soi qui échappe et dont la plume est l’image et le vecteur.

22 Selon la formule de Jean Starobinski dans *Sur quelques répondants allégoriques du poète*, « RHLF », 1967, n° 2, 402-412, repris dans Id., *La Beauté du monde*, Paris, Gallimard, 2020, p. 368-378.

23 Yves Bonnefoy a proposé dans cette perspective un beau commentaire de ce texte dans sa *Préface* au choix de *Poésies* de Desbordes-Valmore, cit.

24 Il paraît un an après le *Gaspard de la nuit* d’Aloysius Bertrand, que Baudelaire considère comme le modèle du genre dans sa préface au *Spleen de Paris*.

25 « Une plume de femme » présente de fortes parentés textuelles avec certaines séquences, et surtout avec la conclusion du *Lord des îles* de Walter Scott (dans la traduction de Defauconpret). Desbordes-Valmore connaissait bien ce récit en vers aujourd’hui oublié, puisqu’elle avait, un an avant la publication de *Bouquets et prières*, contribué à un recueil collectif en y publiant un portrait en prose de son héroïne, Edith. J’ai présenté et commenté ce texte dans « J’écris pourtant. Bulletin de la SEMDV », 3, 2019, p. 8 à 22.

Échos, reprises, réappropriations poétiques

Lettres adressées sans adresse, écrits hantés par la voix, les poèmes de Desbordes-Valmore ont bien été reçus comme tels par des lecteurs, et notamment par des poètes, à différentes époques. Sensibles chez elle à une puissance d'émotion et une présence exceptionnelles, ils les ont assimilés à l'effet de voix que peut porter une lettre d'amour, ou encore à l'illusion de proximité charnelle que suscite parfois un manuscrit.

Si les poèmes lettres de Desbordes-Valmore ne peuvent recevoir de réponse à la façon d'une lettre, ils suscitent des échos différés et se prêtent à des réénonciations en voix nouvelles. Ces reprises décalées, ces appropriations – avouées ou inavouées – des mots valmoriens témoignent de leur écoute par des poètes, qui y ont trouvé une écriture de la voix dont ils se sont emparés.

Les lecteurs curieux d'en savoir plus sur leurs commentaires et leurs réécritures pourront suivre les devenir des poèmes lettres et des manuscrits de Marceline Desbordes-Valmore sous les plumes de Pouchkine,²⁶ Baudelaire,²⁷ Lucien Descaves,²⁸ Rosemonde Gérard²⁹ et Louis Aragon³⁰ sur le site de la SEMDV, à l'adresse suivante :

<https://www.societedesetudesmarcelinedesbordesvalmore.fr/>

26 Sur Pouchkine, on lira : Ekaterina Belavina, « L'obscur destinataire. Les échos de la poésie de Marceline Desbordes-Valmore en Russie », dans *Marceline Desbordes-Valmore poète*, « J'écris Pourtant. Cahiers de la SEMDV », hors série, 2020, p. 189-199 ; et, ici même, Anna Giust, *Un Onegin nell'Onegin: la scena della lettera di A. S. Puškin nell'opera di P. I. Čajkovskij*.

27 Charles Baudelaire, *Marceline Desbordes-Valmore*, texte publié pour la première fois dans la « Revue fantaisiste », 1^{er} juillet 1861, in Id., *Ceuvres complètes*, éd. Claude Pichois, Paris, Gallimard (« Bibliothèque de la Pléiade »), t. II, p. 145-149.

28 Lucien Descaves, *La Vie douloureuse de Marceline Desbordes-Valmore*, Paris, Librairie Nilsson, 1910.

29 Rosemonde Gérard, « Marceline Desbordes-Valmore », *Les Muses françaises*, 1943. Ce poème est reproduit, présenté et commenté par Wendy Prin-Conti, in « J'écris pourtant. Bulletin de la Société des études Marceline Desbordes-Valmore », 2, 2018, p. 59-66.

30 Aragon, « Le voyage en Italie », in Id., *Les Poètes*, Paris, Gallimard (« Poésie »), 1976 [1960], p. 55 à 70, et Id., *Ceuvres poétiques complètes*, Olivier Barbarant dir., Paris, Gallimard (« Bibliothèque de la Pléiade »), p. 379-393.

Et Marceline Desbordes-Valmore, Louis Aragon, *Les Yeux pleins d'églises. Le Voyage d'Italie*, introduction et notes de Claude Schopp, avant-propos de Jean Ristat, Paris, Éd. La Bibliothèque (« L'Écrivain Voyageur »), 2010.

PORTRAIT DE GEORGE SAND EN ÉCRIVAIN

Béatrice DIDIER (ENS-Ulm)

beatrice.didier@ens.fr

RÉSUMÉ : Dans les autobiographies d'écrivains, le lecteur attend, autant que des confidences, un aperçu de la carrière littéraire, de comment s'opère la création. Dans *Histoire de ma vie*, George Sand donne d'elle, jusqu'à 1855, un portrait en écrivain peu conventionnel, qui apparaît à une lecture attentive, et qui se construit par étapes successives, de l'oralité des fictions enfantines avec Corambé à la « littérature clandestine » et aux « récits de vie » au couvent, jusqu'à la conquête de l'écriture 'professionnelle'. Rares sont les représentations du geste scriptural, à sa table, d'une écrivaine qui se veut un artisan, et dont l'image apparaît également dans les *Lettres d'un voyageur* et dans les écrits sur le théâtre. Ce qui se dessine plutôt, sur le fond de la conception du romanesque, incluant des romans de l'artiste aussi, c'est un acte créateur où sont dépassées les limites de l'individualité pour se perdre « dans la grande conscience de l'humanité ».

ABSTRACT: In writers' autobiographies, the reader expects not only confidences but also a glimpse of their literary career, of how creation develops. In *Histoire de ma vie*, George Sand provides a non-traditional portrait of herself as a writer, up to 1855, which reveals itself to a careful reading, and which is created by subsequent stages from the orality of childhood fictions, with Corambé, to the 'clandestine literature' and the «récits de vie» in the cloister, up to the conquest of 'professional' writing. The representations of the gesture of writing at her table are rare, for a female writer who considers herself as a craftswoman, and whose image appears also in the *Lettres d'un voyageur* and in her writings about theatre. What emerges instead, in the background of the fictional creation, with some novels of the artist too, is a creative act where the limits of individuality are overcome to plunge «dans la grande conscience de l'humanité ».

MOTS CLÉS : George Sand, *Histoire de ma vie*, autobiographie, portrait de l'écrivain

KEY WORDS : George Sand, *Histoire de ma vie*, Autobiography, Portrait of the Writer

PORTRAIT DE GEORGE SAND EN ÉCRIVAIN

Béatrice DIDIER (ENS-Ulm)

beatrice.didier@ens.fr

En hommage à l'Université de Vérone

À une époque où s'affirme le « sacre de l'écrivain », selon l'expression devenue célèbre de Paul Bénichou, et où les autobiographies se multiplient, on croirait volontiers que l'écrivain qui s'exhibe va essentiellement mettre en relief son « moi » en train d'écrire, son « moi écrivain », que la lumière soit faite dans le cours même du récit, comme c'est le cas pour Chateaubriand, ou en recourant à des notes marginales comme c'est le cas de Stendhal. Ce portrait de l'auteur en tant qu'écrivain, le lecteur l'attend tout autant, sinon plus, que les confidences amoureuses. Car si ces autobiographies ont été imprimées, si, moi, lecteur, je suis en train de les lire, n'est-ce pas parce qu'elles sont le fait d'écrivains célèbres ? L'intérêt pour les autobiographies d'inconnus, à supposer qu'ils trouvent un éditeur, est un phénomène récent et limité.

Le lecteur s'intéresse donc à la carrière de l'écrivain : comment la gloire lui est-elle venue ? Quels obstacles a-t-il dû surmonter ? Quelle a été sa situation sociale et économique ? Mais le lecteur voudrait en savoir plus : comment surgit l'inspiration, comment tel ou tel sujet vient-il à l'esprit, comment s'opère cette subtile alchimie d'où naît l'œuvre. Ce n'est pas seulement l'universitaire chargé de faire une édition critique qui va traquer les secrètes démarches de l'écrivain ; tout lecteur, même s'il n'est pas érudit, peut connaître cette fascination pour un cheminement qui demeure mystérieux : qu'est-ce que le génie ? Que se passe-t-il au moment où l'artiste est saisi par « l'inspiration » ?

À vrai dire, le lecteur s'il se fait une idée un peu trop magique de la création artistique et littéraire, risque d'être déçu, parce que l'écrivain lui-même ne parvient pas, le plus souvent, à révéler ce qui se passe quand il écrit. Mais s'il ne peut entraîner le lecteur dans les arcanes les plus profonds de la création, du moins l'autobiographe pourra-t-il brosser son portrait d'écrivain travailleur ou fantasque, et faire son autoportrait la plume

à la main : le lecteur devra s'en contenter. Cependant George Sand, qui a tant écrit, semble pourtant hésiter à tracer son portrait en tant qu'écrivain, et pour des causes diverses ; on peut y voir une réaction contre la grandiloquence romantique : « Poète, prends ton luth et me donne un baiser ». Non, c'est bon pour Musset. Peut aussi jouer un vieux préjugé que pourtant l'exemple même de George Sand devrait détruire ; une tradition à la fois bourgeoise et aristocratique exclut la femme auteur, et Chrysale de s'indigner : « elles veulent écrire et devenir auteur ». Mme de la Fayette ne signe pas la *Princesse de Clèves*. G. Sand ne veut pas se présenter en professionnelle de l'écriture, et cela peut surprendre, et s'explique par ces raisons diverses. Mais alors que nous livre-t-elle dans l'*Histoire de ma vie* ? Le lecteur s'indigne : il aurait déjà voulu trouver un portrait de George Sand en amoureuse, le voilà déçu, s'il ne trouve pas le portrait d'un écrivain, que trouve-t-il donc ?

Le portrait de George Sand en écrivain n'apparaîtra au lecteur que grâce à une lecture très attentive ; il lèvera alors le voile qui cachait la statue et découvrira peu à peu un buste fort peu conventionnel d'un écrivain vraiment libre à commencer dans le regard qu'elle porte sur elle-même, sur l'acte d'écrire, sur la signification même de cet acte, sur son utilité, portrait d'un écrivain pleinement conscient de ses droits et de ses devoirs, de son identité.

I

Une autobiographie, quand elle se veut fidèle autant que possible à la vérité de l'être, présente plusieurs autoportraits successifs, et dans chacun d'entre eux, la place de l'écrivain n'est pas la même et les paradoxes varient. Nous allons donc être amenés à examiner plusieurs portraits. Après avoir parcouru les pages que l'on peut considérer comme préfacielles, on distinguera le portrait de l'enfant, de l'adolescente, de la jeune femme, enfin de la maturité, pour chaque fois interroger l'autobiographe en écrivaine.

Le texte d'ouverture dans les autobiographies amène presque inévitablement l'auteur à se poser en tant qu'écrivain, et déjà la façon dont G. Sand se présente mérite de retenir l'attention dans la mesure où elle fait appel à ses lecteurs et au portrait d'elle-même qu'ils se sont déjà forgé. « Je crois que mes lecteurs me connaissent assez, en tant qu'écrivain, pour ne

pas me taxer de couardise».¹ On retiendra cependant cette référence à son courage : écrivaine courageuse, elle l'est, elle tient à le rappeler. On retiendra aussi cette présence des lecteurs, d'autant plus sensible que Sand livre son texte de son vivant. La publication dans *La Presse* permet un dialogue : « mes amis, à mesure qu'ils lisent ces pages imprimées me font des questions ».² En tant qu'écrivain, elle est déjà fort connue ; elle se dédouane ainsi à l'avance du reproche qu'on pourrait lui faire si ses confidences sur l'acte d'écrire semblent trop réduites. Quand on se souvient d'autres autobiographies fondamentales, telles celle de Rousseau ou de Chateaubriand, on est frappé par la modestie de cette ouverture. Puis elle va parler longuement de ses ancêtres et l'autoportrait est ainsi remis à plus tard, la fonction d'écrivain étant en quelque sorte déléguée au père dont les lettres, en partie réécrites par Sand, occupent une large place.

L'enfant écrivain ? Non, George Sand ne se pose pas en enfant prodige, ce n'est pas pour autant qu'elle se refuse le don de créer des fictions, mais ce sera une création purement orale, comme a dû l'être la littérature à ses origines. « Rien ne ressemble plus à l'artiste que l'enfant ».³ « J'ai eu cette grâce du bon Dieu de rester enfant ».⁴ La petite Aurore est un écrivain qui n'écrit pas et n'en est que plus créatrice. D'où l'épopée de *Corambé*. Des chants épiques ? « Je crois bien que mon poème en a eu au moins mille sans que j'aie été tentée d'en écrire une ligne ».⁵ Il faut souligner cependant comment cette créativité orale s'insère dans le récit du rapport traumatique à la mère : c'est la mère, femme du peuple, qui interdit en quelque sorte de passer de l'oral à l'écrit. Le jugement sévère de la mère devant les premières tentatives d'écriture est formel et ses conséquences radicales : « je cessais donc d'écrire ».⁶ La mère l'a obligée à demeurer dans l'oralité, c'est à dire dans la littérature du peuple, de la Nature, de l'oiseau. Sans se livrer aux tentations psychanalytiques qui nous guettent, notons que G. Sand elle-même rapproche cet épisode de l'interdit maternel d'un phénomène qui se manifestera dans sa vie adulte, l'insatisfaction devant son œuvre écrite :

1 George Sand, *Œuvres autobiographiques*, Paris, Gallimard (« Bibliothèque de la Pléiade »), t. I, 1970, p. 11.

2 *Ibid.*, p. 141.

3 *Ibid.*, p. 843.

4 *Ibid.*, p. 846.

5 *Ibid.*, p. 813.

6 *Ibid.*, p. 808.

Rien de ce que j'ai écrit dans ma vie ne m'a jamais satisfaite, pas plus mes premiers essais à l'âge de douze ans que les travaux littéraires de ma vieille [...] je n'ai jamais pu relire l'épreuve sans me dire : « Ce n'est pas du tout cela, je l'avais rêvé et senti et conçu tout autrement ».⁷

Blocage ? Oui et non : « Je cessais donc d'écrire, mais le besoin d'inventer et de composer ne m'en tourmentait pas moins ».⁸ Et dès l'enfance, le théâtre est la forme privilégiée d'une créativité qui déborde l'écriture et peut même s'en passer : la gestuelle, le mouvement, le décor, les costumes, les physionomies et les objets, la musique constituent un langage au delà de l'écrit. Le théâtre tient une grande place dans cette enfance, annonciateur de la passion de l'âge mûr et des mises en scène de Nohant. « Tout nous était spectacle ».⁹ Fascination qu'exercent les comédiens ambulants.¹⁰

Le récit de l'adolescence chez les religieuses augustiniennes est long et détaillé, signe de l'importance capitale qu'eut cette expérience dans la formation de l'identité de l'écrivaine. On sait par ailleurs que le rapport entre vie monastique et écriture est un thème fondamental qui s'exprimera dans *Spiridion*¹¹ et qui n'appartient pas en exclusivité à George Sand, puisqu'il est bien vrai que les manuscrits au temps des invasions barbares et pendant le haut Moyen Âge ont été sauvés par les monastères, et que dans l'histoire de l'écriture féminine, les couvents ont souvent permis aux femmes d'écrire, ce qu'elles pouvaient difficilement faire dans la vie profane, témoins Hildegarde de Bingen ou Thérèse d'Avila. Mais venons-en aux Augustiniennes. Les vertus de l'écrit sont multiples dans l'expérience qu'en eut l'adolescente.

Au début, elle est repliée sur elle-même : « J'aimais à écrire autant que j'aimais peu à parler ».¹² On la surnomme « Calepin » parce qu'elle « avait la manie des tablettes de poche ».¹³ Elle écrit d'abord une sorte de « journal satirique » qu'elle envoie à sa grand-mère¹⁴ (la grand-mère, aristocrate, est femme d'écriture et de livres, contrairement à la mère). Bien vite

7 *Ibid.*, p. 807.

8 *Ibid.*, p. 808.

9 *Ibid.*, p. 845.

10 *Ibid.*, p. 844.

11 Voir la magistrale interprétation qu'en a donnée, pour les *Œuvres complètes* chez Champion, Isabelle Naginski.

12 George Sand, *Œuvres autobiographiques*, cit., t. I, p. 896.

13 *Ibid.*, p. 908.

14 *Ibid.*, p. 896.

cependant l'écriture prend beaucoup plus d'ampleur, et c'est un phénomène généralisé dans le couvent, surtout lorsque le « silence général » est imposé comme une punition. Cette écriture s'alimente de « méchancetés innocentes » : « Les pensionnaires étaient pourtant sévèrement tancées et punies quand mademoiselle D... mettait la main sur ces écrits qu'elle appelait licencieux et dangereux ». ¹⁵ Nous voilà dans la tradition de la littérature clandestine sous l'Ancien régime !

L'écriture dans ce couvent est plus générale et pas seulement satirique, mais elle est fortement stimulée par l'interdit :

Je commençais aussi à vouloir écrire. Nous en avions toutes la rage, et celles qui manquaient d'imagination passaient leur temps à s'écrire des lettres les unes aux autres : lettres parfois charmantes de tendresse et de naïveté, que l'on nous interdisait sévèrement comme si ceussent été des billets doux, mais que la prohibition rendait plus actives et plus ardentes. ¹⁶

Pourquoi cet interdit ? C'est que les religieuses y voient des germes de lesbianisme, alors que

La plupart d'entre nous, élevées simplement et chastement dans leurs familles, n'attribuaient ce système de réserve excessive qu'à l'esprit de dévotion, qui restreint l'élan des affections humaines en vue d'un amour exclusif pour le Créateur. ¹⁷

Infondé ou non, l'interdit de l'écriture est donc lié à l'interdit des relations entre femmes. G. Sand prétendra aussi qu'on a vu à tort du lesbianisme, dont elle n'avait pas même l'idée, dans la scène pourtant suffisamment explicite de Lélia couchée près de Pulchérie. Lesbianisme et écriture féminine ? C'est un *Leitmotiv* des critiques qui s'indignent qu'une femme puisse écrire.

La jeune Aurore écrit de plus belle, stimulée donc par l'interdit. Elle tente de renoncer au registre épique de *Corambé*, et d'écrire un roman. Mais là encore apparaît un problème qui met en cause la sexualité de l'apprentie écrivaine. Le héros et l'héroïne sont parfaitement beaux, dans un paysage enchanteur mais

¹⁵ *Ibid.*, p. 909.

¹⁶ *Ibid.*, p. 939.

¹⁷ *Ibid.*

jamais je ne pus dépeindre les premières émotions de l'amour. Cela n'était point en moi, il ne me vint pas un mot [...] la demoiselle prit le voile, et le héros se fit prêtre.¹⁸

Ce genre de dénouement, pourtant très romantique, semble ennuyeux aux camarades d'Aurore ; elle essaie sans plus de succès un roman pastoral ; alors, elle revient en secret à la création de l'enfance, à *Corambé* qui lui donnait « l'infinie jouissance » de « composer sans écrire ». ¹⁹ Cette difficulté du passage à l'écrit ne supprime pas pour autant la créativité. Le roman est alors en action, c'est à dire qu'il prend une forme plus proche du théâtre, tout en s'inspirant du roman noir : le couvent devient le lieu supposé de l'enfermement d'une victime prisonnière dans un souterrain et qu'il s'agit de retrouver et de délivrer, dans une sorte de jeu de pistes.

Mais le véritable tournant dans cette période de vie conventuelle, c'est le moment où Aurore obtient une « chambre pour soi », selon les termes de Virginia Woolf ; elle a enfin droit à une cellule individuelle. Va alors se produire une sorte de conversion, un brusque chemin de Damas, et cet épisode mystique a toute son importance par sa place dans l'autobiographie, par la place du « rêve monastique » dans l'œuvre à venir. La lecture de vies de saints a certainement eu un effet : c'est une des premières formes d'autobiographie en Europe, avec Saint Augustin, bien sûr, mais pas seulement, avec aussi, plus populaire, la *Légende dorée* de Voragine. Intervient un autre facteur important dans l'histoire de l'autobiographe : la pratique de la confession. En se confessant à l'abbé de Prémord, l'adolescente accomplit un récit oral, annonce de l'écrit qu'elle est en train de réaliser dans l'âge mur : « je lui racontai ma vie, moins longuement que je ne l'ai fait ici ». ²⁰

L'autobiographe multiplie alors les récits de vie : histoires de religieuses qui constituent des petits romans à l'intérieur du grand roman d'une vie. Ce procédé romanesque, Marivaux en avait montré les ressources dans la *Vie de Marianne*, ²¹ roman dont l'influence est sensible dans tout cet épisode, mêlée à celle de la *Religieuse* de Diderot. Ces micro-récits, qui sont alors de l'ordre du rêve et de la parole intérieure, ne trouveront leur forme

18 *Ibid.*, p. 940.

19 *Ibid.*, p. 940-941.

20 *Ibid.*, p. 962.

21 L'influence de ce roman sur tout le récit de la vie au couvent par Sand est évidente : l'abbé de Prémord dans sa sagesse est proche du confesseur de M. de Climal, lorsqu'il cherche à endiguer le flot d'une confession culpabilisante.

écrite que lors de la rédaction de l'*Histoire de ma vie*. Ils sont révélateurs des incertitudes d'une adolescente ou d'un jeune adulte dont l'identité n'est pas encore délimitée. L'autobiographe rêve alors à ce qu'il aurait pu être : Chateaubriand s'imagine en gentilhomme campagnard, s'il avait épousé Charlotte Ives ; George Sand s'imagine en religieuse, et vouée, dans la hiérarchie conventuelle, aux tâches les plus pénibles : racontant l'histoire de sœur Hélène, elle s'imagine devenue elle-même « sœur converse » !²² L'histoire de sœur Hélène, « poème obscur et rude de sa pauvre vie »,²³ pourrait être restée un de ces poèmes oraux de la littérature primitive et rustique. Sand lui donne une forme écrite, en conservant cependant la simplicité du langage de la petite paysanne.

Il ne semble pas qu'alors cet épisode mystique de la vie de Sand ait été l'occasion de rédactions écrites, il faudra attendre le temps de l'écriture romanesque qui permettra de donner forme à son « meilleur rêve, celui de la vie monastique ».²⁴ C'est à la fin de cet épisode seulement que, redevenue à la demande des autres élèves et à l'incitation du père de Prémord « boute en train », elle est une sorte de « directeur de théâtre » qui remanie les grands textes classiques, en créant des « canevas ».²⁵ Ces trois années passées au couvent des Augustines ont donc permis à l'autobiographe de livrer des autoportraits, issus des surprenantes virtualités du moi ; la créativité est constante, mais prend des formes variées, pas seulement romanesques mais souvent orales, et théâtrales.

Après les années de couvent, un temps d'arrêt dont G. Sand souligne l'importance dans la constitution de son être :

Si ma destinée m'eût fait passer immédiatement de la domination de ma grand-mère à celle d'un mari ou d'un couvent, il est possible que, soumise toujours à des influences acceptées, je n'eusse jamais été moi-même [...]. Mais il était décidé par le sort que dès l'âge de dix-sept ans il y aurait pour moi un temps d'arrêt dans les influences extérieures, et que je m'appartiendrais entièrement pendant près d'une année, pour devenir, en bien ou en mal, ce que je devais être à peu près le reste de ma vie.²⁶

22 George Sand, *Œuvres autobiographiques*, cit., t. I, p. 972.

23 *Ibid.*, p. 967.

24 *Ibid.*, p. 1013. Inutile, évidemment, de citer le texte devenu classique de Jean Pommier, *George Sand et le rêve monastique* : Spiridion, Paris, Nizet, 2005 [1966].

25 George Sand, *Œuvres autobiographiques*, cit., t. I, p. 999 et p.1005.

26 *Ibid.*, p. 1033.

Portrait définitif ? Le temps est un facteur fondamental de toute autobiographie, il ne peut donc jamais y avoir de statue figée, l'image de soi est mouvante, mais avec des constantes. Cette année d'arrêt est le moment d'une grande activité intellectuelle et de beaucoup de lectures. Dans cette réclusion champêtre cependant Aurore connaît la tentation du suicide par noyade – la romancière s'en délivrera en écrivant le suicide de Noun dans *Indiana*. Mais avant d'être romancière, elle est lectrice et la lecture la sauve : « je parvins donc à oublier mon idée fixe, et peut-être la lecture que Deschartres me fit faire d'une partie des classiques grecs et latins y contribua-t-elle beaucoup ». ²⁷ Déjà l'écriture la sauve : elle écrit de nombreuses lettres. Peu de lettres de cette période ont été retrouvées malgré la sagacité de George Lubin ; en revanche, les lettres reçues ont été gardées par George Sand qui en insère certaines dans l'*Histoire de ma vie*.

Il y a beaucoup d'esprit, de gaieté ou de grâce dans les lettres de jeunes filles que j'ai conservées. Pour détacher un point un peu plus brillant sur la trame lourde et triste de mon récit, je citerai quelques extraits. ²⁸

L'écrivaine Sand est accueillante ; elle insère volontiers dans son texte d'autres écritures que la sienne.

Elle insère aussi des fragments de son propre journal lors du voyage aux Pyrénées en juillet 1825. Elle a commencé à écrire en utilisant ces formes très habituelles de la créativité féminine : la lettre et le journal. Ces extraits permettent-ils de broser le portrait de l'écrivaine à ce moment de sa vie ? G. Lubin, regrettant de n'avoir pas retrouvé l'original de ce journal, écrivait : « on peut craindre qu'elle n'ait modifié ses états d'âme de 1825 en fonction des événements ultérieurs, et rectifié le style ». ²⁹ Il y a inévitablement un certain brouillage : le portrait de l'écrivaine naissante ne nous parvient qu'à travers l'écrivaine mûre, abolissant ainsi la distance qui a existé entre ces divers êtres successifs. À en croire l'*Histoire de ma vie*, il y a eu d'abord des notes « jetées sur un agenda de poche dont [elle vient] d'extraire ces lignes », puis une réécriture qu'elle juge sévèrement : « Mécontente du laisser-aller de ma première forme, je rédigeai sur des cahiers un voyage que je relis en ce moment et qui se trouve très lourd et très prétentieux de style ». Erreur d'un « écrivain en herbe ». ³⁰ On ne

²⁷ *Ibid.*, p. 1100.

²⁸ *Ibid.*, p. 1109.

²⁹ *Ibid.*, p. 1318.

³⁰ *Ibid.*, p. 68.

possède ni l'agenda ni les cahiers de la rédaction ultérieure, mais il est à noter que ce paragraphe de *l'Histoire de ma vie*, tel qu'il a été imprimé est très différent du manuscrit que possède la BnF (n.a.fr. 13513).³¹ Comment retrouver le portrait de l'écrivaine en 1825 à travers tous ces prismes ? « J'avais peur de laisser échapper les vives impressions que j'y avais reçues ». Elle obéirait donc, d'abord, à une fonction première de l'écriture : la conservation. Puis, deuxième stade, celui de l'« emphase » et de la réécriture. Enfin provisoire renoncement : « je sentis bien que je n'étais pas capable de me contenter moi-même par mes écrits, car je ne complétais rien et ne pris pas encore le goût d'écrire».³²

Une femme qui hésite à la recherche d'une activité : voilà d'abord comment G. Sand présente l'écrivaine qu'elle va devenir. « J'avais essayé de faire des traductions », puis du dessin, de la peinture ; « malgré moi je me sentais artiste, sans avoir jamais songé à me dire que je pouvais l'être».³³ Son grand enthousiasme pour la peinture et pour l'art ne suffit pas pour aboutir à la création : c'est ainsi que se décrit Sand dans cette époque un peu brumeuse qui précède *Indiana*.

II

J'irai plus vite sur ses débuts littéraires, parce qu'ils ont été beaucoup étudiés.³⁴ Je me contenterai de quelques réflexions sur ce portrait de Sand en écrivain, portrait multiple et mouvant. Doublement mouvant, parce que l'écrivaine raconte son histoire de l'enfance à la maturité, qu'elle s'est transformée au fur et à mesure des années ; mouvant aussi parce que l'écriture de *l'Histoire de ma vie* s'étend sur au moins sept ans et que le récit du passé vécu se ressent des événements du présent de l'écriture :

Maintenant que je vais fermer l'histoire de ma vie à cette page, c'est à dire plus de sept ans après en avoir tracé la première page, je suis encore sous le coup d'une épouvantable douleur personnelle. Ma vie deux fois ébran-

31 On se reportera à mon étude *Le manuscrit de l'Histoire de ma vie*, in Béatrice Didier – Jacques Neefs (études réunies par), *George Sand, Écritures du romantisme II*, Saint-Denis, P. U. de Vincennes, 1990.

32 George Sand, *Œuvres autobiographiques*, Paris, Gallimard (« Bibliothèque de la Pléiade »), t. II, 1971, p. 68.

33 *Ibid.*, p. 105.

34 Voir Martine Reid, Isabelle Naginski, moi-même, et bien d'autres !

lée profondément, en 1847 et en 1855, s'est pourtant défendue de l'attrait de la tombe.³⁵

George Lubin précise :

L'Histoire ma vie s'arrête en 1855 (et même avant), mais pendant la publication même, quelques notes sont venues s'y ajouter, par exemple celle qui concerne la mort de la petite Jeanne.³⁶

C'est donc avec une certaine prudence que l'on tentera des conclusions générales. D'abord sur la notion même de portrait: un portrait peut être fait une fois pour toutes, aussi complet que possible, ou bien il est laissé au lecteur le soin de réunir des traits épars dans le récit ; ce serait le cas ici. D'autre part traditionnellement on distingue portrait physique et portrait moral. S'agissant d'autoportrait, George Sand se décrit peu au point de vue physique. Le lecteur qui n'aurait pas connaissance des portraits faits par Delacroix ou par des peintres moins célèbres, n'aurait aucune idée de son physique, et en particulier ignore tout de son allure quand elle est enfant. Ce qui intéresse George Sand à toutes les étapes de sa vie, c'est son portrait moral, et ce portrait, le plus souvent se dégage du récit et ne s'isole pas.

C'est d'autant plus frappant que, par ailleurs, George Sand possède l'art du croquis, tracé au pinceau ou à la plume. Elle laisse, par exemple, un croquis pittoresque de Stendhal quand elle le rencontre sur le bateau. Pittoresque évocation aussi de Balzac. Avant de savoir quel type de relation elle aura avec Michel de Bourges, le lecteur connaît la forme de sa tête :

Il semblait avoir deux crânes soudés l'un à l'autre, les signes des hautes facultés de l'âme étant aussi proéminents à la proue de ce puissant navire que ceux des généreux instincts l'étaient à la poupe [...]. Éverard n'avait que trente-sept ans, et son premier aspect était celui d'un vieillard petit, grêle, chauve et voûté.³⁷

Les portraits des autres sont visuels, concrets, tandis que, au contraire, les éléments d'un autoportrait physique sont rares. Ce n'est pas angélisme,

35 George Sand, *Ceuvres autobiographiques*, cit., t. II, p. 459. 1847 : rupture avec Chopin et conflit avec Solange ; 1855 : mort de Jeanne Clésinger, sa petite fille.

36 *Ibid.*, t. I, p. LII.

37 *Ibid.*, t. II, p. 315-316.

car Sand est bien persuadée des rapports du physique et du moral (pour reprendre le titre de Cabanis), ainsi par exemple du lien entre crise de foie et spleen :

Le corps souffrit d'un commencement d'hépatite qui s'est manifestée clairement plus tard et qui a pu être combattue à temps [...]. Je crois que ce mal est proprement le *spleen* des Anglais causé par un engorgement du foie.³⁸

C'est donc grâce à la maladie que des éléments physiques sont notés, brièvement. On aimerait avoir au moins des croquis de George en train d'écrire. Les aperçus sont rares. Notons cependant qu'elle se penche sur une petite table quand elle écrit pour le *Figaro*, ou qu'elle compose ses premiers romans dans le « placard » de Nohant. C'est peu ; ce sont des notations extérieures qui laissent imaginer une attitude physique. Pas de portrait de l'écrivaine inspirée. Pas de sacralisation de l'inspiration, pas de maniaquerie des objets de l'écriture : papier, plume, encre. Elle se veut essentiellement artisan : on aurait bien aimé la voir manier ses outils.

L'autoportrait possède une spécificité par rapport au portrait romanesque.³⁹ Bien souvent l'auteur n'éprouve pas le besoin de faire voir ses traits physiques, parce qu'ils sont évidents pour lui en train d'écrire, ou parce qu'il n'a qu'un souvenir confus (à une époque où la photographie n'existe pas), de ce qu'il était physiquement. Des portraits physiques apparaissent furtivement cependant dans l'*Histoire de ma vie*, grâce à l'évocation de vêtements, ainsi les fameux pantalons qui déconcertent les restaurateurs, ou, moins souvent cité, le costume de marcheuse :

J'avais toujours gardé au fond de ma malle un pantalon de toile, une casquette et une blouse bleue, en cas de besoin, dans la prévision de courses dans les montagnes⁴⁰.

Vêtue de ce que nous appellerions un costume de sport, elle rencontre Antonino, marchant à pied dans les Alpes :

Je me mis à penser que, pour un passant, c'eût été un spectacle assez bizarre que celui de ce monsieur étriqué et râpé, ayant encore un reste de gants et un bout de chaîne d'or, baisant galamment la main d'un gamin en blouse,

³⁸ *Ibid.*, p. 301.

³⁹ Voir le numéro spécial de la revue *Corps écrit*, n. 5, 1983.

⁴⁰ George Sand, *Œuvres autobiographiques*, cit., t. II, p. 213.

tous deux blancs de poussière de la tête aux pieds.⁴¹

Pour se voir et se faire voir par le lecteur, elle est obligée d'imaginer un regard de l'extérieur, regard purement virtuel, ce qu'exprime bien le conditionnel, puisque la scène se passe dans la solitude d'un chemin montagnard. Notons aussi que c'est un double portrait, en action, grâce à une rencontre inattendue, et que George est en quelque sorte travestie en « gamin » donc au masculin, comme elle l'était en homme avec les célèbres pantalons.

Peu de portraits physiques, au total, et qui n'ont pas de lien direct avec l'acte d'écrire. En revanche, prédomine le portrait moral. Le lecteur aimerait, à défaut de voir Sand en train d'écrire, savoir ce qui se passe en elle à ce moment-là. Les confidences de Sand sur cette question étant rares, on relèvera avec d'autant plus d'attention le passage suivant :

J'ai toujours trouvé le mot inspiration très ambitieux et ne pouvant s'appliquer qu'aux génies de premier ordre. Je n'oserais jamais m'en servir pour mon propre compte, sans protester un peu contre l'emphase d'un terme qui ne trouve sa sanction que dans un incontestable succès.⁴²

Faute de mieux, elle emploie cependant le terme et ajoute. « Il n'est si humble travailleur qui n'ait son heure d'inspiration ». George Sand la compare à la « grâce des chrétiens », venue de Dieu, mais qui suppose une collaboration de l'homme : « La grâce des chrétiens n'agit pas seule et finalement il faut que l'âme se recueille, comme la bonne terre le grain sacré ». Elle en fait l'expérience lors de la rédaction d'*Indiana*, le premier roman qui soit vraiment et uniquement son œuvre :

Je sentis en commençant à écrire *Indiana* une émotion très vive et très particulière, ne ressemblant à rien de ce que j'avais éprouvé dans mes précédents essais. Mais cette émotion fut plus pénible qu'agréable. J'écrivis tout d'un jet, sans plan, je l'ai dit, et littéralement sans m'être rendu compte du problème social que j'abordais.⁴³

Vue un peu simplificatrice de la rédaction d'un volume qui est de bonne taille ? C'est en tout cas la façon dont l'autobiographe, bien des années après, se représente écrivant *Indiana*.

41 *Ibid.*, p. 214.

42 *Ibid.*, p. 163.

43 *Ibid.*, p. 164.

George Sand l'a dit et répété, elle entend faire l'histoire non pas du détail des événements de sa vie, mais de son développement moral, et c'est bien pourquoi le portrait de l'écrivaine est difficile à saisir ; on se trouve devant un problème comparable à celui que l'on rencontre en lisant des autobiographies mystiques, c'est à dire à un certain manque d'images visuelles, concrètes au profit de pensées, de sentiments, de révélations. G. Sand a peut-être senti cet embarras, et en sort en développant largement les portraits de ses amis, comme pour les charger de représenter un aspect de son caractère et de sa création. Ainsi, on vient de voir qu'elle se considère comme un artisan et refuse des images romantiques de l'inspiration ; le portrait de Calamatta apparaît alors comme une illustration de ce propos. D'où un long développement sur la gravure, ennemie de l'inspiration : « Le graveur doit être habile artisan avant de songer à être artiste ». ⁴⁴

Plutôt que de raconter des liaisons, sans vouloir marquer les frontières entre amitiés et amour, elle préfère dire en quoi ces relations ont contribué à la formation de son identité intérieure, de son « individualité en train de se faire ». ⁴⁵ D'où, à partir du moment où elle devient écrivaine, la grande place donnée aux écrivains, aux artistes qu'elle a connus. Ce n'est pas dérobade, c'est un moyen, en reconnaissant sa dette, de se décrire elle-même. Ainsi pour Gustave Planche dont elle célèbre le « courage moral », ⁴⁶ elle réhabilite « le rôle de critique bien compris » qui « est un rôle tout aussi grand que celui de créateur ». ⁴⁷ Et l'on se rappellera que George Sand est aussi critique et ne marque pas de cloisonnement entre ses diverses activités, depuis les *Lettres d'un voyageur*, jusqu'à ses écrits sur le théâtre, ou sur les œuvres d'autres écrivains. ⁴⁸

Le personnage dont l'importance est la plus marquée, c'est bien Éverard (Michel de Bourges) qui lui a fait voir la nécessité de l'action politique et la place qu'elle doit avoir dans l'engagement d'un artiste. Sans vouloir reprendre l'histoire de cette relation qui a été déjà étudiée, on s'en tiendra à la violente discussion qui, lors de la rupture, oppose le portrait de Sand, tel que le voit Éverard, au portrait d'elle-même qu'elle lui oppose à ce moment : « J'ai rapporté cette longue conversation parce qu'elle raconte ma

44 *Ibid.*, p. 277.

45 *Ibid.*, p. 298.

46 *Ibid.*, p. 283.

47 *Ibid.*, p. 285.

48 C'est justement avec Gustave Planche qu'elle rédige l'article sur *Oberman* de Senancour.

vie et celle de révolutionnaires ».49 Jusque-là Aurore n'avait lutté que pour obtenir sa liberté en tant qu'individu. Mais « la vérité ne se révèle plus aux penseurs retirés sur la montagne. Elle ne se révèle même plus à des cénacles détachés comme des cloîtres sur les divers sommets de la pensée. Pour trouver, à l'heure dite, la vérité applicable aux sociétés en travail, il faut se réunir ».50 « C'est avec les autres qu'il faut chercher et prier ».51

Soucieuse de marquer des étapes dans cette découverte de soi-même, George Sand situe les créations romanesques de la trentième année :

Moi qui n'avais encore que trente ans et qui n'avais guère vécu que d'une vie intérieure [...] je ne me sentais réellement pas le droit de parler de moi tout à fait réellement [...]. Décrire mon moi réel eût été d'ailleurs une occupation trop froide pour mon esprit exalté. Je créai donc, au hasard de la plume, et me laissant aller à toute ma fantaisie, un moi fantastique très vieux, très expérimenté et partant très désespéré.⁵²

En 1830, l'âge de l'autobiographie n'est pas encore venu ; les fictions ou les semi-fictions (telles les *Lettres d'un voyageur*) ne doivent pas être lues comme des autoportraits. C'est l'erreur qu'ont faite certains lors de la réception d'*Indiana* ou de *Lélia*. Ce vrai moi que voudrait atteindre l'autobiographie écrite dans la maturité, est un composé complexe, mouvant. Ecrite avant et après 1848, l'autobiographie se termine par une invocation à Louis Blanc, et privilégie donc le moi socialiste de George Sand dans un bel élan vers le futur. On sait les désillusions qu'elle va connaître. L'ajout de 1855 est moins politique, plus mystique : « *Terre* de Pierre Leroux, *Ciel* de Jean Reynaud, *Univers* de Leibnitz, *Charité* de Lamennais, vous montez ensemble vers le Dieu de Jésus ». Ainsi peut s'opérer une synthèse des divers « moi » dont elle a tenté le portrait en évoquant les étapes de sa vie :

Quand avec la jeunesse de mon temps, je secouais la voûte de plomb des mystères, Lamennais vint à propos étayer les parties sacrées du temple. Quand indignés après les lois de septembre, nous étions prêts encore à renverser le sanctuaire réservé, Leroux vint, éloquent, ingénieux, sublime, nous promettre le règne du ciel sur cette même terre que nous maudissions. Et de nos jours, comme nous désespérions encore, Reynaud, déjà

49 George Sand, *Œuvres autobiographiques*, cit., t. II, p. 338.

50 *Ibid.*, p. 334.

51 *Ibid.*, p. 337.

52 *Ibid.*, p. 299.

grand, s'est levé plus grand encore pour nous ouvrir, au nom de Leibnitz et de Jésus, l'infini des mondes comme une patrie qui nous réclame.⁵³

Dans cette tentative d'une synthèse de son portrait moral, la chronologie est bien marquée : elle a raconté l'histoire d'une individualité qui s'est constituée en plusieurs étapes ; et ces étapes sont en grande partie redevables aux influences qu'elle a reçues. George Sand est bien loin de la peur d'être influencé que Gide dénoncera chez certains jeunes auteurs. Elle reconnaît sa dette. Plus qu'un portrait individuel de son moi intérieur, elle emploie un « nous » : c'est le portrait d'une génération qu'elle entend faire, fidèle, au fond, à l'enseignement d'Éverard qui pourtant ne figure pas dans cette invocation finale, mais qui lui avait appris à dépasser ses problèmes personnels, au profit d'une solidarité avec les autres.

Essayant de cerner ce portrait de George Sand en écrivaine, à s'en tenir à l'*Histoire de ma vie*, on aura senti l'extrême richesse de ce texte inépuisable, mais aussi les difficultés et les paradoxes de l'autobiographie et du portrait. Cette femme qui a tant écrit, on aimerait bien la voir installée devant son écritoire, prenant la plume qu'elle aurait choisie, privilégiant tel papier, et finalement peinant, laborieuse, dans la construction de l'œuvre. Si c'est cela que l'on cherche dans l'*Histoire de ma vie*, nous venons de voir que l'on risque d'être déçu. Mieux vaudrait explorer la correspondance ? Et pourtant, malgré l'énorme masse de vingt-six volumes édités par George Lubin, on n'y trouvera pas la recette du génie, on n'y trouvera pas non plus un portrait en cape du grand écrivain que pourtant elle a été. Alors qu'en conclure ?

On a vu qu'à plusieurs reprises elle fait preuve d'une grande modestie qui expliquerait pourquoi elle ne monte pas sur un piédestal. Il n'y a pas lieu de mettre en doute cette modestie ; elle est sincère, même si elle nous surprend. D'autre part, si l'on trouve parfois dans la correspondance l'écho de difficultés dans la rédaction de tel ou tel roman, il est bien vrai cependant qu'elle possède une merveilleuse facilité d'écriture (qui n'exclut pas la nécessité de relecture et de retouches, contrairement à ce que l'on a dit, et dont nous apportons la preuve en donnant une édition critique dans les *Œuvres Complètes* chez Champion). De cette abondance, elle ne pouvait donner qu'un aperçu très limité dans l'*Histoire de ma vie*. En 1855, date ultime de la rédaction de l'autobiographie, elle a écrit déjà une masse considérable de romans ; or, elle ne parle guère que d'*Indiana*,

53 *Ibid.*, p. 460-461.

de *Lélia* et des *Lettres d'un voyageur*. Choix limité mais judicieux d'œuvres qui peuvent sembler exemplaires, surtout du point de vue de la réception. Pour ce qui est de la rédaction, peu de détails sinon pour affirmer la distance qui existe entre le personnage d'un roman ou d'une semi-fiction et son être réel de femme et d'écrivain.

D'autres questions se posent qui relèvent, de façon plus générale, de la notion de portrait et de l'autobiographie. George Sand annonce qu'elle fera une histoire non des divers événements de sa vie, mais de l'élaboration de son identité morale. La notion de portrait ne se libère jamais totalement de la référence à l'image, à la peinture ; le lecteur voudrait voir George Sand écrivant comme s'il regardait un tableau ; c'est confondre les genres. L'auteur lui-même se voit-il ? Ce n'est pas sûr. Stendhal s'interrogeant sur l'écriture autobiographique au début de la *Vie de Henry Brulard*, énonce comme une vérité incontournable : « l'œil ne peut pas se voir ». Question de point de vue donc. L'écrivain se voit de l'intérieur. Pour donner un portrait visible, il faudrait qu'il puisse se placer à l'extérieur. Le regard des autres n'est alors qu'un pis aller. Enfin, l'autobiographie est œuvre de mémoire, c'est dire que la présence du temps y est doublement sensible : temps de l'écriture et temps du vécu. Le moi a vécu la continuité de la vie, continuité qui ne s'interrompt que par la mort, alors que le portrait suppose un « arrêt sur image ».

Devant toutes ces difficultés que soulève la présence du portrait dans une autobiographie, on comprendrait qu'un écrivain préfère livrer son portrait derrière le voile de la fiction qui l'autorise à une plus grande liberté. Des romans de l'écrivain, la littérature européenne abonde, surabonde, mais George Sand n'y est pour rien. Plutôt que de l'écrivain, elle a laissé de nombreux romans de l'artiste (dans lesquels il faudrait inclure des romans de l'artisan : *Valentine*, *Le Compagnon du tour de France* : pas de barrière entre l'artisan et l'artiste.) Citons au moins, pour les romans de l'artiste, *Le château des désertes*, *Lucrezia Floriani*⁵⁴ et surtout *Consuelo* et *La comtesse de Rudolstadt*.⁵⁵ Romans du comédien, de la musicienne, où l'on chercherait en vain le roman d'un écrivain ou d'une écrivaine sinon de façon métaphorique. *Consuelo* se met à écrire en prison, mais elle écrit de la musique, et sa création restera surtout orale. Ces romans de l'artiste peuvent permettre de capter un fugitif portrait de l'écrivaine avec ses ca-

54 Voir l'édition qu'en ont donnée pour les *Œuvres complètes* Amélie Calderone et Olivier Bara.

55 Dont l'édition est en cours de réalisation, grâce à François Lévy et à Claire Barel-Moisán.

ractéristiques qui apparaissait bien si on lit attentivement *l'Histoire de ma vie* : préférence donnée à l'oralité, primauté du théâtre, foi dans le peuple et dans sa puissance créatrice.

George Sand ne nous donne pas, ou très peu, ce portrait d'écrivaine que nous attendions naïvement. Cette grande créativité dont elle a fait preuve toute sa vie, elle ne peut l'enfermer dans un portrait d'elle-même en train d'écrire. Elle se situe dans les vastes perspectives d'un panthéisme auquel aboutit ce développement moral dont elle veut retracer l'histoire. Écrivant, elle participe à cet acte créateur continu de la Nature, aussi bien que d'autres artistes, musiciens ou dramaturges, aussi bien que les plantes de son jardin, aussi bien que le peuple dont elle se charge de faire entendre la voix. De cet artiste total, on comprendra bien qu'il soit difficile, sinon impossible de fixer un portrait définitif et circonscrit. Le lecteur ne l'apercevra que si, par une lecture attentive, il est entraîné lui-même dans cet acte créateur, où les limites de l'individualité sont dépassées :

Nous n'arrivons à nous comprendre et à nous sentir vraiment nous-mêmes qu'en nous oubliant, pour ainsi dire, et en nous perdant dans la grande conscience de l'humanité.⁵⁶

56 George Sand, *Œuvres autobiographiques*, cit., t. II, p.199. Sur la question des portraits dans l'autobiographie, on se reportera à l'étude magistrale de Fabienne Bercegol, *La Poétique de Chateaubriand : le portrait dans les Mémoires d'outre-tombe*, Paris, Champion, 1997.

**FRANÇOIS TRUFFAUT
E IL CORPO DELLA SCRITTURA:
IL CASO DI ADELE H.**

Margareth AMATULLI (*Università degli Studi di Urbino Carlo Bo*)
margherita.amatulli@uniurb.it

RIASSUNTO: La filmografia di François Truffaut ostenta la presenza del libro nella sua materialità attraverso la sua esibizione nei luoghi più improbabili e tra le mani della maggior parte dei personaggi. Che sia la fonte letteraria riportata sullo schermo, o il volume letto dai personaggi, o addirittura quello da loro scritto, la filmografia truffautiana fa del libro un vero e proprio personaggio di carta. In *L'histoire d'Adèle H.* il corpo della scrittura entra rumorosamente nel film come forma di riscatto da una marginalità affettiva che l'eroina rivendica nei confronti del genitore, il celebre Victor Hugo, mentre annega nel delirio di una passione amorosa non ricambiata.

ABSTRACT: François Truffaut's filmography flaunts the presence of the book in its materiality by displaying it in the most unlikely places and in the hands of most of the characters. Whether it is the literary source brought to the screen, or the book read by the characters, or even the one written by them, Truffaut's filmography makes the book a real paper character. In *L'histoire de Adèle H.*, the body of writing noisily enters the film as a form of redemption from an affective marginality that the heroine claims from her father, the famous Victor Hugo, while drowning in the delirium of an unrequited love affair.

PAROLE CHIAVE: Truffaut, il libro nel cinema, adattamento cinematografico, passione romantica, Adèle Hugo

KEY WORDS: Truffaut, the Book in the Cinema, Film Adaptation, Romantic Passion, Adèle Hugo.

**FRANÇOIS TRUFFAUT
E IL CORPO DELLA SCRITTURA:
IL CASO DI ADÈLE H.**

Margareth AMATULLI (*Università degli Studi di Urbino Carlo Bo*)
margherita.amatulli@uniurb.it

Tu vis en moi. Ce papier est ta peau.
Cette encre est mon sang. J'appuie fort pour qu'il entre

(François Truffaut, *Jules et Jim*)

Il libro nei film di Truffaut: un personaggio di carta

La filmografia di François Truffaut abbonda di libri: acquistati, regalati, scambiati, sfogliati, letti, sfoggiati vigorosamente sullo schermo nei luoghi più disparati, da interni tappezzati di volumi a tipografie o librerie, dalla cella di un carcere al vagone di un treno; tra le mani di personaggi che vediamo leggere avidamente, discutere di letteratura o farvi allusione, e interpretare il proprio vissuto alla luce del destino di *alter ego* letterari.¹ Galeotta dell'incontro amoroso, un'opera letteraria non è solo pretesto all'incontro ma può rivelarsi la *mise en abyme* di un'attrazione sentimentale già 'scritta' nella sua ineluttabilità, come nel caso di Catherine e Jim, il cui rapporto si consuma nel momento in cui lei gli offre *Le affinità elettive* di Goethe, dando origine al triangolo amoroso del film *Jules et Jim* (1962) che li vede protagonisti. Il libro predispone alla relazione amorosa arri-

1 Per una dettagliata disamina del ruolo della scrittura nella cinematografia di François Truffaut, mi permetto di rimandare a Margareth Amatulli e Anna Bucarelli, *Truffaut uomo di lettere*, Urbino, QuattroVenti, 2004. La prima parte del volume, *Il film come una lettera* (pp. 22-236), firmata da Anna Bucarelli, esplora l'importanza che riveste la scrittura epistolare nei film del regista, l'uso sociale e privato di biglietti, cartoline, telegrammi, lettere e messaggi. La seconda parte, *Passaggi letterari sullo schermo* (pp. 237-419), firmata da Margareth Amatulli, a partire dal ruolo che la lettura ha svolto nella vita, nella formazione e nella critica cinematografica di Truffaut, analizza i tentativi di scrittura da parte di ben nove personaggi dei suoi film che si cimentano nella redazione di opere saggistiche o, più frequentemente, autobiografiche.

vando a intenerire il cuore del giovane Doinel che va a letto con l'amica della moglie commosso dal fatto che la donna aveva protetto con carta di giornale un libro che lui stesso le aveva regalato!²

L'opera letteraria diventa nella cinematografia di un regista che avrebbe voluto fare lo scrittore prima di optare per la macchina da presa un vero e proprio personaggio, e non solo attraverso il corpo e la memoria con cui gli uomini-libro di *Fahrenheit 451*³ si fanno detentori di un sapere minacciato dal regime di un universo distopico. Proprio come fosse un personaggio di carta, il libro si fa corpo in evoluzione. Paragonato in *L'homme qui aimait les femmes* (1977) a un atto creativo che non ha eguali se non nella procreazione,⁴ assistiamo nello stesso film alla sua nascita, alla scelta del titolo (il suo 'nome'), alla sua evoluzione e debutto nel mondo. Il libro, «un objet rectangulaire, 320 pages brochées» - come racconta la voce narrante affidata alla responsabile della casa editrice Bétany che raccoglie il manoscritto di Morane - è il vero e proprio oggetto-personaggio di questo film di cui seguiamo tutte le varie peripezie. Esso viene esibito nel suo farsi in un'opera cinematografica che, come sostiene Gabriele Anacleto, a tratti è un vero e proprio libro filmato, una sorta di «scrittura vocale».⁵ Traccia, testimonianza di un vissuto da seduttore compulsivo, il libro sopravvive al destino mortale del protagonista; alla caducità delle storie amorose che non trovano risposta nelle centinaia di lettere invase firmate da innamorate speranzose di attenzione; al tempo che passa inesorabile e contro cui tenta di combattere Vera, la donna irraggiungibile che preferisce concedersi a uomini più giovani di Morane; all'inaccessibilità della figura materna che obbliga Bertrand bambino a leggere in silenzio per non essere disturbata mentre gli gira intorno seminuda senza

2 François Truffaut, *L'amour en fuite*, 1979.

3 Il film del 1966 è la trasposizione cinematografica dell'omonimo romanzo di Ray Bradbury del 1953.

4 Il dottor Bicard, l'urologo cui Morane si rivolge per un consulto, lo invita a non desistere dall'esperienza della creazione letteraria: «Vous êtes jeune, tentez votre chance. Rien n'est plus beau que de voir paraître un livre qu'on a écrit, rien n'est plus beau, sauf peut-être de mettre au monde un enfant qu'on a porté neuf mois dans son ventre mais ça, nous n'en sommes pas capables» (François Truffaut, *L'homme qui aimait les femmes*, 1977).

5 Gabriele Anacleto, *L'Homme qui aimait les femmes di François Truffaut : Scrivere un romanzo in un film ovvero il narratore affabulante*, in Id., *L'immagine evocata. Narrazioni della voce nel cinema francese*, Torino, Kaplan, 2008, consultabile on line: <https://books.openedition.org/edizionikaplan/515?lang=it>. (data di consultazione ottobre 2021).

prestargli la minima attenzione. Questa scena ci rimanda alla fonte biografica che rappresenta il nucleo germinativo della filmografia di Truffaut, il regista dalla paternità incerta, allevato dalla nonna, che lascia la scuola all'età di quattordici anni e che trova nelle opere letterarie la possibilità di costruirsi un mondo alternativo alla realtà, nonché la possibilità di interpretarla. La letteratura ha infatti non a caso una funzione ermeneutica sia per Truffaut adolescente, che 'leggerà' nei capolavori della letteratura alcuni aspetti della propria vita,⁶ sia per il giovane Truffaut-critico cinematografico, che commenterà le opere filmiche ricorrendo a quelle letterarie.⁷ Per Truffaut cineasta, infine, la letteratura costituirà il punto di partenza e la fonte d'ispirazione di ben dodici film, adattamenti cinematografici di volumi appartenenti alle categorie narrative più disparate: dal genere autobiografico alla fantascienza, dal poliziesco alla novella, a partire dal suo primo cortometraggio che trae spunto da *Les mistons* (1958), una novella di Maurice Pons. Se Truffaut non legge mai con l'intenzione di riportare sullo schermo l'opera letteraria, se ogni adattamento è legato a circostanze diverse, spesso occasionali, la scelta ricade su libri con cui il regista avverte vicinanza e affinità e, in particolare, su opere che filtrano le sue esperienze dandogli indirettamente la possibilità di parlare di sé e di utilizzare una storia che converge con le sue più intime preoccupazioni, permettendogli l'elusione del biografico. La letteratura è quindi una sorta di mediazione tra il cinema e la sua vita che si presta a una forma molto personale di adattamento: una forma di conversazione tra lo spirito del romanziere scelto e l'anima del regista atta a superare gli stilemi di fedeltà della traduzione letterale dell'ipotesto narrativo. Nell'adattare un determinato volume, il cineasta prende spesso spunto anche da altri libri dello stesso autore per cogliere più profondamente lo spirito dello scrittore che lo attira ed esprimerlo con la grammatica del cinema.

Fonte d'ispirazione per Truffaut regista, la letteratura, quindi, orienterà gran parte dei suoi film non solo come ipotesto narrativo ma anche come vero e proprio criptotesto che traspare tramite citazioni dirette o allusive. La scrittura inoltre costituirà una sfida per molti personaggi truffautiani. Se la redazione di saggi è appannaggio dei protagonisti di *La peau douce* (1964), *L'Enfant sauvage* (1970), *Une belle fille comme moi* (1972), se il romanzo grafico è la vocazione di Matilde in *La femme d'à côté* (1981), la ten-

6 Attraverso la lettura di Dickens, il giovanissimo Truffaut sentirà una comunione col personaggio di David Copperfield e, come in un'illuminazione, capirà che il padre non è suo padre naturale.

7 Cfr. François Truffaut, *Les films de ma vie*, Paris, Flammarion, 1975.

tazione della scrittura autobiografica seduce, oltre Bertrand Morane, anche Antoine Doinel, Jim e Claude. Il libro di quest'ultimo, firmato con lo pseudonimo di Claude Roc e intitolato *Jérôme et Julien*, come vediamo in *Les Deux Anglaises* (1971), compare nella sua fisicità sulle scaffalature di una libreria e pur non destinato a diventare un'opera di successo si rivelerà utile al suo autore per una necessaria, sia pur momentanea, catarsi.

Nella sua materialità, l'opera letteraria visibile nella cinematografia di Truffaut non si riduce al libro scritto da personaggi che riversano nella scrittura il proprio vissuto tentando, a volte vanamente, di catturarne il riflesso, ma viene esposta 'fisicamente' anche come opera che ispira e nutre il film. In *Les Deux Anglaises et le continent*, adattamento dell'omonimo romanzo di Roché, la fonte letteraria è deliberatamente ostentata come mostrano i titoli di testa, che non si limitano semplicemente a citarla come di prassi. Ben venti inquadrature in apertura del film esibiscono il romanzo di Roché (riedito per l'occasione nella collana NRF Gallimard) riprendendolo in primi piani in un'infinita varietà di pose. Come un vero e proprio protagonista dinanzi agli occhi della macchina da presa, il libro si mostra ora aperto, ora chiuso, ora disposto in pile verticali costituite da copie dello stesso esemplare. Attraverso il corpo testuale, fonte d'ispirazione del film, entra in scena metonimicamente anche il corpo del regista, di cui vediamo la grafia manoscritta nei commenti al volume opportunamente esibiti e chiaramente leggibili: postille ad alcune frasi, annotazioni tecniche, suggerimenti di lettura per meglio capire i personaggi del romanzo. Il film, quindi, ostenta l'opera letteraria vergata dal regista autore dell'opera filmica: un gioco di specchi che non finisce qui, poiché Claude prende la parola sull'ultima inquadratura del libro di Roché, e dichiara di voler trarre un libro dalle esperienze vissute. Vedremo sullo schermo la copertina dell'opera *Jérôme et Julien* firmata Claude Roc ancora fresca di stampa in tipografia. Il libro, personaggio di carta, entra quindi prepotentemente nel film come fonte iniziale e prodotto finale, e si fa soggetto mediatore tra autore, regista e personaggio in carne ed ossa in un gioco di specchi e di corpi.

Ciò che spesso ancora caratterizza il rapporto ambivalente alla scrittura, in cui i personaggi scrittori esorcizzano la propria sofferenza solo per il tempo della scrittura, è una certa competizione che si snoda tra la vita e il suo riflesso sulla pagina e che spesso si risolve in una disfida tra l'arte e la vita, la realtà e il suo riverbero, l'ideale e l'immaginario. Perché, se è vero che per i personaggi di Truffaut la lettura può essere fonte di rivelazione della realtà (nella *Sirène du Mississipi* del 1969, Louis Mahé capisce che

la donna amata sta tentando di avvelenarlo proprio guardando una pagina illustrata di Biancaneve che addenta la mela), può permettere l'accesso alla conoscenza (Anna in *Les deux Anglaises* ha imparato la parola 'vierge', estranea alla morale puritana della sua famiglia, da un testo di Zola), può indirizzare verso determinate scelte di vita (Antoine Doinel si arruola volontario sedotto dall'immaginario militare decantato da Vigny), la scrittura non tarda a deludere chi ha riposto in essa una fiducia incondizionata. Il giovanissimo Antoine Doinel è punito per aver copiato pagine di Balzac spacciandole come proprie; Muriel ha consumato la sua vista nella scrittura; Madame Tabard, la donna sposata che cede alle lusinghe di Doinel, non è più l'intoccabile giglio nella valle delle sue letture. Gli stessi personaggi scrittori non trovano nella penna un'ancora di salvezza imperitura e i loro testi diventano spesso il luogo, o il rifugio, di quell'inconciliabile ferita tra il reale e l'ideale che, come nel caso di Adèle H., può indurre alla follia. Proprio in questo film il conflitto tra l'amore vissuto e l'amore sognato e mitizzato raggiunge il suo apice declinando tutti gli aspetti dell'amore romantico per antonomasia, dalla passione esclusiva che vede nell'altro l'unica possibilità di salvezza alla passione ossessiva e maniacale che consuma colui che la vive.

L'histoire d'Adèle H. (1975) è per l'appunto la storia di un'accanita passione amorosa non corrisposta vissuta in modo totalizzante dalla giovane Adèle Hugo, la figlia più piccola del celebre scrittore romantico, per un ufficiale britannico, il tenente Pinson, che inizialmente l'avrebbe corteggiata e illusa. Per amore la ragazza attraversa nel 1863 l'oceano e sbarca sotto falso nome a Halifax, in Nuova Scozia, dove si scontra con la realtà di un amore non corrisposto e, in fondo, con la sua stessa illusione. Disposta a cedere per amore a ogni sorta di compromesso, Adèle rinuncia a qualsiasi forma di amor proprio: pedina il suo amato, lo spia, lo perseguita seguendo anche alle isole Barbados dove, ormai completamente folle, non lo riconoscerà prima di essere salvata da una donna del posto che provvede al suo rimpatrio. Non accettando la realtà, Adèle nutre nel suo immaginario l'impossibile relazione amorosa riversandola nella scrittura delle lettere e del diario. Ed è proprio da un diario che il film trae ispirazione.

Truffaut, lettore bulimico, scopre e rimane impressionato dalla pubblicazione nel 1968 del *Journal d'Adèle Hugo* ad opera di Frances Vernor Guille,⁸ docente di letteratura francese negli Stati Uniti. L'autrice ha impiegato ben tredici anni di lavoro dalla scoperta dei diari di Adèle, la fi-

8 Frances Vernor Guille (a cura di), *Le journal d'Adèle Hugo*, vol. 1, Paris, Lettres modernes, 1968.

glia più giovane di Hugo, che all'età di tredici anni visse con la famiglia il dolore per la perdita della sorella maggiore Léopoldine, annegata accidentalmente con il marito mentre questi cercava di salvarla. Nell'introduzione al primo volume, la studiosa americana ricostruisce le complicatissime peripezie del manoscritto tra l'America e la Francia; il ritrovamento e la raccolta delle diverse parti sparse in luoghi diversi, il difficilissimo lavoro di decifrazione della scrittura, enigmatica, piena di cancellature, scritta in codice; le autorizzazioni inizialmente negate per la pubblicazione di quello che la ragazza aveva intitolato *Journal de l'Exil*. Il diario, infatti, ci introduce nell'ambiente del poeta francese in esilio, riporta gli avvenimenti del giorno, le conversazioni tra i familiari e gli ospiti che frequentano la casa; reca traccia delle passioni amorose di Adèle, che allora si distingue per bellezza e talento musicale, dell'arrivo a Jersey dell'inglese Pinson che sembra nutrire per lei una forte attrazione ma che la famiglia Hugo considera un arrivista. Dopo aver inizialmente rifiutato una sua presunta richiesta di matrimonio, Adèle, che si ritiene promessa a Auguste Vacquerie, fratello del marito di Léopoldine, è determinata a sposarlo e intrattiene con lui una corrispondenza epistolare ma l'ufficiale, costretto dai debiti, preferisce l'esercito alla prigione. Provocando grande scandalo la ragazza fugge dal 1863 al 1866 ad Halifax per raggiungerlo, mantenendo indirettamente il legame con i familiari tramite i contatti epistolari col fratello. Dal 1863 al 1872 trascorre la sua vita alle Barbados prima di essere internata per ben quarantatré anni in un ospedale psichiatrico sino alla sua morte sopravvenuta nel 1915.

L'attrazione di Truffaut per questo personaggio si misura con le difficoltà che il regista ha dovuto fronteggiare per ottenere i diritti del libro, e l'intenso e travagliato lavoro di riscrittura per arrivare a una sceneggiatura che lo soddisfacesse pienamente.⁹ La ragione principale che lo spinge a persistere nel suo obiettivo è una sorta di resa dei conti: la volontà di rendere giustizia a un personaggio che ai suoi occhi per tutta la vita ha dovuto competere nell'affetto paterno con la sorella morta prematuramente, risultando sempre perdente.

Privilegiando il periodo a Halifax su quello delle Barbados nel quale in realtà Adèle vive per più tempo, Truffaut sceglie di prediligere il lato romantico della sua eroina, «emblema dell'ostinazione come affermazione soggettiva»,¹⁰ devastata da una passione totalizzante, da un'idea fissa, on-

9 Paola Malanga, *Tutto il cinema di Truffaut*, Milano, Baldini&Castoldi, 1996, p. 394.

10 Giorgio Tinazzi, *La copia originale*, Venezia, Marsilio, 1983, p. 119.

nipotente e impotente,¹¹ e da un amore non ricambiato di natura esclusivamente mentale.¹²

Particolarmente attratto da questa figura femminile marginale, nella quale proietta la propria sofferenza per la carenza dell'affetto paterno, il regista concede largo spazio alla scrittura all'interno di un film che la contempla sia a livello reale che simbolico.

Il libro in Adèle, il libro di Adèle: verità romantica o finzione romanzesca?

A prescindere dalla presenza dell'ipotesto narrativo di riferimento, in *L'histoire d'Adèle H.* il corpo della scrittura si manifesta a più livelli: la scrittura di Adèle, che si articola nella forma epistolare e diaristica, e quella fantasmatica ma incombente del padre, presenza senza corpo che mai vediamo sullo schermo e di cui udiamo la voce fuori campo, ed è questo contrasto tra padre e figlia che voglio indagare attraverso le forme di rappresentazione della creazione.

Nel film vediamo spesso Adèle intenta alla scrittura epistolare e diaristica. La vediamo dirigersi in libreria, comprare una risma di carta, tagliare i fogli nella solitudine della sua camera prima di immergersi nella scrittura, o intenta a scrivere sui fogli di un taccuino. Udiamo lo stridore della penna sulla carta. Prima ancora di questa scrittura, rappresentata nel suo farsi parallelamente al disfarsi della psiche della protagonista, assistiamo a una forma virtuale di scrittura: il racconto stesso che Adèle farà di sé agli altri e nel quale assumerà identità pubbliche sempre diverse. Si presenta quindi sotto il falso nome di Mme Lenormand al notaio cui chiede di indagare su Albert Pinson, che spaccia per il fidanzato di una sua nipote; si introduce con il nome di Miss Lewly in casa della famiglia che la ospita, presso cui si presenta come una sorta di cugina di Pinson; si spaccia addirittura per la sorella Léopoldine a un bambino che incontra in banca, e infine per Mme Pinson quando, giunta alle Barbados, è ormai fantasma di se stessa e si muove senza via di uscita nei labirinti della follia. Attraverso mentite spoglie, Adèle si fa personaggio di un romanzo che si costru-

11 Come fa notare Paola Malanga, Adèle «incarna "l'idea fissa" nella sua estrema fragilità, nella sua spaventosa onnipotenza e nella sua drammatica impotenza» (Paola Malanga, *op. cit.*, p. 400).

12 Cfr. Anne Gillain (dir.), *Le cinéma selon François Truffaut*, Paris, Flammarion, 1988, pp. 325-336.

isce vivendo. Stringe quindi con sé stessa prima di tutto, e con gli altri in seconda istanza, un patto fantasmatico che le consente di prendere le distanze dalle proprie generalità. Il problema dell'identità è non a caso centrale nel film, annunciato già nel titolo dal troncamento del cognome.¹³ La cancellazione del nome del padre, l'innominabile, è un vero e proprio *Leitmotiv* ed è ben messa in scena in un fotogramma esemplare che ne riassume tutta la portata: vediamo infatti il nome del celebre poeta tracciato con un dito su un vetro impolverato e immediatamente dopo cancellato. L'obiettivo di Adèle è proprio l'emancipazione dalla figura paterna che, dalla sua prospettiva, passa attraverso la possibilità di cambiare il suo cognome a qualunque costo, persino al punto di sacrificare la sua dignità 'regalando' a Pinson delle prostitute o facendogli credere di aspettare da lui un bambino. Alla formulazione di questo progetto di affrancamento dall'ingombrante, assente e innominabile figura paterna concorrono in primo luogo le lettere che Adèle scrive a Pinson e in cui continua a parlargli d'amore anche quando lo vede in compagnia di altre donne e nonostante la sua indifferenza. Si tratta di lettere scollate dalla realtà a partire dalla modalità dell'enunciazione: il tu con cui si rivolge all'amato sulla pagina scritta non corrisponde al voi con cui gli si rivolge nella realtà. Queste lettere destinate a rimanere senza risposta sono dei veri e propri monologhi epistolari che mai si convertiranno in dialogo, e rappresentano il «luogo di un'illusoria intimità».¹⁴ Le lettere d'amore, recitate mentre le scrive, e mentre la telecamera inquadra la mano e indugia sul viso di Adèle,¹⁵ diventano il luogo della trasfigurazione della realtà. Sostituzione di un abbraccio amoroso non ricambiato, costituiscono un discorso intransitivo che concorre a mettere per iscritto il romanzo che Adèle si costruisce nel suo immaginario. Alla sua redazione contribuiscono anche le missive che spedisce alla famiglia in cui, tra l'altro, annuncia di essersi sposata e invita i genitori a

13 A proposito di identità patronimica, Adèle porta lo stesso nome della madre. Per una più approfondita riflessione sulla forclusione del nome paterno e sui dettagli della scrittura nel film rimando a Margareth Amatulli, *Adèle H. Il diario di Adèle contro i libri del padre: corpo e delirio della scrittura*, in Margareth Amatulli e Anna Bucarelli, *op. cit.*, pp. 357-370.

14 Anna Bucarelli, *L'histoire d'Adèle H. La scrittura delirante dell'immaginario*, in *Ibid.*, p. 100.

15 Truffaut stesso parla di questo film come della storia di un volto. A questo proposito rimando al bel saggio che Rosamaria Salvatore dedica alla portata dello sguardo in questo film: *Uno sguardo sull'origine: la storia di Adèle H.*, in AA. VV., *Carta pellicola. Scrittori e scritture nel cinema di François Truffaut*, Pisa, Edizioni ETS, 2005, pp. 75-98.

indicare nella «signora Pinson» la destinataria delle loro prossime lettere. Tuttavia, il suo 'romanzo epistolare' si rivelerà falso e Adèle dovrà ammettere l'affabulazione dinanzi ai genitori che avevano già reso pubblica sulla stampa la notizia delle avvenute nozze, per poi scoprire l'inganno.

Alla finzione romanzesca riversata nelle lettere si affianca la scrittura del diario: luogo in cui si sgretola gradualmente il patto fantasmatico a favore di un'opera di creazione che possa essere utile alle donne del XX secolo e attraverso cui l'eroina possa in qualche modo nel presente fronteggiare la figura paterna. In questa sorta di duello, l'arma è la penna e, in senso lato, la creazione. Il trattamento della fonte letteraria mi sembra a questo proposito significativo perché è lì che si deposita tutta la singolarità del film e l'elaborazione e la riscrittura truffautiana. Se la morte di Léopoldine ha reso leggendario ed eterno l'amore del padre per la figlia prematuramente scomparsa, non risulta dal *Journal d'Adèle* una minore affezione del genitore nei confronti della secondogenita. Nonostante l'incerta paternità,¹⁶ Victor Hugo le si rivolge affettuosamente col nomignolo Dédé e le dedica componimenti poetici. Al tempo stesso compare nel film solo una fugace allusione al fratello, il cui ruolo è fondamentale per la comunicazione tra Adèle e il resto della famiglia. Nella personale rielaborazione della fonte narrativa si specifica meglio il progetto di Truffaut, che rende Adèle non solo una donna che soffre d'amore, ma un'eroina sofferente per la carenza d'amore genitoriale, destinata già in partenza a perdere il confronto con la sorella Léopoldine. Annegata col marito che aveva cercato di salvarla, questa rimarrà, agli occhi dell'eroina truffautiana, per sempre dolorosamente presente nel cuore del padre. La morte, rendendo definitivo l'amore filiale e l'amore di coppia, si costituisce ai suoi occhi come il modo estremo per superare l'esame di realtà. A tale esame di realtà Adèle si sottrae: non a caso ricorda sempre a Pinson le promesse d'amore che le aveva fatto, come se l'essere stata amata costituisse un riscatto cui non può più rinunciare, sino a giungere al delirio. La lotta quindi portata avanti da Adèle è la lotta per il definitivo contro il provvisorio e la scrittura del diario partecipa a questa risoluzione.

La vediamo quindi scrivere convulsivamente, trascinata dall'impe-
to della sua missione rivolta alle donne che soffrono nei bordelli come
nel matrimonio, e dalla sua sfida verso l'autorità paterna ingombrante
e onnipresente nonostante il corpo del genitore non venga mai ripreso.
Nel primo passo del diario che il film ci restituisce, Adèle parla della

16 Ci sono dei dubbi sulla paternità di Victor Hugo, la cui moglie aveva avuto un rapporto sentimentale con il poeta e critico letterario Charles-Augustin Sainte-Beuve.

sua emancipazione dalla casa del genitore nella convinzione che riuscirà a conquistare l'uomo amato con la dolcezza. In queste pagine è racchiuso il suo dramma: l'emancipazione dalla figura paterna passa attraverso la dipendenza dall'uomo che ama. Si tratta di uno slittamento di destinatario di cui la scrittura si fa mediazione: il padre e Pinson, il modello e la copia. L'attività febbrile della scrittura cui si concede nell'isolamento della sua stanza è proiettata verso una dimensione corale. Adèle dice di voler pensare alle donne che soffrono per amore, a un libro che sia utile per loro come sarà il libro di Claude in *Les deux Anglaises*. Il 'diario' è destinato a una dimensione pubblica, a diventare 'libro'. La stessa Adèle lo definisce tale quando, in un dormitorio pubblico, lo difende dalle mani della vicina di letto, che cerca di impossessarsi della sua valigia, inveendole contro per proteggere il suo 'libro'. La posizione fetale che assume in questa scena rimanda lo spettatore truffautiano alle parole del medico cui si rivolge il seduttore Morane quando compara la scrittura di un libro alla procreazione. Qui è Adèle che si concede una seconda nascita dalla scrittura. Non a caso in un'altra pagina di diario afferma di essere «nata da padre sconosciuto» prima di cedere a un delirio che mostra e orchestra tutte le cellule tematiche degli incubi precedenti e in cui riappare l'annegamento della sorella e l'abito da sposa.

« Je suis née de père inconnu »: in questo enunciato ossessivo che accomuna scrittura e delirio, la storia di Truffaut che non ha mai conosciuto il padre si ricongiunge a quella di quella di Adèle che se ne vorrebbe liberare. La presenza ingombrante del celebre scrittore, che nel film non ha mai un corpo, si avverte sin dall'inizio del film: nei suoi disegni che vediamo nei titoli di testa, nel veto alla creazione dal momento che non vuole pubblicare gli album di musica della figlia perché attirerebbero troppo l'attenzione su di lei, in quel funerale grandioso che gli rese omaggio contro la muta sepoltura di Adèle, di cui la macchina da presa mostra la tomba avvicinandosi ad essa gradualmente in una inquadratura che mai dissocia la tomba di Adèle da quelle che le sono vicine. L'occhio della macchina infatti comprende accanto alla tomba della ragazza anche quella della madre e della sorella sepolta col marito, come se anche nell'al di là non ci fosse posto per una differenziazione identitaria.

Allora l'immagine finale in cui Adèle annuncia il suo progetto impossibile: «Cette chose incroyable de faire qu'une jeune fille marche sur la mer, passe de l'ancien monde au nouveau monde pour rejoindre son amant, cette chose-là je la ferai» si presta, a mio avviso, a varie interpretazioni. L'azione incredibile, in cui si avverte il criptotesto biblico, fa sicuramente

te riferimento a quella religione dell'amore onnipotente con cui la figlia si oppone al credo del padre. Essa è anche il tentativo di riscattare la sorte della sorella morta annegata ribaltando la realtà. Non è più, come nel caso della vicenda di Léopoldine, l'uomo a correre verso l'amata annegando, bensì la donna a raggiungere miracolosamente e con successo l'amato. Inoltre, attraverso l'azione inverosimile di camminare sull'acqua, Adèle sembrerebbe voler ribaltare i ruoli tra sé e la sorella assumendo le sembianze di quel cigno in cui, in una poesia dedicata alle sue due figlie, il padre aveva identificato la sorella maggiore, riservando a lei il destino di una colomba.¹⁷

La stessa impresa anticipa la forza di una scrittura che, come le lettere nel film, sorvola l'oceano, e si fa mediatrice tra mondi e tempi diversi. Pensiamo al diario che vede la luce molti anni dopo la morte di Adèle e che ha ispirato non solo il grande schermo¹⁸ ma altre forme di espressione.

In questa impresa finale, che non a caso fa eco a quell' «immense rêve de l'océan» di cui parla Victor Hugo,¹⁹ vedo inoltre una forza creativa che ancora una volta contrasta quella del padre, lo scrittore, il poeta, il drammaturgo, ma anche l'artista di quadri realizzati nel periodo fecondo dell'esilio e che rappresentano il mare e l'oceano. Si tratta di quadri senza figure umane che Adèle sembra qui voler disturbare con la sua presenza, presenza di una figlia che soffre il mal d'amore e, forse, tenta di sconfiggere con il suo progetto impossibile proprio quel *mal du siècle* che Musset identifica, non a caso, con un terra di mezzo tra vecchio e nuovo mondo. In queste righe mi sembra infatti di ritrovare l'eco dell'inverosimile e coraggioso progetto di Adèle:

17 «Dans le frais clair-obscur du soir charmant qui tombe, / L'une pareille au cygne et l'autre à la colombe» (V. Hugo, «Mes deux filles» in Id., *Les Contemplations, Œuvres complètes de Victor Hugo, Poésie II*, Paris, Laffont, 1985, p. 259).

18 La storia di Adèle Hugo è all'origine di vari saggi, tra cui: Auguste Joyau, *Adèle Hugo, la mal-aimée: Essai historique*, Morne-Rouge (Martinique), Éditions des Horizons caraïbes, 1981; Leslie Smith Dow, *Adèle Hugo. La misérable*, Moncton, Éditions d'Acadie, 1996; Marine Morot, Frédéric Zamochnikoff, *Adèle Hugo*, Paris, Le Voyageur Éditions, 2014; Henri Guillemin, *L'Engloutie: Adèle, fille de Victor Hugo, 1830-1915*, Paris, Seuil, 1985.

19 « J'habite cet immense rêve de l'océan, je deviens peu à peu un somnambule de la mer, et, devant tous ces prodigieux spectacles et cette énorme pensée vivante où je m'abîme, je finis par ne plus être qu'une espèce de témoin de Dieu» (Victor Hugo, lettre à Franz Stevens, le 10 avril 1856, cit. in Pierre Georgel, *Cet immense rêve de l'océan... - Paysages de mer et autres sujets marins par Victor Hugo*, Paris, Association Paris-Musées, 2005. Il testo raccoglie alcuni dei disegni di Hugo).

Trois éléments partageaient donc la vie qui s'offrait alors aux jeunes gens : derrière eux un passé à jamais détruit, s'agitant encore sur ses ruines, avec tous les fossiles des siècles de l'absolutisme ; devant eux l'aurore d'un immense horizon, les premières clartés de l'avenir ; et entre ces deux mondes... quelque chose de semblable à l'Océan qui sépare le vieux continent de la jeune Amérique, je ne sais quoi de vague et de flottant, une mer houleuse et pleine de naufrages, traversée de temps en temps par quelque blanche voile lointaine ou par quelque navire soufflant une lourde vapeur ; le siècle présent, en un mot, qui sépare le passé de l'avenir, qui n'est ni l'un ni l'autre et qui ressemble à tous deux à la fois, et où l'on ne sait, à chaque pas qu'on fait, si l'on marche sur une semence ou sur un débris.²⁰

20 Alfred de Musset, *La Confession d'un enfant du siècle*, in Id., *Œuvres complètes*, Paris, Charpentier, 1888, vol. 8, p. 9.

WALKING AMONG THE FIRES OF HELL WILLIAM BLAKE, LOS AND CHRIST

Milena ROMERO ALLUÉ (*Università degli Studi di Udine*)
milena.romero@uniud.it

RIASSUNTO: L'analisi del sistema estetico, simbolico ed epistemologico di Blake getta luce sulla figura archetipica di Los, un personaggio interpretabile come l'*alter ego* dell'autore. Los, un fabbro al lavoro nella propria fucina, e la sua consorte Enitharmon, una tessitrice impegnata al telaio, rappresentano il potere creativo, la dimensione maschile e quella femminile, tempo e spazio, linea e colore, parola e immagine: secondo la tradizione emblematica, essi stanno anche per anima e corpo e impersonano gli aspetti indivisibili dell'arte multiforme di Blake e della sua filosofia. Queste pagine si propongono di dimostrare che Los il fabbro e Blake l'incisore sono una stessa *persona*, identificabile con la figura dell'alchimista, con il sole e con Cristo.

ABSTRACT: The analysis of Blake's aesthetic, symbolic and epistemological system sheds light on the archetypal figure of Los, a fictional character interpretable as the author's *alter ego*. Los, a blacksmith busy at his furnace, and his consort Enitharmon, a weaver engaged in her looms, represent the power of creation and stand for the male and female principles, time and space, line and colour, word and image: according to the emblematic tradition, they also stand for body and soul and personify the indivisible aspects of Blake's composite art and of his philosophy. These pages will try to demonstrate that Los the blacksmith and Blake the engraver are a unique *persona* identifiable with the figure of the alchemist, with the sun and with Christ.

PAROLE CHIAVE: Incisione, arte del fabbro, alchimia, Los, fuoco, sole, Cristo

KEY WORDS: Engraving, Smithery, Alchemy, Los, Fire, Sun, Christ

WALKING AMONG THE FIRES OF HELL
WILLIAM BLAKE, LOS AND CHRIST

Milena ROMERO ALLUÉ (*Università degli Studi di Udine*)
milena.romero@uniud.it

I must Create a System or be enslav'd by another Man's
The author within his own composite art

William Blake is universally known as a Pre-Romantic or Romantic poet even though his originality and ingenuity make him elude any formal and conventional literary and aesthetic movement and category: it is true, however – as these pages will try to demonstrate –, that his habit of plunging into his work and depicting himself as an active character within, and even involved in, his artistic creations is a distinctive Romantic attitude and mode. The choice of using the verb ‘depict’ and the adjective ‘artistic’ aims to highlight both Blake’s Humanistic idea of the authentic artist and the quality of his composite art, i.e., his combining word and image in all his works:¹ in *The Laocoön*, one of his last productions, Blake identifies imagination and the creative power with Jesus Christ² and, utterly rejecting mimetic art, praises the visionary and spiritual faculties of the true, complete artist by arguing that «a Poet, a Painter, a Musician, an Architect; the Man Or Woman who is not one of these is not a Christian».³

The very Blake concentrates all the features that, in his opinion, make an authentic artist: he is a poet, a philosopher, a painter, an engraver and, respecting Renaissance customs, often sets to music and sings his own lyrics – he defines ‘songs’ many of his short poems, as attested by his well-

1 For Blake’s combined art, see W.J.T. Mitchell, *Blake’s Composite Art. A Study of the Illuminated Poetry*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1978.

2 «The Eternal Body of Man is the Imagination, that is, God himself The Divine Body, Jesus [...]. It manifests itself in his Works of Art» (William Blake, *The Laocoön*, 1820, in Id., *Complete Writings*, ed. by Geoffrey Keynes, Oxford, Oxford University Press, 1979 [1966], p. 776). Hereafter Blake’s *Complete Writings* will be quoted as K. followed by the page number. For Blake’s complete composite works, see *William Blake: The Complete Illuminated Books with an Introduction by David Bindman*, London, Thames & Hudson, 2000.

3 William Blake, *The Laocoön*, cit., K. 776.

known lyrical collection *Songs of Innocence and of Experience*. Albeit he is not an architect, Blake is aware that in ancient times lettering, engraving, smithery and sculpture were closely linked to each other and, above all, is convinced that creating and constructing a philosophic system, as he has done, can be equated to creating and constructing a building. With the fictional figure of Los, a blacksmith endowed with poetic genius that functions as his alter ego, Blake embraces the traditional identification of poetry and smithery and highlights the 'plastic' and 'architectural' substance of creation. In Blake's last «prophetic book» *Jerusalem*, Los declares

I must Create a System or be enslav'd by another Man's.
I will not Reason & Compare: my business is to Create.
[...] I go forth to Create
States, to deliver Individuals evermore! Amen.
(*Jerusalem*, 10: 20-21; 35: 15-16. K. 629, 662)

Convinced that also the creation of language is an 'architectural' act, Blake then explains that

Los built the stubborn structure of the Language, acting against
Albion's melancholy, who must else have been a Dumb despair.
(*Jerusalem*, 40: 59-60. K. 668)

Job, one of the biblical figures most studied and appreciated by Blake,⁴ utters words that corroborate the concept of the act of creation as a construction: his exclamation «O that my words [...] were printed in a book! That they were graven with an iron pen and lead in the rock for ever!» (*Job*, 19: 23-24)⁵ is habitually interpreted as a reference to the traditional identification of writing, engraving, smithery and sculpturing.

As much as his whole production is marked by a close interpenetration of word and image, Blake's innovative and revolutionary etching technique is tightly connected to his philosophic, symbolic and epistemolog-

4 From 1805 to the 1820s Blake makes several sets of designs illustrating *The Book of Job*, one of his favourite biblical texts since it deals with the question of theodicy, innocence and experience. For Blake's assimilation and treatment of the Bible, see, among others, Harold Fisch, *The Biblical Presence in Shakespeare, Milton and Blake*, Oxford, Clarendon Press, 1999.

5 *The Bible. Authorized King James Version with Apocrypha*, ed. by Robert Carroll and Stephen Prickett, Oxford, Oxford University Press, 1997.

ical system: the above-mentioned *Laocoön* and *Jerusalem*, both printed in 1820, are two of his last original hand-made creations that conjoin text and illustration. In 1788 Blake invents an etching technique that, drawing inspiration from Medieval manuscripts, he calls «illuminated printing», a method he gradually refines by creating what he will eventually define «relief etching», a reversal of traditional engraving: if conventional line engraving implies an intaglio etching of the design into copperplates, his technique, conversely, scrapes away the background in order to leave the words and images as standing up in relief. Blake first draws and writes with brushes and a quill pen directly onto the copperplate by using an acid-resistant ink and, when the acid-resistant liquid has dried and hardened, he exposes the plate to the acid that etches away the free parts of the copper and leaves words and images in relief. He then inks the plates with one or more colours and prints them with an etching press: he inks the raised parts of the copperplate, but often also the scraped-away areas. Eventually, when the plates are printed – generally on millboard –, they are hand-coloured with watercolour washes by the very Blake or, most frequently, by his wife Catherine.⁶

I have defined Blake's technique as 'revolutionary' because it is an actual reversal of traditional etching and a proper reflection of his upside-down philosophy: orthodox engravings present thin and slight lines in intaglio, whereas the plates produced with Blake's technique have broad and sometimes rough lines in relief, thus resembling woodcuts. Etching implies an even subtler reversal if considering that printing overturns both text and design: the need to write the words backwards, close to Leonardo's mirror-writing, and to draw the illustrations in a mirroring way in order to make them appear correctly when printed has always been regarded by Blake as the tangible evidence of the double reversal inherent in his technique and, above all, in his vision of the world.

In *The Marriage of Heaven and Hell*, etched about 1790-1793 and one of his early prophetic books, Blake explicitly associates his innovative printing technique with his unconventional philosophic system. With the words «I was walking among the fires of hell, delighted with the enjoyments of Genius»,⁷ on plate 6 (an almost full-text page) Blake starts a verbal description of himself actively involved in his printing workshop and

6 For Blake's printing technique, see, among others, W.J.T. Mitchell, *op. cit.*; Ruthven Todd, *The Technique of William Blake's Illuminate Printing*, «The Print's Collector's Quarterly», 29, November 1948, pp. 25-37.

7 William Blake, *The Marriage of Heaven and Hell*, 1790-1793, plate 6 (K. 150).

then represents himself in the pose and attitude of a «Devil folded in black clouds» preparing to engrave a copper surface:

On the abyss of the five senses, where a flat sided steep frowns over the present world, I saw a mighty Devil folded in black clouds, hovering on the sides of the rock: with corroding fires he wrote the following sentence [...].⁸

The «abyss of the five senses» is a metaphor for the copper plate that has to be etched; the «flat sided steep» is the working desk; the «corroding fires» are the vapours of the acid and other corrosive liquids Blake needs to create his relief etchings; the «mighty Devil folded in black clouds» is Blake's mirroring image, busy at work wrapped in a black smock in order to protect himself from the toxic materials he uses. On the frontispiece to *Jerusalem*, Blake's last and longest poem and the summa of his complex philosophic system, the blacksmith Los is wearing the same smock and broad-brimmed hat used by the author in his engraving workshop to find protection from toxic vapours and «corroding fires» (see plate 1).



Plate 1.
William Blake, *Jerusalem*, 1804-1820,
plate 1. Public domain

8 *Ibid.*, plates 6-7 (K. 150).

The frontispiece to *Jerusalem* shows the «Prophetic Poet» Los – Blake’s alter ego – entering a gothic door to reach his furnace while carrying in his right hand the «Eternal Sun of Imagination», the means that endows him with poetic inspiration: by looking and directing his journey to the right, Los-Blake points to the plates that compose the poem, as if to invite the reader to follow him. As most works of Blake’s last phase, this plate combines traditional intaglio engraving and relief etching.

The habit of ‘entering’ his own work – both verbally and visually – and participating in the dramatic action is something Blake frequently does, from the very beginning of his artistic career to his last works. He inaugurates his composite art precisely by providing a visual representation of himself and, thus, by explicitly exhorting the reader to dwell on the act of producing his illuminated prints: on the frontispiece to *All Religions Are One*, his first experiment in his original etching technique,⁹ he portrays himself as a naked biblical prophet «crying in the Wilderness»,¹⁰ pointing with his two arms to the right in order to signal the message of the following nine plates (see plate 2).



Plate 2.

William Blake, *All Religions Are One*, 1788, plate 1. Public domain

- 9 Blake’s first experiments in his method of illuminated printing are the two brief and tiny series of aphorisms entitled *All Religions Are One* and *There Is No Natural Religion*, both etched about 1788.
- 10 «The Voice of one crying in the Wilderness» (William Blake, *All Religions Are One*, 1788, plate 1. K. 98).

Considering that in all the four Gospels the words «the voice of one crying in the wilderness» are uttered by Isaiah to refer to John the Baptist,¹¹ Blake's choice of introducing himself to his audience with a self-identification with the Jewish prophet presented in the Gospels as the precursor of Jesus sheds light both on his idea that «Imagination [is] The Divine Body, Jesus»¹² and on his subtle identification, as we will see, with Jesus Christ.

Man has no Body distinct from his Soul
The union of opposites

Blake refers to his writing and drawing method and, obliquely, to himself also in other passages from *The Marriage of Heaven and Hell*. On plate 14 he claims that «the notion that man has a body distinct from his soul is to be expunged» and announces that he will confute this erroneous theory «by printing in the infernal method», i.e., by means of his relief etching:

But first the notion that man has a body distinct from his soul is to be expunged; this I shall do by printing in the infernal method, by corrosives, which in Hell are salutary and medicinal, melting apparent surfaces away, and displaying the infinite which was hid.¹³

With these lines Blake alludes both to his printing technique and to its intrinsic symbolism. When arguing that he is able to «display the infinite which was hid» (the words and images in relief) «by corrosives, [...] melting apparent surfaces away» from the copper plate, he provides another description of the relief-etching technique he has recently invented, whereas by rejecting «the notion that man has a body distinct from his soul» I think he is indirectly referring to a central concept inherent in the Renaissance emblematic tradition and, of course, in his composite art. The identity of soul and body is a concept so central in Blake's philosophy that some pages above, in a plate entitled «The voice of the Devil», he has already disproved what he considers as one of the errors of «All Bibles or sacred codes»:¹⁴ «Man has no Body distinct from his Soul; for that call'd

11 *Matthew*, 3: 3; *Mark*, 1: 3; *Luke*, 3: 4; *John*, 1: 23.

12 William Blake, *The Laocoön* (K. 776).

13 William Blake, *The Marriage of Heaven and Hell*, plate 14 (K. 154).

14 *Ibid.*, plate 4 (K. 149).

Body is a portion of Soul discern'd by the Five Senses, the chief inlets of Soul in this age».¹⁵

Moving from the assumption that Blake, as I believe, is to be regarded as the epigone of Renaissance emblematisers, the structure and meaning of emblems can shed light on his composite works. Emblems consist of an image and a text – generally a poem – that illustrate each other: the poem that matches and verbally explains the visual image is traditionally known as *significatio* and is defined as the «soul» of the emblem, whereas the image, or *pictura*, is traditionally defined as the «body» of the emblem. The two different media that compose emblems, moreover, are traditionally associated with the male and female gender respectively: the text, identified with the soul and time, is male, whereas the image, identified with the body and space, is female.¹⁶ In modern times Lessing confutes the classical theory of *ut pictura poesis*, i.e., the parallel between the visual arts and literature, by conjecturing that the subject of poetry is time and action whereas the object of painting is space and the body.¹⁷ Embracing both the emblematic tradition and Lessing's ideas, in the visionary prose *A Vision of the Last Judgment* Blake defines in sexual terms the temporal and spatial modalities in which poetry and painting are created: «Time & Space are real beings, a Male & a Female. Time is a Man, Space is a Woman».¹⁸ In *Jerusalem* he explicitly equates images to space and femininity and words to time and masculinity:

She [the Female] Creates at her will a little moony night & silence
With Spaces of sweet gardens & a tent of elegant beauty
[...] And the Male gives Time & Revolution to her Space.
(*Jerusalem*, 69: 19-20, 23. K. 707)

Exactly as in his composite art, in Blake's epistemological and philosophic system all the elements should be united in harmony as a reflection and restoration of their original condition: for Blake it was the original sin

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ For the relationship between word and image in the emblematic tradition, see Loretta Innocenti, *Vis Eloquentiae. Emblematica e persuasione*, Palermo, Sellerio, 1983; Michael Bath, *Speaking Pictures: English Emblem Books and Renaissance Culture*, London, Longman, 1994.

¹⁷ Gotthold Ephraim Lessing, *Laokoon. Oder über die grenzen der Malerei und Poesie*, Berlin, Christian Friedrich Voss, 1766.

¹⁸ William Blake, *A Vision of the Last Judgment*, 1810 (K. 614).

and the consequent Fall that provoked the inception of categories which in eternity did not exist such as, for example, man and woman, body and soul, time and space, word and image, line and colour, spirit and matter, innocence and experience, heaven and hell.

Plate 14 from *The Marriage of Heaven and Hell* faithfully reproduces the pattern of emblems. Its main illustration depicts a naked woman in ruddy flames hovering above a blue-grey male body, naked as well, in the act of uniting with him in order to restore the original 'marriage' of all the categories divided by the Fall (see plate 3).



Plate 3.

William Blake, *The Marriage of Heaven and Hell*, 1790-1793, plate 14. Public domain

With her outstretched arms and legs in a lively attitude of expansion and extension, the woman shows a recurring posture in Blake's designs that stands for the act of self-sacrifice and forgiveness. In the light of Blake's colour symbolism and language of forms¹⁹, this illustration is to be read as the woman's attempt to reunite all the divided elements by infusing life and fire to the seeming dead male body, in a sort of Christological and salvific self-sacrifice: the drawing is placed, not by chance, above the words «the notion that man has a body distinct from his soul is to be expunged» (ll. 11-12). Red and yellow, the colours of the sun, gold, day and fire, stand for masculinity, life and «Energy», whereas blue and grey, the colours of the moon, silver, night and water, stand for femininity, death and «Passivity». By representing the female dimension with male colours and features – and vice versa –, this plate displays a further reversal, a fusion of opposite categories and a concretization of Blake's theories: at the very beginning of *The Marriage of Heaven and Hell* the poet proclaims that

Without Contraries is no progression. Attraction and Repulsion, Reason and Energy, Love and Hate, are necessary to Human existence. From these contraries spring what the religious call Good & Evil. Good is the passive that obeys Reason. Evil is the active springing from Energy. Good is Heaven. Evil is Hell.²⁰

Considering that, on the one hand, Blake identifies words, lines, time with man and the soul, and, on the other, he associates images, colours and space with woman and the body, his choice of merging text and illustration makes explicit the concept that «Man has no Body distinct from his Soul» and the need to recover the original union of all the categories: also the choice of combining intaglio and relief etching in the works of his last phase is interpretable as a further way to express the idea that «Without Contraries is no progression». Deeply indebted to Neoplatonism, Gnosticism, alchemy and Jakob Böhme's theories, Blake believes that in the original state of eternity the sexes were not divided and, thus, that the

19 For Blake's visual symbolism, body language and vocabulary of forms, cf. Janet Warner, *Blake and the Language of Art*, Kingston-Montreal-Gloucester, Alan Sutton-McGill-Queen's University Press, 1984; Ead., *Blake's Use of Gesture*, in David V. Erdman and John Grant (eds.), *Blake's Visionary Forms Dramatic*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1970, pp. 174-195.

20 William Blake, *The Marriage of Heaven and Hell*, plate 3 (K. 149).

essence of humanity was androgynous, complete and perfect in itself: in *Jerusalem* he declares that «Humanity knows not of sex», that «In Eternity they neither marry nor are given in marriage», that «Sexes must vanish & cease / To be when Albion arises from his dread repose»²¹ and that, after the Fall, all the opposed dimensions and contrary states of body and mind have to coexist and cooperate in order to retrieve their original unity.

According to Neoplatonic, Gnostic and alchemic doctrines, the very biblical word testifies that the first human being created in the image of God was androgynous:

So God created man in his own image, in the image of God created he him; male and female created he them. [...] Male and female created he them; and blessed them, and called their name Adam. (*Genesis*, 1: 27; 5: 2)

As noticed by David V. Erdman, on the left and right sides of the title of plate 15 from *The Marriage of Heaven and Hell* Blake has depicted a tiny representation of body and soul endeavouring to recover their original union.²² The title of the plate («A Memorable Fancy») is identifiable with the *motto* of the emblematic tradition (see plate 4).

21 William Blake, *Jerusalem*, 1804-1820, 30: 33; 34: 15; 92: 13-14 (K. 636, 660, 739).

22 Cf. David V. Erdman, *The Illuminated Blake. William Blake's Complete Illuminated Works with a Plate-by-Plate Commentary*, New York, Dover, 1974, p. 112.



Plate 4.

William Blake, *The Marriage of Heaven and Hell*, 1790-1793, plate 15. Public domain

At the bottom of this plate appear an eagle and a snake, two animals believed to fight against each other and traditionally associated with height and lowness, spirit and matter, heaven and hell respectively: they function as a concrete representation of the union of opposites and have a central role in alchemy. According to alchemic theories, the snake stands for raw matter and the eagle stands for mercury: thanks to the transmuting power of mercury, also known as 'Christ' because it undergoes numerous 'deaths' and 'resurrections', the alchemist can achieve his end, an end eloquently called «marriage of king and queen» because it implies, as Blake's «marriage of heaven and hell», the recovery of the original union of all elements.

In the first lines of this plate Blake alludes once more to his reversed printing process by explaining that he has learnt his relief etching technique from a devil:

I was in a Printing house in Hell & saw the method in which knowledge is transmitted from generation to generation. In the first chamber was a Dragon-Man, clearing away the rubbish from a cave's mouth.²³

If the «Dragon-Man, clearing away the rubbish from a cave's mouth» is a devil-engraver – the mirroring image of Blake himself busy at scraping the surface of the copper plate –, the minute anthropomorphic burin or graver endowed with head, arms and legs that can be individuated at the left side of line 4, just before the words «In the first chamber was a Dragon-Man»,²⁴ is interpretable as a further reference to Blake's etching technique.

Blake argues that in our fallen and split condition any concept, image and symbol does not convey a unique or absolute meaning but implies a contrasting and multivalent reading. In *The Marriage of Heaven and Hell* he expounds this idea with the above-mentioned declaration «Without Contraries is no progression» and with the words that conclude the work: «One Law for the Lion & Ox is Oppression»²⁵. The subtitle to his *Songs of Innocence and of Experience*, etched in 1794, eloquently illustrates this theory: *Shewing the Two Contrary States of the Human Soul*. Since contraries are necessary and everything encompasses its reversed meaning, the titlepage to *The Book of Urizen*, a prophetic book printed in 1794 as well, should not be so puzzling as it could seem at first sight (see plate 5).

23 William Blake, *The Marriage of Heaven and Hell*, plate 15 (K. 154).

24 See David V. Erdman, *The Illuminated Blake*, cit., p. 112.

25 William Blake, *The Marriage of Heaven and Hell*, plates 3, 24 (K. 149, 158).



Plate 5.

William Blake, *The Book of Urizen*, 1794, plate 1. Public domain

This full-design plate is another example of self-portrayal since its lower half presents Blake, identified with the character of Urizen, busy at creating one of his illuminated books. Here the author is writing his own

book with a quill in his right hand and is illustrating it with an etching needle in his left hand: with the quill he is writing numerous times the letter W, a letter resembling the first letter of his name that appears in the line below his self-portrait.

If Blake's self-representation is something not infrequent throughout his work, the surprising choice of projecting himself onto the character of Urizen, the paradigm of sterile rationality and unimaginative scientific thought, needs an interpretation. With his syncretistic and unconventional philosophy, Blake prophetically anticipates modern studies on human psychology by arguing that every human being is composed of the four fundamental features of individuality: imagination, emotions, instincts and reason. At the core and start of Blake's fourfold theory on the human psyche is the myth of Albion, the «Universal» and «Cosmic» man, the original human being, the archetype of humanity: Albion is composed of «Four Zoas», the four fundamental aspects of human personality that co-existed and cooperated in a harmonious and equilibrated balance within his brain before the Fall and its separating force. The four Zoas, «Four Mighty Ones» that «are in every Man»,²⁶ are respectively named Urthona (imagination), Tharmas (emotions), Luvah (instincts) and Urizen (reason). The Zoa of imagination – Urthona – is «Los's eternal form».

In the uncompleted prophetic poem *Vala, or the Four Zoas*, composed about 1795-1804, Blake expounds the theory that before the Fall humanity was a perfect and harmonic unity consisting of a fourfold essence:

Four Mighty Ones are in every Man; a Perfect Unity
Cannot Exist but from the Universal Brotherhood of Eden,
The Universal Man, to Whom be Glory Evermore. Amen.
(*Vala, or the Four Zoas*, «Night the First», ll. 9-11. K. 264)

The bluish, stony and cold colours that dominate numerous versions of the titlepage to *The Book of Urizen*, the dry branches of the weeping willow forming a round archway utterly opposed to Los's gothic door (see plate 1), the biblical tablets of the Law, Urizen's heavy gown, his closed eyes and his contracted posture are unequivocal signals that in Blake's symbolic and aesthetic system refer to spiritual blindness and death: Urizen is crouched and squatted on the ground in a pose of contraction that in the poet's language of the body stands for materialism, selfishness, nar-

26 William Blake, *Vala, or the Four Zoas*, 1795-1804, «Night the First», l. 9 (K. 264).

row-mindedness and despair. Albeit Urizen concentrates a series of negative features and his clothing and pose are the visual and symbolical opposite of nakedness and of the above-mentioned outstretched Christological posture, this rational Zoa is a necessary tessera for the complex mosaic that composes humankind and the whole world: here Urizen undoubtedly concentrates signs of desolation, but, at the same time, he is trying to open his arms as if to outstretch them and give birth to his creation in an act of generous self-sacrifice.

Blake has elaborated this crouched posture several times throughout his work, as testified, for example, by a colour-printed drawing entitled *Nebuchadnezzar*, a figure portrayed also on the last plate of *The Marriage of Heaven and Hell* above the words «One Law for the Lion & Ox is Oppression»; as testified by the gigantic naked angel on the frontispiece to *America: A Prophecy*; by his most renowned and re-elaborated *The Ancient of Days*, or God creating the universe with his golden compasses (see plate 18); by *Newton*, the paradigm, for Blake, of sterile scientific thought and a personality that can be associated with Urizen; by the crouched posture of Vala, the goddess of nature and Albion's spouse, on plate 51 from *Jerusalem*. Plate 41 from *Jerusalem* displays a majestic figure in a contracted posture that recalls Urizen crouched on the floor and provides an interesting occurrence of a Blakean self-representation (see plate 6).

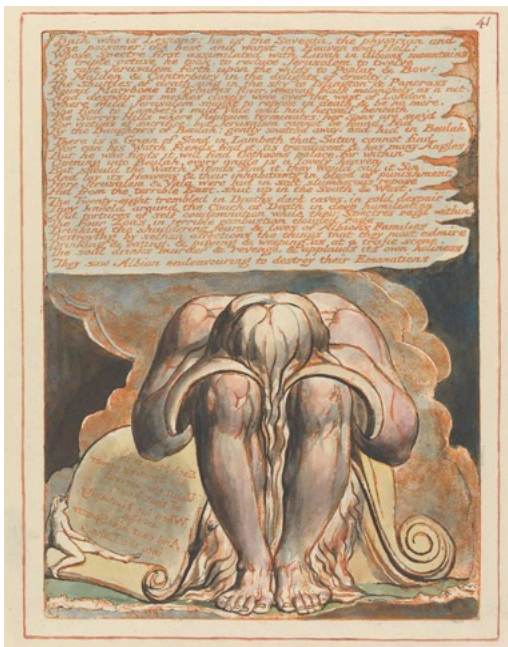


Plate 6.
William Blake, *Jerusalem*, 1804-1820,
plate 41. Public domain

Whereas the statuesque huddled figure, called «Humanity asleep», is in a womb-position that for Blake means mental enclosure and death, the tiny and relaxed man writing in reverse on a scroll is the very author engaged in the composition of a short poem entitled «The Letter that kil-leth». Blake seldom presents reversed writing in his plates and when he does it is because he wants to announce deep truths or a vision of particular relevance: since this plate deals with the awakening of humanity, the author has even decided to introduce himself into it in his real aspect, not projected onto Los or 'disguised' as a devil or as a Zoa. Albeit in *Jerusalem* there are only three occurrences of reversed writing, I believe that all the images and visions of the poem are arranged in a specular way: a thorough and attentive observation of Blake's last work reveals that the seeming, and bewildering, visual inconsistencies assume coherence if regarded as specular representations of his cosmogony.²⁷ Strongly imbued with Neoplatonism, Blake has always considered our mortal or «vegetal» life as a mere reflection or mirror of true existence: as he announces in *A Vision of the Last Judgment*, «There Exist in that Eternal world the Permanent Realities of Every Thing which we see reflected in this Vegetable Glass of Nature».²⁸ The very New Jerusalem Blake aspires to construct with his last prophetic poem *Jerusalem* can be associated with a mirror since, as stated by John, «the city was pure gold, like unto clear glass» (*Revelation*, 21: 18).

I am convinced that plate 41 from *Jerusalem* is indebted to *Silence*, a painting by the Swiss visionary artist Johann Heinrich Füssli (better known in England as Henry Fuseli), living in London for several years and profoundly admired by Blake. The negative quality of the crouched posture portrayed in *Silence* is corroborated by *Melancholy*, another painting by Fuseli now destroyed but known thanks to an engraving by William Sharpe: in *Melancholy* the figure of Anguish, laying with the genius of Terror at the feet of Melancholy, is a slight variation of the figure of Silence.²⁹ If not the original *Silence*, created by Fuseli between 1799 and

27 For a reading of *Jerusalem* as a specular poem, see Milena Romero Allué, *The Permanent Realities and the Glass of Nature: Jerusalem as a Specular Poem*, «Annali di Ca' Foscari», 1-2, 1993, pp. 295-321.

28 William Blake, *A Vision of the Last Judgment* (K. 605).

29 *Silence* is an oil on canvas produced by Fuseli between 1799 and 1801, now in the Zurich Kunsthau; *Melancholy* is an oil on canvas created between 1799 and 1800 and now lost. See, among others, Martin Myrone, *Henry Fuseli*, London, Tate Publishing, 2001; Martin Myrone (ed.), *Gothic Nightmares: Fuseli, Blake and the Romantic Imag-*

1801 in London, Blake undisputedly knows very well its engraved reproduction since in 1801 he is involved in the publication of the *Lectures on painting, delivered at The Royal Academy, by Henry Fuseli, P.P.; with additional observations and notes*. The tailpiece to Fuseli's *Lectures*, entitled a «Fantasy portrait of Michelangelo before the Roman Coliseum», is engraved by the very Blake after Fuseli's pen-and-ink preliminary sketch, the frontispiece to the *Lectures* is a portrait of the Swiss artist engraved by R.W. Sievier after a miniature by Moses Haughton the younger, whereas the titlepage vignette displays precisely *Silence* engraved by John Burnet after Fuseli.

On plate 5 from *The Book of Urizen* the eponymous character has concluded his work, is depicted in the traditional iconography of God the Father, has his eyes wide open and is presented in the benignant posture of outstretched arms, utterly opposed to the crouched figure of the titlepage: with the «Sun of Inspiration» behind his head, he is now able to stretch out his hands to reveal his newly engraved book (see plate 7).

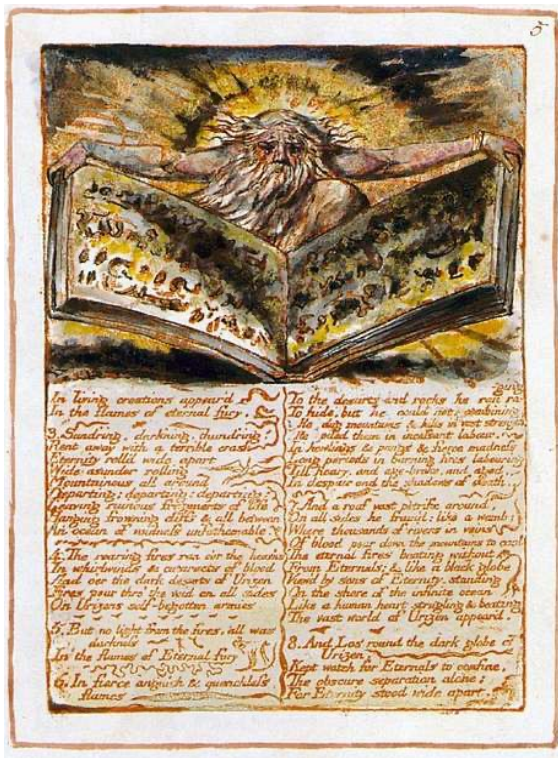


Plate 7.

William Blake, *The Book of Urizen*,
1794, plate 5. Public domain

ination, London, Tate, 2006; Gert Schiff, *Johann Heinrich Füssli, 1741-1825*, Zürich - München, Berichthaus - Prestel, 1973; Peter Hannig, *Füssli*, Dresden, VEB, 1986.

Also the warm colours of this plate, in contrast to the cold pigments of numerous versions of the titlepage, express Urizen's evolution. It should be noticed that each copy of the works created by Blake is unique in its tints and dyes since it is hand coloured in a different style and with different pigmented materials.

A plate from the long poem *Milton*, printed in 1808 and one of Blake's mature works, can be interpreted as an elaboration of the two above-mentioned plates from *The Book of Urizen*: on plate 18 from *Milton* (plate 16 according to Keynes) Urizen is portrayed with his book – or with the biblical tablets –, with his eyes open but unable to see, with his legs immersed in the water and his arms almost outstretched in an awkward attempt to expand his posture (see plate 8).



Plate 8. William Blake, *Milton*, 1808, plate 18 (plate 16 according to Keynes).

Public domain

Blake, «in naked majesty»,³⁰ identifies himself with John Milton in the act of taking «of the red clay» and «filling up the furrows»³¹ of Urizen, that is to say, in the act of saving the cerebral Zoa from mere rationality by infusing him with a spiritual and imaginative life. Here Blake as Milton explicitly equates his etching work to sculpturing and constructing («moulding», «building») and identifies himself with the Maker («creating new flesh [...] as with new clay»):

But Milton took of the red clay of Succoth, moulding it with care
Between the palms and filling up the furrows of many years,
Beginning at the feet of Urizen, and on the bones
Creating new flesh on the Demon cold and building him
As with new clay, a Human form in the Valley of Beth Peor.
(*Milton*, 19: 10-14. K. 500)

Considering that on this full-design plate Urizen is visually depicted as knee-deep in the river Arnon as a negative version of John the Baptist³² and remembering that on the frontispiece to *All Religions Are One* Blake represents himself as John the Baptist, the identification of Blake with Urizen contrived on the frontispiece to *The Book of Urizen* assumes consistency in the light of the Hebrew prophet.

In the upper part of this plate from *Milton* appear four dancing musicians and, in the middle, a young bard with a halo, illuminated by the sun of inspiration and holding a harp: this group of young artists alludes to the fourfold essence of humanity and represents the radiant future augured and enacted by Milton, a poetic and imaginative society «Displaying Naked Beauty, with Flute & Harp and Song».³³ As much as on plate 14 from *The Marriage of Heaven and Hell* the naked woman and man exchange their traditional features and roles (see plate 3), here the young women are wearing blue garments whereas the bard is in a pink, adherent and trans-

30 John Milton, *Paradise Lost*, IV: 290.

31 William Blake, *Milton*, 1808, 19: 10, 11 (K. 500).

32 In the following plate the lyrical voice explains «That Milton labour'd with his journey & his feet bled sore / Upon the clay now chang'd to marble; also Urizen rose / And met him on the shores of Arnon & by the streams of the brooks» (William Blake, *Milton*, 19: 3-5. K. 500).

33 *Ibid.*, 4: 28 (K. 484).

parent robe³⁴ that does not hide his «Naked Beauty displayed».³⁵ The poet always opposes «Naked Beauty» to long and heavy clothing since he is convinced that «Art & Science cannot exist but by Naked Beauty display'd» and that «Art can never exist without Naked Beauty displayed»:³⁶ in a letter to his friend George Cumberland he exclaims «I cannot paint Dirty rags & old shoes where I ought to place Naked Beauty or simple ornament».³⁷

Los had enter'd into my soul
Blake, Los and the sun

If on the last plate of the prophetic poem *Milton* Blake identifies himself with the author of *Paradise Lost* and depicts himself as overwhelmed and enlightened by the latter's spiritual force and poetic flame³⁸, in his last works he always projects himself onto the fictional character of Los, an extremely complex figure that at times seems ambiguous and even contradictory. In the first prophecies Los is still presented in an embryonal form and seems subdued by conventional moral, in the last «Nights» of *Vala, or the Four Zoas* he experiences a radical change and in Blake's mature works he becomes the author's double and the main agent in the programme of restoring the primeval harmony: the subtle and oblique parallels between Los and Jesus that can be perceived in some early books become almost explicit in *Jerusalem*.

The poet projects himself onto Los and always identifies his wife Catherine with Enitharmon, Los's female counterpart. A couple of lines from *Vala, or the Four Zoas* unequivocally alludes to Blake's household artistic activity, i.e., to his writing, drawing and etching and to his wife's colouring the printed plates. Acting as an assistant to Blake, Catherine («my

34 Blake endows colours, as any element, with a multivalent symbolism. As noticed when dealing with plate 14 from *The Marriage of Heaven and Hell*, he often identifies the colour blue with the moon, night, femininity and «Passivity» and red with the sun, day, masculinity and «Energy». In his illustrations of Dante's *Comedy*, for example, he dresses himself in red and Virgil in blue.

35 William Blake, *The Laocoön* (K. 776).

36 William Blake, *Jerusalem*, 36: 49; *The Laocoön* (K. 663, 776).

37 William Blake, letter to George Cumberland, 26 August 1799 (K. 795).

38 «Terror struck in the Vale I stood at that immortal sound. / My bones trembled, I fell outstretch'd upon the path / A moment, & my Soul return'd into its mortal state / To Resurrection & Judgment in the Vegetable Body, / And my sweet Shadow of Delight stood trembling by my side» (William Blake, *Milton*, 42: 24-28. K. 534).

sweet Shadow of Delight [...] trembling by my side»³⁹ helps her husband in the realization of his illuminated etching by painting with watercolours the engraved plates:

And first he [Los] drew a line upon the walls of shining heaven,
 And Enitharmon tinctur'd it with beams of blushing love.
 It remain'd permanent, a lovely form, inspir'd, divinely human.
 Dividing into just proportions, Los unwearied labour'd
 The immortal lines upon the heavens [...].
 (*Vala, or the Four Zoas*, «Night the Seventh», ll. 467-471. K. 332)

Besides overtly associating Los with Blake and Enitharmon with Catherine, these lines dwell on the central symbolism connected with man and woman in the poet's system. The adjectives «permanent» and «immortal» that define Los's work shed light on the distinction between line and colour in Blake's philosophy and aesthetics, a distinction that implies the contrast between permanence and evanescence: whereas colours change drastically on each and unique version of a Blakean illuminated print, outlines persist «permanent» and «immortal» through time. In a lyric from *Epigrams, Verses, and Fragments from the Note-Book* (1808-1811) Blake highlights the long duration and incorruptibility of his lines:

Re-engrav'd Time after Time,
 Even in their youthful prime,
 My designs unchanged remain.
 [...] There they Shine Eternally.
 (poem 90, ll. 13-15, 20)⁴⁰

In the poem «To Venetian Artists», conversely, he attacks colouring and the vogue of chiaroscuro crying

[...] Generalizing Tone!
 Outline! There's no outline! There's no such thing!
 All is Chiaro Scuro, Poco Pen, it's all colouring!
 («To Venetian Artists», ll. 9-11. K. 554)⁴¹

39 *Ibid.*, l. 28.

40 William Blake, poem 90 from *Epigrams, Verses, and Fragments from the Note-Book*, 1808-1811 (K. 558).

41 The lyric «To Venetian Artists» is also included in *Epigrams, Verses, and Fragments*.

As much as in his *Public Address* Blake firmly asserts that «in a work of Art it is not fine tints that are required, but Fine Forms. Fine tints without, are loathsome»,⁴² in *A Descriptive Catalogue* he expresses his aversion to chiaroscuro and shadowing by opposing them to the «Imaginative Power» of lines: «labouring to destroy Imaginative Power, by means of that infernal machine called Chiaro Oscuro, in the hands of Venetian and Flemish Demons».⁴³

Plate 40 from *Jerusalem*, a page almost utterly devoted to its textual dimension, visually concretizes the double identification of the blacksmith and his spouse by representing on its right border Los-Blake and Enitharmon-Catherine engaged in their respective work, obviously in «Naked Beauty» and in an expanded posture (see plate 9).



Plate 9.

William Blake, *Jerusalem*, 1804-1820, plate 40. Public domain

42 William Blake, *Public Address*, 1810 (K. 591).

43 William Blake, *A Descriptive Catalogue*, 1809 (K. 582).

The vine that frames the page and intertwines itself on the left border of the plate graphically evidences the necessary cooperation of all the opposed and divided categories consequent on the Fall. This vegetal representation evokes Hermes's caduceus with its two snakes intertwining around it, a symbol of peace and, above all, an alchemic visual metaphor for the *coincidentia oppositorum*: Moses, identified by alchemists with Hermes and regarded as one of the fathers of their art, also possesses a serpent rod (*Exodus*, 4: 2-3; 7: 10).

Los is a blacksmith busy at his furnace and his consort Enitharmon is a weaver engaged in her looms, tools of creation and generation regarded by Blake as female furnaces and as metaphors for the womb: in the beginning and end of *Jerusalem* the poet repeats that «the Male is a Furnace of beryll; the Female is a golden Loom» and declares that «every Female is a Golden Loom».⁴⁴ Los and Enitharmon represent the male and female principles of creation and symbolize, as already said, time and space, line and colour, word and image, body and soul – the indivisible aspects of Blake's own composite art.

On the above-mentioned frontispiece to *Jerusalem* (see plate 1) Los as Blake is entering a gothic door ready to start his task within his furnace, that is to say, ready to begin his redemptive «passage through Eternal Death» in order to attain «the awakening to Eternal Life». Two lines in the very beginning of *Jerusalem* concentrate the theme of the poem, i.e., Los's redemptive journey:

Of the Sleep of Ulro! and of the passage through
Eternal Death! and of the awaking to Eternal Life.
(*Jerusalem*, 4: 1-2. K. 622)

Los's descent into «Eternal Death» to redeem the world explicitly mirrors Jesus's harrowing of hell, as attested by plate 35 from *Jerusalem*:

So spoke the voice from the Furnaces, descending into Non-Entity.
To Govern the Evil by Good and abolish Systems.
(*Jerusalem*, 35: 17-18. K. 662)

Called by Blake the «Eternal Prophet» or «Inspired Poet», Los is a sort of «Mental Traveller» that, enlightened by his «Sun of Imagination», un-

44 William Blake, *Jerusalem*, 5: 34; 90: 27; 67: 4 (K. 623, 736, 704).

dertakes an arduous search for truth and endeavours to restore the original harmony and unity previous to the Fall. In the lyric «The Mental Traveller», included in *Poems from the Pickering Manuscript* (1803), Blake embraces the Platonic concept of the inversion of time and cyclicity of life⁴⁵ by representing the circular existential path performed by a mental traveller that resembles Los:

For as he eats & drinks he grows
 Younger & younger every day;
 [...] Till he becomes a wayward Babe.
 («The Mental Traveller», ll. 73-74, 85. K. 426)

Los's cyclic path is closely linked to the transmuting power of mercury, to the course of the sun and to Christ's death and resurrection: if in a private poem Blake claims that «'Twas outward a Sun: inward Los in his might»⁴⁶ and on plate 22 from *Milton* writes «and Los behind me stood; a terrible flaming Sun»,⁴⁷ in *Jerusalem* he frequently represents Los, both verbally and visually, as carrying his «Sun of Inspiration»: «Los took his globe of fire to search the interior of Albion's / Bosom [...]».⁴⁸ Towards the end of the poem Blake exhorts his alter ego to take on his sun and endure his task of redemption:

[...] O Los come forth, O Los
 Divide us from these terrors & give us power them to subdue.
 Arise upon thy Watches, let us see thy Globe of fire.
 (*Jerusalem*, 84: 25-27. K. 729)

On plate 18 from *The Book of Urizen* Blake visually represents himself as Los in a Christological posture, holding his sun and working in his flaming furnace with hammer and anvil: Los's instruments are metaphors for the engravers' tools and a reference to alchemists,⁴⁹ whose end, like Blake's, is restoring the primeval unity of all things and whose work, like

45 For Plato's idea of the inversion of time, see *Statesman*, 270e.

46 William Blake, l. 58 from a poem included in a letter to Thomas Butts, 22 November 1802 (K. 818).

47 William Blake, *Milton*, 22: 6 (K. 505).

48 William Blake, *Jerusalem*, 31: 3-4 (K. 656).

49 For the identification between smiths and alchemists, see Mircea Eliade, *Alchimistes et forgerons*, Paris, Flammarion, 1977.

Los's, is a never-ending cycle (see plate 10). Los's Latin-cross gesture can be interpreted as an oblique allusion to the alchemic *ars sacra* if considering that alchemists such as Heinrich Cornelius Agrippa and Robert Fludd include among their great philosophers and masters Hermes-Moses, Pythagoras, Apuleius, Solomon and the very Christ.⁵⁰ Moreover, alchemists call mercury, the vital and essential 'tool' for their never-ending deaths and rebirths, precisely 'Christ', as already noticed.

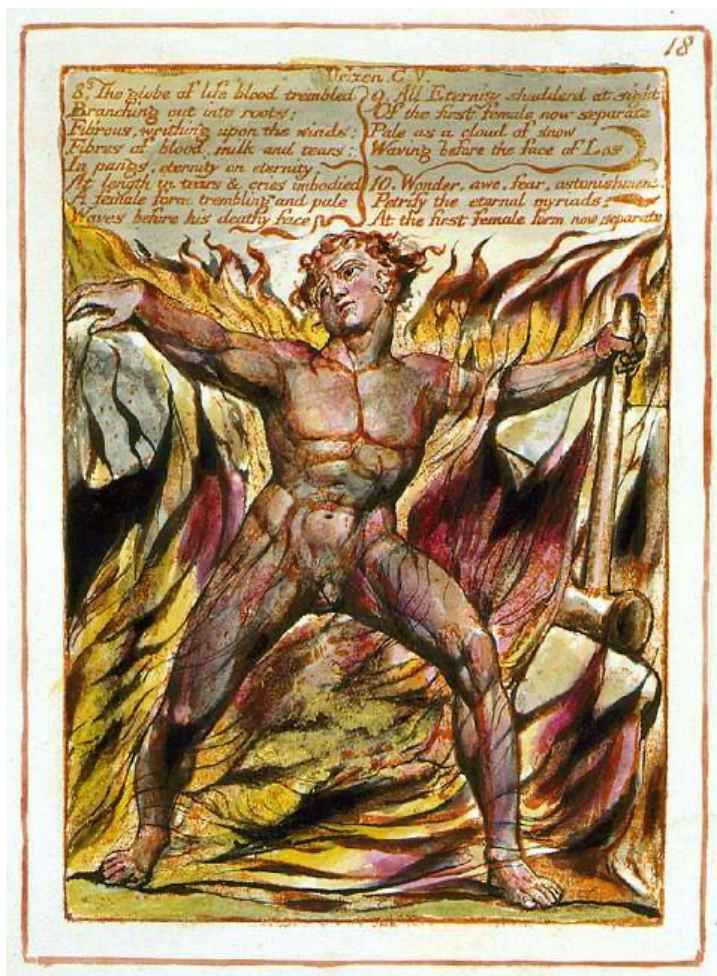


Plate 10.

William Blake, *The Book of Urizen*, 1794, plate 18. Public domain

⁵⁰ See Paolo Rossi (ed.), *La magia naturale del rinascimento. Testi di Agrippa, Cardano, Fludd*, Torino, Utet, 1989.

On this plate Los is busy at creating and giving life to his wife Enitharmon, the female dimension of humanity. Since one of the central goals of alchemy is the creation of a human being – the *homunculus* –, it is clear why in *Jerusalem* Los is explicitly presented as an alchemist when involved in creating women (or, better, when separating them from the male dimension): «dividing [...] into Male & Female forms in his Furnaces and / On his Anvils».⁵¹

The trembling «globe of life blood»⁵² Los is holding in his right hand stands for his sun, i.e., his creative and quasi-divine power, and, at the same time, it represents the product of his work at his furnace, thus functioning as a visual anticipation of Enitharmon's birth (portrayed on the following full-design plate). If Los's expanded pose plastically highlights his generous act of creation, his Christological self-sacrifice and altruistic self-division, the «soul» of this plate explains how he gives birth to his spouse Enitharmon:

The globe of life blood trembled
 Branching out into roots,
 Fibrous, writhing upon the winds,
 Fibres of blood, milk and tears,
 In pangs, eternity on eternity.
 At length in tears & cries imbodyed,
 A female form, trembling and pale,
 Waves before his deathly face.
 All Eternity shudder'd at sight
 Of the first female now separate,
 Pale as a cloud of snow
 Waving before the face of Los.
 (*The Book of Urizen*, 18: 1-12. K. 231)

Plate 19 from *The Book of Urizen* is a full-design plate that visually illustrates the text of the previous page by depicting Los's labours and the birth of his spouse (see plate 11).

51 William Blake, *Jerusalem*, 78: 7-8 (K. 719).

52 William Blake, *The Book of Urizen*, 1794, 18: 1 (K. 231).



Plate 11.

William Blake, *The Book of Urizen*, 1794, plate 19 (plate 17 in copy G). Public domain

While Enitharmon, «the globe of life blood», is coming out from Los's head, the seat of divine inspiration, Los is surrounded by the sacred fire of the sun of imagination and of his furnace: he is depicted with his body and hair marked by red veins and holding his hands against his ears in order to extrude the placental globe of blood.

Considering that for Blake one of the consequences of the original sin is the separation of the sexes, Los's labours and giving birth to his wife allude both to the coveted retrieval of the primeval state of androgyny and to the tragic origin of the split categories consequent on the Fall: as announced by the text of plate 18,

All Eternity shudder'd at sight
Of the first female now separate.
[...] Wonder, awe, fear, astonishment
Petrify the eternal myriads
At the first female form now separate.
(*The Book of Urizen*, 18: 9-10, 13-15. K. 231)

With Los's contracted posture (see plate 11) Blake stresses both the dramatic act of separation and his ambivalent attitude towards women, a wavering attitude that is to be read in the light of his multi-perspectival philosophy.⁵³ Whereas his first prophetic book, *Visions of the Daughters of Albion*, composed in 1793, is a homage to Mary Wollstonecraft, to feminism and free sexuality, his last one, *Jerusalem*, is – or seems to be – a condemnation of the power acquired by women. If in Blake's first prophetic poem the daughters of Albion try to get free from their oppression and cry against jealousy and possessiveness («Father of Jealousy, be thou accursed from the earth!»),⁵⁴ in his last poem they torture man and are presented as a tribe of sadistic amazons who are even more dangerous than their male counterparts: they are represented as «dancing to the Timbrel / Of War», passing the «knife of flint [...] over the howling victim»⁵⁵ and reducing men to slaves of women.

Reversing logical expectations, on plate 19 from *The Book of Urizen* Los's female counterpart is physically and graphically created by Los's

53 See, among others, Susan Fox, *The Female as Metaphor in William Blake's Poetry*, «Critical Inquiry», 3, 1977, pp. 507-519; Leopold Damrosch, Jr., *Symbol and Truth in Blake's Myth*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1980.

54 William Blake, *Visions of the Daughters of Albion*, 1793, 7: 12 (K. 194).

55 William Blake, *Jerusalem*, 58: 2-3; 66: 20 (K. 690, 702).

head, by his mental activity and poetic inspiration. In his inverted vision of the world, Blake conceives of physical birth in spiritual, mental terms, and, conversely, conceives of mental birth in physical, sexual terms. Whereas on this plate Los becomes the agent of creation and birth by means of his head and his poetic power, plastically showing how words can create images, on a plate towards the conclusion of the poem *Milton* the very Blake undergoes a spiritual rebirth by entering the loins of Los. On plate 47 from *Milton* Blake depicts himself as «becoming One Man» with Los and inscribes the prophetic poet in the globe of his «Sun of Imagination», burning in the flames of his furnace (see plate 12).



Plate 12.

William Blake, *Milton*, 1808, plate 47. Public domain

The design of this plate graphically illustrates words uttered by the poet on plate 22:

And I became One Man with him arising in my strength.
 'Twas too late now to recede. Los had enter'd into my soul:
 His terrors now possess'd me whole! I arose in fury & strength.
 (*Milton*, 22: 12-14. K. 505)

On this full-design plate Blake experiences a spiritual rebirth «becoming One Man with Los» by entering the latter's loins, the seat of sexual power and, in his philosophic system, the source of creative energy. It is worth noticing that Los creates Enitharmon, «the first female form now separate», in a squatted pose, whereas when giving birth to Blake he is inscribed in his golden sun in a posture of expansion, thus highlighting the idea of poetic labour and generous creation. As already noticed, Los is always associated, and even identified, with the sun of inspiration, both verbally and visually: as if to highlight Los's identification with the sun, the last plate from *The Song of Los*, an early short work printed in 1794, presents the poet as a blacksmith, or Blake as Los, in «Naked Beauty displayed», holding his hammer and resting from his intellectual, poetic and creative labours on a setting sun (see plate 13). As the ruddy setting sun obliquely alludes to the end of the day, so Los's melancholic expression and contracted posture allude to the end of work.



Plate 13.
 William Blake, *The Song of Los*, 1794, plate 8.
 Public domain

And the Divine Appearance was the likeness & similitude of Los Blake, Los and Christ

Los the blacksmith and Blake the engraver, both working with the creative fire of their spiritual furnaces, are identifiable with alchemists, with the sun and even with God, or, better, with Jesus Christ. As much as Blake identifies imagination with Christ, alchemists define mercury as 'Christ' because of its transmuting power and because the never-ending and circular process of their work evokes Christ's death and resurrection: the cyclic process of the *opus alchymicum*, eloquently known as *rota* ('wheel'), consists of infinite dissolutions and coagulations, or 'deaths' and 'resurrections', called *solve et coagula*. Exactly as the alchemists' work, as mercury, as Christ, as the sun, Los rises and dies without an end, «continually building & continually decaying».⁵⁶ The idea of perpetual birth, death and rebirth expounded in the above-quoted lyric «The Mental Traveller» is reiterated throughout Blake's macrotext and is often related to Los: «Man should Labour & sorrow, & learn & forget, & return / To the dark valley whence he came, to begin his labours anew»; «as one age falls, another rises, different to mortal sight, but to immortals only the same»; «ever building, ever falling»; «incessantly labouring and incessantly spoiling what I have done well».⁵⁷ On plate 72 from *Jerusalem* a circular drawing representing the Earth is surrounded by the words «Continually Building. Continually Decaying because of Love».⁵⁸

Blake develops the idea of the cyclical *rota* also in a passage that explicitly refers to Los and alchemy:

The Spectre builded stupendous Works [...]
Repeating the Smaragdine Table of Hermes to draw Los down
Into the Indefinite [...].
(*Jerusalem*, 91: 33, 35-36. K. 738)

What Blake calls «Smaragdine Table of Hermes» is the so-called *Tabula smaragdina* or *Emerald Tablet*, an emerald text found according to legend in a cave in the hands of the statue of Hermes Trismegistus, the father of the alchemists' *ars sacra*: the *Tabula smaragdina* represents the 'sacred'

56 William Blake, *Jerusalem*, 53: 19 (K. 684).

57 William Blake, *Vala, or the Four Zoas*, «Night the Eighth», ll. 574-575; *Milton*, 6: 2; *A Descriptive Catalogue*; letter to William Hayley, 23 October 1804 (K. 355, 485, 567, 852).

58 William Blake, *Jerusalem*, plate 72 (K. 712).

text of alchemists and, more in general, of Hermetic culture. Blake identifies himself with Los, and Los with Jesus, since – as the seasons, as the alchemic *rota*, as the natural cycle of nature, as the circular course of the sun – his own labour rises and dies endlessly, as if he were a sort of mystic phoenix: in his *Allegoria dell'immortalità*, a majestic oil on table created in 1540 circa, Giulio Romano represents the goal of the alchemic process precisely portraying a phoenix wrapped in ruddy flames and hovering in the sky.

In *Vala, or the Four Zoas*, Los is obliquely identified with the phoenix, with the sun and with Jesus:

His fall into Division & his Resurrection to Unity:
 His fall into the Generation of decay & death, & his
 Regeneration by the Resurrection from the dead.
 (*Vala, or the Four Zoas*, «Night the First», ll. 21-23. K. 264)

With his conviction that Los-Jesus will soon redeem the world, Blake elaborates the chiliastic or millenarian faith in the nearness of Christ's second advent, a theory broadly and enthusiastically acclaimed in the seventeenth century: John Foxe's popular *Book of Martyrs*, for example, argues that the Britons, mistreated by official religion, are identifiable with the Israelites and that Great Britain will soon become the new earthly paradise in which Christ will dwell for one thousand years.⁵⁹ According to these widespread millenarian theories, the life of the world will last six ages since the seventh will be the millennium, the peace of God after the destruction of the globe: for Luther, like for most chronologists, the world began in 4000 B.C. and, if permitted to run its original course of six thousand years, must perish no later than A.D. 2000.⁶⁰

The theory of the six ages of the world is diffusedly expounded throughout Blake's production: if in *The Marriage of Heaven and Hell* the poet announces that «the ancient tradition that the world will be consumed in fire at the end of six thousand years is true, as I have heard from

59 Foxe's Protestant *Actes and Monuments*, popularly known as *The Book of Martyrs*, is first published in 1563 and reprinted in the light of the Gunpowder Treason in 1610 and again in 1632.

60 See, among others, Marjorie Hope Nicolson, *The Breaking of the Circle. Studies in the Effect of the 'New Science' upon Seventeenth-Century Poetry*, New York, Columbia University Press, 1960; Margarita Stocker, *Apocalyptic Marvell. The Second Coming in Seventeenth Century Poetry*, Brighton, Sussex, The Harvester Press, 1986.

Hell»,⁶¹ in *Milton* Los as Christ enters Blake's soul⁶² crying

I am that Shadowy Prophet who Six Thousand Years ago
 Fell from my station in the Eternal bosom. Six Thousand Years
 Are finish'd. I return! both Time & Space obey my will.
 I in Six Thousand Years walk up and down [...].
 [...] every fabric of Six Thousand Years
 Remains permanent [...].
 (*Milton*, 22: 15-18, 20-21. K. 505)

Paraphrasing the above-mentioned lines from *Milton* and highlighting the idea of Los's never-ending and cyclic labours, in *Jerusalem* Los exclaims «I walk up and down in Six Thousand Years» and few lines below the poet explains that «Los in Six Thousand Years walks up & down continually».⁶³

Los-Blake is identified with Jesus also because the latter embodies imagination: if, as already said, in *The Laocoön* Blake argues that «Imagination [is] The Divine Body, Jesus»,⁶⁴ in *A Vision of the Last Judgment* he declares that «The divine body of the Saviour, the True Vine of Eternity, [is] The Human Imagination»⁶⁵ and in *Jerusalem* states that «Imagination / [...] is the Divine Body of the Lord Jesus, blessed for ever».⁶⁶ In some Blakean works the identification Los-Jesus is explicit: in *Vala, or the Four Zoas* the daughters of Beulah define Los as «the Saviour, Even Jesus: & they worshipped»,⁶⁷ as much as in a passage from *A Descriptive Catalogue*, Urthona – Los's eternal form – appears «like the Son of God».⁶⁸ Towards the end of *Jerusalem* Jesus manifests himself in «the likeness & similitude of Los»:

Then Jesus appeared standing by Albion as the Good Shepherd
 By the lost Sheep that he hath found, & Albion knew that it

61 William Blake, *The Marriage of Heaven and Hell*, plate 14 (K. 154).

62 «[...] Los had enter'd into my soul: / His terrors now possess'd me whole! I arose in fury & strength» (William Blake, *Milton*, 22: 13-14. K. 505).

63 William Blake, *Jerusalem*, 74: 19, 75: 7 (K. 714, 716).

64 William Blake, *The Laocoön* (K. 776).

65 William Blake, *A Vision of the Last Judgment*, p. 70 (K. 606).

66 William Blake, *Jerusalem*, 5: 58-59 (K. 624).

67 William Blake, *Vala, or the Four Zoas*, «Night the Eighth», ll. 44 (K. 342)

68 William Blake, *A Descriptive Catalogue* (K. 578).

Was the lord, the Universal Humanity; & Albion saw his Form
 A Man, & they conversed as Man with Man in ages of Eternity.
 And the Divine Appearance was the likeness & similitude of Los.
 (*Jerusalem*, 96: 3-7. K. 743)

The connection between Los and Jesus is visually presented on plate 35 from *Jerusalem*, a plate that regards the birth of the sexes as an actual separation from the original and perfect androgyne (see plate 14). The last line of this plate explicitly equates Los's descent into «Eternal Death» to Jesus's harrowing of hell, as already said: «So spoke the voice from the Furnaces, descending into Non-Entity».⁶⁹



Plate 14.

William Blake, *Jerusalem*, 1804-1820, plate 35. Public domain

⁶⁹ William Blake, *Jerusalem*, 35: 17 (K. 662).

The formal disposition of this page, with the text dividing the two drawings, graphically highlights the act of separation and, at the same time, the necessary reunion of the two dimensions. Albeit Los is wearing a long robe, his expanded posture when throwing himself in the flames of his creative furnace to give birth to his female counterpart is utterly opposed to his contracted pose when giving life to Enitharmon (see plate 11): on this plate from *Jerusalem* Los's generous and salvific act of creation is evidenced by his pierced foot and hand and by his Latin-cross gesture, unequivocal allusions to Christ's crucifixion.

On plate 76 from *Jerusalem* the specular identification of Los with Jesus crucified on an oak tree, Blake's «Druid tree of error», is even more explicit (see plate 15).



Plate 15.

William Blake, *Jerusalem*, 1804-1820, plate 76. Public domain

Interpreting this plate as a visual illustration of the text of plate 96, actually Los *is* Jesus and the figure before him is Albion, the archetype of humanity:

Then Jesus appeared standing by Albion as the Good Shepherd
 [...] And the Divine Appearance was the likeness & similitude of Los.
 (*Jerusalem*, 96: 3, 7. K. 743)

This plate can be regarded as another example of Blake's self-representation if considering that the man before the cross in a pose echoing that of Christ is interpretable as the very author. A couple of lines at the beginning of *Jerusalem* depicts Jesus-Los – overtly associated with poetic and creative power – exactly as he was seen by the author:

[...] I see the Saviour over me
 Spreading his beams of love & dictating the words of this mild song.
 (*Jerusalem*, 4: 4-5. K. 622)

Whereas Los starts his labours wrapped in a smock and plunges into the flames of his furnace to give birth to women wearing a long robe⁷⁰ (see plates 1 and 14), on this plate he is in a Latin-cross posture and is «Displaying Naked Beauty», as Jesus. The «beams of love» of the sun behind Christ on the cross are a further reference to the identification Los-Jesus-sun: it is worth observing that there are two sunrises on the plate – one on the left horizon, close to Los-Blake, the other behind and around Jesus-Los's head. Considering that etching implies writing and drawing on the plates in a reversed way, Blake has to write the name Los as *sol*, a Latin term that means 'sun'. Associated with divinity and life in all cultures, the sun concentrates the circle and the square, the two geometrical figures that represent the universe: in the Western world this planet is traditionally regarded as number four because according to the Bible it was created in the fourth day and, at the same time, it is associated with the circle because of its circular eternal journey, its never-ending cycle of birth-death-rebirth, or, better, its «continually building & continually decaying».

Los-*sol*, as a consequence, should function as a symbol of circularity and quadruplicity simultaneously in Blake's fourfold and cyclic phil-

⁷⁰ On plate 19 from *The Book of Urizen* Los gives birth to Enitharmon, «the first female now separate», in a contracted pose (see plate 11).

osophic system: the idea that Los, as the sun, concentrates a circle and a square is corroborated by the presence of a cross and by the organization of this full-design plate from *Jerusalem*. The cross represents the central phase of the alchemic *quinta essentia* and symbolizes both the square and the circle: if the intersection of the arms of the cross coincides with the centre of the circle in which it is inscribed, the line that unites its extremities forms a circle that, in its turn, is divided in four sections. The cross represents the union of opposites and is frequently associated with the Pythagorean *tetraktys*, or number four, a number regarded as perfect because it contains 10 and, therefore, all numbers: $1 + 2 + 3 + 4 = 10$.⁷¹

Also the iconographic disposition of plate 76 from *Jerusalem* latently concentrates a circle and a square: it evokes Los's posture on plate 18 from *The Book of Urizen* (see plate 10) and, above all, it mirrors *Albion Rose*, a colour-printed line engraving created by Blake in 1794-1796 and also known as *The Dance of Albion* and *Glad Day* (see plate 16).

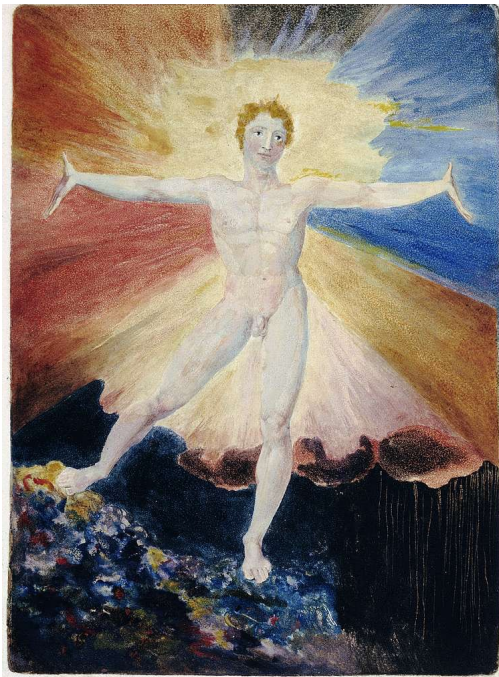


Plate 16.
William Blake, *Albion Rose*,
1794-1796 circa. Public domain

71 For the importance of number four in the Renaissance, cf. Simeon Kahu Heninger, *Some Renaissance Versions of the Pythagorean Tetrad*, «Studies in the Renaissance», 8, 1961, pp. 7-33. For the symbolism of numbers, see Alastair Fowler (ed.), *Silent Poetry. Essays in Numerological Analysis*, London, Routledge, 1970.

If Anthony Blunt argues that Blake has based this portrayal of Albion on illustrations of a Roman bronze of a dancing faun from Herculaneum⁷², I am convinced that the poet has drawn inspiration from the classical proportion diagrams, such as Leonardo's celebrated *Vitruvian Man*, representing the human body inscribed in a circle and a square: Raymond Lister claims that Blake has based *Albion Rose* on a specific Vitruvian diagram included in Vincenzo Scamozzi's treatise *Dell'idea dell'architettura universale*, published in Venice in 1615⁷³. According to Vitruvius (*De Architectura*, III, I: i), the human body is a model of perfection and mirrors the macrocosm because with arms and legs extended it fits in the two perfect geometrical forms that constitute the whole world – the circle and square. The earliest Vitruvian diagram known appeared in Francesco di Giorgio Martini's *Trattato dell'Architettura* (1470 circa), a copy of which was owned by Leonardo da Vinci: four decades later fra Giocondo da Verona devoted two plates of his illustrated edition of Vitruvius's *De Architectura* (1511) to the graphic representation of *homo ad quadratum et ad circulum*⁷⁴. It should be noticed that Vitruvian architecture was related to emblematics and mnemotechnics by Renaissance Neoplatonists⁷⁵. By referring to Vitruvius, I think Blake is obliquely paying a homage both to the emblematic tradition and to John Dee, Elizabeth Tudor's alchemist: strenuously supporting a spiritual reform imbued with alchemy, Hermeticism and Vitruvian Neoplatonism, in his *Preface to Euclid* (1570) Dee proclaims that arts and sciences should be based on number, proportion, music, painting, mechanics, perspective, i.e., on the principles that reflect the geometric structure of man and the world⁷⁶.

On plate 100, the plate that concludes *Jerusalem*, Los is once more depicted as Jesus and his spouse Enitharmon evokes a Vitruvian diagram.

72 Anthony Blunt, *The Art of William Blake*, New York, Columbia University Press, 1959, pp. 34-35.

73 See, by Raymond Lister, *Infernal Methods. A Study of William Blake's Techniques*, London, G. Bell & Sons, 1975; *The Paintings of William Blake*, Cambridge, Cambridge University Press, (1986) 1991.

74 Cf. Rudolf Wittkower, *Architectural Principles in the Age of Humanism*, London, Academy, 1962; Erwin Panofsky, *Meaning in the Visual Arts. Papers in and on Art History*, London, Anchor Books, 1955.

75 See Frances A. Yates, *The Art of Memory*, London, Routledge, 1966.

76 See Peter French, *John Dee. The World of an Elizabethan Magus*, London, Routledge, 1972; Vaughan Hart, *Art and Magic in the Court of the Stuarts*, London, Routledge, 1994; Frances A. Yates, *The Rosicrucian Enlightenment*, London-New York, Routledge, (1972) 2002.

The last plate of Blake's last and longest prophetic book represents the resolution and completion of the aim and goal of humanity and, at the same time, displays Blake's philosophical, symbolical and aesthetic summa (see plate 17).



Plate 17.

William Blake, *Jerusalem*, 1804-1820, plate 100. Public domain

Jerusalem is a poem in which artistic creation is one of its central themes: if in his early works Blake proudly describes the invention of his reversed etching technique, in his last prophetic book he dwells on the deep philosophic implications inherent in the «System» he has created. The three figures portrayed on this plate are Los-Blake with his blacksmith's, engraver's, or alchemist's tools, in the centre of the composition; his wife Enitharmon-Catherine, with her moon and her weaving or colouring tools, on the right; Urthona – the Zoa of imagination and Los's eternal form – carrying the «Eternal Sun of Imagination» in his gravity-free ascending movement, on the left. Since Urthona is the eternal form of Los, Los is the manifestation in time of imagination and Enitharmon

is the «Emanation» of Los⁷⁷, on this conclusive plate Blake has managed to devise the simultaneous representation of the eternal, spatial and temporal dimensions of imagination. The reunion of time and eternity is visually symbolized by the circular pattern of the design and by the architecture of Stonehenge in the background. According to Blake, the temple of Stonehenge combines a sun and a snake, or the circle of eternity and the serpent of time⁷⁸, and thus represents the alchemic *coincidentia oppositorum*: what Blake calls «the Rocky Circle & Snake of the Druid»⁷⁹ also embodies his idea of life as a cycle, or as a *rota* «continually building & continually decaying», «ever building, ever falling».

The divine and creating power of Los is reinforced by the architect's compasses he is holding in his left hand: the triangle formed by Los's calipers, placed before the *rota* of Stonehenge, in the exact centre of the design, wittily evokes the Christian iconology of God, traditionally represented as a circle and a triangle. It should be also observed that Blake's favourite drawing, the already-mentioned *Ancient of Days*, is a representation of God creating the universe with his golden compasses (see plate 18). *The Ancient of Days*, originally created as the frontispiece to the prophetic book *Europe*, etched in 1794, is a composition Blake is so fond of that he reproduces and elaborates it during all his life, to the point that he will colour a copy of it even on his deathbed⁸⁰.

77 Blake has assimilated the Gnostic theory of emanations: in *Jerusalem* he argues that «Man is adjoin'd to Man by his Emanative portion» and that «Man divided from his Emanation is a dark Spectre, / His Emanation is an ever-weeping melancholy Shadow» (45: 38; 53: 25-26. K. 675, 684). For Blake and Gnosticism, see, among others, Sergio Givone, *William Blake. Arte e religione*, Milano, Mursia, 1978.

78 Blake is deeply indebted to Bryant's *Mythology* for his reading of Stonehenge. See Jacob Bryant, *A New System, or, an Analysis of Antient Mythology wherein an attempt is made to divest tradition of fable, and to reduce the truth to its original purity*, London, J. Walker, 1807³, 6 vols.

79 «Where the Druids rear'd their Rocky Circles to make permanent Remembrance / Of Sin, & the Tree of Good & Evil sprang from the Rocky Circle & Snake / Of the Druid [...]» (William Blake, *Jerusalem*, 92: 24-26. K. 740).

80 See, among others, James King, *William Blake: His Life*, London, Weidenfeld and Nicolson, 1992; Geoffrey Keynes, *Blake Studies: Essays on his Life and Work*, Oxford, Clarendon Press, 1971²; Mona Wilson, *The Life of William Blake*, New York, Cooper Square Publishers, (1969) 1971; Alexander Gilchrist, *Life of William Blake, Pictor Ignotus. With Selections from His Poems and Other Writings* (1863), London, Dent, New York, Dutton, 1945.



Plate 18.

William Blake, *Europe, A Prophecy*, 1794, plate 1. Public domain

As if to further complicate the compound personality of the prophetic poet, the presence of the compasses on the last plate from *Jerusalem* suggests a latent association of Los with Urizen: this seeming inconsistency reinforces the identification Los-Blake since, as already observed, on the frontispiece to *The Book of Urizen* the very Blake identifies himself with the rational Zoa, squatted when creating an illuminated book (see plate 5), in the same pose as Los when creating his wife (see plate 11) and the «Ancient of Days» when creating the universe with his compasses (see plate 18).

In *The Book of Urizen* the eponymous character is identified with Los holding his sun («Urizen explor'd his dens / Mountains, moor & wilderness, / With a globe of fire lighting his journey»)⁸¹ and is overtly modelled on Milton's God: if in *The Book of Urizen* the Zoa of rationality «[...] formed golden compasses, / And began to explore the Abyss»⁸², in *Paradise Lost* God

[...] took the golden Compasses, prepar'd
In God's Eternal store, to circumscribe
This Universe, and all created things.
One foot he center'd, and the other turn'd
Round through the vast profundity obscure.
(*Paradise Lost*, VII: 225-229)

For Milton the material creator of the universe is not God but Jesus, God's «effectual might». As the Father addresses Jesus with the words «[...] Son who art alone / My Word, my wisdom, and effectual might»⁸³, so the lyrical voice explains that «the Filial Godhead, gave effect»:

So spake th' Almighty, and to what he spake
His Word, the Filial Godhead, gave effect.
(*Paradise Lost*, VII: 174-175)

The Christological features of Los displayed on the last plate of *Jerusalem* are corroborated by Medieval iconology, an immense source of inspiration for Blake⁸⁴. A tiny ivory tablet produced in Amalfi at the end of the

81 William Blake, *The Book of Urizen*, 20: 46-48 (K. 234).

82 *Ibid.*, 20: 39-40 (K. 234).

83 John Milton, *Paradise Lost*, III: 169-170.

84 For Blake's apprenticeship among the tombs and monuments of Westminster Abbey and his profound admiration of Gothic art, see, among others, Cathleen Raine, *Blake and Tradition*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1968, 2 vols.

eleventh century and now at the Bode Museum of Berlin documents the vogue of representing Christ between a sun and a moon and illuminates Blake's choice (see plate 19).



Plate 19.

Ivory tablet (27,3 cm x 12,4 cm), Amalfi, end of the eleventh century. Berlin, Bode Museum

At the top of this Medieval tablet appear a moon on the left, a sun on the right and Christ – here named ‘Jesus of Nazareth’ – in the centre, as a mirroring pattern of plate 100 from *Jerusalem*. The term *SOL* is written in reverse (*LOS*), thus coinciding with the name of Blake’s prophetic poet, always written in a mirroring way on the copperplates before printing them. The reversed writing of *sol* is a device not uncommon in the Middle Ages aiming to make the two planets, *luna* and *sol*, symmetrically converge in the image of Christ, who consists of both.

Presumably referring to Medieval iconology, plate 100 from *Jerusalem* depicts Los-Jesus between a *luna* and a *sol* that converge in him since, after passing «through Eternal Death» and attaining «the awakening to Eternal Life», he has reunited all the split dimensions and now consists of both planets. As the last plate of Blake’s last prophetic poem represents the perfection of Los’s goal and the summa of the main themes of Blake’s cosmogony, so the convergence of *luna* and *sol* in the Saviour highlights, as illustrated by Vittorio Formentin, the supreme moment of redemption:

nei due angoli superiori, a destra e a sinistra del Crocifisso, sono effigiati la Luna e il Sole, [...] affiancati sul lato interno dai *tituli* «LUNA» e «SOL», quest’ultimo a lettere specularmente invertite, a sottolineare fin dalla disposizione della scrittura la convergenza del creato verso il Salvatore nel momento supremo della redenzione⁸⁵.

Considering Los’s activity in his furnace and the links with the alchemist’s work, it is worth noticing that the alchemical *conjunctio*, or union of opposites, is symbolically represented by the marriage of a red king and a white queen and by the union of a sun and a moon, as majestically shown by a plate from *Rosarium philosophorum*, an anonymous alchemical text attributed to Arnau de Vilanova (see plate 20).

85 Vittorio Formentin, *Volgare o latino? Le “didascalie identificative” d’età romanica tra grammatica e storia*, «Studi di grammatica italiana. A cura dell’Accademia della Crusca», 34, Firenze, Le lettere, 2015, pp. 1-20: 8. For a historic-artistic study of this ivory tablet, see Ferdinando Bologna, *Avori medievali da Amalfi a Salerno, senza enigmi*, in Id. (ed.), *L’énigme degli avori medievali da Amalfi a Salerno*, Napoli, Paparo, 2008, 2 vols., vol. I, pp. 21-97: 35.



Plate 20.

Alchemical wedding, from *Rosarium philosophorum*, Frankfurt, 1550
(second part of *De alchimia opuscula complura veterum philosophorum*)

As if to highlight the alchemic wedding between Los and Enitharmon, on the conclusive plate of *Jerusalem* Los's wife is in a pose that evokes a Vitruvian diagram and, therefore, is assimilable to Los as Jesus before, or on, the cross (see plates 15, 16, 17). The last page of *Jerusalem* – plate 100 – implies Christological features also from a numerological perspective if considering that number 100 is the squared multiplication of number 10: moving from the assumption that 10 is a number associated with the perfect Pythagorean *tetraktys* – and thus with the cross –, the plate that concludes *Jerusalem* is interpretable as a witty evocation of the circle, the square and Christ's salvific sacrifice. Interestingly enough, the plate that concludes *Rosarium philosophorum* depicts the completion and perfection of the *opus alchymicum* by representing Jesus Christ's resurrection and his leaving the sepulchre.

The last plate of *Jerusalem*, thus, concentrates Blake's philosophic and aesthetic «System» by assimilating and elaborating Christian iconology, alchemic symbolism and ancient philosophies: it depicts the coveted reunion of opposites – *sol* with *luna*, circle with square, eternity with time and space, man with woman, soul with body –, advocates the necessary cooperation of word and image and points out the creative, Hermetic, divine and Christological role of Los-Blake. It should not be forgotten that, as announced throughout Blake's macrotext and at the very beginning of *Jerusalem*, the divine power of imagination is «the Divine Body of the Lord Jesus, blessed for ever»⁸⁶.

86 William Blake, *Jerusalem*, 5: 58-59 (K. 624).

**SAMUEL TAYLOR COLERIDGE'S
MIRROR FOR POETS:
THE *BIOGRAPHIA LITERARIA*
AS A 'MISE EN ABYME'
OF WORDSWORTH'S POETRY-WRITING**

Yvonne BEZRUCKA (*Università degli Studi di Verona*)
yvonne.bezrucka@univr.it

RIASSUNTO: L'articolo esamina il rispecchiamento o *mise en abyme* dell'amicizia e della poetica di Wordsworth e Coleridge come appare nella *Biographia Literaria* di Coleridge. Il testo mette in luce che i due poeti hanno idee quasi opposte. L'uno - Coleridge - è portato alla romantica *suspension of disbelief* ispirata dalla *imagination*, dalle *fairies*, quei *supernatural characters* che altrove attribuisco all'invenzione del paesaggio nordico, l'altro - Wordsworth - è invece portato a cercare di rinnovare il mondo quotidiano e reale. I tre temi sono il contenuto, la forma mimetica, i soggetti rappresentati. Insomma: *in nuce* si articola qui la diatriba tra il pensiero riflettente del kantiano giudizio *als ob*, 'come se', in Coleridge, e il giudizio determinante, saldamente appoggiato al reale di Wordsworth. Tale amicizia/inimicizia produsse la loro precipua poesia come risultato di una girardiana, e bloomiana prima, ansietà dell'influenza, entrambi guardando all'altro nel momento creativo nel tentativo di distanziarsi dal loro sé represso.

ABSTRACT: The article examines the mirroring or the *mise en abyme* of the friendship and poetics of W. Wordsworth and S.T. Coleridge as it appears in Coleridge's *Biographia Literaria*. The text shows they have nearly opposite ideas. On the one side, Coleridge relies on the imagination, i.e., the reflective 'as if' Kantian judgement, whereas Wordsworth privileges the poetry of nature and the determinant judgement, realistic and ascertainable. The three themes discussed are content, mimetic form, subjects depicted. The *mise en abyme* of actual poetry into the language of criticism, reflecting two different mindsets, created opposite mimetic methods: the *Biographia* being the mirror of reflection and Coleridge's way of criticising Wordsworth, as to defend himself from his too direct influence. Indeed, this poetic friendship and enmity produced their poetry as a result of a Girardian, and Bloomian before that, anxiety of influence, both poets trying to distance themselves from one another, the other being still present and representing their repressed self.

PAROLE CHIAVE: Coleridge, Wordsworth, mimesis, immaginazione, *mise en abyme*, sé represso, ansia dell'influenza, H. Bloom, R. Girard.

KEY WORDS: Coleridge, Wordsworth, Mimesis, Imagination, *Mise en abyme*, Repressed Self, Anxiety of Influence, H. Bloom, R. Girard.

**SAMUEL TAYLOR COLERIDGE'S
MIRROR FOR POETS:
THE *BIOGRAPHIA LITERARIA*
AS A 'MISE EN ABYME'
OF WORDSWORTH'S POETRY-WRITING**

Yvonne BEZRUCKA (*Università degli Studi di Verona*)

yvonne.bezrucka@univr.it

*This spiritual Love acts not nor can exist
without Imagination, which, in truth
is but another name for absolute power
and clearest insight, amplitude of mind,
and Reason in her most exalted mood.*

W. Wordsworth, *The Prelude*, XIV

*The Genius of the poet hence
May boldly take his way among mankind
Wherever Nature leads*

W. Wordsworth, *The Prelude*, XIII

My contention in this article is that the *Biographia Literaria*¹ acts for Coleridge as a 'mise en abyme' of Wordsworth's poetry, exactly as it happened with the medieval *Mirrors for Magistrates*, which presented matter for thought to those in power – providing a means for the education of the Prince – confronting its readers with emblematic lives and writings of those that were no more. I take this as my matrix and symbolic idea in examining what Coleridge says about his beloved (and despised) friend William Wordsworth.² This will be interesting in that in

1 Samuel Taylor Coleridge, *Biographia Literaria or Biographical Sketches of My Literary Life and Opinions*, ed. George Watson, London, Dent, 1956 [1817], hereafter recalled in the text directly as BL and page numbers.

2 Let us mention here Stephen Maxfield Parrish, *The Art of the «Lyrical Ballad»*, Cambridge MA, Harvard U.P., 1973. The critic revised the conception of the aura of friendship between them, a revisionary attitude present also in Harold Bloom's *The Anxie-*

examining when he is purposefully criticizing him, done so in order to justify himself, he will provide us with food for thought about his own, different poetic choices.

One great critic and scholar of the *fin de siècle* poetry, Arthur Symonds, does not sound encouraging about my chosen instrumental means, given that he famously said that: «The *Biographia Literaria* is the greatest book of criticism in English and one of the most annoying books in any language».³ In order to justify thus this hazardous move, I will quote Coleridge's own apologetic words: «the ultimate end of criticism is much more to establish the principle of writing than to furnish rules on how to pass judgement on what has been written by others».⁴ It is thus with this animating spirit, of establishing if possible the principles of writing, that I undertake my analysis of what Coleridge says, *en abyme*, of Wordsworth's way of writing in his *Biographia Literaria*.

Historically a real friendship between the two poets started when Samuel Taylor Coleridge made the acquaintance of William Wordsworth and his sister, Dorothy, in Somerset in 1795; Wordsworth, soon after, mentioned him directly: «I wished indeed to see more [of Coleridge] - his talent appears to me very great».⁵ Coleridge was so enthusiastic of meeting Wordsworth at Grasmere⁶ that a few years later, in 1798 a moment in time which represented the height of their friendship, as they jointly produced the *Lyrical Ballads*, with a second edition in 1800, and a third in 1802.⁷ Another fellow poet, Robert Southey, joined them and the trio was commonly

ty of Influence: A Theory of Poetry, New York, Oxford U.P., 1973. Their controversial friendship has also been the object of study in William A. Ulmer, *Radical Similarity: Wordsworth, Coleridge and the Dejection Dialogue*, «EHL», Spring 2009, 76, n. 1, pp. 189-213.

3 Arthur Symonds, *Introduction to Samuel Taylor Coleridge, Biographia Literaria*, London, Dent, 1921 [1906], p. X.

4 *Ibid.*, p. XI.

5 Lucy Newlyn, *Coleridge, and Wordsworth, and the Language of Allusion*, London, Oxford U.P., 1986, p. 5.

6 Grasmere, in Cumbria, is at the heart of the Lake District and was made famous by Wordsworth's 14-year residence there.

7 Cf. «The Preface[s]: [1798] 1802, 1805, to S.T. Coleridge, W. Wordsworth, *Lyrical Ballads*» in *Lyrical Ballads: Wordsworth & Coleridge*, eds. R. L. Brett, A. R. Jones, London, Routledge, 1991, pp. 7-9, and pp. 241-272. The differences between the first «Advertisement» and the two editions of the *Prefaces* are cleared on p. 241. See also M. Damer, D. Porter, *Lyrical Ballads: 1798 and 1800, William Wordsworth and Samuel Taylor Coleridge*, Toronto, Broadview, 2008, pp. 31-36.

referred to as 'The Lake Poets'.⁸ By the time of the third edition, as said, in 1802, of *Lyrical Ballads*, Wordsworth, nevertheless, stated to their common friend William Sotheby that he and Coleridge had radically different opinions on poetry. In a letter by Coleridge of 13 July 1802 to his friend Robert Southey,⁹ Coleridge, for his part, stated a rift in their ideas, and friendship:

I rather suspect that somewhere or other there is a radical difference in our theoretical opinions respecting poetry; this I shall endeavour to go to the bottom of, and, acting the arbitrator of the old and new school, hope to lay down some plain and perspicuous, though not superficial canons of criticism respecting poetry.¹⁰

This seems to have given a prompt to William A. Ulmer to write an essay with the title *Radical Similarity*,¹¹ in contrast to what Lucy Newlyn, she too quoting Coleridge, called a «radical difference» of «theoretical opinions» between the two poets, concerning their idea of poetry,¹² positions that had been examined, before them, also by Stephen Parrish.¹³ The friendship between the two was also ruined by the fact that Coleridge had been misinformed by Basil Montagu «that Wordsworth referred to him as a 'burden' and a 'rotten drunkard'». Coleridge was at that point addicted to liquid opium, laudanum, like many other artists (De Quincey, and his *Confessions of an Opium Eater*, 1821, being the major example),¹⁵ and prob-

8 Cf. Ward, William S., *Wordsworth, the 'Lake' Poets, and Their Contemporary Magazine Critics*, «Studies in Philology», vol. 42, no. 1, 1945, pp. 87–113, and for friendship-issues see George Whalley, *Coleridge and Southey in Bristol, 1795* «The Review of English Studies», Vol. 1, No. 4, Oct. 1950, pp. 324–340.

9 In *The Collected Letters of Samuel Taylor Coleridge*, ed. Earl Leslie Griggs, 6 vols., Oxford, Clarendon Press, 1956–1971), vol. 2, p. 830. Hereafter abbreviated as CL and volume cited parenthetically and page number. Coleridge had made similar statements in a letter to William Sotheby on 13 July 1802, cf. CL 2:812.

10 Samuel Taylor Coleridge, *The Letters. Volume 1*, ed. Earnest Hartley Coleridge, Altemünster, Jürgen Beck Verlag, s.d., [1895], p. 204.

11 See William A. Ulmer, *op. cit.*, pp. 189–213.

12 Lucy Newlyn, *Reading, Writing, and Romanticism: The Anxiety of Reception*, cit., p. 87.

13 See Stephen Maxfield Parrish, *The Wordsworth-Coleridge Controversy*, «PMLA», vol. 73, n. 4, pp. 367–374, where «radical Difference» is invoked by Coleridge between him and Wordsworth in a letter to Sotheby in 1802, p. 367. See also his *The Art of the «Lyrical Ballad»*, cit., *passim*.

14 Duncan Wu (ed.), *Romanticism: An Anthology*, Malden, MA, Blackwell Publishers, 1998, p. 448.

15 Opium, we must point out, during that time, was used as a medicine sold by apothec-

ably recognizing the truth behind the accusation. But besides the personal issues, Coleridge states his theoretical disagreements with Wordsworth also in the *Biographia Literaria*. In chapter XIV, speaking of the plan of the *Lyrical Ballads*, he states that they had decided to put their respective efforts in pursuit of two different aims:

My endeavours should be directed to persons and characters supernatural, or at least romantic; yet so as to transfer from our inward nature a human interest and a semblance of truth sufficient to procure for these shadows of imagination that willing suspension of disbelief for the moment, which constitutes poetic faith. Mr. Wordsworth, on the other hand, was to propose to himself as his object to give charm of novelty to things of everyday life. (BL: XIV, 168)

The mentioning of «persons and characters supernatural» is a distinguishing mark of what I see as a feature of the invention of a 'Northern aesthetics', which, during the 16th, 17th, 18th, and 19th centuries, retrieves the Celtic tradition of supernatural and magic creatures, like the fairies, as well as its chthonic, underworld ones. These mentioned characters were also present in the latent tradition of King Arthur, a literary strain later defended by the Warton Brothers' first *History of English Poetry* (1774-1778-1781).¹⁶ Shakespeare had himself contributed to the revival of the autochthonous Northern tradition with his *Midsummer Night's Dream* (1595-96), while a similar move had already appeared in Spenser's *The Fairie Queene* (1590). Fairies were later directly linked to 'romantic' elements in poetry, as the third Satyrane's letter, by Coleridge, to «a Lady in Ratzeburg», describing a part of Hamburg, demonstrates:

The trees on the ramparts [...] could not have been more regular, All else was obscure. *It was a fairy scene!* – and to increase its romantic character, among the moving objects, thus divided into alternate shade and brightness, was a beautiful child, dressed with the elegant simplicity of an English child, riding on a stately goat, the saddle, bridle, and other accoutrements

caries, see my essay: Yvonne Bezrucka, *Food for Dreams and an Appetite for Nations: Opium and Darwinian Metaphors in Victorian Literature*, «RSV», 44, pp. 31-53.

16 See my study of the Warton Brothers' *History of English Poetry* in Yvonne Bezrucka, *The Invention of Northern Aesthetics in 18th-Century English Literature*, Newcastle Upon Tyne, Cambridge Scholars, 2017, pp. 81-92, 171-184.

of which were in a high degree costly and splendid.¹⁷

If we read the *Biographia Literaria* what immediately becomes relevant is Coleridge's focus on the opposition of intents agreed upon by the two poets: Wordsworth was to exercise a «faithful adherence to the truth of nature» as to intensify and «excite the sympathy of the reader» whereas Coleridge had to exercise «the power of giving the interest of novelty by the modifying colours of imagination» (BL: XIV,168). A third hypothesis, «the practicability of combining both», which would produce the sudden charm which «accidents of light and shade, which moon-light or sunset diffused over a known and familiar landscape» (Ibid.), what we nowadays would call an estrangement or sublime effect, was not pursued. One intention was then to aim at a style convenient to depict the «poetry of nature» pursued by Wordsworth, the other was to pursue a poetry of «dramatic truth of created events by the make believe as if they were true», pursued by Coleridge. The plan was then to create:

a series of poems [...] composed of two sorts. In the one, the incidents and agents were to be, in part at least, supernatural; and the excellence aimed at was to consist in the interesting of the affections led by the dramatic truth of such emotions, as would naturally accompany such situations, supposing them real. For the second class subjects were to be chosen from ordinary life: the characters and incidents were to be chosen from ordinary life. (Ibid.)

What we also know for sure is that Coleridge went to Germany to study German philosophy, and that they all departed, in 1798, Coleridge and the Wordsworth (William and Dorothy), landing in Hamburg on 19th September 1798, and returning in 1799. On arrival they parted and Coleridge was a guest of the brother of the poet Klopstock, a philosopher, who might have directed him to Kant's work, because the words previously used, and – unequivocally – the 'as if' reference reminds us of Kant's work on the determinant and the reflective judgement in his *Critique of Judgement* (1790), the phrase 'as would' in the previous is in fact a direct reference to the Kantian language pertaining to the reflective judgement, which is the result of an 'als ob'- attitude, in German, or an 'as if' hypothesis in English – which is the par excellence hypothesis of

17 This group of three letters appears towards the end of the *Biographia* and is called *Satyranes Letters*. They appear at the end of Chapter XXII, as an adjunct, in Arthur Symons' edition of the *Biographia Literaria*, cit., p. 297 (my emphasis).

the imagination – in contrast to the determinant judgement which refers to real and physical, scientifically ascertainable, rules of nature.¹⁸ Indeed, the *als ob* (as if) gives laws only to judgement but not to nature. Kant speaking of Newton says:

So all that Newton has set forth in his immortal work on the Principles of Natural Philosophy may well be learned, however great a mind it took to find it all out, but we cannot learn to write in a true poetic vein, no matter how complete all the precepts of the poetic art may be, or however excellent its models.¹⁹

This is not to be taken as implying that such a reasoning must be actually assumed (for it is only the reflective judgement which avails itself of this possibility as a principle for the purpose of reflection and not for determining anything): «but [that] this faculty rather gives by this means a law to itself alone and not to nature» (K:16).

Now this transcendental concept of a purposiveness of nature is neither a concept of nature nor of freedom, since it attributes nothing at all to the object, i.e. to nature, but only represents the unique mode in which we must proceed in our reflection upon the objects of nature with a view to getting a thoroughly interconnected whole of experience, and so it is a subjective principle, i.e. maxim, of judgement. (K:19)

It is therefore, to simplify, the principle of the imagination which foremost proceeds via as-if hypotheses.

Let us now read how the reflective judgement affects chapter XIV of the *Biographia Literaria* where the as-if hypotheses create different ways of writing:

During the first year that Mr. Wordsworth and I were neighbours, our conversations turned frequently on the two cardinal points of poetry, the power of exciting the sympathy of the reader by a faithful adherence to the truth of nature, and the power of giving the interest of novelty by the modifying colours of imagination [XIII]. The sudden charm, which accidents

18 I have diffusely studied these connections in Yvonne Bezrucka, *Genio e immaginazione nel Settecento Inglese*, Verona, Università di Verona, 2002.

19 Immanuel Kant, *Critique of Judgement*, ed. Nicholas Walker, New York, Oxford U.P., 2007 [1790], p. 138, hereafter recalled in the text as K: and page number.

of light and shade, which moon-light or sunset diffused over a known and familiar landscape, appeared to represent the practicability of combining both. These are the poetry of nature. [...]

In this idea originated the plan of the *Lyrical Ballads*; in which it was agreed, that my endeavours should be directed to persons and characters supernatural, or at least romantic; yet so as to transfer from our inward nature a human interest and a semblance of truth sufficient to procure for these shadows of imagination that willing suspension of disbelief for the moment, which constitutes poetic faith. Mr. Wordsworth, on the other hand, was to propose to himself as his object, to give the charm of novelty to things of every day, and to excite a feeling analogous to the supernatural, by awakening the mind's attention to the lethargy of custom, and directing it to the loveliness and the wonders of the world before us; an inexhaustible treasure, but for which, in consequence of the film of familiarity and selfish solicitude, we have eyes, yet see not, ears that hear not, and hearts that neither feel nor understand.

With this view I wrote *The Ancient Mariner*, and was preparing among other poems, *The Dark Ladie*, and *The Christabel*, in which I should have more nearly realized my ideal, than I had done in my first attempt. But Mr. Wordsworth's industry had proved so much more successful, and the number of his poems so much greater, that my compositions, instead of forming a balance, appeared rather an interpolation of heterogeneous matter. Mr. Wordsworth added two or three poems written in his own character, in the impassioned, lofty, and sustained diction, which is characteristic of his genius. In this form the *Lyrical Ballads* were published [...]. To the second edition he added a preface of considerable length; in which, notwithstanding some passages of apparently a contrary import, he was understood to contend for the extension of this style to poetry of all kinds, and to reject as vicious and indefensible all phrases and forms of speech that were not included in what he (unfortunately, I think, adopting an equivocal expression) called the language of real life. [...]

My own conclusions on the nature of poetry, in the strictest use of the word, have been in part anticipated in some of the remarks on the Fancy and Imagination in the early part of this work. What is poetry? – is so nearly the same question with, what is a poet? – that the answer to the one is involved in the solution of the other. For it is a distinction resulting from the poetic genius itself, which sustains and modifies the images, thoughts, and emotions of the poet's own mind.

[...] Finally, Good Sense is the Body of poetic genius, Fancy its Drapery,

Motion its Life, and Imagination the Soul that is everywhere, and in each; and forms all into one graceful and intelligent whole. (BL, ch. XIV, pp. 168-174)

The *Biographia* is thus, not by chance, called '*Literaria*': it can be seen as an 'imaginative' and specular reduplication²⁰ of things literary in the metalanguage of criticism as a *mise en abyme*, and as such also a critical self-analysis of the act of writing, produced via the 'two mindsets' that can be used in reproducing, representing and in thinking reality, as being different in the two poets. These theoretical statements serve Coleridge to set Wordsworth's way of 'representing' reality – *en abyme* – via contrast and similarities, as to create and justify his own distinguished style, filtering it critically as to make sense of reality even if in the modality of an unusual non-determinant way, privileging the 'reflective' capacities of the mind, pursuing, and championing the guiding romantic ideal of liberty and independence from constraints. This done rather than through the empiric Baconian inductive determination via scientific laws, but, in this case, following mimetic rules. The two poets, via Coleridge's reflections, paved their way along two diverse paths of their gnosis, the apprehension via reflection, scientific comprehension producing in the end different mimetic methods and styles of representing reality.

Connected to this master-interpretation, the *Biography*, as such, looks rather like a mirror – the device for a 'conscious' *mise en abyme* of writing and its challenges – that Coleridge uses – so we are entitled to think in reading certain excerpts – to criticising Wordsworth's works. But why? Probably to defend his own narcissistic writing-style. *The Biographia* provided Coleridge the opportunity to measure '*en abyme*', i.e. in a specular way, through another poet's poetry, that of Wordsworth – considered to be the 'father' of English Romanticism – to draw attention to his own style, and defending thus his own 'imaginative' poetical choices and poetry-production, through his critique of Wordsworth's poetry. Wordsworth will not be late in examining the deteriorating friendship with Coleridge in *A Complaint* by comparing their friendship to a well that he hoped would never dry.²¹ The two poets are nevertheless variously different and this took its toll.

The themes that Coleridge addresses via Wordsworth can be abridged

20 See Lucien Dällenbach, *Le Récit Spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, 1977, concerning specular reduplication, in the case of Coleridge a metacritical one, reflecting about how this determines the way of writing.

21 Duncan Wu (ed.), *Romanticism: An Anthology*, cit., electronic edition, p. 1017.

into three strategic topics:

1. Content: the depiction of Nature seen through a still pastoral matrix, of old rural England, as a perfect countryside-life habitat, which is, nevertheless, threatened, for example, by the strictly economic knowledge of trusts and legal matters on properties, as happens in the poem «Michael» (1800). This poem expresses an emblematic last instance of this kind of life, and is portrayed concentrating one's attention on Luke, the son of the shepherd, who is obliged to go into exile to America, because his fatherland is not his anymore. This focus will make Jonathan Bate affirm that, from an environmentalist perspective, Wordsworth is the father of a new poetry of Nature,²² something we could probably contest with the affirmation that Coleridge not only wrote about the necessity of a new attitude towards Nature's protection in his emblematic poem «The Rime of the Ancient Mariner» (1798 1st v., revised in 1817, in the collection *Lyrical Ballads*), but he also focused on the Cartesian dualism of humankind and nature where the sin of the violation of mother earth is depicted with the climate-change aftermath of her own revolt. This poem is also a good anticipation of nowadays' urgent issues, confirmed by the incontestable fact that if nature does not speak, it takes action. Coleridge's ideas, with the Mariner, anticipate a beforetime deep-ecology attitude like the one of Arne Naess,²³ in espousing James Lovelock and Linn Margulis's *Gaia Theory*, thus anticipating topical issues of our own times.²⁴

2. The second field of disagreements is mimetic form. Wordsworth feels entitled to attack Coleridge: «The poem of my friend has indeed great defects, [...] the principle person has no character [...] [the Mariner] does not act but is continually acted upon [...] the events have no necessary connection».²⁵ More importantly, he stresses that «the imagery is some-

22 See Jonathan Bate, *Romantic Ecology: Wordsworth and the Environmental Tradition*, London, Routledge, 1991.

23 See Yvonne Bezrucka, *Nature as Oikos and Kepos: Ecocriticism as a Branch of Bioethics*, «Nuovi Quaderni del CRIER», X, 2013, pp. 33-54, where I analyse various ecological positions in order to point to bioethics and deep ecology as possible solutions, for the ethics of animals and of all vegetal and mineral species as well, along the line of the intrinsic value of «non-human life on earth». For 'deep ecology' see Arne Naess, *Self-realization: An Ecological Approach to Being in the World*, «The Trumpeter», 4, 3, 1987, pp. 35-42.

24 James Lovelock's idea of the Earth as a bio-organism, a hypothesis on which he has worked since the 1960s, took form in his book: *Gaia. A New Look at Life on Earth*. Oxford, Oxford U.P., 1989.

25 Duncan Wu, (ed.) *Romanticism: An Anthology*, cit., electronic edition p. 1529, quoting

what too laboriously accumulated»²⁶ meaning that he believed the concise, meticulous descriptions in Coleridge were a flaw. In fact, Wordsworth, even here, attacks what he, purposefully, does not, avoiding imagery and using 'personification'. Furthermore, the two poets disagree also on the controversial point of using «the language of man speaking to man» rather than the 18th-century 'poetic diction' of Alexander Pope and John Dryden, which Coleridge did not totally approve of, but which became a stronghold in the famous *Preface to Lyrical Ballads*.

3. Subjects depicted: relevant seems in Wordsworth also the democratic depiction of those people in villages even the impaired, minority-people which had not previously found a literary 'poetic' channel for their presence, as testified in «The Idiot Boy» or in «The Blind Highland Boy».²⁷ Coleridge had privileged supernatural characters.

What is then the strategy which Coleridge uses to criticize Wordsworth in order to defend himself? It is that of initially paying homage to his friend, by focusing on his way of writing, then demolishing it to aggrandize his own different choices: both stylistic and thematic ones. Two are the chapters where this aim is brought forth in the *Biographia* (XXII and XIV), criticising how Wordsworth took inspiration from nature via the «spontaneous overflow of feeling», but via also the thoughtful «emotions recollected in tranquillity», or attacking how he lets himself be mesmerized and influenced by nature, for example in *Tintern Abbey*. Passion, as Lucy Newlyn says, was for Coleridge more important than a polished and artificially 'recollected' language.²⁸ Coleridge was concerned with the Christian God and looks for his signs, Wordsworth was an Anglican inclined to pantheism, who emphasizes religious symbolism.

Last but not least, this point regards the defence of the faculty of the imagination, which Coleridge recovers from the 'Enlightened' romantic strand,²⁹ that had recovered Locke and Hume, via Joseph Addison

from *Lyrical Ballads* (2nd edition, 2 vols, 1800).

26 *Ibid.*

27 William Wordsworth, *Poems*, Volume I, (1815), see «The Blind Highland Boy». Cf. also Claire Laville, *Idiocy and Aberrancy: Disability, Paul de Man, and Wordsworth's Idiot Boy*, «An Interdisciplinary Critical Journal», 47, 2, June 2014, pp. 187-202.

28 Cf. Lucy Newlyn, *Coleridge, and Wordsworth, and the Language of Allusion*, cit., *passim*.

29 I have developed extensively this point in Yvonne Bezrucka, *A New Romantic Canon: 'Enlightened Romanticism'. Addison's Rejection of Innatism and 'The Pleasures of the Imagination' (1712)*, «Romanticismi. La rivista des C.R.I.E.R.», 4, 2019, p. 11-51.

and his *The Pleasures of the Imagination* (1712)³⁰ whereas, on the contrary, Wordsworth relies on the Neoplatonic understanding of cognition as being a faculty already present in the mind, and not inscribed by external experiences on the *tabula rasa* of the mind.³¹ It is in particular this last point that seems controversial between the two poets, regarding the differences between the use of the primary fancy and the secondary, esemplastic, imagination.³² Indeed, via *The Pleasures*, published in Addison's Journal «The Spectator» (1712-1714), the faculty of the imagination becomes not a gift of the gods but a faculty present in all human minds, which, activated by sight – the major faculty of the senses, imprints impressions on Locke's model of the mind seen as a *tabula rasa* – which in their turn activate thought and the imagination: inaugurating a rejection of innatism. This last upheld the creationist idea and, most importantly, the antidemocratic hierarchical idea of the innate geniuses, that were, being the best talented people, chosen and privileged by the gods. In this sense I see Addison's work as the first European real pre-romantic work which provides, via John Locke's attack on innatism, an anticipation of all traits of Burke's treatise on the Sublime empowering the senses – and the body – as the only gates and filters of knowledge. How this important freedom and equality principle of humankind is then linked to the invention of a Northern aesthetics is developed in another book of mine.³³

If the reader had been created with the Reformation's emphasis on the personal reading of 'the' Book: the Bible, via Addison, it was the turn of the birth of the observer, the one who monitors situations in contrast to the one who accepts authorities as such. Addison indeed anticipates the theory of the primary and the secondary imagination, a faculty that all people possess and, eventually, not only the geniuses. Joseph Addison, as I hope to have demonstrated in *Genio e immaginazione*,³⁴ seems to have been a basis for Kant's *Critique of Judgement* (1790).³⁵

30 See Joseph Addison, *The Pleasures of the Imagination* (1712 nos. 411-421), in «The Spectator» (1712-1724).

31 See Keith G. Thomas, *Wordsworth, and Philosophy: Empiricism and Transcendentalism in the Poetry*, Ann Arbor, Michigan U.P., 1989.

32 I have dealt with this extensively in Yvonne Bezrucka, *A New Romantic Canon...*, cit.

33 See Yvonne Bezrucka, *The Invention of Northern Aesthetics in 18th-Century English Literature*, cit., *passim*.

34 For Kant's use of Addison see Yvonne Bezrucka, *Genio e Immaginazione*, cit., p. 133, note 3 and *passim*.

35 For the philosophical connections between Germany and the United Kingdom, see Rosemary Ashton, *England and Germany*, in Duncan Wu (ed.), *A Companion to Ro-*

Using William A. Ulmer's study *Radical Similarity: Wordsworth, Coleridge, and the Dejection Dialogue*³⁶ where he speaks of an «agonistic rivalry» between the two poets (189) that Stephen Parrish sees pared down by critics (189)³⁷, Ulmer comes to the conclusion that Wordsworth in showing to Coleridge what true poetry was, «emasculated him» (190), showing him that he «was no Poet» (190, CL 2:714). Coleridge, Ulmer says, took his revenge by making Wordsworth concentrate for years on a philosophical poem, *The Recluse*, later to be incorporated in *The Prelude*. William Ulmer makes thus a good point in confirming the antagonism of which Harold Bloom speaks in his *Anxiety of Influence*, a revision-based theory made of appropriation and subversion in order to attest one's difference from one's elected model, and I think that we cannot stress enough the results this friendship and enmity produced. If, as William Ulmer says:

Wordsworth and Coleridge initially controlled their oppositions successfully enough to collaborate and encourage each other's best writing. But with the passing of time, scholars caution, Wordsworth creatively emasculated Coleridge, while Coleridge took his slowly gathering revenge by obligating Wordsworth to a philosophical project, *The Recluse*, which his temperament left him helpless to complete. One could almost say that the two men destroyed each other as writers and that certainly seems to have been Coleridge's opinion when he commented to William Godwin, in 1801, «The Poet is dead in me... If I die, and the Booksellers will give you anything for my Life, be sure to say – 'Wordsworth descended on him, [and] by showing to him what true Poetry was, he made him know, that he himself was no Poet.'»(CL, 2:714). Wordsworth and Coleridge criticism has extended the «radical Difference» dialectic further still by incorporating it into the poetry itself. So, the story of the two poets' growing estrangement has become a story told by their poems.³⁸

manticism, Oxford, Blackwell Publishing, 1999, pp. 535-544.

36 William A. Ulmer, *Radical Similarity: Wordsworth, Coleridge, and the Dejection Dialogue*, «ELH», vol. 76, 1, Spring 2009, pp. 189-213.

37 See Stephen Maxfield Parrish, *The Art of the 'Lyrical Ballad'*, cit., *passim*, and Id., *The Wordsworth-Coleridge Controversy*, cit., pp. 367-374.

38 William A. Ulmer, *art. cit.*, p. 190.

We cannot restrain us to apply the above *mise en abyme* grid to a more significant echoing contrastive passage between Wordsworth's and Coleridge's works to see how both poets analyse each other's poetry in order to produce their own, via *en abyme* criticism, guided by willful opposition. I am here using Harold Bloom's anxiety of influence,³⁹ but also, in a certain sense, René Girard's 'triangulation' of the mimetic or rival desire, desire never really being one's own but cast via one's admired and elected «driver and model», in this case the *en abyme* literary text.⁴⁰ A *locus classicus* is the fact that the relation between Wordsworth and Coleridge, in 1802, when Wordsworth read to Coleridge the first 4 stanzas of *Immortality Ode*, and as a reaction Coleridge produced his first draft of *Dejection: an Ode*, the version called «A Letter to -----» composed on the same day of Wordsworth's reading, the 4th of April, and published on the 20th. Repeated criticism on other poems prompted Coleridge to publish the rewriting or the Letter as *Dejection: An Ode*, published in October 1802, the anniversary of both Coleridge's and Wordsworth's marriages.⁴¹

What is the result of this agonistic poetry writing? A radical Similarity which produces echoes via Dissimilarity:

The echoes of the opening tableau of the «Ode» in the «Letter» are entirely manifest: Wordsworth's «celestial light, / The glory and the freshness of a

39 «Bloom's account of the nature of interactions between poets in *The Anxiety of Influence* is built on the idea that the relationship between a poet and their predecessors is an antagonistic one, and that the poet is in a state of anxiety over the possibility of originality in relation to a massive poetic tradition. The idea has a particular utility when it comes to uncovering the prejudices of an interpreter such as Coleridge. All of Coleridge's energies during the latter part of his life were directed towards the goal of philosophical originality. As a result, his interpretations of his philosophical predecessors and contemporaries are marked by the most fundamental of all of Coleridge's prejudices: his desire to be able to pursue creative philosophical production alongside them. In other words, the kind of anxiety that Bloom describes as characteristic of poets in relation to their poetic predecessors also holds of Coleridge in relation to his philosophical predecessors. The result of this is that Coleridge's frequent miss-readings of texts, exaggerated disagreements with texts, and even more frequent exhibitions of anxiety can be used as landmarks in the business of uncovering his prejudices.» (Richard Berkeley, *Coleridge and the Crisis of Reason*, London, Palgrave, 2007, p. 10).

40 For the role of envy in the triangulation of desire see René Girard, *Deceit, Desire, and the Novel: Self and Other in Literary Structure*, trans. Y. Freccero, Baltimore, Johns Hopkins U.P., 1976.

41 William A. Ulmer, *art. cit.*, p. 191.

dream» (CW, 4-5) recurs in Coleridge's «This light, this glory, this fair luminous mist» (C, 310); Wordsworth's «My head hath it's coronal» (CW, 40) recurs in Coleridge's «I too will crown me with a coronal» (C, [Dejection]1,36); Wordsworth's «The things which I have seen I now can see no more» (CW, 9) recurs in Coleridge's «They are not to me now the things which once they were» (C, 294), and so on.⁴²

We can thus draw a contrastive table: Wordsworth, on the one side, is interested in the natural environment, in the human heart, in pantheism, in palpable reality, and is not against prosaic literalism. Coleridge, on the other side is interested in the supernatural quality of nature and he has a theocentric vision, is thus interested in abstractions, and uses symbolic understanding. Nevertheless, as seen, in my opinion he rejects innatism, for what concerns the imagination.

To conclude: we could say that if the *mise en abyme* – as it is exerted in the *Biographia Literaria* via literary references to ways of writing – criticizes the stylistic choices of writing of the rival poet, it can also be seen as an appropriation of the rival poet's choices, providing us a clear proof that writing is always re-writing. The poetic *mise en abyme* here examined can thus be inserted into a catalogue of the 'anxiety of influence' list of devices and as a Girardian reaction, or as a possible and impossible dismissal of the influence, which remains, even if removed, still, an influence, as the triangular mimetic desire, focused on the poetry of the rival poet, and determined by rivalry, confirms once more.⁴³

The important element that still remains to be stressed here is the role of the critic. People with a strong imagination can capture without too much of an effort images that might become emblematic syntheses of beauty or of situations, «objective correlatives» as T.S. Eliot would call them, which are – via the imagination and the 'als ob' process – related to the reflective judgement and not the determinant one, and a mode of reflection that opens our capacity to imagine also what has not yet been envisaged, or what maybe will be in the future, a sheer novelty as such, a process that Thomas Kuhn⁴⁴ (1962) sees as the trigger that produces also scientific revolutions, which do not always proceed by the daily pains-

42 *Ibid.*, p. 193.

43 See Eve Kosofsky Sedgwick, *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*, New York, Columbia U.P., 1985.

44 Thomas S. Kuhn, *The Structure of Scientific Revolutions*, Chicago, University of Chicago Press, 1962.

taking job of putting together, setting up, and piling one information after the other, until a design is cast or casts itself, but which is rather the result of the capacity to create, or like Einstein did, a momentum when the big acceleration of knowledge happens. This gave him the possibility to formulate the relativity-hypothesis of a waving universe ridden by the presence of black holes. Maybe a similarity could be drawn via a process of knowledge reached by *gnosis*, underlining the fact that it is not the result of an activity of constant amelioration and only, sometimes, the result of happy intuitions and sudden revelation. However, and this is my contention, if there is a critic that can meta-linguistically open the *mises en abyme* scattered in texts, via the explanatory capacity to define how dissimilar specularity works, this has to be Coleridge, who in musing over the literary friendship/enmity, but still partnership with Wordsworth, used the *mise en abyme* as a rhetorical device which opened symbolic clues that provided him, and us, hints about how the poetical creative process sets off, and thus providing us the possibility of tracing influences, by imitating either the better authors, as Robert Louis Stevenson did, or using a copying process in order to learn, or to analyse one's unacknowledged *mises en abyme*, more or less spontaneous ones, which later once explained might and can produce the drive for new unexpected processes of understanding, processes that critics try to make use of every day.

T. S. Eliot's quote from his essay *Tradition and the Individual Talent* where he says that each new work of art changes and modifies and re-adjusts the whole previously accumulated knowledge, is a case in point here,⁴⁵ as intuitions are a gift bestowed, that need to be pursued and explained. I suppose thus that a *mise en abyme* pertains to the field also of 'objective correlatives' that need, probably, to be restudied, since the plus of a *mise en abyme* is its unclarity, the 'fortunate confusion', or 'fruitful disorder' of which William Empson speaks in his *Seven Types of Ambiguity* (1930), the book which ushered in the New Criticism School in the USA.⁴⁶

45 T.S. Eliot, *Tradition and the Individual Talent*, in Id., *Selected Essays*, London, Faber 1986 [1932], p. 15.

46 William Empson, *Seven Types of Ambiguity*, London, Hogarth Press, 1984 [1930], see p. V and 174.

DIE SCHRIFT ALS KÖRPER DES KÖRPERS: E.T.A. HOFFMANNS *LEBENS-ANSICHTEN DES KATERS MURR*

Peter KOFLER (*Università degli Studi di Verona*)
peter.kofler@univr.it

RIASSUNTO: La scrittura è il corpo del corpo. In questo modo si può definire il rapporto tra corpo e scrittura. Nel caso del romanzo di E. T. A. Hoffmann però questa definizione deve essere così precisata: la scrittura è il corpo del corpo di un gatto. E trattandosi del corpo di un gatto, questo corpo del corpo si trasforma in una scrittura felina. A rigor di logica, ciò implicherebbe una illeggibilità di questa scrittura per tutti i non-felini e quindi anche per gli esseri umani, una scrittura con il sigillo di un corpo felino. Hoffmann tuttavia crea un gatto molto particolare, persino unico nel suo genere, in cui un lato esteriore perfettamente felino si combina con un lato interiore inconfondibilmente antropomorfo. Questo lato interiore, l'anima del gatto, se così si può dire, è spinto da fortissime ambizioni poetico-filosofiche, le quali tuttavia fanno molta fatica a esternarsi in un corpo animale. Contro ogni aspettativa però, nel romanzo di Hoffmann i confini tra gatto ed essere umano sono tutt'altro che netti. Infatti, il gatto Murr possiede un corpo semiotico, che lo predispone ad una scrittura felina sapientemente messa in scena dall'autore.

ABSTRACT: Writing is the body's body. This is how the relationship between body and writing may be defined. In E. T. A. Hoffmann's novel, this relation needs to be specified as follows: writing is the body of a cat's body, and, as such, this body's body becomes a kind of feline writing. Strictly speaking, this would imply that this writing, being the expression of a feline's body, is illegible to all non-feline beings and hence also to humans. Yet, Hoffmann creates a very special and unique cat, which combines its perfectly feline outward appearance with an unmistakably anthropomorphous inner dimension. This inner dimension, the cat's soul, so to speak, is deeply moved by literary and philosophical ambitions, which nevertheless can hardly express themselves through the body of an animal. Yet, contrary to all expectations, in Hoffmann's novel the border between cat and man is all but neatly drawn. As a matter of fact, Murr, the cat, is cunningly endowed with a semiotic body which allows a feline writing.

PAROLE CHIAVE: Scrittura, corpo, semiotica, (il-)leggibilità.

KEY WORDS: Writing, Reading, Body, Semiotics, (Il-)legibility.

DIE SCHRIFT ALS KÖRPER DES KÖRPERS: E.T.A. HOFFMANNS LEBENS-ANSICHTEN DES KATERS MURR

Peter KOFLER (*Università degli Studi di Verona*)
peter.kofler@univr.it

»Ernst Theodor (Wilhelm) Amadeus Hoffmann«, so Yvonne-Patricia Alefeld in ihrer 2017 erschienenen Monographie,

gehörte zu Lebzeiten zu den erfolgreichen deutschen Erzählern. Seine vielseitige künstlerische Begabung zeigt sich bei Weitem nicht nur in der Schriftstellerei. Er war ein talentierter Zeichner und Karikaturist, betätigte sich als Bühnenbildner und als Dirigent, verfasste [...] Musikkritiken und komponierte Kammermusik, Opern und Sinfonien.¹

Mit den *Lebensansichten des Katers Murr* legt Hoffmann seinen zweiten und zugleich letzten Roman vor.² Der erste Teil erscheint, vordatiert auf das Jahr 1820, im Dezember 1819, der zweite 1821, vordatiert auf 1822. In der *Nachschrift des Herausgebers* wird jedoch mit Bedauern mitgeteilt, dass die Selbstbiographie des Katers »Fragment bleiben« muss, da »der Verblichene seine Lebens-Ansichten nicht geendet hat«.³ Ein dritter Teil wird in der *Nachschrift des Herausgebers* zwar angekündigt,⁴ ist jedoch nie

1 Yvonne-Patricia Alefeld, *E. T. A. Hoffmann*, Marburg, Tectum Verlag, 2017, S. 9.

2 Hoffmanns erster Roman waren die 1815/1816 erschienenen *Elixire des Teufels*.

3 E. T. A. Hoffmann, *Lebens-Ansichten des Katers Murr. Werke 1820-1821*, hrsg. v. Hartmut Steinecke, Frankfurt am Main, Deutscher Klassiker Verlag, 1992, S. 457. »Den klugen, wohlunterrichteten philosophischen, dichterischen Kater Murr«, so der Herausgeber im Ton einer Todesanzeige, »hat der bittere Tod dahingerafft mitten in seiner schönen Laufbahn.« (*Ibid.*). Diese Todesanzeige stellt sich an die Seite jener, mit denen Hoffmann 1821 den Tod seines Hauskaters gleichen Namens bekanntgegeben hatte. Vgl. Monika Schmitz-Emans, *Lebens-Ansichten des Katers Murr nebst fragmentarischer Biographie des Kapellmeisters Johannes Kreisler in zufälligen Makulaturblättern. Herausgegeben von E. T. A. Hoffmann (1819/21)*, in Christine Lubkoll und Harald Neumeyer (Hrsgg.), *E. T. A. Hoffmann Handbuch*, Stuttgart, Metzler, 2015, S. 152-160: 152.

4 Der Herausgeber teilt darin mit, dass »sich in den nachgelassenen Papieren des verewigten Katers noch so manche Reflexionen und Bemerkungen gefunden [hätten],

veröffentlicht worden. Der Untertitel: *nebst fragmentarischer Biographie des Kapellmeisters Johannes Kreisler in zufälligen Makulaturblättern*, weist Hoffmanns Text als Doppelroman aus, der zudem, wie man es von der Romantik gewohnt ist, eine äußerst komplexe Rahmenstruktur aufweist. Auf das *Vorwort des Herausgebers* folgt nämlich nicht nur die *Vorrede des Autors*, sondern ein weiteres, als unterdrückt ausgewiesenes und mit einer Anmerkung des Herausgebers versehenes Autoren-Vorwort.

Gemeinhin besteht die Rolle eines Herausgebers darin, als erster Leser zu fungieren, das Geschriebene zum Druck zu befördern und als Gewährsmann für die Einheitlichkeit des Textes aufzutreten.⁵ In Hoffmanns Roman allerdings berichtet der Herausgeber davon, wie er erschrocken sei, »als er gewährte, daß Murrs Geschichte hin und wieder abbricht, und dann fremde Einschießel vorkommen, die einem andern Buch, die Biographie des Kapellmeisters Johannes Kreisler enthaltend, angehören.«⁶ Dieses »Durcheinander«⁷ sei jedoch darauf zurückzuführen, dass der Kater Murr bei Niederschrift seiner Vita »ohne Umstände ein gedrucktes Buch« zerrissen habe, um dessen »Blätter harmlos teils zur Unterlage, teils zum löschen« zu verwenden.⁸ »Diese Blätter«, so der Herausgeber weiter, »blieben im Manuskript und – wurden, als zu demselben gehörig, aus Versehen mit abgedruckt!«⁹ Wir haben es hier also mit einer ganz besonderen Art von Herausgeber-Szene zu tun, denn ihr Verfasser erscheint »als Verursacher einer strukturbestimmenden Rahmenkonfusion«, die als Ergebnis »seiner editorialem Unzuverlässigkeit« aufzufassen ist.¹⁰

Diesem offensichtlich gescheiterten Herausgeber, der sich übrigens mit E.T.A. Hoffmann unterschreibt und sich damit als ironische Abspaltung

die er in der Zeit aufgeschrieben zu haben scheint, als er sich bei dem Kapellmeister Kreisler befand. [...] Der Herausgeber findet es daher der Sache nicht unangemessen, wenn er in einem dritten Bande, der zur Ostermesse erscheinen soll, dies von Kreislers Biographie noch vorgefundene den geneigten Lesern mitteilt« (E. T. A. Hoffmann, *Lebens-Ansichten des Katers Murr*, a.a.O., S. 457).

5 Vgl. Uwe Wirth, *Die Schreib-Szene als Editions-Szene. Handschrift und Buchdruck in Jean Pauls „Leben Fibels“*, in Martin Stingelin (Hrsg.), *„Mir ekelt vor diesem tintenklecksenden Säkulum“. Schreibszenen im Zeitalter der Manuskripte*, München, Fink, 2004, S. 156-174: 157.

6 E. T. A. Hoffmann, *Lebens-Ansichten des Katers Murr*, a.a.O., S. 12.

7 *Ebd.*, S. 11.

8 *Ebd.*, S. 12.

9 *Ebd.*

10 Uwe Wirth, *Die Geburt des Autors aus dem Geist der Herausgeberfiktion. Editoriale Rahmung im Roman um 1800: Wieland, Goethe, Brentano, Jean Paul und E. T. A. Hoffmann*, München, Fink, 2008, S. 377.

des realen Autors präsentiert, stellt sich, neben dem ungenannten Verfasser der Kreisler-Biographie, ein intradiegetisches Autor-Ich an die Seite, das sich als »Murr. (Étudiant en belles lettres)«¹¹ ausweist und in seiner *Vorrede* unverhohlen um die Gunst der Leser wirbt: »[I]hr seid es, ihr fühlenden Seelen, ihr rein kindlichen Gemüter, ihr mir verwandten treuen Herzen, ja ihr seid es, für die ich schrieb«.¹² Das daran anschließende *Vorwort* des sich diesmal als »Homme de lettres très renommé«¹³ zeichnenden Murr entpuppt sich als Parodie der Genieästhetik und des deutschen Bildungsromans: »Mit der Sicherheit und Ruhe«, schreibt der Autor, »die dem wahren Genie angeboren, übergebe ich der Welt meine Biographie, damit sie lerne, wie man sich zum großen Kater bildet, meine Vortrefflichkeit im ganzen Umfange erkenne, mich liebe, schätze, ehre, bewundere, und ein wenig anbete.«¹⁴

Einheitlichkeit herrscht in der Forschung darüber, dass es sich beim *Kater Murr* um einen Roman handelt, der das Schreiben und die Schrift ironisch-effektiv in Szene setzt. Sarah Kofmann spricht ausdrücklich von einem »Text über die Schrift«.¹⁵ Insbesondere die Autobiographie Murrs müsse als »Buch über das Schreiben« aufgefasst werden.¹⁶ Uwe Wirth nennt den Roman einen »Metatext über das Schreiben«.¹⁷ Und Monika Schmitz-Emans schreibt: »Durch die Rahmenkonstruktion [...] präsentiert sich der Text als ein Roman über das Schreiben, das Drucken und das Benutzen von Büchern.«¹⁸

Allerdings haben wir es bei Hoffmann mit dem Schreiben und der Schrift eines Katers, also eines Tiers zu tun. Nun haben bekanntlich die von den Kulturwissenschaften etablierten *Literary Animal Studies* »die gängigen Unterscheidungen zwischen Mensch und Tier« kritisch hinterfragt.¹⁹ Roland Borgards weist allerdings darauf hin, dass »[f]ür Hoff-

11 E. T. A. Hoffmann, *Lebens-Ansichten des Katers Murr*, a.a.O., S. 15.

12 *Ebd.*

13 *Ebd.*, S. 16.

14 *Ebd.*

15 Sarah Kofmann, *Schreiben wie eine Katze: Zu E. T. A. Hoffmanns „Lebens-Ansichten des Katers Murr“*, Graz, Wien, Böhlau, 1985, S. 18. Diesem zuerst 1984 in französischer Sprache unter dem Titel *Autobiogriffures. Du chat Murr d'Hoffmann* erschienenen Buch verdankt der gegenwärtige Beitrag seine wertvollsten Anregungen.

16 *Ebd.*, S. 72.

17 Uwe Wirth, *Die Geburt des Autors aus dem Geist der Herausgeberfiktion* (a.a.O., S. 400).

18 Monika Schmitz-Emans, *Lebens-Ansichten des Katers Murr* (a.a.O., S. 155).

19 Roland Borgards, *Tiere*, in Christine Lubkoll und Harald Neumeyer (Hrsgg.), *E. T. A.*

manns unzählige Tierfiguren [...] diese kultur- und wissensgeschichtliche Erschließung erst an wenigen Stellen in Angriff genommen worden« sei.²⁰ Und das trotz der Tatsache, dass sich Tiere, wie Borgards weiter ausführt,

in Hoffmanns literarischem Werk von den ersten Zeilen bis zu den letzten Texten [finden]. Ganz zu Beginn steht eine poetologische Selbstverortung in Hoffmanns literarischem Debut aus dem Jahr 1814, im allerersten der *Fantasiestücke in Callot's Manier*; ganz zum Schluss steht der *Meister Floh*, dessen Publikation im Jahr 1822 Hoffman nur um wenige Monate überlebt. Dazwischen findet sich eine Fülle von Tiergestalten und Tiergestaltungen, wie sie in der deutschen Literaturgeschichte allenfalls noch bei Franz Kafka, der seinerseits ein begeisterter Hoffmann-Leser war, auszumachen ist.²¹

Borgards zufolge lassen sich in Hoffmanns Werk »drei literarische Tierarten unterscheiden: realistische Tiere, märchenhafte bzw. phantastische Tiere und poetologische Tiere.«²² Hoffmanns Murr-Roman ist nicht nur seine wichtigste Tiererzählung, der darin dargestellte Kater vereint in sich auch alle eben genannten Tierarten²³ zu einem Mischwesen *sui generis*, dessen ontologischer Status - wie übrigens auch der des Herausgebers - zwischen Realität und Fiktion schwankt.²⁴ Denn genauso wenig wie der reale Autor Hoffmann vom fiktionalen Herausgeber Hoffmann zu trennen ist, kann auch nicht eindeutig zwischen dem realen Kater Murr, »der in den 1820er Jahren bei Hoffmann wohnte und dessen Tod er seinen Freunden brieflich anzeigte«,²⁵ und dem fiktionalen Autobiographen Murr unterschieden werden.

Murrs Körper bildet den Schnittpunkt zwischen Zoologie, Anthropologie und Semiotik, er verfügt zugleich über einen natürlichen und ei-

Hoffmann Handbuch, Stuttgart, Metzler, 2015, S. 311-315: 311.

²⁰ *Ebd.*

²¹ *Ebd.*, S. 312. Hervorhebungen im Original, PK.

²² *Ebd.*, S. 312.

²³ Vgl. *ebd.*, S. 314 f.

²⁴ Vgl. Caroline Schubert, *Der klecksende Autor. Gesten der Fiktionalisierung bei E.T.A. Hoffmann*, in Svetlana Efimova (Hrsg.), *Autor und Werk. Wechselwirkungen und Perspektiven*. Sonderausgabe # 3 von »Textpraxis. Digitales Journal für Philologie« (2.2018). www.textpraxis.net/caroline-schubert-der-klecksende-autor, DOI: <http://dx.doi.org/10.17879/77159504443>, S. 10 f.

²⁵ Roland Borgards, *Tiere*, a.a.O., S. 314. Vgl. dazu auch Monika Schmitz-Emans, *Lebens-Ansichten des Katers Murr*, a.a.O., S. 152.

nen semiotischen Körper. Von seiner Schrift lässt sich demnach sagen, sie sei der Körper dieses Körpers, also der Körper des Körpers eines Katers. Und da es der Körper eines Katers ist, verwandelt sich dieser Körper des Körpers in eine katerartige Schrift. Dies würde nun strenggenommen bedeuten, dass diese Schrift für Nicht-Kater, also auch und insbesondere für Menschen, unlesbar sein müsste, eine Schrift gewissermaßen mit dem Siegel eines Katzenkörpers. Hoffmann jedoch entwirft in seinem Roman einen außergewöhnlichen, ja geradezu einzigartigen Kater, bei dem sich ein durchaus katzenmäßiges Äußeres mit einem entschieden anthropomorphen Inneren verbindet. Dieses Innere, die Seele des Katers, wenn man so will, ist ein von dichterischen und philosophischen Ambitionen getriebenes, das sich wenigstens zunächst nur mit großer Mühe in einen tierischen Körper entäußert. Wie erwähnt sind jedoch die Grenzen zwischen Kater und Mensch in Hoffmans Roman nicht allzu streng gezogen, denn genauso anthropisch wie der Körper des Katers sich geriert, ist dessen Schrift eine unzweifelhaft katzenmäßige.

Im Geschriebenen von eigener Hand lesen wir uns selbst, in jenem von fremder Hand das Fremde in uns selbst. Diese fremde Hand ist nun im Fall des Katers Murr eine Pfote, was die Frage aufwirft, was wir lesen, wenn wir die Hand, pardon, die Pfote eines Katers lesen.

Nicht nur die Selbstbiographie Murrs, nein, auch die Lebensbeschreibung Kreislers trägt die Signatur (*griffe*)²⁶ des Katers, ist sie doch durch seine bekrallte Pfote zu dem geworden, als was sie vom fiktionalen Herausgeber zu seiner eigenen Schande bezeichnet wird, zu Makulatur, zum unlesbaren Klecks.²⁷ Das führt uns nun aber weiter zur Frage nach dem semiologischen Status des Kleckses. Dieser Status ist auf dreifache Weise bestimmbar: a) als asignifikante Materialisierung kulturtechnischen Unvermögens, b) als Anzeichen und c) als Zeichen der Löschung.

26 Sarah Kofmann spielt in ihrer fundamentalen Studie mit der Semantik von frz. *griffe*, das sich im Deutschen mit »Kralle, Griffel, Namenszug, Signatur, Stempel, Prägung, Schreibzusammenhang« wiedergeben lässt, worauf die Übersetzer der Arbeit in einer Anmerkung ausdrücklich hinweisen (Sarah Kofmann, *Schreiben wie eine Katze*, a.a.O., S. 48, Anm. 37).

27 Das Wort Makulatur leitet sich bekanntlich von lat. *macula* ab, in der wörtlichen Bedeutung von Fleck, in übertragener von Schandfleck, Makel, Schmach. Als Makulatur »wird alles unbrauchbar gewordene und für seine ursprüngliche Zweckbestimmung nicht mehr verwendbare Papier bezeichnet, bei der Buchherstellung insbes. Solche Bogen, die beim Druck oder Binden beschädigt wurden.« (Helmut Hiller, *Wörterbuch des Buches*. Vierte, vollständig neu bearbeitete Auflage, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, 1980, S. 189).

Die erste Bestimmung mag auf den jungen, des Schreibens noch unkundigen Murr zutreffen, nicht jedoch auf den reifen Kater, der seine Selbstbiographie zu Papier bringt und dabei, wie der Herausgeber eröffnet, die bereits gedruckte Vita des Kapellmeisters Kreisler zerreißt und bei seinem Schreibakt, wie erwähnt, »teils zur Unterlage, teils zum löschen« verwendet.²⁸ Genauso wenig ist der Klecks bloßes Anzeichen im Sinne einer semiotischen Archaik, einer Intentionlosigkeit oder eines Fehlens von Sender und Empfänger. Der Klecks ist vielmehr das Zeichen einer Löschung, eines zweifellos absichtlichen, perfiden Aktes der Zerstörung, der die missbrauchte Vorlage zum fragmentarischen Hypotext degradiert.

Murr fhrt auf humoristische Weise die Ontogenese animalischen Les- und Schreiberwerbs vor. Prdisponiert ist er dazu gewissermaßen phylogenetisch dank eines Stammbaums, der sich durchaus sehen lassen kann. Zu seinen Vorfahren zählen nämlich, zur Bestätigung seines hybriden Wesens, ein fiktionaler und ein realer Kater. Voller Stolz weist er auf seinen Ahnherrn, den sprechenden Kater namens Hinze aus Tiecks berühmter Komödie *Der gestiefelte Kater* (1797) hin, »einen Ahnherrn, ohne den ich gewissermaßen gar nicht existieren würde [...], einen Mann von Stande, Ansehen, Vermögen, ausgebreiteter Wissenschaft [...], einen Mann von Eleganz und Geschmack«. ²⁹ Mit ziemlicher Wahrscheinlichkeit jedoch lässt sich Murrs Ahnenreihe zumindest bis auf Montaignes verständige Katze zurückverfolgen, von welcher der Autor der *Essais* schreibt, »wer weiß, ob ich nicht mehr ihr zum Zeitvertreib diene als sie mir?«³⁰

Es ist eine nicht unterdrückbare »Begier«, ein »wissenschaftlicher Heißhunger«, ³¹ wie es Murr selbst in seiner gewohnten, die Grenzen zwischen figürlicher und wörtlicher Rede untergrabenden Sprache bezeichnet, die ihn zunächst dazu antreibt, lesen zu lernen. Kaum ist er allein und unbeobachtet, »so sprang ich«, erzählt der von Meister Abraham, einem Orgelbauer, Hexenmeister und Wahrsager, vor dem Ersufen gerettete Kater,

mit einem Satz auf den Schreibtisch und legte mich mitten hinein in die Schriften, welches mir ein unbeschreibliches Wohlgefallen verursachte. Geschick schlug ich mit der Pfote ein ziemlich dickes Buch auf, welches

28 E. T. A. Hoffmann, *Lebens-Ansichten des Katers Murr*, a.a.O., S. 12.

29 *Ebd.*, S. 75 f.

30 Michel de Montaigne, *Essais*. Erste moderne Gesamtübersetzung von Hans Stilett, Frankfurt am Main, Eichborn, 1998, S. 224.

31 E. T. A. Hoffmann, *Lebens-Ansichten des Katers Murr*, a.a.O., S. 40.

vor mir lag, und versuchte, ob es mir nicht möglich sein würde, die Schriftzeichen darin zu verstehen. Das gelang mir zwar Anfangs ganz und gar nicht, ich ließ aber gar nicht ab, sondern starrte hinein in das Buch, erwartend, daß ein ganz besonderer Geist über mich kommen, und mir das Lesen lehren werde.³²

Als Lesebibel dient Murr sinniger Weise ausgerechnet Knigges berühmte Schrift *Über den Umgang mit Menschen* (1788), was seinen anthropologischen Kenntnissen eine nicht unwesentliche Vertiefung verliehen oder ihn zumindest in der Kunst menschlicher Umgangsformen geschult haben dürfte. Von da an gibt es für den Kater kein Halten mehr. Auf dem Weg zum Gelehrten liest Murr u.a. Plutarch und Cornelius Nepos, die griechischen Tragiker in deutscher Übersetzung, Ovids *Remedia amoris*, aber auch, wie es jedem Romantiker ansteht, der etwas auf sich hält, Calderon und Shakespeare sowie, nicht zuletzt, zeitgenössische Autoren wie Goethe und Schiller. Zu seinen Lektüren gehört sogar Immanuel Kants 1787 erschienene *Kritik der praktischen Vernunft*, aus der er nichts Geringeres als den universalen Verhaltensgrundsatz frei aus dem Gedächtnis zitiert, »ein jeder müsse so handeln, daß seine Handlungsweise als allgemeines Prinzip gelten könne, oder wie er wünsche, daß alle Rücksichts seiner handeln möchten«.³³

Es ist also, neben geniehaften Anlagen, seine umfassende Belesenheit, aus der Murr die Berechtigung ableitet, ein autobiographisches Werk zu verfassen. Dazu muss er jedoch vorher auch noch das Schreiben lernen: »Wie ich nun fertig las«, so unser Kater,

und ich mich täglich mehr mit fremden Gedanken vollstopfte, fühlte ich den unwiderstehlichen Drang, auch meine eignen Gedanken, wie sie der mir inwohnende Genius gebar, der Vergessenheit zu entreißen, und dazu gehörte nun allerdings die freilich sehr schwere Kunst des Schreibens.³⁴

Diesem Vorhaben stehen jedoch vorderhand zwei Hindernisse anatomischer Natur entgegen. Murr vermutet sehr richtig, »daß die Unmöglichkeit die Feder, den Stift, so zu halten, wie mein Meister, wohl in dem

32 *Ebd.*, S. 41.

33 *Ebd.*, S. 137. Im ursprünglichen Wortlaut von Kants kategorischem Imperativ: »Handle so, daß die Maxime deines Willens jederzeit zugleich als Prinzip einer allgemeinen Gesetzgebung gelten könne«. Zit. in *ebd.*, S. 1019.

34 *Ebd.*, S. 43.

verschiedenen Bau unserer Hände liegen könne.«³⁵ Damit direkt verbunden ist zweitens die »böse Schwierigkeit« beim »Eintunken der Feder in das Tintenfaß.«³⁶ In Szene gesetzt wird hier die reine Körperlichkeit des Schreibens, das, was Roland Barthes in seinen *Variationen über die Schrift* als »Schreibung« bezeichnet, den »Gestus, mit dem die Hand ein Werkzeug ergreift (Stichel, Schreibrohr, Feder), es auf eine Oberfläche stützt und darauf, eindruckend oder sanft streichend, fortgleitet und regelmäßige, rhythmische, wiederkehrende Formen einprägt.«³⁷

Murr ist also gezwungen, das Schreiben gewissermaßen neu zu erfinden, der menschlichen, seit Jahrtausenden ein- und ausgeübten Fertigkeit eine spezifisch animalische entgegenzusetzen.

Unabweisbar stellt sich hier das eingangs bereits angedeutete Problem der Lesbarkeit einer derart hervorgebrachten Schrift.³⁸ Die von Barthes entwickelte Taxonomie des Unleserlichen stellt »nicht-entzifferbare Schriften«, die »wir nur aufgrund unserer unzulänglichen Wissenschaft nicht imstande sind [...] zu entziffern« solchen gegenüber »die wir nicht verstehen und von denen sich gleichwohl nicht sagen lässt, dass sie nicht-entzifferbar sind, weil sie schlicht und einfach jenseits aller Entzifferung liegen«, und die er deshalb als ‚fiktiv‘ bezeichnet.³⁹ Murrs klecksende Schrift bezeugt jedoch zunächst jene von Barthes hervorgehobene Freiheit und Souveränität des Signifikanten, der sogar auf seine Lesbarkeit verzichten kann, ohne seinen Status als Schrift zu verlieren.⁴⁰

Wer nun allerdings vermuten würde, dass sich die von einer Pfote auf Papier gebrachten Kleckse nur schwer entschlüsseln ließen, dem hält unser ‚katzlicher‘ Autor entgegen, dass dies nur für »Unverständige« gelten könne, niemals jedoch für »Genies«, die »den genialen Kater in seinen ersten Werken leicht erraten« werden.⁴¹ In kürzester Zeit gelingt es diesem Kater dann auch, die Pose anthropisch-literarischen Schreibens perfekt zu imitieren, wie »Herr Lothario, Professor der Ästhetik am Gymnasio zu Sieghartsweiler«⁴² zu berichten weiß, der den Kater heimlich beim Schrei-

35 *Ebd.*

36 *Ebd.*

37 Roland Barthes, *Variations sur l'écriture. Variationen über die Schrift*. Französisch – Deutsch. Übers. v. Hans-Horst Henschen. Mit einem Nachwort von Hanns-Josef Ortheil. Mainz, Dieterich, 2006, S. 7.

38 Vgl. dazu Sarah Kofmann, *Schreiben wie eine Katze*, a.a.O., S. 11-13.

39 Roland Barthes, *Variations sur l'écriture*, a.a.O., S. 77.

40 Vgl. *ebd.*, S. 79.

41 E. T. A. Hoffmann, *Lebens-Ansichten des Katers Murr*, a.a.O., S. 44.

42 *Ebd.*, S. 87.

ben beobachtet hat und Meister Abraham mehr geschockt als überrascht davon unterrichtet:

In dem einsamsten Winkel des Bodens sitzt Euer Kater! – sitzt aufgerichtet vor einem kleinen Tisch, auf dem Schreibzeug und Papier befindlich, sitzt und reibt sich bald mit der Pfote Stirn und Nacken, fährt sich über's Gesicht, tunkt bald die Feder ein, schreibt, hört wieder auf, schreibt von neuem, überliest das Geschriebene, [...] knurrt und spinnt vor lauter Wohlbehagen.⁴³

Durch einen usurpatorischen Akt setzt sich Murr in das Recht einer animalischen Autorschaft. Er ergreift die Feder und verfasst ein Werk, das die Signatur (*griffe*) des Katers unübersehbar bereits in der Überschrift trägt, »nehmlich: „Über Mäusefallen, und deren Einfluß auf Gesinnung und Tatkraft der Katzheit“.«⁴⁴ Der literarische Ruhm, den sich unser Autor in der Folge erwirbt, verpflichtet ihn am Ende seiner Karriere geradezu, seinem Leben durch eine Selbstbiographie einen Vorbildcharakter zu verleihen, wie das *Vorwort* stolz bestätigt: »Mit der Sicherheit und Ruhe, die dem wahren Genie angeboren, übergebe ich der Welt meine Biographie, damit sie lerne, wie man sich zum großen Kater bildet«.⁴⁵ Seine Lebens-Ansichten geraten dabei nicht nur zu einer Parodie des deutschen Bildungsromans, im Besonderen von Goethes Meister-Romanen. Nein, Murr zögert auch nicht, das lateinische Motto, das Goethe seiner *Italienischen Reise* - im Übrigen selbst eine Autobiographie - vorangestellt hatte, in die Überschrift des zweiten Abschnitts seiner Lebensschilderung zu übernehmen, die da lautet: *Lebenserfahrungen eines Jünglings. Auch ich war in Arkadien.*

Die in Hoffmanns Roman inszenierte Schrift verkörpert die Paradoxie einer lesbaren Unlesbarkeit. An der Grenze zur Unlesbarkeit bewegt sie sich insofern, als der kleine Murr anfänglich wohl eher kleckst als deutlich schreibt, aber auch insofern, als derselbe Murr in seiner fiktionalen Rolle als arrivierter Autor die bereits gedruckte Biographie des Musikers Kreisler mit seinen scharfen Krallen in Makulatur verwandelt. Lesbar, wenn auch mit nicht geringer Mühe, wird das Werk wiederum dank des widerherstellenden Eingriffs des Herausgebers, der die beiden durcheinander geratenen Teile des Doppelromans dadurch voneinander trennt, dass

43 *Ebd.*, S. 93.

44 *Ebd.*, S. 95.

45 *Ebd.*, S. 16.

er die Abschnitte von Murrs Autobiographie stets mit der Sigle »M. f. f. (Murr fährt fort)«, jene von Kreislers Lebensbeschreibung hingegen mit »Mak. Bl. (Makulatur Blatt)«⁴⁶ kennzeichnet.

Hoffmanns Roman kreist jedoch nicht nur um eine animalische Schrift und deren Körper, sondern auch um einen Katzenkörper, dessen Fell eine Zeichnung aufweist, die deutlich an die Zeichen einer archaischen Schrift erinnert. Meister Abraham lenkt den Blick seines Freundes Kreisler nämlich auf einen

Kater, der wirklich in seiner Art ein Wunder von Schönheit zu nennen. Die grauen und schwarzen Streifen des Rückens liefen zusammen auf dem Scheitel zwischen den Ohren und bildeten auf der Stirne die zierlichste Hieroglyphenschrift. Eben so gestreift und von ganz ungewöhnlicher Länge und Stärke war der stattliche Schweif.⁴⁷

Ausgestattet mit einem solchen Zeichen-Körper lagert sich der junge Kater nach anfänglicher Scheu genüsslich unter die auf Abrahams Schreibtisch hingestreuten Schriften und Bücher hin und drückt ihnen damit die Signatur seines Körpers auf. Mit der Geste des kühnen Erobers überschreibt er sie mit seinen eigenen Zeichen und verwandelt sie mit seinen bekrallten Pfoten in Palimpseste. Murr ist also ein in mehrfacher Hinsicht hybrides Wesen. Er ist nicht nur ein realer, phantastischer und poetologischer, sondern dank seines beschrifteten Körpers zusätzlich auch noch ein semiotischer Kater,⁴⁸ denn seine »Hieroglyphenschrift« ist in Hoffmanns Roman, anders noch als in der Erzählung *Der Sandmann* von 1816, wo sie laut Sigrid Nieberle »als metaphorische Chiffre für die Unentzifferbarkeit der Psyche«⁴⁹ gilt, und anders auch als beispielsweise in *Alte und neue Kirchenmusik* im zweiten Band der Sammlung *Die Serapionsbrüder* von 1819, wo sie als »selbstreferentielle Metapher für die Unübersetzbarkeit von literaler Bedeutung im musikalischen Kontext«⁵⁰ ihre Anwendung findet, nicht mehr ausschließlich ein Bild des Unlesbaren. Vielmehr entzieht sie sich jeglicher Scheidung zwischen Literalität und Figuralität⁵¹

46 *Ebd.*, S. 12.

47 *Ebd.*, S. 36.

48 Vgl. Roland Borgards, *Tiere*, a.a.O., S. 314 f.

49 Sigrid Nieberle, *Zeichen, Schrift, Partitur*, in Christine Lubkoll und Harald Neumeyer (Hrsgg.), *E. T. A. Hoffmann Handbuch*, Stuttgart, Metzler, 2015, S. 404-408: 405.

50 *Ebd.*

51 In seinen Einlassungen zu Marcel Prousts *À la recherche du temps perdu* schreibt Paul de Man: »Die Beziehung zwischen dem buchstäblichen und dem figuralen Sinn einer

und fügt sich damit in die angesprochene Paradoxie einer lesbaren Unlesbarkeit ein, war es doch genau in den beiden seiner Veröffentlichung vorangehenden Jahrzehnten aufgrund der 1799 erfolgten Entdeckung des Steins von Rosetta gelungen, die ägyptischen Schriftzeichen zu entziffern, wodurch die Hieroglyphen allmählich ihren bisherigen Status »als mystisch aufgeladene enigmatische Zeichen«⁵² verloren.

Metapher ist [...] stets metonymisch, obschon von einer konstitutiven Tendenz angetrieben, das Gegenteil vorzutäuschen.« (Paul de Man, *Lesen (Proust)*, in Ders., *Allegorien des Lesens*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1988, S. 91-117: 104).

52 Sigrid Nieberle, *Zeichen, Schrift, Partitur*, a.a.O., S. 405.

LA LETTERATURA ROMANTICA NELLE COMUNITÀ SEFARDITE ORIENTALI

Paola BELLOMI (*Università degli Studi di Siena*)

paola.bellomi@unisi.it

RIASSUNTO: Il Romanticismo si diffonde tra le comunità sefardite orientali in epoca molto più tarda rispetto al resto dell'Europa, verso la fine dell'Ottocento, e si protrarrà fino all'inizio del Novecento; eppure rappresenta uno dei movimenti che condiziona maggiormente la letteratura sefardita moderna. Non esistendo un'ampia bibliografia sul tema, mi sono proposta di studiare la ricezione della produzione romantica che si diffuse tra le comunità orientali attraverso gli adattamenti e i rifacimenti delle opere provenienti dal resto dell'Europa, con l'obiettivo di determinare l'esistenza e le peculiarità di un possibile 'Romanticismo sefardita'.

ABSTRACT: Romanticism spreads among the Eastern Sephardim in a much later period than the rest of Europe, towards the end of the 19th century, and will last until the beginning of the 20th century; yet it represents one of the movements that most influences modern Sephardic literature. As there is no extensive bibliography on the subject, I proposed to study the reception of the romantic production that spread among the Eastern communities through adaptations and rewrites of works from the rest of Europe; the aim is to determine the existence and the peculiarities of the 'Sephardic Romanticism'.

PAROLE CHIAVE: Romanticismo sefardita, Romanticismo turco, ricezione letteraria, adattamento letterario, riscrittura, canone letterario

KEY WORDS: Sephardic Romanticism, Turkish Romanticism, Literary Reception, Literary Adaptation, Rewrite, Literary Canon

LA LETTERATURA ROMANTICA NELLE COMUNITÀ SEFARDITE ORIENTALI

Paola BELLOMI (*Università degli Studi di Siena*)

paola.bellomi@unisi.it

Nel 1492, in seguito agli editti di espulsione dalla Spagna, inizia la diaspora sefardita; come è noto, molti ebrei troveranno un approdo sicuro nei territori dell'Impero Ottomano, i cui governanti accolsero i fuoriusciti rispettando il loro credo e concedendo ai nuovi venuti una serie di privilegi poiché speravano che, grazie alle loro capacità imprenditoriali e alle loro ampie conoscenze, avrebbero potuto far prosperare i commerci dell'Impero; la scommessa fu vinta e le comunità di levantini che si formarono in vari luoghi dell'Impero riuscirono a prosperare per secoli, convivendo pacificamente con la società musulmana e ricreando una propria cultura, sempre più distante da quella di Sefarad, ossia della Penisola Iberica. Sarà necessario attendere fino al XIX secolo affinché la storia e la cultura dei sefarditi orientali prendesse un nuovo corso, in cui il Romanticismo europeo assume una rilevanza inaspettata.

Premessa: il Romanticismo nella letteratura turca moderna

Un aspetto interessante della diffusione e del protrarsi del Romanticismo ben oltre i limiti geografici e temporali canonici riguarda la sua presenza e la sua influenza nell'Impero Ottomano. L'esotismo e l'orientalismo sono due aspetti ricorrenti nell'estetica romantica; la domanda è come questi elementi venivano percepiti nei luoghi che erano spesso il soggetto privilegiato dei creatori ottocenteschi europei; ossia come il Medio Oriente percepì e interpretò i nuovi linguaggi artistici provenienti dal Vecchio Continente. Delimito il concetto di "Medio Oriente" all'interno del perimetro dell'Impero Ottomano e, in particolare, delle regioni in cui erano presenti le comunità sefardite, quindi i Balcani, la Grecia, la Turchia, la Palestina, prima dell'indipendenza di questi territori e della creazione dei rispettivi stati nazionali.

Un primo dato che diventa significativo nell'economia del nostro ragionamento è quello relativo al valore innovativo che gli intellettuali ottomani attribuivano al Romanticismo europeo; nonostante il divario cronologico che separa la nascita e l'apogeo del movimento in Germania, Inghilterra e Francia e la sua diffusione nei territori dell'Impero, si può affermare che gli scrittori e i pensatori turchi guardavano ad esso come ad un viatico per la modernità. La cosiddetta Età delle Riforme (1839-1876), ossia l'occidentalizzazione delle istituzioni e della società turca, è debitrice del modello culturale europeo; ma se il pensiero positivista iniziava a farsi strada tra i membri delle classi più istruite, non sempre l'illuminismo europeo venne accolto tra quegli stessi circoli come un elemento progressista per la società ottomana. Accanto alle nuove istituzioni scolastiche che proponevano il modello didattico occidentale (sostanzialmente laico), coesistono e vengono difesi i sistemi d'istruzione tradizionali (quindi religiosi). Oltre alla scuola, anche il giornalismo e la letteratura diventano un terreno su cui tradizione e modernità si confrontano; fin dai generi testuali (giornalismo, romanzo, racconto e teatro) è possibile apprezzare la portata dei venti nuovi che si stavano facendo largo dall'Europa verso il Medio Oriente. Come ricordava Alessio Bombaci in uno studio ancora canonico sulla storia della letteratura turca,¹ le prime scuole d'insegnamento superiore ad essere aperte in Turchia furono quella di medicina (1827) e quella di scienze politiche (1858), mentre il primo liceo di tipo francese, il Liceo imperiale Galatasaray, venne aperto nel 1869 a Istanbul nel quartiere di Galata.

Rispetto alle altre nazioni europee, la Francia gioca un ruolo di primissimo piano nel passaggio riformista turco: non è solo il paese della rivoluzione illuminista (che, come si è detto, in parte venne accolta dalla società ottocentesca ottomana), ma è anche il nucleo più importante da cui si irradiano le contaminazioni culturali più all'avanguardia e che maggior fascino esercitano su una parte dell'intelligenza dell'Impero. È in Francia che i padri della moderna letteratura turca apprendono non solo la lingua, ma anche gli stilemi dei romantici. Ed è grazie alle traduzioni e agli adattamenti delle opere di François-René de Chateaubriand (*Atala*), di Alphonse de Lamartine (il romanzo *Graziella* e la poesia *Le lac*), di Alexandre Dumas padre (*Il conte di Montecristo* e *Pauline*), di Victor Hugo, ecc., che l'orizzonte letterario romantico si apre davanti agli occhi di un pubbli-

1 Cfr. Alessio Bombaci, *Storia della letteratura turca: dall'antico impero di Mongolia all'odierna Turchia*, Milano, Nuova Accademia, 1956, p. 421.

co di lettori avido di novità e, a sua volta, di 'esotismo', come apparivano ad esempio i riferimenti alla religione cristiana che permeano questa produzione e che assumevano un gusto insolito per l'*audience* musulmana. Come ricorda Bombaci,

Una vera e propria età letteraria di carattere moderno si iniziò circa un decennio dopo le prime novità di ispirazione occidentale: fu necessario attendere che maturassero gli spiriti. Ciò avvenne sotto il segno del romanticismo, con molto ritardo rispetto all'affermarsi in Occidente della corrente da cui si prendevano le mosse, quando anzi essa era già stata superata da altri movimenti.²

E aggiunge: «Nella particolare congiuntura politica, esercitarono una forte suggestione gli aspetti sociali della letteratura romantica [...]. Il romanticismo turco, sentimentale e patriottico, segue ovviamente i principi del romanticismo francese».³

'Popolare' diviene il termine che riesce a fare breccia nei giovani turchi, che sposano il connubio ideale tra il concetto di 'popolo' e quello di 'nazione': l'Impero è sempre più diviso tra la difesa di un mondo unitario che oramai apparteneva al passato e le spinte sempre più insistenti che premevano per il riconoscimento della pluralità delle anime delle 'genti' ottomane. Anche il Romanticismo turco viene caratterizzato dalla riflessione sull'identità, sulla storia, sulla nozione di patria: «Gli ideali di libertà e di patria – afferma ancora Bombaci – sono altamente proclamati. [Eppure] [d]ata l'eterogenea composizione etnica dell'impero, particolarmente difficile fu la gestazione del concetto di una patria nazionale».⁴

La letteratura restituisce la difficoltà che i turco-ottomani stavano riscontrando nel definire l'epoca post-riforme; i romanzi e i drammi storici esitano tra la rappresentazione del passato imperiale – inteso come un simbolo dell'unità 'nazionale' ottomana e quindi, in un certo senso, anche musulmana – e la tematizzazione della nascente identità turca, in cui i giovani scrittori si identificano e che desta in loro un sentimento d'orgoglio per l'insorgente 'nazione dominante' turca.⁵

Davanti al mutato o mutante orizzonte socio-culturale, gli autori hanno bisogno di un nuovo linguaggio, che sappia ridisegnare i confini del-

2 *Ibid.*, p. 431.

3 *Ibid.*

4 *Ibid.*, p. 432.

5 Cfr. *Ibid.*

la propria scrittura; non stupisce, quindi, trovare anche a livello linguistico un sincretismo che riflette la fluidità del momento storico che stava vivendo l'agonizzante Impero Ottomano: se da una parte i creatori difendono il riavvicinamento della lingua letteraria a quella parlata, dall'altra la nuova 'lingua turca' si arricchisce di prestiti dall'italiano e dal francese, 'sporcadosi' rispetto alla purezza della lingua letteraria. La 'lingua del popolo' diventa infatti uno dei principali banchi di prova per la nuova letteratura, che così facendo decideva di segnare una distanza netta con la letteratura classica in arabo.

Il linguaggio subisce le spinte delle innovazioni che è chiamato a esprimere: la letteratura turca moderna, infatti, introduce generi d'importazione, quali il romanzo, il racconto lungo e il teatro, mentre la poesia 'occidentale' faticò a soppiantare la lirica tradizionale. Come ricorda Bombaci, «il romanticismo tenne il campo per circa un ventennio [quindi dal 1870 al 1890 circa], dettando una produzione assai vasta».⁶

Tra i primi a voler sperimentare con i generi 'stranieri' si annovera Ibrahim Scinasi, una delle figure simbolo del cambiamento nelle lettere turche moderne. Scinasi (1826-1871) trascorse più di un decennio a Parigi, in due diversi soggiorni (1848-1855 e 1865-1870) durante i quali ebbe la possibilità di avvicinarsi ai poeti francesi, sia i classici che i romantici (Racine, Lamartine), che tradusse in turco; fonda alcuni giornali letterari in cui vengono veicolate le idee progressiste francesi; ma, soprattutto, a lui si deve il recupero della lingua turca 'volgare' per scrivere le sue opere, in particolare quelle teatrali.⁷

L'esempio di Scinasi venne seguito da altri autori, partecipi del cambiamento culturale, che riconobbero il Romanticismo come un'estetica in cui ben si sposavano le nuove idee di 'nazione', 'innovazione' e 'identità'. Tra questi, rammento Sami bey Frashëri (1850-1904) a cui si deve il primo romanzo turco d'argomento sentimentale, *Taşşûk-ı Talât ve Fitnât* (*L'amore tra Talat e Fitnat*), terminato nel 1872. Frashëri è una figura importante, però, non solo per i meriti letterari, ma anche per l'impegno politico, legato al cosiddetto 'Rinascimento Nazionale Albanese' (Frashër è il paese di nascita, nell'attuale Albania). Affascinato dalla civiltà francese, dimostra la propria ammirazione nella compilazione di vari dizionari di Francese-Turco e della prima enciclopedia storico-geografica in turco, opere che seguono il modello culturale occidentale. A lui si deve una vera traduzio-

6 *Ibid.*, p. 434.

7 Cfr. *Ibid.*, pp. 425-427.

ne dei *Miserabili* di Victor Hugo, pubblicata nel 1880. Con 'vera' intendo un reale lavoro di restituzione in turco del romanzo di Hugo; al tempo era infatti prassi denominare 'traduzioni' gli adattamenti o le riscritture dei testi originali, come si vedrà anche a proposito della letteratura sefardita.

L'impronta romantica si concretizza nella postura adottata dai giovani scrittori turchi (si tratta di autori nati fra il 1840 e il 1850) davanti ai temi della Storia e dell'identità, come è possibile desumere dalle parole di Namiq Kemal (1840-1888), un altro importante esponente della corrente romantica turca; nel suo dramma *Vatan yahut Silistre* (*Patria ovvero Silistra*)⁸ del 1873 si legge:

È vero. Gli Ottomani sembra non conoscano la parola patria. [...] Ma metti loro innanzi un nemico! Lascia che capiscano che uno straniero calpesterà con l'immondo piede la sacra terra della patria! Ecco che allora quei Turchi avvolti in rozzi mantelli di lana e di feltro [...] spariscono ed appare lo spirito eroico dell'Ottomanesimo!⁹

L'esaltazione della patria e dell'eroismo del popolo si accompagnano al sentimentalismo che si riscontra nei drammi e nei romanzi di questo periodo, come la tragedia di Kemal intitolata *L'infelice fanciulla* (*Zavallı ciogiuq*) in cui si mette in scena la tragica vita di una giovane ragazza che, per salvare la famiglia dalla miseria, accetta di sposare un ricco pascià, ma l'infelicità per aver fatto questa scelta la condurrà alla morte. O ancora il dramma storico *Tariq* scritto a Parigi nel 1876 da Abdulhaq Hamid Tarkhan (1851-1937), in cui si ricostruisce, con toni enfatici, la conquista della Penisola Iberica da parte del condottiero arabo Tariq ibn Ziyad. In seguito alla morte della prima moglie, Fatma, Tarkhan si lascia affascinare dal tema della morte, che declina sia in alcuni testi teatrali sia nella sua produzione poetica; i drammi *Il passaggio degli spettri* (*Ta'iflar ghecidi*, 1915) e *Gli spiriti* (*Ruhlar*, composto durante la Prima Guerra Mondiale) sono infatti infestati da fantasmi; mentre nell'elegia *La morta* (*Ölü*, 1886) si ritrovano molte delle tematiche romantiche, a partire dal soggetto (la moglie deceduta), per poi proseguire con la disperazione per l'amore perduto, i riferimenti alla natura e alla religione, l'importanza della musica per stabilire un dialogo con il divino e con l'oltretomba:

8 Si tratta di un dramma storico sull'assedio della città bulgara Silistra, nel 1854, durante la guerra di Crimea, in cui vengono esaltate le qualità ed il valore di un ufficiale di origine albanese dal significativo nome Islam Bey. Cfr. *Ibid.*, p. 436.

9 Cit. in *Ibid.*, p. 436.

Gli uccelli con il canto, le piante con il crescere, l'acqua con il ribollire, la pietra con l'immobilità, ciascuno in uno strano modo;
 l'orfano con il pianto e la tomba con l'eterno silenzio, elevano il proprio omaggio alla presenza divina...
 in ogni cosa di questo mondo dell'esistenza, nel cielo, nel Corano, nel cuore, nell'anima, v'è un Dio Creatore.
 Anche se a noi sembrano buie come il tramonto, queste tombe sono tutte illuminate dalla Sua luce.¹⁰

Come ha affermato Hasan Aksakal, a cui si deve un importante studio sul Romanticismo turco,

'National romantic sensation' has been accepted as explanatory and used for naming this concatenated whole – of processes, subjects, and concepts. In the context of Turkey, national romantic sensation is above all associated with Namık Kemal and Ziya Gökalp. This romantic sensation is sometimes marked by nationalist qualities and at other times by conservative or Islamic qualities. Romanticism is sometimes an aesthetic operation, sometimes a masquerade or an ecstasy. Hence, despite divergent ideological orientations, various representatives of Romanticism have a common purpose: to provide moral support for society 'to keep its head up' at a time when a centuries old empire was collapsing and being replaced by a national state.¹¹

Ed aggiunge Aksakal:

Contrary to the Western European experience, modern Turkish literature did not follow the all-too-familiar sequence of classicism, romanticism, realism, symbolism, naturalism, parnassianism, expressionism, modernism, and finally postmodernism. Instead, Turkish literary works carry traces of many or all currents at once, and synthesize these diverse influences under the conditions in which they are written.¹²

¹⁰ Cit. in *Ibid.*, p. 442.

¹¹ Hasan Aksakal, *Romanticism in Modern Turkish Intellectual History*, Istanbul, Istanbul University, Doctoral Dissertation, 2014, p. 20.

¹² *Ibid.*, p. 29.

Il Romanticismo europeo e il nuovo canone letterario sefardita

Il sincretismo che caratterizza il Romanticismo turco si ritrova anche nella letteratura coeva che si genera e si diffonde tra i sefarditi delle comunità orientali. È infatti un errore, credo, considerare l'arte e la cultura a cui gli ebrei residenti nell'Impero Ottomano diedero vita in maniera isolata rispetto al contesto sociopolitico in cui erano sorte e avevano prosperato le comunità orientali. Se si tiene conto di quanto espresso fin qui, appaiono più comprensibili alcune dinamiche culturali che si svilupparono anche tra i levantini.

Come ho avuto modo di affermare in un'altra sede,

al veneziano Bartolomeo Giustiniani si deve la costruzione, nel 1839, del primo teatro moderno in Turchia, a Beyoglu/Péra, adatto ad ospitare sia opere teatrali sia opere liriche; e ancora ad un altro italiano, Gaetano Mele, si deve il merito di aver costruito, contemporaneamente a Giustiniani, la prima *Opera House* di Istanbul e il Teatro Bosco (poi *Théâtre de Péra* ed infine Teatro Naum).¹³

Adam Meystan, a cui si deve un articolato studio sulle politiche culturali nell'Impero Ottomano, in particolare in ambito musicale, affermava addirittura che, intorno agli anni Sessanta dell'Ottocento, «theatres began popping up in other districts of Istanbul». ¹⁴ La lista delle opere in cartellone nei principali teatri ottomani è nutrita: di Gaetano Donizetti vengono allestite *Belisario*, *Don Pasquale* e *Maria di Rohan*, di Gioacchino Rossini *Il barbiere di Siviglia*, di Giuseppe Verdi *Macbeth*, *La Traviata*, *Il Trovatore*, *Un ballo in maschera*, *Rigoletto* e *Giovanna D'Arco*, di Vincenzo Bellini *La sonnambula* e *Norma*, di Ruggero Leoncavallo *I Pagliacci*, a cui si possono aggiungere le opere francesi come *Les Cloches de Corneville* di Jean Robert Planquette, *Fra Diavolo* di Daniel Auber, *La mascotte* di Edmond Audran, *Le coeur et la main* di Charles Lecocq, o *Le Voyage en Chine* di Eugène Labiche e Delacour.¹⁵

13 Paola Bellomi, *Che aria tira? La ricezione dell'opera e del teatro italiani nelle comunità sefardite orientali tra Otto e Novecento*, «Artifara», 16, 2016, pp. 263-275: 270.

14 Adam Meystan, "A Garden with Mellow Fruits of Refinement". *Music Theatres and Cultural Politics in Cairo and Istanbul (1867-1892)*, Budapest, Central European University, Doctoral Dissertation, 2011, p. 115.

15 Cfr. Seyit Yöre, *Kültürleşmenin Bir Parçası Olarak Osmanlı da Operanın Görünümü / View of the Opera in the Ottoman Empire as a Part of Acculturation*, «Zeitschrift für

Aggiungo un altro elemento extra-letterario, ossia che era lo Stato a concedere ai privati la possibilità di costruire le sale e il diritto di portare in scena le opere provenienti dall'estero; questo monopolio difficilmente era nelle mani dei sudditi della minoranza ebraica, che dipendevano nell'organizzazione delle manifestazioni artistiche dagli impresari turchi, come i fratelli Naum, che diedero il nome all'omonima sala teatrale.

Tenuto conto di questi condizionamenti che riguardano principalmente il teatro, l'opera e l'operetta nelle loro rappresentazioni sceniche, passiamo ora ad analizzare qual era la situazione della produzione letteraria scritta.

Le lettere sefardite riprendono vigore dopo la metà del XIX secolo, quando anche le comunità israelite orientali subiscono la spinta e il fascino della modernità, intesa come modernità occidentale. Fino a quel momento, la minoranza ebraica aveva convissuto con la maggioranza ottomana senza particolari attriti, anzi; l'equilibrio tra i due soggetti sociali aveva garantito il prosperare delle comunità sefardite che si erano costituite all'inizio della diaspora e che, con il passare del tempo, avevano potuto radicarsi in quella patria d'adozione. Vero è che gli ebrei d'origine iberica, costruendo la propria base sociale sul concetto di 'nazione', ossia di appartenenza al gruppo ebraico, aveva limitato di molto i contatti e gli scambi con la società esterna alla comunità e, inoltre, si era accentuato il peso della religione nella gestione della sfera pubblica. La modernità che la società e la cultura turca sperimentano nell'Età delle Riforme finisce per riverberarsi, seppur qualche tempo dopo, anche nelle comunità sefardite.

La seconda metà dell'Ottocento è riconosciuta dagli studiosi come l'epoca d'oro delle lettere sefardite e questo grande risveglio e fervore sono dovuti allo sviluppo del giornalismo e della stampa tra gli ebrei levantini. Per secoli i sultani ottomani avevano concesso ai sudditi ebrei giunti dalla Spagna prima e dagli altri luoghi della diaspora (Portogallo e Italia *in primis*) poi di esercitare il mestiere dell'editore, tanto che la prima macchina a caratteri mobili arriva a Istanbul, capitale dell'Impero, nel 1493 grazie agli stampatori sefarditi, che avevano ottenuto il permesso di pubblicare libri in ebraico e, più tardi, anche nelle lingue volgari.¹⁶ Gli stessi Soncino, che avevano impiantato la loro prima stamperia ebraica nel 1520 nell'omonima cittadina in provincia di Cremona, si stabilirono poi a Istanbul e nel 1529 lì aprirono una nuova tipografia.

die Welt der Türken», 3,2, 2011, pp. 53-69: 60-63.

16 Cfr. Rachel Simon, *The Contribution of Hebrew Printing Houses and Printers in Istanbul to Ladino Culture and Scholarship*, «Judaica Librarianship», 16, 2011, pp. 125-135: 126.

La ritrovata vitalità intellettuale tra le comunità sefardite si deve, come già per le lettere turche, ai cambiamenti introdotti nella legislazione ottomana durante l'Età delle Riforme. Anche i sudditi ebrei possono godere di nuove libertà, tra cui quella di espressione e di associazione, che permettono una più ampia circolazione delle idee, in particolare attraverso il giornalismo, che diventa il mezzo preminente attraverso cui la modernità si esprime.

Sulle pagine dei giornali si discutono i temi più sentiti tra i lettori sefarditi, quali la propria identità e il concetto di patria (ricordo che di lì a poco, nel 1897, Theodor Herzl avrebbe proposto il sionismo come via politica per creare un porto sicuro per il popolo ebraico); queste riflessioni vengono accompagnate da una altrettanto accanita polemica sulla lingua, il giudeo-spagnolo o *ladino*. A titolo d'esempio (ma si tratta di uno tra tanti), cito il commento anonimo di un cronista che, dopo aver assistito ad una recita teatrale in italiano, si lascia andare ad una difesa della 'muestra lingua madre', davanti all'inarrestabile invasione dell'italiano e, soprattutto, del francese come lingue di cultura tra i sefarditi orientali:

Los juzgadores (¿por qué dos?; ¿y si no estaban de acodro?) decidieron que cale [hay que] pensar a las lenguas extranjeras que mos ayudan a hacermos una posición; ma que cale [hay que] cuidar también por muestra lingua madre que mos acodra más de todo que semos jidiós. Si esta conclusión era dicha en español es seguro que ella sería más gustada de todos los visitadores, que no entendieron grande cosa siendo fue meldada en una lingua para ellos estraña.¹⁷

L'anonimo giornalista mette in luce un fenomeno diffuso nel mondo culturale sefardita; come già si è visto in riferimento alle lettere turche, anche tra gli autori levantini si diffonde l'ammirazione per le letterature altre, in particolare per quella francese. Ciò si deve senza dubbio all'opera importantissima e capillare dell'Alliance israélite universelle, un'organizzazione ebraica fondata a Parigi nel 1860 allo scopo di combattere il pregiudizio antisemita per mezzo dell'attività culturale (si è calcolato che prima della Prima Guerra Mondiale esistevano 183 scuole dell'Alliance dal Marocco all'Iran, per un numero di studenti di ambo i sessi intorno ai 43.700).¹⁸

17 Cit. in Elena Romero, *Repertorio de noticias sobre el mundo teatral de los sefardíes orientales*, Madrid, Instituto "Arias Montano", 1983, pp. 47-48.

18 Cfr. Olga Borovaya, *Modern Ladino Culture: Press, Belles Lettres, and Theater in the Late Ottoman Empire*, Bloomington (Indiana), Indiana University Press, 2012, p. 12.

L'Alliance importa nelle comunità sefardite una didattica moderna, estesa ai bambini e alle bambine (che, finalmente, hanno accesso all'educazione extra familiare); la lingua impiegata per l'insegnamento è il francese, che presto inizia a soppiantare il giudeo-spagnolo, relegato quest'ultimo sempre più all'ambito familiare. Oltre alla lingua, l'Alliance introduce la modernità del pensiero francese post-illuminista; i sefarditi diventano dei voraci lettori della cultura di quel paese simbolo del nuovo, di ciò che è raffinato, contrapposto all'arretratezza dei costumi ancora vivi nelle comunità, una tradizione che veniva invece difesa strenuamente dai rabbini, che si opposero con forza all'occidentalizzazione dei loro correligionari. D'accordo con Borovaya,

It is important to emphasize that the social status of French in the Sephardi community differed from its status in some European countries where, before World War I, it was used only by high society – into which one had to be born. The Alliance made schooling available even to the poor, thus encouraging the learning of French in all social groups.¹⁹

Come già per la nuova letteratura turca, anche tra i sefarditi la fascinazione per l'esotico si concretizza in buona parte nella produzione romantica francese. Con un notevole ritardo rispetto agli originali, la prosa e la poesia romantica sbarcano sulle sponde di Smirne e di Salonico, si diffondono tra i lettori levantini di Sarajevo e di Sofia, insomma, si propagano nei maggiori centri del sefardismo orientale.

È necessario però puntualizzare subito che non si tratta di un'invasione dell'editoria straniera tra le comunità israelitiche, bensì si tratta di un fenomeno di adozione di un canone, che viene però adattato immediatamente al gusto e alle aspettative del pubblico a cui le opere venivano proposte. Le traduzioni quasi mai sono letterali o rispettose degli originali, anzi più che di opere tradotte, è più corretto parlare di adattamenti o addirittura di vistose riscritture di testi solamente ispirati agli originali. Questo fenomeno, non nuovo nella letteratura (pensiamo ai libri di cavalleria medievali e rinascimentali e alle loro 'traduzioni' coeve nelle varie lingue europee), trova giustificazione nella natura stessa delle opere che suscitano l'interesse dei lettori sefarditi: si tratta di generi «adoptados», secondo la definizione di Elena Romero, ossia di generi letterari che non appartenevano alla tradizione delle lettere classiche sefardite (per lettere classiche si intende prin-

¹⁹ *Ibid.*, p. 18.

principalmente la letteratura religiosa e quella orale, entrambe legate alle origini iberiche delle comunità della diaspora) e che, proprio per la loro novità e per l'esotismo sia della forma che dei contenuti, suscitano l'entusiasmo e la curiosità dei lettori; a questo proposito, afferma Elena Romero: «La principal fuente de inspiración de esa literatura *adoptada* es la del mundo cultural francés y está expresada en un neojudeoespañol muy evolucionado, que, por afrancesado, se aleja de su secular antecedente hispánico y también de su castizo e inmediato precedente del siglo XVIII».²⁰

Nonostante le condanne pubbliche dei rabbini, che sentono vicina la fine del mondo tradizionale sefardita così come si era conservato per secoli, si sviluppa un nuovo gusto letterario che si diffonde grazie alle 'vetrine' offerte dalle pagine dei giornali, alcuni dei quali venivano pubblicati in francese, lingua che viene a sostituire, per importanza, il ruolo che fino a quel momento aveva avuto l'ebraico come idioma dell'*élite*.²¹

Non bisogna però pensare che si trattasse di una frattura irrimediabile: come si vedrà a breve, anche nei casi della cosiddetta 'letteratura d'adozione' gli scrittori o ri-scrittori, per usare la terminologia degli studi traduttologici, più che adottare, adattano le opere alle aspettative del pubblico sefardita; la finalità di queste operazioni di 'taglia-cuci' era quella di trasformare dei testi che agli occhi degli autori levantini avevano un argomento interessante in libri con un contenuto moraleggiante o comunque educativo. Inoltre, soprattutto tra gli anni Sessanta e Settanta del XIX secolo, ossia quando l'Alliance apre i suoi istituti nei territori dell'Impero Ottomano, il numero di lettori in grado di destreggiarsi tra le lingue straniere è ancora piuttosto limitato; di conseguenza, i giornali pubblicano contenuti per la maggior parte in giudeo-spagnolo (quindi comprensibili anche agli uditori che ascoltavano la lettura degli articoli a voce alta). Poiché il giornalismo era percepito dai cronisti stessi come un'attività non solo informativa, ma anche pedagogica, va da sé che i testi letterari che venivano pubblicati a episodi dovevano assolvere a questo compito.

I generi 'adottati/adattati' che rispondono meglio a queste finalità sono i romanzi o i racconti d'avventura, quelli sentimentali, oltre al teatro che si declina nelle stesse varianti della prosa. Nelle pagine che seguono mi concentrerò sulla produzione romanzesca, tralasciando in questa sede quella teatrale e operistica.

20 Elena Romero, *Historia y literatura*, in Iacob M. Hassán, *Sefardíes: literatura y lengua de una nación dispersa*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2008, pp. 155-192: 168.

21 Cfr. Olga Borovaya, *op. cit.*, p. 19.

I grandi successi che vengono pubblicati a puntate sui giornali sono degli adattamenti, o meglio delle riscritture della letteratura di successo, quella francese in modo particolare; è infatti questa a ridefinire il canone delle lettere sefardite. Quali sono quindi gli autori e le opere che destano la curiosità degli autori, prima, e dei lettori, poi? I nomi che ricorrono sono quelli di Victor Hugo, dell'Abbé Prévost, di Dumas padre e figlio, Jules Verne, Eugène Sue, insieme a quelli di altri autori stranieri quali Jonathan Swift, Daniel Defoe e Harriet Elisabeth Beecher Stowe (*La capanna dello zio Tom*).²²

Tra le opere "originali" di ispirazione romantica si può citare, ad esempio, *Los misteryos de Pera*, riscrittura di Jacques o Jak Loria ispirato a *Les mystères de Paris* di Eugène Sue; ciò che sorprende sono la data di redazione del romanzo, il 1897, e la sua pubblicazione, che doveva essere a puntate, annunciata per il 1905 circa, sulle pagine de «El Luzero» di Zemun (vicino a Belgrado). A causa della chiusura del periodico, la pubblicazione venne sospesa, per essere poi annunciata nuovamente sulle pagine de «La Epoka» di Salonicco cinque anni più tardi, nel 1910; anche in questo caso, il romanzo non riuscì ad essere letto per intero dal pubblico del giornale per problemi legati alla situazione personale dell'editore, Sam Lévy.

A *Los misteryos de Pera*, si possono aggiungere anche i seguenti titoli:²³

Eliyahu Moshe b. Nahmias, *Misteri Paris, ke kyere dizir las enkuyverturas de Paris o saver, kerer i poder*, Salonicco, Ets Ha-Hayyim (imp.), 1875. Traduzione dal francese; originale: Eugène Sue, *Les Mystères de Paris*, Parigi, 1842-1843.

Izak Gabai, *La linda Andjela, sigunda parte*, «El Telegrafo», Costantinopoli, Arditi (imp.), [1900]. Traduzione dal francese; originale: Xavier Aymon de Montépin, *La Belle Angèle*, Parigi, 1885.

22 È interessante notare che si affacciano all'orizzonte del nuovo canone letterario anche tragedie come *Romeo and Juliet* (adattata in forma di romanzo da Josef Karaso) o una versione del *Don Chisciotte* (ricordo che i Soncino avevano pubblicato nel 1540 c. a Istanbul una versione in ebraico dell'*Amadis de Gaula*), a ulteriore dimostrazione della riscoperta dei classici europei da parte dei romantici.

23 I titoli sono estrapolati dal catalogo di Studemund-Halévy - Collin. I testi sono in ordine cronologico di pubblicazione della traduzione in giudeo-spagnolo. Dove possibile, sono stati completati i dati bibliografici; non sempre è stato possibile identificare i testi originali. Cfr. Michael Studemund-Halévy - Gaëlle Collin, *Le fonds de livres juéo-espagnols des Archives Centrales d'État à Sofia. Description et catalogue*, «Romanistik in Geschichte und Gegenwart», 15.1, 2009, pp. 37-60.

David Fresko, *Simon i Maria. La nochada sangryente*, Costantinopoli, Imprimeria del si[nyor] Antuan Maksoris i Varius Filipidis (imp.), 1889. Traduzione dal francese; originale: Xavier Aymon de Montépin, *Simon et Marie*, Parigi, 1883.

David Fresko, *Simon i Maria. El ojo de gato*, Costantinopoli, Imprimeria del si[nyor] Antuan Maksoris i Varius Filipidis (imp.), 1889. Traduzione dal francese; originale: Xavier Aymon de Montépin, *Simon et Marie*, Parigi, 1883.

David b. Shabtai Fresko, *Los misteryos de Paris, romanso istoriko en franses [...] trezladado en djudeoespanyol*, Costantinopoli, El Tiempo (imp.), 1891. Traduzione dal francese; originale: Eugène Sue, *Les Mystères de Paris*, Parigi, 1842-1843.

Viktor Levi, *Las muchachas de bronzo*, 1ª parte (voll. 1-2): *La ermana mayor*, David b. Shelomo (ed.), Costantinopoli, Numismatides (imp.), 1894; 2ª parte (voll. 3-4): *La kondesa Amelia*, Costantinopoli, Karabet Beberian (imp.), 1895; 3ª parte (vol. 5): *Dyo dispone*, Costantinopoli, Karabet Beberian (imp.), 1895. Traduzione dal francese; originale: Xavier Aymon de Montépin, *Les Filles de bronze*, Parigi, 1880.

Viktor Levi, *La portadera de pan*, David b. Shelomoh (ed.), Costantinopoli, Karabet Beberian (imp.), 1895, riedito nel 1922. Traduzione dal francese; originale: Xavier Aymon de Montépin, *La Porteuse de pain*, Parigi, 1884.

D. A. Binyamin, *La fidelidad de un moso*, coll. Biblioteca Nasyonala n. 1, Amigo del Pueblo, Sofia, 1895; pubblicato insieme a *El segundo kongreso de Bazel*. Traduzione dal francese; originale: Xavier Aymon de Montépin.

Viktor Levi, *El Erante*, coll. Guerta de Romansos, David b. Shelomoh (ed.), Costantinopoli, Karabet Beberian (imp.), 1896. Traduzione dal francese; originale: Eugène Sue, *Le Juif errant*, Parigi, 1844-1845.

David b. Shabtai Fresko, *Los ojos del Kapitan Grant, romanso en franses de Jules Verne*, «El Tyempo», Costantinopoli, Imprimeria Fresko, 1896. Traduzione dal francese; originale: Jules Verne, *Les Voyages extraordinaires*

naires: les enfants du Capitaine Grant, Parigi, 1867-1906.

B.N. & B.K., *La deskonsolada, kon prefasyo de Aleksandr Duma ijo*, Yosef Baruh Pardo (ed.), Plovdiv, 1898. Traduzione dal francese; originale: Benjamin Barbé, *L'Inconsolée, avec une préface par Alexandre Dumas fils*, Parigi, 1879.

David b. Baruh Bezez, *Las mil i una noches*, Salonicco, David Baruh Bezez (imp.), [1900], riedito nel 1913. Traduzione dal francese; originale non identificato.

Aleksandr b[en] Giat, *Manon Lesko, romanso muy ezmovyente*, Shelomoh Israel Sherezli, ed., Karmona i Zara (imp.), «El Meseret», Smirne, 1904-1905, pubblicato insieme a *Ija de la lavandera*, *Anna Maria* e *Un kuryozo ladron*. Traduzione dal francese; originale: Abbé Prévost, *Manon Lescaut*, Parigi, 1733.

Alexander Ben Guiat, *El buraco del infierno*, «El Meseret», Smirne, 1908, riedito a Gerusalemme nel 1911. Traduzione dal francese; originale: Alexandre Dumas figlio, *Le Trou de l'enfer*, Parigi, 1851.

Izak Gabay, *El sovrino maldicho o los tres malechores*, Binyamin B. Yosef (ed.), Gerusalemme, Moshe A. Azriel (imp.), vol. 1: 1909/10, vol. 2: 1910/11. Traduzione dal francese; originale non identificato.

Jak Loria, Shemuel Saadi Halevi Ashkenazi, *Los misteryos de Pera*, Salonicco, La Epoka (imp.), 1910. Traduzione dal francese; originale: Pierre Lora, *Les Mystères de Pera*, Costantinopoli, 1897.

Izak Gabay, *Juan Lovo o el ninyo de la desgrasya*, Binyamin b. Yosef (ed.), Gerusalemme, Moshe A. Azriel (imp.), [1911]. Traduzione dal francese; originale: Émile Richebourg, *Jean Loup*, Parigi, 1882.

Alexander Ben Guiat, *El buraco del infierno*, Gerusalemme, Shelomoh Israel Sherezli (imp.), 1911. Traduzione dal francese; originale: Alexandre Dumas figlio, *Le Trou de l'enfer*, Parigi, 1851.

Shelomoh Israel Sherezli, *Anri Kuatro, rey de Fransya. Primera manseves del rey Anri*, 1911-12; *Tresera parte: Las galanterias de la ermoza Nan-*

si; *Kuatrena parte: La djura de los kuationeros; Sinkena parte: Los amores de Ozie de Leves; Sezena parte: La santa Bartelemia*, Gerusalemme, Libreria ShISH, 1912-1913. Traduzione dal francese; originale: Pierre Alexis Ponson du Terrail, *La Jeunesse du roi Henri*, Parigi, 1864.

Izak Gabay, *La mujer del muerto*, Binyamin b. Yosef (ed.), Gerusalemme, Moshe A. Azriel (imp.), [1912]. Traduzione dal francese; originale: Alexis Bouvier, *La Femme du mort*, Parigi, 1897.

Izak Gabay, *Los dramas de la mizerya*, Binjamin Rafael b. Yosef (ed.), Gerusalemme, Moshe A. Azriel (imp.), [1912], riedito nel 1922. Traduzione dal francese; originale: Raoul de Navary (pseud. di Eugénie-Caroline Saffray), *Les Drame de la misère*, Parigi, 1888.

Daniel b. Avraham Valensi, *Mil i una noche, los mas interesantes kuentos de la ermoza istorya de mil i una noche*, Efraim Melamed (ed.), Smirne, 1913. Traduzione dal francese; originale non identificato.

S.n., *Los mysteryos de Paris, Drama pasyonante i ezmovyente, yeno de she-nas de amor, trezladado para los lektores del Kulevro*, «El Kulevro» (ed.), Salonicco, Ekler (imp.), 1922. Traduzione dal francese; originale: Eugène Sue, *Les Mystères de Paris*, Parigi, 1842-1843.

Izak David Florentin, *La dama alas kamelyas, romanso muy pasyonante*, Salonique, La Boz del Pueblo (imp.), 1922. Traduzione dal francese; originale: Alexandre Dumas figlio, *La Dame aux camélias*, Parigi, 1852.

M&S, *El nuevo djidy erante, romanso sansasyonal dela vida djudilya adoptado del franses*, La Boz del Pueblo (ed.), Salonicco, Ekler (imp.), 1922. Traduzione dal francese; originale: Antoine François Varner, *Le Nouveau juif errant*, Parigi, 1846.

Viktor Levi e Izak D[avid] Florentin, *La portadera de pan, romanso pasyonante al alto grado*, La Boz del Pueblo (ed.), Salonicco, Ekler (imp.), 1922. Traduzione dal francese; originale: Xavier Aymon de Montépin, *La Porteuse de Pain*, Parigi, 1884.

Izak D[avid] Florentin, *Los dramas dela mizerya, romanso pasyonante al mas alto grado*, La Boz del Pueblo (ed.), Salonicco, Ekler (imp.), 1922.

Traduzione dal francese; originale: Raoul de Navary, *Les Drames de la misère*, Parigi, 1888.

S.n., *Los Miseravles*, Salonico, 1924. Traduzione dal francese; originale: Victor Hugo, *Les Misérables*, Parigi, 1862.

Izak D[avid] Florentin, *El Konde de Monte Kristo, el romanso el mas potente del mundo [...] kon numerosas ilustrasyones*, Salonico, El Tiempo (imp.), 1926. Traduzione dal francese; originale: Alexandre Dumas padre, *Le Comte de Monte-Cristo*, Parigi, 1844-1846.

La lista è senza dubbio incompleta,²⁴ ma permette di fare alcune considerazioni. Innanzitutto, emerge chiaro il 'gusto' dei lettori, voraci nel 'consumare' romanzi d'appendice, narrazioni che negli originali sono caratterizzate dai toni accesi, melodrammatici, dalle storie tragicamente sentimentali in cui le eroine sono spesso delle ragazze indifese, che subiscono le violenze dei loro aguzzini o del fato avverso che le allontana dal loro amato. Gli ambienti in cui questi racconti si sviluppano sono spesso legati alla miseria oppure hanno a che fare con ambientazioni lugubri, misteriose, oscure, colpite da calamità naturali (tempeste, nebbie impenetrabili). Inoltre, si tratta di racconti fortemente intrisi di un sentimento religioso cristiano. Tutti questi elementi, caratterizzanti e comuni nell'orizzonte culturale europeo, assumono davanti ai lettori sefarditi un valore diverso, poiché si tratta di una materia narrativa per lo più esogena ed estranea all'esperienza quotidiana dei nuovi lettori, a partire dai costumi per arrivare alla religiosità (l'ebraismo dei sefarditi costituiva un arcipelago all'interno del bacino islamico dell'Impero Ottomano). Lo stesso recupero delle proprie radici identitarie nell'Europa medievale, frequente in molta letteratura romantica, non poteva essere un elemento attraente per i sefarditi (nella cui memoria collettiva ancora era presente la ferita della cacciata, le sofferenze causate dalla diaspora e la nostalgia per Sefarad). Se andiamo infatti a rivedere i titoli pubblicati, notiamo che si tratta di romanzi che hanno in comune storie di elevazione o di condanna dei costumi morali, non tanto la rivendicazione di un passato eroico o mitico; gli aggettivi mi-

24 Ai titoli appena citati, si possono aggiungere gli adattamenti di alcuni romanzi d'avventura quali: *Rocambole*, di Pierre Alexis Ponson du Terrail, *Les Aventures (merveilleuses mais authentiques) du capitaine Corcoran*, di Alfred Assolant, *Naufrage de la frégate "La Méduse"*, di Alexandre Corréard e Henry Savigny, e dei romanzi di Jules Verne. Cfr. Olga Borovaya, *op. cit.*, p. 153.

rabolanti che accompagnano il titolo mirano all'eccezionalità e all'eccesso: 'appassionante', 'sensazionale', 'il più potente', 'emozionante', ecc. I romanzi pubblicati sui giornali delle comunità sefardite puntano sull'educazione sentimentale del nuovo pubblico, non sulla formazione o rivendicazione delle comuni radici europee; anche perché erano altri i contenuti giornalistici deputati al dibattito sull'identità, sull'ebraismo, sull'appartenenza alla 'patria'.

La letteratura che veniva diffusa attraverso la stampa periodica serviva per intrattenere e per educare, non per formare una coscienza ideologica. Ecco, quindi, come si forma il canone della moderna letteratura sefardita, in forma però edulcorata. Questo è evidente se si confrontano, come ha fatto Borovaya,²⁵ l'originale de *La signora delle camelie* di Dumas figlio (1848) con le sue riscritture in giudeo-spagnolo: nella prima, pubblicata intorno agli anni Venti del Novecento a Istanbul con il titolo *La Dam o kamelyas*, la scena d'amore viene ridotta ad una sola frase, con l'intento evidente di ridurre al minimo l'intensità dei sentimenti dei personaggi e, quindi, l'eventuale turbamento da parte dei lettori e lettrici sefarditi. Anche il secondo adattamento del romanzo, apparso questa volta nel 1922 a Smirne con il titolo *La Dama alas kamelyas; o, Anjelina del Amor* e firmato dal 'traduttore' David Florentin, agisce in maniera radicale sull'originale: la protagonista addirittura cambia nome, da Marguerite Gautier a Anjelina del Amor, come recita il titolo; inoltre Anjelina non è una colta cortigiana, bensì una cantante, amata e benvoluta da tutti. Sempre seguendo l'analisi di Borovaya,²⁶ dal punto di vista linguistico è interessante rilevare il neologismo 'serkolyo', ossia 'bara', che viene accompagnato da una glossa in cui Florentin sente il bisogno di spiegare al suo pubblico sefardita l'uso che i cristiani fanno di questo oggetto nei loro riti di sepoltura; questo piccolo elemento lessicale sottolinea la distanza tra l'orizzonte culturale levantino e quello europeo. Gli esempi del processo di 'normalizzazione' a cui i romanzi stranieri vengono sottoposti potrebbero continuare e dimostrerebbero, una volta di più, come la ricezione della letteratura romantica (direi principalmente quella francese) sia non solo tardiva nelle comunità sefardite orientali, ma anche molto edulcorata rispetto alle intenzioni degli originali; si tratta spesso di opere che oggi definiamo di 'letteratura popolare o per le masse', sia nei contenuti e nello stile che nella modalità di diffusione e fruizione. Lo scollamento temporale con cui il Romanti-

25 Cfr. *Ibid.*, pp. 166-172.

26 Cfr. *Ibid.*, p. 171.

cismo (soprattutto nella sua versione più sentimentale e accessibile ai più) si diffonde con grande successo tra il pubblico sefardita ci parla non solo dell'importanza dell'impronta culturale lasciata da questo movimento, ma anche del valore di modernità che il mondo mediorientale (quindi quello sefardita, ma anche quello ottomano, come si è visto) aveva attribuito non solo alle opere d'ingegno, ma al pensiero stesso che il Romanticismo aveva contribuito a creare nelle nazioni europee.

Può sorprendere un dato, ossia che l'area d'influenza che gode di maggior prestigio sia quella francese, rispetto a quella di lingua tedesca, inglese o spagnola. Una spiegazione è già stata data: la presenza capillare delle scuole dell'Alliance Israélite Universelle e l'opera di 'proselitismo culturale' lì portata avanti contribuirono alla svolta verso l'occidentalizzazione delle comunità sefardite e della società turca. Dal punto di vista letterario, quindi, è comprensibile la forte e costante diffusione di opere francesi (adattate, riscritte, tradotte, ecc.) tra il pubblico dell'Impero. In misura minore, ma presente anche se concentrata nelle zone di confine, troviamo l'influenza della letteratura di lingua tedesca tra le comunità del nord e quella viennese, in contatto con la cultura austro-ungarica. Senza dubbio, la letteratura inglese non gode di grande circolazione tra i sefarditi ottocenteschi e di inizio Novecento; ciò è giustificato dalla distanza geografica e dai limitati contatti, anche commerciali, con i sefarditi orientali (ad eccezione dei levantini presenti in Palestina già all'epoca del protettorato).²⁷

Un discorso a parte deve essere fatto per quanto riguarda la letteratura spagnola che, anche solo per la vicinanza linguistica, avrebbe potuto occupare uno spazio d'influenza notevole tra i sefarditi, eppure così non è stato. Nonostante il Romanticismo spagnolo sia giunto alla maturazione in un'epoca più tarda rispetto a quello tedesco, inglese e francese, e fosse quindi una corrente ancora viva – almeno nella sua fase tardiva – quando il pensiero e la letteratura romantici iniziano a farsi strada tra gli intellettuali turchi e quelli giudeo-iberici, la ricezione e accettazione della produzione spagnola non avviene. Per quanto possa sembrare singolare, la motivazione riguarda la reciproca ignoranza che tanto gli spagnoli quanto i sefarditi avevano delle rispettive e coeve vite culturali; come ricorda, tra gli altri, Paloma Díaz-Más,

27 A proposito dei contatti e degli scambi con la cultura anglofona e germanofona, basti pensare a quanto scrive Elias Canetti ne *La lingua salvata*.

desde finales del siglo XVII las comunidades sefardíes de Oriente vivieron casi sin contacto con España; en la segunda mitad del siglo XIX, la influencia occidental llegó principalmente a través de Francia y de la cultura francesa (Rodrigue, 1990) o del mundo cultural germanófono, por la cercanía física e influencia política del imperio austrohúngaro en los Balcanes.²⁸

Solo a partire dagli anni Ottanta del XIX secolo riprendono i contatti, ma sarà solo grazie all'impulso del senatore Ángel Pulido Fernández e alla sua campagna filosefardita di inizio Novecento che la Spagna riscoprirà gli 'spagnoli senza patria', ossia i sefarditi. A quel punto, però, la moda letteraria in tutta Europa, Spagna compresa, da tempo non era più rappresentata dal Romanticismo; Mariano José de Larra, José de Espronceda, Ramón de Mesonero Romanos, ma anche José Zorrilla e Gustavo Adolfo Bécquer, per non parlare delle scrittrici romantiche, rimangono totalmente fuori dal moderno canone letterario sefardita; né il *costumbrismo* né il folklore spagnolo influenzano il nuovo gusto dei levantini, tanto che la stessa lingua giudeo-spagnola riceve prestiti dal francese, dal turco, dall'italiano, ma non dallo spagnolo moderno.

Concludendo questa parziale panoramica della letteratura romantica in ambito sefardita, sottolineo una volta di più l'importanza di non considerare la produzione letteraria levantina distaccata dal suo contesto culturale interno ed esterno: come si è cercato di mostrare, la moda romantica che prende piede tra i lettori 'afrancesados' è una costante sia nella società turca che in quella giudeo-spagnola e si diffonde durante l'epoca riformista, quando cioè l'Impero Ottomano introduce un sistema di governo più moderno ed anche più aperto; i giornali e la stampa vivono, infatti, un momento di rinnovamento grazie alla conquistata libertà; inoltre, l'accesso ad un sistema educativo più trasversale e capillare, come quello proposto dall'Alliance, ha posto le basi per l'ampliamento del pubblico dei lettori e delle lettrici. I temi cari all'epoca romantica, quali l'identità, il concetto di nazione, la riscoperta delle lingue nazionali, il recupero delle tradizioni, ecc., sono presenti nel dibattito interno alle comunità turca e sefardita, ma, per quanto riguarda la produzione letteraria, se per gli ottomani diventa sempre più complesso rispondere in maniera univoca alla definizione di popolo e di nazione, per i levantini il dilemma identitario prenderà presto il nome di sionismo; fino a quel momento, però, i 'riscrittori' sefar-

28 Paloma Díaz-Más, *Textos dramáticos y representaciones españolas entre los sefardíes de oriente*, in Joaquín Álvarez Barrientos et al., *En buena compañía. Estudios en honor de Luciano García Lorenzo*, Madrid, CSIC, 2009, pp. 1061-1071: 1063.

diti presentano una serie nutrita di opere che possiamo inserire dentro il canone romantico ad un pubblico avido di novità e curioso, che si appassiona alle nuove forme del romanzo d'appendice, anche se ad esso avrà accesso solo attraverso delle versioni pesantemente rimaneggiate che avevano il compito di salvaguardare la morale ebraica. Eppure, sono le storie e le avventure dei giovani e delle giovani che popolano le pagine dei giornali sefarditi che permetteranno ai loro lettori di identificarsi con problemi, ansie, aneliti, ma anche soluzioni, per loro nuovi. E questo contribuirà a fare dell'Impero Ottomano, oramai in profonda trasformazione, non solo la Porta dell'Oriente, ma anche la Porta dell'Europa.

SCRIVERE LA DANZA. LA NOTAZIONE COREICA NELLA PRIMA METÀ DELL'OTTOCENTO

Elena RANDI (*Università degli Studi di Padova*)

elena.randi@unipd.it

RIASSUNTO: L'intervento si occupa delle diverse forme di notazione coreica inventate nei primi cinquant'anni circa del XIX secolo. Se nel Settecento si riscontrava prevalentemente una visione dall'alto, che insisteva sugli spostamenti 'geometrici' d'insieme nello spazio, nel secolo successivo predomina uno sguardo frontale che pone l'accento sul modo in cui il corpo dei danzatori si muove e si articola. In certi casi, inoltre, si fa attenzione alla relazione della danza con gli altri coefficienti scenici.

Le scelte trascrittive, in ogni caso, disvelano una concezione estetica, sia pure probabilmente all'insaputa degli stessi notatori e, su questo in particolare, si sofferma l'Autrice.

ABSTRACT: This paper deals with the different forms of dance notation invented approximately in the first half of the nineteenth century. If the eighteenth century was mainly characterised by a vision 'from above', which insisted on the overall 'geometric' displacements in space, in the following century a frontal view predominates, which emphasizes the way in which the dancers' bodies move and articulate. Moreover, in some cases the attention is focused on the relationship between dance and the other scenic components.

The transcription choices, in any case, disclose an aesthetic conception, albeit probably without the awareness of the notators, and the Author will dwell on this peculiar aspect.

PAROLE CHIAVE: notazione della danza ; scrittura della danza; scrittura romantica; coreo-grafia.

KEY WORDS : Dance Notation; Dance Writing; Romantic Writing; Choreo-graphy.

SCRIVERE LA DANZA. LA NOTAZIONE COREICA NELLA PRIMA METÀ DELL'OTTOCENTO

Elena RANDI (*Università degli Studi di Padova*)

elena.randi@unipd.it

Com'è risaputo, non esiste una notazione della danza analoga a quella musicale, utilizzatissima e conosciuta da qualunque strumentista e da qualsiasi cantante. Nel campo della coreografia, sono state inventate molte modalità diverse di scrittura nel corso dei secoli. Alcune usano segni convenzionali astratti (ad esempio, la *chorégraphie* di Beauchamps - Feuillet, ideata nella seconda metà del '600)¹ (**fig. 1**), altre utilizzano disegni più o meno stilizzati del corpo danzante (come si riscontra in qualche pagina dell'*Uomo fisico, intellettuale e morale* di Carlo Blasis, 1857)² (**fig. 2**), certi notatori impiegano il dettato verbale (si pensi a taluni appunti coreografici di August Bournonville)³ (**fig. 3**); spesso codici, disegni e parole vengono accostati (come fa, per esempio, Vladimir Stepanov)⁴ (**fig. 4**). In ogni caso, nessuna tipologia di scrittura ha mai attecchito veramente, sono tutte comprese da un ristrettissimo numero di specialisti e tutte sono lacunose sotto qualche aspetto: una non riesce a descrivere le direzioni nello spazio,

- 1 Cfr. Raoul Auger Feuillet, *Chorégraphie ou l'Art de décrire la danse par caractères, figures et signes démonstratifs*, À Paris, Chez l'Auteur, 1700.
- 2 Carlo Blasis, *L'Uomo fisico, intellettuale e morale*, Milano, Tipografia Guglielmini, 1857.
- 3 Cfr. Knud Arne Jürgensen - Ann Hutchinson Guest, *The Bournonville Heritage. A Choreographic Record 1829-1875*, London, Dance Books, 1990.
- 4 Sulla notazione Stepanov, cfr. Wladimir Jvanovitch Stépanow, *Alphabet des mouvements du corps humain. Essai d'enregistrement des mouvements du corps humain au moyen des signes musicaux*, Paris, Imprimerie Zouckermann, 1892; Aleksandr Alekseevič Gorskij, *Tablica znakov dlja zapisuvanija dviženij čelovečeskago tela po sisteme Artista Imperatorskich S. - Peterburgskich Teatrov, V. I. Stepanova* [Notazione per la registrazione dei movimenti del corpo umano secondo il sistema dell'artista dei Teatri Imperiali di San Pietroburgo, V. I. Stepanov], Sankt-Peterburg, Imp. S.-Peterb. teatr. uč-šče, [1899]; Aleksandr Alekseevič Gorskij, *Choreografija: primery dlja čtenija* [Coreografia. Esempi per la lettura], [Sankt-Peterburg], Imperatorskogo S.P.B. teatral'nogo učilišče, 1899.

un'altra non è in grado di illustrare le scene pantomimiche, una modalità restituisce i movimenti solo di determinate parti del corpo, una infine omette il rapporto con la musica. Vi sono coreografi che hanno pubblicato preziosi manuali intesi a spiegare il loro metodo di notazione, certuni, invece, hanno inventato modalità adoperate solo da loro, senza renderle note se non a qualche allievo e dunque sono rimaste fundamentalmente private. Gli strumenti personali e non divulgati, inoltre, spesso non sono propriamente codificati, quanto, piuttosto, delle abitudini di traduzione del movimento in segno impresso a matita o a penna su carta, abitudini che possono variare e aggiustarsi nel tempo.

Nel 1760, nelle *Lettres sur la danse*, Jean-Georges Noverre è molto critico verso la pratica di trascrivere su un foglio il balletto quando osserva che «la coreo-grafia» – termine usato in senso etimologico, come grafia della danza, e non nella sua accezione moderna – «limita il genio» ed «è incapace di invenzione».⁵ L'Autore sta pensando alla coreo-grafia come ad un "testo" che viene concepito "a tavolino" e dunque steso nella fase creativa. Sovente, però, la notazione della danza non è una pagina pre-scritta, cioè non è stesa *prima* di farsi evento materiale, ma è inventata per essere una trascrizione a posteriori con il fine di conservare un balletto. Così, ad esempio, la intende André-Jean-Jacques Deshayes, maestro d'impostazione romantica, quando riporta su carta le sue coreografie con un sistema personale mai diffuso pubblicamente. Lo dichiara esplicitamente nelle *Idées générales sur l'Académie Royale de musique et plus spécialement sur la danse* (1822), dove spiega che – senza una notazione della danza efficace e auspicabilmente condivisa, resa nota a molti – le coreografie spariscono per sempre, evento, questo, che gli sembra drammatico.⁶ In modo simile la concepisce l'affermato ballerino e violinista Arthur Saint-Léon quando, nel 1852, pubblica la sua *Sténochorégraphie*.⁷ Un famoso allievo di Deshayes, François Delsarte – peraltro non un danzatore né un coreografo, ma attore e cantante quanto mai attento al gesto, al movimento del corpo di chi agisce in scena, vicino sotto diversi aspetti al pensiero romantico – ha una posizione estrema su questo punto: qualunque tipo

5 Jean-Georges Noverre, *Lettres sur la danse, et sur les ballets*, À Lyon, Chez Aimé Delaroché, 1760, p. 393.

6 Cfr. André-Jean-Jacques Deshayes, *Idées générales sur l'Académie Royale de Musique et plus spécialement sur la Danse*, Paris, Chez Mongie, 1822, pp. 21-24, nota 1.

7 Arthur Saint-Léon, *Préface a La Sténochorégraphie ou Art d'écrire promptement la danse*, Paris, Chez l'Auteur, 1852, pp. 7-16. Ristampa anastatica a cura di Flavia Pappacena, «Chorégraphie», nuova serie, 2, 2004.

di scrittura – sia essa verbale e praticata quotidianamente, sia invece impiegabile per illustrare il dettato cinetico – è, seguendo la lezione del *Timeo* platonico da lui esplicitamente citato, “lettera morta”: la scrittura, per Delsarte, può servire solo a se stessi come promemoria, non dev’essere mai pubblicata perché l’autore non è più presente a correggere gli errori di interpretazione del fruitore. Delsarte, insomma, è un sostenitore della dinamica della comunicazione nel momento presente, accompagnata dall’oralità e dal gesto. La trasmissione a stampa, a suo parere, è ineluttabilmente sbagliata.⁸

Analizziamo, a questo punto, alcune caratteristiche della notazione coreica primottocentesca di un certo rilievo, premettendo che fino al Settecento nei diversi metodi trascrittivi inventati era prevalente una visione dall’alto.⁹ In uno dei più famosi esistenti, quello concepito da Pierre Beauchamps e poi edito da Raoul Auger Feuillet nel 1700 si riscontra una prospettiva di questo tipo¹⁰ (fig. 5), e altrettanto chiara, sotto tale profilo, è la notazione di Kellom Tomlinson esposta in *The Art of Dancing* (1735)¹¹ (fig. 6). L’aspetto ritenuto principale in questi sistemi è costituito dagli spostamenti nello spazio, dalla loro geometria.

Nell’Ottocento, invece, predomina una visione frontale della coreografia registrata su carta: chi legge la notazione, in altri termini, “guarda da davanti” i danzatori in piedi, come si osserva, a titolo esemplificativo, in alcuni schizzi coreografici di Deshayes¹² (fig. 7). Tale scelta prova come conti di più il movimento dei danzatori, ossia il modo in cui il loro corpo si inflette, compie gesti e passi, che non il loro spostamento nello spazio.

8 Cfr. [François Delsarte], *L’Écriture décèle*, in Delsarte Collection, Hill Memorial Library, Louisiana State University, Baton Rouge (Louisiana), box 1, folder 36 c, item 5; [François Delsarte], *Messieurs, Nous devons d’abord rendre grâce à Dieu*, nella stessa Delsarte Collection, box 1, folder 24, item 1. Il primo manoscritto può risalire al 1865, il secondo al 1850. Se questi sono fra le fonti più specifiche sull’argomento, altre, di carattere più generale e precedenti cronologicamente, intervengono anche sulla questione della scrittura.

9 Sull’argomento, cfr. Flavia Pappacena, *La Sténochorégraphie nel panorama delle sperimentazioni del XVIII e XIX secolo*, in Arthur Saint-Léon, *La Sténochorégraphie 1852*, a cura di Flavia Pappacena, «Chorégraphie», nuova serie, 4, 2004, pp. 313.

10 Raoul Auger Feuillet, *op. cit.*

11 Kellom Tomlinson, *The Art of Dancing Explained by Reading and Figures, Whereby the Manner of Performing the Steps is Made Easy By a New and Familiar Method, Being the Original Work First Design’d in the Year 1724*, London, Printed for the Author, 1735.

12 Cfr. André-Jean-Jacques Deshayes, schizzo coreografico per *Alma ou La fille du feu*, 1842, Paris, Bibliothèque-Musée de l’Opéra, Fonds Deshayes, Piece-3 (A), f. 21.

Non è, insomma, il disegno nell'area scenica il fattore principale, quanto l'articolarsi delle azioni dei singoli ballerini.

In certi casi nel XIX secolo si utilizzano molteplici modalità di rappresentazione per raccontare il movimento dei danzatori, l'evoluzione nella scatola scenica, la relazione della dinamica cinetica con la musica e altri aspetti, ogni fattore potendo essere trascritto meglio o più facilmente da specifici tipi di notazione che non da altri. L'impiego di linguaggi diversificati compresenti sembra rispecchiare una visione in cui i piani di interesse si allargano. Si vedano, a questo proposito, gli appunti coreografici di un artista sensibile al gusto romantico, Jean-Pierre Aumer (primi trent'anni dell'Ottocento circa), che descrive i passi dei ballerini e anche la loro disposizione nello spazio¹³ (**fig. 8**), la *terpsi-choro-graphie* di Jean-Étienne Despréaux, spiegata in un manoscritto datato 1813, peraltro inedito e incompiuto¹⁴ (**fig. 9**), e la *chirography* di E. A. Théleur, *alias* E. A. Taylor (1831)¹⁵ (**fig. 10**), in entrambe le quali sono messi in relazione i passi e la musica;¹⁶ o ancora si osservi la notazione concepita da Saint-Léon, che cerca di combinare i movimenti dei danzatori con i loro spostamenti e il dettato sonoro¹⁷ (**fig. 11**).

Talora si nasconde dietro alla modalità trascrittiva la presenza di una concezione attenta alla coordinazione della danza con altri coefficienti scenici, come si verifica in disegni di Blasis quali una carta rappresentante un passaggio del *Mefistofele*. Qui il Maestro italiano trova il modo di mettere in relazione la coreografia anche ad una componente raramente presa in considerazione dalla notazione coreica, la scenografia,¹⁸ sottoli-

13 Nella Bibliothèque-Musée de l'Opéra di Parigi si trova un Fonds Aumer, nel quale sono conservati, fra l'altro, appunti relativi ad alcune coreografie di André Aumer (per lo più uniti al rispettivo libretto) quali *Aline* e *Astolphe et Joconde*. Sul rapporto delle coreografie di Aumer con i *répétiteurs*, cfr. l'importante David A. Day, *The Annotated violon répétiteur and Early Romantic Ballet at the Théâtre Royal de Bruxelles (1815-1830)*, Dissertation, New York University, 2008.

14 Jean-Étienne Despréaux, *Danse-Écrite ou Terpsi-choro-graphie*, 1813, Paris, Bibliothèque-Musée de l'Opéra, Fonds Deshayes, Piece-4.

15 Cfr. Sandra N. Hammond, [Introduzione a] *Letters on dancing by E. A. Théleur*, «Studies in Dance History», II, 1, Fall-Winter 1990, pp. 1-6.

16 E.A. Théleur, *Letters on Dancing*, London, printed for the Author, and published by Sherwood & Co., 1831.

17 Arthur Saint-Léon, *La Sténochorégraphie [...]*, cit.

18 Carlo Blasis, schizzi per il ballo *Mefistofele*, *ossia il genio del male*, 1835, Milano, Museo Teatrale alla Scala, collocazione SCEN B 4 (<https://artsandculture.google.com/asset/WQGp1BcIxW4OSw?childassetid=JgFt3Y3k6t831A>).

neando l'importanza attribuita da Blasis ad uno spettacolo dotato di una certa connessione tra i diversi generi artistici che concorrono alla sua realizzazione (**fig. 12**). Se in questa carta specifica non si vede *quali* movimenti i danzatori compiano, resta il fatto che è indicato il loro rapporto con il *décor*.

Si passa, dunque, da un'idea settecentesca della coreografia come figurazione nello spazio, come una successione di forme più o meno geometriche che si avvicendano similmente a quelle di un caleidoscopio, a una concezione della danza primottocentesca come corpo in movimento, e infine ad una visione dello spettacolo coreico come evento costituito da diversi coefficienti scenici e non solo dalla coreografia. O, quanto meno, questo, sia pure non in maniera rigida e categorica, sembra rivelare l'analisi delle molteplici notazioni inventate fra Sette e Ottocento. Gli artisti più sensibili all'idea di uno spettacolo unitario, quali Blasis, paiono mostrare una preferenza per i linguaggi che focalizzano l'attenzione su più di un aspetto e, soprattutto, su due elementi, l'uomo e lo spazio, o, meglio, sul rapporto fra l'essere umano e la scatola scenica che lo ospita.

Nelle notazioni ottocentesche il corpo umano viene talvolta scomposto nelle sue diverse parti in modo analitico, "scientifico". Non a caso, nel XIX secolo l'anatomia è molto studiata dai danzatori e il corpo viene "dissezionato" e "fatto a pezzi". A titolo esemplificativo, nella *Sténochorégraphie* di Saint-Léon, un rigo trascrive le braccia e uno, staccato, le gambe¹⁹ (**fig. 13**), mentre la *Terpsi-choro-graphie* di Despréaux si occupa solo delle gambe, trascurando busto, braccia e testa,²⁰ benché, in compenso, si occupi del fondamentale rapporto con la musica (**fig. 9**) e della disposizione in scena dei danzatori (**fig. 14**). La vocazione alla spezzatura si ritrova nel secondo Ottocento, quando nella complessa notazione Stepanov la trascrizione dei passi destinati agli arti inferiori, posta nel tetragramma più in basso, è staccata da quella degli arti superiori (sezione centrale), a sua volta distinta dal bigramma adibito alla registrazione di torso e capo (in alto), come a rimarcare la scrupolosa autonomia di ciascuna sezione del corpo²¹ (**fig. 15**).

La scrittura coreica non fa altro che mettere in luce un aspetto fondamentale della danza accademica (che è, poi, il tipo di ballo assolutamente più esibito a teatro nell'Ottocento, per tutto il Romanticismo e oltre): l'esecutore separa – deve separare – ogni parte del proprio fisico dalle sezioni limitrofe. Tanto più capace è quanto più sa muovere, per esempio,

19 Arthur Saint-Léon, *La Sténochorégraphie [...]*, cit.

20 Jean-Étienne Despréaux, *op. cit.*

21 Cfr. nota 4.

una gamba senza spostare il fianco e, più in là, il busto, o un braccio senza che il suo movimento ne implichi, anche, uno della spalla. Il corpo della danza romantica è, insomma, spezzato, in frammenti. Scarsamente in sintonia con le affascinanti teorie del Romanticismo, non è affatto unitario come quello dell'ideale marionetta descritta da Kleist, ma impiega una tecnica sofisticata, non a caso nata in un'epoca dominata dal pensiero cartesiano, che esaspera la scomposizione anatomica; una tecnica che riflette una visione analitica, scientifica, come osserva acutamente Erick Hawkins nel Novecento.²² Certe notazioni, dunque, sembrano denunciare una prospettiva che potremmo definire neo-classica. È pur vero, tuttavia, che il danzatore cosiddetto "classico" (e si noti l'aggettivazione piuttosto eccentrica rispetto alla collocazione dentro al quadro del Romanticismo) nella corrente primottocentesca nata in Germania non intende affatto mostrare un corpo "spezzato", ma, al contrario, un organismo armonioso, leggero, "liquido". Detto in altri termini, il danzatore romantico si serve sì del codice accademico, ma ne copre sapientemente la qualità scomposta e divisa attraverso *escamotages* tali per cui, allo sguardo del fruitore, riesce fluida e unitaria, come dimostra per esempio *Giselle*, campione di balletto romantico per eccellenza. Ciò che "sta sotto", in altre parole, è una tecnica che fa "a pezzi" la macchina anatomica, ma l'impressione che ne hanno gli spettatori è qualcosa di molto coordinato, morbido, non-spezzato. Alcune tipologie di notazione – rare per la verità – preferiscono porre l'accento sull'unitarietà piuttosto che sulla tecnica, sullo "scheletro", sulla struttura che sta sotto al "vestito", come, almeno in certi casi, si verifica negli appunti di coreografia di Blasis²³ (**fig. 16**).

Che la scelta grafica di rendere l'idea dell'insieme e della morbidezza anziché del frammentato sia rara, conferma un dato: se nell'Ottocento troviamo diverse tipologie di partitura della danza, raramente sono i romantici a percorrere la strada della notazione coreica, perché i coreografi più inclini a difendere le istanze del movimento di origine tedesca, similmente a Delsarte, tendono a considerare la scrittura come "lettera morta", come uno strumento freddo e arido, asfittico, senz'anima, senza accensione emotiva e di cui pertanto sarebbe un errore avvalersi. Avvalersene, quanto meno, come modalità creativa. Tutt'al più, la concepiscono come promemoria, in certi casi solo per sé stessi e per i più vicini collaborato-

22 Cfr. Erick Hawkins, *Modern dance as a voyage of Discovery* (1959), in Id., *The Body is a Clear Place and Other Statements on Dance*, Foreword by Alan Kriegsman, Princeton (NJ), A Dance Horizons Book, 1992, pp. 12-37: 23-24.

23 Cfr. Carlo Blasis, schizzi per il ballo *Mefistofele* [...], cit.

ri, in altri per un pubblico più ampio. Pensiamo, in particolare, ad André-Jean-Jacques Deshayes e a Jean-Pierre Aumer, i compositori di balletti più prossimi al Romanticismo tra quelli di cui abbiamo individuato appunti coreografici. Ma in ogni caso – sembra – si servono della notazione come strumento “a posteriori”, non come mezzo da usare “a tavolino” in fase di ideazione del balletto. Proprio come August Bournonville, artista un po’ più tardo, ma influenzato dal pensiero romantico. Nel suo caso, la coreo-grafia privilegia la rapidità di scrittura e lettura e la comprensibilità, piuttosto che la precisione e la ricchezza di informazioni. Seguendo una strada prossima alla risoluta direzione tracciata da Delsarte, concepisce un sistema di notazione solo come promemoria per sé e per i suoi allievi che hanno l’esigenza, magari per la ripresa di un balletto dopo qualche tempo, di farsi tornare alla mente una coreografia che avevano precedentemente appreso, che già hanno danzato. Implicitamente Bournonville sembra sostenere che l’arte della danza non deve affidarsi alla scrittura, in quanto strumento freddo e oltremodo fraintendibile, che il movimento del corpo può essere annotato solo a fini mnemonici. È pur vero, tuttavia, che oggi i suoi appunti sono estremamente utili e preziosi per ricostruirne i balletti, sicché lo scopo che i taccuini del coreografo danese avevano va ben oltre l’obiettivo immaginato²⁴ (fig. 3).

La funzione attribuita da Delsarte, Deshayes, Aumer, Bournonville alla scrittura coreica è opposta a quella assegnatale da un artista come Marius Petipa, la cui carriera principale si svolge nei teatri imperiali russi tra il 1862 e il 1902 circa, in un periodo dunque ormai abbastanza lontano dal Romanticismo:

Di regola, creava tutto il balletto a casa, dove convocava usualmente il pianista e il violinista. Obbligandoli a suonare diverse volte separati frammenti di musica, progettava la produzione sul suo tavolo, usando piccole bambole di cartapesta (specialmente per le masse e i gruppi). Le muoveva in varie combinazioni, che scriveva nel dettaglio, indicando le donne con uno zero e gli uomini con una croce, e i diversi movimenti con frecce, curve e linee, il cui significato conosceva solo lui. [...]

Alle prove Petipa arrivava armato dei disegni e delle figure fatti a casa.²⁵

24 Cfr. Knud Arne Jürgensen - Ann Hutchinson Guest, *op. cit.*

25 Alexander Shiryayev, *The Petersburg Ballet. Memoirs of an Artist of the Mariinsky Theatre*, in Birgit Beumers, Victor Bocharov, David Robinson (eds), *Alexander Shiryayev Master of Movement*, Pordenone, Le Giornate del Cinema Muto, 2009, pp. 81-128: 108-109.

A rendere vieppiù complessa la questione si affaccia un altro aspetto: il balletto ottocentesco, compreso quello d'impostazione romantica, non mette in scena solo la danza *stricto sensu*, ma anche la pantomima. Nella maggioranza dei casi conserva infatti la caratteristica introdotta nel secondo Settecento di raccontare una storia, e la danza provvede ad allettare lo spettatore con le sue esibizioni virtuosistiche, mentre la mimica manda avanti la vicenda. Se la tecnica classica prevede passi convenzionali e dunque, pur con tutte le difficoltà del caso, si riesce, più o meno, a trascrivere, è particolarmente complicato rendere per iscritto i gesti "altri" in quanto infiniti. Per lo più, si ricorre al linguaggio verbale come nella notazione Stepanov (che peraltro è inventata tardi, nella seconda metà del secolo e pubblicata solo nel 1892 a Parigi) (fig. 4) oppure a disegni "realistici", non astratti-convenzionali, come si osserva in alcuni rivelatori schizzi coreografici di Blais, nei quali, peraltro, siamo di fronte più alla raffigurazione di una "danza significativa" che di gesti mimici in senso stretto²⁶ (fig. 16). A conferma dell'importanza assegnata all'elemento espressivo, Blais concepisce anche una tipologia di trascrizione che aggiunge alle altre fin qui considerate la vista, grazie a cui riesce a indicare lo sguardo o, quanto meno, la sua direzione (fig. 2). Per contro, talvolta, ancora nel primo Ottocento, per esempio nella notazione di Despréaux, esattamente come si riscontra in Beauchamps e Feuillet più di un secolo prima, sono raffigurati, come anticipato, solo i movimenti delle gambe e non quelli delle braccia (fig. 9). Il dato sottolinea come Despréaux non tenga conto dell'elemento pantomimico, che era quello più propriamente espressivo, ma solo del fattore tecnico relativo alla danza intesa in senso stretto, posto che, come scrive già Noverre nel 1760 quando dà vita al *ballet d'action*, «se vogliamo avvicinare la nostra arte alla verità, dobbiamo porre meno attenzione alle gambe e curare di più le braccia; abbandonare i cabrioles a favore dell'interesse dei gesti; fare meno passi difficili, e interpretare a vantaggio della fisionomia»,²⁷ dove il termine "fisionomia" vuole indicare l'azione eloquente del volto, come si capisce meglio qualche pagina dopo:

Per gesti intendo i movimenti espressivi delle braccia, sostenuti dai caratteri sorprendenti e variati della fisionomia. Le mani di un danzatore abile devono, per così dire, parlare; se il suo viso non recita, se l'alterazione che

26 Sulla distinzione tra pantomima e danza e/o sulla loro integrazione nel balletto ottocentesco (ma anche settecentesco) ci sarebbe da discutere a lungo. Rimandiamo la questione a un'altra sede.

27 Jean-Georges Noverre, *op. cit.*, p. 241.

le passioni imprimono sui tratti [del volto] non è sensibile, se i suoi occhi non declamano e non rendono la situazione del cuore, la sua espressione è falsa.²⁸

Le gambe, scarsamente significanti, sono usate fundamentalmente per la danza-danza. La sfera interiore si manifesta in modo predominante attraverso i movimenti delle braccia e del volto, non mediante gli arti inferiori, sui quali grava il peso del corpo e, dunque, troppo poco liberi e ariosi per potersi aprire al respiro dell'espressività.

²⁸ *Ibid.*, p. 248.

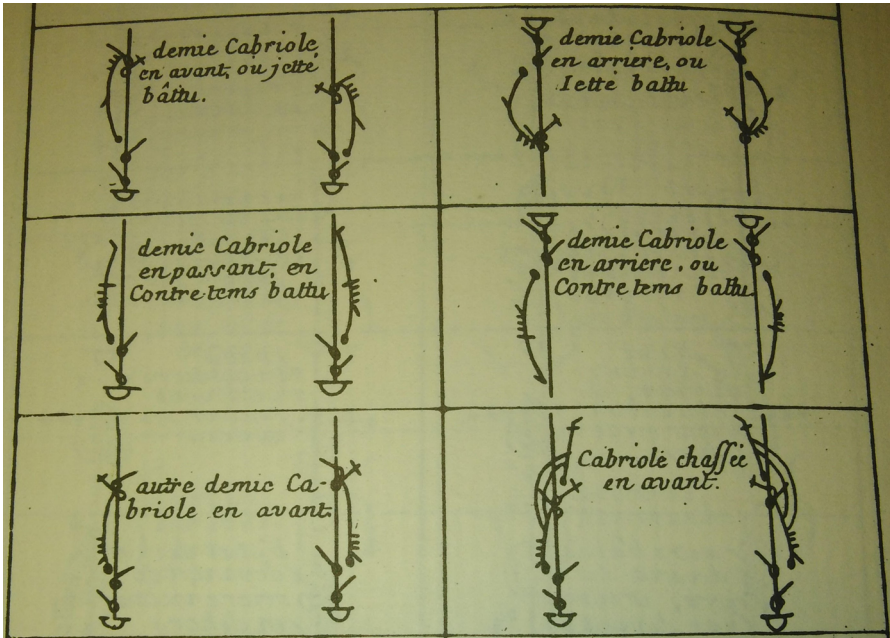


Fig. 1. Raoul Auger Feuillet, *Chorégraphie ou l'Art de décrire la danse*, 2. édition, augmentée, À Paris, Chez l'Auteur, 1701, p. 84.

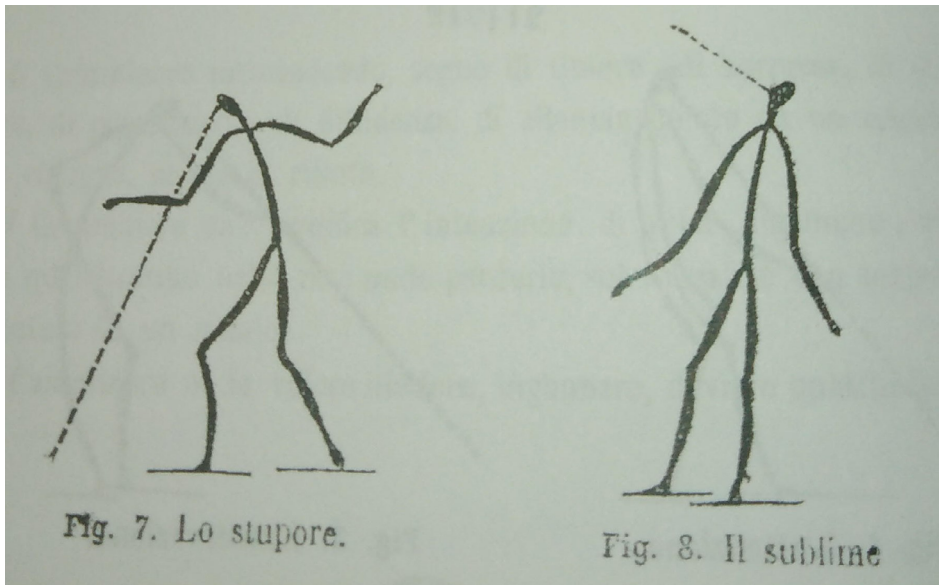


Fig. 2. Carlo Blasis, *L'Uomo fisico, intellettuale e morale*, Seconda edizione, Milano, Tipografia Gernia, 1868, p. 212.

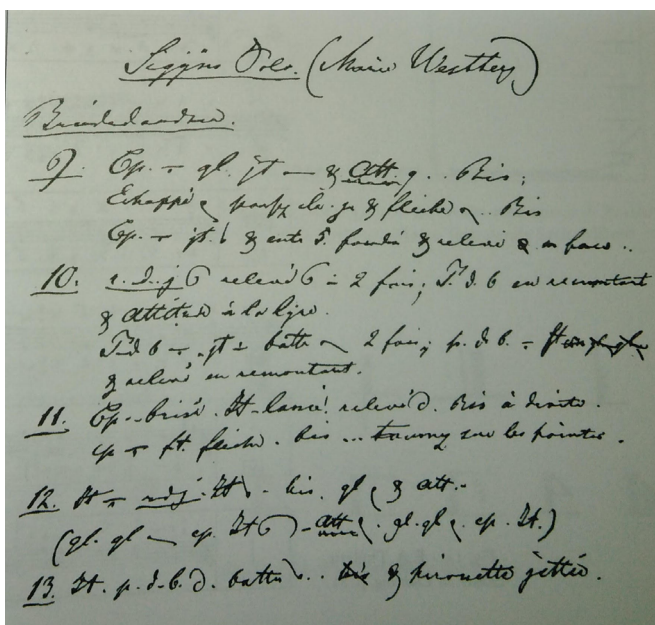


Fig. 3. August Bournonville, appunti per la coreografia di *The Lay of Thrym*, 1871. Musik- och teaterbiblioteket – The Music and Theatre Library of Sweden, nr 148 della Daniel Fryklunds Bournonville-collection.



Fig. 4. Esempio di Stepanov notation per Marius Petipa, *Arlequinade*, prima messinscena 1900; notazione 1904. Partitura coreica, MS Thr 245 (52), Sergeev Collection, Houghton Library, Harvard University.

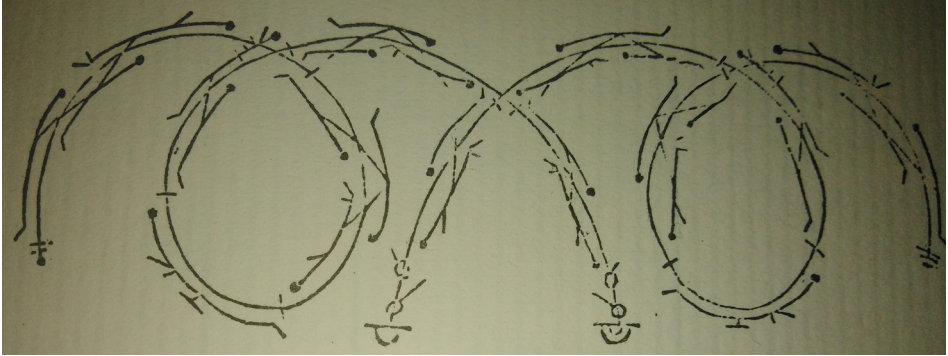


Fig. 5. Raoul Auger Feuillet, *Chorégraphie ou l'Art de décrire la danse*, 2. édition, augmentée, À Paris, Chez l'Auteur, 1701, p. 95.

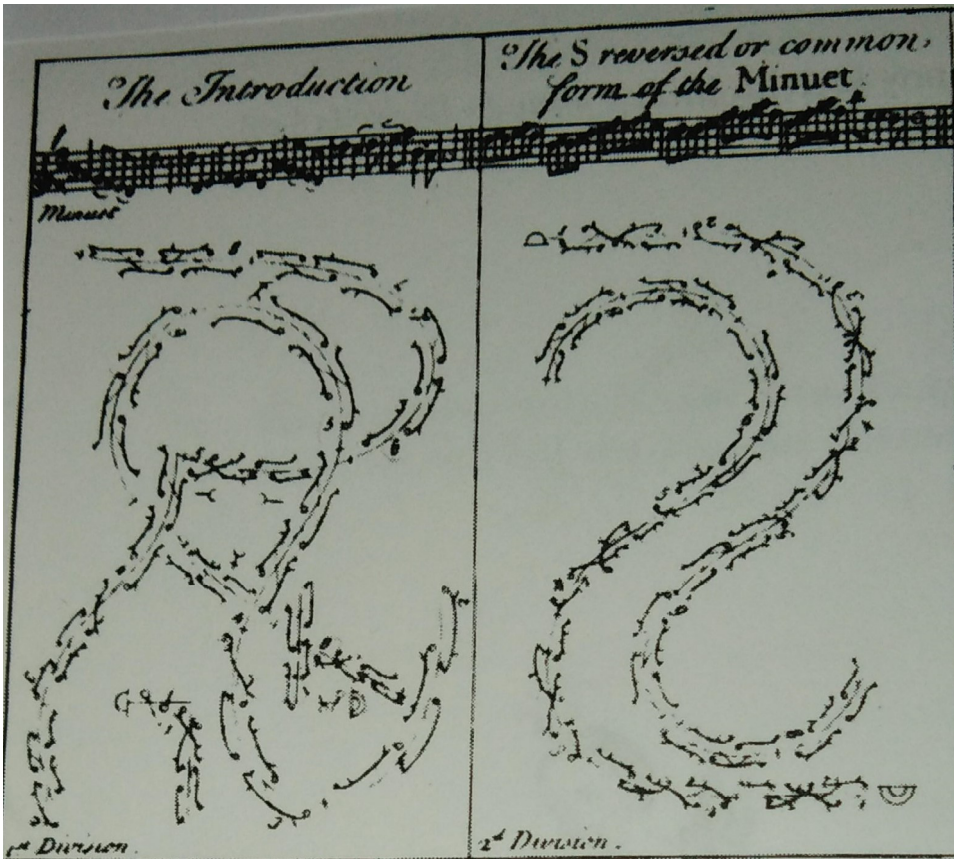


Fig. 6. Kellom Tomlinson, *The Art of Dancing*, London, Printed for the Author, 1735, p. 262 del pdf in <https://archive.org/details/artdancingexplaootomlgoog/page/n205/mode/2up>.

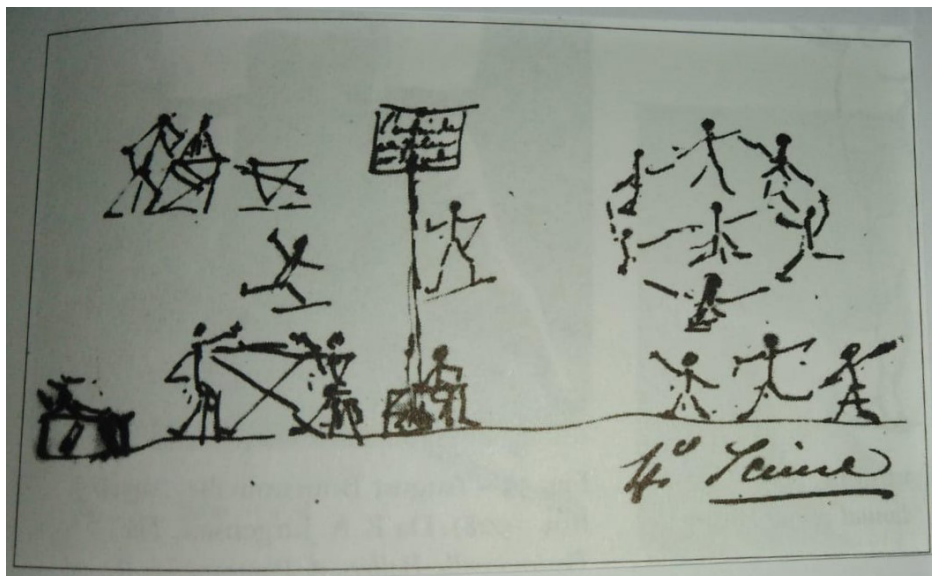


Fig. 7. André Jean-Jacques Deshayes, schizzo coreografico per *Alma ou La fille du feu*, 1842, Paris, Bibliothèque-Musée de l'Opéra, Fonds Deshayes, Piece-3 (A), f. 21.

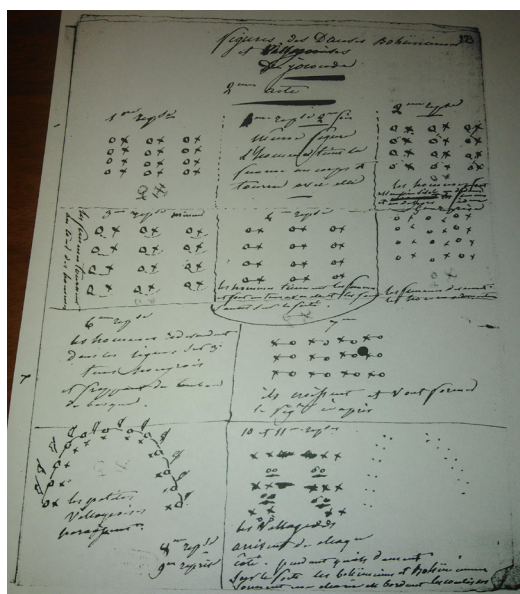


Fig. 8. Jean-Pierre Aumer, appunti coreografici del balletto *Astolphe et Joconde* (prima messinscena 1827), Paris, Bibliothèque-Musée de l'Opéra, Fonds Aumer.

Fig. 9. Jean-Étienne Despréaux, *Danse-Écrite ou Terpsi-choro-graphie*, 1813, Paris, Bibliothèque-Musée de l'Opéra, Fonds Deshayes, Piece-4.

Fig. 10. E.A. Théléur, *Letters on Dancing*, Second Edition, London, Sherwood & Co., 1832, tav. 3, dopo p. 80.

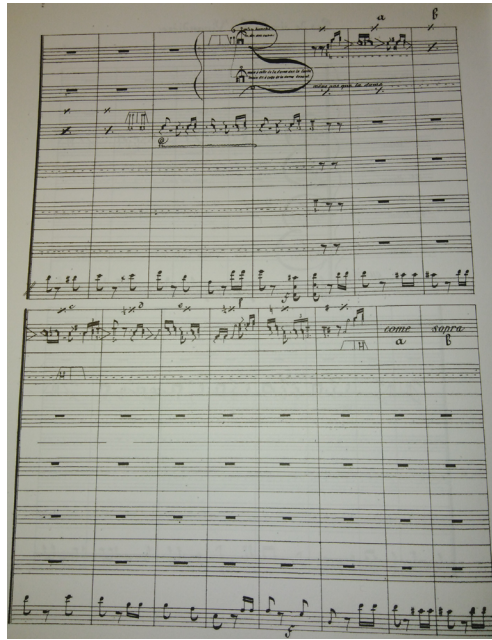


Fig. 11. Arthur Saint-Léon, *La Sténochorégraphie*, Paris, Chez l'Auteur, 1852, p. 2 del *Pas de six de la Vivandière*.



Fig. 12. Carlo Blasis, schizzo per il ballo *Mefistofele, ossia il genio del male*, 1835, Milano, Museo Teatrale alla Scala, SCEN B 4.

Fig. 13. Arthur Saint-Léon, *La Sténochorégraphie*, Paris, Chez l'Auteur, 1852, planche I degli *Exemples de Sténochorégraphie*.

Fig. 14. Jean-Étienne Despréaux, *Danse-Écrite ou Terpsi-choro-graphie*, 1813, Paris, Bibliothèque-Musée de l'Opéra, Fonds Deshayes, Piece-4.

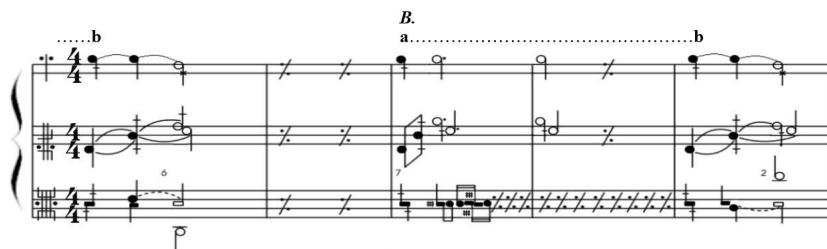


Fig. 15. Esempio di Stepanov notation per Marius Petipa, *Le Réveil de Flore*, prima messinscena 1894. Partitura coreica in Sergeev Collection, Houghton Library, Harvard Libraries, MS Thr 245, (45). Estratto della I scena del I atto (trascrizione di Marco Argentin).

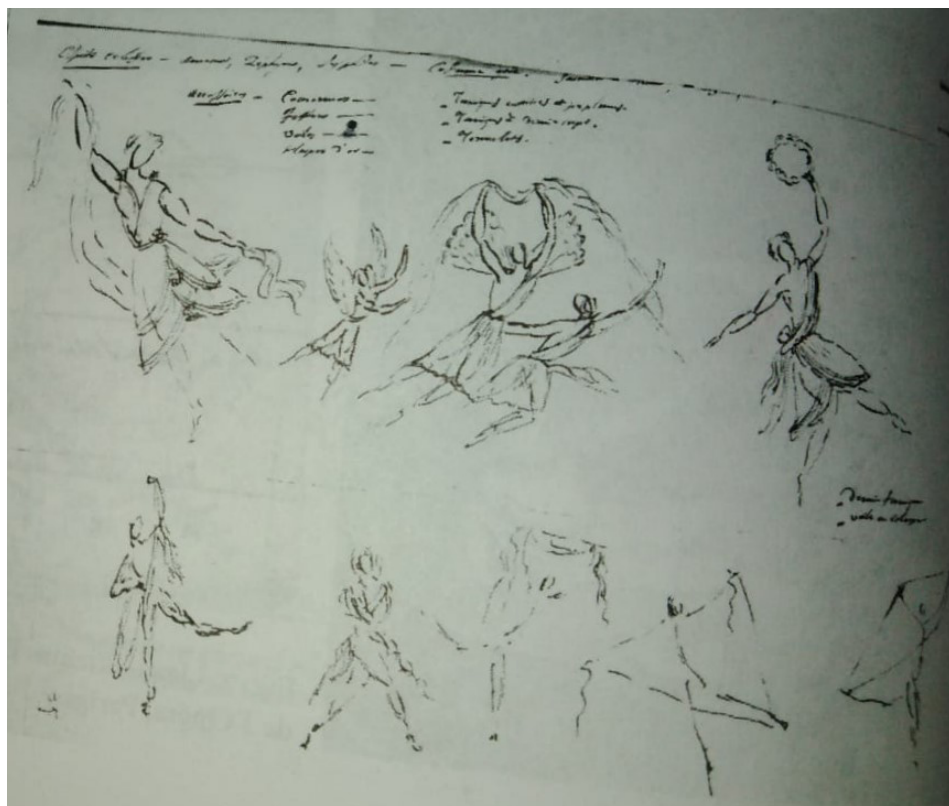


Fig. 16. Carlo Blasis, schizzi per il ballo *Mefistofele, ossia il genio del male*, 1835, Milano, Museo Teatrale alla Scala, SCEN B 4.

SCRITTURE DELL'ABISSO: LA SYMPHONIE FANTASTIQUE DI HECTOR BERLIOZ COME RACCONTO SPECULARE

Matteo GIUGGIOLI (*Università degli Studi di Ferrara*)
matteo.giuggioli@unife.it

RIASSUNTO: Questo articolo si concentra sulla relazione tra programma drammatico-narrativo e musica nella *Symphonie fantastique* di Hector Berlioz adottando la prospettiva teorico-critica del racconto speculare, basata sul dispositivo della *mise en abyme*. Lontano da ogni ipotesi di 'risoluzione' della musica nella parola letteraria, una dimensione essenziale dell'espressione e della rappresentazione, ma anche una chiave di lettura per la celebre sinfonia berlioziana che fa dell'abisso della personalità e della creatività dell'artista romantico fuse in un tutt'uno, il suo fulcro tematico sarà individuato proprio nell'inesauribile gioco di riflessi tra musica e scrittura.

ABSTRACT: This article focuses on the relationship between dramatic-narrative program and music in Hector Berlioz's *Symphonie fantastique* by adopting the theoretical-critical perspective of the mirror story based on the device of the *mise en abyme*. Far from any hypothesis of a 'resolution' of the music through the literary word, it will be precisely in the inexhaustible play of reflections between music and writing, that an essential level of expression and representation, but also an interpretative key for this famous Symphony by Berlioz will be identified.

PAROLE CHIAVE: *Symphonie fantastique*, sinfonia, musica a programma, Berlioz, *mise en abyme*, assenza.

KEY WORDS: *Symphonie fantastique*, Symphony, Program Music, Berlioz, *Mise en abyme*, Absence.

**SCRITTURE DELL'ABISSO:
LA SYMPHONIE FANTASTIQUE
DI HECTOR BERLIOZ
COME RACCONTO SPECULARE**

Matteo GIUGGIOLI (*Università degli Studi di Ferrara*)
matteo.giuggioli@unife.it

Introduzione

Quando la sinfonia si affaccia sull'Ottocento, con un armamentario di strutture, procedimenti compositivi, mezzi espressivi già ricchissimo e consolidato, affinato attraverso la produzione e la circolazione ormai secolare di un imponente quantità di composizioni, si tratta allora non tanto di tracciare da zero una via per un nuovo genere o anche solo di aprire una nuova via compositiva per un genere già esistente. Si tratta soprattutto di rimettere complessivamente in prospettiva il genere, ora autentificato (o quasi) anche in sede estetica, dal momento che il principio dell'autonomia espressiva della musica strumentale è vicino a essere sostanzialmente accettato da teorici, critici, compositori, seppure con qualche traccia di sospetto che soprattutto fuori dall'area mitteleuropea dura ancora per qualche decennio nel corso dell'Ottocento.¹ Un aspetto di questa rimessa in prospettiva, che passa in primo luogo per l'esperienza artistica delle sinfonie di Beethoven, è la definizione di un nuovo spettro di rapporti della musica con il testo letterario. La sinfonia in quanto tale, acquisendo (o potenziando), nella cornice di questa svolta estetica della musica strumentale, il proprio statuto di luogo del pensiero, di un pensiero che si manifesta e si sviluppa attraverso le risorse della sola musica (forma musicale, logica

1 Sulla centralità della sinfonia, come genere deputato ad accogliere l'idea della 'grande forma', all'interno di questo processo di affrancamento ed elevazione della musica strumentale verso una vera e propria metafisica, che si compie nell'estetica musicale del primo Ottocento sotto gli influssi degli ideali estetici soprattutto del Romanticismo tedesco, si veda, ancora come riferimento essenziale Carl Dahlhaus, *La musica dell'Ottocento*, trad. it. di Laura Dallapiccola, Firenze, La Nuova Italia, 1990 (ed. orig. *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, Wiesbaden, Athenaion, 1980), pp. 97-105.

motivica, effetti sonori), va a protendersi verso il dominio delle testualità letterarie, narrative o drammatiche.²

C'è poi il versante della musica descrittiva, che, anche in ambito sinfonico, anziché scomparire, perché non più necessario in quanto la sinfonia ora non ha più bisogno, neppure localmente, di appoggiarsi ad argomenti per trovare una via verso la significazione, viene convogliato verso i nuovi orizzonti. In entrambi i casi (musica senza riferimenti esterni e musica descrittiva) è fondamentale l'azione di Beethoven, che declina e fonde narratività puramente strumentale e suggestioni figurative in opere capitali quali le sue sinfonie Terza e Sesta (*Eroica* e *Pastorale*). Proprio nella *Pastorale*, dedicata alla rappresentazione dei sentimenti che l'esperienza della natura fa nascere nell'animo umano, Beethoven traccia la via di quello che dovrebbe essere un descrittivismo musicale moderno e virtuoso: in questa sinfonia si colgono molte suggestioni figurative legate ancora alla rappresentazione della natura secondo il codice imitativo della musica strumentale maturato da quest'ultima nel corso dei due secoli precedenti, ma quello che più conta è il nuovo indirizzo estetico generale. «Più espressione di sentimenti che pittura sonora» indica Beethoven nella prima edizione a stampa della sua *Sinfonia Pastorale*.³ «Espressione di sentimenti», dunque trasfigurazione espressiva nel segno della musica pura e autonoma di quegli spunti descrittivi che costellano la composizione e non mera illustrazione, questo deve essere lo scopo dell'artista e questa tendenza deve concretamente prendere corpo nella musica. Ancora Hector Berlioz, non lontano dall'orientamento espresso da Beethoven in apertura della sua *Pastorale*, in un saggio sull'imitazione musicale scritto negli anni Trenta dell'Ottocento (*De l'imitation musicale*, 1837) sosterrà come questa pratica,

2 Sul concetto di 'musica poetica' così come si sviluppa in questo contesto estetico e sul suo riflettersi nel panorama della musica strumentale e più specificamente nel sinfonismo dopo Beethoven, si veda *Ibid.*, pp. 154-171.

3 «Mehr Ausdruck der Empfindung als Malerei». Questa espressione si trova inserita, nella prima edizione della sinfonia, in una delle parti di Violino I, mentre non compare nel titolo, che è «Sinfonia Pastorale» senza sottotitoli. L'espressione era già apparsa, dopo il titolo, nel programma del concerto del 22 dicembre del 1808 e scrivendo agli editori nel marzo 1809 Beethoven aveva così formulato il titolo completo della sua Sesta sinfonia: «Sinfonia Pastorale o Ricordo della vita in campagna: più espressione di sentimenti che pittura sonora». («Pastoral-Sinfonie oder Erinnerung an das Landleben, Mehr Ausdruck der Empfindung als Malerei»). Per queste informazioni, si rimanda a Lewis Lockwood, *Le Sinfonie di Beethoven. Una visione artistica*, trad. it di Enrico Maria Ferrando, Torino, EDT, 2016, (ed. orig. *Beethoven's Symphonies, An Artistic Vision*, New York, W.W. Norton & Company, 2015), pp. 123-125.

l'imitazione musicale appunto, nel caso in cui il compositore decida di ricorrervi debba essere sempre e solo un mezzo, mai un fine.⁴

Con Berlioz giungiamo all'argomento di questo articolo, che verte sulla più celebre composizione berlioziana, la *Symphonie fantastique*, opera capitale per la storia della sinfonia, per la storia della musica occidentale in epoca moderna e per le sorti del Romanticismo musicale francese ed europeo. Nella riflessione che sarà sviluppata di seguito ci interrogheremo sulla *Symphonie fantastique*, composizione di musica strumentale dotata però, come è noto, di un programma drammatico-narrativo,⁵ alla ricerca di effetti di *mise en abyme*. Al dispositivo testuale della *mise en abyme* ci rivolgeremo come possibile chiave interpretativa per questo caso particolare di incontro tra musica e parola letteraria.

Stratificazioni

La prospettiva tematica del testo *en abyme* può forse rivelarsi utile per arricchire la nostra comprensione del rapporto fra testo e musica nel caso della *Fantastique*, una questione dibattutissima da una letteratura musicologica ormai sconfinata, ma pur sempre aperta sul piano interpretativo, perché si tratta di un rapporto, si direbbe, impostato dall'autore, volutamente o meno, per rifuggire ogni possibile risoluzione univoca e definitiva.⁶ La *Symphonie fantastique* è una pietra miliare verso la definizione di

- 4 Proprio grazie all'ascolto della *Pastorale* di Beethoven, per il modo in cui in essa è declinato il principio dell'imitazione musicale, Berlioz aveva superato le proprie riserve sulla musica descrittiva, divenendone un sostenitore. In proposito si veda Damien Colas Gallet, *Berlioz, Carpani et la question de l'imitation en musique*, in Joël-Marie Fauquet, Catherine Massip, Cécile Reynaud (dir.), *Berlioz. Textes et contextes*, Paris, Société française de musicologie, 2011, pp. 221-239 e Paolo Russo, *Berlioz: Sinfonia fantastica. Una guida*, Roma, Carocci, 2008, pp. 32-33.
- 5 Sulle caratteristiche del «teatro immaginario» cui Berlioz dà vita con le proprie composizioni si vedano Fabrizio Della Seta, *Italia e Francia nell'Ottocento*, Torino, EDT, 1993, pp. 145-153; Luca Zoppelli, «*Affaissé au milieu de ce chaos de poésie*». *Hector Berlioz fra 'io in scena' e 'teatro immaginario'*, in Federica Rovelli, Claudio Vellutini, Cecilia Panti (a cura di), *Tra ragione e pazzia. Saggi di esegesi, storiografia e drammaturgia musicale in onore di Fabrizio Della Seta*, Pisa, ETS, 2021, pp. 423-434.
- 6 L'interpretazione del rapporto tra programma e musica nella *Symphonie fantastique* è una sfida che attraversa la moderna musicologia storica articolandosi in diverse proposte. All'origine di questa pluralità sta, prima di tutto, il carattere sfaccettato dell'oggetto d'indagine. Il primo ordine di problemi si lega a se, come e quanto l'una dimen-

una delle due anime del sinfonismo romantico post-beethoveniano, quella della sinfonia a programma che procederà, attraverso l'azione più sistematica di Liszt, verso l'invenzione del genere del poema sinfonico. Se nella musica pura sono solo le logiche interne a determinare il senso della composizione musicale, nel sinfonismo a programma da Berlioz al poema sinfonico di Liszt e dei suoi successori è una linea testuale esterna (anche solo una suggestione) a ispirare la creazione musicale e a fare da supporto alla costruzione della forma peculiare di ogni composizione. L'assunto dell'autonomia della musica non viene tradito neppure in questo tipo di musica, perché la forma musicale, una volta stabilita, sarà in grado di sostenersi da sola. Tuttavia, per comprenderla nel profondo bisognerà conoscere il suo programma, ossia il legame con la linea testuale esterna sulla scorta della quale è nata.

Curiosamente, per il rapporto tra testo e musica che si ha in questo tipo di sinfonismo, il dispositivo della *mise en abyme* è stato molto sporadicamente, se non proprio mai, introdotto e discusso in modo specifico e approfondito negli studi musicologici. Sarebbe invece certamente interessante sondarne la pertinenza nell'ambito della musica a programma ottocentesca e in particolare del poema sinfonico, ma questo esula dagli obbiettivi di questa riflessione. Ci limiteremo qui a discutere qualche spunto per una sua adozione come strumento d'interpretazione testuale a proposito della *Symphonie fantastique* di Berlioz. Prima però di procedere

sione, nella *Fantastique* sia necessaria per l'altra e incida sul suo corso. C'è chi è scettico nei confronti dell'effettivo impatto di elementi extramusicali sull'impianto della sinfonia, chi invece sostiene che tra programma e musica ci sia una relazione salda e indissolubile, e ci sono proposte che si collocano tra questi due poli suggerendo varie possibilità di integrazione tra le due dimensioni. Rispettivamente, per questi diversi orientamenti si vedano, tra i molti studi che potrebbero essere menzionati: Jacques Barzun, *The Meaning of Meaning in Music*, in Id., *Critical Questions. On Music and Letters, Culture and Biography (1940-1980)*, selected, edited and introduced by Bea Friedland, Chicago - London, The Chicago University Press, 1982, pp. 75-98; Nicholas Temperley, *The Symphonie fantastique and Its Program*, «Musical Quarterly», LVII, 4, 1971, pp. 593-608; Edward T. Cone, *Berlioz: Fantastic Symphony. An Authoritative Score, Historical Background, Analysis, Views and Comments*, New York, Norton, 1971; Jean-Pierre Bartoli, *Forme narrative et principes du développement musical dans la Symphonie fantastique de Berlioz*, «Musurgia», II, 1, 1995, pp. 25-50. Il rapporto tra programma e musica nella *Fantastique* è affrontato in senso storico, proponendo una attenta ricostruzione che mostra come oscillazioni macroscopiche e senza una soluzione definitiva caratterizzarono la concezione stessa di quel rapporto nell'attività di revisione della sinfonia da parte di Berlioz nel corso di un processo durato molti anni, in: Paolo Russo, *op. cit.*, pp. 47-65.

con la riflessione, è opportuno chiarire se e come nel caso di questa sinfonia, dal momento che le testualità coinvolte, programma e musica, non sono propriamente inserite l'una dentro l'altra, si possa parlare di *mise en abyme*. Partiamo dalla prima acquisizione maturata da Lucien Dällenbach nel definire, muovendo dalla suggestione di Gide, uno statuto teorico per la *mise en abyme*: «il modo in cui la maggior parte dei critici ne fa uso conferma il carattere intercambiabile della “mise en abyme” e dello specchio quanto basta perché ci sia permesso di fonderli e di battezzare racconto speculare ogni testo che ricorre al nostro procedimento».⁷ La via del «racconto speculare», tra programma e musica e, all'interno di ciascuna delle due dimensioni, tra le diverse linee strutturali e nel denso gioco di rimandi intra ed extradiegetici palesi e nascosti, è quella che in questa riflessione percorreremo per indagare la *Symphonie fantastique* attraverso la lente della *mise en abyme*.

Nel caso della *Symphonie fantastique* la pertinenza del dispositivo della *mise en abyme* così inteso appare evidente, mostrando, anzi quasi ostentando, tanto il programma quanto la musica un'essenza testuale stratificata. Nella stratificazione delle testualità, letteraria e musicale, della *Symphonie fantastique*, stratificazione che si moltiplica nell'incontro tra esse, si manifesta il procedimento, saliente nell'arte di Berlioz, di rappresentazione rifratta del soggetto estetico protagonista dell'opera, tra interiorità tormentata ispirata alle tribolazioni dell'autore e riferimenti a opere letterarie e artistiche, nei quali si rispecchiano scorci di quell'interiorità, oltre che gesta dell'io protagonista dell'opera. Il tutto intrecciato e messo in movimento da una possente 'macchina' della rappresentazione che ricava la propria inesauribile propulsione da un autobiografismo irregolare e parossistico, in cui è impossibile scindere la suggestione realistica personale dal suo prolungamento o trasformazione immaginaria e immaginifica. Se, come vedremo, la *mise en abyme* ci può aiutare a comprendere l'effetto di vuoto che si crea tra i molteplici elementi e tra le molteplici dimensioni di questo tipo di rappresentazione, le analisi musicologiche che non tengono conto di questo dispositivo convergono perlopiù, seppure da prospettive molto diverse e talvolta divergenti, nel metterne in evidenza il peculiare senso di pienezza espressiva. In particolare, è stata messa a fuoco negli studi la questione di come l'autobiografia di Berlioz entri in gioco nella *Fantastique*, con propo-

7 Lucien Dällenbach, *Il racconto speculare. Saggio sulla mise en abyme*, trad. it. di Bianca Concolino Mancini, Parma, Pratiche Editrice, 1994, p. 47 (ed. orig. *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, 1977).

ste affascinanti nella loro spesso sostanziale differenza.⁸ Proprio questa essenza stratificata di entrambe le dimensioni testuali, programma e musica, del resto fu colta già dai primi ascoltatori della *Symphonie fantastique*. Si consideri un frammento di una lettera di Ludwig Börne a Jeanette Wohl dalle *Briefe aus Paris* di Börne. Börne parla di un concerto cui aveva assistito il 5 dicembre 1830 nella Sala grande del Conservatoire parigino. Si tratta del concerto in cui fu eseguita per la prima volta in pubblico la *Symphonie fantastique*, diretta da François Habeneck alla testa dell'Orchestre de la Société des Concerts du Conservatoire. La prima assoluta della nuova e innovativa composizione sinfonica di Berlioz avrebbe dovuto tenersi già il 30 maggio di quell'anno (il 1830) al Théâtre des Nouveautés sotto la direzione di Nathan Bloc ma quel concerto saltò, principalmente per problemi organizzativi, ma anche per scrupoli di Berlioz, quando alcune prove erano già state effettuate. Questi riferimenti cronologici non sono fini a sé stessi: già tra la data della prima esecuzione mancata e quella della prima esecuzione effettiva Berlioz apportò dei cambiamenti al programma e alla musica (il più macroscopico lo scambio di posto tra secondo e terzo movimento della sinfonia) e queste sarebbero state le prime modifiche di un lungo *work in progress* del compositore con la sua sinfonia nel corso di più di venti anni dal 1830 in poi. Alla fine, si avrà un autografo (della musica) che registra molte correzioni, varianti e rielaborazioni d'autore attestando almeno quattro versioni compiute e autosufficienti della *Symphonie fantastique*.⁹ Non meno tortuosa sarà la storia del programma: se ne contano infine 14 versioni.¹⁰ Ma leggiamo ora il passo dalla lettera di Börne scritto da Parigi dopo la *première* della *Symphonie fantastique* del 5 dicembre 1830:

8 Tra gli esempi recenti e tra loro di segno opposto, si vedano Francesca Brittan, *Berlioz and the Pathological Fantastic: Melancholy, Monomania, and Romantic*, «19th-Century Music», XXIX, 3, 2006, pp. 211-239, in cui al riflesso nella sinfonia dell'io monomaniaco di Berlioz sono conferiti spessore e coerenza rappresentativa sulla scorta di una convincente analisi contestuale sullo sfondo della cultura medico-scientifica del primo Ottocento; Emmanuel Reibel, *Comment la musique est devenue «romantique». De Rousseau à Berlioz*, Paris, Fayard, 2013, pp. 336-348, in cui invece nella focalizzazione in soggettiva della *Symphonie fantastique* è vista una costruzione ingegnosa capace di operare una sintesi di quelli che l'autore chiama i paradigmi dell'ascolto romantico.

9 Per la storia della composizione della sinfonia si rimanda a Paolo Russo, *op. cit.*, pp. 35-47.

10 *Ibid.*, pp. 49-50 e 65.

Domenica ho ascoltato un concerto al Conservatorio. Un giovane compositore di nome Berlioz [...] ha fatto eseguire musiche sue; è un romantico. Un Beethoven tutt'intero si annida in questo francese. Ma pazzo da legare. Mi è piaciuto tutto, e parecchio. Una sinfonia singolare, drammatica, in 5 atti, naturalmente semplice musica strumentale; ma affinché la si capisca, l'autore ha fatto stampare un testo che spiega l'azione, come fosse un'opera. Vi domina la più debordante ironia, come sinora nessun poeta è riuscito ad esprimerla in parole; di Dio, neppure l'ombra. Il compositore vi racconta la storia della sua giovinezza. Si avvelena con l'oppio, e sogna di aver ucciso l'amata, e di essere stato condannato a morte. Assiste al proprio supplizio. A questo punto si ascolta una marcia incomparabile, non avevo mai udito niente di simile. Nell'ultima parte si rappresenta il Sabba, proprio come nel *Faust*, e sembra di poter toccare tutto con mano. La sua amata, che si è dimostrata indegna di lui, appare anche nella notte di Walpurga; ma non come Gretchen nel *Faust*, bensì sfacciata, trasformata in strega... Nell'arte e nella letteratura, come pure in politica, la sfacciataggine precede la libertà.¹¹

Börne spiega con chiarezza la novità del programma annesso alla sinfonia e distribuito prima dell'esecuzione (il programma fu diffuso anche a mezzo della stampa prima del concerto) e illustra nei suoi punti chiave la vicenda raccontata nel programma e che la musica va a rappresentare, riconoscendo inoltre l'attitudine non solo narrativa, ma anche, anzi pre-

11 «Sonntag habe ich einem Konzert im Konservatoire beigewohnt. Ein junger Komponist, Names Berlioz [...] ließ von seiner Kompositionen aufführen; das ist ein Romantiker. Ein ganzer Beethoven steckt in diesem Franzosen. Aber toll zum Anbinden. Mir hat alles sehr gefallen. Eine merkwürdige Symphonie, eine dramatische in fünf Acten, natürlich bloß Instrumental-Musik; aber daß man sie verstehe, ließ er wie zu einer Oper eine die Handlung erklärenden Text brucken. Es ist die ausschweifendste Ironie, wie sie noch kein Dichter in Worte ausgebrückt, und alles gottlos. Der Komponist erzählt darin seine eigene Jugendgeschichte. Er vergiftet sich mit Opium und da träumt ihm, er hätte die Geliebte ermordet, und würde zum Tode verurtheilt. Er wohnt seiner eigenen Hinrichtung bei. Da hört man einen unvergleichlichen Marsch, wie ich noch nie einen gehört. Im letzten Theile stellt er den Blocksberg vor, ganz wie im Faust, und es ist alles mit Händen zu greifen. Eine Geliebte, die sich seiner unwürdig zeigte, erscheint auch in der Walpurgisnacht; aber nicht wie Gretchen in Faust, sondern frech, hexenmäßig...In der Kunst und Literatur wie in der Politik, gehet die Frechheit der Freiheit voraus.» (Ludwig Börne, *Briefe aus Paris*, Wiesbaden, Fourier 1986, p. 79, cit. in Maurizio Gianì, *Musica e pubblico: l'apogeo del sinfonismo*, in Virgilio Bernardoni - Paolo Fabbri (a cura di), *Musica e società, Volume 3. Dal 1830 al 2000*, Lucca, LIM, 2016, pp. 69-102: 70). La traduzione italiana della lettera citata nel testo è di Maurizio Gianì.

valentemente, drammatica della composizione di Berlioz. Börne però, e questo è quanto si vuole qui mettere in evidenza, riconosce subito anche il sottotesto letterario del quinto movimento della sinfonia, il movimento intitolato *Songe d'une nuit de Sabbat*: il riferimento è alla *Walpurgisnacht* dal *Faust* di Goethe. Nel movimento finale della *Symphonie fantastique*, il protagonista del racconto o dramma strumentale, stordito dall'oppio con cui non è stato capace di suicidarsi, perché la dose non era sufficiente, sogna di assistere a un sabba in cui compare, nella ridda generale degli spiriti, anche l'immagine ora distorta e sinistra di colei che lui ha amato fino all'ossessione senza essere corrisposto e per la quale ha cercato la morte, senza però trovarla. In effetti questo movimento è quello che all'interno della sinfonia più scopertamente rivela il legame della *Symphonie fantastique* con il progetto originario di Berlioz di comporre una sinfonia su scene del *Faust*, progetto caduto solo nel gennaio 1830, quando Berlioz annunciava nella sua corrispondenza che l'argomento (definitivo) della grandiosa composizione sinfonica che aveva in mente sarebbe stato l'«episodio della vita di un artista».

La *Walpurgisnacht* dal *Faust* goethiano non è l'unico riferimento letterario *abymé* nel quinto movimento della sinfonia. Se ne accorge Börne, che avverte a ragione come estranea al modello offerto dall'episodio del *Faust* la trasfigurazione negativa e grottesca dell'amata. A conferire un aspetto sinistro, nella direzione del grottesco e del perturbante, a quanto si trova nel movimento conclusivo della sinfonia contribuiscono suggestioni dalla *Ballade XIV* («La ronde du Sabbat») e da altri componimenti di Victor Hugo. Ma in generale Börne percepisce nel quinto movimento ciò che nel programma della *Symphonie fantastique* è pressoché regola: ogni sezione del racconto è intrisa di citazioni e suggestioni letterarie. Il *vague des passions*, lo stato d'animo contrastato tra euforia e angoscia, tra esaltazione e tormento del protagonista del racconto con cui si apre il programma proviene dal *René* di Chateaubriand; la scena del ballo del secondo movimento contiene un rimando alla traduzione francese di de Musset delle *Confessions of an English Opium-Eater* di Thomas de Quincey, traduzione che aggiunge un episodio al testo di de Quincey in cui il protagonista cerca invano la donna amata tra la folla di un ballo brillante; nella scena campestre del terzo movimento della *Symphonie fantastique* si coglie ancora un'allusione al *René* di Chateaubriand, personaggio al quale il canto malinconico del pastore faceva pensare alla natura intrinsecamente triste dell'uomo; negli ultimi due movimenti della sinfonia c'è il delirio da sostanze stupefacenti, ancora come nella traduzione elaborata da de Musset

delle *Confessions* di de Quincey, in cui era stato aggiunto l'incubo dell'eroe in delirio da overdose; nel quarto movimento la marcia al supplizio richiama poi la marcia funebre del *Dernier jour d'un condamné* di Hugo.¹² Una sorta di concrezione di rimandi letterari non dichiarati (tranne il primo semi-dichiarato a Chateaubriand) e più o meno velocemente riconoscibili da parte del lettore dell'epoca si addensa nel programma della *Symphonie fantastique* ed è su questa concrezione di riferimenti che si proietta lo spunto autobiografico del racconto, dell'io dell'artista tormentato dall'amore non corrisposto della donna che ama, tormento che lo ossessiona e che va ad aggiungersi al quadro già sussultorio della sua emotività instabile e smodata.

L'idea simulacro e la musica dell'assenza

Questo è il livello più evidente su cui interviene la *mise en abyme* del testo letterario nel progetto complessivo della *Symphonie fantastique*. Ci sono però almeno due altri livelli in cui, nel programma della sinfonia, si possono ravvisare elementi che hanno a che fare con l'effetto della *mise en abyme* e che possono guidarci anche in una lettura originale del modo in cui la musica si dispone alla significazione nella sinfonia sia in base alle proprie qualità intrinseche sia facendo perno sul proprio programma letterario secondo la logica della specularità e a comprendere una figura tematica di fondo della *Symphonie fantastique* che scaturisce da queste dinamiche.

Consideriamo ora il piano della *inventio*, il piano tematico del programma della sinfonia. Per prima cosa, l'abisso e il libro sembrano essere due immagini-concetto particolarmente care a Berlioz. Infatti, rivedendo la *Symphonie* poco dopo il 1830, egli vergò sul frontespizio dell'autografo questa citazione dalla poesia di Hugo «Ce siècle avait deux ans!», la prima della raccolta *Feuilles d'automne* (pubblicata nel 1831):

Certamente, più d'un anziano senza fiamma e senza capelli,
affranto e spossato al termine di tutti i suoi desideri,
impallidirebbe se vedesse, come un abisso nell'onda,
il mio animo dove abita il mio pensiero, come un mondo,

12 Su questi riferimenti si veda Paolo Russo, *op. cit.*, pp. 47-48.

tutto ciò che ho sofferto, tutto ciò che ho tentato,
 tutto ciò che mi ha mentito come un frutto abortito,
 il mio tempo più bello passato senza speranza che rinasca,
 gli amori, le fatiche, i lutti della mia giovinezza,
 e, benché ancora nell'età in cui l'avvenire sorride,
 il libro del mio cuore ha tutte le pagine scritte.¹³

Berlioz fece stampare la stessa citazione nel libretto di sala, che includeva anche il programma della *Symphonie*, per il concerto del 9 dicembre 1832, in cui fu eseguito per la prima volta il melologo *Le retour à la vie*. Concepita come seguito della *Symphonie*, in occasione della pubblicazione a stampa – più di vent'anni dopo la *première* del 1832 – la composizione fu designata come 'monodramma lirico' e il suo titolo incluse anche il nome del protagonista, assumendo un'altra forma: *Lélio ou le retour à la vie*.

Ci sono poi, nel programma della sinfonia, i temi correlati del sogno o della visione allucinata che intervengono con l'avvelenamento non mortale da oppio. La conduzione del racconto, dunque, si sdoppia tra una fase già caratterizzata da allucinazione ossessiva in stato di veglia e una fase 'davvero' allucinata ma in sogno. Ai primi sdoppiamenti che già caratterizzano il racconto in presenza, tra *vague des passions* e idea fissa nel primo movimento, tra eventi esterni (ballo, scena campestre) nei quali si imbatte la percezione del protagonista e immagini e presagi inerenti il suo rovello interiore, nei movimenti secondo e terzo si aggiunge quello della proiezione onirica e del racconto in assenza di realtà o meglio su un diverso piano della realtà psichica (quello del sogno appunto), nel quale la natura intimamente e pervasivamente riflessiva del racconto si mostra in tutta la sua evidenza. C'è inoltre un dettaglio nel primo episodio del programma, relativo al primo manifestarsi dell'idea fissa (*idée fixe*) dell'amata che rivela nello sdoppiamento e nel gioco di specchi continuo tra gli elementi della rappresentazione una chiave del racconto e con essa fornisce uno stimolo (e pone un interrogativo) al compositore circa la via da intraprendere per

13 «Certes, plus d'un vieillard sans flamme et sans cheveux, / Tombé de lassitude au bout de tous ses vœux, / Pâlerait s'il voyait, comme un gouffre dans l'onde, / Mon âme où ma pensée habite, comme un monde, / Tout ce que j'ai souffert, tout ce que j'ai tenté, / Tout ce qui m'a menti comme un fruit avorté, / Mon plus beau temps passé sans espoir qu'il renaisse, / Les amours, les travaux, les deuils de ma jeunesse, / Et quoi qu'en core à l'âge où l'avenir sourit, / Le livre de mon cœur à toute page écrit!» (Victor Hugo, «Ce siècle avait deux ans!», in *Feuilles d'automne*, 1831). Riprendiamo il testo, in traduzione italiana e in lingua originale da *Ibid.*, p. 19 e nota 19.

la messa in musica del programma. Questo aspetto, come Berlioz reagisca in musica a questo stimolo, quindi il modo peculiare in cui la sua musica si disponga alla rappresentazione e alla significazione nella *Symphonie fantastique* saranno materia del paragrafo seguente. Riconsideriamo prima quanto si legge nel programma del primo episodio/movimento della sinfonia, intitolato *Fantasticherie-Passioni (Rêveries – Passions)*, nel momento in cui compare per la prima volta l'idea fissa:

Per una singolare bizzarria l'immagine prediletta non si presenta mai allo spirito dell'artista se non legata a un pensiero musicale, nel quale egli trova un certo carattere appassionato, ma nobile e timido come quello che attribuisce all'oggetto amato. Questo riflesso melodico assieme al proprio modello lo perseguivano senza sosta come una doppia idea fissa. Si spiega così l'apparizione costante, in tutti i pezzi della sinfonia, della melodia che avvia il primo Allegro.¹⁴

L'idea fissa, l'elemento cardine della *Symphonie fantastique*, il motivo ricorrente che attraversa tutto il brano alla maniera di una reminiscenza operistica, ma al tempo stesso anche come un elemento connettivo di concezione sonatistica attraverso il quale la forma complessiva della composizione si fa un tutt'uno ciclico, è doppia.¹⁵ Sebbene questo aspetto sia talvolta evidenziato negli studi, sporadicamente lo si trova valorizzato in una prospettiva affine a quella che può aprirsi sulla scorta del principio della *mise en abyme*.¹⁶ Tuttavia, è proprio se consideriamo che la costruzione narrativa del programma e della sinfonia trova un suo fondamento

14 «Par une singulière bizarrerie, l'image chérie ne se présente jamais à l'esprit de l'artiste que liée à une pensée musicale, dans laquelle il trouve un certain caractère passionné, mais noble et timide comme celui qu'il prête à l'objet aimé. Ce reflet mélodique avec son modèle le poursuivent sans cesse comme une double idée fixe. Telle est la raison de l'apparition constante, dans tous les morceaux de la symphonie, de la mélodie qui commence le premier *allegro*» (dalla prima versione del programma della *Symphonie fantastique* cit. in Bartoli, *art. cit.*, pp. 25-50: 47-48). La traduzione italiana è di chi scrive.

15 Per una descrizione analitica dell'idea fissa si rimanda a Paolo Russo, *op. cit.*, pp. 73-77.

16 Cfr. Francesca Brittan, *art. cit.*, pp. 211-239: 213, sottolinea il fatto che in questa doppietta risieda una caratteristica chiave dell'idea fissa, e che questo sia un aspetto ampiamente dibattuto negli studi. Tuttavia, a una prima indagine, questo dibattito si rivela non così nutrito e non così florido, dal punto di vista degli spunti critici, come rilevato da Brittan.

nella *mise en abyme*, in quella 'verticale' dei livelli di testo intrecciati e stratificati e in quella 'orizzontale' dei continui sdoppiamenti riflessivi che intervengono sull'asse drammatico-narrativo, che questo della doppia idea fissa diviene un particolare non irrilevante e anzi rivelatore. Di solito nei commenti alla *Symphonie fantastique* immagine e melodia dell'amata vengono sovrapposti e l'idea fissa è considerata come un elemento unico. L'immagine e la melodia sussistono però, da programma, come essenze distinte e il risultato del loro convergere è una «immagine melodica», come appunto scrive Berlioz.¹⁷ Il fatto che la doppiezza (riflessiva) tra la manifestazione visiva e la manifestazione sonora dell'idea fissa sia rimarcata subito, alla prima apparizione dell'idea fissa nel programma, lascia intendere come anche lo spazio tra le due dimensioni sia uno spazio praticabile per Berlioz e quanto proprio nello scambio tra due manifestazioni difficilmente riducibili a un unico principio si palesi il tema della lontananza del referente dunque proprio dell'assenza dell'amata, che appare solo in simulacri capaci di tormentare la coscienza del protagonista del racconto sia nello stato di veglia che nel sonno, in forma ammaliante (come nel primo movimento) o irridente (come nel movimento conclusivo).

Alla luce di quanto osservato fino a questo punto, non ci sembra di esagerare nel ritenere questo tema come fondamentale per l'impianto della rappresentazione nell'intero progetto fatto di programma e sinfonia. «Il libro del mio cuore ha tutte le pagine scritte» sancisce Berlioz citando Hugo. La monomania erotica che prende forma musicale nell'idea fissa e nelle sue fluttuazioni nella *Symphonie fantastique* ha certamente vergato molte, forse le più appassionate e dolorose, pagine di quel libro. Quell'amore non corrisposto dell'artista protagonista della sinfonia però non è un

17 Su una linea interpretativa non troppo lontana da quella che si sta tracciando in questo articolo si muove invece Richard Taruskin, che rimarca la doppia natura dell'idea fissa, di «oggetto» e di «idea», fin dal suo primo apparire nella sinfonia constatando che per comprendere le sue sorti nell'arco della composizione, essa andrà seguita tenendo dietro a entrambe le sue essenze. Se nell'idea fissa si può cogliere il ritratto del corpo dell'artista («body portraiture») sconvolto dall'ossessione erotica per la donna amata, nella diversa consistenza di melodia e accompagnamento si manifesta il suo carattere sdoppiato. Nel profilo etereo e sinuoso della melodia si inscrivono le peripezie dell'imitazione del sentimento per la donna amata (diremmo dunque, l'«idea»), mentre l'accompagnamento, con le sue pulsazioni e palpitazioni, offre una rappresentazione materiale, fisiologica (diremmo, l'«oggetto») della condizione dell'io protagonista della sinfonia. Cfr. Richard Taruskin, *The Oxford History of Western Music. Volume 3. The Nineteenth Century*, Oxford-New York, Oxford University Press, 2005, pp. 324-325.

sentimento vivo, dunque 'sonoro', ma la manifestazione di una ossessione interiore, rifratta in una miriade di suggestioni, fatalmente 'muta'. La prospettiva della *mise en abyme* ci indica nel «libro» che è il cuore di Berlioz una metafora densa di significato per comprendere la spettacolare e paradossale musica del silenzio della *Fantastique*. Il libro che, come il cuore dell'autore e come la sinfonia con il suo programma stratificato, custodisce, più che esternare, storie, e tracce di innumerevoli vicissitudini sentimentali di un io dilaniato dalle proprie ossessioni, è un oggetto silenzioso.

La Scène aux champs: nella valle degli echi mancati

Di questo costruito narrativo basato sul doppio riflessivo e sul gioco di rimandi potenzialmente infinito della *mise en abyme* e volto a dare corpo in forme paradossalmente vitalistiche (gli episodi del racconto-dramma, carichi di avvenimenti ed effetti straordinari) al tema dell'assenza si colgono riflessi a più riprese nella musica della *Symphonie fantastique*. Sofferiamoci sul segmento iniziale della *Terza parte* della sinfonia, la *Scena ai campi* (*Scène aux champs*). Questo il programma:

Trovandosi una sera in campagna, sente lontano due pastori che dialogano tramite un *ranz de vaches*; questo duo pastorale, il luogo della scena, il leggero mormorio delle fronde dolcemente agitate dal vento, qualche motivo di speranza che ha concepito da poco: tutto concorre a rendere al suo cuore una calma inconsueta, a dare alle sue idee un colore più sorridente. Egli riflette sul suo isolamento, spera di non essere presto più solo... Ma se lei lo ingannasse!... Questo misto di speranza e timore, queste idee di felicità turbate da neri presentimenti formano il soggetto dell'Adagio. Alla fine, uno dei pastori riprende il *ranz de vaches*, l'altro non risponde più. Rumore lontano di tuoni... solitudine... silenzio...¹⁸

18 «Se trouvant un soir à la campagne, il entend au loin deux pâtres qui dialoguent un *ranz de vaches*; ce duo pastoral, le lieu de la scène, le léger bruissement des arbres doucement agités par le vent, quelques motifs d'espérance qu'il a conçus depuis peu, tout concourt à rendre à son cœur un calme inaccoutumé, et à donner à ses idées une couleur plus riante. Il réfléchit sur son isolement; il espère n'être bientôt plus seul... Mais si elle le trompait!... Ce mélange d'espoir et de crainte, ces idées de bonheur, troubles par quelques noirs pressentiments, forment le sujet de l'*adagio*. À la fin, l'un des pâtres reprend le *ranz de vaches*; l'autre ne répond plus.. Bruit éloigné de ton-

In questo movimento la musica segue il programma con notevole precisione, dando vita a una rappresentazione apparentemente circolare, che come prescritto dal testo, termina laddove era iniziata, con il richiamo dei pastori. Una differenza sostanziale, pregnante sia dal punto di vista musicale che narrativo e drammatico, è l'echeggiare minaccioso dei tuoni da lontano, che interviene nella parte finale del movimento a far presagire il clima plumbeo della imminente marcia al supplizio. L'episodio del dialogo tra i pastori all'inizio e nella parte conclusiva del movimento attraverso i loro *ranz des vaches* è una sorta di cornice del movimento, una cornice in cui si rileva un più alto tasso di referenzialità della rappresentazione rispetto a quanto sarà collocato al suo interno.¹⁹

L'episodio dei *ranz des vaches* è seguito da una sezione in cui è esposto il tema principale del movimento, basato su una melodia che secondo i codici della musica strumentale occidentale tra XVII e XVIII secolo può essere ascritta all'ambito figurativo del mondo pastorale. L'andamento moderato e il carattere cantabile, il metro 6/8, la conduzione melodica che procede per la maggior parte per gradi congiunti sono tutti tratti che rendono questo tema adatto per l'ambito pastorale. Tipica delle rappresentazioni pastorali in musica tra XVII e XVIII secolo è poi la tonalità qui scelta da Berlioz, Fa maggiore. I riferimenti al mondo esterno si attenuano in questa parte del movimento in cui la rappresentazione in musica sembra dirigersi, con il tema principale verso l'interiorità del protagonista: la musica, attraverso il tema pastorale sembra voler dar forma ai sentimenti dell'io narrativo placati dall'esperienza della natura campestre.²⁰ Nella sezione centrale del movimento un pensiero funesto va a turbare questa apparente calma: il protagonista si agita pensando che l'amata possa tradirlo. A rappresentare questo pensiero di tradimento torna l'idea fissa, in una versione però modificata e tronca e inoltre oscurata dal contrappunto degli archi bassi dell'orchestra. Questo momentaneo tumulto nell'animo del personaggio non solo rovina la calma che la gita campestre sembrava

nerre... solitude... silence...» (dalla prima versione del programma della *Symphonie fantastique*, cit. in Bartoli, *art. cit.*, p. 48). La traduzione italiana è di chi scrive.

19 Per una descrizione analitica di questo movimento della *Symphonie fantastique* si veda Paolo Russo, *op. cit.*, pp. 101-109.

20 Come nota Emmanuel Reibel, già però l'effetto di spazializzazione sonora che Berlioz introduce nell'episodio iniziale del dialogo tra i pastori, collocando uno di essi, quello associato al timbro dell'oboe, dietro la scena, consente la trasformazione dell'orchestra e dello stesso spazio scenico in uno spazio mentale. In questo movimento, si ha pertanto una rappresentazione soggettivizzata, dunque 'romantica', della natura fin dall'inizio, non solo nella parte centrale. (Cfr. Emmanuel Reibel, *op. cit.*, pp. 338-339).

avergli fatto raggiungere, ma segna un punto di non ritorno e di svolta per l'intero percorso drammatico-narrativo della sinfonia.²¹ L'idea fissa viene qui per la prima volta associata a un pensiero negativo. Con questo atto si aprono, per l'io protagonista della sinfonia, le porte dell'oblio allucinato che è nel suo destino l'esperire a breve. Tale discesa nell'oblio porta con sé la degradazione dell'idea fissa stessa.

Berlioz lascia, dopo questo segmento centrale, che il movimento torni sui suoi passi seguendo una traiettoria circolare, ma nulla per il protagonista potrà più essere come prima che il pensiero del tradimento sia andato a turbarlo: così il tema principale ritorna, ma in una tonalità diversa dalla prima volta, mentre l'episodio del dialogo dei pastori attraverso i loro richiami caratteristici ritorna turbato dall'eco dei tuoni, prima di spegnersi in un silenzio carico di foschi presagi. La lettura basata sul dispositivo della *mise en abyme*, ovvero sul principio dello sdoppiamento riflessivo, ci può far capire meglio come i temi dell'inganno e dell'assenza dolorosa (dell'amata, ma anche, più in generale di senso della vita), che sul piano della *dispositio* il programma e la musica rendono palesi nel turbamento mentale ed emotivo del protagonista quando egli si immagina che l'amata possa tradirlo e nel modo in cui questo rovello modifica la sua percezione del mondo, pervadano il movimento in ogni sua parte.

Torniamo a considerare l'episodio iniziale dei pastori e il tema principale del movimento che entra subito dopo. Se pensiamo a un *ranz des vaches* mediato dalla musica d'arte altrettanto famoso di quello di Berlioz, il *ranz des vaches* che Rossini richiama nell'ouverture del *Guillaume Tell* – questo richiamo era forse ancora nell'orecchio di più di uno spettatore della prima della *Symphonie fantastique*, visto che il *Tell* aveva avuto la sua prima esecuzione all'Opéra di Parigi nell'agosto del 1829 – percepiamo subito qualcosa di distanziante nelle melodie di Berlioz. I suoi, infatti, non sono veri e propri *ranz des vaches*, si tratta di una loro riconfigurazione, una imitazione non troppo fedele, in sede di musica d'arte. Lo stesso

21 La calma, in questo movimento della *Symphonie fantastique* è però solo uno stato apparente. Fabrizio Della Seta nota come alle fondamenta dell'inquietudine che serpeggia nel movimento ci sia un sottile uso delle risorse ritmiche da parte di Berlioz: «Ancor più interessante è il procedimento poliritmico che troviamo al centro del terzo movimento della *Symphonie fantastique*: a un recitativo dei bassi nella misura base di 6/8 risponde, nei legni, l'*idée fixe* nella sua originale misura binaria (qui un implicito 4/8). L'opposizione fra i due tipi di misura non è però solo un effetto particolare che individua questo determinato passaggio: essa è per così dire latente in tutto il movimento, e costituisce l'elemento generatore della tensione che lo pervade» (Fabrizio Della Seta, *op. cit.*, p. 156).

espediente teatrale, che Berlioz impiega nella *Symphonie fantastique* per spazializzare la rappresentazione collocando l'oboista che risponde con la sua melodia a quella del corno inglese dietro le quinte, è una figura della distanza. Abbiamo qui, potremmo dire, una *mise en abyme* dell'oboista. Gli stessi elementi che dunque sono impiegati per produrre una rappresentazione apparentemente realistica e avvolgente a ben vedere sono al tempo stesso elementi che rimandano ai temi della distanza e dell'assenza, si pensi al referente mancato dei finti *ranz des vaches*, e alla loro spazializzazione volta a farne percepire la lontananza e l'immaterialità.

Quando poi con il tema principale avanziamo ancora più a fondo nell'interiorità del protagonista le cose non vanno diversamente. All'apparenza quel tema cantabile è una manifestazione di pienezza di spirito, per una pace anche solo momentaneamente ritrovata da parte del personaggio. Ma anche in questo caso entrano in gioco consistenti tratti distanzianti. Lo scarno accompagnamento orchestrale, il carattere non solo pastorale ma anche (e forse più) ieratico della melodia (che infatti proviene da una precedente messa di Berlioz), il sottotesto del significato che il canto del pastore assumeva nel *René* di Chateaubriand, di rimando alla tristezza naturale dell'uomo. In questa prospettiva, letto cioè alla luce delle figure di sdoppiamento riflessivo e di *mise en abyme*, il movimento appare, sotto la superficie di una rappresentazione 'positivamente' condotta entro i codici delle scene pastorali nella musica strumentale europea in età moderna, in realtà come una riflessione sensibilissima sui temi appunto della distanza e dell'assenza. In questa prospettiva, le affermazioni sul significato di questo movimento contenute in una lettera di Berlioz al barone Wilhelm von Donop del 31 marzo 1854 si fanno più comprensibili, riflettendo una traiettoria generale del senso nell'intera sinfonia, quella della 'musica dell'assenza' di cui in questo articolo, sulla scorta delle risorse del racconto speculare, abbiamo discusso alcune tracce. Nella *Scène aux champs*, scrive Berlioz, al cuore della rappresentazione stanno: «la solitudine della sofferenza dell'amore nordico, la minacciante oscurità di una tempesta all'orizzonte durante una notte d'estate con nuvole e fulmini silenziosi [...]. È l'amore in *assenza* dell'essere che egli [il protagonista del racconto] ha chiesto alla natura di dargli».²²

22 La citazione di questa lettera, nella traduzione italiana a cura dell'autore del volume, è ripresa da Paolo Russo, *op. cit.*, p. 60.

UN ONEGIN NELL'ONEGIN: LA SCENA DELLA LETTERA DI ALEKSANDR S. PUŠKIN NELL'OPERA DI PĚTR I. ČAJKOVSKIJ

Anna GIUST (*Università degli Studi di Verona*)

anna.giust@univr.it

RIASSUNTO: Tra gli operisti russi è comune la pratica di attingere i soggetti dalla produzione del poeta Aleksandr Puškin, spesso con la dichiarata intenzione di ricreare in ambito musicale l'eredità paradigmatica che questi lasciò ai posteri in campo letterario. Pětr Il'ič Čajkovskij individuò nel poema in versi *Evgenij Onegin* un motivo consono alla propria sensibilità. Questo articolo si focalizza su un episodio in particolare dell'opera – la scena della 'lettera di Tat'jana' a Onegin, – con l'obiettivo di considerare, all'interno di uno spettacolo che è di per sé il frutto di un processo di ri-scrittura, la rappresentazione della scrittura di un 'testo nel testo' quale è quello della lettera nell'originale puškiniano.

ABSTRACT: In the history of Russian opera, a great number of composers on many occasions drew on the production of Aleksandr Pushkin to find subjects for their stage works with the intention to recreate the poet's founding legacy in the field of music. Pyotr Il'ich Chaykovsky found that the narrative poem *Evgenij Onegin* suited his own sensibility, and in 1878 had his work staged for the first time at the Moscow Conservatoire. In this article I focus on the analysis of the renowned 'letter scene', – in which the protagonist Tat'yana expresses her love to Onegin – paying particular attention to the use of music style to collocate the action in due context.

PAROLE CHIAVE: *Evgenij Onegin*, Pětr Il'ič Čajkovskij, Aleksandr Puškin, traduzione intersemiotica

KEY WORDS: *Evgenij Onegin*, Pyotr Il'ich Chaykovsky, Aleksandr Pushkin, Intersemiotic Translation

**UN ONEGIN NELL'ONEGIN:
LA SCENA DELLA LETTERA
DI ALEKSANDR S. PUŠKIN
NELL'OPERA DI PĚTR I. ČAJKOVSKIJ**

Anna GIUST (*Università degli Studi di Verona*)

anna.giust@univr.it

Introduzione

Nella storia dell'opera nazionale russa – una tradizione che trova un inizio convenzionale nel XIX secolo con le opere di Michail Glinka *Una vita per lo zar* (1836) e *Ruslan e Ljudmila* (1842) –, praticamente tutti i compositori di rilievo, anche in più occasioni, hanno guardato alla produzione di Aleksandr Sergeevič Puškin (1799-1837) per trarne soggetti per le proprie opere teatrali. A dire il vero, questa pratica si può far risalire a un periodo anche un poco precedente: si osserva già durante la vita dello scrittore, in spettacoli antecedenti al *Ruslan*, che se da una parte anticipano l'idea glinkiana, sicuramente dall'altra testimoniano l'osmosi esistente tra una tradizione musicale in fase di transizione tra un Settecento classicista e cosmopolita e un Ottocento alla ricerca di modelli autoctoni e quella letteraria, che proprio in quegli anni stava trovando nel poeta una formulazione soddisfacente. Tra questi precoci tentativi di riversare sulle scene teatrali la produzione puškiniana si contano i balletti *Ruslan i Ljudmila, ili nizverženie zlogo Černomora, zlogo volšebnika* (*Ruslan e Ljudmila, ovvero La caduta del maligno Černomor, mago maligno*, 1822) di Fridrich E. Šol'c, *Kavkazskij plennik, ili Ten' nevesty* (*Il prigioniero del Caucaso, ovvero L'ombra della fidanzata, dall'omonimo poema*, 1823) di Charles Didelot con musica di Catterino Cavos, *Ruslan i Ljudmila* di Didelot e Adam P. Gluškovskij (sempre con musica di Cavos, 1824), gli spettacoli di Aleksandr A. Šachovskoj *Finn* (*Il Finno*, 1824) e *Kerim Girej, ili Krymskij Chan* (*Kerim-Girej, ovvero Il Khan di Crimea*, 1825, tratto dal poema *La fontana di Bachčisaraj*), entrambi con musiche incidentali di Cavos.¹

1 Per un'analisi di tipo antologico delle opere teatrali tratte da soggetti puškiniani si vedano, tra altri, Sergej Viktorovič Denisenko, *Puškinskie teksty na teatral'noj scene v XIX veke*, Sankt-Peterburg, Nestor-Istorija, 2010.

Tale pratica si afferma più saldamente con l'arricchimento della tradizione musicale russa di artisti di rango – capaci di ottenere riconoscimento internazionale, – di cui Glinka fu il capostipite: il percorso e la produzione del compositore furono infatti oggetto di un'interpretazione assimilabile a quella del poeta, che fu non solo suo contemporaneo in termini cronologici, ma anche modello per la costruzione di un corrispettivo mito in ambito musicale, che ne ricalcava il profilo in termini di fondazione di una tradizione moderna, autonoma, nazionale.² L'intento della scena musicale sarà chiaramente quello di ricreare in questo ambito l'importante lascito del poeta scomparso prematuramente, coltivando un filone nazionale capace di rispondere ai numerosi interrogativi del *milieu* culturale russo intorno al tema più generale dell'identità della Russia.

A dispetto dell'etichetta generalmente affibbiata al compositore in quanto 'occidentalista', ciò valse anche nel caso di Pëtr Il'ič Čajkovskij (1840-1893), che nel proprio percorso artistico si rivolse in più occasioni alla produzione del 'sommo poeta' russo, offrendo una personale interpretazione del romanzo in versi *Evgenij Onegin* (1823-31), ma anche traducendo in musica il racconto in versi *Poltava* (1828), da cui trasse *Mazepa* (Mazeppa, 1884) e la novella *Pikovaja dama* (La donna di picche, 1834) nel 1890.

Questo articolo si concentra in modo particolare sulla prima di queste opere, o meglio sulle Tre scene liriche in tre atti op. 24, che rappresentano la trasposizione scenico-musicale dell'omonimo romanzo in versi composto da Aleksandr Sergeevič Puškin tra il 1822 e il 1831, romanzo pubblicato nel 1833 e divenuto celebre già durante la vita dello scrittore. È perciò da qui che bisognerà partire, per considerare il percorso che il compositore si trovò a compiere per traslare il testo dalla pagina alla scena. Più che un'analisi in termini generali, l'intento qui perseguito è quello di considerare il processo di traduzione intersemiotica svolto in riferimento a un momento preciso all'interno dell'opera, ovvero la celebre 'scena della lettera' – la scena in cui Tat'jana dichiara i propri sentimenti per il personaggio eponimo Onegin, che trova collocazione nel secondo quadro del I atto dello spettacolo. Più precisamente, l'analisi della rilettura čajkovskiana sarà volta a osservare il modo in cui il musicista affronta la rappresenta-

2 Sulla questione della mitologizzazione della figura di Glinka in riferimento a quella di Puškin si vedano, tra altri, Marina Frolova-Walker, *Russian Music and Nationalism, From Glinka to Stalin*, New Haven and London, Yale University Press, 2007 e Daniil Zavlunov, *Constructing Glinka*, «The Journal of Musicology», XXXI, n. 3, Special Issue 2 in Honor of Richard Taruskin, 2014, pp. 326-353.

zione della scrittura, a partire dalla constatazione – già di Vincenzina Ottomano, – che

la particolare struttura del testo originale e le piccole aggiunte del compositore [...] fanno in modo che sulla scena non venga rappresentato solo l'atto puramente gestuale della scrittura, ma che lo spettatore divenga partecipe di una vera e propria confessione del personaggio, intessuta di istanti di riflessione, di ripensamenti e di vitali esplosioni di un sentimento che la protagonista non riesce a celare.³

L'indagine avrà quindi come oggetto la resa scenica dell'episodio, con un'attenzione particolare rivolta alla rappresentazione dei codici letterari presenti nella fonte (e della loro varietà), cui il compositore giunge attraverso il *medium* musicale.

Le specificità dei singoli linguaggi – letterario e operistico – saranno un fattore condizionante della riflessione qui condotta. In particolare lo sarà la peculiarità dell'opera (in quanto genere) di potersi leggere e vivere attraverso un approccio empatico e al tempo stesso razionale. Si tratta di modalità che, seppur diverse, sono spesso concomitanti in virtù del ruolo svolto dalla musica: lo spettatore può lasciarsi coinvolgere da un'emozione che trascende il testo verbale (frutto della funzione emotiva della musica), dal virtuosismo e dalla bravura vocale/performativa dei cantanti (che esercitando la funzione poetico-estetica, allegorizzano i contrasti tra i personaggi del dramma), ma può al tempo stesso distanziarsene, grazie al potere stilizzante e modellizzante della forma, e quindi decentrarsi e ragionare sull'opera stessa, che – come ha evidenziato Giorgio Pagannone (cui mi ispiro in questa analisi) – si lascia quindi non solo vivere, ma anche «descrivere e analizzare».⁴

3 Vincenzina C. Ottomano, *Teatralizzazione sonora della scrittura: Luisa Miller e Evgenij Onegin a confronto*, in *Eroine tragiche... ma non troppo*, Parma, Fondazione Teatro Regio di Parma - Istituto Nazionale di Studi Verdiani, 2007, p. 91.

4 Cfr. Giorgio Pagannone, *Il melodramma: saperi, funzioni, dimensioni*, in Id. (a cura di), *Insegnare il melodramma: saperi essenziali, proposte didattiche*, Lecce, Pensa MultiMedia Editore, 2010, pp. 15-45.

Čajkovskij e la scelta del soggetto

Nel romanzo, Onegin è un giovane e ozioso *dandy*, disilluso e al tempo stesso incapace di trovare una propria collocazione nel contesto sociale da cui proviene. Soffre infatti di *chandra*, malessere che caratterizzava molti intellettuali dell'epoca. Una questione ereditaria lo costringe a ritirarsi nella campagna moscovita, dove Evgenij stringe amicizia con Vladimir Lenskij, giovane nobiluomo di provincia dal carattere ingenuo e sognatore, che naturalmente, si potrebbe aggiungere, scrive poesie (capitoli I-II). Lenskij è fidanzato con Ol'ga Larina, che presenta a Onegin insieme alla sorella Tat'jana. Quest'ultima, appassionata di romanzi e immedesimata nei loro protagonisti, s'innamora di Onegin, e, incapace di trattenere le proprie emozioni, gli si dichiara scrivendogli una lettera (capitolo III). Lui la respinge, umiliandola con un distaccato sermone recitato nella celebre scena della panchina (capitolo IV), prima di tuffarsi in una serie di atteggiamenti provocatori nei confronti di Lenskij (capitoli V-VI): avendo suscitato la gelosia dell'amico a un ballo in cui civetta con Ol'ga, Onegin accetta la sua sfida a duello, e ne esce vincitore (capitolo VI). La morte dell'amico lo spinge a lasciare la tenuta di provincia, e a cercare consolazione in una serie di viaggi, mentre Tat'jana si trasferisce a Mosca per andare in sposa al principe N. (capitoli VII-VIII). I due si rincontreranno anni dopo nella capitale: ad una serata di gala, Evgenij faticherà a riconoscere, nella dama nobile e controllata, l'ingenua e avventata provinciale che aveva attratto e respinto; prima ancora di realizzare l'identità della donna, se ne sarà perduto innamorato. A questo punto la situazione è ribaltata: quasi per una legge del contrappasso, ora è lui a non saper tenere a freno le proprie emozioni e a dichiararsi a Tat'jana (paradossalmente, con una lettera), mentre la protagonista, pur confessando di amarlo ancora, sceglie di restare fedele al marito e alla propria integrità di donna e moglie. Nel rammarico delle scelte passate e della felicità perduta, Onegin trova finalmente, nel momento in cui lo perde, ciò che lo coinvolge pienamente, che lo smuove dall'inerzia che lo aveva sempre accompagnato.

La scelta del soggetto puškiniano da parte del compositore avvenne nel maggio del 1877 su suggerimento del contralto Elizaveta Andreevna Lavrovskaja (1845-1919). Secondo quanto avrebbe confidato il compositore al fratello Modest, durante una serata trascorsa in compagnia dell'amica,

Разговор зашёл о сюжетах для оперы. Её глупый муж молчал невообразимую чепуху и предлагал самые невозможные сюжеты. Лиз[авета] Андр[еевна] молчала и добродушно улыбалась, как вдруг сказала:

«А что бы взять «Евгения Онегина»?» Мысль эта показалась мне дикой, и я ничего не отвечал. Потом, обедая в трактире один, я вспомнил об «Онегине», задумался, потом начал находить мысль Лавровской возможной, потом увлёкся и к концу обеда решился. Тотчас побежал отыскивать Пушкина. С трудом нашёл, отправился домой, перечёл с восторгом и провёл совершенно бессонную ночь, результатом которой был сценариум прелестной оперы с текстом Пушкина. На другой день съездил к Шиловскому, и теперь он на всех парах обделяет мой сценариум.⁵

La conversazione cadde sui libretti d'opera. Il suo sciocco marito ne diceva di tutti i colori suggerendo cose spaventose. Lizaveta Andreevna taceva e sorrideva bonariamente. Poi all'improvviso disse: «E perché non l'*Evgenij Onegin*?» L'idea mi parve assurda e non risposi. Ma poi, mentre pranzavo da solo al ristorante, ripensai all'*Onegin*, presi a rifletterci, al punto che cominciai a trovare l'idea della Lavroskaja possibile, poi la trovai attraente, e per la fine del pranzo mi ero deciso. Corsi alla ricerca del romanzo di Puškin. Lo trovai non senza difficoltà, tornai a casa, lo rilessi con foga e passai una notte insonne, il cui risultato fu lo schema di una deliziosa opera basata sul testo di Puškin. Il giorno dopo andai da Šilovskij, e ora quello lavora febbrilmente sul mio schema.

Estintosi immediatamente l'indugio, il compositore accettò l'idea con entusiasmo, dedicandosi personalmente alla stesura del libretto (dalla lettera capiamo che la struttura delle scene fu abbozzata quella stessa notte), operazione nella quale fu poi affiancato da Konstantin Stepanovič Šilovskij (1849-1893). La musica fu composta durante l'estate proprio nella tenuta del librettista a Glebovo, e già all'inizio del 1878 il compositore aveva completato l'orchestrazione.⁶ Smanioso di vedere la propria opera in scena, Čajkovskij si interessò presso Nikolaj Rubiņštejn, che dopo qualche reticenza accettò di allestirla l'anno successivo. L'*Onegin* andò in scena per la prima

- 5 Lettera di Čajkovskij al fratello Modest, Mosca, 18/30 maggio 1877 (Pëtr I. Čajkovskij, *Polnoe sobranie sočinenij*, tom VI, Moskva, Gos. muz. izdatel'stvo, 1961, pp. 134-136). La notizia trova conferma anche nella lettera del compositore al fratello Anatolij, che porta la stessa data (Cfr. *Ibid.*, pp. 133-134). La traduzione di queste lettere è mia.
- 6 Cfr. Irina Uvarova, *Evgenij Onegin P. I. Čajkovskogo, Opernoe libretto*, in *Evgenij Onegin P. I. Čajkovskogo*, Na stichi A. S. Puškina, 2-e izdanie (pod red. I. Uvarovoj e L. Vinogradovoj), Moskva, Gos. Muz. Izdat. 1963, p. 3, e David Brown, *Čajkovskij: Guida alla vita e all'ascolto*, Milano, Il Saggiatore, 2012, p. 155.

volta al Teatro Malyj di Mosca nel marzo del 1879, prodotto dagli allievi del locale Conservatorio. Sebbene oggi l'opera di Čajkovskij sia considerata all'unanimità un capolavoro, al tempo della Prima il pubblico si mostrò diviso, avanzando anche qualche rimostranza, in particolare in merito alla scarsa rispondenza dello spettacolo alle convenzioni teatrali dell'epoca e alla manipolazione del testo di Puškin. Pur non essendo questa la sede in cui affrontare queste due questioni fondamentali (sulla seconda torneremo più avanti), accenneremo solo di sfuggita al fatto che lo sconcerto era legato da una parte alla scelta peculiare di destinare il proprio testo al Conservatorio anziché a un grande teatro, dall'altra alla definizione adottata dal compositore, 'лирические сцены' ('Scene liriche') in luogo della più scontata 'opera', – scelta evidenziata in molta letteratura occidentale sull'argomento, che la interpreta come sintomo della volontà di superare il paradigma italo-francese.⁷ Ad ogni modo, la maggior parte della critica lega la genesi dell'*Onegin* ad aspetti personali della biografia del suo autore.

La composizione ebbe luogo durante una fase molto particolare della vita privata del musicista, che proprio nel 1877, per ragioni di opportunità, aveva deciso di sposare un'ex allieva del Conservatorio di Mosca, Antonina Miljukova. Il matrimonio si risolse in un vero disastro, e gettò l'uomo in una crisi dalla quale tentò di fuggire lasciando la Russia per una serie di viaggi. Per questo motivo, sono stati tracciati molti paralleli tra la vicenda narrata nell'opera e l'esperienza biografica del compositore, paralleli volti troppo spesso a ricondurre l'instabilità emotiva dei personaggi al turbinio di pensieri che emerge dagli scritti del musicista durante questa fase della vita, dai quali, come il proprio personaggio eponimo, Čajkovskij cercava di fuggire in continue peregrinazioni. Anche alla luce di questa crisi, per anni la produzione del compositore (di opere liriche, ma anche di musica sinfonica) è stata letta attraverso il prisma del dramma esistenziale che avrebbe portato il musicista al suicidio, quasi che le sue opere lo avessero in qualche modo anticipato, trasmettendone con grandissimo *pathos* le motivazioni, legate a una difficile accettazione della propria condizione umana.⁸

7 Su questo si vedano, ad esempio, Lorenzo Bianconi, *Introduzione*, in Id. (a cura di), *La drammaturgia musicale*, Bologna, Il Mulino, 1986, p. 35; David Brown, *op. cit.*, p. 159. Va però aggiunto che la scelta va forse ricondotta alla tradizione di allestire singole scene tratte dal romanzo nei teatri di prosa, come nel caso dello spettacolo del principe G. V. Kugušev *Evgenij Onegin, dramatičeskoe predstavlenie v 3 dejstvijach, 4 otdelenijach, v stichach, peredelannoe iz romana A. S. Puškina, s sochraneniem mnogich stichov ego*, 1846 (Cfr. Sergej Denisenko, *op. cit.*, pp. 239-252).

8 A questa lettura è improntata, ad esempio, la biografia di Nina Berberova, *Čajkovskij*,

Tuttavia, anche alla luce dei dubbi che circondano l'ipotesi del suicidio,⁹ e dello stato di benessere emotivo trasmesso dallo stesso compositore nei documenti risalenti al tempo della composizione dell'*Onegin* e a questa legati,¹⁰ vorrei proporre qui una lettura dell'opera – e in particolare della scena menzionata – che prescindendo dai tradizionali nessi tra biografia dell'autore e psicologia dei personaggi, generati dalla mitizzazione di Čajkovskij in quanto uomo prima ancora che in quanto musicista. Vorrei concentrarmi piuttosto sulle 'sole' scelte compositive dell'autore, analizzate all'interno del contesto dell'opera stessa e del suo rapporto con la fonte letteraria, alla luce delle leggi diverse che governano la narrativa e lo spettacolo scenico-musicale, e la molteplicità degli approcci con i quali è possibile avvicinare il genere operistico. Citando ancora Pagannone infatti,

nella sua flagrante artificiosità estetica, l'opera stimola da un lato, mediante il canto, la nostra immedesimazione empatica nel sentimento momentaneo di questo o quel personaggio, e nel contempo ci spinge costantemente a interrogarci sul come: come si esprime la vicenda in musica, come sono distribuiti i ruoli vocali (soprano, tenore, ecc.) tra i personaggi, e via dicendo.¹¹

Domande analoghe valgono, aggiungiamo qui, per l'autore, prima ancora che per il suo pubblico: Čajkovskij fu il primo spettatore del proprio capolavoro, e il suo grado di immedesimazione, soprattutto nel personaggio di Tat'jana, è attestato dai numerosi commenti che esprimono il personale coinvolgimento nei confronti del personaggio, della cui immagine il compositore si diceva letteralmente innamorato: «Sono innamorato dell'immagine di Tat'jana [...]. Sono stregato dai versi di Puškin e ne scri-

Il ragazzo di vetro, Milano, Ugo Guanda Editore, 2019.

9 Cfr., tra altri, Francis Maes, *A History of Russian Music, From Kamarinskaya to Babi Yar*, Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press, 2002.

10 «Ho a mia disposizione una casa intera e superbamente arredata [a Glebovo]. Quando lavoro, nessuno, nemmeno un'anima, tranne il mio domestico Alëša, si fa vedere e, cosa ben più importante, ho un pianoforte il cui suono non raggiunge nessuno tranne Saša. Mi alzo alle otto, faccio il bagno, bevo del tè (da solo) e poi mi tengo occupato fino a pranzo. Dopo pranzo, faccio una passeggiata e poi ancora lavoro fino a ora di cena. Dopo cena, faccio una lunga passeggiata e trascorro la serata nella grande casa. Raramente ci sono ospiti – in una parola è tutto molto calmo e sereno. Tuttavia, il tempo è terribile: fa così freddo che ogni mattina c'è la brina. Grazie a questa situazione, il lavoro procede rapidamente e, se nulla mi smuoverà da qui, ad agosto sarò certo riuscito a tracciare il piano completo dell'opera» (David Brown, *op. cit.*, pp. 154-155).

11 Giorgio Pagannone, *op. cit.*, p. 23.

vo la musica perché ne sono attratto». ¹² Confidandosi (certo, *a posteriori*) con l'amico Nikolaj Dmitrievič Kaškin (1839-1920), ¹³ il musicista riferiva particolari che fanno pensare all'influenza della vicenda letteraria sulla vita del compositore, piuttosto che il contrario:

Cominciai a scrivere la musica della lettera, cedendo a un invincibile bisogno spirituale, e nell'impeto mi scordai completamente della signorina Miljukova. Totalmente immerso nella composizione, mi identificai a tal punto con l'immagine di Tat'jana che questa divenne per me come una persona in carne e ossa. Amavo Tat'jana ed ero furioso con Onegin, che giudicavo un dandy freddo e senza cuore. Avendo ricevuto una seconda lettera dalla signorina Miljukova, provai vergogna, e persino rabbia verso me stesso per il mio atteggiamento verso di lei. Nella sua seconda lettera, la signorina Miljukova lamentava amaramente di non aver ricevuto alcuna risposta, aggiungendo che, se questa lettera avesse sofferto lo stesso destino della prima, non le restava altro da fare che porre fine ai suoi giorni. Nella mia mente tutto questo si legava all'idea di Tat'jana e mi sembrò di essermi comportato in maniera ancor più spregevole di Onegin, e divenni furioso con me stesso per il mio comportamento spietato nei confronti di questa ragazza che mi amava. Dato che la seconda lettera includeva l'indirizzo della signorina Miljukova, andai subito da lei e feci quindi la sua conoscenza. ¹⁴

Accanto a considerazioni specifiche sul personaggio, altre testimonianze trasmettono la commozione del musicista di fronte alla propria opera finita. Così ne scriveva, ad esempio, al fratello Modest nella primavera del 1878, ovvero mentre ancora era in attesa della Prima:

12 «я влюблён в образ Татьяны, я очарован стихами Пушкина и пишу на них музыку потому, что меня к этому тянет» Lettera di Čajkovskij al fratello Modest Il'ič, Glebovo, 9 giugno 1877 (Pëtr I. Čajkovskij, *Polnoe sobranie*, tom VI, cit., p. 141).

13 Autodidatta e poi allievo di pianoforte di Alexandre Dubuque, nel 1863 fu assunto come tutore presso la Società musicale russa. Per tre decenni a partire dalla fondazione, fu poi professore di pianoforte, teoria musicale e storia della musica al Conservatorio di Mosca. Fu inoltre critico musicale, un'attività che portò avanti per oltre cinquant'anni presso i periodici come «Moskovskie vedomosti» (Notizie di Mosca) e «Russkie vedomosti» (Notizie russe). Sul compositore lasciò una testimonianza intitolata *Vospominanija o P. I. Čajkovskom* (Ricordi di P. I. Čajkovskij), pubblicata a Mosca tra il 1893 e il 1894).

14 David Brown, *op. cit.*, p. 154.

Вечером вчера сыграл чуть не всего «Евг[ения] Онегина»! Автор был и единственным слушателем. Совестно признаться, но, так и быть, тебе по секрету скажу. Слушатель до слез восхищался музыкой и наговорил автору тысячу любезностей. О, если б все остальные будущие слушатели могли так же умиляться от этой музыки, как сам автор.¹⁵

Ieri ho suonato l'intero *Evgenij Onegin* dall'inizio alla fine. Unico ascoltatore era l'autore stesso. Sono piuttosto imbarazzato di quanto sto per confidarti in segreto: l'ascoltatore si è commosso fino alle lacrime, e ha riempito il compositore di mille complimenti. Oh, se solo il pubblico del futuro potesse sentirsi davanti a questa musica come si sente il compositore stesso!

Evidentemente, anche nel mezzo delle vicende private che lo stavano assillando e delle preoccupazioni per la ricezione dell'opera, l'attività del comporre non perdeva il proprio potere terapeutico sull'autore.¹⁶

15 Lettera di Čajkovskij al fratello Modest, Brailov, 27 maggio (8 giugno) 1878 (Pëtr I. Čajkovskij, *Polnoe sobranie*, cit., tom VI, pp. 285-286).

16 In una lettera indirizzata a Rubištejn il compositore scriveva: «Я ужасно волнуюсь при мысли, что 1-е действие не понравится тебе. Пожалуйста, не полагайся на первое впечатление, иногда оно бывает обманчиво. Я писал эту музыку с такой любовью, с такой искренностью! Особенно я дорожу следующим: 1) первый дуэтик за сценой, который потом обращается в квартет, 2) ариозо Ленского, 3) сцена с няней, 4) хор девушек» (Sono terribilmente preoccupato al pensiero che il primo atto non ti piaccia. Ti prego, non ti affidare alla prima impressione: a volte è ingannevole. Ho scritto questa musica con tale amore, con tale sincerità! Mi sono cari, in particolare: 1) il primo duettino fuori scena, che poi diventa un quartetto, 2) l'arioso di Lenskij, 3) la scena con la *njanja*, 4) il coro di fanciulle), Čajkovskij a Nikolaj Rubištejn, Roma, 8 (20) novembre 1877 (Pëtr I. Čajkovskij, *Polnoe sobranie*, cit., tom VI, cit., pp. 228-230). L'anno successivo, a Taneev: «Я написал эту оперу потому, что в один прекрасный день мне с невыразимой силой захотелось положить на музыку всё, что в «Онегине» просится на музыку. Я это и сделал, как мог. Я работал с неописанным увлечением и наслаждением, мало заботясь о том, есть ли движение, эффекты и т. д.» (Ho scritto quest'opera perché un bellissimo giorno mi è sorto con forza inesprimibile il desiderio di mettere in musica tutto quanto nell'*Onegin* 'chiamata' esser musicato. L'ho fatto come meglio ho potuto. Ho lavorato con una passione e un piacere indescrivibili, senza preoccuparmi se ci fosse movimento, effetti o quant'altro), Čajkovskij a Sergej Taneev, Sanremo, 2 (14) gennaio 1878 (Pëtr I. Čajkovskij, *Polnoe sobranie*, cit., tom VII, 1962, pp. 20-23). Nelle lettere scritte anni più tardi, la convinzione non sarebbe cambiata: «Я чувствую, что «Онегин» и некоторые мои инструментальные вещи суть более близкие мне чада всей моей нравственной индивидуальности» (Sento che l'*Onegin* e altre mie cose strumentali sono le creature a me più vicine, frutto della mia morale individua-

Poliedricità di una lettera

Considerando l'*Onegin* di Čajkovskij come esito di un processo di traduzione intersemiotica, possiamo forse già individuare, nella creazione in sé di uno spettacolo basato su un soggetto letterario celebre e paradigmatico come questo, un procedimento di *mise en abyme*: in virtù della riduzione richiesta da coordinate scenico-musicali necessariamente diverse rispetto al testo destinato alla lettura, l'opera musicale può leggersi infatti – per dirla con Angelo Marchese – come una «sequenza [...] che condensa in sé il significato ultimo della vicenda in cui è collocata, e a cui rassomiglia».¹⁷

Nel caso dell'*Evgenij Onegin*, questo procedimento si applica a un testo che di per sé mostra una notevole complessità dal punto di vista dei livelli linguistici: nell'originale di Puškin si osserva infatti ripetutamente lo scarto tra diversi livelli narratologici tra autore, narratore e singoli personaggi, con un gioco tutto puškiniano di stilizzazione che fa del poema un prontuario delle capacità espressive della sua epoca, e che accredita al poeta il ruolo di fondatore della lingua letteraria della propria nazione, nonché dei maggiori generi in cui essa poté (finalmente) esprimersi.

Questo gioco si osserva anche nella scena in cui la protagonista Tat'jana scrive la celebre lettera all'amato Onegin. Questo momento nel poema è strutturato in forma composita: ad essa è dedicato il III capitolo, che – come anticipato – si apre con il loro incontro. Gli eventi sono riportati in forma diegetica da un narratore che solo nella finzione letteraria si identifica con l'autore, e che interviene spesso nel testo con commenti di carattere generale, moraleggiante, sia prendendo le distanze dai propri personaggi, sia entrando in diretto contatto con essi o 'cedendoli direttamente' al lettore in modalità mimetica. Così, ad esempio, la narrazione si apre direttamente sul dialogo tra il protagonista e l'amico Lenskij:

le), Čajkovskij a Nadežda von Meck, 14/26 luglio 1880 (Pëtr I. Čajkovskij, *Polnoe sobranie*, cit., tom IX, 1965, pp. 187-190); «Были вещи, которые я тихо писал, напр[имер], «Чародейку», 5-ю симфонию, и они не удались, а балет я сочинил в три недели, «Евг[ения] Он[егина]», тоже невероятно скоро. Вся штука в том, чтобы писать с любовью» (Ci sono state cose che ho scritto lentamente, ad esempio *La maliarda*, la Quinta Sinfonia, e non sono riuscite, mentre ho scritto un balletto in tre settimane, e anche l'*Evgenij Onegin* con incredibile rapidità), lettera di Pëtr I. Čajkovskij al fratello Modest, Firenze, 3 (15) marzo 1890 (Pëtr I. Čajkovskij, *Polnoe sobranie*, cit., tom XV-B, 1977, pp. 85-88).

17 Angelo Marchese, *Dizionario di retorica e di stilistica*, Milano, Mondadori, 1991, p. 203.

«Куда? Уж эти мне поэты!»
 – Прощай, Онегин, мне пора.
 «Я не держу тебя; но где ты
 Свои проводишь вечера?»
 – У Лариных. – «Вот это чудно.
 Помилуй! и тебе не трудно
 Там каждый вечер убивать?»
 – Нимало. – «Не могу понять.
 Отселе вижу, что такое:
 Во-первых (слушай, прав ли я?),
 Простая, русская семья,
 К гостям усердие большое,
 Варенье, вечный разговор
 Про дождь, про лён, про скотный двор...»

– Я тут еще беды не вижу.
 «Да скука, вот беда, мой друг».
 – Я модный свет ваш ненавижу;
 Милее мне домашний круг,
 Где я могу... – «Опять эклога!
 Да полно, милый, ради Бога.
 Ну что ж? ты едешь: очень жаль.
 Ах, слушай, Ленский; да нельзя ль
 Увидеть мне Филлиду эту,
 Предмет и мыслей, и пера,
 И слез, и рифм *et cetera?*..
 Представь меня». – «Ты шутишь».
 – «Нету».
 – «Я рад». – «Когда же?» – «Хоть сейчас
 Они с охотой примут нас.

«Ma dove vai? Ah... 'sti poeti!».
 «Ho fatto tardi, addio Onegin».
 «Non ti trattengo, ma tu dimmi:
 dov'è che passi le serate?»
 «A casa Larin». «Però, strano.
 Scusami, di', non fai fatica
 Ad ammazzare là ogni sera?»
 «Ma niente affatto». «Non mi è chiaro.
 Ti dico quello che a me sembra:
 una famiglia, *in primis*, russa
 e semplice (mi sto sbagliando?),
 sempre con gli ospiti solerte,
 e marmellate e gran discorsi
 sul tempo, il lino ed il bestiame...»

«Non vedo cosa c'è di male».
 «La noia è il male, amico mio».
 «Il mondo schiavo della moda
 io l'odio; e il cerchio familiare
 mi è caro, invece, quello...» «Oddio!
 Lenskij il bucolico! Ma dai...
 Dunque, tu vai. Mi spiace molto.
 Ascolta, Lenskij: non si può
 Veder 'sta Fillide, l'oggetto
 di scritti, lacrime, pensieri,
 delle tue rime e così via?
 Presentami». «Tu scherzi».
 «No».
 «D'accordo». «E quando?» «Vuoi? Adesso.
 Ci accoglieranno volentieri.¹⁸

Di qui si torna al narratore esterno, che coinvolge il lettore nel piano dell'azione in modalità diegetica:

18 Aleksandr S. Puškin, *Evgenij Onegin*, edizione bilingue a cura di Giuseppe Ghini, Milano, Mondadori, 2021, cap. III, strofe 1-2, pp. 87-89.

Поедем». — Поскакали други,
 Явились; им расточены
 Порой тяжелые услуги
 Гостеприимной старины.
 Обряд известный угощенья:
 Несут на блюдечках варенья,
 На столик ставят вощаной
 Кувшин с брусничною водой.

Andiamo». Trottano gli amici.
 Giungono e sono fatti oggetto
 Delle attenzioni un po' gravose
 Dei tempi antichi ed ospitali.
 È noto il rito d'accoglienza:
 sul tavolo con la cerata
 brocche con acqua di mirtillo
 e marmellate sui piattini.¹⁹

Il narratore si rivolge quindi al pregresso, considerando il punto di vista esterno alla protagonista:

Меж тем Онегина явленье
 У Лариных произвело
 На всех большое впечатленье
 И всех соседей развлекло.
 Пошла догадка за догадкой.
 Все стали толковать украдкой,
 Шутить, судить не без греха,
 Татьяна прочить жениха;
 Иные даже утверждали,
 Что свадьба слажена совсем,
 Но остановлена затем,
 Что модных колец не достали.
 О свадьбе Ленского давно
 У них уж было решено.

A casa Larin, nel frattempo,
 l'apparizione di Evgenij
 aveva fatto un grande effetto
 e deliziato il vicinato.
 Era un continuo d'illazioni,
 tutti a parlare di nascosto,
 a malignare ed a scherzare,
 e fidanzarlo già a Tat'jana.
 Altri per certo e combinato
 Davano il loro matrimonio,
 solo posposto per mancanza
 di anelli al gusto della moda.
 Il matrimonio, poi, di Lenskij
 Da tempo davano per fatto.²⁰

e poi il mondo interiore di Tat'jana in particolare:

Татьяна слушала с досадой
 Такие сплетни; но тайком
 С неизъяснимою отрадой

Tat'jana udiva queste voci
 indispettita; ma in segreto,
 con inspiegabile piacere

19 *Ibid.*, strofa 3, p. 89.

20 *Ibid.*, strofa 6, p. 91.

Невольно думала о том;	senza volerlo ci pensava.
И в сердце дума заронилась;	E nel suo cuore entrò un pensiero:
Пора пришла, она влюбилась.	infine si era innamorata.
Так в землю падшее зерно	Così, caduto in terra, il seme
Весны огнем оживлено.	Riprende vita a primavera.
Давно ее воображенье,	Da tempo la sua fantasia,
Сгорая негой и тоской,	bruciando noia e tenerezza,
Алкало пищи роковой;	bramava il pasto suo fatale;
Давно сердечное томленье	da tempo un intimo languore
Теснило ей младую грудь;	serrava il giovane suo petto:
Душа ждала... кого-нибудь,	qualcuno... il cuore suo aspettava.
И дождалась... Открылись очи;	Ed arrivò! Dischiusi gli occhi,
Она сказала: это он!	lei disse: «È lui!». ²¹

Questi passaggi trasmettono il contesto in cui vive Tat'jana, il suo livello 'socio-culturale': i Larin sono una famiglia della piccola nobiltà di provincia, ovvero di una di quelle regioni fuori Mosca dove le novità culturali arrivano tardive, e spesso in una versione oleografica e sdolcinata, lontana e scadente rispetto agli stimoli originari. Inoltre, ella non ha la scaltrezza né la supposta raffinatezza del frequentatore pietroburghese di *salons* (quale sembra essere invece Onegin), e per questo confonde vita e letteratura, lasciando che quest'ultima (nella variante 'degradata' trasmessaci da un narratore a tratti feroce nella sua malizia) invada la vita reale, portandola a quel gesto goffo e spregiudicato che condizionerà tutta la sua futura esistenza. È quindi nella fonte che si osserva, a livello di concezione ma anche di finzione letteraria, una compenetrazione e un'oscillazione tra i piani della scrittura (intesa come rappresentazione) e della realtà. E il gioco dei passaggi tra un piano e l'altro pare del tutto consapevole da parte del poeta.

I versi che descrivono il sorgere di un sentimento per un vicino ancora sconosciuto devono essere stati proprio quelli che il compositore aveva in mente quando scriveva alla propria mecenate Nadežda von Meck che la ragazza, complici i romanzi d'amore che costituivano il grosso delle sue letture, si era innamorata di un'immagine mentale ancor prima che Onegin si palesasse al suo orizzonte:

21 *Ibid.*, strofe 7-8, p. 93.

Татьяна не только провинциальная барышня, влюбившаяся в столичного франта. Она полная чистой женственной красоты девическая душа, ещё не тронутая прикосновением к действительной жизни; это мечтательная натура, ищущая смутно идеала и страстно гоняющаяся за ним. Не видя ничего подходящего к идеалу, она остаётся неудовлетворенной, но покойной. Но стоило появиться лицу, по внешности отличающемуся от среды пошло провинциальной, — она вообразила, что это идеал, и страсть охватила её до самозабвения.²²

Tat'jana non è solo una signorina di provincia che si innamora di un dandy della capitale. È un essere giovane e virginale, che ancora non è stata toccata dalle realtà della vita, una creatura di pura bellezza femminile, dalla natura sognante, in cerca di un vago ideale, e capace di lottare strenuamente per raggiungerlo. Fintanto che non trova qualcosa che rassomigli a quell'ideale, se ne sta tranquilla, sebbene insoddisfatta. Serve solo l'apparizione di un uomo che - almeno in apparenza - spicchi sulla mediocrità che la circonda, e lei s'immagina che il suo ideale sia giunto, e nella sua passione si fa dimenticare di sé.

L'opinione del compositore pare ricavata direttamente dal ritratto di Puškin: nella sua 'regia', è Tat'jana stessa ad affermare «Tu comparivi nei miei sogni, / non visto, mi eri già tu caro, / soffrivo al magico tuo sguardo, / da tempo udivo la tua voce / nel cuore...».²³ Nel momento in cui incontra il giovane, la ragazza ha già maturato un sentimento bell'è pronto, cresciuto dalle pagine dei romanzi d'amore:

Относительно Вашего замечания, что Татьяна не сразу влюбляется в Онегина, скажу, что Вы ошибаетесь. Именно сразу «Ты лишь вошёл, — я вдруг узнала, вся обомлела, запылала!..» Ведь она влюбляется в Онегина не потому, что он такой или другой; ей не нужно узнавать его, чтоб полюбить. Ещё до его прихода она уж влюблена в неопределённого героя своего романа. Онегину стоило показаться, чтоб она тотчас же снабдила его всеми качествами своего идеала и перенесла

22 Čajkovskij a Nadežda von Meck, Verbovka, 28 settembre (10 ottobre) 1883 (Pëtr I. Čajkovskij, *Polnoe sobranie*, cit., tom XII, 1970, pp. 245-247).

23 «Ты в сновидениях мне являлся, / Незримый, ты мне был уж мил, / Твой чудный взгляд меня томил, / В душе твой голос раздавался / Давно...» (Aleksandr S. Puškin, *op. cit.*, cap. III, *Pis'mo Tat'jany k Oneginu*, Lettera di Tat'jana a Onegin, p. 113).

на живого человека любовь, которую питала к детищу своего распалённого романами воображения.²⁴

Riguardo alla Sua osservazione [Čajkovskij risponde al maestro Taneev], che Tat'jana non si innamora al primo sguardo ad Onegin, dirò che Lei si sbaglia. Proprio all'istante "Appena sei entrato, ti ho riconosciuto, ho perso ogni forza, ho preso fuoco!.." Lei non si innamora di Onegin perché lui sia fatto così o colà; non ha bisogno prima di conoscerlo, per innamorarsi. Già prima del suo arrivo lei è innamorata del suo vago romanzo. A Onegin basta comparire, perché lei lo investa con tutte le qualità del proprio ideale, e trasferisca a un essere umano l'amore che aveva coltivato per il frutto della propria fantasia infiammata dai romanzi.

Da quel momento, «tutto / di lui è pieno. E giorni e notti, / e il caldo sonno solitario, / tutto le parla senza tregue / di lui con forza incantatrice».²⁵ Nel romanzo abbondano quindi i riferimenti all'immedesimazione della fanciulla nei propri romanzi preferiti (strofe 9-10), confondendo i piani della vita e della letteratura, per mediazione della lettura, sempre connessa alla scrittura. È su questo punto, tra l'altro, che il narratore trova un punto di contatto con il personaggio: «Tat'jana, sì, cara Tat'jana! / Con te le lacrime ora verso: / tu hai già riposto il tuo destino / in mano a un despota alla moda» (strofa 15).²⁶ L'«ansia d'amore» conduce naturalmente la fanciulla all'insonnia, ed è in una di queste notti che Tat'jana confiderà i propri sentimenti alla nutrice Filipp'evna (strofe 17 e 20), per poi rifugiarsi in una tormentata solitudine («Lasciami: sono innamorata» della strofa 20, ma anche e soprattutto «Va', *njanja*, lasciami da sola. / Da' carta e penna, e il tavolino / accosta; presto andrò a dormire. / Addio», strofa 21). Nel romanzo a questo punto segue una digressione (21-30), che, se sul piano narratologico ha la funzione realistica di concedere alla ragazza il tempo

24 Čajkovskij a Sergej I. Taneev, Sanremo, 2 (14) gennaio 1878 (Pëtr I. Čajkovskij, *Polnoe sobranie*, cit., tom VII, pp. 20-23). Nell'originale di Puškin la citazione esatta legge: «Ты чуть вошел, я вмиг узнала, / Вся обомлела, запылала, / И в мыслях молвила: вот он!». «Sei entrato e ti ho riconosciuto, / persa ogni forza, ho preso fuoco, / dentro di me ho detto: "È lui!"» (Aleksandr S. Puškin, *op. cit.*, cap. III, *Pis'mo Tat'jany k Oneginu*, Lettera di Tat'jana a Onegin, p. 113).

25 «и дни и ночи, / И жаркий одинокий сон, / Всё полно им; всё деве милой / Без умолку волшебной силой / Твердит о нём» (Aleksandr S. Puškin, *op. cit.*, cap. III, strofa 8, p. 93).

26 «Татьяна, милая Татьяна! / С тобой теперь я слёзы лью; / Ты в руки модного тирана / Уж отдала судьбу свою» (*Ibid.*, strofa 15, p. 99).

di scrivere effettivamente il proprio testo, sul piano extra-narratologico offre all'autore (mediante la figura del narratore) l'occasione di fare una serie di considerazioni sul proprio personaggio («Tat'jana [...] ama sul serio, / e si offre senza condizioni, / come un bambino, a quell'amore», strofa 25), ma anche – come entrando extra-diegeticamente nel proprio testo – dei giudizi anche caustici sulle 'donne che scrivono': «Non voglia Iddio che a un ballo incontri / ormai in partenza, sulla scala, / seminaristi in scialle giallo / od accademici in cuffietta!», strofa 28). Di qui, con altrettanta leggerezza, il narratore ritorna alla narrazione intradiegetica («Ma basta. È tempo di occuparsi / di ciò che ha scritto la mia bella. / Io l'ho promesso [...]», strofa 29) dichiarando di avere pronta, tra le mani, la famosa lettera:

Письмо Татьяны предо мною;
Его я свято берегу,
Читаю с тайною тоскою
И начитаться не могу.
[...] Но вот
Неполный, слабый перевод,
С живой картины список бледный,
Или разыгранный Фрейшиц
Перстами робких учениц:

Ho qui la lettera di Tanja,
la serbo religiosamente,
la leggo con segreta angoscia
e la rileggo senza posa.
[...] vi presento
la traduzione grezza, fiacca,
d'un quadro vivo scialba copia,
come il *Freischütz* quand'è eseguito
da allieve dalle dita incerte:²⁷

Segue un testo nel testo, che non ci presenta quindi il concreto processo di scrittura o di successiva rilettura – che rimangono celate dietro il sipario delle peregrinazioni mentali del narratore, – ma direttamente la «Lettera di Tat'jana a Onegin»: 79 versi in strofe diseguali, inseriti come appendice alla strofa 31. Lettera che tra l'altro – ci informa il narratore – era originariamente in francese, – elemento sintomatico dello stato psicologico della fanciulla, ma ancor di più della sfera di riferimenti culturali cui la sua sensibilità è legata, e più in generale riferito – su un altro piano interpretativo ancora – alle questioni estetico-letterarie del tempo di Puškin. Ciò offrirebbe un'ulteriore opportunità di gioco metatestuale che il poeta però non sfrutta per una digressione colta o didascalica (qui tutta la leggerezza di Puškin): il lettore ha accesso immediato alla lettera nella traduzione russa realizzata dal narratore, assistendo così al *risultato* del

27 *Ibid.*, strofa 31, p. 30.

processo di stesura: ritroviamo quindi Tat'jana tremante, in lacrime, con in mano il frutto del proprio sforzo creativo. Ed è a questo punto che si sente quello scarto tra testo poetico e opera scenica già ricordato in apertura.

Per chiudere l'anamnesi della fonte letteraria, rileveremo ancora che a conferire simmetria all'episodio contribuisce il rientro in scena della *njanja* (è ormai mattina), alla quale la giovane chiede di consegnare la lettera al misterioso vicino (strofe 34-35). Il resto del capitolo scorre in trepidante attesa, con analoghi scarti tra azione e introspezione (cfr. *Pesnja devušek – Il canto delle giovani*, in appendice alla strofa 39), fino alla 'cadenza sospesa' che funge da conclusione:

Но следствия нежданной встречи	Del casual incontro, adesso,
Сегодня, милые друзья,	non ho la forza di narrarvi
Пересказать не в силах я;	le conseguenze, cari amici;
Мне должно после долгой речи	dopo un discorso lungo, devo
И погулять и отдохнуть:	e passeggiare e riposare:
Докончу после как-нибудь.	finirò poi, come che sia. ²⁸

Un azzardo čajkovskiano

Dalle testimonianze del compositore abbiamo potuto trarre la misura del coinvolgimento del musicista nel soggetto e la fluidità dell'ispirazione che avevano favorito il rapido processo di composizione. Si è detto anche del rapporto di immediata immedesimazione stabilito dal compositore con Tat'jana, cui corrisponde la «scarsa simpatia nei confronti del personaggio di Onegin» già osservata da David Brown.²⁹

Anche questo aspetto è stato spiegato in relazione all'esperienza biografica di Čajkovskij – il prematuro distacco dalla madre e dalla *njanja*, la disastrosa esperienza del matrimonio con Antonina Miljukova, l'amicizia con Nadežda von Meck, mai incontrata di persona nonostante il fit-

28 *Ibid.*, strofa 41, p. 125.

29 L'antipatia di Čajkovskij per Onegin è motivata da Brown con «alcuni tratti artificiosi» che lo contraddistinguerebbero, in contrasto con la commozione che circonda il suo alter ego femminile, in particolare nella scena della lettera. Si rimanda inoltre al citato resoconto del compositore a Kaškin, nel quale è il musicista a non volere che l'immagine di Onegin e la propria finiscano per sovrapporsi (cfr. *supra*).

to e duraturo scambio epistolare e la natura intima delle lettere – elementi che nel loro insieme sono stati adottati a spiegazione del difficile rapporto dell'uomo Čajkovskij con l'altro sesso: un rapporto che si dà sin da subito come impossibile, per cause impalpabili, lontane dagli ostacoli del tipico triangolo di stampo romantico, condizione che si sarebbe riflessa nei momenti di grande *pathos* di scene quali quella conclusiva dell'*Onegin*.³⁰ In una ricerca pubblicata solo parzialmente, Ottomano ha avuto modo di studiare lo sviluppo della drammaturgia dell'*Onegin* čajkovskiano, mettendo in evidenza come il ruolo di Tat'jana (un po' come quello di Liza nella *Donna di picche*) venga progressivamente posto al centro della costellazione dei personaggi attraverso le varie fasi di stesura e rifinitura della composizione.³¹ Tat'jana è così, nell'opera ancor più che nel poema, la vera protagonista della vicenda. Senza ripercorrere integralmente l'opera, e rimandando per questo alle ricerche della musicologa, accettiamo questo presupposto, e passiamo a osservare il modo in cui questo specifico episodio è stato incarnato musicalmente nell'opera di Čajkovskij.

Nell'opera esso si colloca nel secondo dei tre quadri che compongono il I atto, cui seguiranno altri quattro quadri disposti uniformemente nei due atti successivi.

30 Qui, a dispetto dei tipici duetti amorosi d'epoca romantica, i personaggi, pur dichiarando reciproco amore, non giungono a unirsi, vuoto che è rappresentato musicalmente con il continuo dilazionare del momento di fusione delle voci di soprano e baritono. Ciò ben si incarna nel noto distico «счастье было, так возможно, / так близко» (la felicità era così possibile, / così vicina). E questa incompatibilità dei protagonisti, così vicini nel sentimento ma separati da una barriera impalpabile quanto definitiva, è sublimata nel duetto finale, nel quale le voci non giungono mai a incontrarsi nel canto: si sfiorano, ma rimangono alternate.

31 Cfr. Vincenzina C. Ottomano, *Lirismo e narritività in Evgenij Onegin e Pikovaja Dama*, Tesi di Laurea Specialistica, Facoltà di Musicologia, Università degli studi di Pavia, a. a. 2006-2007. Parte dei risultati esposti in questa ricerca sono confluiti nel già citato saggio dell'autrice (Cfr. Vincenzina C. Ottomano, *Teatralizzazione sonora*, cit.).

ATTO I		
Nn. 1-7	I quadro	Introduzione della famiglia Larin; entrata in scena di Lenskij e Onegin
Nn. 8-10	II quadro	Scena con la <i>njanja</i> e lettera
Nn. 11-12	III quadro	Scena della panchina: Onegin rimprovera Tat'jana
ATTO II		
Nn. 13-16	I quadro	Serata a casa dei Larin; lite tra Lenskij e Onegin
Nn. 17-18	II quadro	Addio di Lenskij; scena del duello
ATTO III		
Nn. 19-21	I quadro	A Pietroburgo, serata al Palazzo di Gremin [equivalente del Principe N.]; Onegin riconosce Tat'jana e se ne innamora
N. 22	II quadro	Scena finale: addio tra Tat'jana e Onegin

A sua volta, il II quadro del I atto, che contiene la scena che ci interessa, si compone di tre numeri musicali che si susseguono senza soluzione di continuità:

N. 8	Introduzione e scena con la <i>njanja</i>	Nella sua cameretta, Tat'jana non riesce a dormire; prega la nutrice di raccontarle della propria giovinezza, e le confida di essere innamorata. Poi le chiede di rimanere sola, ma si fa portare il necessario per scrivere.
N. 9	Scena della lettera	Tat'jana si decide a dichiarare il proprio amore a Onegin: riproduzione quasi integrale del testo di Puškin <i>Pis'mo Tat'jany k Oneginu</i>
N. 10	Scena e duetto (Tat'jana e la <i>njanja</i>)	Al sorgere del sole, la <i>njanja</i> viene a dare la sveglia a Tat'jana, che ritroviamo pensosa e scossa; la fanciulla chiede alla nutrice di consegnare la lettera al destinatario.

I canti delle fanciulle che chiudono il capitolo III del romanzo, durante i quali Tat'jana attende il faccia a faccia con Onegin, sono collocati in apertura al quadro successivo (III), cosicché il II quadro appare interamente incentrato sulla figura della ragazza. Il III, invece, risulta simmetrico al I – la prima comparsa di Onegin avviene in uno scenario di ambientazione contadina, – producendo un insieme coeso che forma il I atto dell'opera.

Sebbene il libretto tralasci le numerose digressioni del narratore, il carattere composito della 'scena della lettera' si ripropone quindi nell'opera, nella quale il gesto vero e proprio dello scrivere occupa il numero centrale e solistico di Tat'jana (N. 8).³² Questo è a sua volta racchiuso tra le due 'scene' con la nutrice, che contribuiscono a ricreare la struttura a cornice che abbiamo evidenziato nel romanzo, rispecchiandone l'impianto drammaturgico.

Tuttavia, a differenza del romanzo, la scrittura è necessariamente inscenata dal compositore, che trasforma un'azione solo evocata dal narratore in azione flagrante, attribuendo al testo della lettera la funzione di monologo cantato, mutando così la natura dell'episodio, oltre che la sua proporzione rispetto agli altri momenti del testo puškiniano. Questa operazione non era priva di rischi: se per un verso, come si è detto, scegliere come fonte per un soggetto scenico-teatrale un testo del sommo poeta russo era diventato un luogo comune, per l'altro, appoggiarsi a un testo già mitizzato, 'sacro', per manipolarlo e offrirne una versione scenica, costituiva comunque un'operazione azzardata. Questi rischi, infatti, si trasformarono concretamente in capi d'accusa: è cosa nota che la prima ricezione dell'opera fu piuttosto fredda. Secondo il fratello del compositore, Modest Čajkovskij, durante la Prima, a più riprese si sentì pronunciare in sala la parola «bestemmia». L'opera fu criticata sotto vari punti di vista, primo fra tutti il trattamento inadeguato dei versi di grandissima raffinatezza e cesello, che erano stati traferiti e manipolati per costruire le battute dei personaggi, mutando quindi funzione da descrizioni o passaggi in terza persona al discorso diretto. Celebre è il commento espresso a questo proposito da Ivan Turgenev in una lettera a Lev Tolstoj: «che libretto! Si immagini: i versi di Puškin sui personaggi sono messi in bocca agli stessi. Ad es., di Lenskij si dice: «Cantava il fiore ormai sfiorito / della sua vita, a diciott'anni», e nel

32 Abbiamo già citato Ottomano, che ha evidenziato come la lettera sia sfruttata dal compositore per trarne «un numero musicale ampio ed articolare che presenta in modo molto realistico davanti agli spettatori il gesto 'concreto' della creazione della missiva, seguendone le tappe della stesura» (*Ibid.*, p. 81).

libretto: “Canto il fiore ormai sfiorito della vita” e così via». ³³ Ancora nell'aprile del 1883, mentre il primo allestimento dell'opera a San Pietroburgo veniva sostanzialmente ignorato dalla stampa, le «Sanktpeterburgskie vedomosti» (Notizie di San Pietroburgo) scrivevano che l'opera di Čajkovskij, al di là del libretto e degli effetti scenici (!), conteneva grandi attrattive dal punto di vista musicale. Tuttavia – aggiungeva il recensore – se il compositore avesse riposto più attenzione alle parole di Puškin e mostrato maggior apprezzamento per la loro bellezza, se avesse colto la semplicità e la naturalezza delle forme puškiniane, l'opera avrebbe avuto successo. Avendo fallito sotto questi aspetti, non era una sorpresa per lo scrivente che il pubblico avesse accolto l'opera con freddezza. ³⁴

La monotonia del linguaggio musicale dell'*Onegin* fu evidenziata anche da un sostenitore del compositore come German Laroš (Herman Laroche, 1845-1904) ³⁵ e dal suo 'avversario' César Cui (1835-1918), che scrissero dopo le rappresentazioni dell'opera a Mosca e Pietroburgo, rispettivamente nel 1879 e nel 1884. Cui in particolare accusò il compositore di mancanza di varietà nel linguaggio musicale, e quindi di carenza nella caratterizzazione dei protagonisti, 'coperti' sostanzialmente dalla parte orchestrale ben strumentata, ma privi di personalità, e immersi in una 'uniformità malinconica' che sarebbe stata anche la cifra stilistica principale e unica

33 «что за либретто! Представьте: стихи Пушкина о действующих лицах вкладываются в уста самих лиц. Напр., о Ленском сказано: “Он нел увядшей [recte: поблеклый] жизни цвет / Без малого в 18 [осьмнадцать] лет” – а в либретто стоит: “Пою увядшей жизни цвет” и т. д.» (Ivan Turgenev a Lev Tolstoj, 15 (27) novembre 1878, in Ivan S. Turgenev, *Polnoe sobranie sočinenij v 28 tt.*, tom 12, Moskva-Leningrad, Izdatel'stvo Akademii Nauk SSSR, 1966, pp. 383-384).

34 Cfr. Modeste Tchaikovsky, *The Life and Letters of Peter Ilich Tchaikovsky*, Honolulu, Hawaii, University Press of the Pacific, 2004, pp. 439-440 [1° ed. London, Grant Richards, 1900]. All'inizio degli anni Ottanta del XIX secolo l'opera fu rappresentata solo occasionalmente oltre i confini della Russia, e solo dopo il 1884, quando l'opera andò in scena ai Teatri Imperiali di Pietroburgo alla presenza dello zar, cominciò a conquistare un favore che in seguito non sarebbe mai venuto meno da parte del pubblico. Nel 1889 il compositore ne dirigeva la cinquantesima replica, consacrando quella celebrità che oggi ancora conserva, e che fa dell'*Onegin* l'opera più rappresentata del repertorio čajkovskiano.

35 «In the work as a whole that *chiaroscuro* of elegiac sorrow and day-dreaming which Mr Tchaikovsky knows to convey so elegantly and nobly is predominant» (German A. Laroche, *Tchaikovsky's Eugene Onegin in the Conservatoire's production*, «Moscow Bulletin», 22 March 1879, n. 72, in *Russians on Russian Music, 1830-1880, An Anthology*, ed. and translated by Stuart Campbell, Cambridge, Cambridge University Press, 2006, p. 247).

del compositore. Con particolare riferimento alla scena della lettera, a eccezione della *njanja*, ben connotata da profili melodici di carattere popolare, Cui rifiuta ancora l'uniformità, la banalità e la trivialità di un episodio troppo lungo e tedioso.³⁶

Eppure, l'impressione di trascuratezza e appiattimento ricevuta dai recensori non rende giustizia alle attenzioni del compositore nei confronti del testo puškiniano: in una lettera indirizzata alla propria mecenate e amica Nadežda von Meck nel settembre di quello stesso 1883, il compositore, effondendosi sull'effetto provocato in lui dall'immagine di Tat'jana (un impatto forte e immediato sin dai tempi delle letture infantili, con particolare rilevanza proprio della scena della lettera), mostrava di saper commisurare la poliedricità del romanzo che gli era servito da fonte:

если я горел огнём вдохновения, когда писал сцену письма, – то зажёт этот огонь Пушкин, и откровенно Вам скажу, вовсе не из напускной скромности, а вполне сознательно, что если моя музыка заключает в себе хотя десятую долю той красоты, которая в самом сюжете, – то я очень горжусь и доволен этим.³⁷

se il fuoco dell'ispirazione mi ha letteralmente bruciato dentro mentre componevo la scena della lettera, fu Puškin ad accenderlo, e posso dirVi apertamente, senza falsa modestia e in piena coscienza, che sarei soddisfatto e orgoglioso se la mia musica riuscisse a riflettere almeno una decima parte della bellezza contenuta nel poema.

Il compositore era consapevole dell'azzardo compiuto, della difficoltà di rendere musicalmente un'opera profonda, densa e ricca di stili e livelli narrativi, la cui imprevedibile complessità si manifesta – sia pure in un contesto di leggerezza – sin dall'epigrafe in apertura, dove si annuncia una «raccolta variopinta» («Собрание пёстрых глав»):

36 «The principal and most characteristic feature of the music of *Onegin* lies in its melancholy uniformity. This melancholy uniformity constitutes the main essence of Mr Tchaikovsky's talent in which there is neither strength nor breadth, neither wide span nor depth, neither cheerfulness nor dramatic power: a mere quiet sorrow prevails, sentimentality and weak-nerved tearfulness – very genuine, and sympathetic, but very uniform. [...] This lack of descriptiveness in the characters or, to be more accurate, its uniformity, renders the melancholy of *Onegin's* music ultimately overwhelming» (*Ibid.*, p. 250).

37 Čajkovskij a Nadežda von Meck, Verbovka, 28 settembre (10 ottobre) 1883 (Pëtr I. Čajkovskij, *Polnoe sobranie*, cit., vol. XII, 1970, pp. 245-247).

Полусмешных, полупечальных,	<i>strofe ideali e popolari,</i>
Простонародных, идеальных,	<i>mezzo scherzose e mezzo tristi,</i>
Небрежный плод моих забав,	<i>frutto un po' sciatto dei miei svaghi,</i>
Бессонниц, легких вдохновений [...]	<i>d'insonnie e ispirazioni lievi [...]</i> ³⁸

Qui, pur nella leggerezza dell'*understatement* del narratore («Non penso a divertire il mondo, amo un amico attento, invece»),³⁹ la scelta dei termini (in particolare di quelli che ho evidenziato in corsivo) sembra un prontuario di parole chiave che sembrano essersi incise nella mente di Čajkovskij, assumendo spazio e dimensioni nell'opera nel suo complesso, legittimando i quadri di costume popolare e salottiero, ma anche dando spazio agli umori più diversi nel corso della vicenda.

È dunque al linguaggio musicale adottato da Čajkovskij che rivolgeremo la nostra attenzione, per cercare i riflessi della ricchezza puškiniana, che spieghino come un'opera di fredda ricezione possa avere acquisito, negli anni, un successo che ha potuto infine farla assurgere al livello di una fonte letteraria di valore altrettanto iconico.

La 'Lettera di Tat'jana a Onegin' dalla pagina alla scena

Sul piano della forma possiamo osservare in prima istanza come la simmetria osservata sul piano drammaturgico sia rinforzata dalla caratterizzazione dei personaggi per mezzo di motivi melodici: nella sua evocazione dei vecchi tempi, la nutrice è accompagnata da un tema, che, introdotto da Tat'jana con la proposta «Pogovorim o starine» (Parliamo del passato), è connotato dalla prevalenza di intervalli di quarta e armonizzato con cadenze plagali dall'evidente carattere anticheggiante e al tempo stesso popolare:⁴⁰

38 Aleksandr S. Puškin, *op. cit.*, p. 5 (*Il corsivo è mio*).

39 «Не мысля гордый свет забавить, / Внимание дружбы волюбя» (*Ibid.*).

40 Gli esempi musicali sono tratti da: P. I. Čajkovskij, *Evgenij Onegin, Liričeskie sceny v trech dejstvijach, semi kartinach, Klavir, Moskva, Muzyka, [1970]*.

Татьяна

Мне скучно, по-го-во-рим о стар-и-не.

50 Moderato assai (♩ = 88)

Няня

О чем же, Та-ня? Я, бы - ва - ло, хра - ни - ла в па-мя-ти не -

60

ма - ло ста - рив-ных бы-лей и не бы - лиц, про злых ду - хов и про де -

Esempio 1 – P. I. Čajkovskij, *Evgenij Onegin* [riduzione per canto e pianoforte], Atto I, Quadro II, N. 8, *Introdukcija e scena s njanej*

Il sapore antico del motivo della *njanja*, che viene proposto nei due numeri che la vedono in scena (N. 8 e N. 10) e che rimanda ai cori popolari presentati nel I e III quadro, è un primo momento di stilizzazione operata dal compositore per collocare la vicenda nel dovuto contesto cronologico e socio-culturale – la provincia russa nel primo Ottocento. Ponendosi come elemento di diversità rispetto al linguaggio musicale colto del tempo di Čajkovskij, esso provoca uno scarto linguistico volto a porre in rilievo il testo della lettera in quanto ‘testo nel testo’.

Questa struttura a cornice avrebbe reso possibile un'altra scelta da parte del compositore, a maggior ragione considerando che nella tradizione operistica non sono rari gli esempi di 'letture in scena' di messaggi, dispacci o altri testi in forma scritta da parte di personaggi, allo scopo di palesare in scena aspetti cruciali della vicenda:⁴¹ considerando il modo in cui si presenta nella fonte, la lettera avrebbe potuto bene essere resa attraverso una 'lettura scenica' da parte dello stesso Onegin, e il compositore avrebbe potuto attingere all'ampia gamma di modalità espressive elaborate dalla tradizione operistica in risposta al bisogno di «differenziare il registro espressivo per l'enunciazione di parole lette dai personaggi in scena [...] rendendole in tal modo "innaturali" rispetto al linguaggio naturalmente impiegato nel corpo di tutta la rappresentazione».⁴² Già si è detto, tuttavia, del maggiore spazio conferito alla protagonista da Čajkovskij, che su di lei decide di incentrare la drammaturgia delle proprie 'scene dall'Onegin'. È così che l'esito dello sforzo autoriale della ragazza diventa qui il gesto stesso della scrittura, assumendo una dimensione temporale, narrativa, diacronica, quasi ecfastica, che conduce l'ascoltatore nel percorso di immedesimazione nel personaggio. L'evoluzione emotiva che accompagna il gesto è palesata nel lungo monologo che costituisce il numero centrale (N. 9), in cui il personaggio di Tat'jana intona una serie di pezzi che è possibile schematizzare come segue:

A Andante con moto – Allegro moderato che sfociano nell'Allegro non troppo "Puskaj pogibnu ja"

Andante – Poco meno mosso "Net, vsë ne to!" [recitativo]

B Moderato assai, quasi Andante "Ja k vam pišu" (cfr. es. mus. n. 2)

Recitativo "O da, kljalas' ja sochranit' v duše" – Adagio "Uvy! Ne v silach ja"

41 «La lettera missiva, come espediente drammaturgico per mettere in contatto personaggi lontani fra loro, per svelare – al pubblico, non meno che ai personaggi – i termini di un evento accaduto altrove o per suscitare in chi legge uno sconvolgimento emotivo, è espediente classico del teatro occidentale parlato e cantato a partire dall'*Ifigenia in Aulide* di Euripide (a fianco di ambascerie private, pubblici proclami, narrazioni partecipate e resoconti in diretta), divenendo poi un *topic model* della narrativa moderna e una figura di genere nell'arte pittorica» (Marco Beghelli, *Lecture in scena*, «Studi verdiani (online)», n. 29, 2020, pp. 17-88: 17-18).

42 *Ibid.*, p. 19. Nell'articolo il musicologo propone una rassegna critica degli espedienti linguistici operati nella tradizione operistica – con particolare riferimento a quella verdiana – allo scopo di «evidenziare la natura metalinguistica di parole "al quadrato" attraverso un'enunciazione "irrealistica", "finta", "sopra le righe"» (*Ibid.*).

- B Moderato assai, quasi Andante “Začem vy posetili nas” [sullo stesso motivo orchestrale del precedente Moderato assai]
- C Tempo I – Moderato “Net, nikomu na svete”
- D Meno mosso “Ty v snoviden’jach mne javljalsja”
Moderato “Davno... net, èto byl ne son” – Andante [recitativo]
- C Moderato (come sopra) “Pravda l’, ja tebjja slychala” – Un poco animando [sullo stesso motivo di “Net, nikomu na svete”]
- D Andante “Kto ty: moj angel li chranitel” [ancora sullo stesso motivo orchestrale del Meno mosso]
- E Molto più mosso “No tak i byt” [recitativo]
- D Tempo I “Voobrazi: ja zdes’ odna” [ancora sullo stesso motivo orchestrale del precedente Moderato assai] – Più mosso “Rassudok moj iznemogaet” – Tempo I [motivo orchestrale del Moderato assai – solo orchestra]
- Più mosso “Končaju!” [coda del numero]

Più che romanze compiute, sembrano spunti diversi nella stessa tradizione ma di cifra diversa, accostati a significare il continuo mutare degli umori nella frenesia del sentimento nascente e già irrefrenabile. All’interno di questa carrellata di momenti, solo uno può ricondursi alla modalità rappresentativa della lettura basata sulla «declamazione per note ribattute all’interno di un numero musicale complesso in forma di cosiddetto “parlante”, con l’orchestra che porta cioè avanti un discorso melodicamente compiuto e la voce che intona meccanicamente [qui – quasi] le sillabe su note congrue all’armonia». ⁴³ Si tratta del momento in cui Tat’jana rilegge parte della lettera che sta scrivendo:

Moderato assai, quasi Andante (♩ = 84)

Т. часть! (Пишет.)

G

p mf p

43 *Ibid.*, p. 57.

50

mf *p* *mf*

p *mf* *p*

Татьяна

[*p*]

Я к вам пи-шу, че-го же бо-ле?

mf *p* *mf*

Т.

60

Что я мо-гу е-ще ска-зать? Те-перь я зна-ю, в ва-шей

p *mf* *p*

T. во-ле ме-ня пре-зреньем на-ка-зать! Но вы, к мо-ей не-счастной

mf *p* *mf*

T. до-ле хоть кап-лю жа-лости хра-ня, вы не о-ста-ви-те ме-ня.

pp *cresc.*

poco ritenuto

T. Сна-ча-ла я молчать хо-те-ла; по-верь-те, мо-е-го сты-да вы не у-зна-ли б ни-когда, ни-ког.

cresc. *p*

6593

Esempio 2 – P. I. Čajkovskij,
Evgenij Onegin, cit., Atto I, Quadro II, N. 9, *Scena pis'ta*

Alla ripresa dello stesso discorso orchestrale (Moderato assai, quasi Andante) l'intonazione della voce ha un profilo più arioso e lirico, incarnando i pensieri della fanciulla. Nelle altre sezioni del numero, momenti di raccordo si alternano a sfoghi melodici che passano tra voce e orchestra senza soluzione di continuità, modellandosi sulle sfumature emotive del testo e di chi lo scrive. Il passaggio è fluido, al punto che non mi sembra scontato individuare un netto confine tra scrittura, lettura e riflessione 'ad alta voce'. Il testo verbale originario si distacca quindi dalla fonte per assumere non una sola funzione diversa, ma più d'una.

Ciò potrebbe forse bastare a rispondere alle critiche di monotonia rivolte al compositore. Tuttavia, è possibile osservare anche che nella sua drammatizzazione Čajkovskij non trascura di rendere le aspirazioni urbane della ragazza, desunte da un testo che nella finzione letteraria era stato scritto in francese, e che ricalcava i luoghi comuni dei romanzi d'amore con cui la fanciulla nutriva la propria immaginazione. La natura 'oleografica' del testo della lettera è resa attraverso la stilizzazione musicale, incarnandosi in particolare nel linguaggio della romanza da salotto (il *bytovoj romans*), oggetto del consumo quotidiano dei circoli amatoriali e intellettuali nei quali la pratica musicale amatoriale si affiancava alla recitazione poetica,⁴⁴ – quelli nei quali si era fatto conoscere come pianista e cantante di romanze il giovane Michail Glinka, rappresentante della prima, pionieristica generazione della scuola russa e spettro costantemente presente nella produzione čajkovskiana.⁴⁵

Questo genere era stato codificato nella Francia del XVIII secolo, dove con il nome di *romance* si trovava, oltre che come pezzo a sé stante, inserito come numero musicale all'interno del genere ibrido – allora maggioritario – dell'*opéra-comique*. Nella Russia del primo Ottocento si era cristallizzato su frasi melodiche costruite intorno a frequenti intervalli di sesta,

44 Nelle proprie memorie, Glinka menziona svariate occasioni di consumo musicale amatoriale o semi-amatoriale, tipico dei salotti che frequentava (cfr. Michail Ivanovič Glinka, *Zapiski*, Moskva, Gareeva, 2004). Per una caratterizzazione delle pratiche musicali salottiere del primo quarto dell'Ottocento si veda anche Ugo Persi, *I suoni incrociati, Poeti e musicisti nella Russia romantica*, Viareggio-Lucca, Mauro Baroni editore, 1999.

45 È celebre la battuta čajkovskiana secondo la quale tutto il sinfonismo russo sarebbe stato contenuto nella fantasia *Kamarinskaja* (1848) come un'intera quercia è contenuta in una ghianda: «подобно тому, как весь дуб в желудке» (Evelina Efimovna Zajdenšnur, *Dni i gody P. I. Čajkovskogo: letopis' žizni i tvorčestva*, Moskva – Leningrad, Muzgiz, 1940, p. 450). Tuttavia, le tracce del classicismo glinkiano pervadono in modo trasversale la produzione čajkovskiana.

al punto da sollecitare una definizione dovuta all'immane presenza di questo intervallo: *sekstovyj*. Il musicologo Richard Taruskin ha già individuato la presenza di questo intervallo nel profilo melodico di molti dei temi cantati dalla protagonista o dall'orchestra nella scena della lettera.⁴⁶ In primo luogo esso è presente nel suo motivo caratterizzante, presentato per la prima volta nel I quadro dell'opera, e a più riprese nel corso della lettera (quello segnalato sopra con la lettera D):

<p>Кто ты, мой ангел ли хранитель Или коварный искуситель, — Мои сомненья разреши. Быть может, это всё пустое, Обман неопытной души, И суждено совсем иное?..</p>	<p>Strofa [D]</p>	<p>Chiunque tu sia, mio angelo protettore o perfido tentatore, dissipa i miei dubbi. Forse, tutto questo è vano, è un inganno dell'anima inesperta! E il destino è del tutto diverso.</p>
<p>Но так и быть! Судьбу мою Отныне я тебе вручаю, Перед тобою слезы лью, Твоей защиты умоляю, Умоляю!</p>	<p>Recitativo [E]</p>	<p>Ma sia pure così! Ora ti affido la mia sorte, piango davanti a te, imploro che tu mi protegga...</p>
<p>Вообрази: я здесь одна, Никто меня не понимает, Рассудок мой изнемогает, И молча гибнуть я должна! Я жду тебя, Я жду тебя! Единым взором Надежды сердца оживи Иль сон тяжелый перерви, Увы, заслуженным укором!⁴⁷</p>	<p>Strofa [D]</p>	<p>Pensa; io sono qui, sola, nessuno mi capisce, la mia mente si perde, io devo morire in silenzio. Ti aspetto; fa vivere la speranza del cuore con un solo sguardo, oppure distruggi questo sogno grave con il tuo rimprovero, ahimè, giusto!⁴⁸</p>

46 Richard Taruskin, *Yevgeny Onegin* ('Eugene Onegin'), in *The Oxford Dictionary of Music* < <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.O008246> > (ultimo accesso: 3 novembre 2021).

47 P. I. Čajkovskij, *Evgenij Onegin, Liričeskie sceny v trech dejstvijach, semi kartinach*, Klavir, Moskva, Muzyka, [1970], pp. 102-106.

48 Di qui in avanti, le traduzioni del testo poetico sono dell'autrice, e hanno carattere puramente funzionale alla comprensione.

Andante (♩ = 68)

(Подходит к столу и снова садится писать.)

p molto espress.

3

190

Татьяна

(с большим чувством)

Кто ты: мой ан-гел ли хра-

(переставая писать и как бы задумываясь)

p

Т. -ни-тель, и-ли ко-вар-ный ис-ку-си-тель?

espress.

espress.

200

T. Мо. и со - мне. нья раз - ре - ши.

210

T. Быть мо. жет, э - то всё пу - сто - е,

T. об. ман не - о - пыт. ной ду - ши, и су. жде.

220

(Снова встает и ходит в задумчивости.)

T. - но со - всем и - но - е?..

*Esempio 3 – Motivo caratterizzante di Tat'jana, da P. I. Čajkovskij,
Evgenij Onegin, cit., Atto I, Quadro II, N. 9, Scena pis'ta*

Questo momento, che è anche l'apice conclusivo dell'intera scena, è l'unico nel quale Tat'jana canta sul proprio motivo conduttore, ma questo stile caratterizza anche gli altri ariosi che, alternati a recitativi di collegamento, formano la scena-monologo, seguendo pedissequamente gli umori alterni della protagonista.

Nelle romanze accennate nel monologo, gli spunti melodici passano dalla voce all'orchestra, che si trova quindi a svolgere quella funzione di tessuto connettivo tra le voci dei personaggi che nel romanzo è svolta dal narratore (che veniva a tacere temporaneamente nella fonte originale). Questo tessuto – abbiamo visto – è tutt'altro che neutro, in quanto il narratore è egli stesso un personaggio. Così, con la stessa ironia di quest'ultimo (che è anche distacco critico del poeta nei confronti dei propri personaggi), nel terzo atto Čajkovskij affiderà proprio a uno dei temi della scena della lettera il momento in cui Onegin realizza, al ballo pietroburghese, di essersi a sua volta innamorato, e di ritrovarsi quindi nella condizione in cui si era trovata anni prima la ragazza.

Se ripartiamo dalla strofa da cui sono tratte le parole della parte di Evgenij,

Puškin, *Evgenij Onegin*, cap. VIII, strofa 30

Сомненья нет! Увы! Евгений
В Татьяну как дитя влюблен;
 В тоске любовных помышлений
 И день и ночь проводит он.
 Ума не внемля строгим пеням,
 К ее крыльцу, стеклянным сеням
 Он подъезжает каждый день;
 За ней он гонится как тень;
 Он счастлив, если ей накинёт
 Боа пушистый на плечо,
 Или коснется горячо
 Ее руки, или раздвинет
 Пред нею пестрый полк ливрей,
 Или плато подымет ей.

Non c'è dubbio, ahimè! Evgenij
 Ama Tat'jana come un bimbo,
 e giorno e notte lui trascorre
 in preda ai crucci dell'amore.
 Sordo ai richiami della mente,
 ogni bel giorno si avvicina
 alla sua scala, all'atrio a vetri;
 la segue come fosse un'ombra,
 ed è felice se le getta
 un boa di pelo sulle spalle,
 oppure sfiora le sue mani
 pieno di ardore, e poi spartisce
 innanzi a lei folle di servi,
 o un fazzoletto le raccoglie.⁴⁹

possiamo osservare che i versi utilizzati nel testo lirico dell'arioso di Onegin (sottolineati qui sopra e nella citazione qui sotto) sono integrati dal li-

49 Aleksandr S. Puškin, *op. cit.*, cap. III, strofa 25, p. 303.

brettista con i versi della romanza di Tat'jana (tratti dalla strofa 15 del Cap. III e qui evidenziati in grassetto),

Šilovskij, *Evgenij Onegin*, N. 21 Scena e arioso di Onegin

Увы, сомненья нет, влюблён я,
влюблён, как мальчик,
 полный страсти юной!
Пускай погибну я,
но прежде
Я в ослепительной надежде
вкушу волшебный яд желаний,
упьюсь несбыточной мечтой!..
Везде, везде он предо мной,
образ желанный, дорогой,
везде, везде он предо мною!⁵⁰

Ahimè! Non c'è dubbio. Sono innamorato,
 innamorato come un ragazzino,
 colmo di passione giovanile!
 Ch'io muoia,
 ma prima,
 nella speranza che acceca,
 berrò il veleno incantatore dei desideri,
 mi inebrierò di un sogno irreali...
 Ovunque, ovunque è davanti a me,
 l'immagine anelata, cara,
 ovunque, ovunque è davanti a me!

Questi versi provenivano – lo si è detto in apertura – dal III capitolo del poema, in particolare la strofa 15, da cui il librettista aveva estratto i versi qui segnalati in grassetto:

Puškin, *Evgenij Onegin*, cap. III, strofa 15

Татьяна, милая Татьяна!
 С тобой теперь я слезы лью;
 Ты в руки модного тирана
 Уж отдала судьбу свою.
Погибнешь, милая; но прежде
Ты в ослепительной надежде
Блаженство темное зовешь,
Ты негу жизни узнаешь,
Ты пьешь волшебный яд желаний,
Тебя преследуют мечты:
 Везде воображаешь ты
 Приюты счастливых свиданий;
Везде, везде перед тобой
Твой искуситель роковой.

Tat'jana, sì, cara Tat'jana!
 Con te le lacrime ora verso:
 tu hai già riposto il tuo destino
 in mano a un despota alla moda.
 Tu morirai, cara, ma prima
 Nella speranza più accecante
 Invocherai un'oscura gioia,
 saprai la vita quant'è dolce,
 berrai tu il magico veleno
 dei desideri, e avrai appresso
 i sogni: ovunque tu vedrai
 nidi per dolci appuntamenti,
 e ovunque, ovunque avrai di fronte
 il tuo fatale tentatore.⁵¹

50 P. I. Čajkovskij, *Evgenij Onegin*, cit., Atto III, N. 21, 'Scena i arioso Onegin', pp. 260-261.

51 Aleksandr S. Puškin, *op. cit.*, cap. III, Strofa 15, p. 99.

Gli stessi versi avevano già fornito il materiale per la scena della lettera nell'opera čajkovskiana, con un dovuto cambio di prospettiva dalla seconda alla prima persona (operazione già segnalata – in riferimento a Lenskij – da Turgenev a Tolstoj nel messaggio citato):

Šilovskij, *Evgenij Onegin*, N. 9 Scena della lettera

**Пускай погибну я, но прежде
Я в ослепительной надежде**

Блаженство темное зову,
Я негу жизни узнаю!

Я пью волшебный яд желаний,

Меня преследуют мечты:

Везде, везде передо мной

Мой искунитель роковой,

Везде, везде он предо мною!⁵²

Perirò, ma prima, nella speranza che acceca, invocherò un'ignota beatitudine, conoscerò la delizia della vita, berrò il veleno incantatore dei desideri; i sogni mi inseguono: ovunque, ovunque è davanti a te il mio tentatore fatale.

Non ancora menzionato nello scenario iniziale ipotizzato dal compositore,⁵³ il riposizionamento dei versi nel testo verbale – che assolve l'evidente funzione di legare i due personaggi in un destino paradossale – non può che aver suggerito il trascinare di questa reminiscenza anche nella parte musicale: confrontando gli esempi 4 e 5 è possibile osservare come l'arioso di Onegin (*Увы, сомненија нет...*) sia modellato esattamente sul motivo A della 'Scena della lettera' di Tat'jana (*Puskaj pogibnu ja...*):

Татьяна (с воодушевлением, силой и страстью)

Пускай по -

52 P. I. Čajkovskij, *Evgenij Onegin*, cit., Atto I, Quadro II, N. 9, 'Scena della lettera' pp. 89-91.

53 Lo scenario si legge in una lettera indirizzata dal compositore al fratello Modest, data il 18 maggio 1877. Cfr. Vincenzina C. Ottomano, *Lirismo e narrativa*, cit., pp. 22-23.

Allegro non troppo (♩ = 120)

Т. - гибну я, но прежде я волепительной на -
 Агра

E

mf

Т. - де жде блаженство темное зову,

20

Т. я негу жизни узнаю! Я пью вол -

f

Esempio 4 – P. I. Čajkovskij, *Evgenij Onegin*, cit., Atto III,
 Quadro I, N. 21, *Scena i arioso Onegina*

0.

У - вы, со -

V

Allegro moderato (♩ - 120)

0.

- мне - нья нет, влюб - лен я, влюб - лен, как

mf

60

маль - чик, пол - ный стра - сти ю - кой! Пу - скай по -

0.

- гиб - ну я, но пре - жде я во - сле -

Esempio 5 – P. I. Čajkovskij, *Evgenij Onegin*, cit., Atto I,
 Quadro II, N. 9, *Scena pis'ma*

Conclusioni

Nulla rimane invece, nell'opera, della «Lettera di Onegin a Tat'jana», che specularmente al terzo capitolo il poeta inserisce nell'ottavo. Ciò la dice lunga sulla preferenza del compositore per il personaggio femminile, ma anche sulla centralità del suo monologo rispetto all'opera tutta, che per mezzo dei temi ricorrenti ne risulta così permeata. Questa preferenza non è da ricondursi esclusivamente a quest'opera: in riferimento alla produzione del compositore, il personaggio di Tat'jana appare come esito (provvisorio) della ricerca di un modello di rappresentazione della figura femminile, o forse meglio di un'unica figura femminile, ricerca che si apre con Nataša nell'*Opričnik* (1872), prosegue con Odette nel *Lago dei cigni*, Oksana in *Vakula il fabbro* (1874) e Čerevički (Gli stivaletti, 1885), per sfociare – già oltre l'*Onegin* – nella *Pulzella di Orléans* e nella Lisa della *Donna di picche*.

Alla luce dell'analisi qui condotta, è possibile rispondere alle accuse di inadeguatezza stilistica rivolte all'opera dalla critica (quella 'uniformità malinconica' evidenziata da Cui nella recensione sopra citata):⁵⁴ proprio dalle caratteristiche evidenziate traspare, a giudizio di chi scrive, il senso di scelte stilistiche oculate e sottili operate dal compositore, che giocano sulla molteplice prospettiva autore-personaggio-ascoltatore, riflettendo gli scarti sopra delineati tra la prospettiva dell'autore e quella dell'ascoltato-

54 V. *supra*, n. 36.

re. Del resto, la stilizzazione ad uso di procedimenti metatestuali non era una novità per il compositore, che l'aveva sperimentata nella prima opera – *Il fabbro Vakula*, destinata poi a essere rielaborata in *Čerevički* – in cui Čajkovskij ripropone un momento di intrattenimento di corte in atto nel momento in cui il protagonista giunge nella capitale al cospetto dell'imperatrice. Altri ne sarebbero seguiti nella produzione successiva (si pensi all'intermezzo settecentesco 'inscenato' al centro della *Donna di picche*).

In *Evgenij Onegin* la caratterizzazione stilistica non serve tuttavia solo l'aspetto di intrattenimento (i cori come *divertissement*, il motivo della *njanja* che strizza l'occhio al folclore popolare), ma viene sfruttata per enfatizzare la poliedricità intrinseca della fonte. In questo modo (anziché appiattare a livello della monotonia), lo stile contribuisce a profilare le singole componenti della drammaturgia, a conferire rilievo alle scene e, di conseguenza, forma alla struttura dell'opera nel suo complesso.

Per riflettere il distacco ironico del narratore nei confronti dei personaggi, e per collocare cronologicamente e culturalmente la vicenda, Čajkovskij fa ricorso a una gamma variegata di procedimenti, tra i quali, peraltro, ne abbiamo evidenziato solo alcuni. Non abbiamo indugiato infatti sulle scene di folclore decorativo nei momenti di *divertissement*, che sono svaghi al tempo stesso per lo spettatore e per le donne della famiglia Larin nella provincia moscovita in cui si svolge la prima parte della vicenda; ma sappiamo che in *Onegin* troviamo anche i balli, i valzer e le *polonaises* tipiche delle sfavillanti feste pietroburghesi, quando Evgenij ritrova Tat'jana sposata al generale Gremin (l'omologo del generale N. della novella).

All'interno della cornice antico-popolare che circonda il personaggio della nutrice, il linguaggio tipico del consumo musicale dei circoli coltivati, nella loro variante più provinciale, rende con grande efficacia la convenzionalità pseudo-francese del pensiero dell'ingenua ragazza di provincia, quale è Tat'jana in gioventù, trasmettendoci il grado di consapevolezza con cui il musicista seppe leggere l'opera puškiniana. È con lo stesso sguardo, fatto di immedesimazione e trasporto, ma anche di ironia e indulgenza, che possiamo oggi, – noi che siamo il «pubblico del futuro» che Čajkovskij si augurava,⁵⁵ – sentirci davanti alla sua musica come «si senti a suo tempo il compositore stesso», commuoverci «fino alle lacrime» e rivolgere all'autore quello stesso «migliaio di complimenti».

55 Cfr. la sopracitata lettera di Čajkovskij al fratello Modest, Brailov, 27 maggio (8 giugno) 1878, n. 15.

