

ROMANTICISMI



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

NAVIGAZIONI ROMANTICHE

A cura di Laura Colombo



ANNO VII – 2022

ROMANTICISMI



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

NAVIGAZIONI ROMANTICHE

A cura di Laura Colombo



ANNO VII – 2022



**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

- Laura COLOMBO
Navigazioni romantiche, bibliografiche e spettacolari 7
- Daniela BOMBARA
«I vortici m'inghiottano del mar».
Passione, dolore, tragico destino di pirati e corsari
nel melodramma ottocentesco 17
- Federica BARBONI
«Comme un navire qui s'éveille»: il tema della navigazione
e l'immagine del femminile da Baudelaire a Carducci 47
- Alain MONTANDON
Naufrage 69
- Véronique BUI
Le Vaisseau d'Hélène ou les fantômes du Romantisme
dans La Femme de trente ans de Balzac 89
- Myriam DI MAIO
«How a Ship, having passed the Line, was driven by storms».
The metaphorical journey of The Ancient Mariner 107
- Melissa SARIKAYA
«Blue Sea – Wilt welcome me?»:
Navigating Longing in Emily Dickinson's Poetry 127
- Albert MEIER
„Du mußt glauben, du mußt wagen“.
Joseph von Eichendorffs Meerespoesie. 147
- Raquel GUTIÉRREZ SEBASTIÁN
Una singladura al Nuevo Mundo en la escena romántica.
La aurora de Colón de Patricio de la Escosura (1838) 161

Montserrat RIBAO PEREIRA	
<i>Singladuras de Ida y Vuelta: Payo Gómez Charino, de Emilio Álvarez Giménez, o la travesía teatral del Almirante de Castilla</i>177
Milica MARINKOVIĆ	
<i>Il Romanticismo serbo e il mare</i>195
Giacoma STRANO	
<i>Navigare tra storia, sentimento e ironia: Aleksandr Bestužev</i>213
Massimo SCOTTI	
« <i>Né con te né senza di te</i> ». <i>Le onde del destino nel Tristan und Isolde di Wagner</i>	233
Rita Maria FABRIS	
<i>Il Corsaro di Giovanni Galzerani: danza, medialità e storiografia del Risorgimento</i>	257
Laura COLOMBO	
<i>Et les navigatrices? George Sand, Flora Tristan et les autres</i>	285

ROMANTICISMI



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

**Navigazioni romantiche,
bibliografiche e spettacolari**

Laura Colombo

ANNO VII – 2022

NAVIGAZIONI ROMANTICHE, BIBLIOGRAFICHE E SPETTACOLARI

Laura COLOMBO (*Università degli Studi di Verona*)

laura.colombo@univr.it

Il viaggio, reale o metaforico, nel suo rapporto con l'altrove, l'alterità o l'ignoto, ha da sempre affascinato l'umanità. L'espansione dell'*οικουμένη*, dei confini geografici quanto di quelli spirituali o intellettuali, è costantemente stata al centro delle aspirazioni personali o collettive, e le dimensioni dell'orizzontalità, della verticalità o della profondità, nel loro senso più ampio, sono componenti fondamentali di qualunque perlustrazione, curiosità, conquista o acquisizione.

Da Ulisse a Enea a Dante, da Colombo alle grandi scoperte del '500, dai pellegrinaggi in Palestina ai «cannibales» di Montaigne, fino agli 'Stati' della Luna e del Sole di Cyrano de Bergerac, percorsi e riflessioni assumono un significato sempre diverso a seconda della loro destinazione e ricezione.

Il XVIII secolo è ancora un periodo di esplorazioni, effettive o immaginarie, come i viaggi di Cook e Bougainville a Tahiti, o quelli dei vari Candide, Ingénu e Micromégas tra i continenti e le stelle, o quelli di Gulliver tra altrettanto fantastici giganti o lillipuziani, o di Robinson Crusoe tra Africa e Sud-America, fino al più classico *grand Tour* di Goethe verso «das Land wo die Zitronen blühen», e anche nell'Ottocento i racconti di viaggio affascinano un pubblico curioso di terre e abitudini lontane, ma l'idea di navigazione non si esaurisce con l'odeporica.

Tra imbarco e approdo, origine e destinazione, una parte del viaggio a volte meno sottolineata ma importante è la navigazione, che a livello concettuale e simbolico va ben al di là del semplice itinerario che misura la distanza tra due punti. Tra tempo passato e futuro, tra 'abbandono' delle radici terrestri e ricerca del nuovo, visioni cangianti e inediti incontri, peripezie, naufragi e conquiste, messe alla prova o superamento di se stessi e dei propri limiti, la navigazione è una delle grandi imprese dell'uomo di fronte agli elementi naturali che lo dominano, e assume una dimensione escatologica, o diventa reazione a un destino non più immutabilmente incombente.

Un grande bacino di immagini, reali, utopiche, fantastiche ma anche retoriche accompagna allora questa concezione del *trans-gredior*, dell'an-

dare oltre, attraversamento del Mediterraneo o passaggio delle Colonne d'Ercole, esplorazioni transoceaniche o circumnavigazioni, famose e temute come quella del Capo di Buona Speranza, fino alle violazioni della legalità, come le battaglie navali dei pirati o le tratte degli schiavi, come in Coleridge, o le loro rivolte, come in *Georges* di Dumas. Nelle relazioni di marinai o passeggeri, o come parte o oggetto di un racconto, un romanzo, o in poesia, le navigazioni, o le loro tappe, riempiono lo spazio della scrittura sia a livello di rappresentazioni 'marinaresche' o descrizioni liriche sia a livello di trama, intrigo, avventure.

Il viaggio per mare stimola l'immaginazione, ben si articola alla psicologia romantica, e si rivela un grande strumento mitopoietico, come dimostrano i saggi qui raccolti, relativi, secondo la vocazione del nostro Centro, alle diverse discipline tra letteratura, musica, teatro, opera e danza, e alle diverse aree linguistico-culturali

Questo numero intende giustamente esplorare, e approfondire, queste numerose stratificazioni di senso, attraverso navigazioni bibliografiche e spettacolari, che privilegiano l'approfondimento o l'originalità dei soggetti, e la loro *Wirkung* letteraria e teatrale. E se nell'indice i saggi sono riuniti secondo il tradizionale criterio degli ambiti linguistici, molte sono le intersezioni, a livello tematico, culturale, generico o di *gender*, che speriamo possano suscitare l'interesse degli studiosi.

Mai naturalmente è lontana l'attenzione per le diverse estetiche, di cui sono presenti testi inaugurali, quanto sviluppi e variazioni.

Tra Settecento e Ottocento, Rousseau e nuove esigenze etiche, il *pathos* guida l'epilogo di *Paul et Virginie*, romanzo del 1788 il cui successo, immediato e prolungato, viene dimostrato anche dalle immagini, qui riprodotte, dei dipinti di Vernet, o delle stoffe che ne avevano riprese alcune scene. Qui, il viaggio è a ritroso rispetto alle tradizionali esplorazioni, non verso nuovi territori ma verso la vecchia società, che impone i suoi modelli, ormai impossibili da accettare, e il ritorno è verso l'altrove, verso un legame con la natura, distrutto dal contatto con la civiltà. Perché è la natura che produce il dramma, il naufragio che incurva in senso morale la fisicità, trasformando Virginie – *nomen omen* – in una *Venus pudica* che rifiuta la nudità al prezzo della vita, diventando il prototipo di una nuova figura femminile, virtuosa, modesta, quasi angelica, che tanto successo avrà nel Romanticismo. La preziosa lettura di Alain Montandon sottolinea gli aspetti di grandiosità, di trasfigurazione e di sublime di questo naufragio, motivo che, come vedremo, avrà molte modulazioni nelle altre letterature.

Un complicato rapporto con la natura, per la sua dimensione simbolica, è presente anche in una delle bandiere del Romanticismo inglese, *The Rime of the ancient mariner* del 1798, ispirata anche dai resoconti da reali navigazioni ma ricca di rinvii mitici. Qui l'attraversamento del mare, spazio della vita e della morte allo stesso tempo, è metafora complessa, esperienza catartica e viaggio senza tempo e senza direzione, e l'uccisione dell'albatros è infrazione alla legge della natura e sfida morale, ma anche delitto di lesa immaginazione. L'uso delle espressioni nautiche si fonde con il linguaggio religioso, e il bel contributo di Myriam di Maio ben sottolinea quanto la preoccupazione romantica per il viaggio e l'esplorazione polare entri in relazione con quella di trovare Dio nelle parti più remote del mondo e all'interno del proprio io e della propria anima più intima.

La preoccupazione religiosa è al centro della poesia del mare di Eichendorff, sotto un segno opposto, di una traversata della vita mai lontana dalla fiducia in un Dio benevolente. Partendo dal racconto *Eine Meerfahrt* ("Una traversata in mare") e da diversi componimenti poetici Albert Meier mette bene in evidenza il serbatoio di motivi marini che li caratterizzano, non tanto nella loro valenza atmosferica o realistica, ma anche qui come metafora di ricerca spirituale, di una scoperta di sé e di un anelito a un porto che si risolve in una dimora metafisica.

La dimensione spirituale si ritrova anche nel viaggio quasi 'missionario' di Mme de Gasparin, evocato nell'ultimo articolo di questo numero, e la femminilità investe molti dei testi qui presentati, da Balzac a Emily Dickinson, a Baudelaire e Carducci. Un capitolo della *Femme de trente ans* di Balzac mette in scena le ambiguità della nave-casa, il vascello pirata che in coperta porta la morte, e nella chiglia l'immagine euforica di un regno, nella cabina lussuosa come un palazzo che, dopo la fuga di Hélène verso un'altra vita, diventa rifugio d'amore e di maternità. Véronique Bui analizza finemente le vicissitudini del testo e la complessità delle vicende esistenziali di Hélène, tra uccisioni e felicità effimere, colpa e redenzione o punizione, inserendole nel panorama della produzione dello scrittore, in relazione all'altro oceano, perlustrato da Balzac, che è Parigi.

Ancora intorno ai temi chiave del desiderio e della morte, l'interessante lettura ecocritica ed ecofemminista di Melissa Sarikaya attualizza i motivi nautici nell'opera di Emily Dickinson con un'ampia disamina delle sue poesie. Se l'acqua, e la natura, sono per la poetessa sempre più forti dell'uomo, le sue modulazioni, anche elegiache, legano il mare e la navigazione alle metafore delle aspirazioni umane.

D'altra parte, per Baudelaire, la nave è metonimia della bellezza femminile, della sua sinuosità, del suo incedere lento e ondeggiante. La *chevelure* è un mare d'ebano, e tutte *Les Fleurs du mal* sono permeate dal tema del viaggio in mare. E l'influenza del poeta francese non poteva non toccare la poesia italiana, anche se con esiti diversi, finemente analizzati da Federica Barboni. Se Emilio Praga, con le sue *Penombre* e i quattro componimenti della *Dama elegante*, risente, anche se in segno a volte contrario, della meditazione baudelairiana, Carducci con *Fantasia* entra in contatto con il *Parfum exotique*, mentre la navigazione lacustre è evocata come viaggio dell'anima di fronte alla bellezza femminile.

Altra è la navigazione per la scoperta, la formidabile avventura verso il nuovo continente, colta nella sua fase iniziale, ne *La aurora de Colón* di Patricio de la Escosura, *pièce* approfonditamente esaminata da Raquel Gutiérrez Sebastián, sottolineando anche l'esigenza di spettacolarità del teatro spagnolo coevo. Qui, la dimensione epica del viaggio, con le sue attese, i preparativi e le sue motivazioni tese alla gloria della Spagna, mentre l'oceano sembra chiamare, quasi desiderare Colombo, si lega a un intrigo rocambolesco, fatto di inganni e peripezie, antagonisti satanici e andirivieni tra mare e terraferma, in cui la donna è passivo ostaggio di uomini malvagi, pur mantenendo il suo senso dell'onore, e Colombo diventa un eroe romantico, predestinato.

Molti peraltro sono i riferimenti storici nel dramma navale *Payo Gómez Charino*, sapientemente presentato da Montserrat Ribao Pereira. In un'epoca di instabilità politica della Spagna contemporanea, a fronte anche delle guerre transoceaniche, Emilio Álvarez Giménez si rivolge al passato, alla vittoria della flotta cristiana sul ponte di Triana nel 1248, per rievocare altre epiche battaglie navali. Il riferimento al trovatore e navigatore Charino, elevato dalla leggenda ad eroe della Reconquista, assume allora anche un ruolo di esaltazione del senso della patria e del desiderio di libertà.

Il rapporto con la storia, e la lotta della Serbia per l'indipendenza dagli Ottomani, ritorna nell'approfondito contributo di Milica Marinkovič, che individua nella letteratura romantica di questa nazione senza sbocchi sul mare, ma memore dei confini del passato impero, molteplici riferimenti ai motivi marini, come anche la ricorrenza di termini per indicarne le sfumature cromatiche. Il mare è insicuro ma eterno, simbolo di permanenza, ma anche di amore, che abbraccia e bacia, mare di lacrime ma anche di dolore condiviso, la profondità del mare diventa profondità della mente, mentre l'uomo-roccia lo domina anche nelle tempeste.

La navigazione e il mare si intrecciano alla storia anche nell'opera di Bestužev estesamente analizzata da Giacoma Strano, e diventano spazio di sentimenti indomabili come le forze della natura, quanto di momenti più satirici, nei confronti del «terribile corsaro» che diventa un «pirata imbecille», o ironici, con il luccio che si fa «testimone oculare», o ancora critici, nella metafora del viaggio dell'autore nell'oceano delle *querelles* letterarie contemporanee. Molte sono le immagini della nave, fregata superba e possente e luogo di innamoramento, o con l'albero spezzato in preda alla tempesta, nemesi e punizione per le colpe, anche sentimentali, dell'eroe.

Il motivo della nave ritorna nell'erudito contributo di Massimo Scoti sul *Tristan und Isolde*, che evidenzia prima di tutto la lunga serie di motivi legati alla navigazione in diverse tradizioni del mondo, e quanto Wagner riuscisse a catalizzare l'ansia contemporanea di simboli e di significati nascosti, e il senso opprimente della fatalità. Su una nave Isolde è trasportata verso la Cornovaglia, per andare in sposa a re Marke, e di nuovo su una nave tenterà di raggiungere Tristano morente, mentre l'amato aspetta il ritorno di Isolde come unica salvezza, motivo accostato qui a quello di Cio-Cio-San, nella futura *Madama Butterfly*, che attende il fil di fumo della nave che le riporterà il suo amore. Il mare, che si muove incessante al di sotto delle navi, che riflette o rinvia a orizzonti irraggiungibili, viene visto qui come elemento che riporta all'essenza primigenia dell'uomo, alla fluidità dei suoi desideri.

Dove c'è Wagner, non può mancare Verdi, con una figura su tutte: Byron, che con il suo *Corsaro* influenza molti dei testi qui presentati, ad iniziare dal melodramma, di cui Daniela Bombara offre diversi interessanti esempi, nei lavori di Felice Romani, Jacopo Ferretti, Francesco Maria Piave, e nei libretti adriatici. La figura del pirata, nemico per antonomasia, investito di una complessa simbologia, fra desiderio di libertà, senso di esclusione sociale e legame con la natura, è affrontata anche a livello dei combattimenti marineschi, con l'evocazione del *raid* che tanta diffidenza suscitava, senza tralasciare la figura dell'uscocco, che vedremo anche in Sand.

Quanto al balletto, produzione, ricezione e contestualizzazione sono gli aspetti che approfondisce Rita Fabris nel suo originale contributo sul «Ballo grande» *Il Corsaro* di Giovanni Galzerani. Rappresentata alla Scala nel 1826, antecedente meno noto del *Corsaire* di Mazilier del 1856, ma per questo tanto più meritevole di considerazione, l'opera costituisce un laboratorio di rivisitazione coreografica e spettacolare, dimostrando ancora una volta la fecondità del rapporto tra danza e letteratura, anche nella percezione critica. Ma è anche testimonianza preziosa a livello storico, delle

istanze di libertà italiane, molti anni prima, come dice giustamente l'autrice in conclusione, delle «ben più famose navigazioni garibaldine».

Problematiche politiche e sociali ritornano anche negli scritti, più rari ma non meno significativi, delle navigatrici, per molte delle quali la traversata, ovviamente come passeggiare, è determinata da motivi personali, quali la ricerca delle origini e l'allontanamento dalla violenza coniugale, come nel caso di Flora Tristan, o ideologici, come per Suzanne Voilquin, adepta dalle teorie di Saint-Simon e Enfantin, o permeata di toni religiosi o quasi missionari come per la Comtesse de Gasparin. Quanto a George Sand, anche il suo *Uscoque* dimostra quanto la lezione byroniana possa essere incurvata e articolarsi alla visione da parte delle sue vittime del pirata-seduttore, *homme fatal* già tanto presente anche nei romanzi femminili dell'Ottocento.

Per la ricchezza di questi contributi, nella loro estensione geografica e culturale, questo volume mette dunque in luce quanto l'idea di navigazione possa sollecitare tanto l'immaginazione quanto gli echi della realtà. Dal punto di vista letterario e artistico, essa consente notevoli effetti rispetto al fruitore, tra *ekphrasis* delle bellezze della natura, entusiasmo e piacere della scoperta, curiosità da suscitare nel lettore, sfida ai pericoli o catarsi di sentimenti quali paura, timore, dolore, tra *pathos*, tragedia ed eroismo, quando la tempesta, «soeur fauve de la bataille», come scrive Hugo nella *Légende des siècles*, soddisfa il *topos* romantico della natura come specchio dei sentimenti e rinvia ai conflitti interiori quanto alle lotte per la libertà.

La 'costruzione' della navigazione nei testi o ipotesti letterari diventa quasi una *mise en abyme* della costruzione letteraria, della fabbrica della narrazione, dominata dalla retorica delle metafore, metonimie, catacresi, pretesto per intrighi amorosi quasi improbabili quanto per *laudationes* liriche della donna o dell'uomo amati, e il mare è oggetto di desiderio anche nella prospettiva del viaggio.

La navigazione mette alla prova e in evidenza le pulsioni umane, il satanismo e la malvagità, ma anche il coraggio, quando non la sublimità, a fronte dei pericoli, come il naufragio. Il quale, accettato da Virginie per motivi etici, quasi auspicato da Isolde per non raggiungere la Cornovaglia, si lega spesso al motivo del "ritorno agognato", con esito disforico. La relazione al divino, al metafisico, è anche peculiarità della navigazione, in una dimensione spirituale non lontana nemmeno da quello che oggi chiameremmo inconscio.

Per quanto riguarda i personaggi, il fascino tenebroso del pirata si contrappone all'eroe romantico, che sfida gli elementi, alla ricerca di gloria o

della donna amata, mentre le eroine romantiche, che navigando sfidano le convenzioni, sono oggetto di storie d'amore tormentate, vittime del destino o dell'uomo altrettanto fatale.

Tutti elementi, del resto, che contribuiscono al fascino dell'attraversamento del mare, testimoniato dal successo e dalla pregnanza delle opere qui evocate.



**«I vortici m'inghiottano del mar».
Passione, dolore, tragico destino
di pirati e corsari
nel melodramma ottocentesco**

Daniela Bombara

ANNO VII – 2022

**«I VORTICI M'INGHIOTTANO DEL MAR». ¹
PASSIONE, DOLORE, TRAGICO DESTINO
DI PIRATI E CORSARI
NEL MELODRAMMA OTTOCENTESCO**

Daniela BOMBARA (*Università degli Studi di Messina*)
daniela.bombara63@gmail.com

RIASSUNTO: Il presente lavoro intende indagare il personaggio del pirata o corsaro nel melodramma ottocentesco, esplorandone la complessa simbologia, fra desiderio di libertà, senso di esclusione dal contesto sociale e profondo legame con la natura, in contrapposizione a un contesto civile chiuso all'*altro* e talvolta corrotto. Tale figura, che dall'epoca classica incarna il nemico per antonomasia del genere umano, presenta una torsione positiva in periodo romantico, collegandosi all'esaltazione dell'*outsider/emarginato*. Fra i generi letterari è il melodramma che per primo accoglie le istanze rivalutative del personaggio del pirata. Si prenderà in considerazione il libretto fondativo del sottogenere, *Il pirata* (1827) di Felice Romani, esaminando poi l'evoluzione del paradigma piratesco nei successivi *Il corsaro* (1831) di Jacopo Ferretti e *Il Corsaro* (1848) verdiano di Francesco Maria Piave, per concludere il percorso con i libretti adriatici che rappresentano dall'interno l'esistenza dei predoni del mare, come espressione delle rivendicazioni di etnie minoritarie.

ABSTRACT: This paper aims at investigating the character of the pirate or corsair in the 19th century opera by exploring its complex symbolism, lingering between a desire for freedom, the sense of exclusion from the social context, and naturalness, in opposition to a closed, and sometimes corrupted, society. This figure, as the embodiment of the enemy of humankind *par excellence* from the classical era, presents a positive turning in the Romantic period, due to its connection to the elation of the outsider/outcast. Among the literary genres, opera first welcomes the instances that reevaluate the pirate. I will consider the founding libretto of this sub-genre, *Il pirata* (1827) by Felice Romani; I will then examine the evolution of the pirate paradigm in Jacopo Ferretti's *Il corsaro* (1831) and in Francesco Maria Piave's *Il Corsaro* (1848, music by Verdi). I will conclude my research by

1 Francesco Maria Piave, *Il corsaro*, libretto, in *Il corsaro*. Programma di sala. Festival Verdi 2015, a cura di Giuseppe Martini, Parma, Azzali, 2015, pp. 19- 35: 35 (III, scena ultima).

considering the Adriatic librettos that depict the existence of the sea robbers from the inside, as an expression of the claims of minority ethnic groups.

PAROLE CHIAVE: opera lirica, pirata, corsaro, outsider, Felice Romani, Jacopo Ferretti, Francesco Maria Piave

KEY WORDS: opera, pirate, corsair, outsider, Felice Romani, Jacopo Ferretti, Francesco Maria Piave

**«I VORTICI M'INGHIOTTANO DEL MAR».
PASSIONE, DOLORE, TRAGICO DESTINO
DI PIRATI E CORSARI
NEL MELODRAMMA OTTOCENTESCO**

Daniela BOMBARA (*Università degli Studi di Messina*)
daniela.bombara63@gmail.com

Noi voghiamo in un vasto mare, sospinti da un estremo all'altro, sempre incerti e fluttuanti. [...] È questo lo stato che ci è naturale e che, tuttavia, è più contrario alle nostre inclinazioni. Noi bruciamo dal desiderio di trovare un assetto stabile e un'ultima base sicura per edificare una torre che si innalzi all'infinito; ma ogni altro fondamento scricchiola e la terra si apre sino agli abissi.²

Fra i reietti della società emerge l'inquietante figura del pirata, *communis hostis omnium* secondo Cicerone,³ selvaggio dominatore delle infinite distese marine su cui non ha potere la norma degli uomini.⁴ Il predone dei mari non può essere considerato neanche un criminale *tout court*, o il nemico legittimo di una nazione, perché risulta estraneo a ogni consorzio sociale; privo di diritti e doveri, isolato, è per tradizione l'antagonista di ogni essere vivente.⁵ La connotazione negativa del pirata *ab anti-*

2 Blaise Pascal, *Pensées*, in Id., *Oeuvres*, éd. par J. Chevalier, Paris, Gallimard, 1954, n. 84; trad. it. *Pensieri*, Torino, Einaudi, 1962, n. 223.

3 Cic. *De officiis*, III, 29 (= Marcus Tullius Cicero, *De officiis liber tertius*. Introduzione e commento di Giuseppe Schiassi, Bologna, Zanichelli, 1954, p. 121).

4 Nel 1937 Carl Schmitt per primo sottolinea la radicale alterità del pirata, connaturata all'anomia delle distese marine, di fatto non-luoghi, privi di confini definiti e sottratti alla sovranità statale (cfr. Carl Schmitt, *Der Begriff der Piraterie*, «Völkerbund und Völkerrecht», IV, 1937, pp. 351-354, trad. it. *Il concetto di 'pirateria'*, «La vita italiana», XXVI, 1937, pp. 189-193). Parlando di pirateria 'culturale', Adrian Johns rileva come Cicerone individui nel pirata «l'archetipo del criminale [...], colui che rifiutava perfino quella forma di onore che pure esiste presso i ladri» (*Pirateria. Storia della proprietà intellettuale da Gutenberg a Google*, trad. it. di Maddalena Togliani e Giuseppe Maugeri, Torino, Bollati Boringhieri, 2011, p. 54).

5 Cfr. Daniel Heller-Roazen, *The Enemy of All: Piracy and the Law of Nations*, New York, Zone Books, 2009, p. 16.

quo è generata anche dalla diffidenza verso il *raid*, come forma peculiare di combattimento marinaresco obliqua e ingannevole, che «mina la limpida distinzione tra bene e male certificata dalle leggi»,⁶ e dal timore verso «l'enorme massa d'acqua che si chiama mare, sconosciuta e tenebrosa nel suo profondo spessore».⁷ Chi pratica la pirateria controlla infatti l'elemento equoreo con i suoi abissi, già dall'epica classica «mobile sede del conflitto assoluto, in prima istanza dello scontro dell'uomo con la forza estranea, soverchiante, incomprensibile, della natura, poi della percezione della insondabilità degli esiti e dei destini».⁸ Anche il corsaro, che dal XVI secolo riceve dai governi di Francia e Inghilterra l'autorizzazione ad assalire le navi spagnole, ha in ogni caso un evidente comportamento predatorio, per quanto accettato e legittimato, al punto da contagiare pericolosamente gli stessi Stati, 'pirateschi' verso i propri nemici.⁹

Nel primo Ottocento il quadro si muta radicalmente, poiché si assiste a una risemantizzazione dell'*outsider*, colui che si erge solitario contro un corpo sociale i cui valori appaiono inaccettabili, costretto, a volte ingiustamente, all'emarginazione. L'archetipo è l'eroe byroniano, epigono del cavaliere errante per Arnold Hauser:

il reietto che dichiara guerra alla società ed è nemico imperterrito dei grandi e dei potenti quanto amico e benefattore dei deboli e dei poveri [...], un uomo misterioso; nel suo passato c'è un segreto, un tremendo peccato, un fatale errore o una omissione irreparabile [...]. Da lui emana dannazione e rovina. È spietato con se stesso e con gli altri.¹⁰

6 Alberto Volpi, *Raid. Una forma del contemporaneo tra guerra, letteratura e arti*, Milano, Doppiozero, 2012, p. 15.

7 Jules Michelet, *Il mare*, a cura di Jean Borie, traduzione di Aurelio Valesi, con una nota di Antonio Tabucchi, Genova, il melangolo, 1992, p. 15 [ed. or. *La mer*, Paris, Hachette, 1861].

8 Giulio Ferroni, *Il mare nell'epica, l'epica del mare*, in AA.VV., *La letteratura del mare*, Atti del Convegno di Napoli, 13-16 settembre 2004, Roma, Salerno Editrice, 2006, pp. 113-135: 113.

9 D'altra parte la legalità del corsaro è debole e mutevole, come osserva Carl Schmitt, che utilizza la presenza o meno di un mandato giuridico come criterio per differenziare fra corsari e pirati, ma osserva altresì: «per quanto netta potesse essere in teoria questa distinzione, nella pratica si dissolveva. I corsari violavano spesso i loro mandati e navigavano con false lettere di corsa, e talvolta addirittura con autorizzazioni scritte di governi inesistenti» (Carl Schmitt, *Terra e mare. Una riflessione sulla storia del mondo*, trad. it. di Giovanni Gurisatti, con un saggio di Franco Volpi, Milano, Adelphi, 2002, p. 42).

10 Arnold Hauser, *Storia sociale dell'arte*, Torino, Einaudi, 1955, vol. II, pp. 221-222. Si ve-

La torsione in positivo del ribellismo e dei suoi 'attori' è debitrice in primo luogo alla tensione fra io e realtà interna al pensiero romantico: il rifiuto delle convenzioni borghesi, come anche la sfida alla potenza soverchiante della natura, di cui è emblema il sublime del mare in tempesta,¹¹ sfociano nell'affermazione titanica dell'individuo e nella proposta di nuovi valori: la passione senza freni, il coraggio estremo e l'anelito alla libertà.¹²

Nella letteratura europea si propaga l'immagine del brigante, «storicamente eversivo quanto letterariamente eccitante [...], esaltato come il supremo eroe e mito dell'irrequieto Romanticismo»,¹³ dal Karl Moor di *Die Räuber* (1781) di J. Ch. Friedrich Schiller, a *Hernani* (1830) di Victor Hugo, ai più tardi romanzi italiani di Francesco Domenico Guerrazzi e Giuseppe Garibaldi.¹⁴ In questo quadro di tendenziale accettazione delle figure eslegi, l'esaltazione e valorizzazione del fuorilegge del mare è ancora più significativa, poiché il personaggio non è riconducibile a luoghi, ideologie o norme: apolide, è figura liminare fra la stabile realtà terrestre e il mutevole, imprevedibile e spiazzante universo marino. L'immagine del pirata romantico riporta a Byron: il misterioso Conrad, protagonista del poema *The Corsair* (1814), amante appassionato e insieme audace combattente, che fronteggia il sultano Seyd con una ciurma di fedelissimi, costituisce un fortunato prototipo che darà luogo a numerose riscritture. La letteratura italiana, comunque, difficilmente tematizza l'elemento marino come zona del rischio e dell'avventura, almeno fino al tardo Ottocento con i romanzi di Salgari: «semplici pescatori corrono le sue acque e, salvo rare eccezioni, non pirati, corsieri o avventurieri né altre specie temerarie e illustri di figli del mare». ¹⁵ Sarà allora il melodramma a portare sulla scena il pirata, personaggio attraversato da profonde, talvolta tragiche contraddizioni, feroce predatore ma protettore dei deboli, ardente e allo stesso tempo distaccato dal consorzio umano, figura dalla profonda carica emozio-

da anche Mario Praz, *La carne, la morte e il diavolo*, Firenze, Sansoni, 1966, p. 57.

11 Edward Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, London, Dodsley, 1757.

12 Cfr. Alberto Volpi, *Il ribaltamento romantico*, in Id., *Raid*, cit. Lo studioso osserva come la strutturazione romantica del concetto di nazione comporti che l'individuo eslege, di terra o di mare, si converta in difensore del proprio territorio contro i dominatori stranieri.

13 Paolo Orvieto, Raffaella Castagnola, *Ottocento inquieto e misterioso. Romanzi popolari e altri scritti dimenticati della letteratura italiana*, Roma, Carocci, 2012, p. 13.

14 Cfr. *Ibid.*, per altri riferimenti, l'intero capitolo *I briganti*, pp. 16-64.

15 Monica Farnetti, 'Mare nostrum', in AA.VV., *La letteratura del mare*, cit., pp. 147-165: 151-152.

nale che corrisponde perfettamente a obiettivi e caratteristiche dell'opera lirica, 'scuola dei sentimenti', che attraverso la dinamica delle passioni mette in discussione ideologie o sistemi di valori, o almeno ne rivela il carattere doloroso e coercitivo.¹⁶

Questo lavoro intende indagare la funzionalità del personaggio del predone dei mari nel melodramma ottocentesco, secondo una linea evolutiva che parte dal modellizzante *Il pirata* (1827) di Vincenzo Bellini e Felice Romani, icona del giovane romantico per l'ambito musicale, sino ai drammi adriatici dei temibili uscocchi. È la storia di un complesso percorso di avvicinamento all'alterità che il personaggio incarna: sregolato, estremo, irrazionale, talvolta violento, il pirata rivela quanto le norme consolidate siano fallaci, soffocanti e distruttive, per trasformarsi, in ultimo, in strenuo paladino degli ideali patriottici o dei diritti delle minoranze.

Il teatro musicale affronta con cautela questa incandescente figura: l'omonimo libretto di Bellini propone in effetti in primo luogo un giovane disperato, costretto dalle circostanze a rivestire un ruolo che non sente suo, e che odia, solo per ricongiungersi alla donna amata, mentre la filosofia piratesca viene spostata sul coro dei compagni, con i quali il protagonista non ha alcun effettivo rapporto, doppiamente isolato dalla società perché fuorilegge e chiuso nel suo dramma personale.¹⁷ Il conflitto con l'autorità è quindi svolto interamente sul piano individuale, la rivalità amorosa che è motore del dramma attinge solo tangenzialmente a una dimensione politica, presente invece in opere successive, anche per influsso della fonte comune ad alcune di loro, ossia il *Corsair* byroniano. Nel *Corsaro* (1831) di Jacopo Ferretti e Giovanni Pacini il personaggio acquista una decisa connotazione bellica, che si riverbera su figure femminili sor-

16 «Il teatro d'opera è stato – e per molti di noi che ci crediamo è tuttora – istituzionalmente una scuola dei sentimenti: ha mostrato a generazioni e generazioni di spettatori-ascoltatori la dinamica benefica o rovinosa delle passioni, rappresentandola in forme musicali, immediatamente suggestive nella loro flagranza sonora» (Lorenzo Bianconi, *La forma musicale come scuola dei sentimenti*, in *Educazione musicale e formazione*, a cura di Giuseppina La Fauci e Franco Frabboni, Milano, Franco Angeli, 2008, pp. 85-120: 107). Andrea Gialloredo riconduce al movimento preromantico il personaggio del ribelle, incunabolo del pirata, o corsaro, sulle scene musicali, per il rifiuto di doveri e regole sociali, l'aspirazione titanica a imprese impossibili, l'animo dilaniato dal desiderio di vendetta e il senso di colpa (cfr. Andrea Gialloredo, *Nel furor delle tempeste / nelle stragi del pirata: il motivo del corsaro nella librettistica in età romantica*, in *Die Musik des Mörders. Les Romantiques et l'Opéra. I Romantici e l'Opera*, a cura di Camillo Faverzani, Lucca, Libreria musicale italiana, 2018, pp. 373-383: 374).

17 Alberto Volpi, *Raid*, cit., p. 2.

preudentemente audaci e combattive; nel *Corsaro* (1847) di Francesco Maria Piave e Giuseppe Verdi le rivendicazioni di libertà contro l'oppositore, il tiranno turco, acquistano toni e modi risorgimentali.

L'aspirazione democratica a un'esistenza libera dagli oppressori è infine al centro di alcuni libretti di ambientazione adriatica, nei quali il predone dei mari ottiene il suo definitivo riscatto come esponente di un'etnia minoritaria, gli uscocchi, costretti a difendersi dall'opprimente dominio della Serenissima. L'opera lirica supera così la barriera fra le razze raffigurando dall'interno l'esistenza difficile e tensiva del pirata, veemente, rozzo, ma profondamente attaccato alla propria duplice patria, di terra e di mare, emblema dell'indipendenza e di una volontà di avventura che conduce alle soglie della modernità.

«Mille soffriva tormenti, l'onde sfidava, i venti».¹⁸ Mare crudele, esclusione, sofferenza amorosa nella scrittura di Bellini e Romani

È singolare come il primo pirata protagonista del teatro musicale sia di fatto estraneo a un 'mestiere' di cui si serve solo strumentalmente per vendicarsi del rivale in amore.¹⁹ Il melodramma *Il pirata*, ambientato nel XIII secolo in Sicilia, nell'antefatto oppone Gualtiero, seguace di Manfredi e in-

18 Felice Romani, *Il pirata*, I, 8, in Giuseppe Montemagno (a cura di), *Il pirata*, programma di sala, Teatro Bellini, stagione 2019, Catania, Teatro Massimo Bellini di Catania, 2019, pp. 18-43: 27.

19 La primarietà dell'opera belliniana è da intendersi solo in ambito 'serio': sul versante comico il pirata è raffigurato come un ordinarissimo furfante, che ama l'inganno e i facili guadagni. Ad esempio in *Chiara e Serafina ossia Il Pirata* (1822), melodramma semiserio di Donizetti su libretto sempre di Felice Romani, l'astuto Picaro, prima servitore del malvagio Don Fernando e poi pirata, appoggia il suo antico padrone per impedire che la giovane di cui questi è tutore sposi un altro; cambia in seguito partito aiutando i personaggi positivi nel momento in cui reputa tale comportamento più conveniente. Attraverso una serie rocambolesca di travestimenti, stratagemmi, fughe, Picaro persegue costantemente il suo personale vantaggio, manifestando un fondamentale disinteresse, dettato da mere ragioni economiche, per la stessa vita piratesca, rischiosa e poco remunerativa: «Il mestier del corseggiare, / per mia fé, mi piace poco: / esser sempre in mezzo al mare, / esser sempre esposti al foco: / or burrasche, or fucilate, / e alla fine... già si sa... / Miei pensieri, immaginate / un mestier... d'impunità» (Felice Romani, *Chiara e Serafina ossia il pirata*, melodramma semiserio in due atti da rappresentarsi nell'I.R. Teatro alla Scala l'autunno dell'anno 1822, Milano, Giacomo Pirola, 1822, I, 5, p. 16). Sull'opera donizettiana si veda, in riferimento al motivo del pirata, un accenno in Andrea Gialloredo, *op. cit.*, p. 376.

namorato di Imogene, a Ernesto, duca di Caldora, che si appoggia a Carlo d'Angiò per costringere l'avversario all'esilio e sposare la ragazza, minacciandola altresì di ucciderne il padre. Gualtiero si mette a capo di una squadra di pirati aragonesi per vendicarsi del duca; sconfitto dalla flotta angioina e sorpreso da una tempesta, naufraga sulle coste di Caldora; su questo evento si apre l'opera lirica. Accolto al castello ducale, Gualtiero incontra Imogene, la accusa di averlo tradito per poi perdonarla, proponendole anzi la fuga per mare; la giovane rifiuta, convinta di non poter mutare la propria tragica sorte. Costretto al duello con Ernesto, il protagonista lo uccide, e Imogene di conseguenza impazzisce; il tribunale dei cavalieri condanna il pirata a morte, ma questi, rifiutando l'aiuto dei seguaci che sono giunti a liberarlo, si getta in mare.

Com'è stato osservato, il protagonista ha ben poco di 'piratesco': «giovane intrepido e ardente – voce di tenore – nobile d'animo e di natali, feroce e fragile insieme»,²⁰ Gualtiero «è decisamente la vittima ingiustamente perseguitata, mentre Ernesto è il tipico *villain* malvagio e violento».²¹ Le modalità espressive della componente musicale rivestono nell'opera una precisa significazione: la tessitura molto acuta della voce tenorile, il canto declamato e sillabico, senza fioriture, comprensibile e tale da lasciare spazio a un'intensa recitazione, danno concretezza sonora a un fuorilegge atipico, dalla «voce idealizzata, dal timbro chiaro, [...] sinonimo di giovinezza, slancio passionale, lealtà e coraggio».²² Alla prima milanese, l'interpretazione appassionata del tenore Giovanni Battista Rubini rende il

20 Luca Zoppelli, "Il più sublime effetto teatrale": un Pirata nella Milano romantica, in *Il pirata*, programma di sala, Milano, Teatro alla Scala, 2018, pp. 45-63: 45.

21 Gloria Staffieri, "Lo sognai ferito, esangue": la rete intertestuale del Pirata, «Bollettino di studi belliniani», IV, 2018, pp. 5- 43: 23. Il personaggio, osserva la studiosa, risulta ben diverso rispetto all'opera che è fonte d'ispirazione per il librettista, il «*mélodrame*» *Bertram; ou, le pirate*, di Charles Nodier e M. Raimond (pseudonimo di Isidore Justin Taylor), del 1822, a sua volta derivato dalla tragedia di Charles Robert Maturin, *Bertram; or, the Castle of St. Aldobrand*, composta nel 1813 e rappresentata nel 1816 a Londra, al Drury Lane. Se nel dramma inglese Bertram è un personaggio aggressivo e blasfemo, che non si pente mai delle sue azioni, e Imogene un'adultera che arriva a uccidere il proprio figlio – una coppia di amanti destinata alla perdizione –, il *mélodrame* ridimensiona le tinte fosche del testo tragico, esaltando comunque il ribellismo, il disprezzo per l'autorità e la forza, anche negativa, del pirata omicida, mentre Gualtiero lamenta costantemente la sua condizione di emarginato, determinata da un destino avverso e dall'impulso passionale. Sulla riduzione della componente 'gotica' nelle opere/fonte si veda anche Andrea Gialloredo, *op. cit.*, pp. 377- 378.

22 Claudio Toscani, *L'opera in breve*, in *Il pirata*, programma di sala, Napoli, San Carlo, 5-28 febbraio 2021, Napoli, Fondazione Teatro di San Carlo, 2021, pp 27-30: 29.

personaggio «un angelo precipitato sulla terra, ribelle “al destino orribile” [...], incunabolo del *mal de vivre* romantico».²³

Già l'*incipit* dell'opera sostituisce al gioioso coro piratesco che apre *The Corsair* byroniano, e diversi lavori successivi di contenuto affine,²⁴ una «orrenda tempesta» e un rovinoso naufragio, magnificando così la sete di avventura, il coraggio, il vitalismo dei predoni dei mari;²⁵ le parole dei soccorritori, fra cui un monaco eremita, che si scoprirà essere l'antico istitutore di Gualtiero, insistono su campi semantici negativi: dolore, orrore, morte e infelicità.²⁶

DONNE

Ciel! qual procella *orribile*
terra *sconvolge*, e mar!
I *miseri* a salvar
vana è ogni cura.

SOLITARIO

Non *desperate*, o figli,
non son *perduti* ancor:
v'ha un nume protettor
della *sventura*.

UOMINI

(*dagli scogli*)
Urta la nave...

23 Giuseppe Montemagno, *Prima che si alzi il sipario*, in Giuseppe Montemagno (a cura di), *op. cit.*, p. 9.

24 Per quanto il poema di Byron non sia una fonte diretta del melodramma belliniano, costituisce in ogni caso un punto di riferimento per la successiva trattazione dei trasgressori dei mari, sia in ambito letterario che teatrale. Gialloredo, ad esempio, confronta direttamente i personaggi di Gualtiero e Conrad sostenendo quanto nel primo domini la tematica amorosa, che «dissiperà le tenebre e, una volta espiata la colpa con la morte sacrificale, il legame con l'amata sarà ristabilito in spirito dinanzi alla tomba “lacrimata”», mentre al corsaro di Byron, «portatore di un demonico senso di disappartenenza, di un'alterità che rende impossibile ogni requie, sia pure quella della tomba» (Andrea Gialloredo, *Nel furor*, cit., p. 378), è negata tale forma di riconciliazione postuma.

25 Felice Romani, *Il pirata*, cit., p. 19 (didascalia).

26 «Much is made of the opening storm scene» (Stephen A. Willier, *Madness, the Gothic, and Bellini's Il pirata*, «The Opera Quarterly», 6, 4, 1 July 1989, pp. 7-23: 8). Secondo Folco Portinari, la tempesta angosciosa svolge «una funzione di acclimatazione psicologica», che «compromette tutto lo svolgimento successivo [...] fino al ritratto del protagonista, il ribelle romantico, schilleriano» (Folco Portinari, *Pari siamo! Io la lingua, egli ha il pugnale. Storia del melodramma ottocentesco attraverso i suoi libretti*, Torino, EDT, 1981, p. 80).

DONNE Ahi! *miseri!*
 UOMINI *Pere ciascun...*
 DONNE *Che orror!*
 [...]
 TUTTI Nume, che imperi ai turbini,
 che affreni i venti; il mar,
 deh! non abbandonar
 quegl' *infelici*.
 [...]
 TUTTI Notizia del caso ~ si rechi a Caldora
 accorra al riparo ~ la nobil signora.
 ospizio conforto ~ nel proprio castello
 ai *lassi stranieri* ~ cortese darà.²⁷

La condizione di estraneità del naufrago, sopraffatto da flutti tempestosi che non sono scenario di vitalità e azione indipendente da norme costrittive, secondo la consueta 'filosofia piratesca', ma appaiono invece, nelle parole di Imogene, «mare crudele. / Campo d'orribil guerra»,²⁸ sarà ulteriormente esasperata dall'impossibilità del ricongiungimento amoroso. Gualtiero, infatti, in primo luogo ama, anzi la passione costituisce per lui il solo argine contro lo stravolgimento identitario che lo *status* di pirata comporta, come lo stesso protagonista esprime nella cavatina, la sua aria di presentazione:

Nel furor delle tempeste,
 nelle stragi del pirata,
 quella immagine adorata
 si presenta al mio pensier
 come un angelo celeste
 di virtude consiglier.
 Piango allora in mezzo all'ira,
 pace ai vinti allor concedo,
 e onorato ancor mi credo
 capitano e cavalier...

27 Felice Romani, *Il pirata*, cit., p. 19 (I, 3). Corsivo mio.

28 *Ibid.*, p. 23 (I, 5). Il compagno di Gualtiero, Itulbo, così descrive Gualtiero a Imogene: «Egli è un naufrago dolente... / egro, misero, demente... / cui fortuna, e il mar crudele / d'ogni bene dispogliò...» (*ibid.*, p. 24. I, 5).

Se Imogene non m'ispira
sono un mostro, un masnadier.²⁹

Gloria Staffieri osserva che «Gualtiero sembra, più che assetato di vendetta, totalmente preso dall'amore per Imogene. [...] Romani riserva, infatti, solo il secondo verso (“nelle stragi del pirata”) al *côté* più ‘maledetto’ del personaggio: verso che, peraltro, risulta anche musicalmente poco rilevante in quanto, a differenza degli altri, non è mai ripetuto nel corso del brano».³⁰ Si può ancora rilevare quanto la ‘sortita’ di Gualtiero sia costruita sapientemente, secondo una struttura chiasmica che presenta il negativo e l'orrore della sanguinaria esistenza piratesca nei due versi iniziali e finali, mentre al centro domina l'influsso di Imogene che, pur distante, impedisce a Gualtiero di trascendere la propria umanità. La *facies* piratesca è quindi la cornice, la maschera del personaggio, un ruolo imposto, che il giovane rinnega e aborrisce, comportandosi di fatto da anti-pirata.

Anche gli eccessi d'ira e di violenza nei confronti della donna amata – l'impulso di ucciderle il figlio al primo incontro, le oscure minacce se non gli consente un colloquio, o non accetta di seguirlo – non derivano da un'aggressività da predone dei mari,³¹ bensì dal desiderio frustrato e ormai

29 *Ibid.*, pp. 20-21 (I, 2).

30 Gloria Staffieri, *op. cit.*, p. 24.

31 Questo il parere di Alexandra V. Leonzini, che confronta *L'italiana in Algeri* (1813) di Rossini, *Il Pirata* belliniano e *Il corsaro* (1848) di Francesco Maria Piave, su musiche di Giuseppe Verdi, sostenendo che il personaggio di Gualtiero, per influsso di eventi storici quali la recrudescenza di attacchi pirateschi nei primi decenni dell'Ottocento, rappresenta «the pirate as irrational, morally corrupt, without honor, and entirely irredeemable; as the very embodiment of sin» (Alexandra V. Leonzini, *The Servant, the Sinner and the Savior. The Pirate in Early Nineteenth Century Italian Opera*, in Antonio Sanna (ed.), *Pirates in History and Popular Culture*, Jefferson, North Carolina, McFarland & Company, 2018, Kindle, pos. 3830-4082: 3958). La tesi di Leonzini esclude momenti significativi dell'opera, quali ad esempio la commozione di Gualtiero nel primo colloquio con Imogene, che riscatta il gesto aggressivo gettando un ponte fra l'uomo disilluso e potenzialmente violento del presente e il Gualtiero gentile e sensibile del passato («IMOGENE: Non è la tua bell'anima, / non è, Gualtier, cambiata... / in queste dolci lagrime / io la ritrovo ancor»: Felice Romani, *Il pirata*, cit., p. 28, I, 8), o la rivalutazione del personaggio compiuta dal coro dei cavalieri di fronte al coraggio di chi va incontro alla condanna a morte sapendo di meritarsela: «CAVALIERI: Ah! Costretti a detestarti, / pur diam lode a tanto ardir» (*ibid.*, p. 41, II, 9). E nella cabaletta finale, Gualtiero «fa un ritratto di sé da cui si evince che la bilancia della sua avventura umana pende assai di più dalla parte dei torti subiti che dei crimini commessi» (Gloria Staffieri, *op. cit.*, p. 24). L'irrazionalità, le contraddizioni, la frenesia del

incontrollabile.³² «Nulla io spero... ed amo, e peno» afferma Gualtiero nella seconda parte dell'aria di 'sortita';³³ la sofferenza messa in campo dalla tempesta iniziale si è inverata e potenziata in tormento d'amore.

Privo di autentica ferocia, ma anche di capacità di azione costruttiva, il protagonista non riesce mai a opporsi al destino avverso. Il pirata è per antonomasia l'avventuriero, dal greco *πειράω*, cioè tento, esploro, anche con connotazione aggressiva – assalto; Gualtiero è invece bloccato, impossibilitato a conseguire i suoi obiettivi, e la stessa uccisione di Ernesto determina solo un più rapido scioglimento del nodo tragico. Analogamente, l'ambientazione ha la sua importanza: la Sicilia belliniana, dislocata temporalmente in un Medioevo fantastico, è di fatto un'isola/prigione che costringe i suoi abitanti, o chiunque vi giunga, a perdere la libertà e ad assumere comportamenti immutabili che impediscono ogni evoluzione.³⁴ Imogene ha dovuto sposare il duca con la forza, ma lo odia e vive nella memoria, statica e macabra, di Gualtiero, amandolo «qual s'ama un uom sepolto»;³⁵ l'aiuto dato ai naufraghi non è dovuto solo a bontà, ma agli obblighi sanciti da un'antica legge del luogo, carica di inquietanti implicazioni poiché mette gli uomini scampati nelle mani del duca: «Tutti in Caldora / per legge antica aver dovete albergo / un giorno almeno, e di Caldora il duca / è di Gualtiero il più crudel nemico».³⁶ Imogene ribadisce il concetto: «Sorgete: è in me dover quella pietade, / che al soccorso m'invia degli stranieri, / che qui trag-

personaggio derivano direttamente dal coinvolgimento amoroso e dalla scissione io/realtà che è cifra della poetica romantica, abbracciata interamente da Romani e Bellini nell'opera anche per rispondere alle esigenze e agli interessi del pubblico milanese (cfr. Dinko Fabris, *Il ritorno del Pirata nel Regno delle Due Sicilie*, in *Il pirata*, programma di sala, Napoli, cit., pp. 9-17: 10; Luca Zoppelli, *op. cit.*, p. 46).

32 «Bellini canta nel *Pirata* la malinconia della passione repressa e inappagata. Il catalano descrive personaggi ai quali è negata non solo la felicità, ma anche il riscatto di quel lieto fine nel quale tutte le tensioni si ricompongono. [...] Gualtiero è eroe fiero ma perdente, perché si oppone, ma senza speranza di vittoria, al fato, come accade agli eroi di Byron» (Luca Geronutti, *Pirata, Il*, in Piero Gelli e Filippo Poletti (a cura di), *Dizionario dell'opera 2006*, Milano, Baldini Castoldi Dalai, 2005, pp. 1009-1011:1011).

33 Felice Romani, *Il pirata*, cit., p. 21 (I, 2).

34 «Del testo musicato, fra i più belli del Romani, è infatti mirabilmente colto il fatalismo tragico, la disperata infelicità del vivere che travolge i tre protagonisti nella comune catastrofe, il greve sentore di morte che incombe su quel castello siculo» (Giovanni Carli Ballola, *Introduzione*, in Piero Mioli (a cura di), *Vincenzo Bellini. Tutti i libretti d'opera*, Roma, Newton Compton, 1997, pp. 7-12: 9).

35 Felice Romani, *Il pirata*, cit., p. 35 (II, 2).

36 *Ibid.*, p. 22 (I, 4).

ge a posar caso o tempesta. / Antica legge di Caldora è questa».³⁷ È proprio questa ossessiva devozione alle leggi ad aver trasformato l'isola in un luogo di detenzione: quando Enrico sospetta che Gualtiero sia un pirata e decide di trattarlo come prigioniero, il giovane lo ammonisce: «Cruda legge, o duca, imponi».³⁸ Il termine viene nuovamente usato nel momento in cui Imogene chiede a Gualtiero di perdonare e dimenticare gli eventi passati, per «correggere l'error di cui siam rei: vivere, / e perdonar tu dei»; Gualtiero replica: «Oh! legge amara e barbarala!», e Imogene: «Ma giusta... addio, Gualtier!».³⁹ L'opera ribalta il senso di libertà, che connota abitualmente l'esistenza piratesca, in ossessione normativa, alla quale il protagonista si sottomette con dolore. Il rapporto con la legge costituisce quindi un ulteriore elemento di distanza dalla configurazione tradizionale del personaggio: la tragedia oltranzistica di Maturin, ma anche il *mélodrame*, si fondavano sulla sovversione delle norme, mentre Gualtiero non riesce a evitare la costrizione di regole non scritte che gli precludono qualunque via di fuga, a parte il suicidio.

Persino il mare, icona del profondo legame con la natura e dell'indipendenza piratesca, in questo dramma rispecchia la stessa funzione imprigionante della terraferma: la fuga è impossibile poiché, se anche la coppia di amanti riuscisse a lasciare l'isola, la distesa marina non offrirebbe porti sicuri, e costringerebbe a un infinito e angoscioso viaggio. «GUALTIERO: Vieni; cerchiam pei mari / al nostro duol conforto. / Per noi tranquillo un porto / l'ampio Oceano avrà. IMOGENE: Taci: rimorsi amari / ci seguirian per l'onda. / Lido che a lor ci asconda / l'immenso mar non ha».⁴⁰

Il libretto di Bellini e Romani è dunque dominato da una tendenza claustrofobica, amplificata dal luogo scelto come teatro per le azioni principali – la loggia del castello, distante dal mare – e dal tempo, una lunga notte senza fine in cui non sorge mai il sole.⁴¹

37 *Ibid.*, pp. 22- 23 (I, 5).

38 *Ibid.*, p. 31 (I, 12).

39 *Ibid.*, p. 38 (II, 6).

40 *Ibid.*

41 Gualtiero minaccia una terrorizzata Imogene, che non vuole concedergli un ultimo dialogo, di provocare una «notte per tutti estrema» (*ibid.*, p. 32, I, 12), alludendo alla morte, ma il presagio si avvera e l'alba non sorgerà sulla tragedia dei due infelici amanti; quando il pirata ed Ernesto si fronteggiano, Imogene esclama: «Ah dal cielo, o sol, t'invola / nega il giorno a tanto orror» (*ibid.*, p. 39, II, 7); la stessa, per non vedere l'esecuzione di Gualtiero, invoca: «Oh, sole! Ti vela / di tenebre oscure... / al guardo mi cела / la barbara scure...» (*ibid.*, p. 42, II, 12); il protagonista, gettandosi in mare, afferma: «Una aborrita luce / fuggo così» (*ibid.*, p. 43, II, 13).

Si consideri poi che il protagonista non agisce mai da pirata;⁴² lontano dai suoi uomini per l'intera opera, ne rifiuta *in extremis* l'aiuto, e la ciurma sembra vivere in un mondo a sé, comico e non drammatico,⁴³ rispondendo con sfrenata allegria al suono tempestoso delle onde che tanto avevano angosciato il protagonista: «Egli è il vento... il suon dell'onde / che si frangon sulla riva... / alla gioia dei pirati / prende parte e terra, e mar».⁴⁴

Lo *status* di pirata sembra allora utilizzato dal librettista soprattutto per esplicitare al massimo grado la condizione di esclusione del protagonista, esaltandone l'inutile slancio amoroso e la volontà distruttiva.⁴⁵ Si tenga presente, però, che è stata proprio tale scelta a orientare il dramma, come rivela l'eremita a Itulbo: Imogene, avendo saputo che Gualtiero aveva abbandonato la società e i suoi valori, «gloria, onor, dover posti in non cale, / condottier di pirati aragonesi era fatto»,⁴⁶ ha perso ogni speranza e ha sposato Ernesto; l'immagine del pirata come figura di negazione della civiltà si situa dunque al di qua dell'orizzonte narrativo.

Si può affermare in effetti che l'opera belliniana aggiunga profondità al paradigma piratesco, la cui componente tradizionale e 'in luce' è demandata al coro, esaltando gli aspetti in ombra di un mestiere che può comportare infinito dolore ed emarginazione dal contesto sociale.

Infine l'estrema, angosciata esistenza solitaria di Gualtiero evidenzia in realtà un profondo, per quanto sotterraneo legame col mare, che rientrerebbe a buon diritto nella filosofia del pirata, nei suoi risvolti però negativi: la vicenda del protagonista belliniano inscena la cratofania marina della separazione/allontanamento di luoghi e individui;⁴⁷ chi abita i luoghi del mare è destinato a evitare il consorzio umano, «chi lo attraversa non può più avere la possibilità di fare il viaggio a ritroso. Quella striscia az-

42 «there are no scenes in which Gualtiero 'actively' plays the role of the pirate» (Alexandra V. Leonzini, *op. cit.*, pos. 3948).

43 «il coro dei pirati, gioioso e canagliesco, arricchito di echi ed effetti spaziali, sembra venir fuori dritto dritto da un'opéra comique» (Luca Zoppelli, *op. cit.*, p. 56).

44 Felice Romani, *Il pirata*, cit., p. 24 (I, 6).

45 Gualtiero in realtà è un corsaro, poiché combatte per gli Aragonesi contro la casa d'Angiò, ma è scarsamente supportato anche dai primi; decide quindi di capeggiare autonomamente, senza appoggio del governo aragonese, una squadra di pirati; la sua emarginazione è dunque sia politica che sentimentale.

46 Felice Romani, *Il pirata*, cit., p. 22 (I, 4).

47 «La capacità di separazione del mare è senza tempo, ed è proposta, per un verso o per altro, al centro delle vicende di moltissimi libretti» (Salvatore Mazzarella, *Mare immenso ci separa. Il mare nel melodramma*, Palermo, Sellerio, 2002, p. 30).

zurra è, davvero, il limite estremo della disperazione». ⁴⁸ Al mare, luogo 'altro', Gualtiero si ricongiunge, sacrificando la propria identità e i propri sentimenti all'indifferenziato equoreo, consegnando una postuma memoria di sé solo alla mente ormai dissolta della donna amata.

Pirati e piratesse dalla penna di Iacopo Ferretti: audacia e ferocia tra maschile e femminile

Nel 1830 un compositore di fama quale Giovanni Pacini (1796-1867), seguace delle idealità romantiche, chiede al librettista Iacopo Ferretti (1801-1885) un testo ispirato a *The Corsair* di Byron, fidando sulla sicura attrattiva del protagonista, non solo amante appassionato ma anche tormentato da un oscuro destino e al tempo stesso difensore della fede cristiana contro gli oppressori turchi. L'opera, rappresentata al Teatro Apollo di Roma il 15 gennaio del 1831, non convince, per la prolissità dei recitativi e l'eccessiva complessità della trama, nonché per la scelta di un ruolo *en travesti*, secondo l'ormai sorpassata tradizione rossiniana, per il corsaro, interpretato dal contralto Rosa Mariani. A parte un altro allestimento importante nel 1832 al Teatro alla Scala, su un libretto che ha subito importanti variazioni, ⁴⁹ il melodramma non entra nelle usuali programmazioni; in tempi recenti si menziona solo una ripresa in forma di concerto alla Casa della Musica di Parma, nel 2004, come appendice all'allestimento del *Corsaro* di Verdi al Teatro Regio.

L'opera di Pacini e Ferretti segue nelle linee generali la trama byroniana, introducendo però alcune significative innovazioni che riguardano da vicino il ruolo del pirata. Per ragioni di chiarezza si riporta l'intreccio del poema inglese: Conrad, capo dei corsari in un'isola dell'Egeo, ha saputo che il turco Seyd vuole assalire il loro covo e decide di attaccarlo per primo, penetrando nella città del sultano travestito da derviscio, per quanto Medora, la sua amante, non approvi l'impresa, angosciata dai rischi che

48 Roberto Fedi, *Mare crudele*, in AA.VV., *La letteratura del mare*, cit., pp. 245-287: 253. L'autore si riferisce nello specifico al racconto *Il Mistero* di Verga, ma afferma altresì che nella letteratura italiana ottocentesca il mare «è la metafora di una ineluttabile negazione» (*ibid.*, p. 252).

49 Per l'analisi e le citazioni si segue il libretto del primo allestimento: *Il corsaro: melo-dramma romantico in due atti*, da rappresentarsi nel rinnovato nobile teatro di Apollo nel carnevale dell'anno 1831, Roma, Puccinelli, 1831. Quando necessario, si indicheranno le variazioni rispetto all'opera rappresentata alla Scala, e pubblicata a Milano, Truffi, sempre nel 1831.

comporta. Il travestimento funziona, ma nell'*harem* scoppia un incendio; il giovane perde tempo prezioso per salvare le odalische, fra le quali Gulnare, la favorita di Seyd, e viene catturato. Gulnare aiuta Conrad a fuggire pugnalandosi Seyd; approdati all'isola, i due scoprono che Medora è morta di dolore. Sopraffatto, il corsaro si getta in mare.

L'*incipit* del libretto di Ferretti enuncia, con le parole del coro e la voce solista del corsaro Gonzalo, una filosofia piratesca differente rispetto a *The Corsair*, poiché l'accento è posto sulla volontà di dominio e la violenza dei predoni del mare, mentre resta inespresso il byroniano senso di libertà avventurosa:

TUTTI	A noi simil non v'è, noi siam del Mare i Re.
GONZALO	La danza del pirata è i turbini sfidar, e con la destra armata tinger in rosso il Mar. ⁵⁰

Il protagonista Corrado a sua volta appare più crudele e combattivo di Conrad,⁵¹ nonché strettamente connesso al gruppo dei fedeli, che riecheggiano entusiasticamente i suoi ordini perentori.

⁵⁰ *Il corsaro: melo-dramma romantico*, cit., pp. 7- 8 (I, 1).

⁵¹ Quando legge la notizia dell'imminente attacco da parte del pascià, nella didascalia «sorride ferocemente», affermando poi il suo ruolo di aggressivo paladino della cristianità: «Echeggerà il furor del mio ruggito [...] forse l'Odrisia Luna / impallidir vedrò» (*Il corsaro: melo-dramma romantico*, cit., p. 10). La ferocia del pirata non è comunque un dato frequente, per una tendenza a un 'addomesticamento' del reale che è tipico dell'opera in musica, in particolare in ambito comico. Ad esempio appaiono miti e giocosi i protagonisti del *Corsaro della Guadalupa* (1853), melodramma semiserio di Domenico Bolognese, su musiche di Vincenzo Maria Battista. Il coro di uomini «tutti ebbri festanti» squaderna nel prologo un paradigma piratesco da cui è assente l'aggressività, per focalizzare invece la perfetta simbiosi con la natura sconfinata delle distese marine, la centralità del valore guerriero, l'interesse per i piaceri concreti dell'esistenza: «Beviam, tra l'orgie e i brindisi / più bello è il trionfar! / Siam prodi nel combattere, / siam prodi nel trincar!» (*Il corsaro della Guadalupa*, melodramma semiserio in un prologo e due atti, Napoli, Gemelli, 1853, p. 5). Nel mondo pacificato e tendenzialmente utopico del dramma semiserio i fuorilegge non sono malvagi: Paolo cattura Lorenzo ma poi lo salva poiché aveva un debito d'onore nei suoi confronti; il capitano dei corsari, pentito, vorrebbe abbandonare il «sentier del disonore» (*ibid.*, p. 8); nell'evoluzione della vicenda si scopre che questi ha una doppia identità: è un ricco colono che perseguita una giovane, Giulia, carica di debiti, perché nascostamente la desidera. Scoperto, sarà costretto a ritirarsi, e la ragazza potrà sposare l'uomo che ama.

COR.	Con me sul Mar verrete (<i>assoluto</i>)
CORO	Con te sul Mar verremo.
COR.	Uniti pugneremo.
CORO	Morir saprem per te. (<i>con entusiasmo</i>)
COR.	Pronti a obbedir voi siete? (<i>severo</i>)
CORO	Pera chi al cenno è tardo! (<i>con ferocia</i>)
COR.	Sia legge un motto, un guardo!
CORO	A noi sei Nume e Re. ⁵²

In realtà, l'ardore bellico di Corrado, che suscita orrore nella compagna Medora, dipende, come nell'opera/fonte, da un misterioso destino coercitivo: «Non amo i miei trofei / Sete non ho di sangue; / Ma porre al Fato un freno / opra mortal non è. / Ma sempre il core in seno / Palpiterà per te...».⁵³ Questo aspetto contribuisce a 'normalizzare' il personaggio, così come la dichiarazione di passione amorosa: anche Corrado, come Gualtiero, ama ed è riamato, per quanto tale sentimento non sia motore di racconto, quanto invece la vendetta e la volontà oppositiva contro il nemico musulmano.⁵⁴

Se fino a questo momento l'opera ha seguito strade già battute da altri, il secondo atto vede in scena una sorprendente Medora piratessa, «in abito da Turco, armata»,⁵⁵ decisa a recarsi nella reggia del pascià per liberare l'amato. La trasformazione non è solo esterna ma comporta una precisa assunzione di ruolo – Gonzalo dà notizia che «Duce una donna avremo. [...] Medora, Amor le inspira / generoso disegno; / Pria si tenti

52 *Il corsaro: melo-dramma romantico*, cit., p. 11.

53 *Ibid.*, p. 15.

54 L'anelito libertario non è in ogni caso centrale nella configurazione del protagonista, mentre informa di sé la dolente figura di Gulnara, già innamorata di Corrado e costretta a «simulare intanto / oppressa schiava amor per un tiranno» (*ibid.*, p. 21, I, 4). Si tratta certo di una schiavitù individuale, e non politica, in nome del libero amore, ma la scena precedente metteva in campo l'alterità dei Turchi, non solo combattivi ma feroci e sanguinari, definiti successivamente dai corsari «dell'Oceano i Tiranni» (*ibid.*, p. 33, II, 1).

55 *Ibid.*, p. 34. Ferretti potrebbe comunque essersi ispirato a un'opera di Fabio Zener, *Il Corsaro*, azione drammatica in quattro atti, pubblicata a Venezia nel 1828, in cui «la figura di Medora è capovolta: non più eroina passiva, ma una Medora "garibaldina" che non si perde d'animo e parte alla salvezza del suo Corrado. Progetta infatti con suo fratello Giovanni di liberarlo» (Rita Zambon, *Quando il ballo anticipa l'opera: Il corsaro di Giovanni Galzerani*, in *Creature di Prometeo. Il ballo teatrale dal divertimento al dramma*. Studi offerti a Aurel M. Milloss, a cura di Giovanni Morelli, Firenze, Olshki, 1996, pp. 305-313: 308).

l'inganno, e poi lo sdegno»,⁵⁶ quindi la giovane è diventata un autoritario e sagace condottiero – e una significativa torsione emozionale: dal terrore al solo vedere un uomo in armi, all'eroismo estremo, «Ma se cadrò pugnando / la morte orror non ha»,⁵⁷ che riecheggia analoghe affermazioni iniziali del coro. Il *raid* di Medora ha esito negativo, in effetti, ma comporta rilevanti conseguenze per lo svolgimento della vicenda: la piratesa è smascherata, il sultano se ne innamora, per poi ucciderla quando gli si nega. Corrado vorrebbe di conseguenza morire, ma infine decide di rinunciare alla vita da fuorilegge e si allontana sul mare con l'odalisca Gulnara, già amante del tiranno turco. Nella seconda versione una Medora particolarmente combattiva tenta di uccidere Said con un pugnale, ma è invece il pascià a mettere fine alla vita di Corrado. La giovane vorrebbe suicidarsi ma i corsari la dissuadono, distruggendo la reggia del sultano per vendicare il loro capo.

L'innovazione della 'piratesa' non ha incontrato il favore della critica: se Julian Budden evidenzia semplicemente l'inversione di ruoli – «L'opera di Pacini costituisce una sorta di travestimento, in ogni e molteplici senso della parola. L'eroe, virilissimo, di Byron è interpretato da un contralto. Da parte sua, la femminilissima Medora si traveste da uomo per andare alla ricerca del suo innamorato»⁵⁸ –, Gialloreto vede in questa scelta una delle ragioni della mancata riuscita dell'opera:

Ferretti contribuisce al fiasco fornendo a Pacini un libretto rocambolesco e inverosimile, antitesi della qualifica del sottotitolo, «melodramma romantico», che culmina nella scena in cui Medora, divenuta grintosa amazzone, guida i pirati al salvataggio di Corrado [...]; è superfluo rilevare quanto tale repentina trasformazione della donna, da sognante eroina romantica, abbandonata sull'isola dei corsari a sospirare il ritorno dell'amato, a virago assetata di sangue, risulti poco plausibile sul piano della psicologia come su quello drammaturgico.⁵⁹

Tralasciando considerazioni, in questa sede non pertinenti, in merito alla qualità del libretto, appartenente fra l'altro a un genere quale l'ope-

56 *Il corsaro: melo-dramma romantico*, cit., p. 34 (II, 1).

57 *Ibid.*, p. 36 (II, 2). Il coro, in un'analoga esaltazione della morte 'onorata', aveva affermato, in apertura dell'opera: «C'invidieran la tomba: / vasto Sepolcro è il Mar» (*ibid.*, p. 8, I, 1).

58 Julian Budden, *Le opere di Verdi*, vol. I, Torino, EDT, 1985, p. 582n.

59 Andrea Gialloreto, *op. cit.*, pp. 380-381.

ra lirica, molto distante da un'idea di verosimiglianza, si può notare invece come, nel paradigma piratesco proposto da Ferretti, la metamorfosi di Medora corrisponda alla ben maggiore combattività e forza aggressiva del suo *partner*, come se una sorta di contagio emozionale determinasse le azioni della ragazza. La scelta della protagonista di combattere a sua volta rientra di fatto in un sapiente gioco di doppi che attraversa l'opera: come Corrado, Medora è a capo dei corsari, si traveste ed è scoperta; entrambi professano il proprio coraggio e suscitano un amore, non gradito, di parte avversa. Nella prima versione muore Medora, nella seconda Corrado; nella conclusione, analogamente, i corsari, per lenire i dolori dei loro comandanti, distruggono con ferocia il dominio del sultano.⁶⁰ Quest'opera offre inoltre allo spettatore uno sguardo più ravvicinato alla figura del fuorilegge dei mari: forse perché meno eslege – Corrado non è un pirata ma un corsaro, che combatte in difesa dei valori cristiani, per quanto il motivo sia solo accennato –, il protagonista appare inserito in una rete di rapporti di dominanza/subordinazione, ma anche amicali e familiari, e l'affinità comportamentale della compagna rafforza il legame; non è più, come Conrad, una figura solitaria, misteriosa, tormentata da un destino negativo, dato, questo, a cui il libretto di Ferretti accenna soprattutto con la funzione di giustificare parzialmente la ferocia del personaggio. Nella seconda versione il coro funebre dei seguaci si rivolge a Dio invocando l'aiuto per un uomo dalla grande statura morale: «Se in vita fu lo specchio / d'ogni virtù del ciel, / premio d'eterna gloria / ottenga il tuo fedel».⁶¹ Il pirata, divenuto corsaro, si sta quindi avvicinando all'esperienza dell'uomo comune: feroce ma valoroso e onesto, condottiero carismatico, amante appassionato, Corrado non è più il disperato *outsider* che il personaggio belliniano incarnava. In ogni caso, però, scompare: ucciso dal sultano, o destinato a percorrere per sempre le vaste distese marine, il corsaro rimane pur sempre 'altro' rispetto alla società civile, mentre la scena è occupata dalle violenze dei suoi fedeli, impregnata di sterminio e furiosa vendetta, che costituiscono la cifra sanguinosa dell'autentico filibustiere dei mari.

60 Le due stesure dell'opera sono pubblicate entrambe nel 1831; si veda al riguardo la nota 48.

61 *Il corsaro: melo-dramma romantico in tre parti di Giacomo Ferretti da rappresentarsi nell'I.R. Teatro alla Scala il carnevale dell'anno 1831-1832*, Milano, Truffi, 1831, pp. 37- 38 (parte terza, scena quinta).

Francesco Maria Piave e Giuseppe Verdi: il corsaro “demone o nume”,⁶² fra amor di patria e disfattismo

Il Corrado di Piave e Verdi sembra convogliare la componente doloristica del personaggio belliniano e la capacità di azione del corsaro di Ferretti, il cui libretto era sicuramente noto a Piave:⁶³ come afferma Kimbell, la sua «spiritual loneliness» è evidenziata dall'ingresso in una scena vuota, mentre il coro canta «into the distance, off-stage [...]. The crucial fact of alienation from the world is expressed in two ways: in terms of contempt in the savage and gloomy recitative, and in terms of regret in the cantabile».⁶⁴ In risposta al coro, che esalta un codice di valori piratesco basato su libertà, coraggio, disprezzo della vita comune, legame con la natura – il mare è territorio e patria –, Corrado esprime infatti il suo rifiuto del mondo, la nostalgia per un passato perduto e l'impotenza di fronte al destino avverso, sentimento che avrà uno sviluppo inusitato nel corso dell'opera:

CORRADO

Fero è il canto de' prodi miei consorti!...

Ah sì, ben dite... guerra...

62 Sono parole di Gulnara, al primo incontro con Corrado: «È demone o nume – l'ignoto corsaro?» (Francesco Maria Piave, *Il corsaro*, libretto, in *Il corsaro*. Programma di sala. Festival Verdi 2015, cit., pp. 19-35: 28).

63 Si veda Charles Osborne, *All'ombra di Byron*, in *Il corsaro*. Programma di sala. Festival Verdi 2008, a cura di Vincenzo Raffaele Segreto e Alessandro Taverna, Parma, Step, 2008, pp. 31-39: 33. Piave non riprende l'originale di Byron ma la traduzione di Nicolini del 1824; secondo Rita Zambon, *op. cit.*, il modello byroniano è attivo soprattutto riguardo il testo, mentre la struttura drammatica riprende l'azione mimica del *Corsaro* di Giovanni Galzerani, rappresentata alla Scala nell'autunno 1826. L'opera verdiana debutta al Teatro Grande di Trieste il 12 febbraio 1848 non ottenendo alcun successo di pubblico, e inutilmente l'impresario Lucca cerca di riproporla; dopo l'ultimo allestimento ottocentesco a Oporto nel 1864, *Il corsaro* verdiano sarà messo in scena ben un secolo dopo, nel 1863, alla Fenice di Venezia. Fra le ragioni del fallimento del melodramma i critici individuano la velocità di stesura e la difficoltà nel gestire il carattere intimamente contraddittorio del protagonista: «può darsi che Corrado, uno dei tanti reietti delle opere verdiane, complesso e tormentato da un buio senza fondo come quel mare, abbia attratto Verdi più di quel che potesse restituirgli: e non sapere quale dramma interiore e ingiustizia sociale lo lacerino non aiuta a creare empatia con lo spettatore» (Giuseppe Martini, *Il mare dentro*, in *Il corsaro*. Programma di sala 2015, cit., pp. 39-41: 41).

64 David R.B. Kimbell, *Verdi in the Age of Italian Romanticism*, Cambridge, Cambridge University Press, 1985, p. 513.

Perenne, atroce, inesorabil guerra
contro gli uomini tutti...
Io per essi fui reo... tutti gli abborro!
Temuto da costoro ed esecrato
infelice son io, ma vendicato!...
Tutto pareva sorridere
al viver mio primiero:
l'aura, la luce, l'ètere
e l'universo intero;
ma un fato inesorabile
ogni mio ben rapì...
Più non vedrò risorgere
dell'innocenza i dì.⁶⁵

Nella cabaletta il protagonista riprende il dominio su sé stesso e i seguaci, coinvolgendoli in un'offensiva che è insieme patriottica e religiosa:

CORRADO

[...]

Si: de' corsari il fulmine
vibrar disegno io stesso,
dal braccio nostro oppresso
il Musulman cadrà.

TUTTI

All'armi! all'armi! intrepidi
cadiam sull'empia Luna!⁶⁶

Tutore della vera fede contro un sultano quasi ridicolo nei suoi eccessi,⁶⁷ l'audace Corrado, che con piglio risorgimentale chiama a raccolta i

65 Francesco Maria Piave, *op. cit.*, p. 21.

66 *Ibid.* Quando salva le odalische, Corrado le rassicura mostrando una volontà di proselitismo cristiano: «Non temete, / rispettate, redente sarete» (Francesco Maria Piave, *op. cit.*, p. 27).

67 Nel momento in cui ha catturato Corrado, Seid esclama, coadiuvato dal coro dei musulmani: «Sì, morrai di morte atroce, / lenta, infame, orrenda morte», mentre Corrado afferma quanto sia vile e disonorevole infierire su persone inerme (Francesco Maria Piave, *op. cit.*, p. 29, II, X).

suoi fedeli esclamando «Su coraggio miei prodi, avanzate...»,⁶⁸ sembra abbandonare nel corso dell'opera la malinconia iniziale per rivestire interamente una funzione patriottica, in cui l'alterità 'piratesca' si trasfonde nell'identità nazionale.⁶⁹

Ma il personaggio implode dal momento della prigionia, manifestando una sempre maggiore inerzia che giunge al disfattismo; il motivo libertario è quindi assunto da Gulnara,⁷⁰ come già avveniva in forma più attenuata nel libretto di Ferretti. La schiava propone a Corrado la fuga, che questi non accetta, bloccato da un destino ineluttabile; si ripropone, a parti invertite, lo stesso tema imprigionante che dominava nell'opera belliniana:

GULNARA

[...]

Ah fuggiam da queste mura:
n'apra scampo il vasto mar.

CORRADO

No, mi lascia alla mia sorte;
fissa in cielo è questa morte.
L'universo a me fa guerra,
Dio m'impresse il suo suggel;
maledetto io sono in terra,
maledetto io sono in ciel!⁷¹

Allo stesso modo il suicidio del corsaro riprende l'analogo belliniano: entrambi i personaggi sono fagocitati da un elemento equo che è apparso in una luce positiva solo nelle parole iniziali del coro – «Patria e re-

68 Francesco Maria Piave, *op. cit.*, p. 27 (II, 6).

69 Sia Osborne che Leonzini paragonano Corrado a Garibaldi: «Il romantico pirata greco in guerra contro i turchi malvagi veniva facilmente interpretato come un valoroso italiano che si opponeva al dominatore. Corrado, il Corsaro, poteva identificarsi con Garibaldi» (Charles Osborne, *op. cit.*, p. 31); «[Gulnara is] the beautiful yet oppressed slave representing the Italian people, the tyrannical pasha representing the Austrian Empire and the Kingdom of the Two Sicilies, and Corrado, the pirate captain who inspired the slave to action and liberate herself, representing Giuseppe Garibaldi, a central military leader in the Italian Risorgimento» (Alexandra V. Leonzini, *op. cit.*, pos. 4030).

70 «E può la schiava un palpito / sentir per l'oppressore? / Solo nel cuor de' liberi / sa germogliar l'amore» (Francesco Maria Piave, *op. cit.*, p. 32, II, 2).

71 *Ibid.*, p. 32 (II, 6).

gno nè il fiotto spumante»⁷² –; nell'esperienza di Gualtiero e Corrado la dimensione marina è invece fattore di esclusione e separazione da un corpo sociale che respinge, sempre e comunque, il bandito dei mari, anche quando la sua azione è baluardo per la patria e conforto per i deboli. Gravitante ancora in una sfera di anomia, il corsaro sprofonda dolorosamente negli abissi marini.

Uno sguardo dall'interno: i fuorilegge dell'Adriatico

La figura del pirata acquista altre significazioni nei libretti ambientati sull'Adriatico, scenario variegato di incontri e scontri fra popoli su cui domina la Serenissima, che ha unificato la complessa geografia istriana e dalmata sotto un unico governo. Il teatro musicale dell'epoca è attraversato dal mito negativo di una Venezia trasformata in tirannica oligarchia, come evidenzia *Marino Faliero* (1835) di Donizetti (1797-1848) su parole di Giovanni Emanuele Bidera (1784-1858), in cui è il Doge stesso a dover guidare la rivolta contro la città degli intrighi, trasformata in «scoglio di pirati».⁷³ Se un governo dispotico scambia le parti con i popoli sottomessi, mutandosi in mostruosa macchina di sterminio *ex lege*, è naturale che l'attenzione dei librettisti si sposti sulle etnie minoritarie dell'Adriatico orientale; la saga dei Faliero continua quindi interessando le vicende dei fieri uscocchi⁷⁴ tramite due libretti d'opera: *Morosina*, del 1859, su musica di Er-

72 *Ibid.*, p. 21 (I, 1).

73 Giovanni Emanuele Bidera, *Marino Faliero*, Napoli, 1840, ora in www.librettidopera.it, a cura di Dario Zanotti, Mariella Di Carlo, II, 5, p. 30.

74 Il primo nucleo degli uscocchi è costituito da varie popolazioni balcaniche che fuggono di fronte all'esercito turco a metà '400: «uscocchi infatti, dal serbo croato *uskok* = fuga, è il nome dato ai fuggiaschi, ai profughi» (Aniello Zamboni, Cesare Bornazzini, *Uskok. Storia degli uscocchi*, <http://www.farfilm.it/uskok/menu-storia-uscocchi>, consultato il 20/11/2022). Valentina Nider afferma, invece, che lo stanziamento di questo composito gruppo si determina soprattutto all'inizio del '500, quando gli Asburgo decidono di consolidare le proprie piazzeforti sulla costa adriatica; si tratterebbe quindi di corsari, la cui azione bellica ha il duplice scopo di contenere l'avanzata turca e ridurre il potere della Serenissima sull'Adriatico (Valentina Nider, *Sarpi, Quevedo e la pubblicistica sulla guerra degli Uscocchi*, in Maria Grazia Profeti (a cura di), *Giudizi e pregiudizi: percezione dell'altro e stereotipi tra Europa e Mediterraneo*, vol. I, Firenze, Alinea, 2009 [ma 2010], pp. 211-237). Da entrambi gli schieramenti, veneto e asburgico/spagnolo, ci si mostra «sensibili al fascino ambiguo degli Uscocchi, un fatto che nei riferimenti testuali si traduce spesso nell'utilizzazione di coppie oppostive, quasi ossimoriche: pirati e guerrieri difensori della cristianità, confinanti ed esotici, barbari

rico Petrella (1813-1877) e parole di Domenico Bolognese (1819-1891), e il più tardo *L'ultimo Faliero* (1877), composto da Luigi Scalchi e musicato da Alessandro Magotti.⁷⁵

La vicenda è la stessa, con varianti di scarsa rilevanza: Galieno, parente di Marino, non ottenendo dalla Serenissima la riabilitazione del Doge, cambia bandiera e diventa capo degli uscocchi, ma è controllato a sua insaputa da una spia veneziana, Morosina nel melodramma omonimo, Valentina nell'*Ultimo Faliero*. Preso dalla nostalgia della patria, Galieno torna a Venezia; qui è catturato, e Morosina/Valentina, ormai innamorate di lui, sono costrette sotto tortura a rivelare le colpe del giovane, che comunque riesce a salvarsi.

Significativa, in entrambi i testi, la delineaazione progressiva dell'uscocco come portatore di un sistema di valori alternativo, e superiore, a quello dei veneziani: quando il protagonista di *Morosina* accetta l'invito del ribelle Spolatro a recarsi da «una gente ardita e forte»,⁷⁶ i pirati si rivelano coraggiosi, amanti della libertà e passionali: «Il periglio ed il piacer / son la vita del corsar. / Ei nel volo del pensier / scorre libero sul mar. / Ma la gioia i di gli abbella, / vieni, e canta, o Zingarella».⁷⁷

Dietro il personaggio di Galieno intravediamo non pochi tratti di Gualtiero e Corrado, ma il punto di vista dell'*outsider* assume nelle narrative melodrammatiche dell'Adriatico una funzione decisamente ermeneutica, poiché si getta uno sguardo su etnie minoritarie, che difendono i propri diritti; l'azione piratesca ha tutt'altro significato, poiché in questo caso è un popolo intero a essere escluso, non un individuo.

Se già Iacopo Ferretti aveva tentato di inserire il predone dei mari in una contesto amicale e familiare, Leone Fortis (1827-1896) arriverà a descrivere dall'interno la vita del pirata nell'*Uscocco*, dramma posto in mu-

e cristiani, corsari fuorilegge e forniti di patenti regolamentari» (Valentina Nider, *op. cit.*, p. 212).

75 Domenico Bolognese, *Morosina o L'ultimo dei Falieri*, Napoli, Stabilimento Tipografico del Cosmopolita, 1859; Luigi Scalchi, *L'ultimo Faliero*, Bologna, Successori Monti, 1877.

76 Domenico Bolognese, *op. cit.*, p. 14 (I, 8).

77 *Ibid.*, p. 15 (II, 1). Nel secondo atto, ambientato nella fortezza degli Uscocchi a Segna, come per *Morosina*, si evidenzia un'immagine positiva del pirata, libero da inutili freni morali, ma audace guerriero, e inoltre, tratto che non è presente nel libretto di Bolognese, fedele al proprio comandante. Nelle parole del coro piratesco si delinea una vera e propria mitologia dell'*outsider*: «Bello è il mestiere del fuoruscito, / dolce la vita passa il bandito; / ma fra il rumore de' suoi bicchier, / fra le sue donne sempre è guerrier» (Luigi Scalchi, *op. cit.*, II, 1, p. 13).

sica dal ravennate Francesco Petrocini (m. 1875), e rappresentato alla Scala di Milano nel 1862.⁷⁸ L'inizio del secondo atto mostra la tolda della galera degli uscocchi e il sartame praticabile su cui si arrampicano i mozzi, cantando: «Soffia, o vento, e via ne incalza / nuove prede a conquistar... / Ferve il sangue... il cor ci balza / quando siamo in mezzo al mar. / Questi flutti interminati / son la patria dei pirati. / Ci fu culla, e regno e altar... / Ci sarà sepolcro il mar».⁷⁹ Il coro esprime la profonda armonia con la natura inerente all'esistenza corsara, che si svolge in sinergia con la forza del vento.

Tutto ciò è comunque inganno e illusione: il capo dei pirati, Soranzo, è in effetti un aristocratico veneziano, che ha assunto questo ruolo solo per vendicarsi di un governo ingrato. Gli uscocchi sono destinati a essere abbandonati e sacrificati da un capo che non intende realmente comprometersi, per cui li chiude in un sotterraneo comunicante con il mare e poi dà fuoco all'improvvisata prigione. L'abisso marino è tomba per i truci ma ingenui uscocchi, come avveniva per il pirata di Bellini e il corsaro verdiano, ma la cupa conclusione assume un ben diverso significato: i pirati adriatici, paladini di un popolo emarginato, sono strumentalizzati da un individuo senza scrupoli che fa parte della classe degli oppressori, ribaltando l'immagine del pirata ingannatore presente in diverse narrative, anche di ambito musicale.⁸⁰

Infine, nel 1873 lo scapigliato Antonio Ghislanzoni (1824-1893) presenta alla Scala di Milano un melodramma che parteggia chiaramente per i nemici di Venezia: *Fosca*, su musiche di António Carlos Gomes

78 Leone Fortis, *L'Uscocco*, Milano, Lucca, 1862.

79 *Ibid.*, p. 21 (II, 1).

80 Ad esempio, *I pirati spagnuoli* (1838), melodramma di Giovanni Emanuele Bidera su musiche di Errico Petrella, offre una raffigurazione interamente negativa dell'universo piratesco, su cui getta uno sguardo diffidente e 'lontano': il protagonista è d'altra parte una vittima, che non condivide in alcun modo i valori che la ciurma professa. Ottavio Gomez, provocato da Diego Fernandez, lo uccide in duello. La nave con cui fugge è depredata dai pirati, che lo costringono a seguirlo. Divenuto anch'egli un fuorilegge, salva una ragazza, Chiara Rover, catturata dai pirati, ma è arrestato a Cadice, e condotto dinanzi all'Alcade, che è suo padre. Pedro, il capo dei pirati, è subdolo e aggressivo: cerca, senza esito, di convincere lo zio di Ottavio che questi è un predone senza scrupoli, e scoperto, mostra interamente la sua natura violenta: «Io che addosso all'inimico / mi gettava in men che il dico / e più sangue che versava / più il mio cor s'inebbriava» (*I pirati spagnuoli*, melodramma in due atti. Musica di Errico Petrella. Milano, Francesco Lucca, 1860, p. 37).

(1836-1896).⁸¹ La vicenda ha un riscontro storico: alla fine del secolo X un gruppo di pirati invade Venezia per rapire le spose i cui matrimoni si celebravano il 2 febbraio, giorno della purificazione della Madonna. Il popolo riesce a liberare le prigioniere, e da quel giorno si celebra una giornata che dà il titolo a un racconto di Luigi Capranica, *La festa delle Marie. Storia veneta del secolo X*, pubblicato da Treves nel 1869, che costituisce la fonte primaria del libretto.

Paolo, rapito per ottenere un riscatto dal pirata istriano Gajolo e poi restituito, è ancora desiderato da Fosca, sorella del fuorilegge; l'intraprendente piratessa decide di far rapire le spose per catturare la fidanzata di Paolo, e così costringere il giovane a tornare in terra istriana.⁸² Il piano non riesce: nella novella i pirati fuggono, ma il vento contrario ne impedisce il ritorno e li costringe a una rovinosa battaglia per mare. Fosca e i suoi complici utilizzano la barca di un pescatore per approdare al covo di Pirano: «avendo trovato nella barca una velaccia triangolare, tutta bucatata e sudicia, la issarono per approfittare del vento propizio».⁸³ Il «cencio che usurpava il nome di vela»⁸⁴ è iconico: per Capranica, i pirati appartengono a una razza inferiore, bestiale e malvagia, le loro azioni marine sono dunque una squallida imitazione dei viaggi dei 'civili' veneziani; lo stesso vento a sfavore indica la perdita di contatto con una Natura che si ribella all'immoralità di tali turpi individui.

Nel libretto di Ghislanzoni, invece, il percorso marino è ponte e legame fra due universi profondamente differenti: quello scomposto, ma animato dal legame privilegiato con gli elementi naturali e dalla vitalità ancestrale dei pirati, comunque rispettosi della religione e devoti al loro capo; sull'altra sponda il mondo civilizzato dei veneti. Le due realtà si compenetrano nei personaggi di Fosca e Delia, la fidanzata di Paolo, che proprio dal doloroso viaggio per mare all'atto del rapimento trae la forza per comprendere l'alterità piratesca, e può parlare al cuore selvaggio di Fosca, essendo entrata nella sua stessa logica di sentimenti primitivi ma autentici. L'abbraccio finale delle due donne suggella l'unione, ma il successivo suicidio di Fosca, compiuto di fronte ai due amanti che si allontanano felici, rinfocola le ostilità e ripristina la distanza fra i due mondi: al grido di «Vendet-

81 Antonio Ghislanzoni, *Fosca*, Milano, Ricordi, 1890.

82 In realtà il ratto sembra fosse opera dei pirati narentani, che provenivano dalla Dalmazia, come afferma di recente Giacomo Scotti (*I pirati dell'Adriatico*, Trieste, Lint, 2003, p. 58).

83 Luigi Capranica, *La festa delle Marie*, cit., p. 92.

84 *Ibid.*, p. 93.

ta! All'armi! Al mar!»,⁸⁵ i predoni istriani prospettano una nuova invasione. Ancora una volta il pirata, anche se declinato al femminile, scompare; per quanto i libretti adriatici si siano avvicinati più di altri al nemico dei mari, comprendendone le ragioni e illuminandone il mondo emozionale, comunque non riescono a dare una sicura legittimazione a questa controversa figura; il libretto di Ghislanzoni si conclude, come altre volte, con un'esplosione di violenza che sembra ripristinare la logica oppositiva che presiede al mito negativo del pirata *hostis gentium*.

Conclusioni

Con rare eccezioni di ambito comico, il pirata del teatro musicale è destinato a una fine negativa: indegno persino di una tomba che ne onori la memoria, spesso il personaggio scompare nei flutti, condannato alla dissoluzione di sé.⁸⁶ La *damnatio memoriae* del predone dei mari potrebbe indicare il carattere conservatore dell'opera lirica ottocentesca, seguendo le indicazioni di Portinari:⁸⁷ la commozione suscitata dall'*outsider* non comporterebbe affatto l'adesione ai valori che questi rappresenta, riconfermando invece la validità del sistema valoriale tradizionale, la triade Dio-Patria-Famiglia, in cui le figure eslegi non hanno posto.

Ribaltando la questione, la sorte tragica di pirati e corsari, quasi sempre destinati a un'esistenza liminare e precaria ma ricchi di umanità, passione e senso dell'onore, tutte qualità che il rivestimento musicale puntualmente si incarica di rilevare, mostra invece l'orrore di una società chiusa, bigotta, giudicante, che non riesce ad accogliere l'alterità di chi non rispetta le norme comuni – anche quando sia legittimato a farlo, come di fatto il corsaro, o sia stato costretto, come Gualtiero –, a meno di declinarla secondo la sintassi risorgimentale.⁸⁸ Il pirata/corsaro ha un ruolo definito solo quan-

85 Antonio Ghislanzoni, *op. cit.*, p. 55 (IV, 7).

86 Da un altro punto di vista, comunque, il suicidio per annegamento può essere inteso come volontà di ricongiungersi al mare, unica 'patria' del pirata. Un'ipotesi di questo genere si è avanzata per il protagonista belliniano; si veda, nel presente articolo, la conclusione del paragrafo «Mille soffria tormenti, l'onde sfidava, i venti».

87 Folco Portinari, *op. cit.*, pp. 133-134: 138.

88 Sul carattere innovativo del melodramma ottocentesco, impegnato a rilevare aspetti negativi della società coeva, si veda, ad esempio, per le opere verdiane, Rita Belenghi, *Contro la feroce forza che fa nomarsi diritto. Verdi e il dispotismo: una proposta di lettura*, «Bibliomanie. Letterature, storiografie, semiotiche», 34, 1, settembre/dicembre 2013, pp. 1-12.

do sia caratterizzato come salvatore della patria, difensore delle etnie deboli: l'anelito libertario non è concepibile senza un oggetto concreto a cui rivolgersi; la solitudine è giocoforza quella del proscritto, dell'esule politico; il personaggio è piegato a esprimere istanze allotrie, ed è 'onorevole' solo se si batte per l'identità nazionale.

Ma se razionalmente la figura del pirata è in fin dei conti rifiutata, cancellata dalla scena, è sul piano del sentimento che il melodramma gioca le sue carte migliori: l'oltranza passionale di Gualtiero affascina profondamente il pubblico, dando luogo a un'*allegiance*⁸⁹ che mina in sé la stabilità del contesto sociale rappresentato; allo stesso modo le *liaisons* sfortunate di Corrado, o di Fosca, attraggono e conquistano.

La passione reclama i suoi diritti, mostrando l'aspetto coercitivo delle regole sociali; la natura cangiante della distesa marina e dei suoi valorosi abitatori, pur collocandosi in uno spazio e tempo di ardua definizione, si potrebbe dire al di fuori del mondo civilizzato, pretende cittadinanza nella nostra realtà, ne scardina le regole e ribalta i sensi: furfante onorato, amante furibondo ma sensibile, araldo di un popolo emarginato, il reietto dei mari denuncia l'ingiustizia e l'assurdità di un incomprensibile destino di maledettismo, che lo condanna a una marginalità senza scampo. Bisognerà attendere la fine del secolo perché ardore amoroso, indole selvaggia, legame privilegiato con la natura e anelito all'indipendenza contro l'oppressore straniero si compongano in un insieme dinamico e seducente, al di là del teatro musicale, nel personaggio salgariano di Sandokan. Principe spodestato del Borneo spinto a diventare pirata per vendicarsi, coraggioso, feroce al punto da bere il sangue dei nemici, ma generoso, nonché delicato e malinconico, la Tigre della Malesia eleva l'ossimoro a cifra della sua esistenza – «Due occhi di una fulgidezza senza pari, che magnetizzavano, attiravano, che ora diventavano melanconici come quelli di una fanciulla, e che ora lampeggiavano e schizzavano fiamme»⁹⁰ –, in perfetta simbiosi con un mare le cui tempeste riflettono il suo animo agitato e il suo violento ma nobile anelito libertario.

89 Murray Smith, *Engaging Characters: Fiction, Emotion, and the Cinema*, Oxford, Oxford University Press, 1995, p. 84.

90 Emilio Salgari, *La Tigre della Malesia*, Torino, Viglongo, 1991, p. 2.



**«Comme un navire qui s'éveille»:
il tema della navigazione
e l'immagine del femminile
da Baudelaire a Carducci**

Federica Barboni

ANNO VII – 2022

**«COMME UN NAVIRE QUI S'ÉVEILLE»:
IL TEMA DELLA NAVIGAZIONE
E L'IMMAGINE DEL FEMMINILE
DA BAUDELAIRE A CARDUCCI**

Federica BARBONI (*Università degli Studi di Verona*)
federica.barboni@univr.it

RIASSUNTO: Lo studio intende indagare l'utilizzo dell'immagine della navigazione come metafora impiegata nella descrizione del femminile nelle *Fleurs du mal* di Charles Baudelaire. A partire dalla disamina approfondita dello sviluppo di tale metafora all'interno della raccolta, vengono successivamente proposti alcuni esempi della sua fortuna nella poesia italiana di secondo Ottocento, tratti in particolare dall'opera di Emilio Praga e Giosuè Carducci.

ABSTRACT: The study aims to investigate the use of the image of navigation as a metaphor employed in the description of the feminine in Charles Baudelaire's *Fleurs du mal*. Starting with an examination of the development of this metaphor within Baudelaire's poetic collection, some examples of its fortune in Italian poetry of the second half of the 19th century are then proposed, taken in particular from the lyrics of Emilio Praga and Giosuè Carducci.

PAROLE CHIAVE: *Le Beau Navire*, Baudelaire, Carducci, Scapigliatura, ricezione, intertestualità, viaggio

KEY WORDS: *Le Beau Navire*, Baudelaire, Carducci, Scapigliatura, Reception, Intertextuality, Voyage

**«COMME UN NAVIRE QUI S'ÉVEILLE»:
IL TEMA DELLA NAVIGAZIONE
E L'IMMAGINE DEL FEMMINILE
DA BAUDELAIRE A CARDUCCI**

Federica BARBONI (*Università degli Studi di Verona*)
federica.barboni@univr.it

Il tema del viaggio per mare è centrale nelle *Fleurs du mal*: le scene di navigazione permeano la raccolta a partire dal noto *Albatros*, tra i primi componimenti del libro, fino al testo di chiusa, il celebre *Le Voyage*.¹

Il mare stesso è un elemento protagonista nella raccolta: il dato spicca non solo se si tengono presenti le liriche in cui viene direttamente evocato (la più rappresentativa è *L'Homme et la mer*, che sin dalla prima quartina imposta il rapporto di reciproca identificazione tra i personaggi del ti-

- 1 Giuseppe Antonio Brunelli, che allo speciale rapporto tra Baudelaire e il mare ha dedicato un saggio (*Baudelaire e il mare*, in Anna Maria Raugè (a cura di), *Baudelaire poeta e critico. Atti del VII Convegno della Società Universitaria per gli studi di Lingua e Letteratura Francese*, Como, 6-7 ottobre 1978, Bologna, Pàtron, 1981, pp. 7-21) intravede tra l'altro un legame fra le due liriche, dal momento che «il ricordo di quel viaggio per mare [quello del veliero dell'*Albatros*], “sur les gouffres amers”, anticipa il più misterioso *Le Voyage*», e che «l'immagine del veliero, per Baudelaire non meno familiare dell'albatro [...], non è immagine meno “alata” (le vele al vento sono ali), non meno misteriosa e aristocratica di quella dell'albatro» (*Ibid.*, pp. 12-13). Gli studi sul tema sono naturalmente numerosi; il presente contributo tiene presenti anzitutto Henri Peyre, *L'image du navire chez Baudelaire*, «Modern Language Notes», XLIV, 7, 1929, pp. 447-450; Luca Pietromarchi, «Plonger au fond du gouffre». *Baudelaire e la poetica romantica del naufragio*, in Fabio Rosa, Francesco Zambon (a cura di), *Photos. Il viaggio, la nostalgia*, Trento, Università degli Studi di Trento, 1995, pp. 247-276; Pietro Gibellini, *Un viaggio tra i Fiori di Baudelaire*, in Alessandro Cinquegrani, Ilaria Crotti (a cura di), «Un viaggio realmente avvenuto». *Studi di onore di Ricciarda Ricorda*, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2019, pp. 93-111; il fondamentale commento ai *Fiori del Male* di Mario Richter, *La “moralité” di Baudelaire. Lettura de “Les Fleurs du Mal”*, 8 voll., Padova, CLEUP, 1990-1997, e Arnaldo Pizzorusso, *Sedici commenti a Baudelaire*, Firenze, Nuove Edizioni Vallecchi, 1976; infine i commenti che si leggono nelle edizioni: Charles Baudelaire, *Opere*, a cura di Giovanni Raboni e Giuseppe Montesano, Milano, Mondadori, 1996; Charles Baudelaire, *I Fiori del male*, a cura di Luca Pietromarchi, Venezia, Marsilio, 2008; Giuseppe Montesano, *Baudelaire è vivo. I Fiori del male tradotti e raccontati*, Milano, Giunti, 2021.

tolo), ma anche se si considerano i testi in cui il paesaggio marino fa da sfondo e soprattutto le liriche in cui gli elementi che sono propri al mare – le onde, la nave, l'isola – vengono impiegati in chiave metaforica. Esempio, per quanto riguarda quest'ultimo punto, risulta senz'altro *La Chevelure*: dalla contemplazione dei capelli di Jeanne Duval, descritti come un «mare d'ebano», un «nero oceano», si dipana la metafora marina che pervade il componimento. La descrizione della chioma femminile lascia lo spazio alla composizione di un quadro tutt'altro che ritrattistico, che inscena l'approdo a una terra esotica («J'irai là-bas où l'arbre et l'homme, pleins de sève, / Se pâment longuement sous l'ardeur des climats»), dove anche gli elementi propri della navigazione risultano centrali, dalla similitudine che occupa i vv. 9-10 («Comme d'autres esprits voguent sur la musique, / Le mien, ô mon amour! nage sur ton parfum»), alla metafora che trasforma la *chevelure* in un porto «Où les vaisseaux, glissant dans l'or et dans la moire, / Ouvrent leurs vastes bras pour embrasser la gloire / D'un ciel pur [...]».²

Già alla fine degli anni Venti del Novecento Henri Peyre rilevò, nelle *Fleurs du mal*, «le retour obstiné d'un image [...]: l'image d'un navire qui dans le port faiblement se balance, ou qui s'éloigne et glisse lentement».³ Il breve studio dedicato al tema sottolinea come l'immagine dell'imbarcazione che prende il largo o oscilla sulle acque del porto venga specialmente impiegata da Baudelaire nelle liriche ispirate dalla compagna Jeanne Duval. Peyre cita proprio *La Chevelure*, ma nel corso della raccolta gli esempi di tale fenomeno di contiguità e addirittura sovrapposizione tra la donna e la nave sono ben più numerosi: così in *Parfum exotique*, lirica che nel libro anticipa immediatamente la stessa *Chevelure*, l'odore dell'amata ispira nuovamente al poeta la visione di un paesaggio esotico, marino, dipinto prima attraverso la descrizione delle rive di un'isola e infine fissato nelle immagini del porto e del canto dei marinai:

2 Charles Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, in Id., *Œuvres complètes*, édition de Claude Pichois, 2 voll., Paris, Gallimard («Bibliothèque de la Pléiade»), 1975, vol. I, p. 26. Sull'utilizzo della figura della comparazione e in particolare sugli «effetti di metaforizzazione del comparato» in Baudelaire rimando al fondamentale studio di Stefano Agosti, *Una figura della somiglianza e della disgiunzione: la comparaison*, in Id., *Baudelaire. Dal fango all'oro*, Milano, Il Saggiatore, 2019, pp. 89-105: 93.

3 Henri Peyre, *art. cit.*, p. 448.

Parfum exotique

Quand, les deux yeux fermés, en un soir chaud d'automne,
Je respire l'odeur de ton sein chaleureux,
Je vois se dérouler des rivages heureux
Qu'éblouissent les feux d'un soleil monotone;

Une île paresseuse où la nature donne
Des arbres singuliers et des fruits savoureux;
Des hommes dont le corps est mince et vigoureux,
Et des femmes dont l'œil par sa franchise étonne.

Guidé par ton odeur vers de charmants climats,
Je vois un port rempli de voiles et de mâts
Encor tout fatigués par la vague marine,

Pendant que le parfum des verts tamariniers,
Qui circule dans l'air et m'énfle la narine,
Se mêle dans mon âme au chant des mariniers.⁴

Lo stesso meccanismo di avvicinamento tra l'immagine della *femme* e il paesaggio esotico sta alla base della celebre *Invitation au voyage*; a partire dall'apostrofe all'interlocutrice («Mon enfant, ma sœur, / Songe à la douceur / D'aller là-bas vivre ensemble!») si apre la descrizione dell'eden immaginario dove «tout n'est qu'ordre et beauté», un luogo che, non a caso, somiglia alla donna, i cui occhi vengono stavolta assimilati al sole che vi splende («Aimer et mourir / Au pays qui te ressemble! / Les soleils mouillés / De ces ciels brouillés / Pour mon esprit ont les charmes / [...] / De tes traîtres yeux»). Ecco intervenire infine la figura del vascello, di nuovo legata a doppio filo a quella della protagonista: «Vois sur ces canaux / Dormir ces vaisseaux / [...] / C'est pour assouvir / Ton moindre désir / Qu'ils viennent du bout du monde».⁵

Il rapporto stretto che si instaura tra *femme* e *vaisseau* nelle *Fleurs du mal* esplose poi in *Le Beau Navire*, una lirica che, come accadeva già per *Parfum exotique* e *La Chevelure*, anticipa di una sola posizione *L'Invitation au voyage* nell'indice. Si rivela insomma, nella progressione di sen-

4 Charles Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, cit., pp. 25-26.

5 *Ibid.*, pp. 53-54.

so del libro, anche la presenza di micro-sequenze isolabili su base tematica attraverso spie meno evidenti di quelle che delimitano le macro-sequenze nell'architettura generale della raccolta.⁶ La lirica incarna un esempio perfetto di quell'«arte della dissonanza»,⁷ tipica della poesia baudelairiana (ne ha parlato Giovanni Raboni), per il contrasto fra la particolare metafora della donna-nave, che suggerisce l'immagine di un femminile estraneo «al canone classico in obbedienza all'estetica baudelairiana dell'*étrange* e del *bizarre*»,⁸ e la delicata raffinatezza del piano formale, che poggia su un «ritmo ipnotico»⁹ capace di armonizzare «la provocatoria incongruità delle immagini».¹⁰ Nel testo, che imposta la descrizione della *femme* su una serie di metafore che appunto rasentano il grottesco («Ta gorge triomphante est une belle armoire / [...] / Tes bras [...] / Sont des boas luisants les solides émules»), viene immediatamente esplicitata e successivamente ripetuta l'identificazione della donna con il vascello, così che già la seconda strofa chiarisce al lettore il titolo del componimento:

Quand tu vas balayant l'air de ta jupe large,
 Tu fais l'effet d'un beau vaisseau qui prend le large,
 Chargé de toile, et va roulant
 Suivant un rythme doux, et paresseux, et lent.¹¹

6 Rispetto all'architettura della raccolta cfr. il saggio ormai storico di Luigi Foscolo Benedetto, *L'architecture des Fleurs du mal*, «Zeitschrift für französische Sprache und Literatur», XXXIX, 1-3, 1912, pp. 18-70.

7 Cfr. Giovanni Raboni, *L'arte della dissonanza*, in Baudelaire, *Opere*, cit., pp. XLI-XLIX, ora raccolto con altri interventi su Baudelaire e l'esperienza della traduzione delle *Fleurs du mal* in Giovanni Raboni, *Baudelaire (e Flaubert). La carne si fa parola*, a cura di Patrizia Valduga, Torino, Einaudi, 2020, pp. 50-56. L'espressione di Raboni e il titolo del saggio fanno riferimento al suo «interminabile lavoro di ricostruzione in lingua italiana della poesia di Baudelaire», svoltosi «sotto il doppio segno dell'alleanza tra prosa e poesia (ovvero dell'«arte della dissonanza») e dell'assunzione del comico in sublime» (*Ibid.*, p. 56). È specialmente pensando a quest'ultimo passaggio della dichiarazione raboniana che le sue parole mi sembrano una buona formula da applicare a un testo fondato sul contrasto fra eleganza ritmica e amplificazione metaforica quale *Le Beau Navire*.

8 Luca Pietromarchi, *Nota al testo*, in Charles Baudelaire, *I Fiori del male*, Venezia, Marsilio, 2008, p. 456.

9 Montesano, *op. cit.*, p. 438.

10 Luca Pietromarchi, *Nota al testo*, cit., p. 456.

11 Questa e la precedente citazione appartengono a Charles Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, cit., p. 52.

La critica ha già sottolineato come l'esperienza biografica del viaggio che Baudelaire intraprende in giovane età attraverso l'Oceano Indiano, per volontà materna e soprattutto del patrigno Aupick, sia stata fondamentale per la stesura di questi versi e per il particolare fascino che il vascello, oltre che più generalmente il paesaggio esotico e marino, esercitano sull'immaginazione del poeta.¹² Non è dunque mia intenzione tornare su tali dati, ormai stabilmente acquisiti; nelle prossime pagine intendo piuttosto indagare la fortuna di questo specifico svolgimento del tema della navigazione in Baudelaire, che impiega metaforicamente l'immagine del *navire* intrecciandola a doppio filo con quella del soggetto femminile. A tal proposito mi limiterò a guardare alla poesia italiana di secondo Ottocento e in particolare ad alcune liriche di Emilio Praga e Giosuè Carducci, con l'obiettivo di verificare gli esiti della specifica fortuna del *topos* baudelairiano in due autori antitetici per quanto riguarda la più generale ricezione del modello francese.

È soprattutto in virtù del movimento ondulatorio che il vestito della donna produce quando quest'ultima è colta nell'atto di camminare che la metafora donna-vascello viene esplicitata in *Le Beau Navire*. Conviene a tal proposito aggiungere all'elenco che si è appena abbozzato altri due testi che nelle *Fleurs du mal* descrivono particolarmente questo movimento, visto che torneranno utili più oltre, quando si darà qualche esempio dell'impiego del tema in area italiana. Il primo è *Le Serpent qui danse*, ancora una volta ispirato da Jeanne Duval, dove Baudelaire riprende sia l'accostamento della *chevelure* col mare d'ebano citato sopra (qui, la «Mer odorante et vagabonde»), sia l'identificazione donna-vascello di *Le Beau Navire*. In questo caso, persino l'anima del poeta viene descritta attraverso la stessa metafora, che la vuole «Comme un navire qui s'éveille / Au vent du matin»: il ricorso all'immagine della nave nelle figure di comparazione all'interno della raccolta è dunque ampio, e in questo caso può persino impostare un raro effetto di parallelismo tra la figura femminile e quella maschile, altrove caratterizzate molto diversamente, la prima nel segno del naturale, la seconda dell'artificiale.¹³

12 Il viaggio verso le Indie è dettagliatamente raccontato nella fondamentale biografia di Claude Pichois, Jean Ziegler, *Baudelaire*, a cura di Aldo Pasquali, Bologna, il Mulino, 1990, pp. 137-147 (cap. IX, *Il viaggio nell'Oceano Indiano. Giugno 1841-febbraio 1842*). Gli stessi Pichois e Ziegler sottolineano come questa esperienza abbia influito sulla stesura di alcune liriche delle *Fleurs du mal* (i due studiosi citano proprio *Parfum exotique* in chiusura di capitolo).

13 Il tema è centrale nell'intera opera baudelairiana; mi accontento di riandare, per *Les*

Si riportano le strofe del testo utili alla presente disamina:

Sur ta chevelure profonde
 Aux âcres parfums,
 Mer odorante et vagabonde
 Aux flots bleus et bruns,

Comme un navire qui s'éveille
 Au vent du matin,
 Mon âme rêveuse appareille
 Pour un ciel lointain.

Tes yeux, où rien ne se révèle
 De doux ni d'amer,
 Sont deux bijoux froids où se mêle
 L'or avec le fer.

[...]

Et ton corps se penche et s'allonge
 Comme un fin vaisseau
 Qui roule bord sur bord et plonge
 Ses vergues dans l'eau.¹⁴

Anche lo studio di Giuseppe Brunelli conferma come sia proprio il movimento ondulatorio dell'incedere femminile a innescare la metafora che paragona la donna alla navigazione del vascello: «la nave, solchi essa i mari o attenda nel porto, è per Charles prestigiosa immagine, a un tempo virile e femminile, vibrante di vita in tutte le sue vele [...], altalenante sull'onda, compendio di ritmo e di armonia come un bel corpo».¹⁵ L'elasti-

Fleurs du mal, ad *À celle qui est trop gaie*, dove il moto di violenza che il fiore suscita nel poeta («Que j'ai puni sur une fleur / L'insolence de la Nature») si riflette nella ferita inferta al fianco della protagonista («Ainsi je voudrais, une nuit, / [...] / [...] faire à ton flanc étonné / Une blessure large et creuse»: Charles Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, cit., p. 156), e più in generale per il tema dell'artificiale in Baudelaire a Francesco Orlando, *L'artificio contro la natura nel mondo di Baudelaire*, a cura di Luciano Pellegrini, Chieti, Solfanelli, 2014.

14 Charles Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, cit., pp. 29-30.

15 Giuseppe Brunelli, *art. cit.*, p. 13.

cià del corpo del serpente, primo attributo che sin dal titolo della lirica caratterizza Jeanne Duval, si mescola e interagisce dunque con un secondo tipo di elasticità, quello dell'imbarcazione che solca le acque («se penche et s'allonge» è scritto nel testo). Si può allora notare, in *Le Serpent qui danse*, il ritorno e la commistione di immagini caratterizzanti altre *fleurs*, sempre indirizzate alla medesima destinataria: non solo *Le Beau Navire*, com'è evidente dall'ultima strofa citata, ma anche *Le chat*, dal momento che anche là un nuovo paragone dotava il corpo della *femme* di un'elasticità felina, oltre che di occhi «in cui l'agata si mescola al metallo». ¹⁶ Persino in questo caso è il riferimento al movimento ondulatorio di una nave («nagent») a caratterizzare il movimento della protagonista: «Viens, mon beau chat, sur mon cœur amoureux; / [...] / Et laisse-moi plonger dans tes beaux yeux, / Mêlés de métal et d'agate. // Lorsque mes doigts caressent à loisir / Ta tête et ton dos élastique, / [...] // Je vois ma femme en esprit. Son regard, / Comme le tien, aimable bête / Profond et froid, coupe et fend comme un dard, // Et, des pieds jusques à la tête, / Un air subtil, un dangereux parfum / Nagent autour de son corps brun». ¹⁷ Bertolucci rende proprio quest'ultimo verbo con «*ondeggiano* intorno al suo corpo bruno». ¹⁸

Altri esempi si potrebbero aggiungere: da *Avec ses vêtements ondoyants et nacrés*, che ancora una volta non a caso precede *Le Serpent qui danse* nella raccolta, in cui tornano sia il movimento ondulatorio della camminata femminile, sia la commistione dei metalli che ne caratterizza l'iride («*Ses yeux polis sont faits de minéraux charmants, [...] / Où tout n'est qu'or, acier, lumière et diamants*»), ¹⁹ fino a *À une passante*, in cui l'apparizione della sconosciuta tra la folla parigina avviene nel momento in cui quest'ultima fa «*ondeggiare con mano fastosa lo smerlo e l'orlo della veste*». ²⁰

Nonostante quest'ultimo testo non presenti lo sfondo marino o esotico che caratterizza gli esempi precedenti (l'ambientazione è anzi spiccatamente metropolitana: la passante cammina attraverso una «*rue assourdissante*»), l'impiego del verbo «*balançant*» per descrivere l'oscillazione della gonna stringe il legame fra questa descrizione femminile e *Le Beau Navire*,

16 La traduzione è di Attilio Bertolucci, in Charles Baudelaire, *I Fiori del male*, Milano, Garzanti, 2017, p. 63.

17 Charles Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, cit., p. 35.

18 Charles Baudelaire, *I Fiori del male* (ed. Garzanti), cit., p. 63. È mio il corsivo.

19 Charles Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, cit., p. 29.

20 Scelgo in questo caso la traduzione di Caproni, riprodotta in Charles Baudelaire, *I Fiori del male* (ed. Marsilio), cit., p. 251.

nel quale la comparazione donna-nave riferita alla protagonista nasceva proprio dall'effetto che quest'ultima genera sull'osservatore quando è colta nell'atto di camminare: «Quand tu vas *balayant l'air de ta jupe large*, / Tu fais l'effet d'un beau vaisseau». ²¹ Anche il passo agile e la figura maestosa della sconosciuta *Passante* («douleur majestueuse», «agile et noble») ²² possono vagamente ricordare la commistione di robustezza e rapidità che caratterizza l'andatura di un vascello. A tal proposito, risulta particolarmente interessante la similitudine che Umberto Fiori impiega per descrivere, nella sua lettura del sonetto, l'apparizione della passante tra la folla parigina: «come le vele e le alberature spuntano all'orizzonte un attimo prima che la nave appaia intera, così nel testo una serie di determinazioni [...] precedono e annunciano l'insorgere della protagonista». ²³

Insomma, le apparizioni femminili e in particolare di Jeanne Duval all'interno della raccolta, seppur declinate sempre diversamente, dimostrano più di un elemento in comune, il più notevole dei quali pare proprio risiedere nell'insistenza con cui il suo incedere oscillante ed elastico, simile a quello di un'imbarcazione sull'acqua, viene sottolineato da Baudelaire. Per la particolare enfasi che il dettaglio acquista, l'immagine della donna-nave potrebbe sommarsi all'elenco delle «metafore ossessive» che Charles Mauron ha individuato e analizzato entro l'opera baudelairiana. ²⁴

La baudelairiana metafora della navigazione, utilizzata per descrivere le movenze della donna e il particolare trasporto dell'io lirico che la osserva, si ritrova in due poeti diametralmente opposti per gusto e poetica, oltre che nel rispettivo giudizio sulle *Fleurs du mal*, quali Emilio Praga e Giosuè Carducci.

Il primo, che si è dimostrato un lettore tanto precoce e attento a Baudelaire da spingere la critica a parlare, per le sue *Penombre*, del tentativo di «*écrire ses propres fleurs*», ²⁵ colleziona una serie di debiti molto evidenti

21 Qui e *infra*, i corsivi all'interno delle citazioni dei versi di Baudelaire e Carducci sono miei.

22 Charles Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, cit., p. 92.

23 Umberto Fiori, *Lettura di «À une passante» di Charles Baudelaire («Les Fleurs du mal», XCIII)*, «Le parole e le cose», 10 novembre 2011, <https://www.leparoleelecose.it/?p=1846> (data di ultima consultazione: 04/04/2023).

24 Cfr. Charles Mauron, *Dalle metafore ossessive al mito personale*, Milano, Il Saggiatore, 1966.

25 Jean-Claude Bouffard, *Un disciple de Baudelaire: Emilio Praga*, «Revue de Littérature comparée», XLV, 1 aprile 1971, pp. 159-179: 160; gli studi sull'influenza baudelairiana in area scapigliata sono a oggi molto numerosi. Per quanto riguarda il rapporto fra Praga e Baudelaire, rimando almeno a Mario Petrucci, *Emilio Praga*, Torino, Einaudi,

nei confronti del poeta francese a partire dalla raccolta lirica appena ricordata (1864). Fra questi, gli studiosi rimandano a *Le Beau Navire* in particolare per quanto riguarda un ciclo di quattro testi, tutti intitolati *Dama elegante*. Il modello baudelairiano sarebbe presente nella descrizione della terza *Dama*, la quale ha «di ferro le braccia» (per Gaetano Mariani l'intertestualità è indubbia),²⁶ e soprattutto della prima *Dama elegante*, colta stavolta proprio nell'atto di camminare:

Mordea la folla collo sguardo muto
 le nudità di latte e di velluto,
 e correa, dietro i vaghi ondeggiamenti
 del morbido corsetto,
 i profili del largo, augusto petto.²⁷

L'eco baudelairiana è minima (si tratta appunto dei «vaghi ondeggiamenti» femminili dietro cui si affrettano gli ammiratori), ma è sufficiente a Jean-Claude Bouffard e, prima, a Irma Banzati per sostenere che «la *Dama Elegante* (XXVI) che passa pura fra gli sguardi bramosi della folla prende un poco l'andatura lenta e superba che il Baudelaire paragonava

1962; Pietro Gibellini, *La voce di Baudelaire, La libreria di Praga*, in AA. VV., *Miscellanea di studi in onore di Vittore Branca*. 5 voll., V, *Indagini otto-novecentesche*, Firenze, Olschki, 1983, pp. 49-63; Andrea Amerio, *Baudelaire "visto da qui"*, Pisa, Campano, 2021; Alessandro Cabiati, *Baudelaire and the Making of Italian Modernity. From the Scapigliatura to the Futurist Movement, 1857-1912*, Cham (Switzerland), Palgrave, 2022.

26 Afferma infatti che vi sono «coincidenze tematiche sul tipo delle braccia della baudelairiana donna di *Le Beau Navire* sulle quali il Praga ha indubbiamente esemplato le braccia di ferro della terza *Dama elegante*» (Gaetano Mariani, *Storia della scapigliatura*, Caltanissetta-Roma, Sciascia, 1967, p. 252). Sulla scorta di quanto rileva Mariani, e a ulteriore conferma del dato, segnaliamo che anche *Seraphina*, dalle stesse *Penombre*, può ricordarsi del medesimo testo baudelairiano, dato che della ragazza vengono descritte le «due spalle opime, due spalle di sasso, / fatte per camminarvi a suon di tube: / e avean tutti i sapor dell'ananasso, / tutti i sorrisi di una guancia impube!» (Emilio Praga, *Opere*, a cura di Gabriele Catalano, Napoli, Casa Editrice Fulvio Rossi, 1969, p. 296): si noti, oltre al riferimento alle «spalle di sasso», anche il successivo e immediato rimando all'ambientazione esotica, «e avean tutti i sapor dell'ananasso», che sembra a sua volta riconducibile alla lettura di Baudelaire. Per quanto riguarda l'influenza più generale dell'estetica baudelairiana sugli scapigliati, si rimanda a Patrizia Bettella, *The Debate on Beauty and Ugliness in Italian Scapigliatura and Baudelaire*, «Rivista di studi italiani» XVIII, 1, 2000, pp. 68-85.

27 Leggo il testo da Emilio Praga, *op. cit.*, p. 286.

nella sua donna a quella di un “*beau vaisseau*” (“*Le Beau Navire*”)²⁸. Il rilievo, a prima vista piuttosto flebile, viene condotto sulla scorta delle numerose altre reminiscenze baudelairiane che popolano le *Penombre* e il ciclo delle *Dame*; tuttavia, anche senza entrare nel merito dei molti esempi che si potrebbero apportare, è evidente che a colpire l’immaginazione praghiana sia anzitutto un particolare tipo di « *beauté* » baudelairiana, quella che fa capo alla categoria dell’«*étrange et bizarre*» citata sopra e che più in generale risente di uno spiccato gusto *maudit*, come nel caso della *Dama XXVIII*, la quale non a caso riscrive una delle poesie baudelairiane condannate dal tribunale parigino nel 1857, *À celle qui est trop gaie*.²⁹ Insomma, la tipologia femminile più presente nelle liriche di Praga, per la quale il debito nei confronti di Baudelaire è evidente, è prossima a quella di una *femme fatale* o di una *belle dame sans merci*: la sua contemplazione non produce mai effetti di calma in chi l’osserva, e il rapporto che si instaura tra donna e poeta soggiace a una logica sempre contrastiva, di vittima e carnefice, che le liriche di *Penombre* mirano a impostare.³⁰ Nulla resta, dunque, della capacità della *femme* baudelairiana di trasportare l’ amante nel sogno di un paesaggio esotico, di farne ‘navigare’ la fantasia nel momento contemplativo (la stessa donna assimilata alla nave si fa, in Baudelaire, veicolo dell’immaginazione poetica).

È interessante viceversa notare come proprio il procedimento appena descritto stia alla base di *Fantasia*, inclusa nelle *Odi barbare* di Carducci. Il rapporto del poeta-professore con la lirica baudelairiana è stato a lungo oggetto del dibattito degli studiosi, e i risultati degli spogli non chiariscono con certezza quali siano gli effettivi debiti intertestuali.³¹ Per quanto ri-

28 Irma Banzati, *L’imitazione di Baudelaire in Italia*, «Atti del Reale Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti», LXXXII, 1923, pp. 883-909: 896. Cfr. anche Bouffard, *art. cit.*, p. 173: «Praga donne à sa Dame aux “vaghi ondeggiamenti” (v. 8) les traits souverains de la femme du *Beau Navire*».

29 La prima a segnalare la dipendenza della quarta *Dama elegante* dal testo baudelairiano è Irma Banzati, *art. cit.*, p. 897.

30 Tengo anzitutto presenti le considerazioni di Mariani, per il quale in Praga è baudelairiano «il contrasto donna-poeta, che è insieme accordo, *odi et amo* implacabile e violento: è in questa visione della donna come antagonista che si iscrive l’altro elemento del contrasto, la contrapposizione morte-bellezza, corpo-fango, sul quale Baudelaire insiste volgendosi in certo modo a guardar compiaciuto il disfacimento di quella carne che lo ha fatto soffrire» (Gaetano Mariani, *op. cit.*, p. 239).

31 Dal primo entusiasmo derivato dalla lettura delle *Fleurs du mal* e dichiarato a Giuseppe Chiarini, il quale gli aveva spedito la raccolta nel 1872, Carducci cambia progressivamente parere fino a esprimere un giudizio del tutto negativo sull’opera baudelairia-

guarda *Fantasia*, però, la critica si dimostra generalmente concorde nel segnalare un'affinità fra il testo e *Parfum exotique* (Raffaello Baldi ne scrive già nel 1910).³²

Il punto maggiore di contatto tra le liriche risiede nel parallelo procedimento analogico per cui, in Baudelaire, il profumo della donna genera l'immagine del paesaggio esotico, mentre in Carducci è la voce del personaggio femminile a far sì che l'anima del poeta si abbandoni «su l'onde carezzevoli», navigando col pensiero verso «strane plaghe»:

Fantasia

Tu parli; e, de la voce a la molle aura
lenta cedendo, si abbandona l'anima
del tuo parlar su l'onde carezzevoli,
e a strane plaghe naviga.

Naviga in un tepor di sole occiduo
ridente a le cerulee solitudini:
tra cielo e mar candidi augelli volano,
isole verdi passano,

e i templi su le cime ardui lampeggiano
di candor pario ne l'ocaso roseo,

na; rimando a Pietro Paolo Trompeo, *Carducci e Baudelaire*, in Id., *Carducci e D'Annunzio. Saggi e postille*, Roma, Tuminelli, 1943, pp. 33-68 per ulteriori dettagli e le precise dichiarazioni carducciane in merito. Persino la pessima recensione alla poesia di Emilio Praga, firmata dallo stesso Carducci, include una nota negativa su Baudelaire. Si tratta del passaggio incluso in Giosuè Carducci, *Dieci anni a dietro*, «Fanfulla della Domenica», II, 8, 22 febbraio 1880, pp. 1-2: 2, ormai più volte citato dalla critica, che riproduco scorciato: «Parliamo anche di Emilio Praga [...]. Povero Praga, realista lui? [...] L'originalità del Praga! Sì, certo, il Praga ebbe una originalità, ma non quella che dite voi! Avete letto Vittore Hugo, il Heine, il Baudelaire? Ma quello che voi nelle poesie del Praga proclamate di più era già nell'Hugo, nel Heine, nel Baudelaire. [...] Ma del Baudelaire ripete non pure le innaturalzze e le irragionevolezza delle immagini e delle espressioni cercate ad effetto, non pure le bruttezze stupide (dico così, perché proprio così), ma le mosse e le flessioni del verso, ma i metri ed i ritornelli. Quello fu il periodo acuto della malattia».

32 Per il critico risulta «innegabile l'identità d'ispirazione» tra i due testi (Raffaello Baldi, *Carducci e Baudelaire*, Cava dei Tirreni, E. Di Mauro, 1910, p. 6). Anche per Trompeo è «evidentissima la dipendenza della fantasia carducciana dalla baudelairiana» (Pietro Paolo Trompeo, *op. cit.*, p. 46).

ed i cipressi de la riva fremono,
e i mirti densi odorano.

Erra lungi l'odor su le salse aure
e si mesce al cantar lento de' nauti,
mentre una nave in vista al porto ammaina
le rosse vele placida.

Veggio fanciulle scender da l'acropoli
in ordin lungo; ed han bei pepli candidi,
serti hanno al capo, in man rami di lauro,
tendon le braccia e cantano.

Piantata l'asta in su l'arena patria,
a terra salta un uom ne l'armi splendido:
è forse Alceo da le battaglie reduce
a le vergini lesbie?³³

Un primo punto di distanza, presentato da Trompeo, che come Praz notava una consonanza di *Fantasia* anche con qualche verso della *Chevelure*,³⁴ risiede ovviamente nel diverso senso implicato nella creazione dell'immagine esotica: da un lato il profumo, tipicamente baudelairiano, e dall'altro la voce, che smorza la sensualità del quadro delle *Fleurs* riscrivendolo in chiave più classica. Anche il riferimento agli uomini e alle donne che abitano la terra esotica, nel *Parfum*, in Carducci è voltato in senso antico, ellenico, tra le fanciulle dell'acropoli e l'uomo vestito d'armi, l'Alceo che chiude la lirica.³⁵ Se dunque «il nevrotico Baudelaire situava il paese del suo sogno nelle regioni tropicali, luminose e lussureggianti [...], Car-

33 Leggo il testo da Gio suè Carducci, *Opere scelte*, a cura di Mario Saccenti, 2 voll., I, *Poesie*, Torino, Utet, 1993, pp. 857-859.

34 Praz nota che «lo stesso stimolo d'evocazione esotica», per il quale nel *Parfum* «uno stimolo sensuale [...] proveniente dalla donna amata trasporta il poeta in un paesaggio di sogno», si ritrova nei versi della *Chevelure*, appunto: «Comme d'autres esprits voguent sur la musique, / Le mien, ô mon amour! nage sur ton parfum» (Mario Praz, *Il «classicismo» di Giosuè Carducci*, in Id., *Gusto neoclassico*, Napoli, ESI, 1959, pp. 359-374: 365).

35 Dello stesso parere è anche Praz: «Baudelaire cerca un languore, un ozio più profondo nella sua dedizione carnale; Carducci, romantico ma non decadente, è ignaro di tali abbandoni; anch'egli cerca l'oblio, ma alla sua aspirazione esotica basta la convenzionale visione della Grecia» (*Ibid.*).

ducci, uomo elementare, spirito sano, non ha bisogno di stimoli violenti: a lui basta [...] una carezzevole voce di donna».³⁶

La critica non sottolinea però che il senso dell'olfatto è presente anche in *Fantasia* e finisce per accentuare il sensualismo del testo: «i mirti densi odorano», ma anche l'«aura» è «molle», mentre l'«anima» «si abbandona [...] / [...] su onde carezzevoli». È proprio pensando al rinnovato sensualismo di certe liriche della raccolta che Domenico Petrinì riporta le *Odi barbare* sotto il segno di un «tono parnassiano» del «nuovo Carducci», di cui «riconosciamo i fratelli» in «Leconte de Lisle, Gautier, Baudelaire...».³⁷

Alla base di questo brusco mutamento di rotta starebbe anche un'inedita ricerca linguistica, che poggia su una drastica limitazione del vocabolario rispetto ai *Giambi ed epodi* in vista di un programmatico «lavoro di cesello», che ancora a Petrinì ricorda la lingua baudelairiana, «ricercante d'ogni dove espressioni infinite alle proprie complicazioni sensuali». Ecco allora che si esplicita di nuovo, stavolta sul piano della ricerca formale, il paragone con il poeta francese: «il fondo su cui batte quest'infinita e disordinata ricerca di Baudelaire [...] è lo stesso su cui batte la limitazione carducciana e in tutti e due è documentabile il comune fondo di sensualità romantica»;³⁸ un sensualismo che, prosegue Petrinì, è ben ravvisabile proprio in *Fantasia*, il cui «ritmo musicale [...] ci scopre sotto il classicizzante poeta il decadente cercatore di sogni che [...] cullino l'anima verso luci beate».³⁹

Queste dichiarazioni sono state ripensate dalla critica successiva, che di fatto ha ridimensionato la portata della lettura dei *Fiori* nella poesia carducciana. Tuttavia, *Fantasia* dimostra senz'altro alcuni legami nei confronti del modello francese, evidenti anzitutto nella chiusa: il passaggio carducciano «erra lungi l'odor su le salse aure / e si mesce al cantar lento de' nauti» instaura un rapporto molto stretto, facendosene quasi un calco, con la chiusa del testo di Baudelaire, «Pendant que le parfum des verts tamariniers, / [...] / Se mêle dans mon âme au chant des mariniers» (il dato non viene sottolineato dagli studiosi citati in precedenza). Si tratta di uno dei pochissimi casi di “prelievo” da parte di Carducci nei confronti delle liriche di Baudelaire. Il rilievo spicca alla luce della riluttanza dimostrata dal poeta ad ammettere le eventuali affinità fra la sua opera e quella del poeta francese: persino quando l'identità di ispirazione tra due testi è patente, come nel caso delle *Vendette della luna* delle *Rime nuove* e i *Bienfaits de*

36 Pietro Paolo Trompeo, *op. cit.*, p. 47.

37 Domenico Petrinì, *Postille al Carducci Barbaro*, Messina-Firenze, G. D'Anna, p. 123.

38 *Ibid.*

39 *Ibid.*, p. 159.

la lune dei *Poèmes en prose* baudelairiani (ecco il secondo e ultimo caso di “prelievo” evidente), Carducci non esita ad apporre una nota al suo testo per sottolineare che

questo principio [l'*incipit* delle *Vendette della luna*] è imitato dal principio del XXXVII dei *Petits poèmes en prose*, intitolato *Les bienfaits de la Lune* di Carlo Baudelaire; che incomincia così: «La lune, qui est le caprice même, regarda par la fenêtre pendant que tu dormais dans ton berceau, et se dit: – Cette enfant me plaît. [...]». Del resto, le cose che piacevano tanto al povero Carlo Baudelaire, potente ingegno ammalato, [...] piacciono così poco a me, che la mia poesia non deve altro al poema in prosa di lui. [...] Solo il principio: il resto va a conto mio.⁴⁰

A un'indagine più approfondita dei testi emerge infatti il carattere prudentiale della nota carducciana (Trompeo ha ad esempio riscontrato varie affinità fra le due liriche anche oltre i rispettivi *incipit*),⁴¹ la quale risponde con tutta probabilità all'esigenza, particolarmente sentita da Carducci, di contrapporre la propria esperienza alla dilagante “moda” del decadentismo di derivazione francese in Italia.⁴²

Tornando a *Fantasia*, è anche il simile impiego dell'immagine della navigazione a suggerire il rapporto di questo testo con la lirica baudelairiana: vi è l'immagine dell'anima del poeta colta nell'atto di navigare per effetto della malia femminile, anzitutto, che Carducci poteva riprendere da *Le Serpent qui danse* («Comme un navire qui s'éveille / Au vent du matin / Mon âme rêveuse appareille / Pour un ciel lointain», e «si abbandona l'anima / [...] / e a strane plaghe naviga»), mentre poco oltre entrambi i testi descrivono in modo piuttosto simile la visione del porto dove la traversata si conclude, presente sia nel *Parfum* («Je vois un port rempli de voiles et de mâts») sia in *Fantasia* («mentre una nave in vista al porto ammaina / le rosse vele placida», con perfetta corrispondenza anche tra le «voiles» e le «vele»).

Insomma, il piano dei contenuti conferma il contatto tra i due testi, dal momento che *Fantasia* preleva più di una tessera dalla lirica francese, pur calandole, come si è visto, in un contesto molto mutato, tipicamente carducciano nell'aura di classicità che permea la scena.

Si noti, in aggiunta, che è lo stesso Carducci a utilizzare con insisten-

40 La nota carducciana si legge per intero in Carducci, *Opere scelte*, cit., t. I, pp. 580-581.

41 Cfr. Pietro Paolo Trompeo, *op. cit.*, p. 52.

42 Cfr. a tal proposito Giampiero Carocci, *La polemica antidecadentistica di Giosuè Carducci*, «Belfagor», IV, 3, 1949, pp. 263-282.

za l'immagine della navigazione, sempre in senso metaforico, quando si rivolge a Lina per via epistolare (è a lei che *Fantasia* è dedicata). Così, il 17 maggio 1874: «E vorrei riposarmi e sognare nel caro amplesso, e nel suono delle dolci favelle navigare, lasciandomi andare, alle isole fortunate ove vivono gli eroi»; e così, ancora, il 29 giugno dello stesso anno: «dimenticar tutto [...] per pensare solo alla tua voce, e lasciarsi andare su l'onde armoniose di quella lontano lontano verso altri cieli ed altre terre!».⁴³ La stesura di *Fantasia* risale all'aprile del 1875: considerando il frequente e particolare impiego di questa stessa immagine nei baudelairiani *Fiori*, e tenendo presente che l'invio delle lettere e la composizione dell'ode sono cronologicamente prossimi alla prima lettura carducciana di Baudelaire – si tratta insomma del periodo in cui il poeta italiano accoglie positivamente, senza le successive riserve, la lezione del poeta d'Oltralpe –, mi sembra plausibile che l'impiego della metafora dell'anima che naviga verso lidi idilliaci per effetto della presenza femminile possa risentire direttamente della lettura dei *Fiori del male*. Emerge dunque, anche a partire da questi rapidi rilievi, la netta differenza che separa le letture baudelairiane di Praga e l'autore delle *Barbare*, per cui il primo sfrutta il modello francese anzitutto per “sensualizzare” i soggetti lirici, mentre il secondo espunge dalle proprie liriche ogni patina di sensualità eventualmente derivabile dalle *Fleurs du mal*, procedendo all'inverso a “classicizzare” il contesto di fondo del testo di arrivo, pur ispirato da Baudelaire.

Tornando alla datazione di *Fantasia*, anche molte altre liriche carducciane per le quali la critica ha ipotizzato almeno una suggestione dal modello francese vengono composte entro il 1880 (è l'anno della stroncatura della poesia di Praga da parte di Carducci). Un esempio è *Su l'Adda*, stessa appunto tra il 5 e il 7 luglio 1873. Nonostante la presenza di Baudelaire appaia in questo testo piuttosto sfumata, stavolta è Rodolfo Macchioni Jodi (il meno disposto, generalmente, a riconoscere parentele tra Carducci e il francese) a segnalare che è «qui – nell'ultima strofa [di *Su l'Adda*], per esattezza – che sarebbe rinvenibile traccia di un suggerimento baudelairiano», dato che «nuotare negli occhi femminili [...] è metafora ricorrente nelle *Fleurs*». ⁴⁴ Ai fini della presente disamina si riportano anche la penultima e quartultima strofa del testo:

43 I passaggi dall'epistolario carducciano sono segnalati in Carducci, *Opere scelte*, cit., t. I, p. 856.

44 Rodolfo Macchioni Jodi, *Baudelaire e Carducci*, in Id., *Prodromi di narrativa ottocentesca e altri studi*, Messina-Firenze, G. D'Anna, 1973, pp. 227-357: 292.

Corri tra' rosei fuochi del vespero,
 corri, Addua cerulo: Lidia su 'l placido
 fiume naviga, e amore
 d'ambrosia irriga l'aure.

[...]

O sole, o Addua corrente, l'anima
 per un elisio dietro voi naviga:
 ove ella e il mutuo amore,
 o Lidia, perderannosi?

Non so; ma perdermi lungi da gli uomini
 amo or di Lidia nel guardo languido,
 ove nuotano ignoti
 desiderii e misterii.⁴⁵

L'occasione della lirica si deve a un evento biografico: «un incontro di Carducci e Carolina Cristofori Piva a Lodi, con gita dei due amanti sul fiume»,⁴⁶ a cui alludono i versi della prima strofa riportata; a partire dalla seconda però (la penultima, come si è detto, di *Su l'Adda*), si assiste a un cambio di prospettiva, per cui è l'anima del poeta a navigare, stavolta, al seguito della donna amata. Siamo insomma di fronte a un ulteriore caso di ripresa della metafora già utilizzata da Baudelaire, presente in *La Chevelure* («Comme d'autres esprits voguent sur la musique, / Le mien, ô mon amour! nage sur ton parfum») così come in *Le Serpent qui danse* («Comme un navire qui s'éveille / [...] / Mon âme rêveuse appareille»). Persino il desiderio descritto da Carducci, di «perders[si] lungi da gli uomini», negli occhi di Lidia, sembra infine ricordarsi dell'*incipit* dell'*Invitation au voyage*, dove il paese sognato, che somiglia a Jeanne, conserva «l'incanto misterioso dei [s]uoi occhi».⁴⁷

Se si rimane ora all'ultima strofa e ci si sofferma sulla metafora che paragona lo sguardo femminile a uno specchio d'acqua, che come anticipato è stata ricondotta dalla critica alla lettura dei *Fiori* da parte di Carducci, si

45 Il testo si legge in Carducci, *Opere scelte*, cit., pp. 790, 794-795.

46 *Ibid.*, p. 790.

47 Si riportano nuovamente i versi baudelairiani: «Aimer et mourir / Au pays qui te ressemble! / Les soleils mouillés / De ces ciels brouillés / Pour mon esprit ont les charmes / [...] / De tes traîtres yeux».

dovrà aggiungere che la stessa immagine si ritrova in un frammento inviato da Carducci ad Adele May (amica di Sommaruga e frequentatrice dei «famosi saloni gialli della “Cronaca Bizantina”») ⁴⁸ il 2 aprile 1883, in occasione del compleanno di lei. Gli occhi della donna vengono stavolta assimilati a dei laghi:

O Delia, dei laghi lombardi
 La fulgida calma natia
 Ondeggia ne' vaghi tuoi sguardi,
 Lampeggia gl'inviti a salpar.

E naviga l'anima mia... ⁴⁹

Proprio la corrispondenza tra gli occhi di Delia e il lago conta un precedente in *Le Poison*, una lirica particolarmente indicativa della speciale malia del femminile baudelairiano: «Tout cela ne vaut pas le poison qui découle / De tes yeux, de *tes yeux verts*, / Lacs où mon âme tremble et se voit à l'envers...» (vv. 11-13). ⁵⁰ Carducci ribalterebbe insomma il movimento increspato dell'acqua di Baudelaire, dove l'anima trema, in un'immagine di calma, evitando qualsiasi eventuale allusione erotica o connotazione “maudite” nel testo di arrivo (lo stesso emergeva dal confronto fra *Fantasia e Parfum exotique*). ⁵¹ Si può insomma di nuovo sondare la distanza tra la lirica carducciana e l'esperienza poetica di Praga a partire dalle specifiche tipologie di riuso del modello: nelle *Penombre*, i «vaghi ondeggiamenti» del corsetto, seppur ricondotti dai lettori a *Le Beau Navire*, non avevano altro scopo che rafforzare la seduttività della protagonista femminile; Carducci, che applica la stessa tipologia di movimento alla descrizione della bellezza femminile («La fulgida calma [...] / Ondeggia ne' vaghi tuoi sguardi»), resta aderente allo sfondo idillico e marino degli ipotesti baudelairiani, sfruttando proprio il legame che gli occhi-lago di Delia natural-

48 Pietro Paolo Trompeo, *op. cit.*, p. 43.

49 Il frammento si legge in *Ibid.*, p. 44.

50 Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, cit., p. 49.

51 La critica non ha mai fatto puntualmente riferimento a *Le Poison* per quanto riguarda la corrispondenza tra gli occhi della donna e il lago in Baudelaire, ma si è limitata a parlare della comune metamorfosi, nel francese e in Carducci, della donna in paesaggio, riconducendo il dato, per quanto riguarda le occorrenze nella lirica carducciana, al magistero baudelairiano. Così per esempio Trompeo, che ha parlato a tal proposito di una «panteistica metamorfosi della bellezza muliebre in bellezza paesistica» (Pietro Paolo Trompeo, *op. cit.*, p. 44).

mente instaurano con il tema della navigazione, quasi che il breve frammento si concludesse nel nome di un nuovo, del tutto riformulato, *Invito al viaggio*: «E naviga l'anima mia...».

ROMANTICISMI



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

Naufrage

Alain Montandon

ANNO VII – 2022

NAUFRAGE

Alain MONTANDON (*Université Clermont Auvergne*)

alain.montandon@uca.fr

RÉSUMÉ : Considéré souvent comme un effet de l'*hybris* humaine, transgression d'une limite ou châtiment de Dieu, le naufrage est aussi un *topos* esthétique relevant du sublime. Il s'agira ici d'explorer un voyage en mer, celui de *Paul et Virginie* de Bernardin de Saint-Pierre, qui se termine par un sublime naufrage, issue tragique et épique propre aux entreprises océaniques. Moment grandiose et transfiguration angélique, qui dramatise les contrastes entre désirs transgressifs de la puberté et tabou mortifère de la virginité - comme dans *Atala* -, entre conditionnement social, vanité d'une richesse promise et pastorale de la terre nourricière finalement reniée, le dénouement du roman aura un succès qui transcendera l'écriture pour investir la gravure et la peinture, jusqu'aux représentations dans les objets de la vie quotidienne.

ABSTRACT: Often considered as an effect of human *hybris*, a transgression of a limit or a divine punishment, shipwreck is also an aesthetic *topos* of the sublime.

This article will explore a sea voyage, the one of *Paul and Virginie* by Bernardin de Saint-Pierre, which ends with a sublime shipwreck, a tragic and epic outcome specific to oceanic enterprises. A grandiose moment and an angelic transfiguration, which dramatizes the contrasts between transgressive desires of puberty and the deadly taboo of virginity - as in *Atala* -, between social conditioning, vanity of a promised wealth and pastoral of the mother earth finally denied, the ending of the novel will have a success that will transcend writing to invest engraving and painting, up to representations in everyday objects.

MOTS CLÉS : *Paul et Virginie*, Bernardin de Saint-Pierre, naufrage, sublime, transfiguration, réception, peinture, Vernet.

KEYWORDS : *Paul et Virginie*, Bernardin de Saint-Pierre, Shipwreck, Sublime, Transfiguration, Reception, Painting, Vernet.

NAUFRAGE

Alain MONTANDON (*Université Clermont Auvergne*)

alain.montandon@uca.fr

Le voyage en mer a été longtemps considéré, non sans raison, comme une aventure périlleuse et le naufrage a toujours été un des grands risques de la navigation. Quand celui-ci survient, il est alors interprété de diverses façons pour en trouver un sens et intégrer la catastrophe dans la conscience. L'une des raisons imputables au naufrage a été la transgression d'une limite, imputable soit à la curiosité due à des quêtes illégitimes provoquées par l'*hybris* humaine, soit encore par des châtements d'ordre divin. On sait que dans l'*Odyssée* d'Homère les embûches – et donc les naufrages – qui parsèment le retour d'Ulysse à Ithaque proviennent de la colère des dieux offensés et tout particulièrement de Poséidon. Dans la *Divine Comédie*, où Dante invente un dernier voyage d'Ulysse, le naufrage final apparaît comme le châtement de celui qui s'est rendu coupable de vouloir trop savoir en franchissant les Colonnes d'Hercule et en naviguant jusqu'au monde interdit aux humains. Le châtement prend toujours des proportions grandioses et terribles:

[...]

*lorsque nous apparut une montagne brune,
dans la distance, et qui semblait si haute
que je n'en avais jamais vue de pareille.
Nous nous réjouîmes, et la joie se changea vite en pleurs,
car de la nouvelle terre un tourbillon naquit,
qui vint frapper le navire à l'avant.
Il le fit tourner trois fois avec les eaux,
à la quatrième il lui dressa la poupe en l'air,
et enfonça la proue, comme il plut à un Autre.
jusqu'à ce que la mer fût refermée sur nous.¹*

1 Dante, *Enfer*, Chant XXVI, traduction de Jacqueline Risset, Paris, Flammarion, 2021.

Quanto n'apparve una montagna bruna,
 Per la distanza, e parvemì alta tanto,
 Quanto veduta non n'aveva alcuna.
 Noi ci allegrammo, e tosto tornò in pianto
 Che dalla nuova terra un turbo nacque,
 E percosse del legno il primo canto.
 Tre volte il fe' girar con tutte l'acque,
 Alla quarta levar la poppa in suso,
 E la prora ire in giù, com' altrui piacque,
 Infin che 'imar fu sopra noi rinchiuso.

L'idée d'une faute à expier est fréquemment présente dans la relation des naufrages en littérature et chez Daniel Defoe, le naufrage de son *Robinson Crusoé* en 1719 trouve sa source dans la désobéissance au départ du jeune Robinson.

Comme le résume Claudio Milanesi:

Dans toute aventure sur la mer, on retrouve un fonds commun constitué par trois éléments de continuité: I. la mer constitue la limite des entreprises humaines, la frontière au-delà de laquelle d'autres forces indépendantes de l'homme l'emportent. II. la mer est le lieu du désordre et de l'imprévisible. III. *andar per mare*, prendre la mer, est toujours un départ vers la recherche de quelque chose de plus ; c'est notamment la recherche de la richesse, de l'opulence par rapport à la simple survie assurée par le travail agricole. D'où le lien – déjà évident dans le *Décameron*, l'une des sources majeures de la littérature occidentale – entre l'eau et l'argent.²

Il convient cependant d'ajouter que si la navigation maritime a été la métaphore de l'existence humaine, l'image du naufrage a fortement impressionné les représentations au point d'être non seulement une figuration morale et religieuse, mais aussi un *topos* esthétique relevant du sublime. Au XVIII^e siècle, les marines représentant le naufrage d'un navire en perdition sont à la mode et la peinture de l'impuissance des spectateurs restés sur la terre ferme face aux éléments déchaînés exacerbe les émotions. Joseph Vernet (1714-1789), dont on a pu dire qu'il était le précurseur du romantisme maritime, a produit de nombreuses scènes de naufrage,

2 Claudio Milanesi, *Les récits de naufrage : un essai de structuralisme thématique*, « Cahiers d'études romanes », 1, 1998, p. 1-18.

marines de pure imagination qui prennent toute leur ampleur dans les décennies 1760-1770, avec leurs scènes de tempêtes tel ce *Navire en péril près d'une côte rocheuse* (1764). Ciels orageux, rochers menaçants contre lesquels les vagues viennent se briser, bateaux en perdition sous les regards terrifiés des spectateurs sont les éléments communs de ces tableaux dramatiques. «Tout ce qui étonne l'âme, tout ce qui imprime un sentiment de terreur conduit au sublime» écrira Diderot dans son *Salon* de 1767. Nombreux sont ceux qui suivent Vernet dans cette veine, comme Lacroix de Marseille (1700-1782), Henry d'Arles (1734-1784), puis Philippe Tanneur (1789-1863), Théodore Gudin, Eugène Isabey, Géricault, François Auguste Biard, et tant d'autres romantiques. Gaëlle Rio, directrice du Musée de la Vie romantique à Paris, qui leur consacra en 2021 une exposition,³ en rend justement compte: «La tempête météorologique qu'on voit à travers tous ces éléments naturels, c'est le miroir de la tempête de l'âme». La mer immense, dominatrice et cruellement mortelle est alors une source d'inspiration à la mode qui répond aux tourments secrets de l'époque.

Nous avons choisi d'explorer un voyage en mer qui se termine par un sublime naufrage, celui narré dans le roman de Bernardin de Saint-Pierre, *Paul et Virginie*, publié en 1788 dans le quatrième tome de ses *Études de la nature*, puis en volume séparé en 1789, qui connut un immense succès⁴ au point que certaines scènes seront à l'origine de nombreux produits dérivés (indiennes, pendules, assiettes, éventails, etc.). Bernardin de Saint-Pierre a une bonne connaissance de la mer ; né au Havre, il a dès 12 ans accompagné un de ses oncles, capitaine de navire, en Martinique. Sa vie fut marquée par des voyages maritimes dont il gardera le souvenir dans un gros ouvrage, *Voyage à l'île de France, à l'île de Bourbon et au cap de Bonne-Espérance* (1773).

Rappelons brièvement la diégèse de ce roman. Paul et Virginie sont élevés comme frère et sœur par deux mères monoparentales dans la splendeur naturelle des paysages tropicaux et dans l'isolement du reste du monde. Ils mènent une vie idyllique baignant dans la vertu, la simplicité et l'altruisme, vivant du travail de leurs mains et de ce que leur prodigue la nature. Un moment important est la rencontre de Paul et Virginie avec une esclave en fuite suite aux mauvais traitements reçus et qu'ils ramènent à son

3 *Tempêtes et naufrages, de Vernet à Courbet*, exposition, Paris, Musée de la Vie romantique, 18 novembre 2020-14 mars 2021. Catalogue sous la direction de Gaëlle Rio, Paris, Paris-musées - Musée de la vie romantique, 2020.

4 On compte 56 éditions jusqu'en 1799, dont 20 traductions, et qui sont l'occasion d'une importante production iconographique.

maître dans l'espoir d'un pardon. Malheureusement ils se perdent en chemin et retrouvés par Domingue et le chien Fidèle, ils apprennent que l'esclave a été sévèrement punie. Les deux enfants devenus adolescents, les mères s'accordent pour les marier, mais elles jugent que c'est trop tôt pour le faire, Virginie va être envoyée chez une riche tante en France, après avoir été convaincue par le gouverneur de l'île. Après deux ans d'absence Virginie revient, mais son bateau est pris dans une tempête et échoue sur les rochers sous les yeux de Paul. Virginie par pudeur selon l'auteur, refuse de se déshabiller pour mieux nager et meurt noyée. Paul succombe à la douleur de la perte de sa bien-aimée et les deux mères décèdent également rapidement.

Le roman, qualifié de pastorale par son auteur, nourri d'œuvres canoniques comme le *Télémaque* de Fénelon, la *Nouvelle Héloïse* de Rousseau, le conte moral à la Marmontel, et la pastorale de Florian, mais aussi des grands classiques (Homère, Virgile, la Bible), est l'histoire d'une idylle qui va être peu à peu détruite, le paysage enchanteur plein de douceur devenant une tragédie sublime et terrible. Exaltant la simplicité, la vertu et la nature, *Paul et Virginie* exacerbe une sensibilité préromantique à l'origine d'un flot de larmes. Ainsi Dupont de Nemours avoue: «Je viens de fondre en larmes en relisant *Paul et Virginie*» et le jeune Bonaparte: «*Paul et Virginie* m'a coûté bien des larmes». ⁵ Grimm parle de «la sensibilité la plus pure et la plus touchante», de «la passion la plus douce et la plus naturelle» et de «l'expression soutenue d'un sentiment vif et profond». ⁶

Ayant «désiré réunir à la beauté de la nature entre les tropiques la beauté morale d'une petite société», l'auteur a voulu montrer «que notre bonheur consiste à vivre suivant la nature et la vertu» (*Avant-propos* de 1788). ⁷ Mais la nature a une double face, féconde et destructrice à la fois. La puberté qui surprend et bouleverse Virginie est assimilée à un ouragan catastrophique qui vient à fissurer les liens antérieurs.

Cependant ces chaleurs excessives élevèrent de l'océan des vapeurs qui couvrirent l'isle comme un vaste parasol. Les sommets des montagnes les rassembloient autour d'eux, et de longs sillons de feu sortoient de temps en temps de leurs pitons embrumés. Bientôt des tonnerres affreux firent re-

5 Voir André Monglond, *Le préromantisme français*, Grenoble, Arthaud, 1930, t. II, p. 432-433.

6 *Correspondance littéraire philosophique et critique de Grimm et Diderot*, Paris, Furne, 1831, vol 14, p. 103 [juillet 1788].

7 Jacques-Henri Bernardin de Saint-Pierre, *Paul et Virginie*, in Id., *Études de la nature*, Paris, Deterville, 1804, tome IV, p. 71.

tentir de leurs éclats les bois, les plaines et les vallons ; des pluies épouvantables, semblables à des cataractes, tombèrent du ciel. Des torrents écumeux se précipitoient le long des flancs de cette montagne : le fond de ce bassin étoit devenu une mer ; le plateau où sont assises les cabanes, une petite isle ; et l'entrée de ce vallon, une écluse par où sortoient pêle-mêle avec les eaux mugissantes les terres, les arbres et les rochers.⁸

Les chaleurs excessives qui désolent l'île trouvent leur écho aux troubles du sommeil de Virginie saisie par « un feu dévorant ». La fureur de la tempête a amené la destruction du jardin où tout était bouleversé et frappé de mort : « mais il n'y avoit plus aux environs ni gazons, ni berceaux, ni oiseaux, excepté quelques bengalis qui, sur la pointe des rochers voisins, déploroient par des chants plaintifs la perte de leurs petits ». Virginie assène alors une vérité qui deviendra la sienne « Tout périt sur la terre ; il n'y a que le ciel qui ne change point ». C'est aussi signifier que l'amour terrestre lui-même ne peut concurrencer le fantasme d'un amour absolu, de cet amour romantique qui ne peut être qu'en échappant à toute concrétisation terrestre.

L'idée d'un embarquement germe alors. Le départ en mer était déjà attribué par Hésiode au « désir d'une vie meilleure », jugée d'ailleurs comme une témérité provenant de la déraison du cœur. Hans Blumenberg dans son ouvrage évoque à son tour ce désir de prendre la mer :

Qu'est-ce qui a pu pousser l'homme à quitter la terre ferme pour la mer, si ce n'est la lassitude de n'être que chichement nourri par la nature et la monotonie du travail agricole, si ce n'est l'avidité du gain vite réalisé et la perspective de gagner plus qu'il n'est raisonnablement nécessaire.⁹

Alors que Marguerite voudrait marier les deux adolescents, consciente du progrès de la passion de Virginie, la mère de celle-ci objecte la pauvreté et envisage d'envoyer Paul en Inde pour acheter quelque esclave. Le voyage maritime aux Indes serait favorisé par la saison favorable pour un voyage de six semaines au plus et d'autant de temps pour en revenir. À la volonté de séparer les deux adolescents, Paul objecte le bonheur de la culture des champs opposée à « je ne sais quel projet de fortune ».¹⁰

8 *Ibid.*, p. 133.

9 Hans Blumenberg, *Naufrage avec spectateur, paradigme d'une métaphore de l'existence*, Paris, L'Arche, 1994, p. 11.

10 Bernardin de Saint-Pierre, *Paul et Virginie*, cit., p. 137.

Madame de la Tour, effrayée des progrès de la sexualité de Virginie, trouve dans une lettre arrivée par un vaisseau venant de France un argument favorable à l'éloignement de sa fille. Une vieille tante se souvenant de sa nièce lui enjoint de lui envoyer Virginie pour parfaire son éducation, en faire un bon parti à la cour et pour lui donner tous ses biens en héritage. Si dans un premier moment on semble renoncer au voyage, l'arrivée du gouverneur vient conforter l'entreprise de cette tante qui use de son autorité auprès de M. de la Bourdonnais pour que celui-ci exécute ses ordres. Aussi dépose-t-il un gros sac de piastres destiné aux préparatifs du voyage de Virginie.

On voit bien comment s'opposent deux conceptions, l'une attachée à une vie simple dans la nature, l'autre fondée sur les représentations de la fortune et de la vie sociale, administrative et politique. Le gouverneur s'exclame « Pourquoi vient-on aux isles ? n'est-ce pas pour y faire fortune ? »,¹¹ une idée bien étrangère aux deux familles.

Pour ne pas abandonner l'occasion d'une immense fortune, M. de la Bourdonnais presse Madame de la Tour d'envoyer sa fille sur un vaisseau prêt à partir. Celle-ci ne peut que saisir la circonstance de séparer pour quelque temps Virginie et Paul et son projet se trouve secondé par un ecclésiastique envoyé par le gouverneur. Aussi Virginie finit-elle par accepter, puisque c'est « l'ordre de Dieu » : « Que la volonté de Dieu soit faite ! dit-elle en pleurant ».¹²

Paul évoque les dangers de la mer qui terrorisent Virginie, mais puisque le départ est fixé, il voudrait se jeter à la mer en maudissant de manière prémonitoire le funeste projet : « puisse cet océan où vous l'exposez ne jamais vous la rendre ! puissent ses flots vous rapporter mon corps, et le roulant avec le sien parmi les cailloux de ces rivages, vous donner, par la perte de vos deux enfants, un sujet éternel de douleur ! ».¹³

Le douloureux départ est l'une des scènes les plus reprises dans les illustrations du roman et les dangers du voyage maritime servent à opposer la pastorale de la terre nourricière à la mer, « élément furieux », voie des conquêtes épiques et des profits mercantiles. Les citations que fait le Vieillard des *Géorgiques* de Virgile, « Fortunatus et ille deos qui novit agrestes ! » (« Heureux de ne connaître que les divinités champêtres ! ») et « At segura quies, et nescia fallere vita » (« Ici est une bonne conscience, et une vie qui ne sait pas tromper »)¹⁴ sont reprises par Virginie :

11 *Ibid.*, p. 141.

12 *Ibid.*, p. 145.

13 *Ibid.*, p. 154.

14 *Ibid.*, p. 111-112.

Virginie chantoit le bonheur de la vie champêtre, et les malheurs des gens de mer que l'avarice porte à naviguer sur un élément furieux, plutôt que de cultiver la terre, qui donne paisiblement tant de biens.¹⁵

Youmma Charara écrit très justement qu'« il n'est donc pas si surprenant de rencontrer un *topos* épique (la tempête et le naufrage) comme complément narratif à l'histoire des bergers amoureux, dès lors que Virginie a enfreint les limites spatiales qui enferment habituellement les personnages des pastorales».¹⁶ Ce changement de registre bascule le récit dans le tragique épique propre aux entreprises océaniques.

La césure est fortement marquée dans le passage où Virginie parcourt distraitemment le « vaste et sombre horizon, distingué du rivage de l'île par les feux rouges des pêcheurs ». Le fanal du vaisseau où elle doit s'embarquer pour l'Europe désigne la limite qu'elle s'apprête à franchir. « À cette vue elle se troubla, et détourna la tête pour que Paul ne la vît pas pleurer».¹⁷ Le départ, douloureuse transgression, est un irrémédiable déchirement, la fin de l'idylle, de la naïveté et de l'innocence propre à l'utopie pastorale.

Le naufrage de Virginie

Chaque fois, Bernardin insiste sur le cadre, la présence de paysages et l'harmonie entre ceux-ci et les sentiments présents. L'un des grands moments pour ne pas dire le *climax* du récit est évidemment le naufrage du vaisseau le Saint-Géran et la noyade de Virginie. La gravure de Prud'hon est sans doute la plus forte dans la dramatisation de celle qui comme ange « prend son vol vers les cieux ».¹⁸ Moment grandiose, terrible et sublime dans sa démesure emphatique, que celui du tableau de Virginie levant des yeux sereins, avec une main pudique sur ses vêtements tourbillonnés par les vents en furie, l'autre main sur son cœur, et offrant le spectacle de sa transfiguration angélique dans une immobilité faisant contraste avec le déchaînement des eaux écumantes.

Bernardin s'est inspiré de naufrages réels et particulièrement de celui du Saint-Géran. S'il a changé la date du naufrage de ce navire de la Compagnie française des Indes orientales qui périt en mer au nord-est de l'île

¹⁵ *Ibid.*, p. 121.

¹⁶ Youmma Charara, Paul et Virginie, *récit poétique*, «Poétique», 1, 2010, p. 99.

¹⁷ Bernardin de Saint-Pierre, *Paul et Virginie*, cit., p. 150.

¹⁸ *Ibid.*, p. 207.

de France pour celle du 24-25 décembre au lieu du 17 août 1744, l'histoire de l'idylle authentique de Louise Augustine Cailloux et de l'enseigne Longchamps de Montendre qui tous deux périrent dans les eaux, la première ayant refusé de se dévêtir pour regagner la côte en dépit des supplications de son fiancé inspira directement la fin de *Virginie*.¹⁹

La description du naufrage du Saint-Géran que fait Bernardin n'est pas sans rappeler les tableaux de Claude-Joseph Vernet dans les mouvements désordonnés d'un navire battu par des flots en furie. Il nous rappelle aussi que si «les images du bonheur nous plaisent, mais celles du malheur nous instruisent»,²⁰ le spectateur qui reste sur le rivage éprouve un sentiment de sérénité qui redouble à la vue d'un danger dont il est préservé. Hans Blumenberg dans *Naufrage avec spectateur, paradigme d'une métaphore de l'existence*²¹ présente le « naufrage » comme métaphore de l'existence humaine, de ses périls, de ses limites. Naufrage qui ne prend son sens qu'au regard d'un spectateur, fasciné ou contemplatif, distancié ou impliqué, dans le spectacle de la faillite des aventures humaines, du désordre de l'Histoire. Ce que Bernardin appelle le bonheur négatif. Or cette même disposition est aussi celle de celui qui regarde les toiles, la vue du malheur de *Virginie* étant pour lui une heureuse leçon morale.

Ils [quelques bons livres] font encore servir à mon bonheur le monde même que j'ai quitté: ils me présentent des tableaux des passions qui en rendent les habitants si misérables, et par la comparaison que je fais de leur sort au mien, ils me font jouir d'un bonheur négatif. Comme un homme sauvé du naufrage sur un rocher, je contemple de ma solitude les orages qui frémissent dans le reste du monde ; mon repos même redouble par le bruit lointain de la tempête.²²

D'un côté la représentation du bonheur dans une île plus rêvée que réelle, fermée sur elle-même dans l'espace clos de l'idylle enfantine vivant au rythme du temps circulaire des saisons et de l'ignorance, dans un monde où la critique de l'esclavage est celle du mauvais maître, car on continue à développer le 'bon' esclavage familial. De l'autre côté, un destin tragique venant brusquement briser le bonheur. Ce que Jean-Michel

19 Voir Raymond Hein, *Le Naufrage du Saint-Géran, la légende de Paul et Virginie*, Île Maurice-Paris, Éditions de l'Océan Indien – F. Nathan, 1981.

20 Bernardin de Saint-Pierre, *Paul et Virginie*, cit., p. 155.

21 Cf. *supra*, n. 8.

22 Bernardin de Saint-Pierre, *Paul et Virginie*, cit., p. 172.

Racault, en reprenant William Blake, appelle très justement les chants de l'innocence et les chants de l'expérience,²³ autrement dit le passage de l'illusion d'un rêve d'enfance à la réalité d'un monde plus adulte, en l'occurrence la désagrégation de l'innocence édénique par l'éveil de la puberté, la découverte de la sensualité avec le bain nocturne, la tentation incestueuse et la mélancolie de la vierge qui s'enfonce dans le silence. La question de son 'suicide' alimente un débat qui reste ambigu chez Bernardin, car si d'un côté la pudeur est une expression de la nature, comme le voudrait Rousseau, elle est aussi le résultat d'un conditionnement social et la pudeur serait alors l'effet corrompateur de la société parisienne éloignée des valeurs de la nature. Avec la catastrophe du Saint-Géran cette fatale pudeur déconstruit le mythe d'une origine paradisiaque, car la chute vient de l'intérieur, de la nature elle-même, qu'il s'agisse de la sexualité ou des effets dévastateurs d'une tempête.

L'arrivée du Saint-Géran est annoncée par une couleur, un pavillon blanc, qui sera récurrente tout au long de la tempête avec l'écume des vagues d'un « blanc éblouissant » et d'innombrables « flocons blancs », blancheur qui sert à relever par contraste les « étincelles de feu » et le creux des « vagues noires ».²⁴ L'accumulation des contrastes participe de la dramatisation du tableau. Ainsi l'immobilité des grands rochers s'oppose au dynamisme des « nuages d'une forme horrible qui traversoient le zénith avec la vitesse des oiseaux ».²⁵ L'antithèse entre la terre ferme et la mer destructrice prend des allures d'apocalypse que rendent possibles les marques du sublime de la catastrophe, avec l'énormité des voûtes d'eau, la furie des vagues, le grossissement horrible de la mer, autant de termes négatifs qui viennent s'opposer à l'ancien bonheur exotique. Le naufrage comme inversion des signes retourne une nature idyllique et bienfaitrice en une nature épique et destructrice. Le combat du héros pour délivrer sa bien-aimée des bras du monstre marin rappelle sans doute Andromède enchaînée livrée au Triton. Mais ici nul Persée pour la délivrer, puisque la défaite est consommée lorsque « hélas! tout fut englouti ».²⁶ Et bien que le dernier sauveteur possible soit comparé à Hercule, l'échec de ses tentatives n'en est que plus grand.

La rupture des câbles de l'avant, ayant eu pour conséquence de précipiter le navire sur les rochers, symbolise la rupture du lien entre les amants.

23 Jean-Michel Racault, *Introduction à Paul et Virginie*, Paris, Le livre de poche, 1999, p. 25 et suiv.

24 Bernardin de Saint-Pierre, *Paul et Virginie*, cit., p. 200 et p. 205.

25 *Ibid.*, p. 205.

26 *Ibid.*, p. 207.

La mer qui sépare les amants est un *topos* récurrent en littérature, si le héros du premier navigateur dans l'idylle de Gessner surmonte l'obstacle pour trouver le bonheur, des récits comme celui de Héro et Léandre se terminent tragiquement. Les nombreux naufrages des romans baroques éloignent quant à eux tragiquement les amoureux l'un de l'autre pour de longues périodes.

La mort de Virginie est également une rupture instaurée par ce que j'appellerais le clivage maritime, car la mer est une frontière, une limite transgressive qui change le voyageur. Le réflexe de la pudeur de Virginie qui repousse l'aide apportée est le fruit de l'éducation puritaine reçue en France, un 'savoir-vivre' appris aux dépens de l'instinct naturel de survie. Mais les méfaits de la civilisation européenne ne s'arrêtent pas à des considérations rousseauistes. La mort de Virginie suit la prédestination de son nom et le même tabou mortifère de la virginité que l'on trouve dans *Atala* de Chateaubriand où un même chemin mène de l'idylle exotique à la catastrophe finale de la mort de l'aimée avec la même image d'une vierge qui semble prendre son envol vers les cieux.²⁷

Le refoulement des sens pour un virage mystique est signifié par le rejet de Virginie sans doute troublée par la vue de cet Hercule viril et nu et qui détourne de lui sa vue. Ainsi qu'on a pu souvent le constater, l'orage et le naufrage pourraient être une transposition des états passionnels de Virginie, le conflit entre la force inouïe de la nature avec la culture et ses conventions artificielles.

« Virginie, voyant la mort inévitable, posa une main sur ses habits, l'autre sur son cœur, et levant en haut des yeux sereins, parut un ange qui prend son vol vers les cieux».²⁸ Son geste est une défense de son corps (à l'endroit même du sexe sur la gravure de Prudhon), la main sur son cœur témoignant de son amour idéaliste et les yeux vers le ciel faisant d'elle une martyre chrétienne et un ange près de s'envoler. La sublimité du tableau semble faire écho à Diderot décrivant les scènes de naufrage de Vernet, telles qu'il les représente dans le *Salon* de 1763 :

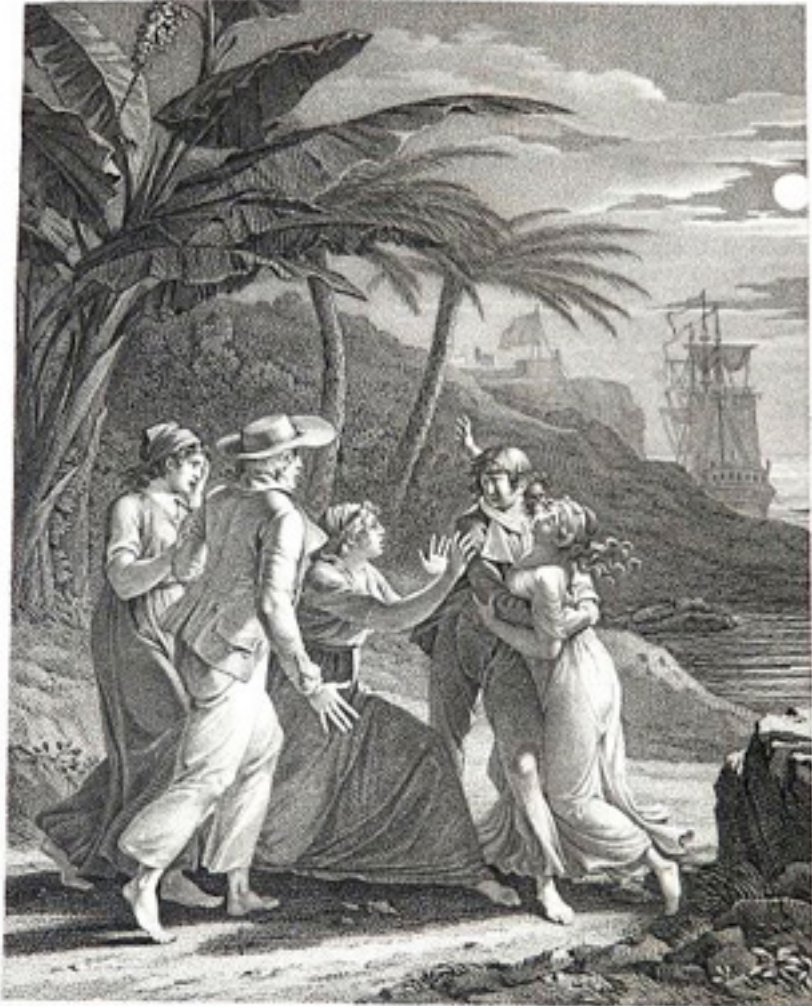
27 "Ses yeux levés vers l'astre de la nuit, ses joues brillantes des pleurs de la religion et de l'amour, étaient d'une beauté immortelle. Plusieurs fois il me sembla qu'elle allait prendre son vol vers les cieux ; plusieurs fois je crus voir descendre sur les rayons de la lune et entendre dans les branches des arbres, ces Génies que le Dieu des chrétiens envoie aux ermites des rochers, lorsqu'il se dispose à les rappeler à lui » (François-René de Chateaubriand, *Atala*, in Id., *Œuvres Complètes*, Paris, N. Chaix, 1865, p. 16).

28 Bernardin de Saint-Pierre, *Paul et Virginie*, cit., p. 207.

S'il suscite une tempête, vous entendez siffler les vents et rugir les flots; vous les voyez s'élever contre les rochers et les blanchir de leur écume. Les matelots crient; les flancs du bâtiment s'entr'ouvrent; les uns se précipitent dans les eaux; les autres, moribonds, sont étendus sur le rivage. Ici des spectateurs élèvent leurs mains aux cieux; là une mère presse son enfant sur son sein; d'autres s'exposent à périr pour sauver leurs amis ou leurs proches; un mari tient entre ses bras sa femme à demi pâmée; une mère pleure sur son enfant noyé; cependant le vent applique ses vêtements sur son corps et vous en fait discerner les formes; des marchandises se balancent sur les eaux, et des passagers sont entraînés au fond des gouffres.²⁹

L'océan est personnalisé comme un actant qui après avoir été l'opposant qui brise le navire joue le rôle d'adjuvant en restituant le corps dans la baie du Tombeau. Ainsi au terme de ce parcours, le naufrage apparaît-il comme la finalité du voyage maritime, la punition rédemptrice de désirs transgressifs, ceux d'une libido envahissante depuis la scène de Virginie au bain jusqu'aux déchainements orgastiques de tous les éléments, ceux d'avoir accepté la vanité d'une richesse promise et d'une éducation mondaine et finalement, en prenant la mer, d'avoir renié cette nature agreste telle que la louait Virgile dans les *Géorgiques*.

29 Denis Diderot, *Salon de 1763*, «Vernet», in Id., *Salons*, éd. J. Assézat et M. Tourneux, Paris, Garnier, 1876, X, p. 201.



LES ADIEUX.

Je pars avec elle, rien ne pourra m'en détacher.

Bernardin de Saint-Pierre, *Paul et Virginie*, Paris, Didot, 1806,
 dessin de Moreau le jeune, gravé par M. Prot
 Bibliothèque nationale de France



Dessiné par P. P. Prud'hon

Gravé par B. Roger

NAUFRAGE DE VIRGINIE.

Elle parut un ange qui prend son vol vers les cieux .

Bernardin de Saint-Pierre, *Paul et Virginie*, Paris, Didot, 1806,
dessin de P. P. Prud'hon, gravé par P. Roger
Bibliothèque nationale de France

Commentaire de Bernardin de Saint-Pierre à la planche ci-dessus:

La cinquième planche représente le naufrage de Virginie ; le titre en est au bas avec ces paroles du texte, *Elle parut un ange qui prend son vol vers les cieux*. On ne voit qu'une petite partie de la poupe et de la galerie du vaisseau le S. Géran ; mais il est aisé de voir à la solidité de ses membres et à la richesse de son architecture que c'est un gros vaisseau de la Compagnie française des Indes. Une lame monstrueuse, telle que sont celles des ouragans des grandes mers, s'engouffre dans le canal où il est mouillé, engloutit son avant, l'incline à bâbord, couvre tout son pont, et s'élevant par-dessus le couronnement de sa poupe, retombe dans la galerie dont elle emporte une partie de la balustrade. Les feux semblent animer ses eaux écumantes, et vous diriez que tout le vaisseau est dévoré par un incendie. Virginie en est environnée ; elle détourne les yeux de sa terre natale, dont les habitants lui témoignent d'impuissants regrets, et du malheureux Paul, qui nage en vain à son secours, prêt à succomber lui-même à l'excès de son désespoir, autant qu'à celui de la tempête. Elle porte une main pudique sur ses vêtements tourbillonnés par les vents en furie ; de l'autre, elle tient sur son coeur le portrait de son amant qu'elle ne doit plus revoir, et jette ses derniers regards vers le ciel, sa dernière espérance. Sa pudeur, son amour, son courage, sa figure céleste, font de ce magnifique dessin un chef-d'oeuvre achevé.³⁰

30 Bernardin de Saint-Pierre, *Préambule*, in Id. *Pierre et Virginie*, Paris, Didot, 1806, p. xlvj.



Paul et Virginie, 1803, toile de coton imprimée à la plaque de cuivre,
dessin de J.-B. Huet.

Manufacture Oberkampf/Musée de la Toile de Jouy, inv. 007.10.1.

In Alain Montandon, *La Littérature dans la toile (de Jouy)*, « Sociopoétiques », 6, 2021,

<https://revues-msh.uca.fr/sociopoetiques/index.php?id=1440>



Joseph Vernet (Avignon 1714 – Paris 1789), *Naufrage pendant la tempête*, 1788

Huile sur toile, 870 x 1140

Avignon, Musée Angladon – Collection Jacques Doucet

© Fondation Angladon-Dubrujeaud



Le Vaisseau d'Hélène
ou les fantômes du Romantisme
dans *La Femme de trente ans*
de Balzac

Véronique Bui

ANNO VII – 2022

**LE VAISSEAU D'HÉLÈNE OU LES FANTÔMES
DU ROMANTISME DANS
LA FEMME DE TRENTE ANS DE BALZAC**

Véronique BUI (*Université Le Havre-Normandie*)
veronique.bui@univ-lehavre.fr

RÉSUMÉ : Nourri des lectures des auteurs romantiques, le vaisseau d'Hélène, avec son cadre : la mer, et ce qui s'y déroule : sur le pont, des combats de pirates ; dans la cabine, l'amour d'une famille riche et unie, est un hapax dans l'œuvre de Balzac. Devenu l'auteur de *La Comédie humaine*, cette entreprise littéraire dont l'ambition est de cartographier la société de son temps, Balzac ne peut que désavouer le chapitre de *La Femme de trente ans* « Le capitaine parisien » rédigé dix ans plus tôt et centré sur le commandant du vaisseau d'Hélène. Mais il le désavoue d'autant plus qu'avec *La Comédie humaine*, Balzac est désormais l'auteur d'une mythologie maritime moderne car fluviale avec notamment cet autre fleuve des Enfers qu'est la Seine.

ABSTRACT : Nourished by the readings of Romantic authors, Hélène's vessel, with its setting: the sea, and what takes place there: on deck, pirate fights; in the cabin, the love of a rich and united family, is a hapax in Balzac's work. Having become the author of *La Comédie humaine*, the literary enterprise whose ambition was to map the society of his time, Balzac could only disavow the chapter of *La Femme de trente ans*, « Le capitaine parisien », written ten years earlier and centred on the commander of Hélène's vessel. But he disavows it all the more since, with *La Comédie humaine*, Balzac is now the author of a modern maritime and fluvial mythology, including that other river of Hell, the Seine.

MOTS CLÉS : *Femme de trente ans* ; Hélène d'Aiglemont ; meurtre ; pirate ; corsaire ; mer ; fleuves ; Paris

KEY WORDS : *Femme de trente ans* ; Hélène d'Aiglemont ; murder ; pirate ; corsair ; sea ; rivers; Paris

**LE VAISSEAU D'HÉLÈNE OU LES FANTÔMES
DU ROMANTISME DANS
LA FEMME DE TRENTE ANS DE BALZAC**

Véronique BUI (*Université Le Havre-Normandie*)
veronique.bui@univ-lehavre.fr

L'image passée à la postérité de Balzac est celle du forgeron des lettres, rivé à sa table de travail, écrivant jour et nuit, se tenant éveillé grâce au café et devenu obèse par manque de mobilité. Quoique juste, cette image doit être nuancée car l'auteur de *La Comédie humaine* a aussi voyagé.

Certes, à la différence de Chateaubriand, George Sand ou Théophile Gautier, Balzac n'est pas un écrivain-voyageur. Quand il est en voyage, « le plus fécond des romanciers », comme le nomme la presse de son époque, se repose, se délasse, se divertit ; il fait des achats de bibelots ou d'objets d'art, il visite des lieux, mais il n'écrit pas. Les voyages de Balzac sont plus nombreux qu'il ne voudrait le faire accroire. Outre la plupart des pays européens limitrophes de la France, il visite également l'Ukraine et la Russie pour aller rejoindre celle qu'il épousera peu avant de mourir : Mme Hanska. Pour atteindre Saint-Petersbourg, il embarque à Dunkerque le 21 juillet 1843 sur le bateau à vapeur le *Devonshire* et arrive huit jours après à destination. Balzac a donc vu la mer de près et pendant une durée suffisamment longue pour pouvoir ensuite la décrire dans ses récits.

Et pourtant, en dépit de ses quelques traversées, Balzac romancier ne s'intéresse pas à la navigation maritime. Dès lors que son personnage quitte le sol français, il disparaît des radars du narrateur : Charles Grandet embarque-t-il à Nantes à destination de Java, le récit l'abandonne à son sort et ne s'intéresse à nouveau à lui que lors de son retour en France. Ses sept années à s'enrichir dans le commerce d'esclaves sont résumées en une page. Et le brick, le *Marie-Caroline*, sur lequel il revient, n'est mentionné que parce que c'est à bord qu'il rencontre la famille de sa future femme et achève d'oublier les promesses faites à sa cousine Eugénie, l'héroïne éponyme du célèbre roman de Balzac. Le même procédé est utilisé dans un roman moins connu : *Modeste Mignon*. Dès lors que le père de Modeste quitte Le Havre pour aller faire fortune à Canton, il n'est plus question de lui : pas une ligne n'est consacrée à la description du navire le *Mignon*

sur lequel il embarque, ni même au port du Havre que Balzac pourtant connaît pour avoir eu l'occasion de se rendre à deux reprises dans la ville portuaire normande. Balzac a pris la mer, mais la mer, manifestement, ne l'a pas pris.

Aussi l'épisode fondu dans le roman *La Femme de trente ans* et intitulé *Le Capitaine parisien* qui montre Hélène d'Aiglemont à bord du navire l'*Othello* en pleine mer est-il singulier. Singulier car Balzac nous fait monter sur l'*Othello* et même pénétrer dans la luxueuse cabine où vivent Hélène, son mari, ledit capitaine parisien, et leurs quatre enfants. C'est dans cette cabine qu'Hélène revoit son père, le marquis d'Aiglemont, passager du brick que son époux, le capitaine parisien, corsaire de son état, a attaqué pour le piller. Tous les passagers du brick ont été ligotés puis jetés à la mer, sauf le marquis reconnu *in extremis* par son gendre au moment fatal. Le père d'Hélène retrouve alors, avec force effusion de larmes, sa fille aînée ; il ne l'a pas revue depuis que, se considérant comme fratricide, elle s'était enfuie du domicile parental avec le capitaine parisien.

Publiée en 1831, cette partie en mer avec ses combats, ses rebondissements, ses retrouvailles, ses torrents de larmes, ses invraisemblances détonne de la part d'un écrivain considéré comme le maître du roman réaliste. L'auteur de *La Comédie humaine* qu'il est devenu en 1842, quand il a rangé sous ce beau titre l'ensemble de ses textes, en est conscient. Il écrit à Mme Hanska le 2 mars 1843 :

On publie actuellement le tome VI de *La Comédie humaine*, [...] j'ai maintenu une œuvre indigne de cette œuvre (*Le Capitaine parisien* dans *Les 2 Rencontres*),¹ qui est à remplacer en entier, à remplacer par autre chose, je l'ai vu. Mais il fallait paraître, et je n'ai pas eu le temps de refaire ce mélodrame indigne de moi. Mon cœur d'honnête homme de lettres en saigne encore.²

- 1 Composé d'une suite de nouvelles publiées séparément, *La Femme de trente ans* ne devient un roman qu'en 1842, et un roman divisé en six parties : *Premières fautes*, *Souffrances inconnues*, *À trente ans*, *Le Doigt de Dieu*, *Les Deux Rencontres*, *La Vieillesse d'une mère coupable*. *Les Deux Rencontres*, lors de sa première publication les 23 et 30 janvier 1831 dans la *Revue de Paris* était une nouvelle en deux parties : *La Fascination* (23 janvier) et *Le Capitaine parisien* (30 janvier 1831).
- 2 Balzac, *Lettres à Madame Hanska*, édition établie et annotée par Roger Pierrot, Paris, Laffont («Bouquins»), 1990, t. 1, p. 648-649.

Mais qu'est-ce au juste qui fait saigner son « cœur d'honnête homme de lettres » ? Les clichés romantiques d'un jeune romancier ? Alors, comment expliquer qu'il n'ait pas corrigé ce « mélodrame » publié à de multiples reprises³ depuis sa première parution, dans la *Revue de Paris* en 1831, l'année où Henry, le frère de Balzac, frère préféré, enfant de l'amour, s'embarque pour l'île Maurice pour y faire fortune ? Est-ce seulement pour des raisons esthétiques que le romancier, qui pourtant reprend ses textes à chaque nouvelle publication, désavoue *Le Capitaine parisien* ?

Modèles romantiques du jeune Balzac

Comme nombre d'écrivains de la génération romantique, Balzac a été fasciné par Lord Byron (1788-1824), l'auteur, notamment, du retentissant chant poétique *Le Corsaire*. Balzac fera à deux reprises le pèlerinage, sur les bords du lac de Genève, à la Villa Diodati, la résidence où vécut et mourut l'aristocrate anglais : en 1832 avec la marquise de Castries et, en 1834, avec sa future épouse, Madame Hanska. Byron est pour lui le modèle même du génie littéraire à la hauteur duquel il veut se hisser. *Le Corsaire* fut l'un des plus grands succès de librairie sous la Restauration, un succès qui l'a fortement inspiré. Son premier projet littéraire, à dix-neuf ans, est un opéra-comique intitulé *Le Corsaire*. S'il renonce assez vite à ce projet, il n'oublie pas pour autant ce caractère fascinant du corsaire byronien. En 1824, il publie *Annette et le criminel*, roman qu'il rebaptisera *Argow le pi-*

3 « L'histoire génétique de *La Femme de trente ans* est l'une des plus complexes de toute la création et la publication balzacienne, du fait de l'éclatement des textes et des supports avant leur réunion cohérente par Balzac pour l'édition de *La Comédie humaine* » écrit Éric Bordas dans la notice consacrée à *La Femme de trente ans* du *Dictionnaire Balzac* (Paris, Classiques Garnier, vol.1, p.527). Pour ne s'en tenir qu'aux publications en librairie, on relève une première édition, chez Mame-Delaunay, en mai 1832, de plusieurs chapitres : *Rendez-vous*, *La Femme de trente ans*, *Le Doigt de Dieu*, *Les Deux Rencontres*, auxquels s'ajoute un inédit, *L'Expiation*. Puis, en septembre 1834, pour l'édition Béchet des *Études de mœurs au XIX^e siècle*, Balzac adjoint un nouvel inédit, *Souffrances inconnues*, aux textes précités et il les réunit sous le titre *Même histoire*. *Même histoire* est réédité en 1837 chez Werdet, puis, en 1839, chez Charpentier et il est toujours inséré dans la partie *Scènes de la vie privée*, section qui est la sienne depuis 1832. Ce n'est donc qu'en 1842, dix ans après la première édition en volume, que le roman *La Femme de trente ans* paraît, sous ce titre définitif, avec sa division en six parties et le maintien du chapitre *Les Deux Rencontres*, dans l'édition de *La Comédie humaine* publiée chez Furne.

rate pour le faire paraître en 1837 dans les *Œuvres complètes de Horace de Saint-Aubin*, Horace de Saint-Aubin étant l'un des pseudonymes de Balzac à ses débuts en littérature.

Corsaire ou pirate : les deux termes sont des synonymes dans l'esprit du romancier, conformément d'ailleurs à ce que lui permet l'Académie.⁴ Or, si aucune scène de ce roman de jeunesse ne se déroule en mer, Argow est cependant, comme Conrad, le personnage de Byron, un criminel, un héros rebelle, solitaire, implacable, farouche, fameux pour ses crimes mais aussi fidèle jusqu'à la mort à la femme aimée. Ainsi le capitaine parisien de *La Femme de trente ans* n'est pas un hapax comme type de personnage sous la plume de Balzac. Certes, il renvoie aux œuvres publiées sous pseudonyme, mais force est de constater qu'au début des années 1830 son imaginaire est toujours fasciné par les grands modèles romantiques qu'ils soient anglais ou allemands.

L'autre astre qui brille dans le ciel de la génération romantique est Hoffmann (1776- 1822). Le capitaine parisien qui arrive de nuit, par une nuit d'hiver, dans la maison isolée des d'Aiglemont et dont le regard a ce pouvoir magnétique de subjuguier, au sens littéral, la fille aînée, Hélène, prend sa source dans le fantastique hoffmannesque. « Hoffmann est fort à la mode à partir de 1829 »,⁵ écrit Lucie Wanuffel dans son étude sur la *Présence d'Hoffmann dans les œuvres de Balzac* et cette influence, perceptible dans la caractérisation des personnages (le capitaine parisien mais aussi le satanique Vautrin), est également lisible dans l'onomastique : le nom de Grenville, donné au lord anglais épris de Julie d'Aiglemont est le même que celui du héros du *Spectre fiancé*. Il est cependant un élément que Lucie Wanuffel n'a pas relevé et ce n'est guère étonnant car il apparaît dans l'épisode en mer du *Capitaine parisien*, c'est le punch.

Selon Jean-Jacques Pollet, le punch est cette « boisson hoffmannesque par excellence » au point « de pouvoir s'afficher, chez ses imitateurs et admirateurs, comme signe de reconnaissance, accroche d'intertextualité - Théophile Gautier, Theodor Storm, entre autres, servent en hommage à

4 Dans son étude *La Terminologie nautique dans La Comédie humaine*, Robert Dagneaud explique que Balzac a parfois recours à la langue des gens de mer, mais celle-ci étant « difficile à manier pour les terriens », le romancier tourangeau emploie quelquefois des mots à mauvais escient. Cela dit, l'Académie, à la différence du droit maritime, « l'autorise » à utiliser « l'un pour l'autre corsaire et pirate » (*Mélanges de linguistique française offerts à M. Charles Bruneau*, Genève, Droz, 1954, p. 187).

5 Cf. Lucie Wanuffel, « Présence d'Hoffmann dans les œuvres de Balzac (1829-1835) », *L'Année balzacienne 1970*, PUF, p. 45-56.

Hoffmann ce breuvage nordique où l'on fait flamber l'alcool ». ⁶ C'est un bol de punch flamboyant, géant, monumental, spectaculaire que Balzac met sous les yeux de son lecteur dans la section du *Capitaine parisien*. En effet, après avoir pillé le *Saint-Ferdinand*, le brick espagnol sur lequel a navigué le marquis d'Aiglemont, les matelots de l'*Othello* décident de se donner un beau spectacle en incendiant le bateau avec le rhum dont sont remplies ses soutes. Le narrateur commente ce que va découvrir le père d'Hélène, après sa dernière entrevue avec sa fille, en sortant de la cabine :

Sur mer, un singulier spectacle attendait le général. Le *Saint-Ferdinand*, livré aux flammes, flambait comme un immense feu de paille. Les matelots, occupés à couler le brick espagnol, s'aperçurent qu'il avait à bord un chargement de rhum, liqueur qui abondait sur l'*Othello*, et trouvèrent plaisant d'allumer un grand bol de punch en pleine mer. ⁷

L'incendie du *Saint-Ferdinand* est soigneusement détaillé en adoptant le point de vue du père d'Hélène face à ce tableau d'une grande intensité dramatique :

Au-dessus de lui, une immense colonne de fumée planait comme un nuage brun, et les rayons du soleil, le perçant çà et là, y jetaient de poétiques lueurs. C'était un second ciel, un dôme sombre sous lequel brillèrent des espèces de lustres, et au-dessus duquel planait l'azur inaltérable du firmament, qui paraissait mille fois plus beau par cette éphémère opposition. Les teintes bizarres de cette fumée, tantôt jaune, blonde, rouge, noire, fondues vaporeusement, couvraient le vaisseau, qui pétillait, craquait et criait. La flamme sifflait en mordant les cordages, et courait dans le bâtiment comme une sédition populaire vole par les rues d'une ville. Le rhum produisait des flammes bleues qui frétilaient, comme si le génie des mers eût agité cette liqueur furibonde, de même qu'une main d'étudiant fait mouvoir la joyeuse *flamberie* d'un punch dans une orgie. ⁸

6 Jean-Jacques Pollet, *Écritures fantastiques allemandes*, Arras, Artois Presses Université («Lettres et civilisations étrangères»), 2020, p. 33.

7 Balzac, *La Femme de trente ans*, édition de Pierre Georges Castex, in Id., *La Comédie humaine*, Paris, Gallimard, («Bibliothèque de la Pléiade»), t. II, 1976, p. 1196-1197. Toutes les références à *La Comédie humaine* sont extraites de cette édition.

8 *Ibid.*, p. 1197.

Alors que le bol de punch flambant est récurrent dans l'œuvre de Hoffmann au point que Bachelard parle de *complexe de Hoffmann* pour évoquer cette alliance de l'eau et du feu dans son essai *L'Eau et les Rêves*,⁹ Balzac, quant à lui, renvoie, semble-t-il, à sa propre œuvre avec cette mention d'orgie. En effet, contemporain du *Capitaine parisien* est le roman au réalisme fantastique *La Peau de chagrin* avec sa soirée bacchique à laquelle est convié Raphaël de Valentin au début du récit. Dans le salon dévasté où les corps s'emmêlent, « les flammes bleues du punch coloraient d'une teinte infernale les visages de ceux qui pouvaient boire encore ».¹⁰

Mais, dans *La Femme de trente ans*, le bol de punch enflammé a une dimension spectaculaire et pittoresque. Balzac se fait peintre d'une immense marine aux couleurs vives et contrastées. Le mouvement des flammes est rendu par sa plume comme Théodore Gudin (1802-1880) l'a fait avec ses pinceaux, notamment pour la toile *L'Incendie du Kent* datée de 1825. Cette grande composition de plus de trois mètres de haut avec son cadre, visible au Louvre, a été exposée au Salon de 1828. Il est plus que vraisemblable que Balzac, qui avait une haute estime pour Gudin,¹¹ l'aura vue. Il ne fait pas figurer sans raison un tableau de ce peintre - célèbre pour ses marines - dans la cabine d'Hélène. En effet, il écrit : « on voyait ça et là des tableaux d'une petite dimension, mais dus aux meilleurs peintres : un coucher de soleil par Gudin se trouvait auprès d'un Terburg ; une Vierge de Raphaël luttait de poésie avec une esquisse de Girodet ; un Gérard Dow éclipait un Drolling. Sur une table en laque de Chine se trouvait une assiette d'or pleine de

9 Gaston Bachelard, auteur de *La Psychanalyse du Feu*, essai publié avant *L'Eau et les rêves*, renvoie à son précédent ouvrage pour ce « complexe d'Hoffmann » qui fait se mêler l'eau et le feu. Il écrit : « Pour la combinaison de l'eau et du feu, nous pouvons être très bref. Nous avons en effet rencontré ce problème dans notre étude sur *La Psychanalyse du Feu*. Nous avons en particulier examiné les images suggérées par l'alcool, étrange matière qui paraît, quand elle se couvre de flammes, accepter un phénomène contraire à sa propre substance. Quand l'alcool flambe, en un soir de fête, il semble que *la matière soit folle*, il semble que l'eau féminine ait perdu toute pudeur, et qu'elle se livre délirante à son maître le feu ! [...] Nous avons nommé ce complexe le *complexe d'Hoffmann*, car le symbole du punch nous a paru singulièrement actif dans les œuvres du conteur fantastique. » (Gaston Bachelard, *L'Eau et les Rêves, Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, Le Livre de poche, « Biblio essais », 2021 [1942], p. 112-113).

10 Balzac, *La Peau de chagrin*, in Id., *La Comédie humaine*, cit., t. X, 1979 [1831], p. 117.

11 Théodore Gudin fut le maître en peinture d'Auguste Borget (1808-1877), ami et colporteur de Balzac. La rencontre entre les deux hommes date de 1829. En 1833, ils habitent tous deux au 1, rue Cassini, près de l'Observatoire, à Paris. Balzac, convaincu du talent de son ami Borget au début des années 1830, changera d'avis par la suite et sera nettement plus critique sur la peinture du « bon Borget ».

fruits délicieux ». ¹² Véritable palais flottant, le vaisseau d'Hélène fait l'effet d'un rêve et d'autant plus que la dernière vision qu'a le marquis de sa fille au moment où il la quitte pour regagner la terre achève de la déréaliser :

Entre l'eau verte et le ciel bleu, le brick ne se voyait même pas. Hélène n'était plus qu'un point imperceptible, une ligne déliée, gracieuse, un ange dans le ciel, une idée, un souvenir. ¹³

C'est sur cette image évanescence que s'achève en 1831 *Le Capitaine parisien*. Mais l'année suivante, Balzac ajoute une page en guise d'épilogue qu'il intitule *Enseignement*. Or cet épilogue a encore pour cadre l'eau, mais cette fois il s'agit de l'eau thermale des Pyrénées, comme si le voyage en mer ne pouvait pas déboucher sur un ailleurs, qu'il rencontrait forcément une limite, la terre ferme qui se dresse devant soi comme une montagne.

Le vaisseau d'Hélène comme utopie

« Homme libre, toujours tu chériras la mer ! » chante Baudelaire dans *Les Fleurs du mal*, mais dans *La Femme de trente ans* cette liberté romantique est démythifiée. Le voyage en mer n'est pas une échappatoire. De fait, outre les retrouvailles avec le beau-père qui semblent symboliser les limites de l'aventure vers l'inconnu, le nouveau, le vierge, l'épisode du *Capitaine parisien* est encastré entre deux autres également sous le signe des eaux : eaux fluviales en amont, eaux thermales en aval. En effet, la fuite aussi soudaine qu'imprévisible de la fille aînée des d'Aiglemont avec un criminel, venu se réfugier chez ses parents pour quelques heures la nuit de Noël, trouve son explication dans le chapitre précédent intitulé *Le Doigt de Dieu*. Ce chapitre rapporte un événement qui s'est déroulé durant la jeunesse d'Hélène d'Aiglemont. Alors qu'elle se promenait sur les bords de la Bièvre à Paris avec sa mère, son petit frère, Charles, et l'amant de sa mère, Charles de Vandenesse, le père biologique du petit frère, enfant de l'amour, enfant préféré, Hélène, à un moment, pousse de rage son demi-frère dans la Bièvre. La tête de l'enfant se fracasse contre les bords et « les eaux boueuses » de cet affluent de la Seine engloutissent le petit garçon sans que ni le père ni la mère ne puissent le sauver.

¹² Balzac, *La Femme de trente ans*, cit., p. 1190.

¹³ *Ibid.*, p. 1198.

Hélène est elle aussi une criminelle. Ce poids sur sa conscience l'amène à suivre ce capitaine parisien recherché comme criminel pour fuir la maison familiale, pour fuir surtout une mère haïe qui préfère d'une manière éhontée l'enfant de l'amour à l'enfant du devoir. La haine d'Hélène pour sa mère, elle aussi criminelle du fait de cet enfant adultérin et préféré, motive et le geste homicide et la fuite. Hélène est infanticide.

Les enfants sont peu représentés dans *La Comédie humaine*, mais dans ce chapitre *Le Doigt de Dieu*, dont le titre sonne comme un châtement de la femme adultère, le narrateur donne à un voir un spectacle épouvantable : la mort d'un enfant, avec cette « onde » qui s'écarte « en mille jets bruns sous sa jolie tête blonde ». ¹⁴ Or la version originale du *Doigt de Dieu*, publiée séparément dans la *Revue de Paris*, ne mettait pas en présence un frère et une sœur, mais deux garçons, configuration qui renvoie plus directement à la structure familiale qu'a connue Balzac avec la préférence de sa mère pour son petit frère Henry, fils de Jean de Margonne.

Avec le chapitre *Le Doigt de Dieu*, la fuite d'Hélène trouve sa justification : la cause psychologique prend le pas sur le motif fantastique du seul regard fascinant du capitaine parisien. Comme son mari, Hélène a du sang sur les mains. Or tous deux forment, à la différence du marquis et de la marquise d'Aiglemont les parents biologiques d'Hélène, un couple heureux. Mieux, Hélène, retrouvant son père n'affirme-t-elle pas qu'elle est la plus heureuse des femmes et une épouse plus que comblée ?

- Écoutez, mon père, répondit-elle, j'ai pour amant, pour époux, pour serviteur, pour maître, un homme dont l'âme est aussi vaste que cette mer sans bornes, aussi fertile en douceur que le ciel, un dieu enfin ! Depuis sept ans, jamais il ne lui est échappé une parole, un sentiment, un geste, qui pussent produire une dissonance avec la divine harmonie de ses discours, de ses caresses et de son amour. [...] Là-haut sa voix tonnante domine souvent les hurlements de la tempête ou le tumulte des combats ; mais ici elle est douce et mélodieuse comme la musique de Rossini, dont les œuvres m'arrivent. Tout ce que le caprice d'une femme peut inventer, je l'obtiens. Mes désirs sont parfois même surpassés. Enfin, je règne sur la mer, et j'y suis obéie comme peut l'être une souveraine. » « Oh ! heureuse ! reprit-elle en s'interrompant elle-même, heureuse n'est pas un mot qui puisse exprimer mon bonheur. J'ai la part de toutes les femmes ! [...] Sept ans ! un amour qui résiste pendant sept ans à cette perpétuelle joie, à cette épreuve de tous les

14 *Ibid.*, p. 1147.

instants, est-ce l'amour ? Non ! oh ! non, c'est mieux que tout ce que je connais de la vie...le langage humain manque pour exprimer un bonheur céleste ».¹⁵

La tirade d'Hélène sur son bonheur conjugal s'étend sur près d'une page dans l'édition Pléiade, elle fait contrepoint à celle de sa mère exprimée dans un chapitre antérieur. Au chapitre deux, *Souffrances inconnues*, de ce roman qui en compte six, Julie d'Aiglemont, fraîchement mariée, développe ses malheurs conjugaux et assimile le mariage à une « prostitution légale ».¹⁶

Si les héroïnes balzaciennes ne souffrent pas toutes autant que Julie d'Aiglemont, force est cependant de constater la récurrence du motif de la femme mal mariée depuis le premier texte qui ouvre *La Comédie humaine*, *La Maison du chat-qui-pelote* et jusqu'à *La Cousine Bette*, l'un de ses tout derniers. Avec son bonheur conjugal continu depuis sept ans, Hélène d'Aiglemont est l'antihéroïne balzacienne type. Épouse heureuse, Hélène est aussi une mère comblée. Sur l'*Othello*, dans sa luxueuse cabine décorée comme un palais de princesse des *Mille et une Nuits*, elle est entourée de ses quatre enfants qu'elle aime tous à égalité et qui le lui rendent bien : ses quatre enfants sont comparés à des « poussins » qui accourent vers leur mère ; et l'aîné, Abel, qui croit que sa mère est triste alors qu'elle verse des pleurs de joie en retrouvant son père, est montré : « passant ses bras autour du cou majestueux d'Hélène, comme un lionceau qui veut jouer avec sa mère ».¹⁷ L'amour maternel d'Hélène est pur, naturel, primitif, sans mélanges. Mère et épouse comblée, antithèse absolue des héroïnes de *La Comédie humaine*, Hélène d'Aiglemont vit sur un bateau, en pleine mer, autant dire dans un lieu qui s'affirme comme utopique.

Le vaisseau d'Hélène est un rêve, un rêve romantique avec ses multiples références, ne serait-ce que son nom – l'*Othello* –, rêve d'une vie à la douceur orientale des contes des *Mille et une Nuits* mais rehaussés de la présence de la culture occidentale en peinture, en littérature, comme en musique avec la référence appuyée à Rossini. Condensé de rêves littéraires et artistiques, le vaisseau d'Hélène est une construction chimérique qui du coup déréalise encore plus la possibilité d'un tel bonheur sur terre : qu'elle soit sur mer souligne l'utopie de cet espace de « bonheur céleste », l'idéalité de ce couple avec un mari « amant, père, protecteur, maître » et l'irréa-

15 *Ibid.*, p. 1191.

16 *Ibid.*, p. 1114.

17 *Ibid.*, p. 1192.

lité de cette famille riche, unie et heureuse. Au moment où son père quitte *Othello*, Hélène plonge à pleines mains dans sa cassette pour lui donner des bijoux pour ses frères et sœur. Alors que le voyage en mer est pour la plupart des personnages de *La Comédie humaine* associé à l'argent, à la volonté de faire rapidement fortune, son geste d'une immense et spectaculaire libéralité produit l'effet inverse, comme si Hélène n'appartenait pas à *La Comédie humaine*.

Cette connexion entre l'argent et la mer est encore illustrée dans la nouvelle *Un drame au bord de la mer* : le protagoniste est un vieux pêcheur plongé dans un profond mutisme depuis qu'il a assassiné son fils. En effet, ne parvenant plus à maîtriser ce voyou qui volait et battait sa mère, un soir, le pêcheur le fait monter dans sa barque puis l'emmène au large pour le noyer. Ainsi en Balzac le voyage en mer, quand il est pris en charge par le narrateur ou la voix auctoriale, marque non pas le début mais la fin de l'aventure, il est une traversée sous le signe de la mort.

Eaux troubles balzaciennes

L'eau en Balzac charrie des morts et pas seulement la mer. La dernière section du chapitre *Les Deux Rencontres*, section que l'auteur de *La Comédie humaine* cette fois ne dénigre pas a pour cadre les Eaux des Pyrénées et elle forme cet épilogue que Balzac intitule *Enseignement*. Le changement est aussi radical que brutal : retour sur la terre ferme et retour sur Hélène à l'agonie avec, dans ses bras, le dernier survivant de ses quatre enfants, Abel. L'action se déroule des années plus tard, en 1833, et elle ménage une nouvelle scène de retrouvailles aussi improbables que celle d'Hélène avec son père à bord de *Othello*. En effet, Julie d'Aiglemont se retrouve avec sa deuxième fille Moïna, enfant elle aussi de l'amour, dans une auberge dans les Pyrénées. Moïna se plaint car elle a mal dormi : dans la chambre d'à côté une femme malade n'a pas cessé de gémir. Qui est cette femme ? C'est, bien sûr, Hélène ! En dépit de son invraisemblance, cette scène, non désavouée par Balzac, entre dans un paradigme de scènes récurrentes dans *La Comédie humaine* : la mort de la femme criminelle. Pour elle, comme pour les autres héroïnes balzaciennes, l'agonie est l'occasion de pouvoir exprimer ce qui est tabou, criminel, transgressif. C'est le cas pour Henriette de Mortsau dans *Le Lys dans la vallée* comme pour Véronique Graslin

dans *Le Curé de village*,¹⁸ là c'est Hélène d'Aiglemont qui confronte sa mère à la réalité des conséquences catastrophiques de l'adultère et de la mise au monde d'enfants devenus enfants de l'amour : « Tout ceci est votre ouvrage ! si vous eussiez été pour moi ce que... »¹⁹ déclare la fille devenue elle aussi mère avant de rendre son dernier souffle. Suit un dernier chapitre intitulé *La Vieillesse d'une mère coupable* qui laisse clairement entendre la condamnation de la femme criminelle.

Mais qui est vraiment la femme criminelle de ce récit ? Qui est la femme de trente ans ? Avec ce titre *La Femme de trente ans*, Balzac ne désigne pas une femme en particulier, mais un type ; et l'on voit, grâce à son art de la narration, que la femme désignée par cette expression n'est peut-être pas que Julie d'Aiglemont. En effet, le lecteur la découvre au premier chapitre jeune fille se rendant à la revue des troupes par Napoléon. Là, elle est impressionnée par celui qui, pour son malheur, va devenir son mari. Le roman épouse la trajectoire de cette mal mariée et montre les conséquences de ce mariage malheureux ; il suit Julie d'Aiglemont jusqu'à sa mort à plus de soixante ans. *La Femme de trente ans* raconte aussi le roman d'Hélène depuis sa naissance en 1817 jusqu'à son décès dans les Pyrénées. Hélène d'Aiglemont est de toutes les héroïnes de Balzac la seule que le lecteur voie depuis le moment où sa mère l'allaite – fait assez rare dans ce milieu social – jusqu'à sa mort qui la montre, telle une *mater dolorosa*, serrant son dernier enfant contre son sein. Hélène a à peu près trente ans quand sa mère et sa demi-sœur la retrouvent aux Eaux des Pyrénées. Alors quelle femme est véritablement désignée par cette appellation « la femme de trente ans » ? Ne pourrait-ce pas aussi être celle née en 1778 et qui mit au monde Henry, un petit garçon adultérin et rapidement préféré en 1807, à savoir la propre mère de Balzac ? Le doute est permis quand l'on songe à la genèse du *Doigt de Dieu*. La mise à mort du frère préféré est rejouée dans *La Femme de trente ans* sous les traits d'Hélène dans une variation transgenre. Impossible d'échapper à la faute dit le texte. La réalité de la faute est là et le motif de l'eau qu'elle soit mer, fleuve ou source thermale fonctionne comme miroir de la réalité de cet impossible effacement de la faute.

18 Pour la référence au *Lys dans la vallée*, on renvoie le lecteur à l'article de Nicole Mozet, « Réception et génétique littéraire : une lecture qui devient censure *Le Lys dans la vallée* », *Balzac au pluriel*, Paris, PUF, 1990, p. 214-233 ; et pour les deux héroïnes, on se permet de renvoyer à Véronique Bui, *La Femme, la faute et l'écrivain, la mort féminine dans l'œuvre de Balzac*, Paris, Honoré Champion, 2003.

19 Balzac, *La Femme de trente ans*, CH, t.II, p. 1200.

Cette propriété de l'eau de se faire miroir est encore mise en lumière par Balzac à la fin du chapitre *Le Doigt de Dieu*. Quelques années après le drame du petit Charles, Hélène se rend avec son père et son autre frère Gustave au théâtre. Mais la famille revient plus tôt que prévu car la pièce jouée déclenche une crise de larmes chez Hélène. Questionné, Gustave explique ce qui s'est passé :

- Oh ! oui, monsieur, je m'amusais bien, répondit l'enfant. Il y avait dans la pièce un petit garçon bien gentil qu'était seul au monde, parce que son papa n'avait pas pu être son père. Voilà que, quand il arrive en haut du pont qui est sur le torrent, un grand vilain barbu, vêtu tout en noir, le jette dans l'eau. Hélène s'est mise alors à pleurer, à sangloter ; toute la salle a crié après nous, et mon père nous a bien vite, bien vite emmenés...²⁰

Balzac n'invente pas cette pièce : *La Vallée du torrent ou l'Orphelin et le meurtrier* est un mélodrame de Dupetit-Méré, créé en 1816 à la Porte Saint-Martin et l'on y voit effectivement un homme pousser un jeune garçon dans un torrent. Le romancier assoit la fiction dans la réalité culturelle de son époque et s'affirme en cela comme cet historien de son siècle qu'il se propose d'être dans l'*Avant-Propos* de *La Comédie humaine*. Mais, en même temps, le romancier transpose à Paris le drame de Dupetit-Méré et fait de la Seine un autre fleuve des Enfers. La mort du petit Charles a pour cadre Paris *intra muros*, « entre la barrière d'Italie et celle de la Santé » et le choix de la Bièvre n'est pas innocent. À l'époque de Balzac, la Bièvre, deuxième rivière parisienne, coule toujours. Elle ne sera recouverte qu'en 1912 car elle « occasionnait de redoutables inondations » comme l'explique Pacôme Thiellement dans *Paris des profondeurs*. Son ouvrage qui se présente comme une visite du Paris souterrain, caché, légendaire, rappelle que « cette rue se confondait dans la mémoire des Parisiens avec les zig-zags d'un dragon ». Son cours la conduit, précise encore Pacôme Thiellement, « jusque dans le quartier des Gobelins où l'évêque de Paris, Saint Marcel, le chasse en frappant sur sa tête trois fois avec un bâton : « Ou t'en vas au désert, ou t'en vas te jeter à la mer ! » et le dragon plonge dans la Bièvre et ne fait plus qu'un avec elle ».²¹

L'histoire de la Bièvre se confond avec celle de Paris : elle a une profondeur historique mais aussi légendaire renforcée par sa proximité avec

²⁰ *Ibid.*, p. 1151.

²¹ Pacôme Thiellement, *Paris des profondeurs*, Paris, Seuil, 2022, p. 50.

les Gobelins. À la fin du XVIII^e siècle, la Bièvre était nommée « le ruisseau des Gobelins », or les gobelins sont des petites créatures anthropomorphes, elles aussi légendaires issues du folklore médiéval. En faisant se noyer le petit Charles dans la Bièvre, Balzac réactive la légende de cette rivière et contribue à la création d'une mythologie moderne parisienne. Paris est un enfer qui a lui aussi ses fleuves. La navigation moderne n'est plus comme chez Byron ou chez le Fenimore Cooper du *Corsaire rouge* avec des pirates, en pleine mer, vivant des aventures haletantes et divertissantes, la navigation moderne en littérature, a pour cadre Paris. C'est sur l'océan parisien que naviguent les corsaires de la modernité, ces corsaires que Balzac nomme : « flibustiers en gants jaunes et en carrosse ». ²² Ceux qui sont ainsi désignés sont les Treize, ces Treize hommes réunis en société secrète pour dominer Paris. Les flibustiers qui ont enchanté l'adolescence de Balzac existent donc toujours, mais ils ont pris un autre visage, ils portent des vêtements de dandy et roulent littéralement carrosse. Nonobstant, à l'instar de leurs ancêtres littéraires, les Treize, rebelles, cyniques, farouches, n'ont aucun scrupule pour arriver à leurs fins et n'hésitent pas à tuer.

Paris comme océan, c'est la nouvelle mythologie que crée Balzac et la Seine, avec sa Bièvre et sa criminelle Hélène, au nom chargé, n'est pas moins le cadre de drames que la mer Égée. Héroïne de cette autre famille d'Atrides que sont les d'Aiglemont, avec leurs crimes et leurs incestes, Hélène donne à cette Bièvre une profondeur littéraire digne d'une mythologie moderne. Le Styx coule aussi à Paris et la barque de Charon, sous la plume de Balzac, repêche des morts, mais c'est pour mieux en vendre ensuite le corps. Dans *Ferragus*, nouvelle qui appartient à cette section des *Scènes de la vie parisienne* dominée par les Treize, le cadavre d'une femme, échoué sur la berge « dans la vase et les joncs de la Seine » est découvert par deux tireurs de sable : « Tiens ! cinquante francs de gagnés, dit l'un d'eux. – C'est vrai, dit l'autre ». Et ils abordèrent près de la morte. « C'est une bien belle fille. – Allons faire notre déclaration ». ²³ Balzac reprend le mythe aquatique d'Ophélie, mais il le détourne, le dépoétise en ramenant la jeune femme à un corps, un corps d'autant plus matérialisé qu'il est estimé à un prix fixe.

Ainsi le vaisseau d'Hélène est une singularité au sein de *La Comédie humaine*, il se démarque par son cadre - la mer -, par ce qui s'y déroule : sur le pont, des combats de pirates ; dans la cabine, l'amour d'une famille

22 Balzac, *Ferragus*, in Id., *La Comédie humaine*, cit., t.V, 1977 [1833], p.791.

23 *Ibid.*, p. 898.

riche et unie. Il se démarque encore par sa soudaine entrée dans le récit et sa disparition, au loin, comme dans une toile de Turner, dans un flou tel que son existence en est ébranlée. Avant Wagner et son *Vaisseau fantôme* qui reprend la légende du Hollandais volant, Balzac invente un vaisseau dont le matériau est fait de ses lectures mais aussi de ses rêves et de ses fantasmes.

Le vaisseau d'Hélène, coincé entre *Le Doigt de Dieu* et *La Vieillesse d'une mère coupable* fait émerger l'intime, comme si cet intime ne pouvait pas être noyé et qu'il remontait des eaux. La singularité de la présence de la mer dans ce roman est renforcée par celle de la mère avec ce doublement de la figure maternelle et les effets de specularité entre ces deux femmes, deux femmes criminelles et deux femmes que le romancier fait mourir. La dernière phrase du roman, à la forme exclamative, phrase prononcée par Moïna est : « J'ai perdu ma mère ! ».

Mais voir dans la mort de l'héroïne un châtement est une lecture qui réduirait le texte à un écrit édifiant, moralisateur. Ce serait se tromper sur les ambitions de Balzac, créateur d'une mythologie moderne dont le cadre majeur est Paris. Si Balzac dénigre le *Capitaine parisien*, ne serait-ce pas finalement parce que c'est lui le vrai, le seul « capitaine parisien », celui qui commande ce navire qu'est *La Comédie humaine* et y embarque son lecteur pour une navigation sur cet immense océan à la profondeur insoupçonnée qu'est Paris ?



**«How a Ship,
having passed the Line,
was driven by storms».
The metaphorical journey
of *The Ancient Mariner***

Myriam Di Maio

**«HOW A SHIP, HAVING PASSED THE LINE,
WAS DRIVEN BY STORMS».
THE METAPHORICAL JOURNEY
OF THE ANCIENT MARINER**

Myriam DI MAIO (*Università degli Studi di Verona*)
myriam.dimaio@univr.it

RIASSUNTO: L'articolo esamina l'utilizzo dell'espedito della navigazione da parte di Samuel Taylor Coleridge nel poema *The Rime of the Ancient Mariner* (1798), ove il movimento difficoltoso della nave è metafora di alienazione e sofferenza cristiana. Nella ballata la questione del divino è costantemente reiterata e rappresenta il fulcro della teoria estetica dell'autore, nonché di tutta la sua poetica. Coleridge, nelle vesti di filosofo naturale, associa l'ira divina al sublime romantico ed esplora i temi del peccato e del pentimento attraverso un viaggio fisico, spirituale e introspettivo inteso a culminare nella salvezza. L'esplorazione del paesaggio diviene, così, una forma di escapismo e la nave al largo una complessa metafora religiosa, culturale, politica e sociale.

Abstract: The article examines Samuel Taylor Coleridge's use of navigation in his *Rime of the Ancient Mariner* (1798), in which the motionless ship becomes a metaphor for alienation and Christian suffering. In the poem the question of the divine is constantly reiterated, thus becoming the centre of both the author's aesthetic theory and poetics. As a natural philosopher, Coleridge associates divine wrath with the concept of the Sublime and explores the themes of sin and repentance through a physical, spiritual and introspective journey that ends in redemption. In the poem 'landscape' rhymes with 'mindscape' and the ship in the open sea becomes a complex religious, cultural, political and social metaphor.

PAROLE CHIAVE: Coleridge, navigazione, Sublime romantico, paesaggio, redenzione, esplorazione

KEY WORDS: Coleridge, Navigation, Romantic Sublime, Landscape, Redemption, Exploration

**«HOW A SHIP, HAVING PASSED THE LINE,
WAS DRIVEN BY STORMS».
THE METAPHORICAL JOURNEY
OF THE ANCIENT MARINER**

Myriam DI MAIO (*Università degli Studi di Verona*)
myriam.dimaio@univr.it

Coleridge's criticism generally operates in terms of what is, perhaps, the author's most significant literary achievement, namely the formulation of the primary and secondary imagination, a twofold theory on the mechanisms of perception. Primary imagination is that human feature which allows us first to gather information about the reality that surrounds us and then to visualise, identify and sort out pre-existing material. Secondary imagination is the visionary and poetic faculty to process and synthesise stimuli, forge new images and articulate expressions. Some may argue that even though Coleridge made a clear distinction between these two, contiguous phases of the creative process, this one must be seen as a consistent, indivisible whole. This overarching and complex system moves between the Kantian sensibility and understanding, empiricism and transcendence. *The Rime of the Ancient Mariner* (1797-98), Coleridge's poetic masterpiece, can be seen as «a paradigm of the workings of secondary imagination [in which] the shooting of the albatross is not merely a transgression against God and nature, but also a crime against imagination».¹ Coleridge's necessity to suspend time and introduce the theme of sin and isolation in the poem expands the gap between reality and its projection and reflects the poet's belief that «whatever having true being is not contemplable in the forms of time and space».² Seafaring and navigation serve his purpose well, as the poet resorts to a symbolic ship and to a frightful sea landscape to represent alienation, as if he wanted to force man to confront nature in a remote spot, leaving him astray and unable to escape. The vessel (a fixed token of the empirical world) and the watery

1 Charlotte H. Beck, *Robert Penn Warren, Critic*, Knoxville, The University of Tennessee Press, 2006, p. 58.

2 Samuel Taylor Coleridge, *The Literary Remains*, Vol. III, ed. Henry Nelson Coleridge, Frankfurt am Main, Outlook Verlag GmbH, 2018 [1836], p. 239.

environment (the metaphysical one) blend into a single, colour palette, like a «painted ship upon a painted ocean» (AM 2.117-8).³

The mariner's ship soon becomes a moving observation post from which the characters stargaze and contemplate the deadly game of nature. Once the harbour and the shore have faded out, a mountainous geography is revealed, beautifully wrapped in a shroud of mist. As the narrative proceeds (or as the ship moves), the light becomes dimmer and the atmosphere gloomier. The natural elements which normally help navigators find their bearings become impractical and unreliable. The landscape, uncharted and unrecognisable, constitutes a No-Man's Land, the embodiment of the unknown and of anything that is beyond human reach. The menacing (and at the same time restful and reassuring) supremacy of the Romantic Sublime is now framed by real-life elements (marriage, tradition, celebration), now by cultural references (the fading skyline, the kirk, the lighthouse, the seafaring ship).

Coleridge transfigured those realistic elements Wordsworth held dear, entrusting to nature the responsibility of pushing the reader into the whirlwind of a cathartic experience. In this regard, travel and navigation represent a spiritual journey; the slow, horizontal movement of the becalmed ship reflects the ascensional movement of the mariner's repented soul. There is no direction on the flat, lifeless, «sunless»⁴ sea Coleridge depicts. Not a slice of land in sight. The theme of loss and bewilderment are intertwined with those of sin and distrust. Layer upon layer, the powerful warning of the ballad and its explicit moral – respectively the consequence of desecration and the appreciation of life and biodiversity⁵ – are built starting from the sea voyage and its symbolism. The sailing ship is one of literature's oldest metaphors for life and for spiritual growth. Seafarers find themselves on their quest for truth: they embark on a voyage of

3 Samuel Taylor Coleridge, *The Rime of the Ancient Mariner*, in Id., *The Complete Poems of Samuel Taylor Coleridge*, ed. William Keach, London, Penguin, 1997, Epub Edition. Further references to the text are taken from the same edition, specifically the 1834 version, and abbreviated AM. The sequence indicates the part (2) and the verse numbers (117-8). All direct quotations from the text will be referenced as above; references in round brackets which are not preceded by any abbreviation refer to this same source.

4 «Down to a sunless sea» (Samuel Taylor Coleridge, *Kubla Khan*, verse 5, in Id., *The Complete Poems of Samuel Taylor Coleridge*, cit., p. 632).

5 Hubert Zaps calls the poem a Romantic «ecological trauma narrative» (Hubert Zaps, *Literature as Cultural Ecology: Sustainable Texts*, London and New York, Bloomsbury, 2016, p. 218).

self-discovery to come back as different persons, enlightened and reconciled to life. To do so, they must get rid of past, unhealthy patterns and let in the new.

The open sea (or any body of water) conjures up a multitude of emotions, the kinds that we can hardly ever explain or dominate. Water is also connected to our deepest fears, while ships symbolically serve to explore and navigate the surface of such tribulations. To Jung and Freud, water is the quintessence of the subconscious, it is that intimate element which refers to the prenatal stage. Besides, as the ballad also suggests, water is a space contended both by life and death. It contextually has the power to give and regenerate life and to deprive men of it; suffice it to think that, in ancient times, the word *amnion* designated the amniotic sac and a vessel used to contain the blood of sacrificial victims. The sea is a brutal tyrant, a bringer of death. It is a vast, rotten cemetery which swallows wrecks and conceals its mysteries. Indeed, thalassophobia is a theme which cuts through the entire narration, although it is mostly perceived from the outside; the sublime elements of the subpolar environment and the boundless dimension of the sea strike the reader, while the mariner is more concerned about what is happening on board the vessel, namely the lack of drinking water and the effects of his own unbearable shame and guilt. The undead mariner leads the cursed crew (the representation of mankind and universal agony) through the many stages of their spiritual pathway: ignorance and wander, superstition, sin, forgiveness, awakening and, ultimately, absolution. The mariner, a romantic Charon, ferries the dead seamen across an infernal Styx, whose putrid and stagnant waters mirror his ruinous immorality.

In *The Rime*, as well as in *Kubla Khan* and *Christabel* (1816), the sensory experience is as important as Coleridge's attentiveness to details and ordinary things. Beneath the timeless and oneiric nature of the ballad lies the author's acquaintance with and internalisation of sensible, phenomenal reality. The construction and rendition of fantastic elements is so relatable, so likely that the air itself becomes thick as the ghostly creatures take on perturbing, yet distinguishable human features.⁶ Coleridge goes beyond the mere stimulation of the reader's imagination; it is as if his writing projected, 'impressed' a distinct image into our vision, putting on a spooky show, a phantasmagoria. Similarly, all the elements pertaining to the world of seafaring and navigation affect our perception and contribute to fix-

6 Death is described as having red lips, light hair and a fair and sickly complexion.

ing reality in the context of what, without the ship, an external reference, would just seem a «round objectless desert of waters».⁷ To us, as well as to Coleridge's contemporaries, the ship is a constant vector: it is the only artificial element to be surrounded by an endless, natural space. It is the only trace left by the passage of man, and a testament to the evolution of craftsmanship and human intervention.

In a letter to Wordsworth, while commenting on the second edition of the *Lyrical Ballads*, Charles Lamb (who, besides being one of the most important literary critics and biographers of the time, was also a friend of Coleridge's) reflected upon the impetuous power wielded by nature in such terms: «For me, I was never so affected with any human tale. After first reading it, I was totally possessed with it for many days. I dislike all the miraculous part of it, but the feelings of the man under the operation of such scenery, dragged me along like Tom Piper's magic whistle».⁸ In the aftermath of the shooting of the albatross, nature soon manifests its hostility through silence: «No sweet bird did follow»; «We did speak only to break / The silence of the sea» (*AM* 2.88; 109-110). The abrupt absence of geographic and temporal references is the first plague to descend upon the ship. The lack of wind and wildlife amplifies the sense of disorientation and impossibility to advance. Thus, the travel experience is hampered by the elements and through a general conspiracy of the cosmos. The ship is personified and becomes a battered body, now dragged, now beaten, now starved. The roaring, impetuous wind attacks its thin sails, making them «sigh like sedge» (5.319).

The old mariner's voyage is a *nòstos* in the classical definition, for it alludes to a symbolic crossing and ascribes to return narrative, though it overtly upsets its conventional rules. Coleridge gives the wheel to an anti-hero who ironically is too old and too experienced to learn his life lessons. Acting on a momentary impulse, he shoots the albatross and denies his own maturity and awareness. But he also denies God and His work and because of this, he returns to the primordial state of his evolutionary process. Cruising itself is a synonym for progression and transcendence; Odysseus commits *hybris* by sailing past the Pillars of Hercules and by relying solely on his intellect and navigational skills. In Dante's *Inferno* the Homeric galley, which epitomises man's potentiality, titanism and re-

7 Samuel Taylor Coleridge, *Biographia Literaria or Biographical Sketches of My Literary Life and Opinions*, Eugene, OR, Wipf & Stock, 2005 [1817], p. 246.

8 Charles Lamb, *The Works of Charles Lamb, Including his most interesting letters*, ed. Thomas Noon Talfourd, London, Bell and Daldy, 1867, p. 223.

bellion, sinks «sì com'altrui piacque»:⁹ as God commands, the wind rises from an unknown land and hits the bow. Similarly, the mariner's ship is nature's first target, though not in a physical sense. No part of it comes out damaged until the epilogue,¹⁰ when, once the mariner approaches the hermit's boat, it sinks as if it had finally served its purpose. The act of sinking is particularly meaningful in this context. It represents the end of a cycle: acceptance, forgiveness, and release. At the end of the fourth part, as soon as the mariner has done blessing¹¹ the horribly beautiful sea creatures – such marvels of creation – the albatross he is forced to wear around his neck as a reminder of his hellish deed finally falls off and sinks «like lead into the sea».¹²

The relation between the bird and the ship, namely the two elements which the sea claims and attracts back, is quite moving. In one of Gustave Doré's delightful illustrations of the ballad, the albatross is perching on the rim of the vessel as the crew, either frightened or amazed, step back in wonder. Generally, in nautical lore, the sighting of an albatross was a fortuitous occurrence, as it was common belief that petrels (to which albatrosses belong) were «legendary water prophet[s], forecasting winds and bad weather».¹³ Besides, legend also has it that mariners thought killing them was unlucky, though «this belief was not as widespread as has been supposed, for sailors used to slay these birds to make tobacco pouches from the webbing of their feet»¹⁴ as well as «pipe stems from their wing bones».¹⁵ This double and ambiguous outlook on the albatross is blatant in the ballad. If the seamen initially curse the mariner for his misdeed and for having slayed the bird «that made the breeze to blow» (2.94), at sunrise they become convinced that he has actually «killed the bird / That

9 Lit. "As decreed by somebody else" (Dante Alighieri, *Inferno*, XXVI, 133, in Id. *La Divina Commedia*, ed. Giuseppe Vandelli, Milano, Ulrico Hoepli, 1989, p. 308).

10 With the exception of the second part, where we understand that the excess of water causes the boards to shrink.

11 The mariner shows Christian compassion in the narrowest sense; he suffers (in the Latin sense of *cum-patior*) with and in the same way as the sea creatures surrounding him.

12 Cf. Coleridge: «the silence sank / Like music on my heart» (*AM*, 6.498-9).

13 Cassandra Eason, *Fabulous Creatures, Mythical Monsters and Animal Power Symbols: A Handbook*, Westport, CT, Greenwood Press, 2008, p. 63.

14 Edward A. Armstrong, *The Folklore of Birds*, London, Collins, 2009 [1958], EBook Edition, p. 429.

15 Robin W. Doughy, *Saving the Albatross: fashioning an Environmental Regime*, «Geographical Review», vol. 100, 2, 2010, pp. 216-228: 221.

brought the fog and mist» (2.99-100). This double, contradictory approach reminds us of a deplorable habit mariners used to have to kill albatrosses «for meat [or] for the pleasure of wager or just to pass the time. On occasion they kept the big awkward seabirds alive on the deck, mocking their ungainly steps».¹⁶

Wordsworth suggested his friend had taken inspiration from the Royal Navy officer George Shelvocke for his victimized albatross, specifically from his *Voyage Round the World by Way of the Great South Sea* (1726). The commander of the *Speedwell* reported in his journal that, while sailing the South seas in unfavourable weather conditions, Simon Hatley, his second captain, who had been observing for quite some time a black albatross hovering above their ship¹⁷ «after some fruitless attempts [...] shot the *Albatross*, not doubting (perhaps) that [they] should have a fair wind after it».¹⁸ Coleridge reworked the anecdote and elevated it by turning it into a sensational story. Starting from that simple, relatively uninteresting event he built what today is a universal tale of Christian tradition. The choice to change the setting from South America to a point at an incalculable distance from the Equator is quite telling. As a matter of common knowledge, the equatorial climate is characterised by consistently high temperatures which, as the ship is driven by a storm towards the South Pole, create a contrast with the emerald green ice, foggy sky and snowy cliffs the sailors encounter. Such evocative, 'sublimised' literary expedients highlight the sensation of 'hot and cold' Coleridge experiments sensorially. Overall, the visual synaesthesia of the poem is superb.¹⁹

The mariner's profanation causes a total disruption of the supreme order: nature is corrupted, and its cycles reversed. The sun stops rising from the left and «hid[es] in mist» (2.85) before setting in the East to complete its demonic, disquieting transit. Everything is pushed to the limits: the ship either comes to a standstill or drives fast, escorted by an unidentifiable wind. It is either floods or utter drought.²⁰ The albatross is

16 *Ibid.* The albatross/poet of the eponymous poem by Charles Baudelaire testifies this aberrant fact; the bird's strange beauty, the symbol of the poet's ideological quest for the different and the peculiar, elicits fear of diversity.

17 Cf. Coleridge: «Round and round it flew» (*AM*, 1.68).

18 George Shelvocke, *A Voyage Round the World by Way of the Great South Sea: Performed in the Years 1719, 20, 21, 22...*, London, Printed for J. Senex, 1726, p. 73.

19 Cf. «Copper sky»; «bloody Sun»; «awful red»; «shining white»; «golden fire», etc. (*AM* 2.111; 112; 4.271; 274; 281).

20 See the strong contrast between the rotting, slimy sea, the water which has the consistency of «a witch's oils» (concoctions, emphasis added) and the sailors' parched

now a bird of ill omen, now a symbol of crucifixion. Duality (a Christological nexus to the doctrine of Duophysism) permeates the ballad, as the mariner's own nature and disposition suggest, together with the opposing internal forces driving him. Two are the unearthly creatures tossing dice to determine his fate, two are the external voices conversing in the sixth part and two are the rescuers approaching at the end (the Pilot and the Pilot's boy). The divine masculine (the Sun, personalised and identified as «he») takes turns with the divine feminine (the Moon, personalised and identified as «she»).

Time and space are affected, too, by this diabolical twisting. There are a few elements which mark the story time which we assume coincides with the late medieval period (being the form and metre of the ballad typically medieval, as well as the use of archaisms such as 'rime' and 'ancient'). Doré's vision, instead, is a child of its time and reflects a perfect Victorian taste. Since Coleridge mentions the Antarctic, it comes naturally to assume that the story he tells takes place during the Age of Discovery, though no historical era «permits a vantage point perceptually sufficient to establish both space and time positions at once».²¹ In the Romantic age the exploration of polar regions was crucial, as «magnetism was a central issue for science and polar expeditions».²² Historically, before James Cook headed towards the Antarctic mainland without seeing it,²³ the navigation of the Southern polar region had been attempted by Shelvocke in the 1720s. Coleridge was familiar with their accounts. Overall, he was probably consciously contemplating time in an absolute sense, making its interception (and perception) eternal and nonlinear. In other words: open and unclear. The mariner's body and appearance confirm the non-definition of time. We cannot place the events with certainty. Since the mariner is called 'ancient' by his shipmates, the story he tells cannot be a recollection of his past youth. Time is frozen and stands still; being forced to retell and re-evoke his tragedy indefinitely, the mariner is eternally old.

throats (2.129; 3.143).

- 21 Lynn M. Grow, *The Rime of the Ancient Mariner: Coleridge's Scientific and Philosophic Insights*, in Mark Neuman, Michael Payne eds., *Self, Sign and Symbol*, Lewishburgh, Bucknell UP, 1987, pp. 45-71: 57.
- 22 Siv Frøydis Berg, *Fixating the Poles: Science, Fiction, and Photography at the Ends of the World*, in Helge Jordheim, Erling Sandmo eds., *Conceptualizing the World: An Exploration across Disciplines*, New York, Berghahn Books, 2019, pp. 356-372: 359.
- 23 Cook only found thick fogs, snowstorms and ice-hills (cf. Paul Simpson-Housley, *Antarctica: Exploration, Perception and Metaphor*, London and New York, Routledge, 1992, p. 113).

Sometimes, the parts of the ship and the movement of celestial bodies in the sky clarify the alternation of day and night: «the mast at noon»; «the bloody sun at noon» (1.30; 2.112). Other times, the passing of time is indicated, but remains unspecified: «day after day»; «there passed a weary time»; «the day was well nigh done» (2.115; 3.143,172). The duration of time is also used to disguise numerology and biblical allusions. For instance, the albatross perches «for vespers nine» (1.76), as in Christian liturgy. The mariner stands the sight of the dead men's cursing gaze for seven days and seven nights, a number which represents completeness (notice there are seven parts composing the ballad). The number of the doomed comrades (two hundred, the «four times fifty living men», 3.216) is the exact hundredfold quantity of the characters aboard the pirate ship who come to claim their souls: «And is that Woman all her crew? / Is that a DEATH? And are there two?» (3.187-8). The number also gives us indication of the dimension of the mariner's ship, which most likely is a galley transporting, according to some theories, a bunch of infirm men. In this respect, Debbie Lee associates the ecstatic and hallucinatory visions described in the ballad to the yellow fever outbreak of the West Indies in the eighteenth century. The disease, which notoriously affected the body with violent pain and bursts of cold and heat, caused the patients' eyes to be watery and yellow and turned their skin light brown.²⁴ As a result, the mariner's glittering eye and skinny, brown hand the wedding guest does not dare touch²⁵ could indicate he has contracted the fever and managed to outlive his companions. Besides, as Lee interestingly suggests,

in the poem's infected environment, the very markers that identify the mariner as a British sailor (the 'brown hand'), also designate him a slave. He is linked to the bodies of Africans not only through his color, but also through his health. When the mariner assures his listener, «Fear not, fear not thou Wedding Guest! / This body dropt not down» (4.230-31), he acknowledges his own immunity to the fever that struck down all two hundred shipmates, an immunity that implicitly aligns him with the alterity of the slave.²⁶

24 "Jaundice" is the medical term.

25 Cf. Coleridge: «I fear thee, ancient Mariner! / I fear thy skinny hand! / And thou art long, and lank, and brown / As is the ribbed sea-sand» (AM, 4, 224-7).

26 Debbie Lee, *Slavery and the Romantic Imagination*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2004, p. 54.

If we considered this theory to be valid, this would give the concept of 'life-in-death', also known as the 'Nightmare', a whole new meaning. The mariner is either an actual sufferer from the disease or just a carrier. In any case, the fact still remains that back in the day the yellow fever infection was deadlier to Europeans and became the scourge of seamen and port operators. Coleridge's political engagement against the slave trade, instead, is contained in a hundred-line Sapphic ode which earned him the «prestigious Browne medal for Greek composition in 1792 at Cambridge».²⁷ It is a hyper sentimentalised poem, which nevertheless reveals the poet's sparking activism and commitment in addressing the question of abolition in Western India:

[...] For I grieve deeply
 With the race of slaves suffering dire ills,
 Just as they groan with unspeakable grief,
 So they circle around in eddies of loathsome
 Labours, Children of Necessity.²⁸

The slaves of the ode, described as the «wretched ones» (*WL*, 40) induced to «sweet delusion with the / shadows of hope that appear in dreams» (*WL*, 41-2) mirror the mariner's fellows, gripped by fatigue and exhaustion. It is possible that Coleridge's intent was to create an alternative, imaginary slave trade route that could simulate the inhuman travel conditions of slaves on European ships. In the fifth part the ship finally moves on, and the dead men rise and begin to pull the ropes by «rais[ing] their limbs like lifeless tools» (*AM* 5.339). While the mechanical movements of the mariners simulate those of the vessel, their industriousness, even in death, reaffirms their condition as slaves and as outcasts. In general, Coleridge's own knowledge of maritime life and ventures is quite evident in the poem. He himself «had been much among ships and mariners in Bristol»²⁹ [...] and the sea was to him a daily sight».³⁰

27 Marcus Wood, *The Poetry of Slavery: An Anglo-American Anthology, 1764-1865*, Oxford & New York, Oxford University Press, 2003, p. 205.

28 Samuel Taylor Coleridge, «On the Wretched Lot of the Slaves in the Isles of Western India» [1792], vv. 23-27, in Id., *The Complete Poems of Samuel Taylor Coleridge*, cit., p. 1054. Further references are abbreviated as *WL* and the verse numbers.

29 At Bristol, Coleridge gave brilliant lectures on Shakespeare and Milton between 1813 and 1814.

30 Eliakim Littell, Robert S. Littell, *Littell's Living Age, Volume 180*, Boston, T.H. Carter &

The fact that in the sixth stanza of the *Rime* a picturesque «kirk»³¹ is described as part of the mariner's «own Countree» confirms the crew moves «beyond Britain's geographical borders»,³² and by extension the mariner's nationality. There is a curious analogy in the *Biographia Literaria*. In the first of the three Satyrane's letters,³³ which perfectly adapts to the style of the travel journal, Coleridge describes a voyage he had once embarked on with the Wordsworths and John Chester (a native of Stowey and one of Coleridge's acolytes). On 16th September, 1798 (the year the ballad appeared) the passengers, bound for Hamburg,³⁴ set sail from Yarmouth and farewelled the Norfolk coast. Coleridge writes:

for the first time in my life, I beheld my native land retiring from me. At the moments of its disappearance – in all the kirks, churches, chapels, and meeting-houses, in which the greater number, I hope, of my countrymen were at that time assembled, I will dare question whether there was one more ardent prayer offered up to heaven, than that which I then preferred for my country. «Now then», said I [...] «we are out of our country».³⁵

The resonance is not just limited to the few lines opening the poem where the mariner looks at his native shore with a beholder's glance,³⁶ as Coleridge goes on to relate the details of a safe but eventful journey, full of encounters with eccentric strangers, episodes of sea sickness and sudden rainfall. Coleridge's observation of the surrounding landscape is, as ever, accompanied by visions of magnitude and intensity, to the point where his description almost looks like a prose translation of some of his most accomplished quatrains:

I wrapped myself in my great coat and looked at the water. A beautiful white cloud of foam at momentarily intervals coursed by the side of the vessel with a roar, and little stars of flame danced and sparkled and went out in

Company, 1889, p. 495.

31 The term is Scottish.

32 Debbie Lee, *art. cit.*, p. 53.

33 The reference is to Sir Satyrane, a character of Spenser's *Faerie Queene*.

34 A place he would soon leave to travel to Göttingen, where he matriculated at the University to study literature and philosophy. During his stay, Coleridge met some prominent intellectuals including Blumenbach.

35 Samuel Taylor Coleridge, *Biographia Literaria*, *cit.*, p. 238.

36 «The ship was cheered, the harbour cleared, / Merrily did we drop / Below the kirk, below the hill, / Below the lighthouse top» (*AM*, 1.21-4).

it [...] In looking up at two or three bright stars, which oscillated with the motion of the sails, I fell asleep [...] The long trembling road of moonlight, which lay on the water and reached to the stern of our vessel, glimmered dimly and obscurely.³⁷

Eventually, the travellers pass a «multitude of English traders that had been waiting many weeks for a wind»,³⁸ a coincidence which draws a further parallel with Coleridge's emblematic poem. Indeed, any autobiographical elements are vital to the genesis and the architecture of the work which Coleridge revised multiple times, though we cannot establish with absolute certainty what influenced what, how much of his reverie reflected his real-life experience and vice versa. It is safe to say that he took many inspirations and referred to a plurality of social conditions and historical events, merging them into an extraordinarily complex vision. The same idea for his *Rime* came from Wordsworth, Shelvocke and a Mr. Cruickshank, Coleridge's neighbour and a landholder who told him about a strange dream he once had about «a skeleton ship with figures in it».³⁹

As already noted, sea voyages have, for Coleridge, an intimate meaning of transformation, regeneration, and break with the past. His failed Pantisocracy project started from this very premise, from the disillusionment with the French Revolution and a bitter mistrust in political action. Not surprisingly, the embryo of this Neoplatonic ideal state was a ship transporting twelve intellectuals joined by twelve women (among Coleridge and Robert Southey's intimates), all sharing the prospect of procreation and merrily sailing to the Fortunate Lands. As is well known, the disagreements between the two Pantisocrats kept anything from being done, and «the stately ship that was built for such high emprise drifted away indeed into the quicksands of shame and failure».⁴⁰ But political disillusionment was not the only factor that drove Coleridge overseas. He illusorily saw sea travel as a way to find relief from his acute rheumatism and consequent opium addiction. Since the damp English weather was to be avoided, Coleridge decided to sail off to the Mediterranean Sea, following the exam-

37 Samuel Taylor Coleridge, *Biographia Literaria*, cit., p. 245.

38 *Ibid.*, p. 246.

39 John Livingstone Lowes, *The Road to Xanadu: A Study in the Ways of Imagination*, Princeton, Princeton University Press, 1986, p. 204.

40 Mrs. Henry Sandford [Margaret E. Sandford], *Thomas Poole and His Friends* in E. C. Barton ed., *London Quarterly Review*, Vol. 72, London, T. Woolmer, 1889, pp. 229-240: 240.

ple of some of his acquaintances. In 1804 he joined a convoy of the Royal Navy to Malta. His was reportedly «one hell of a journey»⁴¹ as he found himself «alone on a wide, wide sea for the first time, isolated by illness and opium: desperately sick, ill, abed»⁴² with sea-legs and unable to sleep.

On June 17th, 1806, while *en route* for Leghorn, he wrote to his friend Washington Allston that a violent fever had been tormenting him for a fortnight before his departure. His head felt like another man's 'dead' head, while he displayed the symptoms of a «strange sense of numbness [accompanied by] violent attempts to vomit [and] involuntary and terrific screams».⁴³ Andrew and Suzanne Edwards suggest that while travelling on the *Gosport* and «agonizing over his health and future [Coleridge] must have mused on the *Ancient Mariner*».⁴⁴ The psychedelic trip described in the *Rime* recalls the hallucinatory effects of starvation, dehydration and motion sickness. Most surely, his knowledge of suppressants and their side effects inspired him. Indeed, the weakness of the body is a good plot device, as it permits the full expression of the infinite power of thought and the limitless resources of the human mind, as wide and as untameable as the sea. Besides, Coleridge – who had long been struggling with the excitement and dejection caused by his laudanum addiction – knew the delirium was a prison, as the image of the setting sun suggests when, in the third part of the poem, this one is seen through a metal grate.⁴⁵ The man's failed utterance, meaning his physical and metaphorical inability to speak, reflects both the paralysis of his body and the stillness of the ship («I moved, and could not feel my limbs» (5.305)). A «weary time» passes, as the «weary eye» of the mariner looks at «the sky and the sea, the sea and the sky» (3.143, 146; 4.250). Yet, right there, amidst the silence and upon the rotting deck, as the guilt-ridden mariner watches over the fifty sailors lying at his feet, his mind becomes overactive. He keeps his lids closed and his eyes beat «like pulses» (249) under the burden of his violent vision.

41 William Christie, *Samuel Taylor Coleridge: A Literary Life*, New York, Palgrave Macmillan, 2007, p. 158.

42 *Ibid.* Cf. also Kathleen Coburn, Anthony John Harding eds., *The Notebooks of Samuel Taylor Coleridge, Vol. II: 1804-1808*, London & New York, Routledge & Kegan Paul, 2002 [1962], p. 2064.

43 Jared B. Flagg, *Life and Letters of Washington Allston*, New York, Charles Scribner's Sons, 1892, p. 77.

44 Andrew Edwards, Suzanne Edwards, *Down To The Sunless Sea: A Troubled Samuel Taylor Coleridge in the Mediterranean*, Eastbourne, Sussex Academic Press, 2022, p. 141.

45 The dungeon bars are later identified in the poem as death's 'piercing' ribs.

The blue of the sea landscape pierces his mind, thus recreating the idea of a psychedelic-oneiric experience, or a religious ecstasy.⁴⁶ At this point the ultimate sublimation takes place: the sailors' corpses look beautiful in the old mariner's eyes, and so do the «thousand thousand slimy things» (238), the water-serpents which, like the Hydra, live on and proliferate in those putrid waters. He admires them first 'beyond' and then 'within' the shadow of the ship, meaning they are gradually approaching the vessel to circle it. But this also means that, as the man gains awareness, he looks at them from within and beyond his cognitive bias, finally seeing them as legitimate parts of the miracle of creation.⁴⁷

In 1818 Théodore Géricault painted a scene which is well beyond bleak. The several victims lying on and sliding off the *Raft of the Medusa*, mutilated and decomposing, had famously gone through similar ordeals, surrounded by the same harsh landscape. But unlike the corpses of Géricault's oil, those lying at the mariner's feet do not rot, «nor reek» (4.254). The cold sweat «melt[s] from their limbs» (253), as if they were made of wax. This aberration creates a contrast with all the rest, for Coleridge makes both the sea and the deck rotting, decaying, and revolting. Like the Medusa survivors, the mariner practices a sort of self-cannibalism, wrapping his teeth around his arm and sucking his own blood like a vampire. His guilt and desire to atone seep inside the wedding guest's mind, who beats his chest to escape the man's torturous narration and, in doing so, seems to be reciting a *mea culpa*, as if the mariner's curse had rebounded. If, on the one hand, the old mariner breaks the law of nature and defies Christian morality by killing the albatross, on the other he and his crew refuse to apply maritime law and the abominable *Custom of the Sea*, which legitimised survival cannibalism among those who were adrift, provided the choice of the sacrificial member of the crew was made by drawing lots. In the ballad, it is Death and Life-In-Death who cast lots to win the lives of the sailors. Coleridge's metaphor might be as well a critique of

46 The short film *Rime of the Ancient Mariner* (1977) directed by Larry Jordan and narrated by Orson Welles is entirely based on the use of dynamic and colourful filters applied on Gustave Doré's illustrations. The cinematic effect alters the viewer's perception and simulates the hallucinatory states evoked in the ballad.

47 Hogarth's theorisation of the serpentine line as the ultimate expression and definition of beauty is all condensed in this part of the poem. Variety, intended as «the ornamental part of nature» enhances aesthetic beauty and gives character to the continuity and regularity of the form (cf. William Hogarth, *The Analysis of Beauty, With a View of Fixing the Fluctuating Ideas of Taste*, London, W. Strahan, 1772, p. 16).

such protocol, a practice which, though rarely performed, could not exist in an advanced and civilised society.⁴⁸ From a legal perspective, it is hard to establish under which legislation the crew are, as they «enter territory for which there were no precedents».⁴⁹

Whatever occurs on board, above and below the ship is, in fact, out of the ordinary. Irrationality and inexplicableness recall Brant and Bosch's *Ship of Fools*, a microcosm of aberration where society's morals are tested and where men persist in sinful habits. But redemption and endurance also mirror the legend of the Fisher King, the fallen guardian of the Grail paralysed by a physical disability. The stillness of the ship in *The Rime* resembles that of the Arthurian figure, while the mariner suffers the same penance. They both struggle and will continue to struggle offshore on their solitary boats. The indolence and stagnation pervading the ballad anticipate the mariner's acquiescence and allow him to embrace both spiritual and social redemption; as a matter of fact, he never acts, nor speaks as a moral agent, but remains passive in his punishment. The second-to-last stanza, which is partly dialogical, opens with an exchange between two unidentified characters who are observing the freaky motion of the mariner's ship. Both seem astounded by how the vessel moves swiftly in the absence of wind and waves. No driving force, nor sails or weathervane are there to signal any direction. The gentle weather and the high moon rock the ship, now clearly blown by a providential wind which escorts the mariner back to the white bay.

The encounter with the holy hermit, the first recipient of the story, is the mariner's last step towards redemption. He will eventually «shrieve [his] soul, [washing] away / The Albatross's blood» (6.512-3), a rite which recalls the cleansing power of the blood of Christ. This absolute moment of blessedness anticipates the last part, where the use of nautical terms and expressions intensifies and merges with religious language.⁵⁰ Thus, Coleridge's seafaring jargon becomes a sort of universal language uniting the few, dissociated characters, even the most isolated ones. The hermit «loves to talk with marineres / That come from a far countree» (6.517-8) and urges the rescuers to «Push on!» (540) as their boat approaches the ship. The

48 To some extent, in the Christian tradition the sacrament of Eucharist implicates cannibalism and condones the practice, even if only symbolically.

49 Stephen Bygrave, *Samuel Taylor Coleridge*, London, Northcote House (in association with the British Council), 1997, p. 5. Cf. «We were the first that ever burst / Into that silent sea» (2.105-6).

50 Cf. Coleridge: «The Devil knows how to row» (*AM*, 7.569).

vessel is drawn down into a vortex and sucked into the abyss, epitomising the end of an introspective and retrospective journey. The mariner, who initially could not hold, neither set his course, sublimates his remorse through self-sacrifice and sails back home. As he lives to tell the tale, he is bound to navigate those perilous waters again. If navigation takes on a metaphorical meaning and constitutes the central theme of the plot, it also reflects the logic and understanding of storytelling. As Kai Mikkonen suggests, not only is the travel metaphor «a way to think about narrative; it also provides one with the means to think through [it]»⁵¹ and helps the reader conceptualise the story and navigate their way into a new literary experience. *The Rime of the Ancient Mariner* fully expresses the Romantic preoccupation with travel and polar exploration, as well as the issue of finding God in the remotest parts of the world and within one's innermost self and soul.

51 Kai Mikkonen, *The 'Narrative is Travel' Metaphor: Between Spatial Sequence and Open Consequence*, «Narrative» vol. 15, 3, 2007, pp. 286-305: 286.

ROMANTICISMI



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

**«Blue Sea – Wilt welcome me?»:
Navigating Longing
in Emily Dickinson's Poetry**

Melissa Sarikaya

ANNO VII – 2022

**«BLUE SEA – WILT WELCOME ME?»:
NAVIGATING LONGING
IN EMILY DICKINSON’S POETRY**

Melissa SARIKAYA (*Friedrich-Alexander-Universität Erlangen/Nürnberg*)
melissa.sarikaya@fau.de

ABSTRACT: Nautical motifs are key elements in understanding Dickinson’s poetic world view, which suggests that humans are inferior to nature. This paper offers close-readings of Dickinson’s poetry under the three topics of longing, death, and navigation to come up with the conclusion that water is the eternal realm of yearning and trust – even though humans as creatures of land are destined to fail. This paper uses an ecofeminist approach to suggest that navigating through sea is a metaphor to satisfy inner longing.

RIASSUNTO: I motivi nautici sono elementi chiave nella comprensione della visione del mondo poetico di Emily Dickinson, che suggerisce che gli umani sono inferiori alla natura. L’articolo si propone di offrire un’analisi della poesia di Emily Dickinson secondo le tre tematiche del desiderio, della morte e della navigazione per arrivare alla conclusione che l’acqua è il regno eterno dello struggimento e della fiducia – anche se gli uomini come creature terrestri sono destinati a fallire. La prospettiva ecofemminista dell’analisi conduce a considerare che la navigazione attraverso il mare è una metafora per soddisfare il desiderio interiore.

PAROLE CHIAVE: Emily Dickinson, poesia, ecocritica, navigazione, mare, acqua, morte

KEY WORDS: Emily Dickinson, Poetry, Ecocriticism, Navigation, Sea, Water, Death

**«BLUE SEA – WILT WELCOME ME?»:
NAVIGATING LONGING
IN EMILY DICKINSON’S POETRY**

Melissa SARIKAYA (*Friedrich-Alexander-Universität Erlangen/Nürnberg*)
melissa.sarikaya@fau.de

Emily Dickinson’s purposeful use of language and her poetic fascination with nature are just some of the reasons why scholars are enchanted by the poet’s lyrical endeavour.¹ While scholars have been concerned with Dickinson’s themes of flowers and forests, birds and bees, however, the significance of water has not yet been largely studied.² Thus, in this paper I draw attention to the element of water and analyse Dickinson’s use of nautical themes with an ecocritical reading.

The ecocritical lens has become a popular approach when reading Dickinson’s poetry. Christine Gerhardt, for example, finds proto-ecological concerns and environmental awareness in Emily Dickinson’s writing and muses about both human-nonhuman relationships as well as non-human interactions in the poetry.³ I agree with Gerhardt in the sense that Dickinson’s lyrical work reflects upon human-nature relationships with

- 1 The most important book dealing with Dickinson’s language use is Cristanne Miller’s pivotal reference work: Cristanne Miller, *Emily Dickinson: A Poet’s Grammar*, Cambridge, MA and London, Harvard University Press, 1987. Other notable studies are: Domhnall Mitchell, *Emily Dickinson: Monarch of Perception*, Amherst, University of Massachusetts Press, 2000; Marta McDowell, *Emily Dickinson’s Gardening Life: The Plants & Places That Inspired the Iconic Poet*, Portland (Oregon), Timber Press, 2019; Judith Farr, *The Gardens of Emily Dickinson*, Cambridge, MA and London, Harvard University Press, 2004. Biographers are also aware of Dickinson’s love for nature, e.g. Elizabeth Petrino argues that Dickinson’s flower symbols «comment more profoundly on change, mortality, and the afterlife» than the simple «tradition» of female writers’ «association of poetry and flowers» (Elizabeth A. Petrino, *Emily Dickinson and Her Contemporaries: Women’s Verse in America, 1820–1885*, Hanover and London, University Press of New England, 1998, p. 160).
- 2 Although the sea as one of Dickinson’s favourite natural symbols has been recognized: cf. Judith Farr, *The Gardens of Emily Dickinson*, Cambridge, MA and London, Harvard University Press, 2004, p. 265.
- 3 Cf. Christine Gerhardt, “Often seen - but seldom felt”: *Emily Dickinson’s Reluctant Ecology of Place*, «The Emily Dickinson Journal», 15, 1, 2006, pp. 56-78.

nature being «empower[ed]» and «human subjectivity [being] allowed to dissolve»,⁴ but Gerhardt did not fully explore the significance of the sea. In the specific water imagery used, water is the point of origin for human, nature, and the world – so far that the *conditio humana* is grasped through the understanding of water. Thus, my thesis is that water is first, nature comes second, and humans third in Dickinson's genesis of lyric and poetic force. Of course, the poetry is primarily «human-centered»,⁵ but water is nonetheless the pivotal force.

Dickinson's poetry has been studied with the premise of her skepticism towards language.⁶ Dickinson's language skepticism is most visible in the use of tropes (e.g. metonymies and metaphors) in her nature poetry.⁷ More specifically, I believe that the nautical motifs are key elements in understanding Dickinson's poetic world view, which suggests that humans are inferior to nature. Thus, an affinity to the sea enhances the individual's emotion and cognition. In the following close-readings of Dickinson's poetry under the three topics of longing, navigation, and death, I will establish my main thesis: Water is the eternal realm of yearning and trust – even though humans as land creatures are destined to fail.

4 Christine Gerhardt, *A Place for Humility: Whitman, Dickinson, and the Natural World*, Iowa City, University of Iowa Press, 2014, p. 222-223. Gerhardt approaches Dickinson's ecocritical lyric perspectives regarding the topic of nature through five criteria: nature as a realm, nature in connection to history and culture, nature and the human, nature as a place, and finally nature and ethics. Gerhardt then comes up with the concept of humility which is a solution to the problematic anthropocentric dualist position of a nature-human binary (cf. *Ibid.*, pp. 4-12).

5 Cf. *Ibid.*, p. 226.

6 Scott Knickerbocker, for instance, studied Dickinson's ethical potential in her language use suggesting that Dickinson's poetry performatively induces an ethical stance towards nature (cf. Scott Knickerbocker, *Emily Dickinson's Ethical Artifice*, «Interdisciplinary Studies in Literature and Environment», 15, 2, 2008, pp. 185-197).

7 Cf. Xiaohui Liu, *Emily Dickinson and Her Metonymical Way of Knowing Nature*, «Fudan Journal of the Humanities and Social Sciences», 13, 2020, pp. 573-590. Liu is suspicious of the term 'metaphorical' and argues that it is rather metonymies that Dickinson uses.

The Sea as a Harbinger of Longing

Emily Dickinson's poetry often uses sea imagery with the speaker longing for the ocean. In FR 494, the «Wind» carries the distant odour of the water («Sand» and «Pebble»), which ignites a longing for travelling in the lyrical I («Would you be the fool to stay?»).⁸ Often, the oceanic longing is coupled with an urge for liberty such as in the following lines, in which a bird – the apparent motif for freedom – flies away to learn new songs: «Yet do I not repine / Knowing that Bird of mine / Though flown - / Learneth beyond the sea / Melody new for me / And will return.» (FR 4). Despite the grand ocean, the lyric I does not dread the vastly waters. Instead, the lyric I believes in the bird's navigating abilities to find back home. In general, Dickinson's poetry trusts the nautical abilities to successfully navigate, although the operation of navigation is often obscure. The poetry expresses an immanent existential epistemology that beings can always navigate the endless waters to find their destination. The combination of the bird and the water is an element often found in Dickinson's poetry. The bird functions as a waterly «siren» (FR 1789) whose singing has the power to move humans to long for the past and reflect upon the present. People at shore are longing for the sea, for instance, when their eyes wander around the sea questioning the fate of a little boat: «Whether my bark went down at sea / Whether she met with gales / Whether to isles enchanted / She bent her docile sails». The landsman left behind wonders about the fates of the bark, that is his «errand» (FR 33). While the «deep eternity» of sea is described as «exultation», it is questionable if a lifelong «sailor» used to the water, might be able to «understand» the «divine intoxication» of a landsman in going to sea (FR 143). The attraction to water is intrinsic to humans seeking for adventures.

Following traditional notions of poetic allegories, sailing is expressed as a metaphor for life's journey:

Could live - *did* live -
Could die - *did* die -
Could smile upon the whole
Through faith in one he met not -
To introduce his soul -

8 All the poems by Emily Dickinson are abbreviated as FR with the corresponding poem number of *The Poems of Emily Dickinson*, ed. R.W. Franklin, 3 vols, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1999.

Could go from scene familiar
 To an untraversed spot -
 Could contemplate the journey
 With unpuzzled heart -

Such trust had one among us -
 Among us *not* today -
 We who saw the launching
 Never sailed the Bay! (FR 59)

The lyric we contemplate about one of their community's people who sailed the sea. Even though this experience results in the sailor's death, the journey is not entirely connotated negatively. Instead, the lyric we still display the sea as a place of yearning in the last stanza. Sometimes the yearning to sail even results in imaginary dreams, such as the following lyric I, who is called to observe something. The lyric I, however, ignores the idyllic farm view right at their windowsill to instead fantasise: «But in their Room - a Sea - displayed - / And Ships - of such a size / As Crew of Mountains - could afford - / And Decks - to seat the Skies -» (FR 589). The lyric I longs for the sea, water, ocean – anything to escape their boring agricultural life. The sacred time on earth should rather be used wisely by surrounding oneself with the nautical: «An Hour is a Sea / Between a few, and me - / With them would Harbor be -» (FR 898). Nevertheless, some of the best voyages come with a book: «There is no Frigate like a Book / To take us Lands away / Nor any Coursers like a Page / Of prancing Poetry - / This Traverse may the poorest take / Without oppress of Toll - / How frugal is the Chariot / That bears the Human Soul -» (FR 1286). The imagination of the mind is one of the greatest gifts humans have.

Dickinson's sea metaphors display the versatile nature of water. Sometimes the master, sometimes the follower, the poetry shows off different traits of the sea. In some poems, the sea is fierce and strong, which fits Gary Lee Stonum's definition of power. The sea's «power» lies in «dominion and discipline» (e.g. ordering other waters to flow into the sea, FR 1275). Stonum argues that above every other aspect, it is power which is «the object of cherishing», which ultimately results in the sublime.⁹ Therefore, because of its power over humans and nature, the sea is sublime and

9 Cf. Gary Lee Stonum, *The Dickinson Sublime*, Madison, WI, The University of Wisconsin Press, 1990, pp. 54, 67.

thus superior. Consequently, nature excels when compared to human culture: The manmade «Well» «foolish[ly]» «depend[s]» «upon the Brook» (FR 1051). Humans' craftsmanship is central to how the world is constructed. The sea has a «Basement», in which «Mermaids» live, while the «Upper Floor» houses the «Frigates». Mistaken for a «Mouse», the lyric I is consumed by the tidal movements as the human presence is inferior to the ocean and its inhabitants. However, the personified Sea realises the lyric I's affinity to the realm of water; hence the water spares the lyric I's life, even accepting them as their equal by bowing and withdrawing: «And bowing - with a Mighty look - / At me - The Sea withdrew -» (FR 656).

A drunkard's search for alcohol along the Rhine is rather a poor image of navigating along the coastline. However, the «taste» of «a liquor never brewed» is a metaphor for the insatiable desire to explore the oceans; an individual that has become addicted to exploring the endless Blue («I shall but drink the more», FR 207). The *tertium comparationis* of this interaction between the donor (alcohol) and the tenor (the sea) is that both liquids ignite longing in individuals. Because of the sea's treasures («Pearls are the Diver's farthings / Extorted from the Sea», FR 16; pearls in the sea that the lyric I dives for, cf. FR 248), humans inherently desire to explore the vastness of the ocean to find hidden, precious gems. The Sea produces «Pearl» and «Weed» (FR 857), which is similar to a woman dressing up for her male husband. Cristanne Miller argues that the sea is usually connotated with masculinity and thus finds it unexpected that the sea is used to describe femininity in this poem.¹⁰ Instead, I rather argue that the sea is a stand-in for a multitude of ideas beyond the mere mirroring of gender. Dickinson's linguistic obscurity deliberately permits different signifiers for the sea.

The following enigmatic poem mixes the semantic fields of nautical and floral language: «Where ships of Purple - gently toss - / On Seas of Daffodil - / Fantastic Sailors - mingle - / And then - the Wharf is still!» (FR 296). The gaudy hustle is a thrilling interplay of tranquility and vivacity, performing the vicinity of nature and the wharf. The poem «'Nature' is what we see» (FR 721) is analysed by both Robert Kern and Xiaohui Liu as the speaker's inability to express the concrete experience of the natural world.¹¹ Arguing that the sea has major significance in Dickinson's

10 Cf. Cristanne Miller, *How "Low Feet" Stagger: Disruptions of Language in Dickinson's Poetry*, in Suzanne Juhasz, *Feminist Critics Read Emily Dickinson*, Bloomington, Indiana University Press, 1983, pp. 134-155: 137.

11 Robert Kern argues that there is a «lack of symmetry between our knowledge of the world and the pure physicality of its being» which results in the «powerlessness to ex-

poetic world, the homonym of «see» (l.1) and «sea» (l.6) might not be coincidental. Although spatially apart, the phonological properties link these two homonymic words, resulting in an equation of nature with the sensory experience of the sea. Moreover, the ocean's vastness is a visually accurate image of nature's extensiveness. Likewise, the fauna and flora are dependent on water, as the rose can only grow with a «flask of Dew» (FR 25) and the bird «drank a Dew» (FR 359). Furthermore, the «Dew» is also floral «satisf[action]» for «a Leaf» wondering about the dew drop's mysterious absence and whether it might have been «Abducted» by «Day» or flew «[i]nto the Sea» (FR 1372). Even the power of the sun is subject to watery images, as the first ever sunrise resulted in «The Steeples sw[imming] in Amethyst» (FR 204). Also, the personified Moon is described with water images: The eyes, are a «Summer Dew» and the «Dimities» are of the colour «Blue» (FR 735). Both the female Moon and the male Sun, as well as the flora and fauna are subject to the water. This speaks to the water's overpowering essence guiding the natural world. Furthermore, it seems that only water, rivers, and tides, can abide the «World» (FR 1618). Contrary to humans, nature easily adapts to the water's flow: «And [the bird] rowed him softer Home / Than Oars divide the Ocean, / [...] Or Butterflies, off Bank of Noon, / Leap, splashless as they swim.» (FR 359). Apparently, nature's dependence on mastery water is in opposition to human longing for the element of water but not yet achieving to live in unity with water.

Compass and Chart: Sea Navigation

It is, of course, ironic that Dickinson refers to «brave Columbus» «sailing o'er the tide» (FR2), when it was him who navigated so wrongly to what he thought was India.¹² Columbus' errancy gives insight into the leitmotif of

press our knowledge justly and accurately» (Robert Kern, *Birds of a Feather: Emily Dickinson, Alberto Manguel, and the Nature Poet's Dilemma*, «Interdisciplinary Studies in Literature and Environment» 16, 2, 2009, pp. 327-342: 330); while Liu argues that this inability of expression is undergone by metonymically expressing «what we can perceive by seeing or hearing, with what we can know by sense or perception» (Xiaohui Liu, *Emily Dickinson and Her Metonymical Way of Knowing Nature*, «Fudan Journal of the Humanities and Social Sciences» 13, 2020, pp. 573-590: 580).

¹² Columbus deception of 'discovering' America is by today's standards a simplification of colonisation which is as racially dangerous as it is ideologically harmful.

Dickinson's water poetry: the immanent belief in the nautical process. A ship will always find its safe haven.

Nature offers epistemological knowledge, for instance in the season's change of light and darkness, making «winter afternoons» (FR 320) the harbingers of death. Life's futility is made apparent through this «certain Slant of light», characteristic for winter twilights. This natural illumination is suggestive of death's darkness serving as navigation through the transcendence of life. Dickinson subscribes to the ecofeminist belief that instead of the human brain, nature bears inherent knowledge and wisdom. FR 340 is a rejection of traditional human ratio: «I felt a Funeral, in my Brain». At the end of the poem, the metaphorical plunge arises images of water: «And then a Plank in Reason, broke, / And I dropped down, and down - / And hit a World, at every plunge, / And Finished knowing - then -». The human construct of the «Plank» fails, which leads the lyric I to see «Reason» breaking. The water image suggests that the human brain is inferior to natural epistemology. Paradoxically, the human's brain is at times superior to nature: The brain is «wider than the sky» and «deeper than the sea» (FR 598), indeed exalting it to godlike status in the last stanza. Human ratio is flawless and impeccable – yet only as long as it smoothly runs. Once stopped from its run, the human brain is impossible to control. The speaker even states that it would be easier to push back the mighty water from the ground it gained (FR 365). Hence, human knowledge might have potential, but it is subordinate to water's unflinching superior wisdom. The sea's wisdom is morbidly confirmed in a poem, in which children inquire about their parents' whereabouts, when, in fact the parents have drowned as only four survived «the great storm» and the children's parents were among the forty who did not. It is the wise waters who have the answers to questions of life and death: «And only the Sea - reply -» (FR 685).

However, sometimes the sea's wisdom is challenged: the personified «Sea» orders the personified «Brook» to «Come» flowing into the sea. While the Brook is first resilient and desires to grow on its own, the Sea argues that the Brook will be even mightier when uniting with the sea («then you will be a Sea - / I want a Brook - Come now»!). After this reunion, however, the Sea loses the power over eliminating the undesired parts of integrated waters. The little waters are now part of the vast Sea: «I am he / You cherished». Consequently, the commanding Sea submits: «Learned Waters - / Wisdom is stale - to Me» (FR 1275). Water's wisdom naturally finds the right course of flowing. The sea is an ecosystem, in which do-

minion over one another is systemically disproved. The water's wisdom of learning and growing results in an epistemology that human reason and ratio are not able to compare to. The water's nature of growth, uniting the sea with brooks and rivers is addressed in the following poem:

My River runs to Thee -
 Blue Sea - Wilt welcome me?
 My River waits reply.
 Oh Sea - look graciously!

I'll fetch thee Brooks
 From spotted nooks -

Say Sea - take me? (FR 219)

The same seductive strategy of luring another entity (this time a human male) into the vastness of water is shown in the following lines: «The waters chased *him* [italics mine] as he fled / Not daring look behind; / A bilow whispered in his Ear, / "Come home with me, my friend; / My parlor is of shriven glass, / My pantry has a fish / For every palate in the Year" - ». Defying the promising claims, «The object floating at *his* [italics mine] side / Made no distinct reply.» (FR 1766), enforcing the threat of the sea's hunger for power and wisdom. It is significant that the individual in danger is male as this possibly suggests that the feminine is more connected to the natural world than masculinity is.

Even though water is full of wisdom, it is treacherous to humans, which makes navigation even more difficult and potentially fatal: «Declaiming Waters none may dread - / But Waters that are still / Are so for that most fatal cause / In Nature - they are full -» (FR 1638); «Though the great Waters sleep, / That they are still the Deep, / We cannot doubt. / No vacillating God / Ignited this Abode / To put it out.» (FR 1641). These reverent descriptions of water as one of God's most purposeful creations, poses the question if man can ever compete with water. «We send the Wave to find the Wave- / An Errand so divine, / The Messenger enamored too, / Forgetting to return, / We make the wise distinction still, / Soever made in vain, / The sagest time to dam the sea is when the sea is gone-» (FR 1643). Apparently, water is unable to control itself and only in absence of the sea, humans may dam the sea. When opposed to one another, humans have no choice other than to submit to water's unbending force.

Because of their inferiority, humans cannot compete with water, but at least they can successfully navigate through water, although their tactics are rarely revealed. «Futile - the winds / To a heart in port / Done with the Compass / Done with the Chart! // Rowing in Eden / Ah - the sea! / Might I but moor - tonight / In thee!» (FR 269). The lyric I desires bodily union with the lyric thou. Yet neither a «Compass» nor a «Chart» can help in finding the way to the lover. No man crafted tool can lead a «Heart» as water is the key to desire. The «port» is reached with «Rowing», a physically exhaustive labour. However, the «Sea» lures the lyric I into travelling further through this paradisaic «Eden». In the end, the lover's union is impossible (no «luxury» of spending «nights» together). In other poems, it is not unsurmountable distances but rather household items and man-made artefacts of culture that separate the lyric I from the lyric thou. Only nature's imagery is fit to resemble the devastatingly large abyss that parts the lyric persona: «So we must meet apart – / You there – I – here – / With just the Door ajar / That Oceans are» (FR 706).

Cristanne Miller focuses on the pattern of tidal movement of poems such as in FR 712: «The answer of the Sea unto / The Motion of the Moon». Miller finds the same pattern in FR 387 and argues that «[t]he sea is at first a “Boy” – docile, obedient and strictly confined; he comes and goes only «so far» along his mistress's [= moon, my remark] “appointed Sands”». Miller continues: «[o]bedience and control are the reciprocal gifts of the relationship» and that the «patterns of their movements are synchronized, but neither the moon nor the sea has any choice in [...] vary[ing] from [...] these prescribed movements».¹³ While Miller rather focuses on gender roles – the sea as a boy and the moon as a mistress while later in the poem the gender roles are reversed with a female being led by a male's hand –, I would rather like to draw the attention to the guiding of the (personified) characters in this poem. The ecological trust in earthly equilibrium to fix both lovers and nature is prevalent in the above-mentioned poems. Trusting the sea equals trusting the ecosystem – and sometimes even more than that. The following poem installs a godly belief thanks to faith in nature: «I never saw a Moor. / I never saw the Sea - / Yet I know how the Heather looks / And what a Billow be –» (FR 800). The imaginary experience of the «Sea» and a «Billow» inspires the epistemological belief in an existing «God». Natural phenomena

13 Cristanne Miller, *How “Low Feet” Stagger: Disruptions of Language in Dickinson's Poetry*, in Suzanne Juhasz, *Feminist Critics Read Emily Dickinson*, Bloomington, Indiana University Press, 1983, pp. 134-155: 136-137.

like the sea motivate humans to combat existential questions and to navigate through life. Remaining in the realm of religious guidance, FR 65 refers to the «Dove» guiding the biblical figure of Noah to «*Land*». The ship is a «floating casement»; a cage that both keeps the dove and the human prisoner. Water's hostility forces humans to rely on external guidance by *earth others*.¹⁴

The speaker has compassionate knowledge about the water's state. Yet, when the water gains strength and resilience, the lyric I is intimidated and denies the sea altogether with its associated wisdom:

Because my Brook is fluent
I know 'tis dry -
Because my Brook is silent
It is the Sea -

And startled at it's rising
I try to flee
To where the Strong assure me
Is "no more Sea" - (FR 1235)

Because of the lyric I's flight from the impending force of the water, the natural epistemology is sealed. Fortunately, some human souls welcome water's guidance: «Have you got a Brook in your little heart». Yet, they keep this inherent knowledge shut out from others as «nobody knows, so still it flows, / That any brook is there» (FR 94). Because of systemic societal structures, nature is believed to be inferior to human culture; hence humans embrace the epistemic water-knowledge only in secret. Dickinson's poetry advocates for an ecological balance, in which humans are close to their waterly part of the soul in accordance with nature. The harmony with nature peaks in FR 113, in which nature even strives in the lyric I's presence as «The Brooks laugh louder / When I come -». The entity of water with its omnipotent ability to consume any liquid is comforting: «A few» «Drop[s] » add up and «help the Brook / That went to help the Sea -» (FR 846). Water's extension of its vastness is supportive after all and

14 This term is significant for ecofeminist Val Plumwood who writes about the need to respect and affirm the other inhabitants of the world, so-called *earth others* (cf. Val Plumwood. *Feminism and the Mastery of Nature*, London and New York, Routledge, 1993).

stated in multiple poems (e.g. «As Brook by Brook bestows itself / To multiply the Pond» FR 504). The capacity to embrace water and its wisdom is in fact inherent to all human beings as part of their nature: «The Heart has narrow Banks / It measures like the Sea» (FR 960). The heart's desire is described in nautical terms as «*One port - suffices - for a Brig like mine -*», specifying that the heart is a ship with its own «Cargo» (FR 410).

Water does not only offer humans guidance because of its epistemological wisdom, but also because humans' existential angst is also measured through the metaphor of water:

Down Time's quaint stream
Without an oar
We are enforced to sail
Our Port a secret
Our Perchance a Gale
What Skipper would
Incur the Risk
What Buccaneer would ride
Without a surety from the Wind
Or schedule of the Tide - (FR 1656)

The allegory of the tide reveals that humans' teleology is unknown. Neither the goal, nor the purpose of the human species is identified. Thus, many humans fear their mortality because it might reveal the absurdity of human existence.

Navigation Gone Wrong, or the Euphemism of Death

Other scholars have diagnosed Dickinson's «necrophilia» for the «recently dead body of the beloved»¹⁵ and find a general obsession with death.¹⁶ This line of argument can be traced in the poetic admiration of

15 Margaret Homans, «Oh, Vision of Language!»: *Dickinson's Poems of Love and Death*, in Suzanne Juhasz, *Feminist Critics Read Emily Dickinson*, Bloomington, Indiana University Press, 1983, pp. 114-133: 125.

16 Robert Weisbuch's analysis of Emily Dickinson's ambiguous death poetry – *Dickinson in Black* (ch. 5) and *Dickinson in White* (ch. 6) – has a line of argument that I will retrieve as well, namely Dickinson's polysemic meaning of individual themes and topoi (cf. Robert Weisbuch, *Emily Dickinson's Poetry*, Chicago and London, The University

the drowning body with the written word gazing over the lyric I's (feminine) body while slowly drowning in a river. The tradition of the *blason* is turned upside-down by highlighting specific parts of the body starting from toe to head (feet, breast, mouth).¹⁷ The bodily spectacle of death is rather in the background as the salvation of the sea is highlighted: «Remember - when the Sea / Swept by my searching eyes - the last - / Themselves were quick - with Thee!» (FR 631). This poem is the only exception to Dickinson's otherwise lack of necrophilia, at least when only taking her water poems into consideration. For Dickinson, water is an entity hostile to the human body.

Water's threat to overpower humanity is evident in these lines: «An everywhere of Silver, / With ropes of Sand / To keep it from effacing / The track called Land» (FR 931). The precious foam likened to silver, stops the water's waves from taking over human land. Yet, water's consumption of all drops into a larger entity can be surprisingly comforting: «The Drop, that wrestles in the Sea - / Forgets her own locality / As I, in Thee -» (FR 255). Predominantly though, water's force is rather startling as in FR 152: the «greedy, greedy wave» that «licked» the «little - little boat» «from the Coast». The lyric I mourns the «little craft», a man-made construction. The sea's destruction of humanity deliberately focuses on the loss of items and not the loss of human lives. Nature's harm is belittled while enforcing water as the «gallant – gallant sea». Humans are indifferent to the loss of life as they «wrestle» with one another until only one survives and cruelly «turn smiling to the land». The other drowned man is passed by «stray ships» until his «face» is finally found by one of them (FR 227).

Frequently, setting sail results in death – presumably not the haven the ship's crew would hope for. Dickinson's allegory consists of a ship sailing into unknown waters. Yet, this undertaking is destined to fail. The failure in nautical navigation is shrouded in euphemisms of death, that are unexpectedly consolatory. In the following poem, for instance, the lyric I asks the ship's pilot to sail to a shore of infinite silence and peace: «Knowest thou the shore / Where no breakers roar – / Where the storm is o'er?».

of Chicago Press, 1975).

17 The *blason* is a poetic tradition originating from the Italian poet Francesco Petrarca whose sonnets admire a distant lady whose bodily beauty is stereotypically described from head to toe. While originally merely used to set beauty standards, William Shakespeare and other English poets aemulating Petrarca used the *blason* to transcend physicality. In the case of FR 631 by Emily Dickinson, the feminine body is attracted to the paradoxical lively restart that watery death offers.

Rather than letting the pilot find this shore, the lyric I takes the tiller and navigates the pilot instead: «Thither I pilot *thee*». The mysterious shore is death: «In the peaceful *west* (italics mine) / Many the sails at rest – / The anchors fast – / (...) *Eternity* (italics mine)! Ashore at last!» (FR 3). Not only the west as the place of metaphorical sunset but also the nautical terms conceal death, such as the «departing tide» leading to a «flowing» in order to be with God (FR 19). Sunset as an allegory for death allows for an opposite reading of sunrise as an allegorical new beginning. In FR 514, after the allegedly peaceful abduction of a human losing their breath in the water (a euphemism for drowning), the water navigates the human to a new shore in the sunrise. The change from day to night is another frequent allegory for death. A ship at sea is navigating and exploring unknown «latitudes» while missing the change of sailing conditions: «Not noticed that the ebbing Day / Flowed silver to the west / Nor noticed night did soft descend / Nor Constellation burn» (particularly noteworthy is the peaceful description of the threatening change in nature, e.g. nightfall as a soft descend). The sea-death is soothingly portrayed as «angels» «car[r]y[ing]» the ship «to God», dressing the vulnerable «Barefoot» with «sandals», and ultimately describing heaven as «the blue havens» «lead[ing] the wandering Sails» (FR 125). The allegoric death-journey leading to a heavenly haven is repeated in FR 6, in which a «little boat» is «adrift» and looking for someone to «guide» it. While human sailors inform about the ship's sinking and imply the crew's death, the final stanza offers a much more hopeful reading of the ship's fate: the heavenly angels assure that the boat simply set off to other waters. Triumphantly, beams of confident sailing are enumerated: «One little boat - o'erspent with gales - / Retrimmed its masts - redecked its sails - / And shot - exultant on!». Even if human navigation fails, a ship never loses its way in the water. Defying death, the nautical journey simply advances to its final (heavenly) route. Elizabeth Petrino argues that Dickinson's poetry rejects the comforting image of a heavenly reunion in death.¹⁸ However, it seems that after all, death at sea is indeed comforting, even transcending mortality: «If my Bark sink / 'Tis to another Sea - / Mortality's Ground Floor / Is Immortality -» (FR 1250).

On the one hand, human transcendence refers to overcoming mortality, and on the other hand, to transcending the manmade world of culture.

18 Elizabeth Petrino argues that the dead's posthumous voices mistakenly promise a consolation with the living that cannot be lived up to (cf. Elizabeth A. Petrino, *Emily Dickinson and Her Contemporaries: Women's Verse in America, 1820–1885*, Hanover and London, University Press of New England, 1998).

The «old», «awful Sea» is the place where humans lose their «Fortitude incarnate». The «Ocean» forces humans out of their natural habitat. Humans fail to grasp the magnitude of the sea, since they are limited to their knowledge of manmade constructs, e.g. the ocean is described as an «Edifice» with «Rooms». The sea-experience surpasses human knowledge, thus an oceanic death also transcends the human notion of death, as the speaker of the poem finds the watery «Tombs» better suited than the ones at land (FR 1255). The «Water [...] Beds» in lieu of tombs are also addressed in FR 1446, in which the speaker describes an allegedly peaceful resting place for the dead. However, the silent image is «awful» and « [a]bhorrent» to humans because of their alienation from the environment of water.

Some poems rather use a humorous tone in their euphemism of death, such as in FR 746 describing a brig's final journey. The linguistic properties give the impression of an innocent nursery rhyme: «It tossed and tossed», «It slipped and slipped», escalating in human mortality, «Ah, Brig – Good Night / To crew and You / The Ocean's Heart too smooth – too Blue / To break for You». Eleonore Lewis Lambert argues that Dickinson often uses humour to navigate the topic of death as this incongruous pairing shows the exhilaration to life most prominently.¹⁹ The break in tone and decorum, coupling a nursery rhyme with death has a humorous, yet comforting effect.

The following poem subsumes Dickinson's philosophy of water-death:

Of Death I try to think like this,
 The Well in which they lay us
 Is but the Likeness of the Brook
 That menaced not to slay us,
 But to invite by that Dismay
 Which is the Zest of sweetness
 To the same Flower Hesperian,
 Decoying but to greet us –

I do remember when a Child
 With bolder Playmates straying
 To where a Brook that seemed a Sea
 Withheld us by it's roaring

19 Cf. Eleanore Lewis Lambert, *Emily Dickinson's Joke about Death*, «Studies in American Humor» 3 (27), 2013, pp. 7-23.

From just a Purple Flower beyond
Until constrained to clutch it
If Doom itself were the result,
The boldest leaped, and clutched it - (FR 1588)

The poem uses a parable in comparing death to a well. To humans, the confinement in the well appears to be a brook. This paradox grows even larger with humans resembling the brook to a sea in the second stanza. The Hesperian flower is a riddle pointing at the idea that the west is where the sun sets and could thus hint towards death.²⁰ Thus, the child's plucking of this symbolic flower is a code for his choice of death. The child as a paragon of innocence and boldness is closer to nature and is ignorant of the supposed danger that plucking might evoke. Similar to Plato's allegory of the cave, likewise, the child must free themselves from the mental confinement to achieve enlightenment. The bold child rips the flower and is doomed to die – only that this doom is supposedly positive as humans can now partake in the water's wisdom. The experience of water enables the speaker to overcome human experience and limitation.

Conclusion

Water is semantically versatile and thus accommodates different functions in Emily Dickinson's lyrical works. Humans' inherent longing for the sea represents both freedom and escapism. The sea is a versatile bearer of signification, but is predominantly portrayed as powerful and sublime, which makes humans inferior. Water has an intrinsic navigation and epistemology, thus humans should believe in the sea's nautical process. As the world is dependent on water, humans' hearts naturally embrace water's wisdom, but the ecological harmony is fragile. Humans either form secret unions, or they construct the world and the oceanic environment only through their limited lens of manmade culture. Yet, humans are addicted to the liquid as the navigating force in life. Human items are useless in navigating; instead, the inherent teleology lies in the process of sailing as an allegory for humans' life journey. Generally, the sea-deaths are portrayed as soothing due to euphemisms or breaks in decorum. Furthermore, the po-

20 Originally, *Hesperia* was the ancient Greek name for Italy, which translates to 'western land'.

etry often focuses on the loss of items instead of the loss of human life. Dickinson's poetry is an intricate study of the human journey in overcoming, giving in to and learning about water. Humans cannot dominate water's force, but humankind can accommodate to water by learning how to navigate.

ROMANTICISMI



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

**„Du mußt glauben,
du mußt wagen“.
Joseph von Eichendorffs
Meerespoesie**

Albert Meier

ANNO VII – 2022

„DU MUßT GLAUBEN, DU MUßT WAGEN“ JOSEPH VON EICHENDORFFS MEERESPOESIE

Albert MEIER (*Christian-Albrechts-Universität zu Kiel*)
info@albert-meier.de

RIASSUNTO: Per Eichendorff, il mare - inteso non come realtà nautica, ma come motivo letterario - rappresenta la possibilità di sperimentare la condizione umana sotto l'aspetto della provvidenza divina. Si tratta di una interpretazione positiva e ottimista del concetto di navigazione inteso come 'Lebensfahrt' (percorso lungo la vita/traversata della vita). In essa il mare viene elevato a metafora universale della necessità per ogni essere vivente (secondo Eichendorff) di abbandonarsi fiduciosi ad un Dio benevolente.

ABSTRACT: Eichendorff saw the sea first and foremost as a literary *topos*: in the complementary opposition of boundlessness and failure. Unlike most of his predecessors, however, he presents man's challenge by the sea in the spirit of Catholicism, according to which the skipper who entrusts himself entirely to divine providence will always sail safely. This Christian-optimistic interpretation of the relationship between ocean and man is examined on the basis of several poems as well as of the story *Eine Meerfahrt*.

PAROLE CHIAVE: romanticismo, *topos*, poesia, cattolicesimo, ottimismo, navigare, fiducia in Dio

KEY WORDS: Romanticism, *Topos*, Poetry, Catholicism, Optimism, Navigating, Trust in God

„DU MUßT GLAUBEN, DU MUßT WAGEN“ JOSEPH VON EICHENDORFFS MEERESPOESIE

Albert MEIER (*Christian-Albrechts-Universität zu Kiel*)
info@albert-meier.de

Wenn Böhmen am Meer liegt, wie William Shakespeares *A Winter's Tale* weiß, dann darf Rom das auch:

Die Nacht war schon wieder lange hereingebrochen, und der Mond schien prächtig, als ich endlich auf einem Hügel aus dem Walde heraustrat, und auf einmal die Stadt in der Ferne vor mir sah. — Das Meer leuchtete von weiten, der Himmel blitzte und funkelte unübersehbar mit unzähligen Sternen, darunter lag die heilige Stadt, von der man nur einen langen Nebelstreif erkennen konnte, wie ein eingeschlafener Löwe auf der stillen Erde, und Berge standen daneben, wie dunkle Riesen, die ihn bewachten.¹

Im Unterschied zu vielen seiner Zeitgenossen ist Joseph von Eichendorff nie nach Italien gereist. Umso mehr wird er gewusst haben, dass der Blick seines Taugenichts auf die Hauptstadt der Christenheit weit weniger in tatsächlicher Topografie als in poetischer Freiheit gründet, die sich in diesem Fall des besonderen Stimmungswerts einer mondbeschienenen Stadt im Widerspiel von Himmel und Meer bedient.

Romantische Dichtung bedarf ohnehin keiner Real-Erfahrung. Wenn Eichendorff, der im September 1805² mit eigenen Augen kaum mehr als den Hafen von Hamburg (mit Bootsrundfahrt) sowie die Ostsee-Küste bei Travemünde (bei zweifacher »Spazierfarth um die Lübecker Rhede«) gese-

- 1 Joseph von Eichendorff, *Aus dem Leben eines Taugenichts. Novelle*, in Id., *Werke in fünf Bänden*, Herausgegeben von Wolfgang Frühwald, Brigitte Schillbach und Hartwig Schultz, Band 2, *Ahnung und Gegenwart / Erzählungen 1*, Herausgegeben von Wolfgang Frühwald und Brigitte Schillbach, Frankfurt/M., Deutscher Klassiker Verlag, 1985, S. 446–561: 521f. – Sämtliche Eichendorff-Zitate sind im Folgenden dieser fünfbändigen Werkausgabe entnommen und werden unter der Sigle »EW« in Verbindung mit der Bandnummer nachgewiesen.
- 2 Vgl. die auf Tagebuch-Zitaten fußende Darstellung bei Günther Schiwy, *Eichendorff. Der Dichter in seiner Zeit. Eine Biographie*, München, C.H. Beck, 2000, S. 175–186.

hen hat,³ in seiner Lyrik wie in seiner Prosa das ›Meer‹ aber immer wieder als Motiv-Reservoir ausschöpft, dann steht es ihm anstelle von persönlichen Erlebnissen als primär literarisch generierter Topos vor Augen. Des- sen komplementäre Brennpunkte von ›Entgrenzung‹ und ›Scheitern‹ sind – zumindest in der neuzeitlichen Dichtung – von Dante Alighieris *Inferno* (Canto XXVI) vorgezeichnet gewesen, wo Odysseus nicht mehr als der homerische Heimkehrer erscheint, sondern »per seguir virtute e canoscenza« (v. 120) die dem Menschen zur Grenze gesetzten Säulen des Herkules hinter sich gelassen hat und zuletzt mitsamt allen Gefährten an einem riesigen Felsen seinem wohl sündhaften »ardore« (v. 97) zum Opfer gefallen ist:

Noi ci allegrammo, e tosto tornò in pianto;
ché de la nova terra un turbo nacque
e percosse del legno il primo canto.
Tre volte il fé girar con tutte l'acque;
a la quarta levar la poppa in suso
e la prora ire in giù, com' altrui piacque,
infìn che 'l mar fu sovra noi richiuso.⁴

Vor solchem Horizont sind auch Joseph von Eichendorffs Meeresdichtungen noch zu lesen, wenngleich das offene Meer nun weit optimistischer zur Darstellung kommt als in Dantes spätmittelalterlicher Verdächtigung aller *curiositas*: als zukunftsfrohe Herausforderung nämlich zur Selbstbehauptung im Vertrauen auf die Fürsorge Gottes. Das umfang-

3 Dass das »Erlebnis des Meeres« für Eichendorff tatsächlich »zu den prägendsten Ereignissen seines Lebens« gehörte (*Ibid.*, S. 185), steht zu bezweifeln, da seine Schilderung der Ostsee vor Travemünde den Rahmen der zeitgenössischen Topik wahrte: »Mit klopfenden Herzen verließen wir die enge Beschränkung des Hafens, und segelten in das Unermeßliche hinein. [...] Ein niegefühlt Schauer überfiel uns bey diesem Anblike, u. wir sahen uns oft genöthigt, unsere Augen von dem herrlichen Schauspiele abzuwenden. [...] Während wir alles dieses in Augenschein nahmen, hatte sich ein kleiner Sturm erhoben, u. wir genoßen das herrliche Schauspiel, die ungeheure Waßermaße in wogender Bewegung zu sehen. Wir konnten uns nicht erhalten, uns einige Zeit dieser furchtbaren Waßerwiege zu überlassen« (EW 5, S. 149–152). – Eichendorffs beruflich bedingte Aufenthalte in den Hafenstädten Danzig (1821–24, 1843, 1844–47) und Königsberg (1824–31) haben keine vergleichbaren Spuren in persönlichen Aufzeichnungen hinterlassen.

4 Dante Alighieri, *Commedia*, con il commento di Anna Maria Chiavacci Leonardi, vol. I, *Inferno*, Milano, Mondadori, 1991, S. 767–792, hier S. 791f. (Canto XXVI, 136–142).

lichste unter den einschlägigen Werken ist die um 1835 entstandene, aber erst 1864 aus dem Nachlass publizierte Novelle *Eine Meerfahrt*, in der von einer gewissermaßen doppelten Seereise aus Valencia in Richtung Amerika⁵ erzählt wird: Antonio, der eben erst der Universität entwachsene Protagonist⁶ der im Jahr 1540 situierten Rahmenhandlung, kann gereift in die Heimat zurückkehren, um dort »sich sein Nest zu bauen« (EW 3, S. 418). In der Ferne hat er den drei Jahrzehnte zuvor aufgebrochenen Onkel Diego als Eremiten wiedergefunden, der als Binnengeschichte seine Insel-Erfahrungen schildert, die ihm längst zur neuen Heimat gewordene Insel jedoch nicht mehr verlassen will.⁷

In mancher Hinsicht variiert *Eine Meerfahrt* das zentrale Motiv der ›Verführerin‹ in Eichendorffs *Das Marmorbild* (1826): Antonio begegnet auf einer von heidnischen Eingeborenen bewohnten Insel der schönen Alma, die ihm wie dem Hauptmann Alvarez zunächst als ›Frau Venus‹ erscheint, dann aber zu seiner Retterin wird und ihn – über die Zwischenstation einer weiteren Insel, auf der mit Diego das Christentum herrscht, zuletzt als künftige Gattin nach Spanien begleitet. Schilderungen der jeweiligen Schiffsreise spielen vor diesem Hintergrund einer gelingenden Adoleszenz⁸ kaum eine Rolle, da es weit mehr auf die Auseinandersetzung mit der ›wilden‹ Gegenwelt der atlantischen Inseln ankommt. Weil der Weg dorthin aber zu Schiff erfolgen muss, gewinnt das Meer insofern die metaphorische Qualität einer Grenze, deren Überschreitung immer mit Hybris verbunden und – mehr für die Seele als für den Körper – entsprechend risikobehaftet ist: So wie Antonios Schiff in geradezu aufdringlicher Anspielung ›Fortuna‹ heißt, so charakterisiert der Erzähler das Meer als den »wandelbaren Tanzboden Fortuna's« (EW 3, S. 357), über den bei rechter Gesinnung aber ins per-

- 5 »Nur der Schiffshauptmann Alvarez stand heute nachdenklich an den Mast gelehnt, denn eine rasche Strömung trieb sie unaufhaltsam ins Ungewisse von Amerika ab, wohin er wollte« (EW 3, S. 357).
- 6 »Von der Spitze des Verdecks aber schaute der fröhliche Don Antonio tiefaufatmend in das fremde Meer hinaus, ein armer Student aus Salamanka, der von der Schule neugierig mitgefahren war, um die Welt zu sehen« (EW 3, S. 357).
- 7 »Mein Leben ist wie ein Gewitter schön und schrecklich vorübergezogen und die Blitze spielen nur noch fern am Horizont wie in eine andere Welt hinüber. Du aber sollst Dir erst die Sporen verdienen, kehre zurück in die Welt und haue Dich tüchtig durch, daß Du Dir einst auch solchen Fels eroberst, der die Wetter bricht – weiter bringt es doch keiner. Fahre wohl!« (EW 3, S. 419).
- 8 Angesichts seines blühenden Neffen Antonio sagt der alte Diego: »es ist doch ein herrlich Ding um die Jugend« (EW 3, S. 397).

sönliche Glück zu gelangen ist, wie Antonios und Diegos unterschiedliche Lebenswege illustrieren.

Auf Eichendorffs Meeren kann es zwar, wie gleich zu Beginn von *Eine Meerfahrt*, zu Flauten kommen,⁹ doch scheitern seine Schiffer nie wirklich. Selbst der merkwürdige Schiffslieutenant Sanchez erhebt sich von seinem (Schein-)Tod im Kampf gegen die Eingeborenen auf, als er »ins feuchte Grab« (EW 3, S. 386) bestattet werden soll, obwohl er der gesamten Mannschaft doch ein bedenkliches Lied vorgesungen hat. In drei jambischen Oktetten mit Kreuzreim, die bei abwechselnd vier bzw. 3 Hebungen zu kurz sind, um als Stenzen gelten zu können, imaginiert der Sänger zwar ein ›Meerweib‹ als seine ›Frau‹ (v. 5/7) und die Seefahrt als Schlacht,¹⁰ weiß sich auf dem Schiff aber vor der göttlichen »Sündflut« (v. 20) geschützt und erwartet demgemäß eine glückliche Landung:

Feldwebel, Reiter, Musketier,
 Sie müssen all' ersaufen,
 Derweil auf der Fortuna wir
 Im Paradies einlaufen. (EW 3, S. 368; v. 21–24)

Leitet dieses Lied die entscheidende Krise der Rahmenhandlung ein, als die Begegnung mit den Inselbewohnern beinahe zur Katastrophe führt, so hat Antonio zuvor »für sich« allein in ebenfalls drei Oktetten von freilich intrikatere Metrik das Andenken an den verschollenen Onkel¹¹ beschworen (EW 3, S. 358f.): Von »des Schiffes Rande« aus in »die Flut hinein« (v. 1f.) schauend, erblickt Antonio seine »Heimat im Meeresgrunde, | Wie ich's oft im Traum mir gedacht« (v. 5f.). Das Schlagen der Schloss-Glocken dringt ebenso wie das Rauschen eines Stroms und der

9 »Schon zwei Tage waren sie in derselben Richtung fortgesegelt, ohne ein Land zu erblicken, als sie unerwartet in den Zauberbann einer Windstille gerieten, die das Schiff fast eine Woche lang mit unsichtbarem Anker festhielt. Das war eine entsetzliche Zeit« (EW 3, S. 357).

10 »Ade, ihr Landsknecht', Musketier'! | Wir ziehn auf wildem Rosse, | Das bäumt und überschlägt sich schier | Vor manchem Felsenschlosse, | Lindwürmer links bei Blitzschein, | Der Wassermann zur Rechten, | Der Haifisch schnappt, die Möwen schrei'n – | Das ist ein lustig Fechten!« (EW 3, S. 368; v. 9–16).

11 Das dritte Oktett bringt Antonios Vision seines Onkels als Wiedergänger Ossians unter dem Meeresspiegel: »Don Diego auf seiner Warte | Sitzet da unten tief, | Als ob er mit langem Barte | Ueber seiner Harfe schlief. | Da kommen und gehn die Schiffe | Darüber, er merkt es kaum, | Von seinem Korallenriffe | Grüßt er sie wie im Traum« (v. 17–24).

Wälder nur ›verworren‹ nach oben, wo es die Wellen – als Medium zwischen dort und hier – ›vernehmen‹ und »lauschen | So still übers ganze Meer« (v. 15f.). In diesem Augenblick kommt wieder Wind auf und die Seefahrt kann weitergehen, um nach blutigen Kämpfen auf der »Insel der wilden Königin« (EW 3, S. 416) zunächst zur friedlichen Insel Don Diegos zu führen und schließlich auf einem vollkommen freundlichen Meer¹² wieder nach Hause zu führen. Von einer Ankunft in Spanien ist dann allerdings nicht mehr die Rede, da der Erzähler die »fröhlichen Gesellen« zu Reisebeginn schon mit seinen guten Wünschen verabschiedet hat: »denen auch wir eine glückliche Fahrt nachrufen« (EW 3, S. 419).

In *Eine Meerfahrt* kreisen die maritimen Motive demzufolge immer nur um ihre Bedeutung für die Seefahrer selbst. Das Meer als solches wird weder in seinen physikalisch/meteorologischen noch in seinen ästhetischen Besonderheiten ausgespielt (namentlich nicht in einem ›erhabenen‹ Sturm), sondern stellt sich einerseits als – an sich neutrale – Wegstrecke dar, die aus der ursprünglichen ›Heimat‹ in eine gänzlich neue, gefährliche Anderswelt überführt und daher angstbesetzt ist (immer freilich mit der Perspektive einer Rückkehr ins Vertraute); andererseits wird es gelegentlich vom Deck eines Schiffes aus betrachtet und erlaubt – als eine Art Spiegel – den Blick in eine Tiefe,¹³ die anstelle des Meeresbodens vielmehr zeigt, was die Seele des Beobachters an ihrem Grund bewegt (wiederholt im Fantasiebild einer Meerfrau konkretisiert). Körperlich oder moralisch ›untergehen‹ kann man in Eichendorffs Meeren dabei kaum; derlei geschieht eher auf einer Insel, wie sich am Schicksal von Don Diegos Leutnant Alonzo zeigt, der im Unterschied zu seinem jüngeren Pendant Sanchez auf der »Venusinsel« (EW 3, S. 387) im Wahnsinn verkommen ist.

Außerhalb von *Eine Meerfahrt* spielen die Ozeane keine Rolle in Eichendorffs Prosa, die *in puncto* ›Wasser‹ ohnehin kaum mehr als die hochsymbolisch angelegte Eingangssequenz des Romans *Ahnung und Gegenwart* (1815)¹⁴ sowie an dessen Ende eine hoffnungsfrohe Abreise aus

12 »Und als die Sonne aufging, flog das Schiff schon übers blaue Meer, der frische Morgenwind schwellte die Segel« (EW 3, S. 419).

13 Möglicherweise hat sich Eichendorff hier eines sinnlichen Eindrucks in der Lübecker Bucht besonnen: »Das Waßer hat durchaus eine schöne dunkelgrüne Farbe, u. ist demohngeachtet so rein, daß wir bis auf den Grund, diese fürchterliche wilde Unterwelt, die wie ein düstres Forst-Gebürge mit Meergras bedekt ist, hinabschauen konnten« (EW 5, S. 150).

14 In gewissermaßen ›binnenländischer‹ Selbstbeschränkung wird von einer Donaufahrt bei Regensburg erzählt, bei der es gelingt, die Bedrohung durch einen (frei erfundenen) Strudel mit Blick auf das Kreuz über einem Felsen im Strom glücklich zu

Europa zu bieten hat.¹⁵ Eben das sind jedoch auch die Aspekte, die Eichendorff in seiner Lyrik überall dort ins Zentrum stellt, wo das Meer zur Geltung kommt: Rein metaphorisch wird in *Der verliebte Reisende* die Sehnsucht nach einem ›Hafen‹ aufgerufen,¹⁶ obwohl sich das lyrische Ich doch gar nicht auf einem Gewässer befindet. Konkreter schöpft Eichendorff das moralische Sinn-Potenzial des Meeres demgegenüber in *Frühlingssfahrt* (EW 1, S. 224f.) aus (später unter dem Titel *Die zwei Gesellen*), das in sechs Fünfzeilern das Schicksal ›rüst'ger Gesellen‹ kontrastiert, die einst »jubelnd recht in die hellen | Klingenden, singenden Wellen | Des vollen Frühlings hinaus« gezogen sind, um »Was Recht's in der Welt vollbringen« (v. 1–5 und 8) zu können. Hat sich der eine davon bald in ein behäbiges Familien-Idyll zurückgezogen, so ist der zweite vom trügerischen Sirenen-gesang der »tausend Stimmen« in der »buhlenen Wogen | Farbig klingenden Schlund« (v. 17–20) gezogen worden und ebenfalls an seinen Illusionen gescheitert:

Und wie er auftaucht vom Schlunde
 Da war er müde und alt,
 Sein Schifflin das lag im Grunde,
 So still war's rings in die Runde,
 Und über die Wasser weht's kalt. (v. 21–25)

Das lyrische Ich, dem nun in gleicher Weise die ›Wellen des Frühlings singen und klingen‹, zieht angesichts dieser Schicksale die einzig richtige Schlussfolgerung: »Und seh ich so kecke Gesellen; | Die Thränen im Auge mir schwellen – | Ach Gott, führ' uns liebeich zu Dir!« (v. 28–30). Auf dieses höhere Ziel gilt es sich immer auszurichten, und eben dazu bedarf es – unverzichtbar – des immer gefährlichen Übermuts der Jugend, dem das Meer gerade seiner Offenheit wegen eine glückliche Zukunft verheißt, wie das Schluss-Terzett des dritten der drei unter dem Titel *Die Lieder* zusammengefassten Sonette (EW 1, S. 40) hervorhebt:

umschiffen (vgl. EW 2, S. 58).

15 Am Ende sieht Friedrich, die Zentralfigur des Romans, von einem Kloster aus das Schiff des Grafen Leontin »mit seinem weißen Segel auf der fernsten Höhe des Meeres zwischen Himmel und Wasser verschwinden. Die Sonne ging eben prächtig auf« (EW 2, S. 382).

16 »Ach, wär' ich im stillen Hafen!« (EW 1, S. 127: IV, v. 21).

Süßschauend dehnt der Geist die großen Flügel,
 Es glänzt das Meer – die mutigen Schiffe fahren,
 Da ist nichts mehr, was ihm nicht sollte glücken! (v. 12–14)

In den beiden Sonetten unter dem Titel *Der Fromme* (EW 1, S. 30f.) ist es schließlich das Meer, das – wie jede Weite und Ferne – die wahre ›Sehnsucht‹¹⁷ zu erwecken vermag: »So walte Gott! – Ich lös’ des Schiffleins Bande, | Wegweiser sind die Stern’, die ewig hellen« (II, v. 5f.). In diesem Vertrauen wird der Mut, sich dem Ungewissen zu stellen, zur entscheidenden Voraussetzung dafür, dass die Lebensfahrt tatsächlich im Glück der Erlösung enden wird:

Blick’ auf! Schon schweifen Paradieses-Vögel,
 Schon wehen Wunderklänge aus der Ferne,
 Der Garten Gottes steigt aus Morgenflammen. (II, v. 12–14)

Der Schiffer, sofern er sich Gott anvertraut, wird allzeit sicher fahren, weil es im Willen der Vorsehung gründet, dass jeder Mensch sich auf seinem Meer zu bewähren hat:

Faß das Steuer, laß das Zagen!
 Aufgerollt hat Gottes Hand
 Diese Wogen zum Befahren
 Und die Sterne, dich zu wahren. (EW 1, S. 421, v. 7–10)¹⁸

Dass es dabei nicht um ein Paradies auf Erden geht, erfährt in der Romanze *Die Brautfahrt* (EW 1, S. 204–207) der »wilde Ritter« (v. 13), der sich in seiner Hochzeitsnacht – »den Argonauten gleich« (v. 26) – mit seiner Braut stürmisch aufs Meer hinauswagt: »Mutig streitend mit den Winden | Muß ich meine Heimat finden« (v. 29f.). Trotz Schiffsbruchs im Sturm erreicht er einen »Blumenstrand« (v. 77) als seine vermeintliche »Liebesheimat« (v. 80), doch seine Braut ist dabei gestorben. Nun erst

17 »Willkommen, Liebchen, denn am Meeresstrande! | Wie rauschen lockend da an’s Herz die Wellen | Und tiefe Sehnsucht will die Segel schwellen, | Wenn and’re träge schlafen auf dem Lande« (II, v. 1–4).

18 Vgl. *Auf offener See* (1840), wo die »Küste mit den falschen Sorgen« (v. 1) zurückbleibt und in der Freiheit des Meeres sich ein Bewusstsein der Geborgenheit einstellt, weil es im ›Walten Gottes‹, dem »alles übergeben« (v. 11) ist, keinen Anlass mehr gibt, irgendetwas zu fürchten (EW 1, S. 434f.).

begreift er, dass die wahre ›Heimat‹ eine »*Andre*« (v. 105) ist, und wandelt sich zum büßenden Eremiten, der mit einem Kreuz über der Felsenwand die anderen Schiffer warnt: »Hat, da manches Jahr entschwunden, | Heimat, Braut und Ruh gefunden« (v. 120). Weil insofern außer Frage steht, dass nicht ein jeder wohlbehalten am »Heimatstrand«¹⁹ anlangen wird, entwirft Eichendorff im Sonett *Die heilige Mutter* (EW 1, S. 423) sogar mitten im »wüsten Meer« (v. 5) noch ein Hoffnungsbild, indem er die Muttergottes als ins Gute gewendete Lorelei erscheinen lässt, die sich auch der Gescheiterten noch liebevoll annimmt und alle segnet, die ihr nachstreben.²⁰

Das wohl schon 1808 verfasste Sonett *Der Schiffer* (EW 1, S. 44) hat beinahe wie ein vorweggenommenes Weiterdenken von Giacomo Leopardis berühmtem Schlussvers in *L'Infinito*²¹ geklungen, wo in der Metapher des Untergangs vom Versinken des Geistes angesichts der Unendlichkeit die Rede ist: Eichendorffs Schiffer erscheint die »schönste Wunderblume süßer Frauen« (v. 1) als ein ›Meer‹, dessen Sirenen-Zauber er sich mit »süßem Schauer« (v. 8) hingibt, um in diesem Scheitern Seligkeit zu erfahren, denn »schönres Leben blüht aus solchem Tode« (v. 14). Lässt sich die bedenkliche Erotik dieses Jugend-Gedichtes bei gutem Willen vielleicht trotz alledem ins Religiöse umdeuten, so verlangt die Meeres-Motivik des ›reifen‹ Eichendorff nach keiner hermeneutischen Anstrengung mehr, wiewohl sie sich weiterhin der alten Topoi von Meer und Meerfrauen, Schiffbruch und Rettung bedient. Jetzt aber steht alles explizit im Zeichen der katholischen Mythologie, hinter der die heidnischen Traditionen verblassen, um umso mehr den Blick auf das Heilsversprechen in Gott freizugeben:

Ein Adler saß am Felsenbogen,
Den lockt' der Sturm weit über's Meer,
Da hatt' er droben sich verflogen,
Er fand sein Felsenest nicht mehr,

19 »O führe an den Riffen | Allmächtig deine Hand, | Wohin wir Alle schiffen, | Uns zu dem Heimatstrand!« (EW 1, S. 330f.: v. 25–28).

20 »Und auf dem Fels die mildeste der Frauen | Zählt ihre Kinder und der Schiffe Trümmer, | Stillbetend, daß sich rings die Stürme legen. || Das sind die treuen Augen, himmelblauen – | Mein Schiff versenk' ich hinter mir auf immer, | Hier bin ich, Mutter, gib mir Deinen Segen!« (EW 1, S. 423: v. 9–14).

21 »E il naufragar m'è dolce in questo mare« (v. 15); in Giacomo Leopardi, *Poesie e prose*, vol. I, *Poesie*, a cura di Mario Andrea Rigoni, Milano, Mondadori, 1987, S. 49.

Tief unten sah er kaum noch liegen
Verdämmernd Wald und Land und Meer,
Mußt' höher, immer höher fliegen,
Ob nicht der Himmel offen wär'. (*Durch!*, EW 1, S. 384)



**Una singladura al Nuevo Mundo
en la escena romántica.
La aurora de Colón
de Patricio de la Escosura (1838)**

Raquel Gutiérrez Sebastián

**UNA SINGLADURA AL NUEVO MUNDO
EN LA ESCENA ROMÁNTICA.
LA AURORA DE COLÓN
DE PATRICIO DE LA ESCOSURA (1838)**

Raquel GUTIÉRREZ SEBASTIÁN (*Universidad de Cantabria*)
gsebastianr@unican.es

RESUMEN: En esta investigación se abordará el estudio del drama en verso de Patricio de la Escosura titulado *La aurora de Colón*, de 1838.

Esta obra ha sido escasamente estudiada en investigaciones anteriores y en ella se presenta a Cristóbal Colón antes de iniciar su viaje a América. La obra se inscribe en una corriente de recuperación del pasado histórico y resulta de interés por su deuda con el teatro barroco español, que se amalgama con elementos típicamente románticos como las pasiones amorosas, el enamorado satánico y la fuerza destructiva del amor. El trabajo analizará el motivo del viaje al Nuevo Mundo como se presenta en la obra, así como los muchos desplazamientos de los diferentes personajes en el drama.

ABSTRACT: This research will address the study of the drama in verse by Patricio de la Escosura entitled *La aurora de Colón*, from 1838.

This work has been scarcely addressed in previous investigations and in it Christopher Columbus is presented before starting his journey to America. The work is part of a current of recovery of the historical past and is of interest due to its debt to the Spanish Baroque theatre, which is amalgamated with typically romantic elements such as amorous passions, the satanic lover and the destructive force of love. The work will analyse the reason for the trip to the New World as it is presented in the play, as well as the many displacements of the different characters in the drama.

PALABRAS CLAVE: *La aurora de Colón*, Romanticismo, teatro, Escosura, navegación, viaje.

KEY WORDS: *La aurora de Colón*, Romanticism, Theatre, Escosura, Navigation, Travel.

**UNA SINGLADURA AL NUEVO MUNDO
EN LA ESCENA ROMÁNTICA.
LA AURORA DE COLÓN
DE PATRICIO DE LA ESCOSURA (1838)**

Raquel GUTIÉRREZ SEBASTIÁN (*Universidad de Cantabria*)
gsebastianr@unican.es

En 1838 en el Teatro del Príncipe de Madrid se representó el drama de Patricio de la Escosura titulado *La aurora de Colón*. Era un momento de pleno auge del teatro romántico, en el que se llevaban a la escena obras que recreaban pasiones violentas, sangrientos conflictos y desenlaces fatales. En los dramas predominaba el tema amoroso tratado desde una óptica trágica que suponía, en muchos de los casos, la separación definitiva de los amantes a causa de aciagas circunstancias, o, al menos, la aparición de obstáculos para vivir su amor con tranquilidad.

Desde los inicios del teatro romántico más exaltado, con *La conjuración de Venecia* (1830) de Martínez de la Rosa, los dramaturgos pusieron en escena parejas de enamorados que debían enfrentarse a una sociedad que prohibía sus amores. En este conflicto amor/sociedad, era esta última la vencedora y los amantes sucumbían a causa de su irrenunciable pasión. A partir de 1837, aproximadamente, los enemigos de los enamorados van dejando de ser la sociedad, la religión, o el poder político y aparecen enfrentados a la figura del enamorado satánico, que rivaliza con el protagonista para lograr el amor de un carácter femenino casi siempre pasivo e indefenso. Es el tránsito del romanticismo exaltado, que ponía en escena a las figuras de poder como antagonistas (religión, familia o monarquía) al romanticismo conservador, que presentaba en las tablas a individualidades recreadas negativamente y que constituían personajes únicos, no representativos de prototipos sociales.¹

Por otra parte, el drama romántico era una representación que tendía a la espectacularidad en escena. La aparición como decorados de precipicios, montes escarpados, incendios, mares, bosques tenebrosos y otro ti-

1 Cf., entre otros: Ermanno Caldera, *El teatro español en la época romántica*, Madrid, Castalia, 2001; David T. Gies, *El teatro en la España del siglo XIX*, Madrid, Akal, 2003; Jesús Rubio Jiménez, *El teatro en el siglo XIX*, Madrid, Playor, 1983.

po de decoraciones complejas, incluso en varios planos, hacían las delicias del público y fue posible su incorporación al teatro gracias a la labor de los escenógrafos italianos que habían desarrollado su tarea por ejemplo en las comedias de magia, entre las que cabe destacar por su éxito *Todo lo vence amor o La pata de cabra* (1829) de Grimaldi. La técnica escenográfica de la época era capaz de llevar a escena efectos sorprendentes que maravillaban y encantaban al público. Valga como ejemplo la escena de *La pata de cabra* en la que dos personajes, don Lope y don Simplicio vuelan por el escenario cada uno en una cama, hasta que la cama de don Lope se desvanece (y con ella el personaje) y la de don Simplicio se transforma en un globo y desaparece en las alturas del escenario.²

Otro elemento que es necesario valorar si queremos contextualizar las producciones dramáticas de estos años es el sentimiento nacionalista español, exacerbado. Un nacionalismo que en el romanticismo conservador surge como reacción a los textos antipatrióticos esgrimidos desde el romanticismo liberal. Este patriotismo culmina en la obra dramática *Españoles sobre todo*, en 1847, de Eusebio y Eduardo Asquerino.

El interés en la navegación y el viaje hacia el Nuevo Mundo, la aparición de un antagonista individual satánico, el desarrollo de las técnicas escenográficas que hacían posible las obras dramáticas de gran espectáculo y el sentimiento nacionalista español son elementos que se plasman en la obra *La aurora de Colón* de Patricio de la Escosura, un autor que no ha recibido el interés que merece por parte de la crítica y al que se han dedicado investigaciones solo en los últimos años.³

2 Cf. Montserrat Ribao Pereira, *De magia, manuscritos y ediciones: Todo lo vence amor o La pata de cabra*, 1829-1841, Vigo, Universidad de Vigo, 2006, p. 39.

3 Cf. María Luz Cano Malagón, *Los Recuerdos literarios de Escosura, otras memorias del siglo XIX*, «Castilla. Estudios de Literatura», 13, 1988, pp. 35-42; María Luz Cano Malagón, *Patricio de la Escosura, vida y obra literaria*, Valladolid, Servicio de Publicaciones, 1989; Raquel Gutiérrez Sebastián, *Ni rey ni Roque de Patricio de la Escosura*, «Siglo Diecinueve. Literatura Hispánica», 18, 2012, pp. 107-123; Ead., *Desde la atalaya de la vejez: Los Recuerdos literarios de Patricio de la Escosura*, in *Frutos de tu siembra: homenaje a Salvador García Castañeda*, Santander, Sociedad Menéndez Pelayo, 2015, pp. 109-120; Ead., *Tres espejos literarios y una vida azarosa: Patricio de la Escosura (1807-1878)*, de *la conspiración a la poltrona ministerial*, «Crítica Hispánica», XL, 2, 2018, pp. 79-102; Ead., *Libros de viajes. España artística y monumental de Patricio de la Escosura*, in Raquel Gutiérrez Sebastián, José María Ferri Coll, Borja Rodríguez Gutiérrez (eds.), *Historia de la literatura ilustrada española del siglo XIX*, Santander, Universidad de Santiago de Compostela/Universidad de Cantabria, 2019, pp. 429-437; Ead., *Patricio de la Escosura (1807-1878). Armas, política y letras de un romántico español*, Valencia, Tirant, 2021; Ead., *Las mocedades de Hernán Cortés de Patricio de la Escosura*.

Patricio de la Escosura (1807-1878) fue un político, novelista, poeta, periodista, crítico y dramaturgo que resulta relevante para entender el contexto cultural y literario del siglo XIX español. Tuvo una trayectoria dramática no demasiado conocida, con obras de interés, de cierto éxito en su época, pero que es necesario que sean revisadas por la crítica actual, que ha realizado acercamientos parciales a su figura, como hemos señalado anteriormente. Como dramaturgo, Escosura es autor de más de veinte obras, entre ellas dramas históricos y comedias que fue estrenando desde 1837 hasta los años 60 del XIX.

Piero Menarini ha recabado los datos de las obras de Escosura estrenadas entre 1837 y 1845, y recoge en su estudio *La corte del Buen Retiro* (1ª parte) (1837), *Bárbara Blomberg*, del mismo año, *Don Jaime el Conquistador* y *La aurora de Colón*, de 1838 ambos, *Higuamota* de 1839, *Eugenia* (1840, con duda en la fecha), *Cada cosa en su tiempo* (1842), *También los muertos se vengán*, 2ª parte de *La corte del Buen Retiro*, de 1844, *El tío Marcelo* (1844) y en 1845 *Las mocedades de Hernán Cortés*.⁴

El viaje a América, su conquista y los prolegómenos de estos grandes periplos fueron presentados por Escosura en varias de estas obras, dentro del interés general de los escritores románticos por mostrar en escena el viaje y la navegación. Investigadores como Schreckenbergs⁵ se han referido, en este sentido, a la romantización de la conquista del Nuevo Mundo y

Caracteres y técnicas lopescas en una comedia romántica, «Hipogrifo: Revista de Literatura y Cultura del Siglo de Oro», 9, 2, 2021, pp. 895-909; Jesús Pérez Magallón, *Patricio de la Escosura en la iconización calderoniana: Don Pedro Calderón (1867)*, «Siglo Diecinueve. Literatura Hispánica», 25, 2019, pp. 29-44; Montserrat Ribao Pereira, *Higuamota de Patricio de la Escosura o la reescritura romántica de la Conquista*, in José María Ferri Coll y Enrique Rubio Cremades (eds), *La tribu liberal: El Romanticismo a las dos orillas del Atlántico*, Madrid-Francfort, Iberoamericana-Vervuert 2016, pp. 323-340; Carlos Mata Induráin, *Calderón, personaje dramático romántico: Don Pedro Calderón (1867) de Patricio de la Escosura*, «Anuario Calderoniano», 1, 2017, pp. 47-72; Ana Isabel Ballesteros Dorado, *Calderón pintado por Patricio de la Escosura y por Emilio Alcaraz*, in Tomás Albaladejo, *Calderón de la Barca y su aportación a los valores de la cultura europea*, Madrid, Universidad San Pablo-CEU, 2001, pp. 29-54.

4 Cf. Piero Menarini, *Al descorrerse el telón. Catálogo del teatro romántico español: autores y obras (1830-1850)*, Rimini, Panozzo, 2010.

5 Cf. Stefan Schreckenbergs, *El conquistador como héroe romántico. La aurora de Colón de Patricio de la Escosura y Cristóbal Colón de Pablo Avecilla*, in Wilfried Floeck, Sabine Fritz, (coords.), *La representación de la Conquista en el teatro español desde la Ilustración hasta finales del franquismo*, Hildesheim, Olms-Weidmann, 2009, pp. 179-192.

a la presencia en las obras románticas de un héroe, generalmente Colón,⁶ pero también Hernán Cortés, en vísperas de la realización del viaje, que se presenta como un gran proyecto. En definitiva, se trataba en esas obras de mostrar a Colón como paradigma del héroe romántico.

Escosura escribió para el teatro tres obras calificadas por Montserrat Ribao como trilogía americana, la citada *La aurora de Colón* (1838), su drama *Higuamota* (1839), estudiado por esta investigadora y *Las mocedades de Hernán Cortés* (1845), analizado en cuanto a su deuda con el teatro clásico en un trabajo de Gutiérrez Sebastián de 2022.

En la década de los 40 y hasta los 50 seguimos encontrando en el teatro romántico textos protagonizados por Colón o relacionados con su viaje, como *Cristóbal Colón o las glorias de España* (1840) de Antonio Ribot y Fontseré, *Isabel la Católica* (1849) de Tomás Rodríguez Rubí y *Cristóbal Colón* (1851) de Pablo Alonso de la AVECILLA, que tiene muchos puntos de contacto con el drama de Escosura, pues también presenta a un Colón a punto de embarcarse, que se encuentra en Palos y posteriormente en Salamanca, pero que no sufre ninguno de los percances amorosos que Escosura pone en escena en el drama cuyo estudio abordaremos.⁷

Ya en la década de los 60 del XIX podemos referirnos a *La agonía de Colón*, cuya fecha no está clara (1860 o 1861), de Luis Mariano de Larra, un texto al que alude David Gies en un trabajo sobre este escritor.⁸ El manuscrito de este juguete dramático se encuentra en la Biblioteca Nacional de España y aparece dedicado a Lamartine. Asimismo, contamos con el texto titulado *Cristóbal Colon* de Juan de Dios de la Rada y Delgado, de 1863. Esta obra se representó en enero de 1863 en el teatro de las Novedades y presenta a Colón con su hijo situando las primeras escenas en Palos, cuando el futuro conquistador va a pedir ayuda a Fray Juan Pérez de Marchena. En el segundo acto Colón marcha a Granada y se ve apoyado por su padre en sus sueños de gloria, para los que consigue el apoyo de la reina Isabel. Concluye la obra con el viaje a América en una escena final en la que se avista desde las carabelas la costa del Nuevo Mundo.

6 Cf. Wilfried Floeck, *Cristóbal Colón en el teatro español desde el Romanticismo hasta la actualidad: de la idealización a la desmitificación*, «Romanische Forschungen», volumen 123, número 3, 2011, pp. 331-351.

7 Cf. Stefan Schreckenber, *op. cit.*

8 Cf. David T. Gies, *El otro Larra: Luis Mariano de Larra y Wetoret, dramaturgo desconocido de la segunda mitad del siglo XIX*, «Anales de Literatura española», 20, 2008, pp. 241-257.

Centraremos nuestro estudio en el análisis de los motivos del viaje y la navegación en *La aurora de Colón* de Escosura. Como se ha indicado, se trata de un drama en cinco cuadros, en verso, con predominio del romance, las coplas de pie quebrado y las redondillas. Fue editado en Madrid en la imprenta de Yenes en 1838. El ejemplar del que disponemos es extremadamente raro, se conserva en la Biblioteca de la Real Academia Española y no está completo, pues faltan las primeras páginas.⁹ Su argumento intrincado y lleno de sucesos recuerda las mejores obras del teatro romántico español y se caracteriza por su acusada espectacularidad.

El primer cuadro se desarrolla en Córdoba y se presenta una escena con el gracioso Chacón y don Pedro, enamorado de doña Beatriz y no correspondido por esta. Aparecen sucesivamente Cristóbal Colón, esposo secreto de Beatriz que habla en un lenguaje grandilocuente y representa al hombre romántico incomprendido por la sociedad, don Juan de Venegas y don Gonzalo, el hermano de doña Beatriz, que la promete a don Juan en matrimonio. Colón y don Juan se enfrentan a la puerta de la casa de la dama por celos, pero cuando Colón explica que está casado secretamente con Beatriz, don Juan desiste de sus propósitos amorosos hacia ella y entabla una amistad con el futuro conquistador.

Mientras tanto, don Pedro, a través de un engaño, se ha introducido en casa de la dama, asesina a su hermano Gonzalo y la secuestra. Colón entra en la casa, encuentra el cadáver de don Gonzalo y piensa que Beatriz ha huido con un amante.

En el cuadro segundo, desarrollado en Palos de Moguer, aparece de nuevo Colón, en conversación con el prior, que le da ánimos para emprender su viaje a América,¹⁰ un viaje mesiánico en el que necesita la ayuda económica de los reyes. Más adelante en escena se encuentran don Pedro y el gracioso Chacón. Don Pedro busca una barca para emprender el viaje a Argel, y encuentra dificultades porque la tempestad hace temer a los marineros, pero llega a un acuerdo para que un viejo genovés sea el patrón de su barco. Da orden a Chacón de que lleve a Beatriz y a su criada a la choza del genovés mientras se apareja el navío. Al final del cuadro aparece brevemente don Juan, que está siguiendo a don Pedro y que se da

9 De este ejemplar existe una versión digitalizada en la Biblioteca Virtual Cervantes: <https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-aurora-de-colon-drama-en-cinco-cuadros-escrito-en-diferentes-metros--o/html/>

10 Evidentemente es un anacronismo aludir a América o, como más adelante, al Nuevo Mundo, pues Colón en su viaje pensaba en la búsqueda de una nueva ruta hacia las Indias.

cuenta de sus aviesas intenciones.

El cuadro tercero presenta como escenario el interior de la choza del marinero, donde Beatriz se lamenta de su suerte. Su criada intenta convencerla de que don Pedro quiere engañarla para llevarla con él de viaje, pero ella cree que es un caballero y que la salvará de los celos insanos de Cristóbal Colón. Don Pedro convence a Beatriz de que Colón ha asesinado a su hermano y la ha vendido a otro hombre. Se presenta como su salvador y la dama, a pesar de creerlo, se resiste a embarcarse con él rumbo a Argel porque es la esposa secreta de Colón y no quiere mancillar su honor.

Irrumpe en la escena Chacón trayendo infaustas noticias a don Pedro: don Juan, que venía siguiendo el rastro de don Pedro, ha sido apuñalado a traición por su esclavo negro y Chacón, que estaba presente, ha salido huyendo y viene a avisar de que la justicia va a prenderlo. Las gentes del pueblo rodean la cabaña y don Pedro la prende fuego y aprovecha el desorden producido por el incendio para escapar con Beatriz desmayada en sus brazos.

En el cuadro cuarto nos encontramos en Granada, al pie de los muros de la ciudad, con una escenografía de decorados en sucesivos planos, técnica que Escosura reiteró en otras obras dramáticas como *Las mocedades de Hernán Cortés* (1845). Se inicia el cuadro con tres personajes en escena: el Gran Capitán, Hernán Cortés, personaje históricamente anacrónico pues el Cortés real era un niño en 1492 y Diego García de Paredes, tres personajes históricos que se lamentan de que haya concluido la conquista de Granada y no hayan logrado sus sueños de gloria. Aparece Colón, conocido por los tres, que explica el sueño de su viaje conmoviendo vivamente a Hernán Cortés. El prior de Palos entra en escena dando la noticia de la rendición de Granada y avisando a Colón de la oportunidad para explicar a la reina sus propósitos. El escenario queda vacío y en la siguiente escena aparece don Pedro refugiado en Granada con Beatriz y su criado, tras haberse convertido al Islam para escapar de la justicia cristiana. Llega el gracioso y explica a su amo de que don Juan, recuperado de su herida, ha entrado en Granada y ha rescatado a Beatriz.

El cortejo de la reina Isabel se despliega en escena. Esta libera magnánimamente a los cautivos cristianos, da permiso a los moros para retirarse a África y entabla un diálogo con Colón, comprometiéndose a vender sus joyas para apoyar la aventura del descubrimiento.

El cuadro quinto, último del drama, vuelve a Palos de Moguer. Después de unas escenas protagonizadas por marineros que temen el viaje a América, cuyas mujeres intentan que los hombres abandonen a Colón, llega

Martín Alonso Pinzón al grupo y ordena que continúen su trabajo. Aparece en escena don Pedro que logra engañar al lego del convento y se introduce en una celda. Martín Alonso Pinzón insta al prior a que busque a Colón y se emprenda lo más rápidamente posible la navegación, pues todo está dispuesto. En la escena siguiente don Juan trae a Beatriz y a su criada al convento junto con Chacón, que ha abandonado a su amo al darse cuenta de su maldad. El prior recibe a ambas mujeres y se transforma en el valedor de una temerosa Beatriz ante Colón. Don Juan le ha explicado a la dama que don Pedro es el asesino de su hermano y, por tanto, Colón es inocente. Ella teme la ira y el dolor de Colón, pero se atreve a entrevistarse con él. Los esposos se reconcilian tras darse explicaciones y cuando van a sellar su pacto de amor con un abrazo, el vil don Pedro sale de la celda y apuñala a Beatriz, que muere, animando a Colón a partir al nuevo mundo.

En este drama romántico de Escosura el viaje es un elemento que tienen en común todos los caracteres. Supone para ellos no únicamente un cambio espacial, sino una transformación en sus vidas a la que no pueden o no quieren escapar, de modo que el viaje real deviene en un periplo simbólico, navegación metafórica que trastoca a los personajes, los lleva hacia la gloria, la deshonra, la desventura o el abismo infernal. Mientras se mueven escénicamente por diversos lugares, este movimiento está transformando sus vidas.

Iniciaremos el recorrido por los viajes de los protagonistas de este drama romántico con el estudio de los periplos de Cristóbal Colón.

El futuro almirante aparece por primera vez en la obra en la escena segunda, paseando absorto en sus meditaciones y esperando a su amada Beatriz, en la ciudad de Córdoba.

En el cuadro segundo se ha trasladado al puerto de Palos de Moguer y en un aparte, como si hablase a Pinzón, revela sus proyectos de viaje:

El mapa de Marco Polo
Toscannelli me envió;
y por él en mis proyectos
más firme y seguro estoy.¹¹

Unos versos más adelante, en parlamento con el prior, también en el cuadro segundo de la obra revela su errante vida:

11 Patricio de la Escosura, *La aurora de Colón*, Madrid, Imprenta de Yenes, 1838, cuadro II, vs. 73-76.

En Portugal, en Venecia,
 y en Inglaterra mi voz,
 hasta el trono de los reyes
 se levantó sin temor. [...]
 Huyendo del suelo amargo,
 teatro de mi dolor,
 vine a Córdoba.¹²

Además de estos viajes aludidos, en el propio drama, Colón se traslada de Córdoba a Palos, de Palos a Granada y de vuelta a Palos, puerto en el que le esperan preparadas las naves en las que realizará su gran viaje a América.

Esta presencia de Colón en Palos en dos ocasiones sirve a los propósitos del dramaturgo de introducir gran cantidad de elementos escénicos relacionados con el mar y las navegaciones: pequeños barcos que suben a bordo de las carabelas la mercancía, aparejos marítimos, las propias carabelas, los marineros y sus cánticos, cuerdas, toneles o las humildes cabañas de los marineros.

Y lo que es más importante, Colón a lo largo del drama en sus distintas intervenciones alude al gran viaje a América que anhela realizar y para el que está recabando la ayuda del prior, llave del apoyo de la reina Isabel la Católica.

Con estas palabras en un soliloquio se lamenta en Granada de las dificultades de lograr el apoyo de los reyes:

Tampoco quiere España otra diadema.
 Tampoco. Ni una nave, una tan sola,
 puedo alcanzar de un rey; No hay un magnate
 que al salir las palabras de mi boca
 a la verdad gigante que le anuncian,
 con amargo desprecio no responda!¹³

Y posteriormente, en diálogo con Hernán Cortés, señala:

Dios quiso revelarme este misterio
 que avaro el océano me recata:

12 *Ibid.*, vs. 146-166.

13 *Ibid.*, cuadro IV, vs.107-111.

yo surcaré tus aguas mar profundo,
y arrancaré a tu seno un nuevo mundo.¹⁴

Este gran viaje a América se inicia simbólicamente con las palabras de Beatriz agonizante, que pide a Colón que parta para el nuevo mundo y asuma su destino.

Idéntico destino, el *fatum* obliga al resto de los caracteres de la obra a seguir la misma senda que Colón. El futuro descubridor de América inicia sus viajes en la obra en la ciudad de Córdoba, sigue en Palos de Moguer, de allí a Granada y regresa a Palos. Los demás personajes, arrastrados por la fuerza del destino, realizan, sin saberlo, el mismo itinerario que el protagonista, aunque con distintos propósitos y resultados.

Esto resulta muy perceptible en el caso del villano don Pedro, contrafigura de Cristóbal Colón, un personaje que deviene en satánico. La estructura dramática de la obra no los presenta enfrentados en presencia. Luchan por la misma mujer, Beatriz, pero no hay una confrontación directa entre ellos.

Desde el principio de la obra las palabras de don Pedro no dejan lugar a dudas de su obsesión amorosa por Beatriz. Cuando sabe por el gracioso Chacón, su criado, de la existencia de un rival le dice:

No tienes que cansarme,
que de aquí no me separo,
pues si mi amor no reparo,
podré a lo menos vengarme.¹⁵

Unos momentos más tarde le reitera a Chacón su intención de matar o morir por su amor:

Chacón, en guerra y amor
se juega la suerte a un dado.
Así la suerte lo ordena
no hay más alivio a mi pena.¹⁶

Don Pedro es un heredero del prototipo de carácter romántico que se mueve exclusivamente por motivaciones amorosas, ajeno a cualquier con-

14 *Ibid.*, vs. 171-174.

15 *Ibid.*, cuadro I, vs. 101-104.

16 *Ibid.*, vs. 183-187.

sideración moral y convención social.¹⁷ En este personaje el amor se encarna como una fuerza destructiva que le lleva a engañar a Beatriz, a asesinar a su hermano, a raptarla, a encerrarla en una cabaña, a mentirle para inculpar de su crimen a Colón, a pretender llevarla a Argel, a apostatar y finalmente a asesinar a su amada. Como le ocurre al personaje de Diego en *Los amantes de Teruel* de Hartzensbusch, don Pedro no respeta tampoco el sacramento del matrimonio si este se opone a su amor, pero mientras el autor de *Los amantes* glorifica a su personaje, Escosura lo demoniza por completo.

El itinerario paralelo de don Pedro y Colón se inicia con el regreso de ambos a España, a la ciudad de Córdoba donde encuentran a Beatriz, aunque ellos no llegan a verse. Pese a la falta de las primeras páginas del drama, por las palabras de Lucía, la criada de Beatriz, sabemos que don Pedro, como Colón, ha regresado a España desde el extranjero. Tras raptar a Beatriz en Córdoba, la lleva a Palos de Moguer para desde allí marchar con ella a Argel. No sabe que allí está Colón preparando su viaje americano e intentando olvidar lo que considera la traición de su esposa secreta.

Desde Palos don Pedro huye a Granada con Beatriz y se cobija bajo la protección de Boabdil, mientras Colón también está en esta ciudad, combatiendo con la reina Isabel y procurándose su favor y apoyo para el viaje a América.

La última etapa del periplo de don Pedro lo lleva de vuelta a Palos de Moguer, en busca de Beatriz. Como don Juan Tenorio hará unos años más tarde en las tablas, don Pedro vuelve al escenario de uno de sus horrendos crímenes, Palos de Moguer. Pero mientras don Juan Tenorio se arrepiente, don Pedro regresa a Palos para asesinar a Beatriz, a la que considera su posesión. Es la última etapa de un viaje simbólico a los infiernos. Desde el inicio de la obra es un asesino, secuestrador, incendiario y apóstata que llega al culmen de la maldad matando a su amada. Como un perfecto enamorado romántico, no muestra el menor arrepentimiento y tras el asesinato de Beatriz, expresa su satisfacción al lograr que ella no sea de otro hombre. Ante las palabras de don Juan, que lo va a entregar al verdugo, don Pedro, indiferente, responde:

Divida mi cabeza:
destróceme si quiere en el tormento;
que no es mía Beatriz, mas no es ajena.¹⁸

17 Cf. Stefan Schreckenber, *op. cit.*, p. 183.

18 Patricio de la Escosura, *op. cit.*, cuadro V, vs. 645-647.

Doña Beatriz, como toda heroína romántica, es un ejemplo de pasividad y se ve arrastrada por los actos de los personajes masculinos. Su viaje se inicia en Córdoba donde es engañada y raptada por don Pedro. Continúa en Palos de Moguer, encerrada en la cabaña con su criada, ajena a la maldad de su raptor, al que considera un caballero, y se muestra, en toda la obra, incapaz de rebelarse contra su destino. Sus desmayos y desvanecimientos se repiten a lo largo del drama cuando hay una situación de tensión o crisis. El dramaturgo la mueve como una figura decorativa a lo largo de la obra. Viaja desde Palos a Granada sin quererlo y permanece cautiva entre los moros. Es salvada por don Juan y llevada de nuevo a Palos. Necesita el apoyo de este y del prior para poder enfrentarse al diálogo con Colón, revelador de la verdad de lo sucedido.

Es una mujer cuyo único motor es el sentido del honor. Este sentimiento le impide creer que don Pedro es un villano, se prohíbe a sí misma sin embargo marcharse con él a Argel, pues sería deshonroso para una dama casada, aunque sea una esposa secreta, y no osa hablar con quién es su marido, pues se siente, en todo momento, culpable. Solamente adquiere un tinte heroico al final de su viaje vital, cuando con su muerte libera a Colón de su condición de esposo y le insta a que realice su misión en la vida, el viaje a América:

[...] te adoro,
y al sepulcro, mi bien, bajo contenta.
Quiera Dios que al morir lleve conmigo
tus males, mi Colón, todas tus penas.
Un recuerdo no más: eso te pido...
y al Nuevo Mundo ve, que ya te espera.¹⁹

Este permiso de la mujer hacia el héroe romántico, que va a iniciar la navegación hacia el nuevo mundo se produce también en la obra *Las mocedades de Hernán Cortés*, aunque sin el sino aciago de la protagonista femenina. Como la moribunda Beatriz, la recién desposada con el joven Cortés, Catalina, le permite iniciar su viaje a México desde Cuba.

Chacón, herencia en Escosura del carácter del gracioso del teatro áureo, uno de los elementos que el dramaturgo reiterará en muchas de sus obras, ofrece mucha menos comicidad que en las tablas del XVII y que en otras obras de Escosura, pero sí tiene rasgos en común con los graciosos

19 *Ibid.*, vs. 650-655.

barrocos, como la cobardía, la burla hacia el amo, la obsesión por la comida y la bebida y el deseo de llevar una buena vida material. Aunque realiza los mismos viajes que su amo don Pedro, al final de la obra es el único personaje capaz de escapar del destino trazado y de tomar una decisión. Huye de don Pedro en Granada cuando toma conciencia de su maldad y se une a don Juan. Viaja a Palos con él y tampoco le guarda lealtad, pues al ver a don Pedro en el convento, se apresura a escapar sin avisar a don Juan ni a doña Beatriz de la amenaza que supone la presencia de su anterior y malvado amo. Desaparece pues de la escena como un villano cobarde ajeno a la historia de gloria y tragedia en la que están el resto de los personajes.

En conclusión, Patricio de la Escosura presenta al héroe predestinado, en este caso Cristóbal Colón, cuyo destino de gloria arrastra a todos los personajes en un incesante ir y venir por diversos lugares. En la obra el eje central es el viaje que Colón se propone hacer al Nuevo Mundo, un propósito que se ve alterado por los condicionantes amorosos y las dificultades económicas. A este periplo en ciernes se unen los muchos viajes entre las diversas ciudades y villas de España que son escenarios del drama.

Mientras que Colón viaja con una finalidad definida, el resto de los personajes se ve impelido a marchar de un lugar a otro por circunstancias ajenas a su voluntad. Don Pedro para llevarse a Beatriz y después, para escapar de la justicia. Beatriz viaja contra su voluntad, raptada primero, escondida posteriormente y rescatada al fin por don Juan que la lleva de nuevo hacia Palos de Moguer, donde se decidirá su destino. Don Juan se mueve a la búsqueda del villano don Pedro y al rescate de la dama. Chacón siguiendo a su amo, a don Juan más tarde y, por último, huyendo, es el único personaje que puede sustraerse a ese destino de Colón, quizá por su condición plebeya.

En definitiva, *La aurora de Colón* pone en escena los preparativos del viaje al Nuevo Mundo, refleja las idas y venidas de hombres malvados, mujeres sometidas, caballeros salvadores y héroes predestinados en el Viejo Mundo y todo ello con un aparato escénico espectacular en el que las escenas corales y los efectos de tramoya cobran protagonismo. No cabe duda de que esta fórmula teatral del drama romántico tuvo éxito en manos de Escosura, con su sabiduría dramática para recoger la tradición del teatro áureo y sumarle los ricos efectos escénicos y la puesta sobre las tablas de las tensiones del héroe romántico.



**Singladuras de Ida y Vuelta:
Payo Gómez Charino,
de Emilio Álvarez Giménez,
o la travesía teatral
del Almirante de Castilla**

Montserrat Ribao Pereira

**SINGLADURAS DE IDA Y VUELTA:
PAYO GÓMEZ CHARINO,
DE EMILIO ÁLVAREZ GIMÉNEZ,
O LA TRAVESÍA TEATRAL
DEL ALMIRANTE DE CASTILLA**

Montserrat RIBAO PEREIRA (*Universidade de Vigo*)

ribao@uvigo.gal

RESUMEN: *Payo Gómez Charino* es un drama histórico en tres actos, de Emilio Álvarez Giménez, que se estrena en Pontevedra en 1866. Es el único texto teatral español decimonónico protagonizado por el marinero y trovador del siglo XIII que da título a la obra. El conflicto de la pieza gira en torno a la reivindicación romántica de la patria, la libertad y la independencia, que se sustancian en el viaje por mar que conduce al protagonista hacia la victoria de sus naves en el asalto al puente de Triana. En este trabajo describo el contexto de redacción del texto, junto a su conexión con episodios políticos y sociales coetáneos, y analizo el conflicto que plantea, la caracterización de los personajes, el diseño de los espacios y los resortes espectaculares de que se vale para llevar a escena la trascendencia, pública y privada, de un viaje a medio camino entre la historia y la leyenda.

ABSTRACT: *Payo Gómez Charino* is a historical drama in three acts, by Emilio Álvarez Giménez, which premiered in Pontevedra in 1866. It is the only 19th-century Spanish play starring Charino, a 13th-century sailor and troubadour. The conflict of the work is the romantic claim of the homeland, freedom and independence. All this is shown on a sea voyage, which leads the protagonist to victory in Triana. In this paper I describe the writing context of the drama and its connection with political and social episodes of the time, and I study the conflict, the characterization of the characters, the spaces and the scenery of a drama that represents transcendence, public and private, of a legendary journey.

PALABRAS CLAVE: Charino, teatro, travesía, Sevilla, Pontevedra, patria

KEY WORDS: Charino, Theatre, Journey, Sevilla, Pontevedra, Homeland

**SINGLADURAS DE IDA Y VUELTA:
PAYO GÓMEZ CHARINO,
DE EMILIO ÁLVAREZ GIMÉNEZ,
O LA TRAVESÍA TEATRAL
DEL ALMIRANTE DE CASTILLA**

Montserrat RIBAO PEREIRA (*Universidade de Vigo*)
ribao@uvigo.gal

España 1866 vs. Castilla 1248

Todavía resuenan los ecos de la Noche de San Daniel (abril de 1865), las protestas de los alumnos de Historia en Madrid por el expediente abierto a Emilio Castelar, la represión posterior de las mismas y la destitución de Narváez, cuando el general Prim se pronuncia en Aranjuez, a principios de 1866.¹ El golpe no prospera, pero aumenta el descontento que desembocará en insurrecciones posteriores y, finalmente, en la revolución de 1868. En paralelo, los conflictos con las excolonias españolas de América se recrudecen, Chile declara la guerra a España a finales de 1865 y, tras diferentes derrotas de la armada española, el pontevedrés Méndez Núñez asume el mando de la flota y procede al bombardeo de Valparaíso, en marzo de 1866, y de Callao poco después, en el mes de mayo.² En este contexto de inestabilidad política interior y exterior, con los moderados en el poder y en el tiempo que media entre las batallas de Valparaíso y Callao, el liberal Emilio Álvarez Giménez estrena en Pontevedra (abril, 1866)³ su obra *Payo Gómez Charino*, un drama histórico en tres actos, de suma ori-

- 1 Este trabajo se inserta en el ámbito del proyecto PGC2018-093619-B-I00, financiado por MCIN/ AEI /10.13039/501100011033/ y por FEDER Una manera de hacer Europa. Mi agradecimiento al profesor Manuel F. Vieites por sus recomendaciones bibliográficas.
- 2 Véase un panorama general de esta guerra en Manuel Alfonso Gutiérrez González, *La guerra hispano-sudamericana (1864-1866) y sus consecuencias tecnológicas y estratégicas para la historia naval*, «Revista Científica General José María Córdova», 35, julio-septiembre, 2021, pp. 723-740.
- 3 Emilio Álvarez Giménez, *Payo Gómez Charino*, Pontevedra, Imprenta del Siglo, 1867. Se conserva un manuscrito del drama entre los fondos de la Biblioteca Nacional de España.

ginalidad en el tratamiento de los temas que aborda y que lleva a escena la victoria de la flota cristiana en el puente de barcas de Triana, en tiempos de Fernando III (1248), capitaneada por el trovador y guerrero, también pontevedrés, que da título a la obra. En las páginas que siguen analizaré la pertinencia de este drama, poco conocido, redactado en un contexto bélico naval, estrenado con más voluntad que éxito en la Pontevedra natal del protagonista y cuyos personajes y tramas se definen a partir de una singladura que determina el devenir heroico-mítico de Charino y la resolución del conflicto dramático en torno al que se articula la obra.

Un autor en busca de personaje

Emilio Álvarez Giménez (Puebla de Sanabria, 1830 – Pontevedra, 1911) llega a Pontevedra en 1857 para ejercer como catedrático de Clásicos Latinos y Castellanos en el Instituto de Segunda enseñanza de la ciudad.⁴ De firme militancia liberal, en el 68 toma parte activa en el movimiento revolucionario de Pontevedra y milita en el partido de Sagasta. Dirige los periódicos «El Dictamen», «La Paz», «El Alerta» y «El Fénix»⁵ mientras desarrolla su carrera docente y el ejercicio de la literatura y del ensayo, en el que la temática gallega adquiere una notable relevancia.⁶ Como dramaturgo, redacta medio centenar de obras, en prosa y en verso, muchas de ellas representadas por compañías profesionales o de aficionados. Su primer drama, *Blas el armero o un veterano de julio*, escrito en colaboración con Eugenio Moreno López, se estrena en Madrid en 1855.⁷ Luego compone *Matilde o la hija bastarda* (1856) y ya instalado en Pontevedra, entre otros, *Un secreto y una lección* (1861), *A bordo de la Numancia* (1866), la comedia de magia *El brujo* (1866), *En la piedra de toque* (1878) o *El manojo de espigas* (1878). Además, Álvarez Giménez es el autor de la primera obra teatral gallega de

4 Cf. Ángel María Segovia, *Figuras y figurones*, Madrid, Imprenta de Figuras y Figurones, 1881, vol. VIII, p. 131.

5 Cf. *Ibid.*, pp. 143-144.

6 Destacan, a este respecto su *Biografía del R.P. Fray Martín Sarmiento y noticia de sus obras impresas y manuscritas, con indicación de los Archivos y bibliotecas en donde se hallan*, Pontevedra, Imprenta de José Millán, 1884, el estudio *Los defectos del lenguaje en Galicia y en la provincia de León*, Pontevedra, Imprenta de A. Landín, 1892, o el *Refranero agrícola y meteorológico gallego*, Pontevedra, Antonio del Río y Micó, 1904. Vid. Xosé María Álvarez Blázquez, *Mari-Castaña*, «Cuadernos da escola dramática galega», 50, diciembre, 1984, pp. 3-15: 3-4.

7 Cf. Ángel María Segovia, *op. cit.*, pp. 131-132.

tema histórico, *Mari-Castaña. Drama hestórico nun auto y en verso*, presentado en los Juegos Florales de Pontevedra de 1884 e impreso, por vez primera, en 1984 por su descendiente, el también dramaturgo Xosé María Álvarez Blázquez.⁸

Su actividad teatral en el año 1866 es agitada. Además de redactar la ya mencionada comedia de magia *El brujo*, protagonizada por Enrique de Villena,⁹ la guerra del Pacífico y los hechos bélicos de la armada española le mueven a escribir dos piezas cuyo conflicto se liga a sendos navíos y están protagonizadas por sus heroicos tripulantes, al frente de los cuales se erigen las figuras de dos capitanes separados por seiscientos años de historia, pero hermanados por su origen pontevedrés.

Uno de estos títulos es *A bordo de la Numancia*, que se sube a escena en Pontevedra el 8 julio de 1866 y se publica, el mismo año, dedicada por el autor a su «querido amigo don Casto Méndez Núñez. En prenda de cariño y admiración».¹⁰ En el momento del estreno apenas han pasado dos meses desde el combate de Callao, en el que el insigne marinero, al frente de la Numancia, resulta herido. Los personajes (el contraestre Guzmán, el cabo de cañón Valentín, un grumete y soldados) desarrollan una breve acción dramática, de loa y exaltación del honor patrio¹¹, en un decorado que reproduce un entrepuente de la fragata, flanqueado por cañones y un grueso mástil, en los momentos previos al bombardeo de la ciudad peruana.

El otro drama naval de 1866 que Álvarez Giménez redacta al calor de la guerra transoceánica es el que ahora me ocupa. *Payo Gómez Charino* se estrena en el pontevedrés teatro de la Plaza del Teucro¹² el 6 de abril de

8 *Mari-Castaña*, ed. Xosé María Álvarez Blázquez, *art. cit.*, pp. 3-15. Otro título de esta pieza es *Unha revolta popular (Ibid., p. 4)*. Según Vales Vía, Emilio Álvarez obtuvo el premio del Liceo-Casino en los Juegos Florales pontevedreses del 12 de agosto de 1884 por la biografía del padre Sarmiento a la que antes me he referido (cf. José Domingo Vales Vía, *Juegos Florales de Galicia*, «Anuario Brigantino», 32, 2009, pp. 433-464: 448).

9 Se representa en Santiago, Vigo, Pontevedra y Tuy. Da noticia de ello Ángel María Segovia, *op. cit.*, p. 132.

10 Emilio Álvarez Giménez, *A bordo de la Numancia*, Pontevedra, Imprenta del Siglo, 1866, p. 7.

11 Resulta significativa de la posición política del dramaturgo. En la escena segunda, los protagonistas deciden entonar como himno patrio el de Riego. El censor de teatros, Narciso Serra, firma la autorización para la puesta en escena con la condición de que se modifique este asunto: en lugar de «arriba el himno de Riego» debe decirse «arriba el himno de guerra», como se hace constar en la primera página de la edición del texto.

12 A juicio de Ruibal Outes, esta sala albergó, pese a sus incomodidades, las representa-

1866, se repone días después (23/04/1866) y en dos nuevas ocasiones, años más tarde (06/01/1880; 11/01/1880),¹³ en ambas temporadas por la compañía de Miguel Egea, que actúa en la ciudad del Lérez entre enero y abril de 1866, primero, y de diciembre de 1879 a febrero de 1880, después.¹⁴

No es este el primer drama de ambientación medieval del dramaturgo, pero sí el que, probablemente, esté protagonizado por uno de sus más meditados personajes. La elección del capitán Charino, futuro Almirante de la Mar, en la Castilla del siglo XIII, no solo le permite llevar a escena el triunfo militar de un glorioso pontevedrés, trasunto acaso del no menos glorioso hijo de la ciudad, Méndez Núñez, sino que transforma la sala del teatro en la orilla plácida desde la que los espectadores pueden contemplar cómo una singladura de ida y vuelta, desde la patria a la guerra y viceversa, es capaz de convertir a los personajes en héroes y a los héroes en mitos.

Un trovador en la flota de Fernando III el Santo

¿Qué busca Álvarez Giménez en el personaje principal de su obra y qué potencial dramático encuentra en él? Payo (Paio o Pai) Gómez Charino (Chariño, Cherino, Chirino o Charinho)¹⁵ es una muy destacada figura del trovadorismo gallego-portugués. Caballero en las cortes de Fernando III, Alfonso X y Sancho IV — de quien es partidario en la contienda dinástica de finales del siglo XIII —, aparece nombrado como almirante de Castilla en documentos fechados entre agosto de 1284 y septiembre de 1286,¹⁶

ciones teatrales de la ciudad en la segunda mitad del siglo, hasta la construcción del teatro del Liceo (cf. Tomás Ruibal Outes, *La vida escénica en Pontevedra en la segunda mitad del siglo XIX*, Madrid, Universidad de Educación a Distancia y Biblioteca virtual Miguel de Cervantes, 1997, p. 113).

13 *Ibid.* Vid. también Dolores Romero López, *Teatro y polisistema*, Madrid, Editorial Complutense, 2006, p. 37.

14 Cf. Tomás Ruibal Outes, *op. cit.*, pp. 920-921. Los encargados de los papeles principales, esto es, quienes encarnan a Payo y a María, son el primer actor y actriz de la compañía, Miguel Egea y Rosa Fontanellas.

15 Vid. Armando Cotarelo Valedor, *La poesía del mar en el Cancionero de la Vaticana*, «Grial», 30, noviembre-diciembre 1970, pp. 463-477: 473.

16 Cf. Mercedes Brea, *Pai Gómez Chariño y el mar*, en Carlos Alvar y José Manuel Lucía Mejías (eds), *La literatura en la época de Sancho IV*, Alcalá de Henares, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá, 1996, pp. 141-152: 141. Para un panorama general de la relevancia de Charino en el almirantazgo de Castilla vid. Francisco Javier García de Castro, *La marina de guerra de la corona de Castilla en la baja Edad Media. Desde sus orígenes hasta el reinado de Enrique IV*, Valladolid, Universidad de

quinto Almirante de la Mar y Adelantado Mayor de Galicia en 1294.¹⁷ Pese a esta relevancia pública, son muchos los datos que se ignoran de su perfil biográfico¹⁸, en el que se entreveran fuentes diversas y tradiciones locales, sobre todo en lo que a sus hazañas en la toma de Sevilla se refiere. De hecho, no está claro que participase en su cerco: la *Primera Crónica General* (capítulo 1108) no le menciona al respecto y no hay testimonios documentales que le sitúen en la ciudad durante el asedio,¹⁹ en el que habría participado, de haber sido así, en su juventud, durante el reinado del rey Santo. El legendario creado en torno a Charino le atribuye, sin embargo, un papel principal en la acometida contra el puente de barcas de Triana, cuyas cadenas habría roto con su nave para posibilitar la entrada de Bonifaz con la suya. También considera la tradición que es el primero en escalar las murallas de la ciudad y en tomar la llamada “Calle de Gallegos”, actual calle Sagasta. Además de las múltiples consideraciones de las que ha sido objeto la posible gesta del marinero entre la intelectualidad y la historiografía gallegas,²⁰ unánimemente se menciona la inscripción de su sepulcro en el presbiterio de San Francisco, en Pontevedra, como prueba, si no de la atribución histórica, sí de la popular de los hechos hispalenses.²¹

Valladolid, 2011, pp. 140-142.

17 Miguel Ángel Ladero Quesada, *El almirantazgo de Castilla en la baja Edad Media. Siglos XIII a XV*, «Cuadernos monográficos del Instituto de Historia y Cultura Naval», 42, 2003, pp. 57-82: 61.

18 Se desconoce, por ejemplo, la fecha de su matrimonio con María Galdes (o Núñez) Maldonado (Cf. António Resende de Oliveira, *A primeira vida de Paio Gomez Charinho, trovador e almirante do mar*, «Acta Iassyensia Comparationis», 3, 2019, pp. 123-132: 126).

19 «Personalmente creemos improbable que Charino comandara la segunda nave que arremetió contra el puente junto a la de Bonifaz, y fundamos esta hipótesis en la ausencia de Payo Gómez Charino del posterior repartimiento de Sevilla, donde, figurando los más anónimos peones ¿no habría de estar un capitán tan señalado y de tan probada familia recibiendo su heredad o donadío?» (Francisco Javier García de Castro, *op. cit.*, p. 141).

20 *Vid.* el completo repaso de las fuentes historiográficas, tradiciones y leyendas a propósito de la participación de Charino en la conquista de Sevilla en Armando Cotarelo Valledor, *Cancionero de Payo Gómez Charino*, «Boletín de la Real Academia Española», 16-18, 1929-1931, pp. 473-483.

21 «He aquí la inscripción del monumento: *Aquí yace el muy noble caballero Payo Gomez Charino, el primer señor de Rianjo, que ganó [sic] a Sevilla siendo de moros, y los privilegios de esta Villa. Año de 1304.* [...] La fecha del epitafio de Charino no debe suministrar argumentos en contra de la tradición pontevedresa, pues aun concediendo que esté mal leída y que sea posterior a la fecha real de la muerte del ilustre varón, lo más que puede demostrar es el tiempo en que se grabó la rotulada o en que se eri-

El drama de Álvarez Giménez contribuye, en el momento de su estreno, a la polémica y se ve envuelto en ella. Tras la edición, en 1846, de la *Historia de Pontevedra o sea de la antigua Helenes fundada por Teucro*, de Claudio González Zúñiga, Antonio Neira de Mosquera publica en 1853 una semblanza de Charino,²² obras ambas de las que se hace eco el dramaturgo. Narciso Pérez Reoyo ataca con dureza la pieza teatral — y a su autor — tras el estreno y critica su falta de rigor histórico, ya que atribuye la victoria en Triana al almirante Ramón Bonifaz y, en ningún caso, al marinerero gallego. Ramón García Vicetto en «El Miño» y las reseñas de «El Progreso» o «El Avisador» animan la polémica al sumarse a la vindicación del pontevedrés.²³ Reoyo contesta, tercia Álvarez Giménez con una argumentación histórica de las fuentes que le inspiran y aún replica por tercera vez don Narciso.²⁴ Acertadamente señala Cotarelo que esta disputa no solventa el fondo de la cuestión histórica, pero entretiene a los lectores durante todo el verano de 1866²⁵ y, sin duda, acrecienta la fama del drama, de su autor y del ilustre personaje que capitaliza la querrela. Como explica Enrique Serrano, «Las tradiciones locales y algunos escritores con gran talento de la región le pintan cual tipo legendario y le elevan a la categoría de héroe. ¡Cuán difícil es separar el juicio exacto de las cosas del amor con que los asuntos se miran!». ²⁶

gió el sepulcro, nada de lo cual destruye nuestras afirmaciones, basadas en otras pruebas» (Teodosio Besteiro Torres, *Marinos ilustres de Galicia. Pablo [sic] Gómez Charino*, «Galicia. Revista del Centro Gallego de Caracas», 2, septiembre de 1952, pp. 14-15; 14; primera publicación en el tomo 1 de *Galería de Gallegos Ilustres*, de 1874).

22 Claudio González Zúñiga, *Historia de Pontevedra o sea de la antigua Helenes fundada por Teucro*, Pontevedra, Establecimiento Tipográfico de la Viuda de Pintos, 1846; Antonio Neira de Mosquera, *Sepulcro del almirante Charino*, «Semanao Pintoresco Español», 33, 14 de agosto, 1853, pp. 261-262 y 34, 21 de agosto, 1853, pp. 270-272.

23 Cf. Ramón García Vicetto, *Payo Gómez de Charino*, «El Miño», 940, 19 abril, 1866. pp. 2-3; *Gacetillas*, «El Progreso», 53, 8 abril, 1866, p. 3.

24 Cf. Narciso Pérez Reoyo, *D. Ramón Bonifaz, primer almirante de Castilla*, «Folletín de El Avisador», 1866; Emilio Álvarez Giménez, *Payo Gómez Charino*, «El Avisador», 26 de agosto, 1866. El dramaturgo envía el mismo texto a «El Buscapié» para que este lo publique simultáneamente, como así sucede: *Payo Gómez Charino*, «El Buscapié. Periódico satírico y de intereses generales», 17, 26 de agosto, 1866, p. 3; continúa el artículo en el número siguiente, que corresponde al 2 de septiembre, pp. 2-3.

25 Cf. Armando Cotarelo Valledor, *Cancionero de Payo Gómez Charino*, cit., pp. 637-638. Cotarelo analiza con detalle esta polémica y las reacciones que siguieron a la misma por parte de diferentes intelectuales de la época.

26 Enrique Serrano Fatigati, *Pontevedra. Recuerdos de dos períodos de su historia*, «La Ilustración Española e Hispanoamericana», XXXVI, 30 septiembre, 1896, pp. 182-183; 183.

Una singladura para un héroe

El texto que tanta polémica suscita en su momento lleva a escena un viaje que, más allá de la controversia sobre su historicidad, se convierte en el motor de la peripecia dramática, esto es, en el medio del que se vale el destino para convertir al personaje en un héroe.

La pieza se aparta del localismo que se le ha achacado²⁷ a su autor, elimina todo rasgo costumbrista galaico a que pudiera dar pie el argumento y organiza sus dos acciones (la pública y la privada) en torno a la reivindicación del papel de Pontevedra, de sus marineros y de su insigne capitán en una gesta hispánica de primer orden. Las llamadas a la defensa de la patria, de su libertad e independencia se prodigan en el drama desde las primeras escenas hasta su desenlace, entremezcladas con alusiones a la cuestión religiosa que alienta, históricamente, la Reconquista en la que se inserta la gesta de Charino. A su vez, los hechos de armas determinan el futuro amoroso de los protagonistas. Todo depende, pues, tanto para el honor del noble marinero como para la felicidad del esforzado amante, de la victoria en el Guadalquivir. María, en su primer diálogo con Secarey, lo resume así:

Don Payo Gómez Charino debe partir hoy mismo de Pontevedra... [...] Mandando varias naves por él tripuladas irá a Sevilla a pelear por el triunfo de nuestra santa religión y de la independencia de la patria. Si sale vencedor en la gloriosa empresa, mi mano será de él: esta es la voluntad del rey, pero también es la mía.²⁸

La singladura atlántica hacia Sevilla se identifica en el drama con una circunstancia histórica real, cierto es, pero también con los ideales románticos de libertad e independencia que, en esta obra, se enuncian siempre en paralelo a la exaltación de Galicia («mi querido país, donde se meció mi cuna, donde están mi amor y mi esperanza»), de Pontevedra y de sus hijos.²⁹ De ahí los gritos de «¡Viva Galicia!» que jalonan la descripción del

27 Cf. Dolores Romero López, *op. cit.*, p. 39.

28 Emilio Álvarez Giménez, *Payo Gómez Charino*, cit., p. 11.

29 Cf. *Ibid.*, p. 32. Así, los soldados del capitán Charino son « trescientos marineros a quienes ni tormentas arredraron, ni adversidades abatieron, en cuyas tostadas frentes se lee el valor y en cuyos nervudos brazos se ve la fuerza, esos son mis soldados, los animosos campeones de la cruz, los hijos valientes de la noble Pontevedra» (*Ibid.*, p. 14). Las proclamas de este tipo son numerosas: en el corazón de los hijos de Pontevedra no cabe la envidia (*Ibid.*) y los traidores no pueden ser hijos de la villa, porque

momento en que se rompen las cadenas de Triana o la vuelta de Charino a Pontevedra, así como la intervención del protagonista con la que concluye la representación: «Y quiera el cielo siempre que mi patria sea dichosa, libre e independiente».³⁰

El drama se diseña en tres actos que presentan ante el espectador los preparativos para el viaje y la partida de la flota, el asalto fluvial al puente de barcas, el retorno de las naves a Galicia y la entrada triunfal del capitán y sus marinos en Pontevedra, respectivamente. En paralelo, se desarrolla la acción amorosa organizada en torno a tres líneas de conflicto: la conformada por la pareja María-Charino, la de Secarey y María, y la de Secarey-Charino.

Doña María Maldonado es la auténtica protagonista de la acción y de la trama. Suya es la autoría intelectual del plan para la toma de Sevilla, que ingenia tras sus conversaciones con un moro fugitivo al que ampara y convierte.³¹ Es ella quien anima a Charino a aprestar sus naves y partir hacia el sur, la que defiende la ambición del capitán y no duda nunca de la lealtad del amante. Sus intervenciones frente a Secarey traslucen la firmeza de sus convicciones («Ni caprichos me dominan ni impongo condiciones a nadie»),³² la rectitud de su proceder («Yo he aprendido a tener honra y a no mancillarla jamás»)³³ y su vehemente defensa de la justicia:

No, no..., que, aunque mujer, me sobra valor para pelear contra esos malvados en defensa de mi patria y de mi amor. ¿Me creéis cobarde? ¿Envilecida? Pues ved cómo no lo soy. (*Dirígese a SECAREY y saca de la vaina el puñal que aquel lleva en el cinto*). ¡Ahora salid! Poneos al frente de esas hordas y yo al frente de los míos, vos con vuestra espada, yo con este puñal.³⁴

en ella no nacen traidores (*Ibid.*, p. 17). La reivindicación de la marinería gallega reaparecerá explícitamente en *A bordo de la Numancia*, también con la figura del pontevedrés Méndez Núñez como telón de fondo. En este segundo drama naval del autor, uno de sus protagonistas, Roberto, señala en referencia a la armada que se dispone a atacar Callao: «Ya verán, si no están ciegos, / cómo nos portamos todos / los que ellos llaman godos /por insulto, y los gallegos» (Emilio Álvarez Giménez, *A bordo de la Numancia*, cit., p. 18).

30 Emilio Álvarez Giménez, *Payo Gómez Charino*, cit., p. 62.

31 Cuando llega de la corte el pliego con la aprobación del rey Fernando a los planes de Charino, la dama exclama: «¡Oh, qué dicha! Aprueba nuestro pensamiento», a lo que el protagonista responde: «El vuestro, María [...]. De todos modos, el pensamiento es vuestro» (*Ibid.*, p. 13).

32 *Ibid.*, p. 11.

33 *Ibid.*, p. 12.

34 *Ibid.*, p. 19.

Su resistencia a los favores de Secarey mueve a este a intentar por todos los medios el desprestigio de su adversario amoroso (agita un amago de rebelión popular contra Payo antes de zarpar rumbo a Sevilla) y su derrota en Triana (provoca un incendio en las naves que es, finalmente, controlado), atenta contra su honor (engaña a María y organiza el secuestro de la dama, que tampoco se consuma) y contra su vida. El final del segundo acto, de hecho, deja en suspenso el destino de Charino; solo en el tercero descubrimos que, al contrario de lo que creen sus enemigos, no muere en la encerrona orquestada por Secarey.

Payo es el único personaje del que se mencionan algunos datos concretos de su aspecto físico, que coinciden con los que pueden leerse en las semblanzas decimonónicas que describen la estatua yacente del Almirante de la Mar en su monumento funerario.³⁵ Por lo demás, aparece caracterizado en el drama no tanto como noble o poeta, sino como un hombre de mar, capitán leal al rey Fernando. Así lo declaran tanto sus palabras y expresiones, ligadas semánticamente al campo de la navegación, como las de los fieles marineros de Pontevedra de los que se rodea. Y es que las intervenciones de los personajes se salpican de frecuentes alusiones y metáforas marineras que recrean, en cada acto, el ambiente náutico adecuado al desarrollo de la acción: la revuelta de Secarey se explica en términos de tempestad,³⁶ las invocaciones y plegarias en momentos de peligro se hacen a la Virgen del Carmen y a san Telmo, María ofrece a Charino su escapulario para que sea «nuestra ánora de salvación, la salvación de nuestros amores»...³⁷

La partida del capitán a bordo de *La Perla* hacia el Guadalquivir obedece, en primera instancia, a su lealtad hacia el rey, como ya he comentado,

35 A su llegada a Sevilla, Beltrán explica a Rosaura cómo es el capitán al que busca: «es moreno, de ojos oscuros, de voz simpática, trae bigote a la moda... melena...» (*Ibid.*, p. 29). En la descripción que hace Neira de Mosquera de la estatua yacente del sepulcro de Payo Gómez Charino, en la iglesia de San Francisco de Pontevedra, leemos: «Su cabeza se ha cubierto con una gorra [...], la cual [...] cae sobre el cuello, abriendo paso a la melena que sale por ambos lados [...]. Un bigote recortado a la moda morisca se extiende sobre sus labios» (Antonio Neira de Mosquera, *art. cit.*, p. 271).

36 «PABLO: Sí, sí, prudencia y proa contra el enemigo. CHARINO: Dentro de poco la tempestad quedará calmada» (Emilio Álvarez Giménez, *Payo Gómez Charino*, cit., p. 16).

37 *Ibid.*, p. 16. Estas alusiones marineras se insertan en un lenguaje que, como es habitual en el teatro romántico que pervive hasta más allá del medio siglo, abunda en interrogaciones y exclamaciones retóricas, así como en expresiones heredadas de la comedia áurea que caracterizan, anacrónicamente, la *fabla* de los personajes: «¡Villanos! Yo sabré castigar su audacia» (*Ibid.*), «¡Oh! La cólera me ahoga [...]. ¡Ah, villanos!» (*Ibid.*, p. 18), «¡Ira de Dios!» (*Ibid.*, p. 23).

pero brota de un sentimiento personal que el Romanticismo encumbra como principio rector del ser humano: la conciencia de sí mismo y la fidelidad a los ideales propios, en este caso a su honor, a su amor y a su patria, convicciones que se acrisolan en el mar de ida, que se confirman en las aguas en que tiene lugar la batalla definitiva por Sevilla y que se reafirman en el viaje de vuelta, también por mar, hasta la arribada de la flota a Pontevedra.

En consonancia, los espacios representados y evocados en el drama son marcadamente marineros. El primer acto se desarrolla en una sala con ventanas y un balcón que se abre para ver el mar y la partida de las naves; el segundo tiene lugar en la plaza de la Moureira, con el muelle al fondo. Los personajes, que entran y salen del salón o se arremolinan en la plaza, mencionan una topografía pontevedresa que el dramaturgo conoce bien: en la villa el Burgo y las Corbaceiras; y más allá el monte Castrove, que mira a las rías de Arousa y de Pontevedra.

En el acto segundo la acción se traslada a la ribera del Guadalquivir, con el río en primer plano y Sevilla en segundo. La primera escena tiene como finalidad la evocación motivada de algunos hechos heroicos protagonizados por el capitán Charino y por el almirante Bonifaz en su singladura río arriba, en los que el valor y la astucia de ambos propicia las primeras victorias castellanas.

Secarey, por su parte, ha llegado por tierra y aguarda la llegada de Payo en la orilla de Triana, donde se hace pasar por ermitaño. El viaje de ambos personajes, el protagonista y el antagonista de la acción dramática, describe un movimiento paralelo de idéntica dirección, pero de significado contrario, ya que la singladura atlántica de Charino determina su consolidación como héroe, mientras que a Secarey su cabalgada le transforma en criminal y traidor, tanto a su rey como a su Dios. Frente al héroe y sus hombres, que recorren por mar el trayecto físico y simbólico que les dará la gloria, los personajes disturbadores (Secarey y Beltrán) atraviesan Castilla para llegar a Sevilla. El viaje de los infames no está inspirado por ninguno de los altos anhelos que guían la derrota de las naves y a su capitán, de ahí que sea el polvo de los caminos, y no las espumas de las aguas, el marco de sus conspiraciones y perfidias. No resulta, por tanto, casual que el mar, que da la gloria a los justos, ejerza la justicia poética en el desenlace del drama: a la vuelta de la flota a Pontevedra, Secarey es descubierto, perseguido y acorralado por los hombres del capitán, a quien creía muerto, y se arroja al mar, en el que halla su sepultura.

Este golpe de efecto final no es el único de la pieza. En el juego espectacular alternan las escenas realmente representadas y las narradas por un

personaje que las contempla desde una posición elevada y que se desarrollan, por lo general, fuera de la vista del espectador. Tres de ellas, una en cada acto, remiten, precisamente, a los momentos de mayor efectismo. En la escena 13 del acto I María se asoma al balcón del fondo y refiere la partida de la armada, que ha sido anunciada, previamente, por tres toques de campana: el primero es la señal «de que la escuadra va a ponerse en franquía»;³⁸ el segundo rompe el abrazo de despedida de los amantes; el tercero señala el instante en que el viento hincha las velas de las naves.

Por su parte, la escena 11 del acto II da cuenta de la acometida contra las cadenas del puente. Una nota al pie en la edición explica cómo concibe el dramaturgo la espectacularidad de este momento fundamental en la trama:

Si las condiciones del escenario lo permiten, en este momento aparecerá por la derecha, y a alguna distancia del actor, un buque con velas desplegadas y gente sobre cubierta, el cual atravesará rápidamente la escena.

Cuando se estrenó esta producción tuvo que prescindirse de tal recurso dramático por las dificultades que ofrecía el escenario.³⁹

A falta de naves en escena, son Pablo y un marinero quienes explican la maniobra de *La Perla*, capitaneada por Charino a las órdenes de Bonifaz, la temeridad del intento y el triunfo final. Una vez más, las limitadas posibilidades técnicas del teatro impiden dar a este desenlace la grandeza, casi épica, que imagina el dramaturgo en nota al pie: «Aparece *La Perla* por la derecha. En medio de la gente que se ve sobre cubierta descuella Charino que, colocado a proa y con el estandarte del Sacramento en la mano, anima a sus marineros, los cuales prorrumpen en gritos de entusiasmo».⁴⁰

Por fin, la espectacular entrada del ejército de Charino en Pontevedra es contemplada por doña María desde el balcón de su casa, pero en esta ocasión no es narrada, sino representada efectivamente. Sin embargo, la acotación prevé el desfile de un gran número de personajes, que se mueven de acuerdo con una estudiada coreografía, y que, a juzgar por el sucinto elenco de que da cuenta el *dramatis personae* inicial, habrá frustrado, una vez más, las expectativas del dramaturgo en lo que a la solemnidad de este momento se refiere.⁴¹

38 *Ibid.*, p. 20.

39 *Ibid.*, p. 38.

40 *Ibid.*, p. 40.

41 «(Aparecerán primeramente en la escena algunos marineros armados de todas las ar-

Los desajustes entre la potencialidad del drama y la realidad del espectáculo teatral no se limitan a la puesta en escena. Tampoco el quehacer actoral de la compañía de Egea, duramente criticado por las reseñas del estreno y de la reposición del 23 de abril, parece estar a la altura del texto. El tono monótono habitual en el primer actor y la exagerada declamación de la primera actriz, tal y como destaca la prensa, desvirtúan con toda seguridad los exaltados parlamentos de Payo y la determinación de carácter que revelan los de doña María.⁴²

Con todo, el drama y, sobre todo, su protagonista fue recibido con expectación y aplauso:

Pontevedra ama los recuerdos de su historia con delirio, con ese amor que nace del concierto del alma y del espíritu, del corazón y de los espíritus, con ese amor sublime que nos ha pintado Rousseau en una de sus más bellas creaciones... Y Pontevedra iba a ver por primera vez en escena uno de

mas, a la cabeza de los cuales marchará uno de ellos llevando desplegado el estandarte del Sacramento. Seguirán varios caballeros y nobles y un señor del concejo con una bandera, donde se verán dibujadas las armas de Pontevedra. Detrás Charino con un pergamino en la mano y luego todos los señores del concejo, cerrando la marcha la música, gran número de soldados y gente del pueblo. Al llegar Charino a la mitad de la escena se detendrá el cortejo y cesará la música. Los vivas se darán mientras este toque)» (*Ibid*, p. 58).

- 42 «La señorita de Fontanellas y los señores Egea, Cóchola y Quer podrían ser regulares actores si quisieran, pues les reconocemos buenas condiciones para el teatro, pero les falta un amigo, un consejero que les diga la verdad y un poco más de modestia para plegarse a sus observaciones: les falta también mucha más aplicación, muchísimo más estudio. Nosotros alguna vez hemos llamado la atención sobre algunas faltas imperdonables y hemos tenido la pena de ver que a propósito se hacía peor al día siguiente. La señorita Fontanellas es en nuestro juicio la que más se aplica y tiene mejor teatro; pero, ya se lo hemos dicho, exagera demasiado y sobre todo es preciso que no haga papeles de dama joven. El sr. Cóchola si quisiera podría agradar muchísimo más al público, pero casi siempre lo vemos en la escena sin interés. El defecto principal de este actor es ser demasiado brusco en todas ocasiones. El sr. Egea, como director de la compañía, se cree autorizado para hacer todos los papeles y este es un error crasísimo, que le hace perder mucho como actor. Estudie el sr. Egea cuáles son los papeles que caracteriza mejor y no salga de ellos, si quiere adelantar algo en el teatro aprovechando sus buenas condiciones. El sr. Egea tiene un enemigo terrible con la monótona entonación de su voz. El sr. Quer es el gracioso de la compañía y con esto está dicho que no puede hacer nada de provecho. Sabemos que todos los graciosos exageran, pero el sr. Quer exagera hasta un extremo que raya en lo ridículo y cuidado que el sr. Quer si quisiera tiene condiciones buenas para ser un gracioso más que medianamente» (*Gacetillas*, «El Progreso», 59, 26 de abril, 1866, pp. 2-3: 2).

los hechos más gloriosos de su historia. [...] pero de seguro este entusiasmo hubiera sido infinitamente mayor si el local y la compañía correspondieran a las exigencias del drama.⁴³

Además de la originalidad del argumento se alaba en especial el primer acto, el más animado, el mejor entendido y el que provoca más espontáneos aplausos. También se valora el mérito del decorado del segundo.⁴⁴ El tercero suscita enorme entusiasmo: «Charino regresa triunfante de su gloriosa expedición, [...] el recuerdo de los valientes hijos de la Moureira y los repetidos vítores a Pontevedra excitaron justísimamente el entusiasmo del público».⁴⁵ Finalmente, el autor es reclamado al escenario por el público, se le ofrecen varias coronas de laurel e incluso una de plata, al tiempo que se leen composiciones en su honor.⁴⁶

Conclusiones sobre un drama singular

El mar y las singladuras —físicas y metafóricas— a él asociadas son una constante en el caballero y trovador Payo Gómez Charino, tanto en sus hechos de armas como en los de letras. En palabras de Cotarelo Valledor,

El mar que inspiró a Payo Gomes en la primavera de la vida, al componer cantigas que la amada pudiese entonar sonando el adufe, continuó inspirando al navegar hacia Andalucía, expuesto a los peligros de Neptuno y Marte; le inspiró en los palacios de los poderosos y en las cortes de los reyes, cercado de ambiciones y chanzas [...].⁴⁷

A partir de este hecho insoslayable, la tradición alimenta el perfil biográfico del personaje, que se retroalimenta, a su vez, de sucesivos testimonios históricos de difícil comprobación. El Romanticismo, que revisita la

43 *Ibid.*, p. 3.

44 «No concluiremos esta ligera reseña del drama sin felicitar al señor Guisasola por la decoración tan bien entendida y perfectamente pintada, que se estrenó la misma noche, representando las márgenes del Guadalquivir y la célebre Torre del Oro en Sevilla» (*Ibid.*).

45 *Ibid.*

46 Cf. *Ibid.*

47 Armando Cotarelo Valledor, *La poesía del mar en el Cancionero de la Vaticana*, cit., pp. 473-474.

Edad Media para encontrar en ella respuestas a los conflictos e ideales de su propio tiempo, rescata del pasado una relevante nómina de nombres propios (reyes y reinas, nobles, poetas, cortesanos...) con los que la intelectualidad decimonónica entabla un diálogo constante y fluido a lo largo de todo el siglo. Uno de ellos es, precisamente, el trovador Charino, hombre de confianza de Sancho IV elevado por la leyenda que le rodea a héroe de la Reconquista. Aun cuando su presencia no resulta extraña en la prosa ensayística del XIX, el único drama en lengua española que sube a las tablas a Payo Gómez es el que Emilio Álvarez Giménez estrena en 1866, que abre, a su vez, el camino hacia posteriores reescrituras sobre el relevante poeta del siglo XIII.⁴⁸

La originalidad de esta pieza radica no solo en la novedad de sus protagonistas, sino en el enfoque de su temática. De todos los hechos relacionados con Charino que podrían nutrir de argumentos espectacularmente pertinentes su taller de escritura, el dramaturgo escoge los que, desde su perspectiva vital y política, le permiten exaltar la lealtad a la patria, el ansia de libertad y la necesidad de independencia en una época, la suya propia, de inestabilidad política, de ataques a las libertades públicas y de guerras transoceánicas, al tiempo que se permite un guiño indisimulado a su amigo Méndez Núñez, el otro héroe de Pontevedra que, como Payo, pone en riesgo su vida por la defensa de un ideal superior en el que cree y al que es fiel. En ambos periplos, el histórico del almirante español y el legendario del capitán del rey Fernando, el viaje por mar hacia un destino incierto se convierte en una travesía vital que les transforma en héroes.

Payo Gómez Charino, Almirante de la Mar, no necesitaba protagonizar la gesta bética para pasar a la historia de Castilla ni a la historia de la literatura, pero la singladura de ida y vuelta sobre la que Álvarez Giménez construye su drama redimensiona la figura del capitán, cortesano y trovador, hasta convertirle en leyenda.

48 La reescritura continúa hasta la actualidad. De entre los relatos más recientes sobre Paio Gómez, trovador y marinero, destacan los de Rafael Fernández Lorenzo y Xosé Cobas, *As flores do meu amigo*, Vigo, Xerais de Galicia, 2000 y dos de Xosé Antonio Neira Cruz: *Paio Gómez Chariño, ... a mui gran coita do mar*, en *Contos da Ruta*, Pontevedra, Convenio Tren Caixa Galicia, 1996, pp. 99-191 y *Así viviu Paio Gómez Chariño*, Vigo, Xerais, 1997.

ROMANTICISMI



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

Il Romanticismo serbo e il mare

Milica Marinković

ANNO VII – 2022

IL ROMANTICISMO SERBO E IL MARE

Milica MARINKOVIĆ (*Università degli Studi di Torino*)
milica.marinkovic@unito.it

RIASSUNTO: Il romanticismo serbo, seppur più tardo rispetto al romanticismo europeo, condivide con quest'ultimo le sue principali caratteristiche che si riflettono sia nei generi che nelle idee. Lo stesso vale per il motivo del mare, nonostante la Serbia ottocentesca (come pure l'odierna) non avesse uno sbocco sul Mar Adriatico. Anzi, era impegnata nelle lotte per l'indipendenza dagli Ottomani, lotte che si iscrivono bene nel contesto dei risvegli nazionali ottocenteschi. Questa costante memoria patriottica, insieme alla tradizione popolare e ai maestri del romanticismo europeo, sarà il faro in mare aperto dei romantici serbi i quali, seppur non cresciuti sul mare, sapranno cantarlo o evocarlo a modo loro. In questo lavoro saranno presentati i principali tratti del romanticismo serbo e sarà analizzata la presenza del mare in alcune opere dei romantici serbi più famosi: Branko Radičević, Jovan Jovanović Zmaj, Đura Jakšić e Laza Kostić.

ABSTRACT: Serbian Romanticism, although later than European Romanticism, shares with it the main characteristics which are reflected in genres and ideas. This is also true for the motif of the sea, despite the fact that nineteenth-century Serbia (as the actual one) did not have an outlet on the Adriatic Sea. Indeed, Serbia was engaged in those struggles for independence from the Ottomans that fit well in the context of the nineteenth-century national awakenings. This constant patriotic memory, together with the popular tradition and the masters of European Romanticism, will be the lighthouse in the open sea of the Serbian romantics who, although not grown up on the seaside, will be able to sing it or evoke it in their own way. In this work the main features of Serbian Romanticism will be presented and the presence of the sea will be analysed in some works of the most famous Serbian romantics: Branko Radičević, Jovan Jovanović Zmaj, Đura Jakšić and Laza Kostić.

PAROLE CHIAVE: Romanticismo serbo, mare, Branko Radičević, Jovan Jovanović Zmaj, Đura Jakšić, Laza Kostić

KEY WORDS: Serbian Romanticism, Sea, Branko Radičević, Jovan Jovanović Zmaj, Đura Jakšić, Laza Kostić

IL ROMANTICISMO SERBO E IL MARE

Milica MARINKOVIĆ (*Università degli Studi di Torino*)
milica.marinkovic@unito.it

Conoscere la storia del Vecchio Continente significa anche conoscere il suo romanticismo, o meglio: i romanticismi. Come movimento artistico e letterario, il romanticismo europeo è, in realtà, una rete fatta di voci romantiche. In questa rete fitta di versi, idee, sentimenti, natura, cosmo, guerre, ma anche di teatro, saggi, racconti, pittura, romanzi, canti e altro, si iscrivono diverse letterature nazionali, unite dalle idee comuni al romanticismo europeo, diverse per tutti i tratti nazionali che caratterizzano l'epoca romantica di ogni singolo Paese, difficile da periodizzare, spesso non completamente combaciante con i 'grandi' romanticismi come quello tedesco, russo o francese.

Questo è anche il caso della letteratura serba, la cui epoca romantica è in grande misura influenzata dai romantici soprattutto russi e tedeschi, pur se fortemente basata sulle idee nazionali, appartenenti al contesto storico dei risvegli nazionali e delle guerre per l'indipendenza. Il romanticismo serbo è indubbiamente legato sia alla Rivoluzione serba contro la plurisecolare dominazione ottomana, sia alla guerra per la 'nuova' lingua, ovvero per il riconoscimento della lingua popolare nella letteratura. Questi momenti gloriosi e bellici si iscrivono molto bene nelle idee romantiche europee che vedono un ritorno all'antichità classica, ma soprattutto al Medioevo, periodo molto fertile per la letteratura serba orale. Proprio i canti, tramandati per secoli da una generazione all'altra attraverso le voci dei nostri 'trovatori' popolari, e finalmente raccolti e immortalati nel grande lavoro iniziato da Vuk Stefanović Karadžić, saranno le fondamenta dei nostri romantici, onnipresenti nell'ambito delle maggiori opere di questo periodo, soprattutto nel *Gorski vijenac* ("Il serto della montagna") di Petar II Petrović Njegoš.

Per questo motivo si potrebbe dire che la corrente romantica serba inizi a partire dall'importante 1847, l'anno in cui Vuk Stefanović Karadžić ottiene la vittoria delle sue idee sulla lingua letteraria glorificando la lingua popolare come voce dei valori e della cultura di un popolo. La conferma dell'immenso lavoro di Karadžić si vede soprattutto nella pubblicazio-

ne, nello stesso anno, dei quattro libri che mettono fine ai dibattiti linguistici e storici: la traduzione serba del *Nuovo Testamento* in lingua popolare di Vuk Stefanović Karadžić, la pubblicazione del *Gorski Vijenac* di Petar II Petrović Njegoš, del saggio critico *Rat za srpski jezik i prevopis* (“La guerra per la lingua serba e l’ortografia”) del filologo Đura Daničić e, infine, delle *Pesme* (“Poesie”) del giovanissimo e romantico Branko Radičević. Questi quattro libri rappresentano l’unione e il filo conduttore del romanticismo serbo, caratterizzato da spirito bellicoso e deciso, dal culto per la patria e per la natura, generalmente espressi da un eroe romantico ribelle, spesso solitario, legato alla tradizione popolare e all’amore (per la donna, la famiglia, la patria), ma anche all’onorismo e ai temi cosmici.

Con la pubblicazione della raccolta di Radičević, la poesia serba riceve finalmente la sua impronta individuale capace di mettere in risalto la figura del poeta stesso e la sua importanza come soggetto che sente e che, di conseguenza, crea. L’onnipresente canzone popolare diventa, in realtà, un legame con le altre culture e gli altri romanticismi che, soprattutto grazie al lavoro di Karadžić, vengono a conoscenza del nostro tesoro orale e lo accolgono. L’incrocio dei romanticismi è, a volte, determinato dalle vite dei poeti, com’è il caso di Radičević, il quale, avendo fatto studi di medicina e di giurisprudenza a Vienna, entra direttamente in contatto con i romantici di lingua tedesca, la cui influenza è molto sentita nella sua produzione. Dall’altro lato, le stesse letterature straniere ottengono maggiore accesso nella cornice letteraria serba, sia come voci dei principali maestri e modelli nella creazione poetica, sia attraverso le traduzioni, eseguite spesso proprio dai poeti: caso in cui bisogna citare soprattutto l’immenso lavoro di Jovan Jovanović Zmaj (1833-1904), instancabile traduttore nonché figura centrale della poesia romantica serba. Assiduo conoscitore delle lingue e letterature, il suo lavoro come traduttore è sorprendente. Spesso i versi altrui si mescolano con quelli da lui creati ed è difficile determinare quanto di Zmaj puro e autentico c’è nelle sue opere. Le sue traduzioni, pubblicate in riviste, sono spesso incluse anche nelle sue raccolte (soprattutto in *Istočni biser*, 1861), insieme alle proprie poesie.

L’intreccio dei temi e delle influenze si rispecchia anche nei generi. I romantici serbi esprimono le proprie idee nella poesia, ma anche in altre forme letterarie come poema, tragedia, racconto, romanzo in versi, lettere odepistiche, saggi e altri generi, oppure nelle altre arti, soprattutto nella pittura. Questo intreccio è evidente pure nei poeti stessi, spesso artisti poliedrici, fra i quali bisogna citare Đura Jakšić, noto poeta, pittore, narrato-

re, drammaturgo e maestro, oppure Jovan Jovanović Zmaj, poeta, scrittore, traduttore e medico, o anche Laza Kostić, mente tanto incompresa ed eclettica, ricordato oggi come poeta, critico, drammaturgo, giornalista, saggista, traduttore, filosofo, esteta, avvocato, atleta.

I critici spesso non concordano sugli anni d'inizio e di fine del romanticismo serbo. Generalmente è accettato il periodo definito dal famoso critico letterario Jovan Skerlić, il quale determina l'anno 1848 come *terminus a quo* (l'anno successivo alla vittoria di Vuk Karadžić) e l'anno 1870 come fine. L'intreccio dei generi e delle idee rende difficile ogni tentativo di limitare temporalmente questa epoca, di per sé illimitata, perché il romanticismo e le sue idee saranno quasi sempre presenti nella poesia serba. I poeti romantici sono vicini, da un lato, sia alle voci classiche sia a quelle popolari, e, dall'altro, sia alle voci straniere sia a quelle nazionali. Per questo motivo il romanticismo serbo, anche se dura due decenni in più rispetto al romanticismo europeo, in realtà convive con le altre epoche, soprattutto con il classicismo, anch'esso entrato in Serbia più tardi rispetto alle altre letterature, oppure con il successivo Realismo, che sarà più adatto per descrivere le esigenze e gli accadimenti sociali.

Questo mescolarsi dei generi e delle idee è evidente anche nei singoli poeti. Branko Radičević (1824-1853), poeta immenso nonostante la sua vita brevissima, nei suoi versi vive diverse epoche, partendo dagli stili europei settecenteschi fino alle correnti puramente romantiche, spesso segnate dall'ironia e sempre dall'amore per la patria. Lo stesso vale per Laza Kostić (1841-1910), autore prolifico e poeta-filosofo della perfetta *Santa Maria della Salute* (1909), poesia ideale nella sua forma e armonia, atemporale, il che conferma l'impossibilità di determinare un preciso periodo artistico.

L'epicentro dei preromantici serbi era collocato a Sremski Karlovci, in Voivodina, nell'odierna regione settentrionale della Serbia, parte della grande pianura pannonica. Lo stesso varrà per i romantici, solo che la loro capitale sarà Novi Sad.¹ Oltre al fervore poetico e artistico che caratterizza l'Atene serba, spesso denominata così per la sua importanza culturale, Novi Sad, sede della Matica srpska,² è anche la città di tante riviste letterarie, come «Letopis Matice srpske», «Sedmica», «Danica», «Javor», ecc. In questo periodo di ricchissima produzione artistica, Belgrado avrà un ruolo secondario ma non meno importante, sia con i propri circoli letterari che con la rivista «Vila».

1 Tra l'altro, Capitale Europea della Cultura per l'anno 2022.

2 La più antica istituzione letteraria, culturale e scientifica della Serbia, creata a Pest (oggi Budapest) nel 1824 e trasferita a Novi Sad nel 1864.

Di primo acchito, il mare non potrebbe subito essere collegato al romanticismo serbo, semplicemente perché il mare, per la maggior parte dei nostri scrittori ottocenteschi, era solo un'idea, un fenomeno immaginato, mai visto. Eppure, la presenza di questo motivo è sorprendentemente frequente, come se i poeti sentissero l'eco dell'antico e prosciugato Mar Pannonico, forse ancora presente nell'inconscio collettivo della parte settentrionale della Serbia, proprio lì dove erano nati i principali centri preromantici e romantici. Dalle profondità del Mar Pannonico sorgono diversi mari vissuti e navigati dai nostri poeti. Naturalmente, anche senza la memoria 'pannonica', il mare costituisce un archetipo, una sorta di *primaria Gestalt*. Per questo motivo è interessante verificare come il *topos* sia presente anche in assenza della sua fisicità.

In questo scritto sarà perlustrata la presenza marina nelle opere dei maggiori rappresentanti del romanticismo serbo, ovvero in quelle di Branko Radičević, Đura Jakšić, Jovan Jovanović Zmaj e Laza Kostić. Visti i criteri e gli obiettivi di questo lavoro, alcuni nomi importanti, soprattutto quello di Petar II Petrović Njegoš, saranno esclusi dalla ricerca.

Il motivo del mare si iscrive in diversi contesti: come consolazione, come spazio della morte e dell'ignoto, come spazio bellico, a volte concreto, a volte esotico e immaginario. I poeti serbi romantici non sono nati sul mare e per questo motivo difficilmente diventano tutt'uno con esso. Il mare, per loro, rappresenta soprattutto uno spazio ignoto, a volte ambito e desiderato, altre volte temuto. Tante volte i motivi marini sono puramente descrittivi, sono lo specchio degli stati dell'animo dell'eroe romantico. Quindi, il mare è raramente luogo di sicurezza, pace o serenità, ma piuttosto rappresenta uno spazio insicuro, misterioso, vicino all'idea della morte. Certamente, ogni poeta romantico è diverso e vive il mare in maniera unica. Il mare di Radičević si mostra come spazio fisico dell'incontro o della separazione, la riva è il posto dell'attesa e del pianto, mentre il mare di Kostić è metafisico, navigato interiormente. Se il mare raramente diventa tutt'uno col poeta, esso si unisce al cielo e in questo modo diventa l'unione dei contrasti come animato e inanimato, effimero ed eterno. D'altro lato, la riva del mare diventa la linea netta e concreta che separa i due mondi, quello della terra e della vita terrestre o della veglia, da quello del mare, liquido, intangibile, onirico.

Nella poesia *Tuđin* ("Lo straniero") l'eroe romantico di Branko Radičević si lamenta della propria condizione solitaria e smarrita, della vita in terre straniere, bagnate da un mare ignoto. Ma è proprio lì, sulla stessa riva del pianto, che egli subisce il cambiamento dell'umore e dei sentimen-

ti, come un'onda. Lo stesso mare, dallo spazio immenso che lo separa dalla patria, diventa il mare che unisce due giovani vite. Dal dolore nasce la felicità tra le due solitudini, nasce l'unione, segnata dalla tipica allegria infantile di Radičević che si inclina davanti alle bellezze maestose della natura, ma anche davanti a sentimenti così puri e fanciulleschi:

Тако момак овде жали,
Једна мома тужна
Стоји мору на обали,
Стоји као сужња.³

Al contrario, nella poesia *Dragi*⁴ (“L'amato”), la riva del mare è soltanto il luogo della solitudine e del conseguente appassimento:

Усред мора гле врлетак,
Онде самцит један цветак,
Наоколо морске пене,
Нема друга, па он вене.⁵

Se Branko Radičević viene spesso ricordato come poeta romantico della luce e del giorno, egli si trasforma facilmente nel poeta della morte, della tristezza, dei toni elegiaci. Questi toni macabri sono evidenti in poesie come *Jadna draga* (“Povera cara”), *Kad mlidijah umreti* (“Quando pensavo di morire”), *Bolesnikov uzdisaj* (“Il sospiro del malato”), ma anche nella complessa poesia *Đački rastanak* (“La separazione studentesca”), dove il poeta si disperava per la separazione e per l'imminente partenza dalla patria. Questi sentimenti di appartenenza e di amicizia sono nutriti dal forte sentimento nazionale, dal carattere epico. Qui il mare è evocato soprattutto come paragone di uno spazio immenso e come glorificazione del passato storico serbo, dell'impero medievale dello zar Dušan. Il mare, o meglio: i mari, sono spazi geografici e concreti che delineavano i confini dell'allora grande impero:

3 Traduzione: «Un giovane qui addolorato / Una giovane triste / Sta in riva al mare / Sta come una schiava» (Branko Radičević, *Tuđin*, in Id., *Pesme*, Beograd, Projekat Antologija srpske književnosti, 2009, pp. 15-17: 16, strofa 7). Di qui in avanti, le traduzioni sono dell'autrice e hanno carattere puramente funzionale alla comprensione.

4 Branko Radičević, *Dragi*, in Id., *op. cit.*, pp. 30-37.

5 «Guarda che roccia in mezzo al mare / lì soletto un fiorellino / Tutt'intorno le schiume marine / Non ha un amico e perciò avvizzisce» (*Ibid.*, strofa 26, p. 36).

Све од мора Јадранскога
 И од града тог Белога,
 Све од оног Дренопоља
 Што с' отеже мору Црну,
 Све то Душан себи згрну,
 То учини божа воља,
 Душан, Душан, бујна река,
 Србин јунак па до века!⁶

Inoltre, in questa poesia patriottica il mare corrisponde all'immenso sangue versato dei soldati serbi e il campo di Kosovo diventa un mare sanguinoso: «Крв с' отвори кâ морска пучина».⁷

Nella tristissima *Pesma umrlom bratu Stevanu* ("Poesia per il fratello morto Stevan") il poeta canta l'immensa tristezza per la perdita dell'amato fratello gemello, la cui morte è esplicitamente causata dal mare: «Утопи га оно море бурно».⁸

Ai sentimenti contrapposti di Radičević si unisce anche Jovan Jovanović Zmaj, suo grande ammiratore. La presenza di Radičević è evidente nelle opere di questo poeta che canta l'amore familiare, l'unione dei figli e dei genitori. Egli scrive dapprima *Đulici* ("Rose", 1864), dove raccoglie i momenti della felicità e della pienezza della vita vissuta nella sua numerosa famiglia. Dopo pochi anni, la raccolta sarà seguita dall'opposta *Đulici uveoci* ("Rose avvizzite", 1882), versi della più oscura infelicità causata dalla morte dei quattro figli e della conseguente morte della moglie. Il culto della famiglia unisce queste due raccolte, così come l'amore eterno per le anime perse. Il mare delle *Rose* è il mare dell'amore, della pienezza di questo sentimento condiviso con l'amata compagna di vita, come vediamo nella poesia numero VI:⁹

6 «Tutto dal Mar Adriatico / E dalla città questa Bianca, / Tutto da quel Drenopolje / Che s'allunga verso il Mar Nero / Tutto questo Dušan assemblò a sé / Lo fece la volontà divina / Dušan, Dušan, il fiume lussureggiante / il Serbo eroe per tutti i secoli!» (Branko Radičević, *Đački rastanak*, in Id., *op. cit.*, pp. 71-101: 93-94).

7 «Il sangue s'aprì come il mare aperto» (*Ibid.*, p. 76).

8 «Quel mare tempestoso lo affogò» (Branko Radičević, *Pesma za umrlag brata Stevana*, in Id., *op. cit.*, pp. 249-259: 250).

9 Jovan Jovanović Zmaj, VI, in Id., *Đulici i đulici uveoci*, Beograd, Projekat Antologija srpske književnosti, 2009, pp. 17-18.

Од суза се море диже,
 Ми пловимо по таласу
 Мила ружо, душе душо
 Шта ти мислиш у том часу?¹⁰

Nelle *Rose avvizzite* l'eroe romantico di Zmaj è disperato, malinconico, triste, introverso, perso nell'immaginazione, come lo osserviamo nella poesia XIV:¹¹

Из твог ока суза кану,
 Као нека тужна слутња.
 Брзо оде цвет за цветом,
 – Она прва суза твоја
 Створила је море суза,
 У ком тоне душа моја.¹²

Il motivo del mare di lacrime si ritrova anche nella raccolta *Druga pevanija* ("La seconda raccolta di poesie"), nella poesia *Da se nešto*:¹³

Да се нешто зберу сузе,
 Све што их је негда лило
 Сиромаштво и патништво:
 То би вел'ко море било.¹⁴

In questo modo, il mare diventa spesso un paragone d'immensità, di grandezza, di profondità e di spazio illimitato. Lo stesso motivo si trova in uno dei racconti di Jakšić, dove le lacrime creano «il mare del dolore condiviso», così come ruscelli minuscoli possono dare vita a un grande fiume: «И она ме је, јецајући, загрлила и љуљаше ме сетно на своме крилу. Осећала сам како нам се сузе уједно слевају. Баш као малени

10 «Per le lacrime il mare s'alza / Noi navighiamo sull'onda / Cara rosa, anima dell'anima, / Tu che cosa pensi in quel momento?» (*Ibid.*, strofa 2, pp. 17-18).

11 Jovan Jovanović Zmaj, XIV, in Id., *Đulići i đulići uveoci*, cit., pp. 143-144

12 «Dall'occhio tuo una lacrima cadde giù, / Come un triste presagio. / Velocemente partì un fiore dopo l'altro, / – Quella prima lacrima tua / Creò un mare di lacrime / Dove affoga l'anima mia» (*Ibid.*, strofa 4, pp. 143-144).

13 Jovan Jovanović Zmaj, *Da se nešto*, in Id., *Druga pevanija*, Beograd, Projekat Antologija srpske književnosti, 2009, pp. 212-213.

14 «Se si sommassero tutte le lacrime / Tutte quelle versate dappertutto / Dalla povertà e dalla sofferenza / Ci sarebbe un grande mare» (*Ibid.*, strofa 1, p. 212).

потоци што праве голему реку, тако су и наше ситне сузе створиле море заједничког бола».¹⁵

La XL di *Rosa* canta la felicità che l'eroe condivide con la sua amata, avvolta dalla sensualità corporea, dal desiderio di diventare la sorgente della bellezza della moglie, come lo è il mare per la perla rara. L'io romantico diventa questo mare potente, la cui alta marea corrisponde al desiderio crescente, capace di produrre tante perle per ornare l'ammirato collo dell'amata moglie. Inoltre, la glorificazione di una parte del corpo, in questi versi del sensuale collo femminile, è uno dei tratti romantici per eccellenza:

Хоће да се и насмеју,
Што на теби нема злата;
Нико не зна тајни бисер,
Што га носиш око врата.

Кад си рекла, бисер да је...
Ова речца, ова мила,
Она ме је у највеће
Сиње море претворила.

Па те море грли, љуби,
Па се море плимом диже,
Око тога бела вратаљ
Сав ће бисер да наниже.¹⁶

Il mare non è sempre presentato come una delle massime potenze della natura. In *Rosa avvizzita* XXI l'eroe romantico diventa un vento, un forte uragano, rabbioso a causa del tragico destino, guidato dalla forza distruttiva del dolore, capace di smuovere le acque del mare e di creare naufragi,

15 «E lei, singultando, mi abbracciò e mi dondolava tristemente nel suo grembo. Sentivo le nostre lacrime confluire. Nella medesima maniera in cui i minuscoli ruscelli fanno un enorme fiume, le nostre piccole lacrime crearono il mare del dolore condiviso» (Ђура Јакшић, *Sirota Banačanka*, in Id., *Proza*, Beograd, Projekat Antologija srpske književnosti, 2009, pp. 12-40: 23).

16 «Vogliono deriderci / Del fatto che non ci sia oro su di te; / Nessuno conosce la perla segreta, / Che la indossi al collo. // Quando hai detto, se fosse una perla... / Questa parolina, questa cara, / Essa di me ha fatto / Il più grande mare blu. // E il mare ti abbraccia, bacia, / E il mare s'innalza con l'alta marea, / Intorno a quel collo candido / Tutte le perle infilerà» (Jovan Jovanović Zmaj, XL, in Id., *Ђулићи и ђулићи увеочи*, cit., p. 66).

avvolgere di morte assoluta tutta la natura e sostituire la luce con il buio che avvolge le *Rose avvizzite*: «Тражи море, па га нађе. / Тресну, смрви беле броне».¹⁷

Nella *Rosa avvizzita* numerata XLIX¹⁸ il mare è ancora una volta il luogo della morte, delle tenebre e della fine del mondo:

Лепо ли ми описујеш
Оно дивно, силно море,
Кад маина дланом меким
Разглади му с чела боре.

Па још ноћца кад заплави,
Па затрепте звезде мило, –
А теби се тако чини,
Да се море с небом слило.

Оно море, што кад рикне,
Задршћу се даљни краји. –
Та страхота даклем уме
Да се стиша и затаји!

Ко га гледа, не би рекò
Кол'ко с' у њем мртвих снова,
Кол'ко с' у њем изгубило
Жеља, нада и бродова.

Ох, причај ми, причај јоште –
Груд се моја од тог шири,
Даклем море, силно море,
Тако уме да се смири!?

Аој, Боже свемогући,
Молим силу твоју јаку,
Дај и мени – мојој души,
Површину барем таку.¹⁹

17 «Cercò il mare e lo trovò. / Batté, sbriciolò le navi bianche» (Jovan Jovanović Zmaj, XXI, in Id., *Đulici i đulici uveoci*, cit., pp. 158-159: 158, strofa 3).

18 Jovan Jovanović Zmaj, XLIX, in *Ibid.*, pp. 200-201.

19 «Come me lo descrivi bene / Quel meraviglioso, potente mare, / Quando la bonaccia

Dunque, i sentimenti e l'atmosfera che troviamo nelle *Rose* sono assai diversi da quelli delle *Rose avvizzite* e, di conseguenza, anche le percezioni del mare sono differenti. Alle immagini del mare corrispondono gli stati d'animo e i desideri dell'io romantico. Le due raccolte sono seguite da *Pevanija* ("Raccolta di poesie", 1882) e *Druga pevanija* ("La seconda raccolta di poesie", 1895-1896), contenenti l'intera produzione poetica di Zmaj.

Qui troviamo la poesia *Primorkinja* ("La ragazza del mare"),²⁰ forse la più marina e marittima di tutte le altre, nella quale Zmaj svela tutto il fascino che sente per il mare. Qui, al posto del tipico eroe romantico, troviamo una fanciulla che, in piena solitudine, vicina al mare, aspetta il suo caro che tarda ad arrivare. Quello che colpisce il lettore è la sintonia che si crea tra la ragazza e il mare, una sintonia che diventa sorellanza. Il mare comprende il dolore della fanciulla, il suo mal d'amare (o da mare) e le due sorelle dialogano con gli sguardi: «Љуба гледи море сиње, / Море љубу младу».²¹

La madre natura consolatrice si trasforma nel mare-sorella, una sorella crudele che nelle sue profondità custodisce il corpo del giovane amato, tragicamente perito. Il mare infinito corrisponde all'attesa infinita, all'attesa che non finirà mai: «На обали морској чека».²² E anche:

Посестрила с' морем сињим
У јави и сању,

Сродила се с морем сињим
У дугом чекању.²³

col palmo morbido / Accarezza le rughe sulla sua fronte. // E ancora quando la notte diventa blu, / E quando le stelle scintillano dolcemente, – / A te allora sembra, / Che il mare col cielo si sia temperato. // Quel mare che, quando urla, / Tremano i luoghi lontani. – / Quell'orrore, dunque, sa / Silenziarsi e ammutolirsi! // Chi lo guarda, non direbbe / Quanti sogni morti sono finiti lì dentro, / Quanti, persi lì dentro / Desideri, speranze e navi. // Oh, parlami, parlami ancora – / Il mio petto così si gonfia, / Dunque, il mare, il mare potente, / Così riesce a calmarsi?! // Aia, Dio onnipotente, / Prego la tua potenza forte, / Dai anche a me – all'anima mia, / Almeno una tale superficie» (*Ibid.*).

20 Jovan Jovanović Zmaj, *Primorkinja*, in Id., *Druga pevanija*, cit., pp. 175-177; poesia pubblicata dapprima nel giornale «Srpske ilustrovane novine» nel 1881.

21 «L'amata guarda il mare blu, / E il mare la giovane amata» (*Ibid.*, strofa 5, p. 176).

22 «Sulla riva del mare attende» (*Ibid.*, strofa 1, p. 175).

23 «Diventata sorella col mare blu / Nella veglia e nel sonno / Imparentata con il mare / Nella lunga attesa» (*Ibid.*, strofa 10, p. 177).

Non mancano la grande sensualità della giovinezza e la potenza della natura, dove persino il vento del mare sente la tristezza e il desiderio della giovane fanciulla:

Сиње море дише плимом
И осеком туди –
Исто тако, исто тако
Кò и њене груди.

Морем блуде поветарци,
Невидљиве сèни –
Исто тако, исто тако
Уздисаји њени.²⁴

Questa poesia, romantica per intero, mostra evidente l'opposizione tra la vita e la morte. Il cuore della fanciulla batte di un amore vivo e nelle sue profondità custodisce l'immagine del giovane amato vivente e in salute. Al contrario, le profondità del mare custodiscono il suo corpo senza vita, come una nave affondata:

Она носи на дну срца,
Носи војна жива –
Сиње море у дубини
Њега мртва скрива.²⁵

Se le poesie di Radičević e di Zmaj si colorano parecchio delle tonalità marine, a volte più celesti, a volte più scure, i versi di Jakšić e di Kostić saranno meno ispirati o paragonati al mare. Jakšić è un poeta dalla forte presenza nazionale e patriottica, dall'io poetico che sempre aspira agli alti valori nazionali, rispettando la cultura del popolo e le leggi della natura. Ecco perché il suo eroe romantico è spesso in guerra contro tutto il mondo, il che lo porta inevitabilmente a una totale solitudine. Tuttavia, questa solitudine non è sempre isolamento, ma lo spirito vigoroso e ribelle di co-

24 «Il mare azzurro respira con l'alta marea / E con la bassa – / Proprio come, proprio come / Proprio come il suo petto. / Sul mare errano le brezze, / Gli spiriti invisibili – / Proprio come, proprio come / I sospiri suoi» (*Ibid.*, strofa 6, p. 176).

25 «Lei porta in fondo al cuore / Porta il soldato vivo – / Il mare blu nella profondità / Lo nasconde morto» (*Ibid.*, strofa 11, p. 177).

lui che lotta contro tutti gli altri, o che sovrasta il mondo intero, come nella poesia *Ja sam stena* (“Io sono una roccia”). Questo non significa che Jakšić non conosca dei grandi sentimenti lirici come tristezza, disperazione, bisogno del calore umano, dell’amore e della bellezza, il desiderio di pace e della consolazione nel grembo della madre natura. Anzi, queste tonalità, riservate soprattutto agli ambienti notturni, scuri, tenebrosi, si lasciano scoprire nelle quasi omonime poesie *Ponoć* (“La mezzanotte”), *Veče* (“La sera”), *Kroz ponoć* (“Attraverso la mezzanotte”) e altre, dove egli si abbandona a dialoghi immaginari e onirici. Jakšić non è mai felice, nemmeno nelle situazioni favorevoli, come se non osasse esserlo. La sua felicità è più spesso dolorosa, inquietante, distruttiva. Le poesie sono segnate da una costante attesa, piena di paura dell’ignoto, della morte o di qualcosa di misterioso. Il mare non è molto presente nei versi di questo poeta notturno, se non come spazio della fredda morte, del buio misterioso dove tutto finisce, come nell’ambiente tenebroso di *Veče*: «Немо поток бежи – ко зна куда тежи! Можда гробу своме – мору хлађаноме?»²⁶

Nella patriottica poesia *Ja sam stena* l’eroe romantico è ribelle, forte, minaccioso e vanitoso. Riesce a sovrastare il mare, la cui immagine non serve ad altro che a esaltare l’incredibile potenza dell’uomo-roccia: «На средини морске пене, / Цепам муње и громове».²⁷

Il ritorno al passato glorioso nazionale suscita anche le immagini del mondo classico di divinità immortali. L’uomo-roccia si presenta come una suprema divinità antica che riesce a dominare la terra e il mare: «А таласе рикајуће / У капљице ситне мрвим».²⁸

Se la poesia di Jakšić non è molto bagnata dal mare, esso sarà onnipresente nella sua tragedia romantica *Jelisaveta, kneginja crnogorska*, di ambientazione montenegrina, la cui trama si svolge alla fine del XV secolo ed è storicamente documentata. Il mare e Venezia sono incisi nei pensieri e nelle lamentele della giovane sposa veneziana che piange la mancanza della sua città: «Невеста сјајна мора зеленог»,²⁹ «Та плавог мора хладна

26 «Il ruscello scappa muto – chissà a che luogo aspira! / Forse alla tomba sua – al mare freddo?» (Đura Jakšić, *Veče*, in Id., *Pesme*, Beograd, Projekat Antologija srpske književnosti, 2009, strofa 5, pp. 16-17: 16).

27 «In mezzo alla schiuma marina, rompo i tuoni e i fulmini» (Đura Jakšić, *Ja sam stena*, in Id., *op. cit.*, pp. 20-23: 20).

28 «E le onde urlanti / In goccioline minuscole sbriciolo» (*Ibid.*).

29 «La sposa splendida del mare verde» (Đura Jakšić, *Jelisaveta, kneginja crnogorska. Drama u pet delova*, Beograd, Projekat Antologija srpske književnosti, 2009, p. 4).

богиња». ³⁰ Alla felicità conosciuta a Venezia sarà opposta l'infelicità del Montenegro il quale, nelle idee di questa eroina romantica, vista come una donna crudele, ostile e straniera, diventa un paese infelice, sprofondato nel mare blu dell'infelicità: «Све се у сиње море створило / – Широко море наше несреће – ». ³¹

L'opera di Laza Kostić, il più tardo romantico, è un intreccio di poesia e filosofia, come diceva egli stesso, «non c'è poeta senza pensatore, né un vero pensatore senza poeta». ³² La sua poesia non è mai solo poesia, ma anche una riflessione sulla poesia stessa. Kostić è molto romantico nella sua convinzione che la poesia nasca da uno stato irrazionale tra il sonno e la veglia, pensiero che determina la sua concezione poetica, espressa soprattutto nella sua magnifica poesia *Među javom i međ snom* ("Tra la veglia e il sonno", 1863) e difesa anche nei suoi testi critici. Tuttavia, Kostić mette sul piedistallo il canto popolare come base della poesia serba e dell'estetica poetica, il che si vede nella poesia *Među zvezdama* ("Tra le stelle", 1872), dove vediamo un eroe romantico navigante tra mari onirici, filosofici, metafisici. Egli naviga nel mare di parole, storie e tempi, nel mare che si unisce al sogno, ai miti e a stupende sirene. L'eroe non riesce a sottrarsi alle tentazioni delle magnifiche e pericolose creature che saranno la causa del suo smarrimento nelle profondità del mare, della mente:

Као смели морепловац
древних прича и времена
што је, везан за катарку,
у безумљу слатку, жарку,
слуш'о песме од Сирена,
дивних, мамних морских жена. ³³

Con l'ultima poesia analizzata si chiude un cerchio, iniziato da Radičević, continuato da Zmaj e da Jakšić e concluso da Kostić, dove trovia-

30 «Quella fredda divinità del mare azzurro» (*Ibid.*, p. 5).

31 «Tutto si trasformò nel mare blu / – Nel vasto mare della nostra infelicità –» (*Ibid.*, p. 119).

32 Cit. in Jovan Deretić, *Istorija srpske književnosti*, Beograd, Prosveta, 2002, p. 774.

33 «Come un navigante coraggioso / delle storie e dei tempi antichi / che, legato all'albero della vela / nell'insensatezza dolce, ardente / ascoltava le canzoni delle Sirene, / meravigliose, adescanti donne marine» (Laza Kostić, *Među zvezdama*, in *Id.*, *Pesme*, Beograd, Projekat Antologija srpske književnosti, 2009, pp. 3-13: 9).

mo ancora una volta il mare come spazio immenso di lacrime. L'eroe romantico è il poeta stesso, il quale, nella poesia *Gospođici Lenki Dunderski u spomenicu* ("Alla signorina Lenka Dunderska per ricordo"), dedica esplicitamente i versi alla sua amata signorina. Qui il mare corrisponde al profondo e immenso spazio dell'anima romantica, piena di dolore e tristezza per la mancanza dell'amata donna: «У дубине морске тами / многа капља тужно чами».³⁴

Laza Kostić è l'erede di tutti i romantici, principalmente di Njegoš e delle sue idee filosofiche sul cosmo, sulle visioni macrocosmiche. A differenza dei predecessori Radičević, Jakšić e Zmaj, radicati nella tradizione romantica nazionale ed europea, Kostić diventa un poeta metafisico che, al posto delle guerre patriottiche, saprà cantare anche le guerre dell'universo, della ragione e del cuore. Incompreso dai contemporanei e totalmente ignorato dai maggiori critici del suo tempo, egli sarà riscoperto e ammirato dai poeti tra le due guerre e tratterà la strada della famosa *Moderna* serba.

Si può concludere dicendo che il mare, nonostante la lontananza dalla Serbia, sia uno dei motivi ricorrenti nei romantici serbi. Il colore che si associa al mare è *sinje* e nella maggior parte dei versi troviamo proprio il sintagma *sinje more*. Questo aggettivo, oggi molto arcaico e fuori uso, era l'aggettivo principale per descrivere la sfumatura azzurra/verde/violacea del blu marino, dalle prime poesie serbe popolari alle liriche romantiche e moderne. Possiamo dire che proprio questo colore custodisce, in qualche modo, le principali caratteristiche del mare nel romanticismo serbo: il suo uso continua la lunga tradizione della lirica serba e lascia navigare il lettore nel mare cantato dall'eroe romantico, a volte concreto, ma molto più spesso metaforico e figurato.³⁵

34 «Nel buio della profondità marina / Molta goccia tristemente languisce» (Laza Kostić, *Gospođici Lenki Dunderski u spomenicu*, in Id., *op. cit.*, pp. 33-36: 34).

35 A integrazione della bibliografia sul tema si rimanda ai seguenti lavori non citati nell'articolo: Ljiljana Banjanin, *Incontri italo-serbi fra Ottocento e Novecento: immagini e stereotipi letterari*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2012; Maria Cristina Bragone e Maria Bidovec (a cura di), *Il mondo slavo e l'Europa. Contributi presentati al VI Congresso Italiano di Slavistica*, Torino, 28-30 settembre 2016, Firenze, FUP, 2019; Persida Lazarević Di Giacomo e Maria Rita Leto (a cura di), *L'Adriatico tra sogno e realtà*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2019; Miodrag Pavlović, *Antologija srpskog pesništva*, Beograd, Srpska književna zadruga, 1997; Nemanja Radulović, *Podzemni tok*, Beograd, Službeni glasnik, 2009; Slobodan Rakitić, *Antologija poezije srpskog romantizma*, Beograd, Srpska književna zadruga, 2011.

ROMANTICISMI



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

**Navigare tra storia,
sentimento e ironia:
Aleksandr Bestužev**

Giacoma Strano

ANNO VII – 2022

NAVIGARE TRA STORIA, SENTIMENTO E IRONIA: ALEKSANDR BESTUŽEV

Giacoma STRANO (*Università degli Studi di Catania*)
giacoma.strano@tin.it

RIASSUNTO: Nell'opera di A. Bestužev la navigazione è un tema ricorrente. In ogni testo la storia dei personaggi si intreccia alla Storia. I versi *Duch buri* (1818) rievocano le esplorazioni di Vasco da Gama. In *Noč' na korable* (1823) e in *Fregat «Nadežda»* (1833) dominano i motivi romantici – la passione, l'amicizia, l'onore, il dovere, il destino – e la navigazione diventa lo spazio di sentimenti indomabili come le forze della natura. *Morechod Nikitin* (1834) ha un intento polemico-parodico e il viaggio dell'eroe nelle acque della Dvina e del Mar Bianco si trasforma nel viaggio dell'autore nell'oceano delle *querelles* contemporanee.

ABSTRACT: In A. Bestuzhev's work, navigation is a recurring theme. In each text, the story of the characters is intertwined with History. The verses *Dukh buri* (1818) evoke the explorations of Vasco da Gama. In *Noch' na korable* (1823) and *Fregat "Nadezhda"* (1833) romantic motifs dominate – passion, friendship, honour, duty, destiny – and navigation becomes the space for feelings as untamable as the forces of nature. *Morekhod Nikitin* (1834) has a polemical-parodic intent and the hero's voyage into the waters of the Dvina and the White Sea becomes the author's voyage into the ocean of contemporary querelles.

PAROLE CHIAVE: Aleksandr Bestužev, *Duch buri*, *Noč' na korable*, *Fregat «Nadežda»*, *Morechod Nikitin*, navigazione, parodia

KEY WORDS: Alexander Bestuzhev, *Dukh buri*, *Noch' na korable*, *Fregat "Nadezhda"*, *Morekhod Nikitin*, Shipping, Parody

NAVIGARE TRA STORIA, SENTIMENTO E IRONIA: ALEKSANDR BESTUŽEV

Giacoma STRANO (*Università degli Studi di Catania*)
giacoma.strano@tin.it

1

Nell'opera di Aleksandr Bestužev (1797-1837) la navigazione è un tema ricorrente. Lo scrittore esordisce nel 1818 sul «Syn Otečestva» di Nikolaj Greč con i versi *Duch buri* (“Lo spirito della tempesta”), traduzione di un frammento dell'ode *La navigation* (1768) di Jean-François de La Harpe, a sua volta ripresa dal poema epico *Os Lusíadas* del portoghese Luis de Camões. I versi si riferiscono, con precisione di dettagli, ai viaggi nelle Indie di Vasco da Gama e alla politica espansionistica del Portogallo nei secoli XV e XVI. Di fronte ai vascelli del «temerario da Gama», che oltre le coste dell'Africa solcano «l'ignoto oceano» in cerca di gloria, si leva gigantesco, dai flutti alle nubi, tra fragore di tuoni e balenio di lampi, uno spettro. Minaccioso, tremendo, lo spettro – personificazione degli *stichija*, le forze della natura – chiama i naviganti «popolo sfrenato» e predice al capitano, «animo colmo di cupidigia», le crudeli conseguenze delle sue imprese. Troverà «genti infide» e a Malindi «la terra appena scoperta» diverrà «un'enorme tomba»; in una sanguinosa battaglia navale vincitori e vinti saranno inghiottiti dall'abisso insieme «all'oro delittuoso».¹ Nella figura del capitano si può scorgere la figura dell'eroe romantico, insofferente di limiti e confini, che sfida le forze ostili del mondo: in tal senso interpreta il componimento Lewis Bagby.² Tuttavia l'idea dominante è piuttosto un'altra: la navigazione, come spietata conquista di nuove terre, avida ricerca di onori e ricchezze da parte di uomini, popoli, imperi, genera morte (il mito di Napoleone era da poco tramontato...).

Nel 1823 sui «Literaturnye listki», supplemento al «Severnyj archiv» di Faddej Bulgarin, Bestužev pubblica *Noč' na korable* (“Una notte a bordo

- 1 Aleksandr Bestužev, *Polnoe sobranie stichotvorenij*, Moskva, Sovetskij pisatel', 1961, p. 55.
- 2 L'juis Begbi, *Aleksandr Bestužev-Marlinskij i russkij bajronizm*, Sankt-Peterburg, Akademičeskij projekt, 2001, pp. 54-55 (ed. originale: Lewis Bagby, *Aleksandr Bestuzhev-Marlinsky and Russian byronism*, Philadelphia, The University of Pennsylvania Press, 1995).

d'un vascello"). Al titolo seguono un lungo sottotitolo, *Dagli appunti di un ufficiale della guardia, di ritorno in Russia dopo la campagna del 1814*, e due epigrafi. La prima recita: «Fregata inglese "Flitch", sesto giorno di viaggio»; la seconda riporta una strofa dell'epigia di Puškin *Pogaslo devnoe svetilo* ("S'è spento l'astro del giorno") del 1820:

Degli anni scorsi ricordo il folle amore,
E ciò che ho sofferto e ciò che al cuore è caro,
Di desideri e speranze tormentoso inganno...
Strepita, strepita docile vela!
Agitati sotto di me, cupo oceano!³

Fin dall'inizio troviamo così indicate le principali coordinate della narrazione: il tempo (la notte, il 1814), lo spazio (il mare e la fregata, una grossa nave a vela militare), l'artificio (gli appunti, ovvero la tecnica del frammento), i personaggi (ufficiali), il modello (Puškin).

La *povest'* si apre con un'immagine, preceduta da puntini di sospensione:

...Il vento diventava freddo, i flutti risuonavano sempre più forte, la nostra fregata scivolava veloce sull'oscura voragine dell'oceano. Il tramonto s'era spento da un pezzo sull'orlo della vuota volta celeste. Intorno si faceva scuro e solo in lontananza nereggiavano gli alberi della flotta russa, che ci accompagnava; sui vascelli i fanali baluginavano appena, come stelline. Io ero seduto a poppa, sul ponte, e ammiravo i flutti giganteschi, che quasi a intervalli inseguivano la fregata, la raggiungevano e vi battevano contro, gorgogliando rumorosi. La fregata sobbalzava ad ogni colpo; si inclinava di lato ad ogni raffica di vento e di nuovo si sollevava, scricchiolando e cigolando.⁴

Sul ponte, mentre fantastica di essere già rientrato in patria – in Russia – l'io narrante viene raggiunto dal comandante della fregata, Ronald. Questi chiama affettuosamente «Alister» il suo compagno di viaggio, no-

3 Aleksandr Sergeevič Puškin, *Polnoe sobranie sočinenij*, tt. I-XVII, Moskva-Leningrad, AN SSSR, 1937-1959, t. II, č. 1, p. 135, č. 2, p. 1025 (repr. Moskva, Voskresen'e, 1994-1997, con due volumi aggiuntivi). La citazione contiene un'imprecisione: «ricordo» (*pomnju*) invece di «ho ricordato» (*vspomnil*). Qui e in seguito tutte le traduzioni sono mie.

4 Aleksandr Bestužev, *Noč' na korable. Povesti i rasskazy*, sost. A. L. Ospovat, Moskva, Chudožestvennaja literatura, 1988, p. 3.

nostante sia «un abitante delle rive della Neva», ossia un pietroburghese. Il nome *Alister* (con le varianti *Alistair*, *Alastair*) è un'anglicizzazione del gaelico scozzese *Aladair*, a sua volta deformazione del franco-normanno *Alexandre*: dietro la maschera del narratore si nasconde dunque l'autore, *Aleksandr Bestužev*.⁵ Appunto scozzese è Ronald, un uomo alto, snello, rosso di capelli e dal viso profondamente triste. Alister gli chiede le ragioni della sua tristezza e Ronald confida «all'amico» le proprie pene. La domanda innesca un racconto nel racconto – una tragica storia d'amore – nel quale l'asse spazio-temporale si sposta in luoghi lontani e in un passato recente.

A Madras «quattro anni prima» (ossia nel 1810) Ronald, allora semplice tenente, viene assegnato al servizio del contrammiraglio Aston, di ritorno in Inghilterra. Durante la navigazione verso il Brasile si innamora, ricambiato, della figlia del contrammiraglio, l'incantevole Mary. Ma Lady Aston, una donna maleducata, malevola, superba, osteggia il loro amore e, appena giunti a Rio de Janeiro, induce il marito a trasferire Ronald su un'altra nave. Una tempesta impedisce però il trasferimento; poi, nei pressi del Golfo di Biscaglia, un violento uragano affonda il vascello. A sprezzo della vita Ronald salva Mary, guadagnandosi la gratitudine dei genitori. L'azione si trasferisce adesso a Londra, dove Ronald e gli Aston sono rientrati. Qui l'angelica Mary, istigata dalla madre, attratta dal gran mondo, adulata e corteggiata ai balli, si trasforma in una pupattola vanitosa: mira a un matrimonio altolocato e tratta Ronald con freddezza. Ferito nell'orgoglio – anch'egli è di origine nobile! – Ronald si arruola come volontario nell'armata spagnola di Wellington in cerca di distrazione e di gloria, tuttavia il suo «cuore indurito» resta indifferente alla bellezza della natura e alle gioie della vita. Passano due anni (siamo perciò nel 1812) e una lettera della cugina lo informa che nel gran mondo, ove «tutto è moda», l'astro di Mary è tramontato e che la fanciulla, disillusa, pentita, langue, smagrisce e lo ama ancora. La lettera suscita la sua ira: non comprerà la felicità a costo dell'umiliazione, non diventerà un marito di ripiego! In guerra Ronald si fa onore. Ferito in Spagna nella battaglia di Vitoria, catturato dai francesi e liberato con uno scambio di prigionieri, raggiunge Calais. Intanto il tempo ha placato la sua ira e il suo pensie-

5 Patrick Hanks, Kate Hardcastle, Flavia Hodges, *A Dictionary of First Names*, Oxford, Oxford University Press, 2006, 2° ed. Nel 1833-1834, a Derbent, Bestužev diverrà popolare tra gli abitanti col nome di 'Iskander-bek': 'Iskander' è la forma araba di 'Aleksandr'. Cfr. *Russkie pisateli 1800-1917. Biografičeskij slovar'*, t. I, Moskva, Sovetskaja Enciklopedija, 1989, p. 256.

ro torna a Mary. Ed ecco, il destino lo beffa. Passeggiando per la città, entra in una chiesa inglese e scorge una bara vicino all'altare. Dall'iscrizione sul coperchio apprende che lì riposa una giovane viaggiatrice, venuta sul continente per curarsi e deceduta all'arrivo. Spinto dalla curiosità e insieme scosso da un terribile presentimento, Ronald solleva il coperchio e raggela: la giovane defunta è Mary. Con un bacio – il bacio che gli era stato negato in vita – sulle labbra livide della fanciulla l'eroe suggella un amore, che supera la morte.

Conclusa la sua storia, Ronald si avvolge nel mantello, per celare il pianto. E Alister versa «un'ardente lacrima di compassione» sulla mano dell'infelice, stretta alla sua. La *povest'* si chiude con una breve immagine, che riprende 'a cornice' quella dell'esordio: «Il vento ululava, le vele tremavano e la nostra fregata scivolava veloce sull'acqua scura dell'oceano». ⁶

In *Noč' na korable* la navigazione notturna da un lato costituisce la situazione circostanziale, dalla quale scaturisce la narrazione, dall'altro diventa un viaggio nelle passioni: l'Amore totalizzante, la vanità, l'orgoglio. La storia dell'eroe si intreccia alla Storia – i grandi eventi dell'epoca napoleonica –,⁷ si svolge per mare e per terra – tocca le Indie Orientali, il Sud America, l'Europa –, disegnando una peculiare 'geografia in movimento', e gli *stichija* ne segnano i momenti apicali: una tempesta impedisce il trasferimento di Ronald, un uragano affonda il vascello e lottando con la furia degli elementi egli salva l'amata; l'ululato del vento, il battito delle vele, il fragore delle onde, corrispondono alla tempesta di ricordi, rimpianti, dolore, che imperversa nel suo petto. Il testo è intriso di concetti, stati d'animo, persino gesti propri della *Weltanschauung* romantica: la fatuità del *bolšoj svet*, il gran mondo; il cuore indurito; la natura consolatrice; l'andare in guerra in cerca di gloria; il destino beffardo; l'atto di coprirsi col mantello, le mani strette in quella unità del sentire, che genera affinità e amicizia anche tra persone di paesi diversi. Dice infatti Ronald: «Tu pure hai amato, Alister, e mi capirai. Io sono diventato estraneo ai miei con-

6 Aleksandr Bestužev, *Noč' na korable*, cit., p. 13.

7 Nel 1810 – quando comincia la vicenda di Ronald – con la pace di Tilsit (1807) e l'incontro di Erfurt (1808) la Russia è alleata della Francia contro l'Inghilterra. Due anni dopo l'alleanza si rompe e nel settembre 1812 le armate di Napoleone raggiungono Mosca, ma, sconfitte sulla Beresina si ritirano. Dal 1807 Arthur Wellesley, Duca di Wellington, comanda le truppe inglesi in Portogallo contro i francesi e nel 1813 li sconfigge in Spagna nella battaglia di Vitoria. Nel 1814, a seguito della campagna nel nord-est della Francia, gli eserciti della Sesta Coalizione (prussiani, austriaci, russi, svedesi, tedeschi) conquistano Parigi.

terranei, i miei compagni non possono comprendere i miei sentimenti; ma le anime ardenti hanno una sola patria ».⁸ Amicizia e affinità di sentimenti legano Bestužev al suo modello.⁹ Puškin compone *Pogaslo dnevnoe svetilo* nella notte del 19 agosto 1819 a bordo del vascello militare «Mingrelja», diretto a Ursuf, sulla rotta dell'esilio verso Kišinëv; l'eglia verrà edita anonima lo stesso anno sul «Syn Otečestva».

Dal 1823 al 1825 Bestužev svolge un'intensa attività critica e letteraria, che confluisce prevalentemente nei tre numeri dell'almanacco *Poljarnaja zvezda*, edito insieme a Kondratij Ryleev. La *Poljarnaja zvezda* è un vero e proprio evento politico-culturale: rispecchia i sentimenti civili e libertari dei futuri decabristi, raccoglie i contributi di Žukovskij, Puškin, Baratinskij, Fëdor Glinka, Griboedov, Kjuhel'beker, Krylov, Bulgarin, Senkovskij. Nell'articolo *Vzgljad na staruju i novuju slovesnost' v Rossii* ("Uno sguardo alla letteratura russa antica e moderna", 1823) Bestužev sottolinea lo «spirito guerriero» dei grandi monumenti dell'antichità – lo *Slovo o polku Igoreve* ("Discorso sul reggimento di Igor") e la *Zadonščina* ("La battaglia d'oltre Don") –, difende «la pura favella natia», che comincia a scuotere da sé «la polvere del passato e i sonagli di parlate estranee» (ossia polonismi, germanismi, latinismi, gallicismi) e si schiera nel campo dei «romantici».¹⁰ Il saggio successivo (1824), *Vzgljad na rusckuju slovesnost' v tečenie 1823 goda* ("Uno sguardo alla letteratura russa nel corso del 1823"), insiste sul ruolo sociale della letteratura e ha uno spiccato carattere programmatico. Passato e presente indirizzano la prosa dello scrittore. Il passato detta le *povesti* storiche del «ciclo di Livonia» e «russo», la contemporaneità suggerisce narrazioni quali *Večer na bivuake* ("Una sera al bivacco"), manifesto del romanticismo e prototipo della *svetskaja povest'* (la storia sul gran mondo), costruita sull'artificio del racconto nel racconto, e *Roman v semi pis'mach* ("Romanzo in sette lettere"). In tutte queste pagine il linguaggio altisonante, il fraseggiare enfatico, il lessico emotivo, sono intesi a marcare la sorte, eroica o avversa, dei personaggi.

8 Aleksandr Bestužev, *Noč na korable*, cit., p. 4.

9 Il rapporto tra i due autori inizia verosimilmente prima del 1820; v. Lazar' Abramovič Čerejskij, *Puškin i ego okruženie*, Leningrad, Nauka, 1988, pp. 37-38.

10 Aleksandr Bestužev, *Sočinenija v dvuch tomach*, Moskva, Chudožestvennaja literatura, 1981, t. 2, pp. 375-393.

2

Negli anni successivi la produzione di Bestužev subisce una brusca interruzione. Condannato per aver preso parte all'insurrezione del dicembre 1825, trascorre il resto della vita al confino in Siberia, a Jakutsk, e nel Caucaso come soldato semplice in servizio attivo. A Pietroburgo e a Mosca il suo diventa un 'nome proibito' e le sue opere appaiono o con le sole iniziali («A.M.», «A.B.»), o con lo pseudonimo di «Marlinskij».¹¹ Recano questa firma tre *povesti*, nelle quali ricompare – declinato in modi diversi – il tema della navigazione: *Lejtenant Belozor* (“Il tenente Belozor”) e *Fregat «Nadežda»* (“La fregata «Speranza»”), uscite sul «Syn Otečestva i Severnyj archiv» di Greč e Bulgarin nel 1831 e nel 1833, *Morechod Nikitin* (“Nikitin il navigatore”), pubblicata sulla «Biblioteka dlja čtenija» nel 1834.

In *Lejtenant Belozor* tornano l'epoca napoleonica (il 1812-1813), il viaggio per mare e per terra, le tempeste dell'anima, riviste con una vena ironica e concluse da un lieto fine, datato 1822. *Fregat «Nadežda»* coniuga la forma epistolare con il racconto in terza persona: la principessa Vera e il capitano Il'ja Pravin scrivono rispettivamente alla cugina Sof'ja e all'amico Nakorin, il narratore segue e commenta gli eventi. La vicenda si svolge nel luglio-agosto 1829, gli ultimi mesi della guerra russo-turca. Come in *Noč' na korable* il testo assomma una serie di motivi romantici: la passione d'amore, l'amicizia, la coscienza, l'onore, il dovere, la sorte avversa. Il *bolšoj svet* fatuo, modaiolo, in cui vive la principessa, si contrappone all'oceano sconfinato, l'universo degli *stichija*, che ha nutrito il cuore del capitano. All'inizio la fregata, superba, possente, col suo nome simbolico, costituisce lo spazio dell'incontro e dell'innamoramento tra Il'ja e Vera e la navigazione diventa dimensione di sentimenti indomabili, inebrianti. Alla fine la «Nadežda» in balia della tempesta, con l'albero maestro spezzato, i pennoni incurvati, rappresenta le colpe dell'eroe (ha sedotto una donna sposata e per unirsi a lei ha abbandonato la nave). L'ineluttabile destino degli infelici amanti è la morte.

Morechod Nikitin ha un brevissimo sottotitolo, *Byl'* (“Un fatto”), e reca in epigrafe una strofa di *The Corsair* di Byron (I, 3):

A sail, a sail! – a promised price to hope!
Her nation, flag? What speaks the telescope?

11 Da Marli, il padiglione di Petergof dove aveva abitato nel 1816-1820, mentre prestava servizio come *junker* nel reggimento dei Dragoni.

She walks the waters like a thing of life
 And seems to dare the elements to strife.
 Who would not brave the battle fire, the wreck,
 To move the monarch of her peopled deck?

Il testo è costruito sull'artificio dello *skaz*: un verboso narratore semi-letterato si esprime in un fittizio linguaggio popolare e il suo discorso è infarcito di continue digressioni, in apparenza dispersive, in realtà funzionali all'ordito e agli intenti della *povest'*. L'esordio sembra entrare *in medias res*. Leggiamo infatti: «Nel 1811, nel mese di luglio, dalla foce della Dvina Settentrionale usciva un piccolo *karbas*». ¹² Subito però il narratore spiega cos'è un *karbas*, ossia un'imbarcazione da carico «lunga diciotto passi e larga sei», tenuta insieme da chiodi e radici. Da «russo radicato» (i.e. autoctono) arzigogola quindi sulla «radice russa» della parola *korabl'* (vascello) e tesse le lodi del prode navigante russo, che «su una scheggia di legno, su una barca da fiume (*šitik*), su un *karbas*, su una piroga di pelle, senza compasso e senza carte nautiche» si spingeva fino a Terranova, da Ochotsk in Kamčatka, dalla Kamčatka in America, e da lì, di passaggio, in Brasile, all'Eldorado, sprezzante dei pericoli dell'Oceano (mari di sabbia, montagne di ghiaccio, orsi bianchi, balene). Non pago, si sofferma poi sul carattere nazionale. Il russo – dice – è pigro, lento, ma se si muove «batte in astuzia qualsivoglia tedesco in cattedra, fa a pezzi un francese in campo e nelle insenature dei fiumi le combina meglio di un inglese». E rivolgendosi direttamente ai lettori, insiste «Non ci credete? Sprofondatevi nella nostra letteratura [...]. Vedrete [...] che noi scriviamo più nobilmente dell'Europa intera»; a mo' d'esempio elenca entusiasmanti componimenti, quali «l'influenza dei natii maccheroni sulla moralità» e altri consimili capolavori. ¹³

Finalmente il racconto comincia. «Beh, veniamo al dunque. Nel 1811 ancora nessun piroscifo, con le sue pale rumorose, spaventava il popolo dei pesci nei fiumi russi, perciò i pesci della Dvina sollevavano senza timore le testoline, per ammirare una cornacchia o un *karbas* e i suoi conducenti». I 'particolari fisiologici' degli eventi sono appunto forniti da un singolare 'testimone oculare', un luccio: «Lo stile di questo luccio è così fiorito, come se si fosse nutrito di tutti i compositori di fiabe scure, vario-pinte e azzurre». ¹⁴ Il fiume ondeggiava appena, il vascello scivolava veloce,

12 Aleksandr Bestužev, *Noč na korable*, cit., p. 306.

13 *Ibid.*, pp. 306-308.

14 *Ibid.* p. 308.

spinto dal vento e dalla corrente, le rive erano deserte. Nei dintorni vagava solo una cicogna: ficcava il naso nell'acqua torbida, afferrava un verme, o un ghiozzo, e alzava la testa. Lanciata un'occhiata al *karbas*, misurava a occhio la distanza e, dopo aver accertato di essere fuori tiro, si metteva alla caccia di un ranocchio, «assai più interessante degli uomini». A tal proposito il narratore riporta l'opinione di un noto personaggio:

Il barone Brambeus, sebbene non somigli affatto a una cicogna, sarebbe pressappoco dello stesso parere. Un ranocchio è un ranocchio – direbbe – , ma agli uomini io preferirò sempre le ostriche. In primo luogo l'antichità della loro origine è più remota di qualunque cronaca, e senza dubbio della cronaca di Nestore, sicché lo stesso barone Cuvier non troverebbe alcuna macchia nella loro genealogia; in secondo luogo esse sono più costanti dei cinesi nelle loro opinioni: nascono e muoiono sullo scoglio, dove sono cresciute, e di buona volontà non compiono viaggi fantastici; in terzo luogo non conducono il gioco nel vecchio mare della giovane letteratura.¹⁵

Il brano ridonda di riferimenti ironici. Il luccio, che riferisce i 'particolari fisiologici' della vicenda, ricorda gli animali parlanti delle favole di Krylov (una di esse, *Ovca i krest'jane*, "La pecora e i contadini", era stata inserita nella *Poljarnaja zvezda* del 1823). L'eloquio di questo singolare rappresentante del «popolo dei pesci», fiorito come se avesse fagocitato tutti i compositori di fiabe scure, variopinte e azzurre, allude inequivocabilmente alle *Pestrye skazki s krasnym slovcom, sobrannye Ireneem Modestovičem Gomosejkoju, magisterom filosofii i členom raznych učenych obščestv, izdannye V. Bezglaznym* ("Fiabe variopinte con bel motto, raccolte da Irenej Modestovič Gomosejko, maestro di filosofia e membro di varie dotte società, edite da V. Bezglaznyj", 1833) di Vladimir Odoevskij. Il noto personaggio è l'io narrante di un *best seller* del momento, i *Fantastičeskie putešestvija barona Brambeusa* ("Viaggi fantastici del barone Brambeus", 1833), e nel contempo uno degli pseudonimi dell'autore, Osip Senkovskij. I pellegrinaggi immaginari, le imprese mirabolanti di Brambeus, spaccone, millantatore, emulo del celebre barone di Münchhausen, rappresentano sapide parodie di alcuni generi dell'odeporica e i titoli stessi sono indicativi: *Poetičeskoe putešestvie po belu-svetu* ("Viaggio poetico per il mondo"), *Učenoje putešestvie na Medvežij Ostrov* ("Viaggio scientifico all'Isola degli Orsi"), *Sentimental'noe putešestvie na goru Etnu* ("Viaggio sentimentale

15 *Ibid.*, pp. 309-310.

sul monte Etna”).¹⁶ Proprio nel *Viaggio all’Isola degli Orsi* Senkovskij irride le classificazioni ‘genealogiche’ di Georges Cuvier (1769-1832), naturalista emerito, ittologo, paleontologo, al quale si devono le *Leçons d’anatomie comparée* (1801-1802) e i *Mémoires pour servir à l’histoire et à l’anatomie des mollusques* (1816). Da qui il grottesco accostamento con la *Cronaca di Nestore*, che ripercorre l’origine della Rus’ e la discendenza dei principi di Kiev.¹⁷ Le maschere di narratori, raccoglitori, estensori, editori di racconti, tutti individui semiletterati, e il relativo artificio dello *skaz* rimandano non solo a Odoevskij e Senkovskij, ma anche alle *Povesti pokojnogo Ivana Petroviča Belkina* (“Storie del defunto Ivan Petrovič Belkin”, 1831) di Puškin e a *Večera na chutore bliz Dikan’ki. Povesti izdannye pasičnikom Rudym Pan’kom* (“Veglie alla fattoria di Dikan’ka. Storie editate dall’apicultore Rudym Pan’ko”, 1831, 1832) di Gogol’.

Il racconto continua con un quadretto di genere. A bordo del *karbas* ci sono quattro naviganti: Savelij Nikitin, il capitano, proprietario della barca e del carico, il vecchio zio Jakov, il nipote Aleksej e Ivan, un novelino. Savelij è un ventisettenne dall’aspetto sano, con i capelli a caschetto, i baffi a parentesi, una barbetta appena riccioluta, le guance rosse, «un viso insieme intelligente e bonario, spensierato e deciso: un’autentica fisionomia russa del Nord». L’ardito giovanotto si distingue anche per l’abbigliamento:

In testa un cappello inglese di feltro, indosso un gilet di panno con i bottoni argentati; inoltre una camicia rossa scendeva, alla russa, sui pantaloni di cotone alla zuava e gli stivali, secondo una moda che si conserva da noi fin dai tempi della battaglia di Kulikovo, giravano all’insù le punte aguzze.¹⁸

Savelij parte da Archangel’sk diretto alle Isole Soloveckie, per vendere una partita di merce, aumentare il proprio capitale e sposare la bella Katerina Petrovna. In effetti Nikitin, pur essendo un *meščanin*, un cittadino di basso cetto, un plebeo, non se la passa male, possiede contante, credi-

16 Osip Senkovskij, *Viaggio sentimentale sul monte Etna*, da *I viaggi fantastici del Barone Brambeus*, prefazione, traduzione e note di Giacoma Strano, in appendice A. S. Norov, *L’Etna*, Lugano, Lumières Internationales - Agorà Publishing, 2008.

17 La cosiddetta *Cronaca di Nestore* – ovvero *Povest’ vremennyx let* (“Narrazione degli anni passati”) – costituisce la parte iniziale di un più ampio *corpus* annalistico: la *Lavrentijskaja letopis’* (1337), la *Ipat’evskaja letopis’* (sec. XIV-XV) e la *Novgorodskaja letopis’* (sec. XV).

18 Aleksandr Bestužev, *Noč na korable*, cit., pp. 309-310.

ti, roba, un'imbarcazione, ma il padre di Katerina pretende di più. Dopo un giorno di navigazione il *karbas* ha lasciato le acque della Dvina, s'è allontanato dalla riva e veleggia in mare aperto, rullando e beccheggiando nell'abbraccio di «un cielo senza fondo», accompagnato dall'«eterna e incomprendibile canzone» del vento e delle onde. Qui si inserisce una lunga tirata sullo stato d'animo di chi, a bordo d'un vascello (*korabl'*), abbandona le «patrie sponde», per affidarsi agli *stichija*. Quando l'ancora si stacca dal fondale, il cuore si spezza, nella mente pullulano i ricordi, nell'anima – un passato senza ritorno, una tristezza indicibile. Poi subentra l'impressione di un totale distacco dal consesso umano, di confluire nella natura, di passare dal tempo all'eternità; rasserenata, dimentica, «l'anima beve a volontà dalla coppa ricolma del cielo, nuota nella vastità dell'oceano». L'autore-narratore conosce bene queste sensazioni ed esclama: «Ah, se potessi impetrare la sorte o riportare in vita con la memoria simili ore! Allora io...». Una voce infastidita lo interrompe: «Allora io non comincerei nemmeno a leggere i vostri racconti». La voce appartiene a uno di quei lettori, i quali «pretendono che l'eroe di una *povest'* balli davanti a loro sulla corda senza posa» e, se incontrano una pur minima digressione, sbadigliano, passano al capitolo successivo. Si innesca così un dialogo, in cui ciascuno dei 'contendenti' difende le proprie ragioni. Il lettore, che ha comprato il racconto, vuole fatti, avventure, colpi di scena; a lui piacciono «le memorie alla Vidocq» e «per amore di Smirdin» prega l'autore di sbrigarli. Le risposte sono viepiù indignate: il lettore ha comprato solo il racconto (peraltro nessuno lo ha costretto all'acquisto), non ha comprato – né mai comprerà – l'autore, che ha pieno diritto di scrivere quanto gli passa per la mente. Inoltre egli si rivolge non a un mercante, bensì all'esponente di un pubblico scelto, «un nobile», divenuto tale a titolo personale per meriti di servizio, o anche per diritto ereditario, vero o falso (*ličnyj, dvuličnyj, nasledstvennyj dvorjanin*). E infine: perché un Savelij Nikitin e un «aneddoto russo», benché non sia «una panzana», dovrebbero essere più interessanti delle passioni, dell'immaginazione del «signor Marlinskij»?¹⁹

La menzione di «Vidocq» riporta alla 'scandalosa' polemica, che coinvolge Puškin e Faddej Venediktovič Bulgarin, a sua volta autore di un altro *best seller*, ricco di avventure ed eventi inaspettati, *Ivan Ivanovič Vyžigin. Nравstvenno-satiričeskij roman* ("Ivan Ivanovič Vyžigin. Romanzo moral-satirico", 1829). Nel 1830 sulla «Literaturnaja gazeta» Puškin pub-

19 *Ibid.*, pp. 316-319.

blica *O zapiskach Vidoka* (“I promemoria di Vidocq”), una recensione ai *Mémoires* del capo della polizia segreta di Parigi, intesa a tracciare un feroce ritratto di Faddej Venediktovič, delatore, falso patriota e moralista. Di origine polacca, Bulgarin milita nell’armata napoleonica. Nel 1819 si stabilisce a Pietroburgo, stringendo legami nell’ambiente letterario con i futuri decabristi e agganci con influenti dignitari. Nel 1825 conserva l’archivio di Ryleev, aiuta Griboedov, ma fornisce alla gendarmeria l’*identikit* di Kjuhel’beker, consentendone l’arresto. Dal 1826 collabora con il generale Benkendorf e con la Terza Sezione della Segreteria Particolare di Sua Maestà Imperiale (di fatto un ufficio di controllo politico), redigendo una serie di «promemoria» (*dokladnye zapiski*). Nel 1829 questa collaborazione diviene nota alla cerchia puškiniana, che ritiene punto d’onore smascherare la ‘spia’. Per giunta, nel *Vyžigin*, Bulgarin insiste sui moniti evangelici («fare il bene», «dire la verità»), sui doveri dei sudditi («far fruttificare i doni dello zar», cioè proprietà, titoli), indirizza i suoi ammaestramenti morali non all’aristocrazia, traviata dalle idee perniciose, che hanno portato all’insurrezione decabrista, bensì alla nobiltà di servizio (funzionari, possidenti); ostenta insomma assoluta fedeltà ai fondamenti del regime di Nicola I: *samoderžavie, pravoslavie, narodnost’* (autocrazia, ortodossia, spirito nazional-popolare). Alla polemica si accompagna uno scambio di epigrammi, parodie, *pamphlets*.²⁰

Ugualmente significativo è il secondo nome citato. Nel 1834 l’editore-libraio Aleksandr Filippovič Smirdin fonda la «Biblioteka dlja čtenija» e ne affida la redazione a Senkovskij e a Greč. La rivista, presentata in un grande formato, nuovo e piacevole, pubblicizzata come *trait d’union* tra i letterati contemporanei, si basa sulla figura dello scrittore professionista, tratta argomenti vari e mira a conquistare le classi emergenti (i ceti impiegatizi e mercantili), sollecitandone gusti e interessi. Tuttavia per gli evidenti scopi commerciali, la «Biblioteka» alimenta un’accesa *querelle* da parte di Puškin e della sua cerchia, e in seguito di Gogol.²¹ La *querelle* investe pure i periodici di Bulgarin, la «Severnaja pčela», gestita con criteri imprenditoriali (punta a incrementare le vendite, introduce la *réclame*) e indirizzata a un pubblico di media cultura, nonché il «Severnnyj archiv», nel 1829 fuso con il «Syn Otečestva» del Greč. A un pubblico colto si rivolge invece la «Lite-

20 Giacomina Strano, *Faddej Venediktovič Bulgarin. Polemica letteraria e parodia in Russia negli anni '20 e '30 dell'Ottocento*, Caltanissetta-Roma, Sciascia Editore, 1998, cap. I, III, IV.

21 Giacomina Strano, *Gogol. Ironia, polemica, parodia (1830-1836)*, Soveria Mannelli, Rubbettino Editore, 2004, pp. 159-185.

ratur'naja gazeta», edita dal barone Anton Del'vig; lo stesso farà il «Sovremennik» puškiniano.²²

Concluse le sapide frecciate, il narratore riprende le fila del racconto con l'immane scena di una tempesta. Di notte il cielo si copre di nubi fosche, il vento rinforza, i flutti si sollevano e il *karbas* rischia di affondare. Salvi a stento, all'alba «gli argonauti» si accorgono di avere perso la rotta; senza carte nautiche e compasso, affidandosi all'esperienza del vecchio Jakov, si dirigono a oriente. Mentre tutti dormono, Savelij fantastica: vede Katerina vestita a festa, il letto matrimoniale, il battesimo del primo figlio... Sonno e sogni si interrompono bruscamente. Rapido al pari d'un fulmine, dalla nebbia del mattino balena un *cutter* inglese. Non serve fuggire: Savelij e i suoi compagni vengono catturati, il *karbas* e il suo carico confiscati. I «poveri russi» pagano così lo scotto di una particolare circostanza storica, debitamente spiegata al lettore con l'ennesima digressione. Nel 1811, dopo la pace di Tilsit, la Russia, alleata della Francia, viene considerata dall'Inghilterra una nazione ostile. Il comandante del *cutter*, Turnip, compie un atto di pirateria, «coperto da una bandiera». Persino Napoleone, il quale non riconosceva alcun diritto, asseriva che navi – private o militari – come il *kaper* e il *cruiser*, dovevano solo controllare le imbarcazioni mercantili dei paesi nemici e dei loro alleati, limitandosi a confiscare gli armamenti bellici. Gli inglesi riconoscevano la legittimità dell'asserto, tuttavia continuavano a depredare. Del resto, se si prescinde dalla loro rudezza e dall'insopportabile alterigia, essi sono un popolo affabile, cordiale, che ha concepito il celebre *habeas corpus*: basti pensare all'ospitalità, alla magnanimità riservata a Bonaparte. Panciuto e rubicondo, al pari dei suoi compatrioti Turbin è «rude dal dritto, affabile dal rovescio»: soddisfatto del bottino, ai prigionieri fa grazia della vita e offre una botticella di *kvas*. Il narratore non manca di informare il lettore sulla biografia del «pirata», che fin dal nome eloquente risulta... un ortaggio (*turnip* in inglese significa *rapa*). Costui aveva dapprima prestato servizio in India; congedato, aveva ritenuto preferibile mangiare spezie e dolci, invece di trasportarli dalla riva del Gange, e s'era sposato. Presto però si era accorto che la dolcezza del regime coniugale consisteva in un boccone di manzo con patate. Dal dolore era ingrassato e, per svago e per lucro, si era dato al commercio. Ma quando i suoi beni erano finiti nelle mani di un *kaper* francese, aveva personalmente dichiarato guer-

22 Si scontrano due concezioni della letteratura, che oggi si direbbero 'elitaria' e 'di massa' o 'di cassetta'. Cfr. Jurij Lotman, *Massovaja literatura kak istoriko-kul'turnaja problema*, in Id., *O russkoj literature*, Sankt-Peterburg, Iskuststvo, 1997, pp. 817-826.

ra a Napoleone: comprato un veliero, assoldato un equipaggio e ricevuta l'autorizzazione governativa, aveva cominciato a rapinare. In effetti Turnip non sarebbe un cattivo marinaio, ma è pigro, ama il *comfort* – un cuscino morbido, un bicchierino di madera – e la sera se ne va a nanna, lasciando al suo posto il timoniere e i prigionieri russi a dormire sulle nude assi del ponte.

Durante tre giorni di prigionia Savelij ha attraversato diversi stati d'animo: la rabbia verso chi gli ha rubato la felicità insieme alla barca e alla merce, la paura della morte, una struggente nostalgia della patria, un irrefrenabile desiderio di libertà. Questi due ultimi sentimenti lo inducono alla riscossa. Ma non si aspetti il lettore un rapido scioglimento dell'intreccio: il narratore ritarda l'azione, inserendo il quadro poetico dell'incantevole notte del nord, «un giorno al chiaro di luna».

Nell'incanto della notte «un pensiero di fuoco» balena nella mente di Savelij: impadronirsi del *cutter*. Così avviene. Il timoniere sonnacchioso, i tre marinai di guardia ronfano, altri otto dormono sottocoperta. I russi si impossessano delle armi di bordo, Savelij con un colpo d'ascia spacca il cranio al timoniere, i suoi compagni scaraventano i marinai di guardia «nell'abisso famelico» dei flutti e rinchiudono gli altri; poi sbarrano il boccaporto della cabina di comando con dentro Turnip. Il *cutter* inverte la rotta e naviga - naviga verso la Rus'. Al suo apparire sulla Dvina tutti temono un attacco degli inglesi, ma quando una scialuppa lo affianca e ottiene le prime informazioni il timore si muta in gioia. Le notizie corrono: Savelij Nikitič ha abbordato un vascello nemico, ha afferrato il timone e dà a picchiare i nemici... Nessuno sa la verità, ognuno aggiunge una sciocchezza. Ad Archangel'sk un sonoro «urrà!» accoglie il prode, il governatore in persona gli va incontro e lo abbraccia. Turnip sbarca con aria d'importanza e si consegna, intonando: «Rule, Britannia, the waves!». La folla scoppia a ridere.

Ovviamente Savelij non andrà alle Soloveckie: andrà in chiesa con l'amata Katerina. Per l'audace impresa, che ricorda quella compiuta dal principe Dolgorukij ai tempi di Pietro I il Grande, lo zar gli conferisce un'onorificenza e ordina che le merci confiscate vengano vendute a favore suo e dei compagni.²³ La *povest'* si chiude con un'affermazione:

23 Catturato durante la battaglia di Narva (1700), Jakov Dolgorukij trascorse in Svezia dieci anni di detenzione; nel 1711, poiché le trattative di uno scambio di prigionieri si dilungavano, insieme ai compatrioti disarmò le guardie svedesi e in due settimane di navigazione in goletta raggiunse Revel.

Questa non è una panzana, Savelij Nikitin è vivo tutt'oggi e tutt'oggi rispettato; e se ad Archangel'sk incontrate un brav'uomo di cinquant'anni, con un caffettano russo e la croce di San Giorgio al petto, fategli un inchino: è proprio Savelij Nikitin.²⁴

Il riferimento a Gogol' è palese. Nel preambolo a *Ivan Fedorovič Špon'ka i ego tetuška* ("Ivan Fedorovič Špon'ka e la sua zietta") Rudyj Pan'ko avverte il lettore che la *povest'* è priva dell'epilogo (gli ultimi fogli del manoscritto sono bruciati nel forno, insieme a dei pasticcini); chi volesse conoscerne la conclusione può rivolgersi all'autore-narratore, Stepan Ivanovič Kuročka. Egli abita non lontano da Dikan'ka, a Gadjač. Pan'ko ne fornisce l'indirizzo (fittizio), poi aggiunge che si può incontrarlo al mercato e individuarlo facilmente: indossa «pantaloni di indiana a fiori con una finanziaria di nanchino giallo» e «quando cammina agita sempre le braccia», come un «mulino a vento».²⁵ Gli abiti-tappezzeria, il gesticolare concitato fanno del Kuročka gogoliano, cittadino di Gadjač, un meridionale bislacco con pretese di eleganza. Attraverso l'aspetto (i capelli a caschetto, i baffi a parentesi, la barbetta riccioluta, le guance rosse) e l'abbigliamento (il cappello inglese di feltro, il gilet con i bottoni argentati, la camicia russa sui pantaloni alla zuava, gli stivali antiquati) Bestužev ha già connotato il suo Savelij, cittadino di Archangel'sk, come «un'autentica fisionomia russa del Nord» e un tipo altrettanto stravagante.

Morechod Nikitin ha dunque un chiaro intento polemico-parodico e il viaggio dell'eroe nelle acque perigliose della Dvina e del Mar Bianco si trasforma nel viaggio dell'autore nell'oceano infido delle *querelles* contemporanee. Bestužev attacca la decadenza della letteratura coeva, che ha dimenticato gli ideali, l'impegno civile, persino il linguaggio del romanticismo, ovvero – per dirla con Lewis Bagby – condanna la perdita di quel «principio eroico», senza il quale non può esservi né vera prosa, né vera poesia.²⁶ Inoltre rivendica la propria autonomia di scrittore, che, confinato, lontano dalle città (Pietroburgo, Mosca), pubblica sui tanto deprecati periodici commerciali.²⁷ Nella *povest'* troviamo un abbassamento sistematico dei

24 Aleksandr Bestužev, *Noč' na korable*, cit., p. 338.

25 Nikolaj Gogol', *Polnoe sobranie sočinenij i pisem*, t. I, Moskva, Nasledie, 2001, pp. 219-220.

26 L'juis Begbi, *op. cit.*, p. 277.

27 Sulla «Biblioteka dlja čtenija» usciranno i *Kavkazskie očerki* (1834-1836), cinque bozzetti con un altro scenario (il Caucaso), un altro 'genere' di viaggio, altri eroi. I rapporti di Bestužev con Greč e Bulgarin nel 1818-1824, in seguito con gli stessi e Smirdin

motivi, dei personaggi, dello stile, che nell'opera precedente specificano il tema della navigazione. L'associazione *Amore-Morte* scade in una prosaica questione di *denaro-matrimonio*, la *fregata* è diventata uno sconquassato *karbas*, ai *nobili ufficiali* si sono sostituiti dei *mercanti plebei*, al posto di un *terribile corsaro* agisce un *pirata imbecille*, 'sosa' del Conrad byroniano, gli arzigogoli del narratore soppiantano lo stile alto, l'enfasi romantica.²⁸ Anche la Storia, che pur sempre determina le vicende umane, è oggetto di ironia: la fama popolare travisa la verità, ingigantisce «un fatto» in un evento epico, equipara un *meščanin* ad un principe. E la risata della folla è la risata – amara – dell'autore sulla letteratura, sul presente e sul passato, su se stesso.

nel 1830-1836 meritano un discorso a parte. Cfr. gli apparati critici di: Aleksandr Bestužev-Marlinskij, *Sočinenija v dvuch tomach*, Moskva, 1958, t. II, e Id., *Kavkazskie povesti*, Sankt-Peterburg, Nauka, 1995.

- 28 Secondo Bachtin la parodia implica tre elementi: il principio del ribaltamento, la creazione di un sosia comico, che scorpora l'eroe del suo modello e la riproduzione umoristica del linguaggio letterario. Tynjanov distingue il «livello parodistico» (*parodičnost'*), «servile e volto alla crassa risata», dal «livello parodico» (*parodijnost'*), funzionale alla polemica culturale. Cfr. Michail Bachtin, *Tvorčestvo Rable i narodnaja kul'tura srednevekov'ja i Renessansa* (1965), trad. it. *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, Torino, Einaudi, 1979, pp. 7-20; Id., *Voprosy literatury i éstetiki* (1975), trad. it. *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, 1979, pp. 108-140; Jurij Tynjanov, *O parodii*, trad. it. *Sulla parodia*, in *Saggi russi di teoria letteraria*, a cura di Rossana Platone, Roma, La Nuova Italia Scientifica, 1995, pp. 133-165.

ROMANTICISMI



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

«Né con te né senza di te».
Le onde del destino
nel *Tristan und Isolde* di Wagner

Massimo Scotti

ANNO VII – 2022

**«NÉ CON TE NÉ SENZA DI TE».
LE ONDE DEL DESTINO
NEL *TRISTAN UND ISOLDE* DI WAGNER**

Massimo SCOTTI (*Università degli Studi di Messina*)
massimo.scotti@unime.it

RIASSUNTO: La navigazione, nell'opera di Wagner *Tristan und Isolde*, diventa metafora dell'esistenza umana, e questo si riflette nella tradizione che ha individuato tale significato nelle mitologie di tutto il mondo, ma soprattutto nella letteratura cristiana. Richard Wagner interpreta la tradizione intrecciando un dramma sincopato e compresso in cui la passione tra i due protagonisti esplode con la forza dei contrasti che collidono.

ABSTRACT: Navigation, in Wagner's opera *Tristan und Isolde*, becomes a metaphor for human existence, and this is reflected in the tradition that has identified this meaning in mythologies throughout the world, but especially in Christian literature. Richard Wagner interprets the tradition by weaving a syncopated and compressed drama in which the passion between the two protagonists explodes with the force of the colliding contrasts.

PAROLE CHIAVE: Navigazione, Richard Wagner, Gilbert Durand, amore e morte

KEY WORDS: Navigation, Richard Wagner, Gilbert Durand, Love and Death

**«NÉ CON TE NÉ SENZA DI TE».
LE ONDE DEL DESTINO
NEL *TRISTAN UND ISOLDE* DI WAGNER**

Massimo SCOTTI (*Università degli Studi di Messina*)
massimo.scotti@unime.it

Pervaso da un senso opprimente della fatalità, segnato già all'esordio da un'angoscia costante, circonfuso in pari misura di incertezze e presagi, il *Tristan und Isolde* di Richard Wagner¹ inizia da un viaggio per mare, e il tema, le immagini, le atmosfere della navigazione pervadono tutto il primo atto dell'azione scenica.

È noto come il simbolismo legato al motivo equoreo e all'itinerario compiuto sulle acque sia presente in varie tradizioni del mondo, occidentali e orientali indifferentemente. Nella mitologia egizia, la barca è il veicolo che trasporta il Sole e altri corpi celesti attraverso il cielo, ma anche i defunti nell'Aldilà. La navicella degli dèi solari (Ra, Osiride, Horus, Aton, Ammon) rischiarà di notte il mondo dei morti per poi tornare circolarmente al punto di partenza. Nel tardo impero romano, uno degli emblemi della dea Iside era la nave, che diventa una trasposizione figurale della stessa entità numinosa.² Nella mitologia celtica, l'imbarcazione solare è trainata da cigni. Gli Ahsvin, divinità solari indù, hanno come emblema una barca.

Per nave si compie il viaggio verso le Isole dei Beati. La navigazione diventa in Oriente anche il percorso simbolico, e interiore, dell'anima verso il *nirvana*. Non a caso il Buddha è definito "Grande Nocchiero", perché guida chi crede in lui attraverso l'oceano dell'esistenza e delle sue passioni ingannevoli. Sull'Arca dell'Alleanza, d'altra parte, si manifestava la *Shekhinah*, ovvero "presenza reale di Dio", ma anche "la Grande Pace". Un emblema di Giano è la barca che può andare e venire nei due sen-

- 1 La prima rappresentazione si svolse a Monaco, presso il Königliches Hof- und National-Theater, il 10 giugno del 1865.
- 2 Una raffinata indagine su miti ed emblemi di Iside, nonché sulle loro interpretazioni occidentali, rimane nel tempo Jurgis Baltrušaitis, *La Quête d'Isis: introduction à l'égyptomanie*, Paris, Perrin, 1967; trad. it. di Anna Bassan Levi, *La ricerca di Iside: saggio sulla leggenda di un mito*, Milano, Adelphi, 2010 [1985].

si, allusione alla duplicità del volto del dio, che sorveglia le porte, come l'inizio e la fine delle guerre. Giano è il signore dei Passaggi, delle Soglie, dei Mutamenti.

Sulle navi si svolgono le avventure di molti eroi della mitologia (Ulisse, Teseo, Giasone e gli Argonauti), i cui viaggi rappresentano percorsi iniziatici e ampliamenti misterici dell'itinerario umano nelle interpretazioni allegoriche delle storie antiche. Se il termine "arcano" deriva etimologicamente da "arca", la *Bhagavad Gitā* allude in modo esplicito all'immagine della barca come "conoscenza".

Anche alcuni santi cristiani avranno come tipico attributo la nave: anzitutto Brandano, il navigatore per eccellenza, quindi Pietro, Vincenzo, Ursula, Atanasio e Nicola, patrono proprio dei marinai. La barca di San Pietro diventa simbolo della Chiesa e tale motivo si rispecchia nella forma della *navata* degli edifici cristiani, guscio di imbarcazione rovesciata, strumento per la *navigazione* celeste.

Il viaggio per mare è una efficace e stabile metafora della vita umana, con il suo inizio e la sua fine, le insidie del percorso, la dimensione avventurosa del tragitto da compiere;³ la tradizione cristiana ne ha valorizzato in particolare l'elemento dell'approdo, che nella sua visione non è un termine ma l'inizio di una nuova vita nella terra promessa dell'Aldilà, patria dei credenti: esplorazione e contemplazione di verità escatologiche, ricongiunzione con il mistero divino.

A suggello di questo breve *excursus* sulla simbologia nautica si può citare un grande classico delle ricerche figurali, che, malgrado i suoi cinquant'anni, non riesce a risultare superato. Gilbert Durand scrive:

Bisogna ora accostarsi, nella doppia prospettiva dell'intimità e del raddoppiamento, alla descrizione di uno dei più ricchi simboli dell'immaginazione, che, grazie alla sua ricchezza, confina con l'archetipo. La grotta, lo abbiamo detto, era già casa e dava luogo a molte profonde fantasticherie, ma più lussureggiante ancora nell'immaginazione è la dimora sull'acqua, la barca, la nave o l'arca. Leroi-Gourhan segnala la primitività e l'universalità della piroga scavata in un tronco d'albero. [...] Certo la barca è un simbolo estremamente polivalente: non solo fatta di legno, ma anche di pelli, di

3 Sant'Agostino usa spesso questa metafora: nei *Sermones* (LXXV) commenta per esempio l'episodio del Vangelo di Matteo (14, 24-33), in cui una navicella su cui viaggiano i discepoli è minacciata da flutti irsi. Agostino fa notare che la barca è di legno, come la croce di Cristo, che preserva i credenti dall'annegare nelle tempeste del mondo, simboli delle tentazioni e dei peccati che suscitano nei cuori umani i venti delle passioni.

canne, materiali che rinviano ad altrettante sfumature simboliche; la fusiformità dell'oggetto può ugualmente suggerire la conocchia delle filatrici o i 'corni' della luna. Dunque la iperdeterminazione psicologica gioca in pieno, la barca dalla forma suggestivamente lunare sarà il primo mezzo di trasporto: Iside e Osiride viaggiano su una barca funebre, mentre Ishtar Sin, o il Noè biblico come quello polinesiano, la scimmia solare del Râmâyana, il Prometeo indù Matariçvan ('colui che cresce nel corpo della madre'), tutti costruiscono un'arca per trasportare le anime dei morti come per conservare la vita e le creature minacciate dal cataclisma. Il simbolismo del viaggio mortuario spinge anche Bachelard a domandarsi se la morte non sia stata dal punto di vista archetipico il primo navigatore, se il 'complesso di Caronte' non sia alla radice di ogni avventura marittima, e se la morte, secondo un verso celebre, non sia il 'vecchio capitano' archetipo che appassiona ogni navigazione dei viventi. È quello che confermerebbe il folklore universale, tanto celtico quanto cinese, e l'Olandese Volante sancirebbe la sopravvivenza tenace dei valori mortuari del vascello. Certo, per questa incidenza funebre, ogni barca è un po' 'vascello fantasma' ed è attirata dagli ineluttabili valori terrificanti della morte.

[...] Piuttosto che far derivare il vocabolo *arca* da *argha*, 'falce', arco di cerchio, preferiamo portare l'accento etimologico su *arca* 'cofano', della stessa famiglia linguistica e psichica di *arceo*, 'io contengo', e *arcanum*, 'segreto'. [...] Barthes, analizzando Jules Verne, ha notato in modo eccellente questa intimità nautica fondamentale: «Il battello può certo essere simbolo di partenza; ma è più profondamente cifra della chiusura. Il gusto della nave è sempre quello di chiudersi perfettamente [...]. La nave è un fatto di *habitat* prima di essere mezzo di trasporto». E il mitologo svela sempre, nelle navi del romanziere, attraverso le peggiori venture, l'esistenza rassicurante di un 'angolo del fuoco', che fa per esempio del *Nautilus* la 'caverna adorabile', l'antitesi stessa del battello ebbro. Se la nave diventa dimora, la barca si fa più umilmente culla. Tali sono le gioie che ci rivela la 'navicella' lamartiniana che Bachelard avvicina acutamente alla beatifica immersione di Novalis. Barca oziosa che, secondo il poeta, darebbe «una delle più misteriose voluttà della natura», luogo chiuso, isola in miniatura dove il tempo «sospende il suo volo». Tema caro al Romanticismo, da Balzac a Michelet; quest'ultimo riprende il giubilo lamartiniano e scrive: «Niente più luogo, niente più tempo... un oceano di sogno sul molle oceano delle acque». La barca, anche quella mortuaria, partecipa, nella sua essenza, al grande tema della ninna nanna materna. La navicella romantica raggiunge l'intima sicurezza dell'arca. Si potrebbe ugualmente mostrare come questa sicurezza accogliente

dell'arca abbia la fecondità dell'Abisso che la porta: essa è un'immagine della Natura-Madre rigenerata e riversante il flutto dei viventi sulla terra restituita alla verginità dal diluvio.⁴

Ecco qualche indizio per capire come la *folie Wagner* pervase l'Europa intera tra *fin de siècle* e primi decenni de Novecento, in un coacervo di accensioni nostalgiche, sospetti – fondati? – di revanscismi nazionalistici, *Romantic agonies* e opposizioni alla modernità delle macchine, orrore per l'industrializzazione e vagheggiamenti di ritorni alle origini; e come, soprattutto, i simbolisti più schifiltosi ed esigenti trovarono nel compositore tedesco un idolo assoluto, senza pari, ammaliante, adorabile, anzi degno di venerazione: Wagner riusciva a catalizzare quell'ansia di simboli e di significati nascosti, quell'intreccio fascinoso di cose non dette o squisitamente alluse, suggerite, bisbigliate, che facevano parte di una *koiné* di tradizioni e speranze di significato che la Storia, sempre più cruda e difficile da sopportare, tendeva a negare, facendo dell'Europa un paesaggio di banche e di conquiste borghesi, di istituzioni impoetiche e povertà di prospettive, infine, un operoso macello di vite umane sacrificate in nome di ideali sempre più materialistici e incomprensibili.

Le opere di Wagner riportavano indietro nel tempo, verso un Medio Evo spirituale, anche un po' *troubadour*, ricco di oggetti significanti e di passioni ardenti; concedevano senso a esistenze prosaiche e offrivano maschere nobilitanti a tutti gli incompresi di un mondo fatto di progresso, fabbriche e finanza che stava per schiacciarli inesorabilmente. In questo senso, la figura davvero speciale nel suo repertorio di personaggi seducenti, molto più di Sigfrido – un po' troppo rigido, troppo 'eroico', e troppo monocorde – molto più degli altissimi, purissimi, lievissimi Lohengrin e Parsifal, era Tristano.⁵ Angelo caduto, innamorato, sfortunato. Anima gnostica prigioniera di spazi carnali costruiti appositamente per il dolore da demiurghi crudeli. Vittima della sorte e di uno zio improvido (perché, se sei canuto e forse inappetibile, mandi proprio il più bello fra i tuoi messaggeri a prelevarti la sposa al di là del mare?), segnato fin dal nome a un futuro non gioioso, epitome suprema di disadattamento e anelito non realizzabile, fra sussulti di algolagnia decadente e capar-

4 Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Presses Universitaires de France, 1963; trad. it. di Ettore Catalano, *Le strutture antropologiche dell'immaginario*, Bari, Dedalo, 1972, pp. 250-252.

5 Da qui in poi, si userà il nome italianizzato, *Tristano*, per indicare l'eroe dei cicli epici in generale, e *Tristan* come protagonista di questa specifica opera wagneriana.

bia volontà di concretizzare ciò che in terra non si può per definizione ottenere, trattenere, espandere nei giorni della vita comune: l'*amour fou*, la passione che sa di Assoluto.

Vincenzo Errante ricorda quel che scriveva Wagner al suo editore, Herman Härtel, dal lago di Zurigo, dove, in compagnia della musa Mathilde Wesendonck, aveva composto in sole tre settimane le pagine musicali per il primo atto; era il 4 gennaio del 1858: «Con questo poema io non offro un comune *libretto d'opera*, ma un lavoro che mi è lecito di porre senza timore accanto ai prodotti letterari della nostra epoca». ⁶ Con orgoglio, ma anche consapevolezza, il compositore intende sottolineare la volontà di scrivere un testo ricco, elevato, in cui i significati della vicenda tristanica, già antica alla sua epoca, emergessero fra parole e partitura, come fra simboli e reminiscenze arcaiche.

Anche a tale scopo limita drasticamente l'azione scenica,⁷ per concentrarsi su un dettato intessuto di sfumature e di allusioni, con una trasparenza che vela appena la complessità. L'Europa, d'altra parte, conosceva bene l'eroe dall'amore sventurato e riconosceva in lui una figura in cui lo spirito del continente poteva riflettersi come in uno specchio d'acqua torbida e rivelatrice; è ciò che dimostrava Denis de Rougemont nel suo *L'Amour et l'Occident*, geniale studio denigrato ma non dimenticato. Lo cita infatti un acutissimo esegeta wagneriano, Mario Bortolotto,⁸ che sintetizza

6 Richard Wagner, *Tristano e Isotta*, riduzione in versi italiani di Vincenzo Errante, Milano, Treves, 1938, Firenze, Sansoni, 1950, con una prefazione, *Ai lettori*, di V. Errante (pp. IX-XIX). Il brano è a p. XI.

7 «Quasi ogni traccia della provenienza epica del soggetto è stata bruciata. La dovizia di episodi collaterali in cui dilaga l'epos di Gottfried von Straßburg è ridotta di molto; la vicenda è concentrata in poche scene con un'energica concentrazione che perfino il romanziere svizzero Gottfried Keller, pur muovendo da una sensibilità letteraria abissalmente remota da quella wagneriana, ammirò senza riserve» (Carl Dahlhaus, *Die Musikdramen Richard Wagners*, Hannover, Erhard Friedrich Verlag, 1971; trad. it. a cura di Lorenzo Bianconi, *I drammi musicali di Richard Wagner*, Venezia, Marsilio, 1998 [1984], p. 65).

8 «Denis de Rougemont commenta: "Tristan e Isolde non si amano, l'hanno detto e tutto lo conferma. Ciò che amano è l'amore, il fatto stesso di amare [rivive qui un'intuizione agostiniana, 'amare amabam']. E agiscono come se avessero compreso che tutto ciò che nell'amore si oppone lo garantisce e lo consacra nel loro cuore, per esaltarlo all'infinito nell'istante dell'ostacolo assoluto che è la morte [...]. Hanno bisogno l'uno dell'altro per bruciare [...] e non della presenza dell'altro, ma piuttosto della sua assenza. La loro disgrazia prende così la sua origine in una falsa reciprocità, maschera di un doppio narcisismo"» (Mario Bortolotto, *Wagner l'oscuro*, Milano, Adelphi, 2003, p. 91; la traduzione italiana citata dall'autore è quella, storica, di Luigi Santucci: *L'amore e l'Occidente*,

così i secoli di scritture e riscritture della vicenda tristanica:

Dai tempi più antichi, Tristano è il centro dell'*estoire*: i cantori, i romanzieri se lo rimandano l'un l'altro, arrivano a citarsi – così Gottfried l'*oïl* di Thomas –, le traduzioni simulano rifacimenti, i versi lapidari inducono a riscrittura: nulla, come è del mito, vi appare di intrasgredibile. Chrétien de Troyes accenna nell'introito del *Cligès* (v. 6) al suo (perduto) *Conte du roi Marc et d'Iseut la Blonde*; Thomas cita il misterioso Breri, autore anch'egli, forse il primo, della favola – l'*Urtristan*? – fattasi subito referenziale, termine obbligante nella cultura della *fin'amor*; Eléonor d'Aquitania la apprendeva da Bernart de Ventadorn; un altro ancora vi poneva mano, verso il 1158, sparendo per sempre, tale La Chièvre; più tardi Marie de France dedicava al mito l'incantevole arazzo di un lai, *Le Chievrefoil*, le cui risonanze ultime sono dannunziane; un cenno appena, anche contestato, si avverte nel trovatore Cercamon [...]. Risolutivi – ma per il momento – i poemi massimi, Bérout e Thomas, e, oltre Reno, Gottfried von Straßburg, i cui 19.952 versi non concludono la circumnavigazione dell'«avventura mistica», e attendono i continuatori, Ulrich von Türnheim, Heinrich von Freiberg; la *Tristams Sage ok Isöndar* che un monaco Róbert scrisse per il re norvegese Haakon Haakonssön; il *Tristan und Isolde* prosaico, il *Sir Tristem* boemo, il romanzo di *Tristan* francese, e, sulla sua scia, fino al ricalco, i rifacimenti italiani, in veneto e franco-veneto e toscano, culminanti nella *Tavola Ritonda* che definitivamente aggancia la storia al ciclo arturiano, come solennemente Sir Thomas Malory. [...] In Italia barlumi tristanici si erano già accesi con i Siciliani. Turbarono ancora Milton, prima che egli fosse felicemente sopraffatto dal *Genesi*.⁹

Questa lunga tradizione di testi celebri concede a Wagner la possibilità di tracciare un disegno astratto che lasci spazio solo a tre momenti della vicenda nota, che corrispondono ai tre atti del dramma. Il primo è la traversata, in cui i protagonisti si affrontano. Il secondo è la consapevolezza della passione che si scatena, il terzo, l'attesa di Isolde, il suo arrivo e l'ecatombe finale.

Milano, Rizzoli, 1958).

9 Mario Bortolotto, *op. cit.*, pp. 285-286. Vale la pena ricordare che molti fra i testi tristanici qui citati sono contenuti nel volume *Tristan et Yseut: Les Premières versions européennes*, édition publiée sous la direction de Christiane Marchello-Nizia, avec la collaboration de Régis Boyer [et al.], Paris, Gallimard («Bibliothèque de la Pléiade»), 1995.

Nella leggenda tristanica è all'approdo che iniziano le traversie per l'eroe e per Isolde. I due amanti, abbandonato lo stato fluido e transitorio del viaggio, percepiscono insieme le durezza del "suolo", le asperità della vita reale: tornano, letteralmente e simbolicamente, "sulla terra". Nella vicenda dell'eroe i viaggi sono ricorrenti, ma i fondamentali sembrano due, opposti e speculari: segnano il primo momento di una futura tragedia e poi il compimento dei destini per i protagonisti. Su una nave Isolde è trasportata verso la Cornovaglia, per andare in sposa a re Marke. E di nuovo su una nave tenderà di raggiungere Tristano morente.

Già le prime parole del libretto wagneriano sono dedicate al viaggio per mare: le pronuncia un giovane marinaio senza nome, ambiguo, allusive, canzonatorie. O almeno così le giudica Isolde che le ascolta:

Westwärts
 schweift der Blick;
 ostwärts
 streicht das Schiff.
 Frisch weht der Wind
 der Heimat zu:
 mein irisch Kind,
 wo weilest du?
 Sind's deiner Seufzer Wehen,
 die mir die Segel blähen?
 Wehe, wehe, du Wind! –
 Weh, ach wehe, mein Kind! –
 Irische Maid,
 du wilde, minnige Maid!¹⁰

Maliziose o innocenti che siano, Isolde ne è turbata. Si sente schernita. La fedele Brangäne cerca di calmarla, descrivendole la piacevolezza del viaggio che sta per compiersi, anche lei con parole che riguardano il paesaggio marino che le circonda:

10 Per le citazioni dall'opera wagneriana si fa ricorso qui alla traduzione di Guido Manacorda (1922), nell'edizione più recente e accurata: Richard Wagner, *Tristano e Isolde*, Firenze, Le Lettere, 1994; si farà riferimento all'atto, in numeri romani, e alla scena, in cifre arabe (qui, dunque, I, 1). «Verso occidente / erra lo sguardo; / verso oriente / scivola il naviglio. / Fresco soffia il vento / verso la patria: / mia fanciulla d'Irlanda, / dove te ne stai? / Sono gli aliti dei tuoi sospiri, / che mi gonfiano le vele? / Ve', ve', o vento!... / Ve', ah ve', mia bimba!... / o fanciulla d'Irlanda, / o selvaggia, amorosa fanciulla!».

Blaue Streifen
 stiegen im Osten auf;
 sanft und schnell
 segelt das Schiff:
 auf ruhiger See vor Abend
 erreichen wir sicher das Land.¹¹

In perfetto contrasto è l'atmosfera evocata da Isolde, che riflette, romanticamente, l'inquietudine del suo animo: non vuole quiete, ma tempesta. Spera che il mare faccia giustizia di quella che per lei è un'azione colpevole. Non vuole affatto toccare «la verde spiaggia di Cornovaglia» (*Kornwalls grünen Strand*), spera che la nave faccia naufragio.

Entartet Geschlecht!
 Unwert der Ahnen!
 Wohin, Mutter,
 vergabst du die Macht,
 über Meer und Sturm zu gebieten?
 O zahme Kunst
 der Zauberin,
 die nur Balsamtränke noch braut!
 Erwache mir wieder,
 kühne Gewalt;
 herauf aus dem Busen,
 wo du dich bargst!
 Hört meinen Willen,
 zagende Winde!
 Heran zu Kampf
 und Wettergetös'!
 Zu tobender Stürme
 wütendem Wirbel!
 Treibt aus dem Schlaf
 dies träumende Meer,
 weckt aus dem Grund
 seine grollende Gier!
 Zeigt ihm die Beute,

11 «Strie d'azzurro / si sono alzate a oriente; / soave, veloce / veleggia il veliero: / sul mare tranquillo, avanti sera, / toccheremo sicuri la terra» (*Ibid.*).

die ich ihm biete!
 Zerschlag es dies trotzige Schiff,
 des zerschellten Trümmer verschling's!
 Und was auf ihm lebt,
 den wehenden Atem,
 den lass' ich euch Winden zum Lohn!¹²

La madre di Isolde è una maga, che sembra averla tradita. O dimenticata. Come ha dimenticato i suoi poteri sulla forza degli elementi, per limitarsi a distillare pozioni e intrugli medicamentosi; la forza della magia primigenia, intende dire Isolde, era ben più forte, legata ad aspetti divini, perché in accordo con le energie naturali dei mari, dei venti e della terra. Lei sente di avere dentro di sé quegli stessi poteri antichi e di poterli esercitare, così invoca l'uragano che possa travolgere il vascello, per impedirle di arrivare in Cornovaglia. Desidera riscuotere – in una splendida immagine – «il mare che sogna» (*dies träumende Meer*). Quello che rivendica è insieme l'orgoglio di una discendenza e il diritto a un'indipendenza: non vuole andare sposa di là dal mare, per passare la vita schiava di uno sconosciuto. Il dominio sulle cose, femminile e materno, era parte di un segreto tramandato attraverso la stirpe – probabilmente di donna in donna – fino a lei, ed è segretamente associato ai misteri delle acque il cui simbolo diventerà sempre più quintessenziale nella sua vicenda, perché l'elemento liquido è proprio anche al filtro d'amore (un mare in miniatura? Le minuscole onde di un destino?) che al momento è racchiuso in uno scrigno d'oro e aspetta silenziosamente che le sue potenzialità si esplichino.

Nel finale del suo soliloquio Isolde parrebbe adombrare un concetto orientale: l'*atman* che confluisce nel *brahman* alla fine della vita, il respiro individuale che si fonde con il respiro dei venti, sparisce e si perpetua nel flusso cosmico dell'aria (un'idea non estranea al Wagner sapienziale, dal misticismo eclettico; un possibile mediatore è lo Schopenhauer esperto di filosofie orientali).

12 «Razza degenerare! / Indegna degli avi! / Dove, o Madre, / cedesti il potere / di comandare al mare e alla tempesta? / O ammansita / arte di maga, / che solo intruglia bevande di balsami! / A me ancor svegliati / o ardito potere; / su dal mio cuore, / ove ti celasti! / Udite il mio volere / o venti docili! / Suvvia alla lotta / e all'uragano! / Di rombanti procelle / al furente vortice! / Dal sonno scotete / questo mare che sogna; / dall'abisso svegliate, / firosa sua brama! / Mostrategli la preda / che io gli prometto! / Ch'egli sfracelli questo naviglio insolente, / e dello sfracello le rovine ingoi! / E quel che su di lui vive, / e il respiro che spira, / a voi venti in ricompensa lascio!» (*Ibid.*).

Il marinaio ripete il suo canto beffardo. Intanto, Isolde scorge Tristan. Lo fa chiamare da Brangäne. L'eroe non vuole abbandonare il timone e Kurwenal, il suo scudiero, ricorda un altro viaggio per mare, un ricordo luttuoso che riguarda da vicino Isolde. Gli fanno eco tutti i marinai:

„Herr Morold zog
zu Meere her,
in Kornwall Zins zu haben;
ein Eiland schwimmt
auf ödem Meer,
da liegt er nun begraben!
Sein Haupt doch hängt
im Irenland,
als Zins gezahlt
von Engeland:
hei! unser Held Tristan,
wie der Zins zahlen kann!“¹³

Tristan, recatosi in precedenza in Irlanda per liberare la Cornovaglia da un ingiusto tributo, aveva ucciso il patriota Morold, fidanzato di Isolde. Ferito nel combattimento, era stato curato e guarito dalla principessa, che non sapeva chi fosse; un frammento di spada le aveva rivelato però l'identità dell'eroe; lei lo aveva risparmiato a patto che scomparisse per sempre dalla sua vita; Tristan aveva poi infranto il patto ritornando in Irlanda per portarla da re Marke, come suggello della riconciliazione fra i due Paesi.

Nella terza scena del primo atto questi avvenimenti del passato sono rievocati da Isolde con rabbia. E con un intreccio di odio e ansia, ma anche di tenerezza, perché la principessa ricorda che sentiva parlare

Von einem Kahn,
der klein und arm
an Irlands Küste schwamm,
darinnen krank

13 «“Sire Morold se ne venne / per mare / in Cornovaglia, per aver tributo; / un'isola galleggia / sul mare deserto. / Colà egli ora giace sepolto! / Il suo capo tuttavia è appeso / in Irlanda / come tributo pagato / dall'Inghilterra: / viva l'eroe nostro Tristan, / come ei può pagare tributo!”» (*Ibid.*, I, 2).

ein siecher Mann
elend im Sterben lag.¹⁴

Un'altra nave, un altro spazio/abitacolo sospeso sulle acque, come fra la vita e la morte. La deriva del vascello su cui Tristan giace agonizzante è un'altra immagine in cui la sua condizione umana è sintetizzata simbolicamente, segno della sua instabilità, della provvisorietà del suo destino; e segnale delle alterne fortune che lo dominano è la nuova nave su cui torna, tempo dopo, in Irlanda, senza presentarsi più come l'ignoto e oscuro cavaliere Tantris, ma come il glorioso eroe della leggenda:

Den als Tantris
unerkannt ich entlassen,
als Tristan
kehrt' er kühn zurück;
auf stolzem Schiff,
von hohem Bord,
Irlands Erbin
begehrt er zur Eh'
für Kornwalls müden König,
für Marke, seinen Ohm.¹⁵

La ruota della sorte sembra aver girato per Tristan. Invece è il suo secondo viaggio trionfale in Irlanda a rinnovare un incontro che darà luogo a un legame tormentoso. Isolde ricorda con rammarico il fatto di avergli risparmiato la vita, quando Tristan le si presenta di nuovo, non più pallido e malato ma spavaldo e cinico:

Wie siegprangend
heil und hehr,
laut und hell
wies er auf mich:
"Das wär ein Schatz,

14 «Di una navicella, / che piccola e povera, / presso la costa d'Irlanda andava alla deriva; / entr'essa malato / un uomo consunto / miseramente giaceva presso alla morte.» (*Ibid.*, I, 3).

15 «Colui che come Tantris / sconosciuto io congedai, / come Tristan / indietro tornò arditamente / su un superbo vascello / d'alto bordo; / l'erede d'Irlanda / egli chiedeva in nozze, / per lo stanco re di Cornovaglia, / per Marco suo zio» (*Ibid.*).

mein Herr und Ohm;
 wie dünkt euch die zur Eh’?
 Die schmucke Irin
 hol ich her;
 mit Steg und Wegen wohlbekannt,
 ein Wink, ich flieg
 nach Ireland:
 Isolde, die ist euer! –
 mir lacht das Abenteuer!”
 Fluch dir, Verruchter!
 Fluch deinem Haupt!
 Rache! Tod!
 Tod uns beiden! ¹⁶

Come Medea, come Arianna, eroine del mito alle quali Isolde è per molti versi vicina (straniera, innamorata di un uomo che reca con sé l’ombra della morte. Portata via dalla sua terra, abbandonata. In qualche modo, anche lei, almeno inizialmente, tradita), la principessa d’Irlanda ha un sussulto di consapevolezza e invoca la vendetta. Si sente merce venduta, un tesoro prezioso da contendere o rubare.

I marinai annunciano che la traversata volge al termine. Isolde deve affrettarsi se vuole realizzare il suo piano. Si fa portare lo scrigno dei filtri magici e sceglie quello della morte. La ciurma raccoglie le vele: la meta è vicina. Isolde propone un brindisi a Tristan. La coppa della riconciliazione contiene, nelle intenzioni di Isolde, non vino ma il filtro di morte. Per una triplice trasformazione, invece, sarà una bevanda di passione quella che si contenderanno (*Betrug auch hier? Mein die Hälfte!*, «Inganno anche qui? A me la metà», dice la principessa strappando la coppa dalle mani di Tristan. *Verräter! Ich trink sie dir!* «Traditore! Alla tua salute bevo!»). Atto mancato? Errore fatidico? No. È il punto più dubbio – forse più debole – nella resa wagneriana della tragedia tristanica. Non è stata Isolde a scambiare, semiconsciamente, i due filtri, ma la sua ancella, volontariamente (Isolde: *Wo bin ich? Leb ich? Ha! Welcher Trank?* «Dove mi trovo? Vivo? Ah! Qua-

16 «Come magnificando vittoria, / florido e nobile, / ad alta e chiara voce / egli accennò a me: / “Questo sarebbe un tesoro, / o mio signore e zio; / come vi sembra ella per un matrimonio? / La graziosa Irlandese, / io vado a prendere; / di strade e sentieri / ben conscio, / un cenno, ed io volo / in Irlanda; / Isolda è vostra!... / Mi sorride l’avventurata!” / Maledizione a te, infame! / Maledizione al tuo capo! / Vendetta! Morte! / Morte a noi due!» (*Ibid.*)

le filtro?». Brangäne: *Der Liebestrank*. «Il filtro d'amore». La situazione sarà chiarita più avanti, nella prima scena del secondo atto). Quindi non ha voluto, segretamente, Tristan? Si sono mai voluti, veramente?¹⁷

Nelle acque del caso le intenzioni si confondono. Come gli sguardi, come i temi musicali che intrecciano le voci dei due protagonisti (*Trügenden Zaubers / tückische List!* «D'ingannevole magia / perfida astuzia!» intona Tristan).¹⁸ Il viaggio per mare è finito.

17 Secondo gli esegeti più sottili, ovviamente, l'amore non è unicamente effetto del filtro: l'incantesimo rende soltanto lineare il filo aggrovigliato dei destini, scioglie il nodo in cui odio e amore, sospetto e speranza, voluttà e vendetta erano inestricabilmente confusi. «Nel poema epico di Gottfried von Straßburg il filtro d'amore, senza essere preso troppo sul serio, è tuttavia un fattore efficace nell'azione; in Wagner, il filtro è anzitutto un simbolo, e invero assai contorto: un enigma dialettico. Diversamente dalla pozione fatale nel *Crepuscolo degli dèi*, il filtro del *Tristan* non produce alcun effetto nuovo, semplicemente palesa una passione che, sebbene rinnegata, già avvampava: la cosa, oltre che ovvia, è risaputa. È più arduo districare la dialettica dei due filtri – il filtro d'amore e il filtro di morte – che non si esaurisce certo nel mero scambio ad opera di Brangäne, strumento colpevole-incolpevole del destino. È il convincimento di bere la pozione mortale che induce Tristan e Isolde a bere il filtro d'amore; ma l'inganno è strumento di verità: su apparire ed essere, su filtro di morte e pozione amorosa, cade una luce ambigua che li rende indistinguibili. Soltanto in quanto presunta bevanda mortale il filtro è un filtro d'amore: è per aver bevuto la morte che Tristan e Isolde si dichiarano un amore che altrimenti, per quanto flagrante e ai loro stessi occhi inequivocabile, avrebbero taciuto. Se mediante il filtro il desiderio di morte si converte in amore, prima ancora dell'amore era germogliato il desiderio di morte. La morte, per Tristan e Isolde, è l'unica via d'uscita da un amore irretito in un destino inesorabile» (Carl Dahlhaus, *op. cit.*, p. 67).

18 «I motivi sono, nel *Tristan*, tanto meno stagliati, meno fisionomici che nel *Ring*; e, per contro, aperti a ogni momentanea deviazione del senso, a ogni istantanea accentuazione del clima, a qualunque esplicitazione di doppiezza o ambiguità sentimentale. Nessuno si sognerebbe di negare che un dato motivo indichi Siegfried o la spada Nottung o i giganti: ma, fin dall'ipnotico primo preludio, il "desiderio" si confonde, attraverso la sottigliezza spasmodica delle variazioni, con "l'incantesimo d'amore". L'orchestra wagneriana assume qui totalmente il controllo della progressione passionale: per così dire, la registra come un grafico clinico. Molte volte non è il singolo motivo, che pur sussiste, a rientrare in gioco intatto, esente da ogni modifica: di esso, la nuova situazione detiene un frammento melodico, o una sequela armonica, o, anche, la forma ritmica: giacché l'unità agognata dagli amanti – *Schluss* se mai altri fatale – è, anzitutto, musicale continuità: modo del passaggio. È giocoforza qui tornare a riprodurre una dichiarazione di perentoria chiarezza, fino alla chiaroveggenza, in una notissima lettera a Mathilde: "Ciò che appare ai miei amici così nuovo e significativo, deve la sua forza di connessione alla sensibilità estremamente sottile che mi induce a conciliare, a collegare intimamente tutte le fasi degli estremi stati d'animo. Alla mia arte quintes-

Al campo semantico delle acque, nel secondo atto, si sostituirà quello del fuoco, immagine onnipresente e metafora ossessiva del diffondersi della passione fra Tristan e Isolde. È fiaccola, bagliore, luce della verità, ardore dei sensi, splendore del sole che si spegne nella celebre scena del Notturmo.¹⁹ L'alternarsi di fulgori e tenebre ritmerà gli incontri dei due amanti clandestini, ma con non poche ambiguità. Non sempre, infatti, le similitudini del buio e della luce rimandano ai significati consueti. A volte mutano di segno, scambiandosi le parti. La chiarezza può essere nemica. Il buio, complice – affidabile o no. Il giorno costringe all'ordine e all'assunzione di responsabilità; la notte, avvolgente e protettrice, somiglia agli effluvi del filtro che ha acceso nei loro cuori il primo fuoco. Meglio abbandonarsi al ricordo di quell'istante marino e riviverne lo stordimento. È l'abbacinante candore del sole a giudicare e a infliggere i dolori dell'amore (*Midi le Juste*, lo chiamerà in seguito Paul Valéry nel *Cimetière marin*: la luce della legge e dello svelamento). La verità, bramata nel primo atto, è temuta nel secondo.

Valga per tutti un solo esempio, offerto dal duetto in cui i protagonisti rievocano insieme i giorni del passato:

ISOLDE

Im Dunkel du,
im Lichte ich!

TRISTAN

Das Licht! Das Licht!
O dieses Licht,
wie lang verlosch es nicht!
Die Sonne sank,
der Tag verging [...]

senziata e più profonda vorrei dare ora la denominazione di 'arte del trapasso', poiché essa consiste tutta, appunto, in simili trapassi"» (Mario Bortolotto, *op. cit.*, p. 298).

19 Tutto il dramma è costruito intorno a dicotomie basilari ed evidenti: il mare e la terra, le tenebre e la luce, l'amore e la morte. Ma anche la patria e la terra straniera, la fiducia e il tradimento. Su questi elementi primigenii si fondano non solo i fori delle metafore poetiche del testo ma anche l'edificio concettuale del discorso wagneriano, che ne altera i significati comuni e sconvolge le associazioni ordinarie fino a capovolgere il senso consueto dell'immagine nel suo contrario.

ISOLDE

Doch der Liebsten Hand
löschte das Licht;
wes die Magd sich wehrte,
scheut' ich mich nicht:
in Frau Minnes Macht und Schutz
bot ich dem Tage Trutz!

TRISTAN

Dem Tage! dem Tage!
dem tückischen Tage,
dem härtesten Feinde
Hass und Klage!
Wie du das Licht,
o könnt' ich die Leuchte,
der Liebe Leiden zu rächen,
dem frechen Tage verlöschen!
Gibt's eine Not,
gibt's eine Pein,
die er nicht weckt
mit seinem Schein?
Selbst in der Nacht
dämmernder Pracht
hegt ihn Liebchen am Haus,
streckt mir drohend ihn aus!

ISOLDE

Hegt ihn die Liebste
am eignen Haus,
im eignen Herzen
hell und kraus,
hegt' ihn trotzig
einst mein Trauter:
Tristan, – der mich betrog!
War's nicht der Tag,
der aus ihm log,
als er nach Irland
werbend zog,

für Marke mich zu frein,
dem Tod die Treue zu weihn.

TRISTAN

Der Tag! Der Tag,
der dich umgliss,
dahin, wo sie
der Sonne glich,
in höchster Ehren
Glanz und Licht
Isolde mir entrückt!
Was mir das Auge
so entzückt,
mein Herze tief
zur Erde drückt:
in lichten Tages Schein
wie war Isolde mein?²⁰

Il tema del viaggio sul mare ritorna nel finale dell'opera, a distanza. Lo spettro di una nave che non giunge inaugura il terzo atto:

Sahst du noch nichts?
Kein Schiff noch auf der See?

20 «ISOLDA - Tu all'oscuro, io alla luce! TRISTANO - La luce! La luce! / O questa luce, / per quanto tempo non si è spenta! / Tramontato era il sole / e scomparso il giorno [...]. ISOLDA - Ma la mano dell'amica / ha spento la luce; / di quello che l'ancella non osò / non ebbi io paura: / nella potenza e nella protezione / di Madonna Minne / io lanciai al giorno la mia sfida. TRISTANO - Al giorno! Al giorno! / Al fraudolento giorno, / al più crudele dei nemici / odio ed accusa! / Come tu la luce, / oh potess'io la fiaccola, / per vendicare i dolori dell'amore, / al prepotente giorno spegnere! / C'è un'angoscia, / c'è una pena, / ch'egli non susciti / con la sua luce? / Anche della notte / nella magnificenza crepuscolare, / la mia piccola lo mantiene nella sua casa, / lo protende minacciosamente contro di me! ISOLDA - Se la tua amica lo mantiene / nella propria dimora, / nel suo cuore, / chiaro, fiammeggiante / lo mantenne spavaldo / un giorno il mio amico: / Tristano,... che m'ingannò! / Non fu il giorno / che in lui mentì, / quand'egli in Irlanda / andò quale messo di nozze, / per sposarmi a re Marco, / e la sua fedele consacrare alla morte? TRISTANO - Il giorno! Il giorno / che intorno t'irraggiò, / e colà, dove ella / rassomigliò al sole, / di altissimi onori / nella luce e nello splendore, / Isolda a me rapì! / Quel che a me l'occhio / così estasiava, / il mio cuore profondamente / a terra abbatteva: / nella chiara luce del giorno, / come poteva Isolda essere mia?» (*Ibid.*, II, 2).

[...]Eifrig spä;
und siehst du ein Schiff,
so spiele lustig und hell!²¹

Un'altra navicella, come quella che custodiva il corpo malato di Tristan al largo dell'Irlanda, ha trasportato l'eroe a Kareol. Sofferente, è ritornato in patria, e aspetta il ritorno di Isolde che potrebbe essere la sua sola guaritrice; come Cio-Cio-San nella futura *Madama Butterfly* pucciniana, anche lui vagheggia l'arrivo di una nave che gli riporterà il suo amore:

Mich zu finden,
von der Liebe Drang befeuert,
Isolde zu mir steuert! -
Es naht! Es naht
mit mutiger Hast!
Sie weht, sie weht -
die Flagge am Mast.
Das Schiff! Das Schiff!
Dort streicht es am Riff!
Siehst du es nicht?²²

Le parole di Cio-Cio-San non saranno dissimili, come analoga è l'ansia e la situazione quasi un calco di quella presente nell'opera di Wagner. Kurwenal non vede alcun vascello all'orizzonte; Tristan, nel suo delirio, riassume i momenti culminanti della vicenda, in cui le immagini delle due navigazioni – quella in cui giaceva morente alla deriva e l'altra, attesa, sognata, che lo ricongiungerebbe a Isolde – si confondono. In questo caso l'immagine del viaggio per mare coincide con la speranza della guarigione (un nuovo motivo si unisce quindi ai precedenti: il momento del ritorno agognato, come quello del Saint-Géran nel *Paul et Virginie* di Bernardin de Saint-Pierre). Infine la nave arriva, ma è troppo tardi. Muore Tristano, muoiono Isolde e Kurwenal. Quest'ultimo, con il nome dell'amico sulle labbra: è «la "Göttlichkeit der männlichen Freundschaft" [divinità dell'a-

21 «Non hai visto ancora niente? / Nessun vascello ancora sul mare? [...] Scruta diligentemente / e se tu vedi un naviglio / suona un'aria gaia e serena!» (*Ibid.*, III, 1).

22 «Per trovarmi, / infiammata dal fuoco d'amore, / Isolda verso di me naviga!... / Ecco s'appressa! Ecco s'appressa / con baldanzosa fretta! / Sventola, sventola... / la bandiera all'albero. / Il vascello! Il vascello! / Ecco rasenta la scogliera! / Non lo vedi?» (*Ibid.*).

micizia virile], ben nota a Schlegel, che qui si estende, o si irradia, insieme su Kurwenal, Melot e Marke».²³

La morte ha avvinto tutte le sue prede. Ma è verso di lei che tendevano gli aneliti più segreti dei due amanti, che più volte, nel dramma, li hanno peraltro esplicitati: la passione (nel senso di delirio dei sensi ma anche di sofferenza estrema, cristologica) alla fin fine è insopportabile. La meta occulta di Eros, come spiegava Freud, è la calma assoluta di Thanatos, il nirvanico rifluire delle anime in un oceano indistinto, dove le onde dei destini individuali possono riunirsi, placarsi, cancellarsi. I protagonisti del dramma hanno a lungo, ripetutamente, galleggiato sulle acque dell'esistenza, a cui si abbandonano, esausti per le troppe sofferenze subite. È una constatazione amara, ma anche una conclusione auspicabile:

Le corrispondenze erotiche sono, del resto, solo uno degli aspetti di riflessione tra le figure del dramma e tra le cose, gli ambiti, i paesaggi in cui esso si dipana; o si svela.

Mot sous les mots: già gli antichi scorsero l'equivoco verbale sotto cui si cela un'unità indefinibile: *l'aimer* [l'amare] ha in sé *l'amer* [l'amaro], ma anche *la mer* [il mare] in cui il magico sorso aprì la strada al delirio amatorio, e all'esodo mortale.

Spettò alla musica di renderlo, passo dopo passo, sempre più immediato.²⁴

Questa chiosa di Mario Bortolotto è elusiva eppure illuminante, anche perché fa ricorso non a un gioco di parole, bensì alla vecchia sapienza che le parole custodiscono, specchi di idee che non appartengono alla logica del mondo ma a sfere più alte e meno razionalizzabili. Il mare è l'amaro amarla: le acque sono salate come le lacrime d'amore, la passione ha l'irruenza dei flutti, trasporta e minaccia la mente e il cuore in una tempesta perigliosa, o verso una meta ancor più insidiosa, perché coincide con un

23 Mario Bortolotto, *op. cit.*, p. 297. Il brano continua così, ed è talmente puntuale che non si può fare a meno di proseguire nella citazione: «Ancora la morte rivela, inequivocabilmente, Tristan come centro di un sistema anferotico ove rientrano tutti i personaggi dell'«azione». Allo scioglimento ferale, il re non ha una parola per la sposa, il lamento riguarda il «fedele»; lo scudiero e il traditore si spengono entrambi, come si narrò di Liszt, con il nome dell'unico amico sulle labbra [...]. Ma l'androgina musicale wagneriana è estremamente reticente, seppure accortamente *nuancée*. Quel nome era, in termini diurni, proibito: solo l'imminenza della morte permette che esso finalmente in tal modo si pronunzi: «trionfo dell'inconscio per la liberazione finalmente raggiunta da ogni coazione» (Ferenczi)» (*Ibid.*).

24 *Ibid.*, pp. 297-298.

“ritorno alla realtà” che il transito marino aveva temporaneamente sospeso. Dunque l'elemento fluido gioca un ruolo essenziale nel tessuto testuale wagneriano, che intuisce, con la capacità di penetrazione che possiede un testo anche al di là delle intenzioni del suo autore, verità lontane.

L'acqua che riflette e che si muove incessante, sotto le nostre vite, o a un orizzonte che spesso risulta imprevedibile, è la consistenza che ci riporta alla nostra essenza primigenia, alla qualità dei nostri desideri, fluida, inconstante, inafferrabile. Navigare è per noi una condizione incerta, impermanente nel senso buddhista, provvisoria; ma esplicita l'immagine della dimensione più concreta dell'essere umano: dimorare in un luogo in qualche modo protetto, che ci impedisce di affondare. Eppure anche rendersi conto della precarietà del nostro esistere, che ci accomuna; il viaggio per mare prima o poi deve concludersi, come la meta finale dei nostri sforzi e delle nostre pulsioni è dopotutto la dimenticanza. *Oblivion, our natural condition*, scriveva un dimenticato poeta irlandese, Thomas Kinsella: «Oblio, nostra condizione naturale».

ROMANTICISMI



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

***Il Corsaro* di Giovanni Galzerani:
danza, medialità e storiografia
del Risorgimento**

Rita Maria Fabris

ANNO VII – 2022

IL CORSARO DI GIOVANNI GALZERANI: DANZA, MEDIALITÀ E STORIOGRAFIA DEL RISORGIMENTO

Rita Maria FABRIS (*Università degli Studi di Torino*)
ritamaria.fabris@unito.it

RIASSUNTO: L'articolo ha come oggetto di ricerca la congiuntura politica, culturale e percettiva nella quale si produce, realizza e riceve *Il Corsaro* di Giovanni Galzerani, ballo grande rappresentato per la prima volta al Teatro alla Scala di Milano nel 1826 e poi messo in scena nella versione più nota di Joseph Mazilier (Parigi, 1856), con una amplificazione degli effetti spettacolari delle avventure marinairesche che rispondono ai desideri di identificazione del pubblico nei personaggi. L'attenzione alla dimensione mediatica che unisce istanze locali, nazionali ed europee a partire dal successo dell'omonimo poema in versi di Lord Byron (1814) cerca di verificare se e come la danza romantica sia stata usata anche per proiettare immagini di identità nazionali, a partire da documenti testuali e visivi rintracciati negli archivi locali e per la prima volta messi in dialogo.

ABSTRACT: The article researches the political, cultural and perceptive conjuncture in which *Il Corsaro* by Giovanni Galzerani was produced, realised and received. It is a 'ballo grande' first performed at La Scala in Milan in 1826 and then staged in the better-known version by Joseph Mazilier (Paris, 1856), with an amplification of the spectacular effects of the seafaring adventures that responded to the public's desire to identify with the characters. The focus on the media dimension that unites local, national and European instances starting from the success of Lord Byron's verse poem of the same name (1814) seeks to verify if and how romantic dance was used to project images of national identities, starting from textual and visual documents found in local archives and for the first time put into dialogue.

Parole chiave: ballo romantico italiano, Giovanni Galzerani, identità nazionale, archivi locali

Key words: Italian Romantic Ballet, Giovanni Galzerani, National Identity, Local Archives

IL CORSARO DI GIOVANNI GALZERANI: DANZA, MEDIALITÀ E STORIOGRAFIA DEL RISORGIMENTO

Rita Maria FABRIS (*Università degli Studi di Torino*)
ritamaria.fabris@unito.it

Introduzione¹

La prospettiva degli studi di danza, che ne hanno rinnovato negli ultimi venti anni la storiografia,² orienta la scrittura sul balletto romantico italiano in relazione alle circostanze congiunturali in cui «forme di movimento e vita sociopolitica si configurano simultaneamente [...] e la danza raggiunge spesso una maggiore visibilità culturale».³ Per comprendere se e come la danza sia stata usata per proiettare immagini di identità nazionali, è fondamentale la linea di ricerca risorgimentale di Alberto Mario Banti, che rielabora il mito della nazione italiana attraverso modalità narrative derivate dalla coeva produzione letteraria europea di ispirazione romantica.⁴ Tali modalità dovrebbero includere testi spettacolari di balli e opere, secondo il concetto semiotico di Marco De Marinis,⁵ perché costituiscono anch'essi «momenti chiave dell'esperienza culturale romantica italiana» ai quali si affida «una speranza di personale e collettivo risarcimento morale e politico». Si tratta di testi che «intuiscono nel tema 'nazione' un oggetto

- 1 Questo contributo aggiorna alcune questioni presenti nel mio capitolo *L'Ottocento. Il balletto romantico*, in José Sasportes (a cura di), *Storia della danza italiana dalle origini ai giorni nostri*, Torino, EDT, 2011, pp. 183-247. Per le immagini riprodotte ringrazio l'Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana, alla quale appartengono le immagini 1, 2, 3, 6 (copyright © Comune di Milano – tutti i diritti di legge riservati), la Biblioteca Civica Musicale “Andrea Della Corte” – Fondo Della Corte di Torino per l'immagine 4 e l'Archivio del Museo Teatrale alla Scala e Biblioteca Livia Simoni, Milano per l'immagine 5.
- 2 Cfr. Susanne Franco, Marina Nordera (a cura di), *I discorsi della danza. Parole chiave per una metodologia della ricerca*, Torino, UTET Università, 2005.
- 3 Mark Franko, *Danza e politica: stati di eccezione*, in *Ibid.*, pp. 6-29: 7.
- 4 Alberto Mario Banti, *Il Risorgimento italiano*, Roma-Bari, Laterza, 2004, p. 54.
- 5 Marco De Marinis, *Semiotica del teatro. Analisi testuale dello spettacolo*, Milano, Bompiani, 1982.

narrativo che ha un mercato potenziale, e ce l'ha proprio nelle città, cioè fra le non molte persone alfabetizzate [...] in bilico fra la censura e la polizia. [...] Numerose tra le opere di ispirazione patriottica che vengono prodotte da questi intellettuali sono dei veri best seller»⁶ con intrecci e personaggi che si caricano di fortissime valenze simbolico-emoive.

Nella direzione di comprendere il ruolo della danza in questa congiuntura storica, *Il Corsaro* di Giovanni Galzerani (Napoli 1780 – Milano 1865),⁷ azione mimica rappresentata per la prima volta all'Imperiale e Regio Teatro alla Scala di Milano il 16 agosto 1826,⁸ costituisce un laboratorio

6 Alberto Mario Banti, *op. cit.*, pp. 54-56.

7 Inizia la sua carriera con Giuseppe Cajani, di scuola angioliniana e Giulio Viganò, fratello del più celebre Salvatore. Debutta come compositore di ballo a Padova con la riproduzione di *Raul Barba-Bleù* (1811) di Giulio Viganò, ruolo che aveva precedentemente interpretato. Lavora con Gaetano Gioja e ne riproduce i balli, fino a rendersene autonomo e riscuotere successo a Trieste nella creazione originale di *Virginia* (1822) e nel ruolo di Lucio Virginio. Secondo Rita Zambon Galzerani è un compositore colto perché i suoi temi si basano su fonti che spaziano dai classici ai moderni italiani e non. Fra i grandi balli memorabili ci sono *Antigone*, *Oreste*, *Enea nel Lazio*, *Maria Stuarda*, *Il Corsaro*, *Alì Pascià di Giannina*, *Ettore Fieramosca o La disfida di Barletta*, *Ottaviano in Egitto*; fra i piccoli balli *Monsieur de Chalumeau*, *Il coscritto* e *Diavoletta*. Non sappiamo tuttavia se scrivesse personalmente i programmi. La collaborazione con Fanny Cerrito sposta l'attenzione di Galzerani dalle grandi azioni di scuola italiana ai *divertissements*, anche se rimane fedele alla regola che i ballabili dovessero scaturire dal soggetto. Cfr. Rita Zambon, *Alla riscoperta di: Giovanni Galzerani (1ª parte) – L'interprete*, «Chorégraphie», 5 (1995), pp. 35-43; Ead., *Alla riscoperta di: Giovanni Galzerani (2ª parte) – Il coreografo*, «Chorégraphie», 6 (1995), pp. 67-90.

8 *Il Corsaro. Azione mimica in cinque atti del signor Giovanni Galzerani, in Il precipizio o le fucine di Norvegia. Melodramma semiserio da rappresentarsi nell'I. Teatro alla Scala l'Autunno dell'anno 1826*, Milano, Fontana, 1826. Gli interpreti sono: Nicola Molinari (Corrado), Antonia Pallerini (Gulnara), Giudita Bencini (Medora). Le scene di Sanguirico sono: «Parte più amena dell'isola dei Corsari in vicinanza del mare. Vari navigli sono ancorati alla riva» (atto I); «Magnifica sala terrena nel Serraglio di Seid; logge in prospetto chiuse da ricche cortine» (atto II); «Ameno recinto contiguo ai bagni. Notte» (atto III); «Interno di una torre. Porta in prospetto, attigua al mare, chiusa da cancelli» (atto IV); «Grotta nell'isola dei Corsari, con vedute del mare» (atto V). Il ballo viene ripreso da Galzerani e da altri a: Padova, 1827; Reggio Emilia, 1827; Senigallia, 1828 (Pietro Scotti); Napoli, 1830 e 1831, 1832; Cremona, 1830 (Giovanni Fabris); Bergamo, 1831 (Giovanni Fabris); Alessandria 1835; Vienna, 1836, Torino, 1837; Como, 1838; Genova, 1840; Milano, 1842; Bologna, 1843; Firenze, 1845; Roma, 1846; Parma, 1851. Per la fortuna della drammaturgia del ballo nel melodramma cfr. Rita Zambon, *Quando il ballo anticipa l'opera: «Il corsaro» di Giovanni Galzerani*, in Giovanni Morelli (a cura di), *Creature di Prometeo. Il ballo teatrale. Dal divertimento al dramma. Studi offerti a Aurel M. Milloss*, Firenze, Olschki («Studi di Musica Veneta», 23), 1996, pp. 305-313.

di ricerca sui processi storiografici che, a partire dalle prime recensioni sui giornali dell'epoca, si dispiega fino all'ultimo programma di sala del ben più famoso *Le Corsaire* di Adolphe Adam e Joseph Mazilier (Parigi 1856), tuttora presente nei repertori teatrali, con una chiara emersione delle problematiche teoriche prevalenti: l'orientalismo, le varianti drammaturgiche, le interpretazioni da parte di danzatori e danzatrici più o meno noti, la realizzazione di costumi e scenografie spettacolari, che trasportano il pubblico in avventure marinesche.⁹ Poco frequentato è il contesto iniziale di produzione e di ricezione,¹⁰ dove storia e cultura entrano in dialogo attraverso documenti testuali e visivi che permettono, a partire dagli archivi locali, di costruire quell'immaginazione melodrammatica, concetto introdotto da Peter Brooks e ripreso da Carlotta Sorba, per tracciare nuove relazioni fra politica, comunicazione, strutture immaginative ed esperienze sociali del passato.¹¹

La danza teatrale nel Risorgimento (non solo) milanese: tracce e memorie

Fin dalle sue origini rinascimentali la danza italiana si radica nella «condizione del partecipare, dell'essere parte viva con altri di ragioni comuni, etiche, estetiche e talvolta religiose» e i danzatori sono consapevoli di essere

9 Cfr. Teatro alla Scala, *Le Corsaire*, Stagione di Balletto 2022-23 (Programma di sala), Milano, Edizioni del Teatro alla Scala, 2023. Il contributo di Flavia Pappacena, *Il Corsaro di Giovanni Galzerani* (p. 31), si concentra sulla prima produzione del 1826.

10 Cfr. Gabriella Asaro, *Du Corsair de lord Byron au Corsaire d'Adolph Adam et Joseph Mazilier: l'incroyable transformation d'un héros byronien*, in Camillo Faverezani (a cura di), *Dal Levante l'astro nascente. L'Oriente e l'Opera*, Lucca, LIM, 2021, pp. 145-162. Nel pur pregevole contributo manca tuttavia ogni riferimento agli studi storici precedenti. Per un'ampia disamina europea delle turcherie nella danza e nei suoi travestimenti cfr. Michael Hüttler, Hans Ernst Weidinger (eds.), *Ottoman Empire and European Theatre*, vol. V, *Gluck and the Turkish Subject in Ballet and Dance*, Wien, Hollitzer 2019 e in particolare i contributi di Bent Holm, *Between Romanticism and Reality: Dancing Danish Turks (1764-1870)*, pp. 199-224 e Evren Kutlay, *The 'Sultan' image in selected ballets of the Eighteenth and the Early Nineteenth Century (1772-1836)*, pp. 225-240.

11 Cfr. Peter Brooks, *L'immaginazione melodrammatica*, Parma, Pratiche, 1985 (ed. or. *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the mode of excess*, New Haven, Yale University Press, 1976); Carlotta Sorba, *Il melodramma della nazione. Politica e sentimenti nell'età del Risorgimento*, Roma-Bari, Laterza, 2015, pp. 7-16.

dei fantasmi che incarnano i desideri di una comunità.¹² Fino all'Ottocento il ballo teatrale svolge un ruolo culturale importante nella condivisione di pratiche e valori sociali come emerge dalla ricostruzione di quei tratti caratterizzanti le immagini dei corpi in movimento che ci consentono di identificare come 'nazionale' e di sentire 'nostro' un fenomeno artistico che vantava spettatori appassionati i quali, durante la lunga serata teatrale di opera e balli *entr'actes*, fra gli atti del melodramma, non aspettavano che il momento della danza per smettere di conversare e farsi commuovere da verosimili apparizioni. La produzione coreografica italiana si rivela quasi per tutto il secolo molto prolifica di creazioni originali, con decine di coreografi attivi nei numerosissimi teatri dispersi su tutto il territorio nazionale.

A partire dalla riflessione crociana sulla storia, sempre storia contemporanea, perché l'attenzione al passato muove da istanze presenti,¹³ tracciare il ruolo della danza teatrale nell'Italia del Risorgimento significa seguire la catena degli intermediari della trasmissione, con le loro intenzioni e le loro prospettive diverse che operano delle scelte culturali determinanti nella costruzione dell'identità del fenomeno.

Nel 1995 Claudia Celi individua dall'analisi dei libretti di ballo il «genere storico-patriottico», a partire dagli «stessi temi che furono cari a Verdi, più o meno mascherati per via della censura».¹⁴ Giannandrea Poesio approfondisce lo stesso discorso: «Unlike its German and French counterparts, Italian Romanticism – in reaction to the foreign regimes that governed various parts of the country – tended to focus on a patriotic's rediscovery of a glorious, if often imaginary past rather than on phanta-

12 Sisto Dalla Palma, *Presentazione*, in Alessandro Pontremoli, Patrizia La Rocca, *Il ballare lombardo. Teoria e prassi coreutica nella festa di corte del XV secolo*, Milano, Vita e Pensiero, 1987, pp. 1-6.

13 «Il bisogno pratico, che è nel fondo di ogni giudizio storico, conferisce a ogni storia il carattere di "storia contemporanea", perché, per remoti e remotissimi che sembrano cronologicamente i fatti che vi entrano, essa è, in realtà, storia sempre riferita al bisogno e alla situazione presente, nella quale quei fatti propagano le loro vibrazioni» (Benedetto Croce, *La storia come pensiero e come azione*, Bari, Laterza, 1938, p. 5).

14 Claudia Celi, *Percorsi romantici nell'Ottocento italiano*, in Alberto Basso (a cura di), *Musica in scena. Storia dello spettacolo musicale*, Vol. V, *L'arte della danza e del balletto*, Torino, UTET, 1995, pp. 86-131: 118. Oltre a questo genere la studiosa identifica il coreodramma viganoviano, i temi popolari borghesi e i soggetti fantastici. Giovanni Galzerani risulta essere il coreografo più produttivo dopo Salvatore Taglioni, considerate le cronologie dei teatri principali (Scala di Milano, Fenice di Venezia, Regio di Torino e San Carlo di Napoli) fino al 1860 (cfr. *Ibid.*, pp. 94-95).

smagorical and supernatural themes».¹⁵ Anche Debra Sowell riconosce un pluralismo di romanticismi nel ballo italiano,¹⁶ ma bisogna uscire dalla disciplina per indagare prima con Kathleen Kuzmick Hansell poi con Mercedes Viale Ferrero sia il quadro degli interscambi fra cultura, teatro e vita sociale, sia il ruolo anticipatore del ballo rispetto al teatro d'opera,¹⁷ non solo nel caso de *Il Corsaro* di Galzerani, ben analizzato da Rita Zambon nelle varianti drammaturgiche fino alla versione verdiana del 1848.¹⁸

La trasmissione storiografica del capolavoro di Galzerani inizia ad essere costruita dai giornali dell'epoca: Angiolo Lambertini sul «Corriere delle Dame» del 19 agosto 1826, pochi giorni dopo la prima rappresentazione, narra nella rubrica *Cenni teatrali* «l'esito storico annunciando che dopo il primo e il secondo atto venne il compositore chiamato da vivi plausi [...] per la distribuzione bastevolmente distinta delle parti, per una certa armonia di azione, e per l'impareggiabile valore con cui distinguesi ordinariamente l'attore Molinari che in questa produzione poi fa prodigi da rimanere estatici».¹⁹ Francesco Pezzi, l'estensore della «Gazzetta di Milano» scrive il 20 agosto 1826:

Galzerani è forse l'unico compositore che resti della scuola di Gioja, cioè della migliore dopo quella di Viganò, che fu la prima in tutte, surta e trappassata con lui. [...] Galzerani mostra di ben conoscere il riparto dei gruppi, la distribuzione delle masse, l'effetto generale di un quadro. Egli è valente altresì nel preparar situazioni, scegliendo con accorgimento i soggetti,

15 Giannandrea Poesio, *Blasis, the Italian Ballo, and the Male Sylph*, in Lynn Garafo-la (ed.), *Rethinking the Sylph*, Hanover, NH and London, Wesleyan University Press, 1997, pp. 131-141: 133.

16 Cfr. Debra H. Sowell, *A Plurality of Romanticisms: Italian Ballet and the Repertory of Antonio Cortesi and Giovanni Casati*, «Dance Research Journal», Vol. 37, 1 (Summer 2005), pp. 37-54.

17 Ad esempio *La Sonnambula* (1831) di Bellini dal ballo di Jean Aumer, *Maria Stuarda* (1835) di Donizetti dal ballo di Galzerani, il *Nabucco* di Verdi (1842) dal ballo di Antonio Cortesi. Cfr. Kathleen Kuzmick Hansell, *Il ballo teatrale e l'opera italiana*, in Lorenzo Bianconi, Giorgio Pestelli (a cura di), *Storia dell'opera italiana*, V, *La spettacolarità*, Torino, EDT/MUSICA, 1988, pp. 175-306: 272-276; Mercedes Viale Ferrero, *L'invenzione replicabile*, in Maria Ida Biggi, Maria Rosaria Corchia, Mercedes Viale Ferrero, *Alessandro Sanquirico, «il Rossini della pittura scenica»*, Pesaro, Fondazione Rossini, 2007, pp. XXIX-LIV: LIII-LIV.

18 Cfr. Rita Zambon, *Quando il ballo anticipa l'opera*, cit., pp. 305-313.

19 [Angiolo Lambertini], *Cenni teatrali*, «Corriere delle dame», 33, 19 agosto 1826.

ne' quali il contrasto delle passioni e le catastrofi di grande effetto danno sì forte rilievo alla mimica.²⁰

Nel 1842 Francesco Regli ribadisce il successo della ripresa milanese del ballo su «Il Pirata» del 18 gennaio 1842 perché «nella totalità avvi del buono, del bello, del vivace, dell'appassionato... avvi ciò che spesso, a nostra gran noia e con nostro gran dispiacere, non troviamo nei balli odierni [...] ciò che qualifica un compositore cresciuto a sane fonti, educato all'ottima scuola, sostenitore e seguace de' padri dell'arte, allievo d'un Gioja, qual è il Galzerani».²¹ Regli diventa uno dei primi storici dello spettacolo grazie al suo lavoro di giornalista teatrale, che confluisce nella riscrittura delle biografie degli artisti del tempo, il *Dizionario biografico* (1860), riferimento per la storiografia italiana: per l'onore e il decoro della patria in via di unificazione, Regli intende scrivere una storia su artisti, giornalisti, impresari e mecenati, come appartenenti ad un'unica famiglia.²² Tratteggia le linee essenziali della biografia di Galzerani: il contratto di sei anni con Barbaja che gli permette di circolare fra Milano, Napoli e Vienna e i teatri di «alto cartello» in Italia; i numerosi balli, 32, composti alla Scala e il successo del *Corsaro* anche a Firenze, «che lo qualificò di nuovo sommo tra' sommi», la celeberrima interpretazione di Lucio Virginio nel suo ballo *Virginia*, con Annunziata Blasis, l'elenco dei balli grandi e il più celebre ballo di mezzo carattere, *Il Coscritto*. Infine, Regli ribadisce che «dopo Viganò e Gioja, il Galzerani è il coreografo che più emerse nella prima metà del secolo, per ricchezza d'immagini e ragionata condotta. Ossia, ei possedeva la fantasia per creare, e il criterio per ordinare».²³

All'inizio del nuovo secolo il marchese Gino Monaldi, critico e giornalista già prolifico di pubblicazioni su Giuseppe Verdi, scrive la più completa storiografia italiana della danza dell'Ottocento. Di Galzerani, «temperamento artistico sullo stampo di Viganò e del Gioja», sottolinea la scelta di «argomenti più adatti al gusto dei suoi contemporanei».²⁴ Nella seconda metà del Novecento lo storico della danza Gino Tani rileva che il trionfo

20 [Francesco Pezzi], *Il Corsaro; nuovo ballo del compositore Galzerani*, «Gazzetta di Milano», 232, 20 agosto 1826.

21 Francesco Regli, *Il Corsaro*, «Il Pirata», 58, 18 gennaio 1842.

22 Francesco Regli, *Dizionario biografico dei più celebri poeti ed artisti melodrammatici, tragici e comici, maestri, concertisti, coreografi, mimi, ballerini, scenografi, giornalisti, impresari ecc. ecc. che fiorirono in Italia dal 1800 al 1860*, Torino, Dalmazzo, 1860, p. XII.

23 Francesco Regli, *Giovanni Galzerani*, in *Ibid.*, pp. 221-223; 223.

24 Gino Monaldi, *Le Regine della Danza nel secolo XIX*, Torino, Fratelli Bocca Editori, 1910, p. 71.

de *Il Corsaro* dimostra la stretta armonia che legava Galzerani al gusto romantico dei contemporanei,²⁵ mentre Luigi Rossi lo definisce «epigono del Gioja», ancora legato ad un certo classicismo, nonostante *Il Corsaro* avesse avuto un «successo così clamoroso da lasciare per un momento l'illusione di poter tornare alla felice stagione dei deliri per Viganò».²⁶

Kathleen Kuzmick Hansell contestualizza il successo dei balli di Galzerani per la capacità di attrazione del pubblico nel lungo periodo, quasi a costruire quel sistema di repertorio che nei teatri italiani solo l'opera riesce a realizzare, grazie anche al serbatoio di temi e di immagini che i balli offrono all'interno del sistema culturale contemporaneo:

Galzerani firmò il numero di rappresentazioni scaligere più alto di qualsiasi altro suo contemporaneo o successore (più di 1200) e fu attivo anche a Torino, Venezia, Firenze, Bologna, Roma e Napoli. [...] *Il Corsaro* è un caso esemplare della tendenza diffusa tra i coreografi italiani di avvalersi di fonti letterarie famose per trarne la materia dei 'balli grandi': in questo caso, l'omonimo poema di Byron.²⁷

I successivi articoli di Zambon del 1995 ricostruiscono attraverso documenti d'archivio la figura di interprete e di coreografo che ricoprì Galzerani, con un'attenzione specifica per l'estetica romantica presente nel *Corsaro* e per la scuola italiana di pantomima che interpretava emozioni e sentimenti con realismo ed intensità drammatica, grazie a Nicola Molinari e Antonietta Pallerini che, nella celebre scena della prigione del IV atto, commuovevano profondamente il pubblico.²⁸

Più recentemente Gabriella Asaro approfondisce la dimensione politica della creazione del *Corsaro* di Galzerani, contestualizzandola nella ricezione, letteraria e culturale, della figura e delle opere di George Gordon Byron (Londra 1788 – Missolungi 1824):

Lorsque *The Corsair* fit l'objet de sa première adaptation par Galzerani en 1826, la mémoire de Byron était bien vive en Italie où le poète avait vécu

25 Gino Tani, *Giovanni Galzerani*, in Silvio D'Amico (a cura di), *Enciclopedia dello Spettacolo*, Roma, Le Maschere, 1954, vol. V, *ad vocem*, coll. 878-881: 881.

26 Luigi Rossi, *Il ballo alla Scala. 1778-1970*, Milano, Edizioni della Scala, 1972, p. 45.

27 Kathleen Kuzmick Hansell, *op. cit.*, pp. 276-277.

28 Cfr. Rita Zambon, *Alla riscoperta di: Giovanni Galzerani (1ª parte) – L'interprete*, cit.; Ead., *Alla riscoperta di: Giovanni Galzerani (2ª parte) – Il coreografo*, cit., p. 75. Vedi *infra* Immagine 1 – *Gulnara visita Corrado in prigione*.

pendant sept ans en fréquentant les intellectuels et patriotes affiliés à la Carboneria. L'intérêt des compositeurs et librettistes italiens à l'égard de Byron et de son poème était politique: les patriotes voyaient dans l'histoire de Conrad, séparé de Medora et prisonnier de Seyd, une allégorie de l'Italie divisée et sous le joug étranger.²⁹

Per approfondire questa direzione di ricerca, è possibile cogliere le tracce della risonanza simbolica del ballo che rispecchia e progetta il desiderio, non solo della società milanese, di libertà dallo straniero? Quale percezione emerge nel sistema culturale del tempo e quale ruolo gioca la danza, intesa come binomio inscindibile fra danza teatrale e ballo sociale?³⁰ Le opere verdiane si ispirano non solo alla simbologia del ballo, ma anche al travestimento carnevalesco come esperienza sociale fondamentale nella Milano della Restaurazione che costruisce l'anelata identità nazionale.³¹

Travestimento e incorporazione del sentire collettivo: danza, mercato e illustrazione

Il mercato della danza rivela ieri come oggi un'attenzione ai gusti del pubblico locale che impone un continuo adattamento di opere nate altrove e in un altro tempo con danzatori diversi, così da mettere in discussione quel carattere di fedeltà all'originale proprio di ogni traduzione, nell'adesione alla comunità di spettatori con le loro resistenze al cambiamento e con un particolare codice del 'sentire' la danza inscritto nel corpo e stratificatosi nel corso della vita personale e sociale.³² Sulla stessa linea lo storico di danza raccoglie ed elabora con una certa sensibilità ideologica il materiale documentario trasmesso da una società che non si separa da esso.³³ I luoghi deputati alla conservazione del patrimonio coreico non sono certo ingenui,

29 Gabriella Asaro, *op. cit.*, p. 152.

30 Cfr. Fabio Mollica, *La danza di società nell'Italia dell'800*, Bologna, Società di danza, 1995.

31 Cfr. Mercedes Viale Ferrero, *La scenografia della Scala nell'età neoclassica*, Milano, Il Polifilo, 1983, p. 101.

32 Cfr. Isabelle Ginot, *L'identità, il contemporaneo e i danzatori*, in Susanne Franco, Marina Nordera (a cura di), *I discorsi della danza*, cit., pp. 301-321.

33 Cfr. Michel Foucault, *L'archeologia del sapere*, in Paolo Veronesi (a cura di), *Foucault: il potere e la parola*, Bologna, Zanichelli, 1978, pp. 70-91: 72.

ma rispondono a delle logiche di potere facilmente identificabili, in una realtà come la città di Milano: la nobiltà milanese vanta infatti una lunga tradizione fin dal Quattrocento, sia nel ballo sociale sia nella danza teatrale, come testimoniano i trattati di danza e le numerose fonti storiche, che mettono in primo piano il ruolo della corte e delle classi egemoni nella realizzazione di *intermedi* e di eventi di teatralità festiva,³⁴ all'interno dei quali l'autorità costituita celebra le proprie rappresentazioni della realtà e i propri principi di organizzazione e di dominio del mondo sociale.³⁵ Solo da una prospettiva locale si può scorgere il processo determinato dal «fronte comune tra società, le sue istituzioni e i suoi intellettuali per un controllo simbolico del proprio patrimonio storico»,³⁶ che si concretizza in una serie di scelte politiche e produttive e di forme di consumo relative a un immaginario della danza romantica fortemente ancorato alla propria esperienza della storia, al proprio sistema di valori e alla propria identità culturale.

L'interesse per le condizioni materiali, come indica Foucault, porta verso una critica ai documenti in grado di spiegare le scelte che si sono realizzate fra le tante possibili attraverso la descrizione di «istanze specifiche di decisione».³⁷ Il caso milanese costituisce un esempio eloquente a riguardo per la presenza di soggetti politici ed economici che, nel dialogo con i protagonisti della danza dell'epoca, svelano i rapporti di potere insiti nelle modalità produttive.³⁸ L'impresario che si aggiudica la gara d'appalto per la gestione dei teatri deve proporre alla Direzione teatrale le opere, i balli da rappresentare e scegliere gli artisti della stagione. Questi vengono scrit-

34 Cfr. Alessandro Pontremoli, *Intermedio spettacolare e danza teatrale a Milano fra Cinque e Seicento*, Milano, Euresis, 1999.

35 Cfr. Denys Cuche, *La nozione di cultura nelle scienze sociali*, Bologna, Il Mulino, 2003, p. 112 (ed. or. *La notion de culture dans les sciences sociales*, Paris, La Découverte, 2001).

36 Ferdinando Mazzocca (a cura di), *Neoclassico e troubadour nelle miniature di Giambattista Gigola: Milano, Museo Poldi Pezzoli 25 ottobre 1978-14 gennaio 1979*, Firenze, Centro Di, 1978, p. 222. Cfr. anche il recente Chiara Parisio, *Giovanni Battista Gigola e la miniatura nella Milano romantica*, Brescia, Chiara Parisio, 2020.

37 Michel Foucault, *op. cit.*, p. 88.

38 Per le istituzioni deputate al controllo degli spettacoli a Milano, Venezia e Napoli, oltre a Nadia Scafidi, Rita Zambon, Roberta Albano, *La danza in Italia. La Scala, la Fenice, il San Carlo dal XVIII secolo ai giorni nostri*, Roma, Gremese Editore, 1998, cfr. Livia Cavalletti, *Salvatore Taglioni re di Napoli*, «La danza italiana», 8-9, 1990, pp. 109-134, ora in Lynn Garafola (ed.), *Rethinking the Sylph. New Perspectives on the Romantic Ballet*, Hanover, Wesleyan University Press, 1997, pp. 181-196. Per la realtà romana si legga Ornella Di Tondo, *La censura sui balli teatrali nella Roma dell'Ottocento*, Novara, De Agostini Scuola, 2008.

turati attraverso una rete personale di agenti o corrispondenti teatrali presenti in Italia e all'estero, come nel caso del monopolio di Domenico Barbaja (1778-1841), attivo fra Napoli, Milano e Vienna, in grado di cogliere gli umori del pubblico e di sfruttare il 'carattere mercantile' dello spettacolo di danza, i colpi di scena, gli intrighi e soprattutto il virtuosismo quali elementi di sicuro successo sempre rinnovabili, dosati industrialmente. *Il Corsaro* è la prima produzione del nuovo appalto scaligero di Barbaja, subentrato a Joseph Glossop in difficoltà anche per la concorrenza dei teatri minori, quali il Filodrammatici, il Carcano e il Re.³⁹ La scelta per la nuova produzione risente quindi di una temperie culturale venata dal clima della Restaurazione e soprattutto dalla congiuntura storica delle battaglie navali,⁴⁰ dell'assedio e della caduta di Missolungi nelle mani degli Ottomani (23 aprile 1826), narrata settimanalmente sulle pagine del «Corriere delle Dame», nella rubrica del «Termometro politico»,⁴¹ che riaccendono il fenomeno del filellenismo e del byronismo a due anni dalla scomparsa del poeta inglese, avvenuta proprio a Missolungi.

La frequentazione da parte di Byron dell'*élite* culturale milanese aveva avviato una lunga serie di traduzioni e pubblicazioni di *The Corsair*, con un ricco apparato iconografico che ci permette di ricostruire l'immaginazione melodrammatica della figura di Lord Byron-Corsaro e la sua iniziale e sostanziale proliferazione quale *Pathosformel* di warburghiana concezione, energia psichica incarnata che attraversa tempi e luoghi e produce tracce mnestiche.⁴² Se a questo aggiungiamo il ruolo cruciale dell'imma-

39 Cfr. Remo Giazotto, *Le carte della Scala. Storie di impresari e appaltatori teatrali (1778-1869)*, Pisa, Akademos, 1990, p. 71.

40 Il 2 marzo 1826 viene messo in scena *Il Crociato in Egitto, grand-opéra* di Giacomo Meyerbeer, già rappresentato a Venezia due anni prima. Le scenografie grandiose di Alessandro Sanquirico, in particolare il porto di Damietta con l'arrivo del veliero del protagonista creduto morto, costruiscono l'immaginario del tempo sui viaggi per mare e gli incontri fra culture. Cfr. Vittoria Crespi Morbio, Stephen R. Edidin, *Staging the Orient: Visions of the East at La Scala and the Metropolitan Opera*, New York, Dahesh Museum of Art, 2004, pp. 12-15.

41 «Il Corriere delle Dame: giornale di mode, letteratura, belle arti, teatri e notizie politiche» costituisce, insieme alla «Gazzetta di Milano», il principale periodico di riferimento per le recensioni dei balli del tempo, fino alla pubblicazione, a partire dagli anni Trenta, di periodici specializzati.

42 Accanto agli studi di danza sulle strategie memoriali in atto nella fruizione e nella trasmissione di uno spettacolo, di un movimento o di una coreografia, sono fondamentali come pratiche della persistenza e della riemergenza gli studi di Aby Warburg che permettono di intendere le arti sceniche come forme di conoscenza, modi di ricordare, strategie per trattenere il senso e trasformarlo, riserve mnestiche vivificate da

ginazione come agente attivo nella costruzione delle nazioni, come sostiene Sorba, possiamo meglio comprendere il valore delle immagini in movimento prodotti dall'industria dello spettacolo che modificano le condizioni di percezione della realtà, prima dell'avvento degli spettacoli ottici e del cinema.⁴³ La dimensione mediatica del Risorgimento «non solo veicola discorsi elaborati altrove, ma contribuisce a modellarne la fisionomia, in una circolazione di dispositivi narrativi ed espressivi che attraversano terreni diversi».⁴⁴ Il pubblico in cerca di sensazioni forti, colpi di scena, veri e propri effetti speciali, è soggetto a processi di identificazione con i personaggi che agiscono in scena e sempre più curioso di narrazioni e immagini che rappresentino i nuovi miti.

L'impatto mediatico di *The Corsair* costituisce un caso esemplare: «pubblicato nel 1814 (in una giornata fu venduta da John Murray tutta l'edizione di tredicimila esemplari), fu volgarizzato in prosa italiana dal conte Luigi Castiglioni per i tipi di Pomba di Torino (1819) e di Vismara di Milano (1820). Seguì la traduzione in versi del bresciano Giuseppe Nicolini».⁴⁵ La «Gazzetta di Milano» ne traccia la circolazione delle numerose edizioni intorno agli anni del ballo di Galzerani, comprendenti l'apparato iconografico, che varia dalle incisioni seriali del 1824 alle preziose miniature di Giambattista Gigola del 1826.⁴⁶ L'edizione Bettoni del 1824 non riporta il nome del traduttore Nicolini, mentre le tre incisioni di Carlo Dellarocca su disegno di Vincenzo De Marchi presentano le scene memorabili di ogni canto, con il riferimento al verso:

Medora intenta a suonare l'arpa, Canto I; «in questo Tenor quell'Angiol di beltà cantava». Gulnara visita Corrado in prigione, Canto II; «Ei leva il ca-

immaginari individuali e collettivi. Lo spettacolo lontano nel tempo sembra vivere alla confluenza fra memoria e immaginazione e l'interpretazione dello storico diventa una pratica performativa immaginaria: cfr. Susanne Franco, Marina Nordera (a cura di), *Ricordanze. Memoria in movimento e coreografie della storia*, Novara, De Agostini Scuola, 2010, pp. XVII-XXXV: XVIII, e Aby Warburg, *Mnemosyne: l'atlante delle immagini*, Torino, Arago, 2002 (ed. or. *Der Bilderatlas Mnemosyne*, herausgegeben von Martin Warnke, Claudia Brink, Berlin, Akademie-Verlag, 2000).

43 Cfr. Carlotta Sorba, *Il melodramma della nazione*, cit., pp. 11-14.

44 *Ibid.*, p. 15.

45 Chiara Parisio, *Il Decamerone e Il Corsaro nelle miniature di Giovanni Battista Gigola*, Brescia, Grafo, 2003, p. 24. *Il Corsaro. Novella di Lord Byron. Traduzione dall'Inglese*, Milano, Per gli Editori Sig. Bettoni, 1824 è conservata in una collezione privata.

46 Le edizioni sono raccolte in Rita Zambon, *Quando il ballo anticipa l'opera*, cit., pp. 312-313, senza citazione degli apparati iconografici.

po, il baglior de la lampa / Fa dubitargli s'èi ben vegli o sogni» [Immagine 1]. Corrado dinanzi al cadavere di Medora; Canto III; «Fisse lo sguardo, il tremito represses / E rimirolla». ⁴⁷



Immagine 1 – *Gulnara visita Corrado in prigione*⁴⁸

Nel 1825 il pittore Giambattista Gigola avvia il progetto di decorazione de *Il Corsaro*, anticipando la produzione pittorica del filellenismo italiano inaugurato da Francesco Hayez con *I profughi di Parga* dopo i moti rivoluzionari del 1830-1831. La studiosa Chiara Parisio scrive che Gigola aveva una certa familiarità con l'ambiente teatrale fin dalla gioventù, quando raggiunge Roma al seguito di un corpo di ballo e anche se

non siamo in grado di stabilire se per Gigola l'illustrazione del *Corsaro* avesse anche una valenza politica [...] tuttavia, sappiamo che alcuni dei

⁴⁷ Chiara Parisio, *Il Decamerone e Il Corsaro*, cit., p. 29.

⁴⁸ Carlo Dellarocca, *Gulnara visita Corrado in prigione* (disegno di V. De Marchi) da *Il Corsaro. Novella di Lord Byron*, cit., incisione 169x201 mm. (Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana, copyright © Comune di Milano – tutti i diritti di legge riservati).

suoi clienti più fedeli, appartenenti all'aristocrazia milanese, quali i coniugi Confalonieri, Beatrice Trivulzio, moglie di Gian Giacomo e il conte Porro Lambertenghi, sostenevano la cultura di opposizione al regime austriaco.⁴⁹

È noto anche che uno dei committenti del progetto è il marchese Gian Giacomo Trivulzio, famoso bibliofilo e proprietario del palco di proscenio di seconda fila del Teatro alla Scala. Proprio uno dei tre esemplari di *The Corsair*, con una preziosa miniatura, è conservato presso la Biblioteca Trivulziana di Milano e data 1826.⁵⁰

La «Gazzetta di Milano» segnala un'altra edizione del *Corsaro* tradotto dall'inglese in data 8 settembre, poche settimane dopo la prima rappresentazione del ballo che resta in cartellone dal 16 agosto fino al 9 novembre, per 53 serate.⁵¹ Quali sono le motivazioni di tale lungo successo?

Innanzitutto la presenza di Nicola Molinari⁵² e Antonia Pallerini (1790-

49 Chiara Parisio, *Il Decamerone e Il Corsaro*, cit., p. 33.

50 *The Corsair of Lord Byron*, Milano, The Typographical Society of Italian Classics [sic], 1826. Fernando Mazzocca, *op. cit.* Un secondo esemplare è conservato all'Ate-
neo di Brescia, un terzo, il Corsaro Schönborn, si trova in una collezione privata (Cfr. Chiara Parisio, *Il Decamerone e Il Corsaro*, cit.). Solo queste ultime presentano ancora le 13 miniature originali.

51 Andrea Vitalini, *Cronologia*, in *Le Corsaire*, Stagione di Balletto 2022-23 (Programma di sala), cit., p. 54.

52 Nato a Roma alla fine del Settecento, si distingue nell'arte mimica nei balli di Henry, Gioja e Viganò. Nel 1828 sposa Giuditta Bencini e rimane in auge come *primo ballerino per le parti* fino al successo scaligero di Marco Visconti nel 1836. Così viene consegnato alla memoria collettiva: «Nicolò Molinari / pantomimo illustre/ la sete di scontri guerreschi / l'orrore al tradimento / l'amor tenero e fatale di sposo / il forte sprezzo della vita/ cui/ l'anima irrequieta / del bardo britanno fautor degli elleni / pinse nel feroce corsaro / vivamente ritragge sulle scene di Como / nell'autunno del MDCCCXXXVIII / e fa tutti meravigliati / mostrando / quanta sia la potenza del gesto» (B. Lambertenghi, *Iscrizioni. II. Nicolò Molinari*, «Strenna Teatrale Europea», XI, 1848, p. 227). Nella rielaborazione storico-biografica Regli rievoca il sentire del tempo provocato dall'immagine del Molinari: «D'imponente statura, aveva forme ben disegnate; il suo gesto era espressivo; energiche tutte le sue mosse, scintillante il suo sguardo, interessante la sua fisionomia, per cui a meraviglia dipingeva le passioni violente, ardenti, esaltate. Come *Otello* fu inarrivabile; era il vero *Otello* di Shakespeare, il prode guerriero, il figlio dell'Africa preso dal più fervido amore, geloso, fremente nell'ira, come le tigri e i lions de' suoi deserti. Ebbe anche la fortuna di avere a *Desdemona* una Pallerini, al cui lato bisognava necessariamente ispirarsi. Le parti di *Oreste*, di *Pirro*, di *Licinio* nella *Vestale*, d'*Enea* nella *Didone*, di *Faiello* nella *Gabriella di Vergy*, del *Corsaro*, del *Marco Visconti*, del *Marcantonio* nella *Cleopatra*, di *Maometto*, di *Bondelmonte*, di *Masaniello*, e d'altri Balli non pochi gli procacciarono fama non

1870)⁵³, i *primi ballerini per le parti serie* di scuola viganoviana, i nuclei drammatico-espressivi della vicenda, dotati di quella carica energetica forgiata nei tempi dilatati della prassi scenica del coreodramma,⁵⁴ in grado di propagare le espressioni di *pathos* sugli altri personaggi partecipi della loro vicenda e sul corpo di ballo intero, che risponde amplificando la gestualità come in una cassa di risonanza comunitaria, all'interno di uno spazio scenico che a sua volta riverbera con i suoi luoghi aperti o chiusi la luce della ragione o l'oscurità dell'inconscio. Se l'interesse per il 'guazzabuglio' del cuore umano conduce la ricerca romantica nel profondo dell'essere umano, diviso fra «l'elemento dionisiaco della trasgressione e quello apollineo e cristiano della razionalità autocosciente»,⁵⁵ sulle scene i corpi danzanti facilitano i processi di proiezione e identificazione simbolica degli spettatori: il *Corsaro*, l'eroe 'umano' che snuda la sciabola per assalire il Pascià minaccioso, risparmiando però il «debil sesso» del serraglio,⁵⁶ amplifica l'immagine dell'eroe nazionale rintracciata da Banti in un uomo, «un soldato valoroso, pieno di coraggio, pronto a guidare la sua comunità contro i nemici, contro gli oppressori stranieri, leale nei confronti della patria, ma sfortunato, perché qua-

passaggera» (Francesco Regli, *Dizionario biografico*, cit., p. 337).

53 Nasce a Pesaro da una famiglia di artisti. Scoperta sulle scene minori di Milano, diventa la *prima ballerina seria* prediletta da Viganò e da Gioja. Interpreta i personaggi principali sulle scene italiane fino agli anni Quaranta. Così scrive di lei il Ferrario: «Modello di grazia e di morbidezza in ogni mossa e in ogni lineamento della mobilissima sua fisionomia; inimitabile nell'esprimere i più nobili affetti e le passioni più forti, senza mai eccedere né starsi indietro dal vero, rendeva oltremodo drammatico ogni spettacolo [...]. Nel contrasto delle passioni, nell'abbandono in che traggono il cuore, nello smarrimento della ragione, l'abbiam veduta descrivere tutti i gradi del patetico, del lagrimevole, del disperato con tale artificio e con sì squisito senso del vero che l'animo degli spettatori ne fu intenerito come se si fosse trattato di non sognate vicende; [...] ciò che in ispecialità ripone quest'attrice nel primo seggio, oltre la forza dell'espressione, la grazia dei movimenti e la leggiadria delle attitudini, è un volto nel quale le passioni si dipingono con mirabile ingenuità. La natura la fece per l'arte ch'ella professa, e Viganò perfezionò in lei l'opera della natura» (Giulio Ferrario, *Il Costume antico e moderno ovvero storia del governo, della milizia, della religione, delle arti, scienze ed usanze di tutti i popoli antichi e moderni provata coi monumenti dell'antichità e rappresentata con analoghi disegni*, IX, *Europa*, parte III, Torino, Fontana, 1833³ [1818-1823], p. 356).

54 La sempre attuale analisi del coreodramma viganoviano si legge in Ezio Raimondi (a cura di), *Il sogno del coreodramma. Salvatore Viganò, poeta muto*, Bologna, Il Mulino, 1984.

55 Ezio Raimondi, *Romanticismo italiano e romanticismo europeo*, Milano, Mondadori, 1997, p. 68.

56 *Il Corsaro. Azione mimica in cinque atti*, cit., pp. 55-56.

si sempre destinato a una morte drammatica».⁵⁷ Il compositore del ballo, ispirato dai personaggi della novella di Byron, plasma non solo l'immagine monumentale di Molinari-Corsaro⁵⁸ ma anche un nuovo ruolo femminile di Pallerini-Gulnara, che compie in prima persona la vendetta contro il Pascià.

Il primo atto si apre sull'isola dei Corsari, in vicinanza del mare, verso l'Africa: vari navigli sono ancorati alla riva. Si celebrano le nozze di Corrado con la «vaga donzella» che gli rende sopportabile un'esistenza colpevole, Medora. L'occasione è propizia per l'introduzione di una «bellicosa moresca» e danze leggiadre.⁵⁹ Arriva però la notizia che il Pascià ha intenzione di estirpare l'orda dei corsari e Corrado ordina di prepararsi a salpare: i preparativi per il viaggio in mare scandiscono il tempo dell'addio di Corrado a Medora: «Il cannone ha dato l'ultimo segnale: i mozzi salgono sulla cima degli alberi. Manca Corrado. Egli si stacca da Medora, ed ascende rapidamente la nave. Tutti s'apprestano al lavoro; l'agil legno volge la prora; tranquillo è il mare, favorevole è il vento. La nave si allontana», lasciando la novella sposa, inconsolabile.⁶⁰

Nel secondo atto, nel serraglio Seid Pascià festeggia l'imminente sterminio dei pirati barbareschi e sceglie una nuova giovane schiava, offendendo la favorita Gulnara che medita di vendicarsi.⁶¹ Travestito da Der-vis, Corrado si presenta nel serraglio e assale all'improvviso il Pascià mentre irrompono i compagni, che danno fuoco al serraglio e alle navi. Corrado grida ai suoi di rispettare e risparmiare le donne del serraglio e lui stesso corre in aiuto «non isdegna[ndo] reggere sul suo braccio la bella Gulnara»⁶².

57 Alberto Mario Banti, *op. cit.*, p. 56.

58 Sulle scene italiane circolava da anni un altro tipo di eroismo, quello fraterno del peruviano Rolla nei balli di Gioja *La morte di Rolla* (Napoli, 1807) e di Galzerani *La conquista del Perù* (Bologna, 1824). L'episodio del travestimento spagnolo di Rolla per salvare l'amico Alonzo in prigione, durante la spedizione di Francisco Pizarro nel 1527, diventa un elemento seriale che rende possibile il salvataggio delle persone amate soggette all'oppressione dei diversi tiranni.

59 Cfr. *Il Corsaro. Azione mimica in cinque atti*, cit., p. 53. La variazione rispetto alla novella di Byron non è solo una scelta drammaturgica ma anche un indizio dei valori della società milanese, dal cui orizzonte si scosta totalmente il comportamento di Gulnara, schiava orientale di grande fascino e pericolosa.

60 Cfr. *Ibid.*, p. 54.

61 Non è difficile ravvisare la permanenza iconografica del famoso ballo di Jean-Georges Noverre, *Le gelosie del serraglio* (1771). Cfr. Jean-Georges Noverre, *Programmi dei balletti. Selezione di libretti 1751-1776*, a cura di Flavia Pappacena, traduzione di Alessandra Alberti, Roma, Audino 2009.

62 *Il Corsaro. Azione mimica in cinque atti*, cit., p. 56.



Immagine 2 – *Conrad smascherato viene attaccato nella reggia di Seyd*⁶³



Immagine 3 – *Conrad salva Gulnare dall'incendio dell'harem*⁶⁴

63 Giambattista Gigola, *Conrad smascherato viene attaccato nella reggia di Seyd*, miniatura su pergamena, in *The Corsair of Lord Byron*, cit. (Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana, copyright © Comune di Milano – tutti i diritti di legge riservati),

64 Giambattista Gigola, *Conrad salva Gulnare dall'incendio dell'harem*, miniatura su pergamena, in *Ibid.* (Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana, copyright © Comune di Milano – tutti i diritti di legge riservati). Come sostiene Chiara Parisio «l'iconografia della fanciulla sulla spalla dell'eroe riformula il tema classico di Enea che salva Anchise dall'incendio di Troia» (Ead., *Il Decamerone e il corsaro*, cit., p. 39) ma la *pietas* del Corsaro nei confronti delle donne richiama l'eroismo umano in un mondo femminile in trasformazione: il personaggio di Gulnara risulta infatti legato rispetto ai tradizionali valori della famiglia e la «Gazzetta di Milano» prontamente scrive che «non è in posizione da destare negli animi che un sentimento dubbio, e fors'anche disgustoso» per la fermezza di vendicarsi con le proprie mani («Gazzetta di Milano», 232, 20 agosto 1826). D'altro canto, il recensore non manca di notare un eccesso di realismo che la giovane Giuditta Bencini nel ruolo di Medora rappresenta «fra l'abbandono degli affetti alcuna volta un po' troppo coniugali» (*Ibid.*). Di lì a poco Molinari e Bencini convoleranno effettivamente a nozze.

La situazione tuttavia si ribalta e il Pascià riesce a disperdere i corsari e a catturare Corrado, che «solo, ferocemente pugnando, cerca invano onorata la morte fra' suoi nemici». ⁶⁵ Nel terzo atto, l'amenità del giardino in cui si svolge la scena (immagine 4), risulta in grande contrasto con le potenti azioni drammatiche dei soldati del vincitore che «cercano in ogni anfito delle fumanti rovine la traccia dei miseri che i fuggitivi abbandonarono» fino a condurre davanti al Pascià il Corsaro. Gulnara, «debolmente ardita, ricorda coll'accento d'un'amorosa pietà alla facile gelosia d'un Seid, sé stessa e le compagne salvate dalla generosa mano del prigioniero», ma il Pascià con «un freddo sorriso [...] le mostra che nulla v'ha a sperare per Corrado, tutto a temere per lei». ⁶⁶

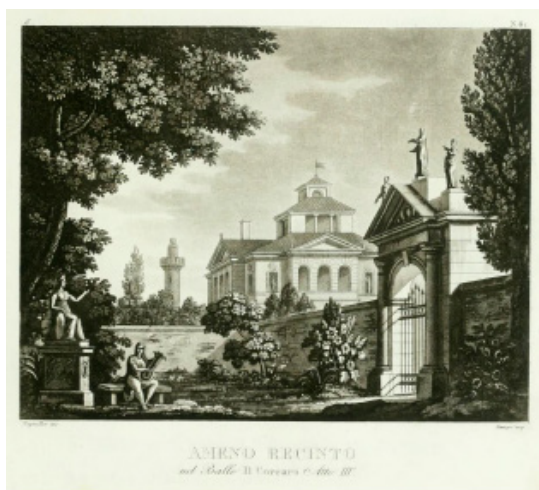


Immagine 4 – Ameno recinto nel Ballo Il Corsaro Atto III ⁶⁷

⁶⁵ *Il Corsaro. Azione mimica in cinque atti*, cit., p. 56.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 57.

⁶⁷ *Raccolta di scene teatrali eseguite o disegnate dai più celebri pittori scenici in Milano*, Incisione, Raccolta Stucchi, vol. 3, n. 81 (Biblioteca civica musicale "Andrea Della Corte" – Fondo Della Corte di Torino). Si tratta delle scene di opere e balli di maggiore successo, cfr. Maria Ida Biggi, Maria Rosaria Corchia, Mercedes Viale Ferrero, *op. cit.*, pp. LIV e 82. L'impianto neoclassico della scena di Alessandro Sanquirico rivela una vivacità immaginativa di «archeologia fantastica», accostando l'architettura napoleonica milanese al minareto sul fondo, la torre dove viene rinchiuso Corrado nell'atto successivo (cfr. Fernando Mazzocca, *op. cit.*, p. 221). Mercedes Viale Ferrero, *La scenografia della Scala*, cit., p. 101. Non risultano conservate altre scene del ballo, anche se qualche risonanza potrebbe avere avuto la scenografia dell'opera *Il Crociato in Egitto* di Meyerbeer con il porto orientaleggiante di Damiata (cfr. Vittoria Crespi Morbio, Stephen R. Edidin, *op. cit.*, p. 13).

Nel quarto atto Corrado viene rinchiuso in una torre, attigua al mare, in attesa della barbara sorte. «Da un'angusta porta inoltrasi una donna, cui veste una leggiara tunica: cauta ella muove il passo. Un bianco braccio di neve solleva la lampada e una delicata mano ne vela la luce»: ⁶⁸ Gulnara vorrebbe essere vendicata dalla mano del suo salvatore che, orgoglioso, rifiuta. Compiuto il delitto da sola, accompagnata da una tempesta dei sensi e degli elementi naturali sul mare vicino, Gulnara libera Corrado che inorridisce alla vista di una goccia di sangue su di lei. Tuttavia, ritrovata la speranza, «salgono entrambi sull'apprestato naviglio, e i prezzolati schiavi fendon l'onde coi remi» verso l'isola dei corsari. ⁶⁹

Nel quinto atto Medora muore di dolore alla notizia che il suo sposo è prigioniero, se non morto. «All'orrore di questa scena quello si unisce dell'elemento. Infuria la tempesta, fischia il vento, romorosi i flutti frangonsi contro gli scogli, e le onde agitano da lungi un leggiero palischermo. Il bruno colore della lacera bandiera ridesta la speranza; gli esperti marinai si lanciano negli schifi... ma ah! Troppo tardi forse. La fragil barca urta contro uno scoglio, s'infrange e s'immerge ne' flutti.» ⁷⁰ Corrado ricompare sulle onde» e riesce a salvare Gulnara, che scopre solo adesso che il suo amato è sposato. Corrado cerca Medora ma «quella che anelava abbracciare è fredda salma! Ei non ritorce inorridito lo sguardo» e furibondo, non esita a gettarsi nel precipizio. ⁷¹

Quale effetto abbia avuto questo ballo è rintracciabile nella memoria dello spettacolo che si ricava dalla raccolta di scene teatrali e soprattutto dagli almanacchi teatrali, «libricciuoli eleganti, stampati su carta finissima, adorni di prelibate incisioni, con copertine a colori ed oro su disegni d'una

68 *Il Corsaro. Azione mimica in cinque atti*, cit., p. 58.

69 *Ibid.*, p. 59.

70 Il significato simbolico di questa scena di naufragio, non presente nella novella di Byron, viene amplificato spettacolarmente nella ripresa di Joseph Mazilier a Parigi nel 1856 dove interrompe la festa da ballo a bordo: «les corsaires et leurs femmes dansent joyeusement jusqu'au moment où le ciel se couvre, menaçant. Une terrible tempête éclate et une foudre tombe sur le navire qui commence à couler; les corsaires implorent le pardon et le secours divin mais le vaisseau est englouti par la mer» (Gabriella Asaro, *op. cit.*, p. 160). Si tratta di uno dei maggiori successi nella storia dell'Opéra di Parigi, grazie anche agli effetti speciali della tempesta e del naufragio (cfr. Sergio Trombetta, *Amori, tempeste, grotte e corsari*, in Teatro alla Scala, *Le Corsaire*, Stagione di Balletto 2017-2018, Programma di sala, Milano, Edizioni del Teatro alla Scala, 2018, pp. 43-51: 43).

71 *Il Corsaro. Azione mimica in cinque atti*, cit., p. 61.

varietà inesauribile»,⁷² destinati in generale a servire da dono per Natale e Capodanno, dedicati alle dame e contenenti nello specifico scaligero, oltre ad articoli di storia del teatro, un sunto dei libretti e delle recensioni di tutte le messe in scena, oltre all'elenco di tutti i proprietari dei palchi del teatro. Tali prodotti di lusso della nascente industria libraria sono interpretabili come discorsi impersonali di tipo mercantile, di «trita divulgazione»,⁷³ il cui successo indica però quale sia la filosofia dell'epoca, «quale massa di sentimenti e concezioni del mondo predomini nella moltitudine silenziosa»,⁷⁴ e come questa si possa condensare in un'immagine analoga della percezione del tempo: Molinari è travestito alla orientale, nel momento dell'assalto a sorpresa nel serraglio del Pascià (atto II), coi baffi cadenti che evidenziano il profilo e lo sguardo rivolto alla sua sinistra, mentre il braccio destro è sollevato sopra la testa e la mano ha appena estratto la scimitarra, pronta a colpire, una formula gestuale propria della figura eroica di Eracle «identificato con il suo corpo e soprattutto con il suo invincibile braccio»,⁷⁵ che si riattiva in questo momento storico. La mano sinistra sul fianco è nascosta da una fascia rossa,⁷⁶ che avvolge il busto ricoper-

72 Ettore Verga, *Storia della vita milanese*, Milano, Moneta, 1984² [1931], p. 472.

73 Marino Berengo, *Intellettuali e librai nella Milano della Restaurazione*, Torino, Einaudi, 1980, p. 188.

74 Antonio Gramsci, *Letteratura e vita nazionale*, Torino, Einaudi, 1987, p. 104.

75 Nicole Loraux, *Il femminile e l'uomo greco*, Roma-Bari, Laterza, 1991, p. 120 (ed. or. *Les expériences de Tirésias. Le féminin et l'homme grec*, Paris, Gallimard, 1990).

76 Reminiscenza napoleonica? La mano destra è nascosta nel panciotto in *Napoleone nel suo studio* di Jean-Louis David (olio su tela, 203,9x125,1, Washington D.C., National Gallery of Art, 1812), mentre la fascia rossa è presente nel *Ritratto di Napoleone* di Andrea Appiani (olio su tela, 100x75 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum, 1805 ca.). La percezione di questa postura è descritta da Andrea De Jorio: «Diversi sono i significati della mano compressa sul fianco, che riduconsi principalmente ad esprimere le seguenti passioni. 1. *Autorità, Pretensione di sé*. A tal posizione aggiungendovi il busto ritto e pettoruto, non che la testa elevata, anzi un poco indietro, non solo i Napoletani, ma benanche tutte le nazioni sogliono rappresentare le persone che hanno o si appropriano con fondamento, o senza, talenti, forza, o superiorità di qualunque genere si tratti. In quest'atteggiamento per lo più si vedono dipinti i Sovrani, i Generali, gli Eroi, gli Orgogliosi ec.» (Andrea De Jorio, *La mimica degli antichi investigata sul gestire napoletano*, Napoli, Stamperia e cartiera del Fibreno, 1832, rist. anast. Napoli, Associazione napoletana per i monumenti e il paesaggio, 1863, pp. 184-185). Inoltre si legge nelle note *Lettere intorno alla mimica di G. G. Engel*, Milano, Presso Giovanni Pirrotta, 1818-1819, tomo I, p. 76: «Ove all'orgoglioso piaccia tenere imbisacciata una mano nella sottoveste, preferisce il sommo del petto, e volentieri si reca l'altra rovesciata sul fianco, volgendo il gomito un poco all'innanzi; il capo lo gitta alquanto in dietro i piedi li tiene volti in fuori». Cfr. anche De Jorio, *op. cit.*, p. 186.

to a strati: sotto si intravede un abito azzurro, sopra un gilet verde con ricami dorati, mentre i pantaloni e le maniche ampie sono bianche con ricami dorati, le scarpe verdi e oro, il copricapo rosso circondato da una fascia bianca, rossa e verde, spia del tricolore identitario. Lo spostamento di peso confermerebbe il movimento sospeso alla fine dell'estrazione della scimitarra dall'elsa (immagine 5): questo atto di forza che sollecita il desiderio di libertà acquista maggiore leggibilità se confrontato con una miniatura dell'edizione del 1826 di *The Corsair of Lord Byron*, che illustra l'attesa di Medora, vestita di bianco, rosa e verde. Il miniaturista Gigola arriva a rivaleggiare col testo poetico nella raffigurazione degli stati d'animo: in riva al mare, Medora con i capelli e un velo bianco al vento, indossa una tunica rosa cinta sotto il seno da una fascia verde. Il volto è di profilo verso il mare, ma gli occhi sono bassi, la bocca in un'espressione dolorosa, le dita delle mani incrociate,⁷⁷ il piede di appoggio sfiorato dalle onde, l'altro di lato sotto la lunga veste bianca (immagine 6). La stessa postura sommersa, di profilo e con gli occhi abbassati che caratterizza le incisioni in vesti azzurre delle protagoniste dei balli *Gabriella di Vergy* e *Dircea* nei rispettivi almanacchi,⁷⁸ ma la malinconia di Medora, simbolo dell'amore romantico contrastato dagli oppressori, si riveste dei colori della patria desiderata.

Nella «Biblioteca Italiana» che pubblicizza il volume e le singole illustrazioni nel 1828 si legge

Volendo darne un saggio, noi prendiamo a descriverne il secondo esemplare, essendo il primo già esitato. [...] Nell'ottavo quadretto Medora è rappresentata assorta in sì affannosa meditazione sulla riva del mare, che è in pericolo d'essere preda dell'onde. La solitudine della scena e la tristezza dell'amorosa donzella commovono gagliardamente. Il contorno addita un mostro che tiene nelle sue tenaglie due Amorini, ai quali stringe il petto per soffocarli. Così è dinotato l'affanno dei due amanti.⁷⁹

77 Cfr. Andrea De Jorio, *op. cit.*, pp. 187-189: l'autore mette in relazione il gesto delle «mani in pettine» sotto la pancia con il volto languido e gli occhi fissi al suolo, «quasi voglia dinotare l'oppressione e l'impossibilità di mettersi in azione», sentimento proprio di «afflizione dello spirito».

78 I. R. *Teatro alla Scala. Almanacco 1824*, Milano, Presso li Fratelli Ubicini, s.d. e I. R. *Teatro alla Scala. Almanacco 1827*, Milano, Presso li Fratelli Ubicini, s.d..

79 «Biblioteca italiana», 1828, pp. 91-94, ora in Chiara Parisio, *Il Decamerone e Il Corsaro*, cit., pp. 75-76.



Immagine 5 – Corrado
nel ballo Il Corsaro⁸⁰



Immagine 6 - Medore attende
invano il ritorno di Conrad⁸¹

La precedente edizione del 1826 risulta quindi *sold out* e anche la «Gazzetta di Milano» riporta in data 20 marzo il riferimento all'articolo della «Biblioteca Italiana» su *Il Corsaro di lord Byron: edizione in originale inglese [...] ornata di quadretti, vignette ecc. da Giambattista Gigola.*⁸²

Le scene e i personaggi memorabili che compaiono nelle tredici miniature sono: il ritratto di lord Byron, Conrad il corsaro, il ritrovo dei corsari, Conrad riceve missive dalla spia greca, il canto di Medore, l'addio di Conrad a Medore (con la stessa iconografia dell'addio di Romeo a Giulietta nella precedente edizione illustrata da Gigola),⁸³ Conrad smascherato

80 Incisione di Carlo Dellarocca di *Corrado (nel ballo Il Corsaro)* in *I. R. Teatro alla Scala. Almanacco 1828*, Milano, Presso li Fratelli Ubicini, s.d. (Archivio del Museo Teatrale alla Scala e Biblioteca Livia Simoni, Milano).

81 Giambattista Gigola, *Medore attende invano il ritorno di Conrad*, miniatura su pergamena, in *The Corsair of Lord Byron*, cit. (Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana, copyright © Comune di Milano – tutti i diritti di legge riservati).

82 «Gazzetta di Milano», 80, 20 marzo 1828.

83 Chiara Parisio, *Giulietta e Romeo nella illustrazione di Giovanni Battista Gigola per*

viene attaccato nella reggia di Seyd,⁸⁴ Conrad salva Gulnare dall'incendio dell'harem, Gulnare visita Conrad in prigione, Gulnare si appresta ad uccidere Syed, Gulnare fa liberare Conrad dalle catene, Medore attende invano il ritorno di Conrad, Conrad trova il cadavere di Medore.

All'inizio del 1828 la «Gazzetta di Milano» segnala che «La festa data mercoledì a sera dal conte Bathiany vinse l'aspettativa».⁸⁵ Si tratta di una Festa da Ballo a Costumi, che ritualmente si organizza a carnevale, ma che in questo anno assume una valenza spettacolare e simbolica particolarmente significativa per il nostro discorso: non solo i nobili invitati si travestono come i personaggi dei balli e delle opere più famose, ma il giovane Casimiro Batthyany danza nella quadriglia greca e «faceva assai bella mostra di sé, rappresentando il personaggio di quel Corrado in cui la mirabile fantasia di Byron ci ha quasi costretti ad amare un nome di spavento e di morte».⁸⁶ Il costume, come tutti gli altri, è disegnato da Francesco Hayez che coglie l'atteggiarsi alla moda greca quale segno di modernità e avvia la pittura filellenica.⁸⁷ Nello stesso anno vengono pubblicati i figurini dei circa 50 costumi con l'elenco delle quadriglie, capeggiate dal Conte Batthyany travestito da Capo de' Montenegrini: Malek-Adel, Otello, Francesco I re di Francia, montanari scozzesi, Bravi del 1500, Banditi Calabresi, Schiavoni, Nobili Portoghesi, Dame della Corte di Caterina de' Medici, Cosacchi e personaggi storici e moderni, fra i quali appunto il Corsaro greco.⁸⁸

Il filellenismo vissuto dagli spettatori come uno dei travestimenti delle speranze patriottiche italiane emerge dalla critica liberale ai dipinti di Francesco Hayez, i cui soggetti storici vengono interpretati quali allusioni alla storia risorgimentale italiana, come ad esempio il quadro su un al-

Ferdinando III d'Asburgo-Lorena, Brescia, Grafo, 2002.

84 La descrizione della «Biblioteca Italiana», XLIX, 1828, p. 93 sembra invece fare riferimento al momento immediatamente precedente (e comunque non coincidono gli elementi della cornice): «Succede poi il quinto quadretto. Ivi è espresso Corrado travestito da Dervis innanzi al bascià Seid che lo interroga intorno ai corsari. La forma dei vestiti, la vaghezza dei colori, gli atteggiamenti e i manifesti sensi degli astanti rendono interessantissima questa dipintura. Il contorno è formato tutto di varj mostri marini e di donne ch'essi vannosi fra loro rubando. Tutto è a chiaroscuro a fondo d'oro».

85 «Gazzetta di Milano», 33, 2 febbraio 1828.

86 «Biblioteca Italiana», XLIX, 1828, p. 107.

87 Chiara Parisio, *Il Decamerone e Il Corsaro*, cit., p. 35.

88 *Elenco dei principali costumi Vestiti alla Festa da Ballo data in Milano dal Nobiliss.mo Sig. Conte Giuseppe Batthyany. La sera del 30 gennaio 1828*, Milano, presso Giuseppe Elena, 1828-1829. Ora consultabili in www.comune.milano.it/graficheincomune.

tro episodio della recente storia greca: *Gli abitanti di Parga che abbandonano la loro patria* (1826-1831).⁸⁹ Se il fervore patriottico non è dichiarato espressamente dall'intenzionalità degli artisti, quanto nella ricezione delle opere, come nel caso dei melodrammi di Giuseppe Verdi,⁹⁰ si possono rintracciare nelle pubblicazioni divulgative dell'epoca dei dettagli permanenti: nell'*Almanacco del Teatro alla Scala* del 1832, ad esempio, l'incisione mostra Il Disertore Svizzero dell'opera omonima inconfutabilmente vestito in uniforme bianca, rossa e verde e con la mano destra che indica se stesso, mentre la sinistra punta il dito verso terra, a dire: «io, qui», mentre così esordisce l'articolo della cronaca dello spettacolo: «se si cercasse dove sta l'interesse nel Disertor Svizzero di Romani, io direi che sta nel ferventissimo amore di patria, che forma la base principale del carattere del protagonista».⁹¹

In altri casi, nel corso degli anni Trenta, la storia viene vissuta come 'patria' proprio grazie alle azioni drammatiche più provocanti, più coinvolgenti nella narrazione scenica, perché consentivano quel processo di proiezione e identificazione degli spettatori nella vita trasfigurata ed intensificata dei corpi danzanti, come nel ballo di Antonio Cortesi *L'ultimo giorno di Missolongi* (Venezia, 1833) «un omaggio alla virtù sventurata» di un episodio della guerra di indipendenza greca contro i Turchi, conclusa da pochi anni⁹². L'eroico sacrificio per la patria ritorna a vivere sulle scene,

89 Maria Cristina Gozzoli, Fernando Mazzocca (a cura di), *Hayez*, Milano, Electa, 1983.

90 La controversa questione del patriottismo di Verdi acquista però una diversa credibilità nella prospettiva del cosiddetto 'consumo' musicale (cfr. Carlotta Sorba, *Teatri. L'Italia del melodramma nell'età del Risorgimento*, Bologna, Il Mulino, 2001, pp. 12-13).

91 I. R. *Teatro alla Scala Almanacco 1832*, Milano, presso li Fratelli Ubicini, 1831, p. 49. Si tratta de *Il disertore svizzero ovvero la nostalgia: melodramma in due atti da rappresentarsi nell'I. R. teatro alla Canobbiana la primavera del 1831*, Milano, Gaspare Truffi, 1831.

92 Elena Ruffin, Giovanna Trentin, *Catalogo generale cronologico dei balli teatrali a Venezia dal 1746 al 1859*, in José Sasportes (a cura di), *Balli teatrali a Venezia (1746-1859)*, Milano, Ricordi («Drammaturgia musicale veneta, 30»), 1994, I, pp. 184-289: 183 e 288. La musica è espressamente composta da Luigi Viviani. Gli interpreti sono: Antonio Ramaccini (Capsali), Teresa De Paolis (Crise). Le scene sono: «Bastioni in rovina» (atto I); «Luogo remoto» (atto II); «Campo ottomano collocato sur una delle colline inferiori dell'Arcacinto» (atto III); «Tenda delle schiave del Bascià» (atto IV); «Tempio in rovina» (atto V). Il ballo è ripreso a: Torino, 1834; Venezia, 1835; Milano 1836 e 1862 (messo in scena da Gaspare Pratesi). Nell'*Avvertimento* del libretto milanese del 1836 scompare «l'eroismo di un popolo immolato», mentre fra i personaggi non appare il figlio della coppia protagonista (cfr. *L'ultimo giorno di Missolongi ballo eroico in cinque atti di Antonio Cortesi*, in *Belisario tragedia lirica in tre parti da rappresentarsi nell'I. R.*

nella rievocazione dell'immagine de *Il Corsaro*, attraverso il travestimento da Turco del prode Capsali per salvare la sua amante Crisa rapita dal Bascià. Ma soprattutto emerge una più complessa immagine dialettica dove si contrappongono il furore dionisiaco e la speranza cristiana, nel momento finale dell'ultimo assalto dei Turchi alla città: dopo i vani tentativi dei fidanzati Crisa e Capsali di respingere i nemici dalle mura, «vecchi, donne, fanciulli si raccolgono stretti nel tempio, e Capsali accende alla sacra lampa la miccia. Sostenendo d'un braccio l'amorosa sua Crisa, agitando con l'altro il fuoco vendicatore, aspetta intrepido il fatale momento. Esso è giunto: d'ogni parte inonda il nemico, e Capsali accende le polveri. Missolongi non è più». ⁹³

Nel 1826 lunghe narrazioni avevano accompagnato lettori e lettrici del «Corriere delle Dame» a seguire con trepidazione le vicende di Missolongi e le ardite incursioni navali dei corsari greci. In questo contesto politico, culturale e percettivo si produce, realizza e riceve il *Corsaro* di Galzerani, in una dimensione mediatica che unisce istanze locali, nazionali e internazionali, «un movimento risorgimentale che con le sue narrazioni, i suoi eroi, i suoi simboli conoscerà una prima vera uscita allo scoperto nel triennio 1846-1849», ⁹⁴ e nelle ben più famose navigazioni garibaldine. ⁹⁵

Teatro alla Scala. L'Autunno 1836, Milano, Presso Luigi di Giacomo Pirola, 1836, p. 41).

⁹³ *Ibid.*, p. 48.

⁹⁴ Carlotta Sorba, *Il melodramma della nazione*, cit., p. 14.

⁹⁵ Cfr. Alfonso Scirocco, *Garibaldi. Battaglie, amori, ideali di un cittadino del mondo*, Roma-Bari, Laterza, 2001.

ROMANTICISMI



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

**Et les navigatrices?
George Sand, Flora Tristan
et les autres**

Laura Colombo

ANNO VII – 2022

ET LES NAVIGATRICES ? GEORGE SAND, FLORA TRISTAN ET LES AUTRES

Laura COLOMBO (*Università degli Studi di Verona*)

laura.colombo@univr.it

RÉSUMÉ : Plus habituées à une pénible navigation dans les rédactions ou les antichambres des éditeurs, les écrivaines romantiques ont toutefois laissé une pléthore de récits ou œuvres de fictions relatifs au voyage, où la navigation a une grande part. Transocéaniques, méditerranéennes ou fluviales, autobiographiques ou fictionnelles, chez Flora Tristan, Suzanne Voilquin, Valérie de Gasparin, George Sand ces navigations sont le point de départ de réflexions intimes, personnelles ou sociales, et encore sur la féminité et la condition des femmes, élargies au niveau international, dont les aventures maritimes constituent le contrepoint.

ABSTRACT: More accustomed to an arduous navigation in the editorial offices or the antechambers of publishers, Romantic women writers nevertheless left behind a plethora of stories or fictions relating to travel, in which navigation plays a large part. Transoceanic, Mediterranean, or fluvial, autobiographical or fictional, in the works of Flora Tristan, Suzanne Voilquin, Valérie de Gasparin, George Sand, these navigations are the starting point for intimate, personal or social reflections, in particular on femininity and the condition of women, extended at an international level, of which maritime adventures are the counterpoint.

MOTS CLÉS: navigation, écrivaines françaises, George Sand, Flora Tristan, Suzanne Voilquin, Valérie de Gasparin, XIXe siècle.

KEYWORDS : Navigation, French Women Writers, George Sand, Flora Tristan, Suzanne Voilquin, Valérie de Gasparin, 19th Century

ET LES NAVIGATRICES ? GEORGE SAND, FLORA TRISTAN ET LES AUTRES

Laura COLOMBO (*Università degli Studi di Verona*)

laura.colombo@univr.it

« Partir et écrire : double émancipation dans une société qui veut limiter le territoire des femmes »¹ à l'ombre de la maison. La remarque est désormais presque évidente, après des décennies de féminisme, mais encore pleine de signification. Certes, au XIXe siècle, les femmes côtoient tous les mouvements d'exploration du proche et du lointain, qu'elles repèrent par les récits de voyage, les sociétés savantes, les musées, les inventaires et les cartes,² mais en fait, les écrivaines semblent davantage habituées à une plus pénible navigation parmi les rédactions des journaux et les anti-chambres des éditeurs, qu'aux voyages réels, ou à leur organisation.

Quelques exceptions notables sont toutefois présentes. Épouses de voyageurs ou diplomates, exilées ou partant à la recherche des origines ou d'une société meilleure, voire 'pirates' aux extraordinaires exploits, ou 'touristes' naviguant sur les rivières et engendrant des fleuves de symbolismes, entre réalisme, comptes rendus et imagination, les femmes ont laissé une pléthore décrits, autobiographiques ou de fiction, qui nous intéresseront par leur relation à la traversée de l'eau, élément bien féminin d'ailleurs.

On ne pourra ici que donner quelques pistes de recherche, qui seront développées plus tard, mais qu'il nous a semblé utile d'accueillir dans ce numéro, comme premiers points de repère, en commençant et en finissant par deux archétypes, Flora Tristan et George Sand.

Si les femmes pirates, *atopoi* cabotant entre pouvoir traditionnel du charme féminin et assomption de force et d'autorité viriles, commandement de flottes innombrables et batailles navales épiques, font l'objet de nombreuses évocations, ou sont auteures, elles aussi, de 'règlements' pour leurs matelots, « à respecter sous peine de mort »,³ comme Ching

1 Françoise Lapeyre, *Le Roman des voyageuses françaises (1800-1900)*, Paris, Payot & Rivages, 2008, p. 10.

2 Cf. *Ibid.*, p. 9.

3 « Réglementation interne » qui « interdit de prendre à titre privé la moindre chose du butin », qui sera enregistré et dûment partagé ensuite, et prescrit « que personne ne devra débaucher pour son plaisir les femmes captives », qui, si riches, feront l'objet d'une rançon de la part de leurs familles, et, si pauvres, seront 'vendues' aux membres

Shi (1775-1844), objet également de maints ressouvenirs dans les médias contemporains,⁴ les mouvements ou les utopies de réforme de la société recherchent un ailleurs qui se situe aussi au-delà des mers.

Avant les *Promenades dans Londres*, traversée parmi les pauvres et les déshérité(e)s de la capitale anglaise, bien plus éloigné est le but de la navigation de Flora Tristan, qui laisse dans les *Pérégrinations d'une paria* un long récit, poignant du point de vue biographique mais riche également du point de vue sociologique, de son trajet de la France au Pérou.⁵

Le texte présente trois chapitres sur la période de la navigation transocéanique, dont deux titres reprennent le nom des deux navires utilisés, et un « La vie de bord » ; et là, une première remarque s'impose, à savoir que la navigation s'avère ici bien dépendante de l'état d'âme de l'auteur. Le récit de cette Odyssée dramatique à la recherche d'une famille qu'elle n'avait pas, en fuite également de la violence de son mari, comme on le sait, voyage teinté de regrets et d'espoirs pas grandement entretenus, « mission »⁶ personnelle et exploration ensuite de la condition des femmes d'Aréquipa, se développe de façon chronologique, et le chapitre consacré au départ s'ouvre par l'image emphatisée de la séparation, des adieux des passagers, le capitaine essayant de la consoler au moment de l'embarquement définitif. La description suit du brick, *Le Mexicain*, « fin voilier » bien approvisionné, aux « emménagements » très commodes mais exigus,⁷ et de son équipage, dont le capitaine, M. Chabrié, qu'elle avait déjà connu à Paris, à l'« éducation soignée », mais au caractère « affreux », à « l'admirable voix de ténor », qui le rendrait fait « pour chanter à l'Opéra »,⁸ assis-

de l'équipage pour 40 dollars, sous la surveillance de l'économe... Sur Ching Shih (dont l'auteur retient ici le nom de Ching Yih Saou, 'épouse de Ching YI') v. Marie-Ève Sténhuit, *Femmes pirates. Les écumeuses des mers*, Paris, Éditions du Trésor, 2015, p. 113-138 : 120, 124-125).

4 En Italie, elle est l'héroïne du film *Cantando dietro i paraventi*, d'Ermanno Olmi, de 2003, et en France, également d'une série de BD, *Shi Xiu. La reine des pirates*, scénario de Nicolas Meylaender, dessins de Wu Ching Song, Paris, Les éditions Fei, 4 volumes, 2011-2015. Cf. Laura Colombo, *Ching Shih femme pirate des mers de la Chine du sud en Italie et en France*, communication au Colloque international *Imaginaires maritimes*, Université du Havre, 6 et 7 octobre 2017. Je profite pour remercier ici encore Véronique Bui, pour m'avoir invitée à ce Colloque si intéressant.

5 Partie le 7 avril 1833 de bordeaux, elle en repartira en juillet 1834 pour l'Angleterre et rentrera à Paris en janvier 1835 (Cf. Stéphane Michaud, *Dossier*, dans Flora Tristan, *Pérégrinations d'une paria*, Arles, Actes Sud, 2004, p. 667).

6 Flora Tristan, *Pérégrinations d'une paria*, Arles, Actes Sud, 2004, p. 47.

7 *Ibid.*, p. 67.

8 *Ibid.*, p. 69.

té par son second, M. Briet, « faisant, en 1815, partie des gardes de l'empereur » et M. David, « type du Parisien qui a couru le monde »⁹ et dandy.

Un classique ce sont les scènes de tempête et des « effrayants rugissements » entendus de la cabine à cause du mal de mer, les « vagues courroucées » qui s'élèvent « comme de hautes montagnes autour de notre navire ».¹⁰

Les 133 jours de navigation permettent une relation détaillée de la vie de bord, de l'internationalisme des matelots, des attentes déçues, car aucun 'baptême' n'a lieu sur la Ligne, mais aussi la description de paysages extraordinaires, le lever du soleil dans toute sa magnificence, et « rien de plus sublime [...], d'une plus éblouissante beauté que le coucher du soleil entre les tropiques ! [...] les effets magiques de lumière » impossibles à reproduire, selon un *topos* répandu, par l'écriture ni par la peinture.

Et c'est bien la longue durée de la navigation, avec ses péripéties, qui constitue un prologue important. La navigation toutefois constitue une mise en abyme de la narration, confirmée d'ailleurs par la référence aux livres,¹¹ avec description du milieu, de l'intérieur du navire, de l'éthopée des passagers et des matelots, des récits et des dialogues, non sans un certain victimisme qui connote toujours l'auteure. De l'aventure 'sentimentale' également, avec la cour insistante que lui fait le capitaine, amoureux de la 'demoiselle', comme elle-même se présente, pour éviter les questions. Fixation au traumatisme ou recherche de confirmation de son charme, elle se représente également, dans ce chapitre, par un autoportrait physique,¹² avant de continuer d'évoquer ses dilemmes éthiques, comment réagir à la cour du capitaine, se présentant comme une fille mère, occasion pour une discussion sur le mariage, indice premièrement de l'abolition en France du divorce, qu'elle invoquera à l'avenir d'ailleurs.

La deuxième étape, du Chili au Pérou, à bord du *Léonidas*, est beaucoup plus brève, et occasion seulement pour des portraits de l'équipage et des passagers américains, dont un « *transatlantique gentleman* », doué « de tact et de discernement »¹³ mais pas à la hauteur d'un artiste. Au-delà de ces croquis et de ces rencontres décevantes, au-delà de l'occasion ratée de refaire sa vie, tant du point de vue familial qu'amoureux, au-delà des déboires des tempêtes ou du mal de mer, ou des beautés naturelles, ce qui ressort est la représentation de la mer comme séparation absolue, qui

9 *Ibid.*, p. 71 et 72.

10 *Ibid.*, p. 76.

11 *Ibid.*, p. 144.

12 Cf. *Ibid.*, p. 152.

13 *Ibid.*, p. 194.

revient dans la conclusion. Le dernier jour, « j'eus plusieurs visites de Lima ; c'étaient les derniers adieux. Vers cinq heures, on leva l'ancre, tout le monde se retira : et je restai seule, entièrement seule, entre deux immensités, l'eau et le ciel ».¹⁴ Mais on sait combien ce voyage, et le livre, « manifeste social »,¹⁵ qui en est issu, ont été importants pour son engagement futur, et pour les contacts pour l'*Union Ouvrière*. D'ailleurs, le mot paria avait déjà été ennobli et féminisé par Mme de Staël dans *De la Littérature* aux abords du siècle, définissant ainsi les « femmes qui cultivent les lettres » et leur « singulière existence »,¹⁶ comme celle de Flora d'ailleurs, qui, après ce voyage, continuera bien sa carrière d'écrivaine, de « lutteuse pour le bien-être de l'humanité »,¹⁷ avant sa mort prématurée et tragique.

Les reportages des femmes concernent aussi la Méditerranée, *mare nostrum* mis au service de l'idéal, social ou religieux. Autre femme engagée, et journaliste, disciple des socialismes utopiques, de Saint-Simon et d'Enfantin, fondatrice ou collaboratrice de *La Femme libre*, puis de *La Femme nouvelle* et de *La Tribune des femmes*, Suzanne Voilquin monte sur le *Milnarese* le 13 novembre 1834,¹⁸ destination l'Égypte, où devrait habiter la femme-messie.

Elle ne publie que plus tard, en 1866, ses *Souvenirs d'une saint-simonienne en Égypte vers 1830*, où l'évocation des 24 jours de navigation se partage là aussi entre la description des passagers, la sociabilité des repas, avec un renvoi intertextuel à Sand, un « excentric man » allemand lui rappelant *Tremnor* [sic] dans *Lélia*¹⁹, et les variations sur les *topoi* de la description. Elle jouit « du beau spectacle » de la « mer phosphorescente » de la lune « se reflétant sous la forme d'une pluie de diamants dans la mer légèrement ondulée » de la Sardaigne,²⁰ mais souffre également les jours de tempête, clouée dans sa cabine, et comprend à l'arrivée « la joie bruyante des marins qui se retrouvent à terre [...]. Malgré mon enthousiasme pour les sublimes effets de la mer, je regardais avec bonheur le mouvement de la vie sociale ».²¹

14 *Ibid.*, p. 659.

15 Ronald Le Huénen, Pérégrinations d'une paria : voyage, bâtardise, écriture, in « The Romanic Review », 98, 1, 2007, p. 71-82 : 76.

16 Madame de Staël, *De la littérature*, Paris, GF Flammarion, 1991, p. 341-342.

17 Mario Vargas Llosa, *Le Paradis – un peu plus loin*, Paris, Gallimard (« Folio »), 2011, p. 215.

18 Cf. Suzanne Voilquin, *Souvenirs d'une fille du peuple ou la saint-simonienne en Égypte 1834-1836*, Paris, Sauzet, 1866.

19 Cf. *Ibid.*, p. 247.

20 *Ibid.*, p. 246.

21 *Ibid.*, p. 248.

Plus intéressante devient la navigation sur le Nil, avec les touches traditionnelles sur les prix, la cange, les provisions, le drogman, les pilotes et les matelots chantant continuellement des airs « doux et mélancoliques ».²² Et puis, l'observation depuis le bateau des femmes et des « jeunes filles arabes » venant « au fleuve puiser l'eau nécessaire à la famille », « plongeant et nageant » dans le Nil « avec l'agilité d'un poisson », avec la seule préoccupation de « maintenir intact dans leur visage le petit voile noir », car, « si la figure reste voilée, si le *borgal* n'en laisse apercevoir aucun trait, l'honneur est sauf ».²³ Elle semble ne pas en apprécier tellement la beauté, « leurs yeux seuls sont beaux, noir et brillants », mais apprécie

le geste vif, noble, toujours approprié, comme leur pose, à la sensation qu'elles veulent traduire », ainsi que leur « noble démarche [...] lorsque, joyeuses de leur excursion au Nil, elles retournaient toutes ensemble au village, la tête chargée d'une espèce d'amphore pleine d'eau, les mains renversées en arrière, à la hauteur des épaules, et chargées aussi d'amphores plus petites, puis leur léger voile flottant au vent, leur longue robe bleue se drapant agréablement sur leur corps souple [...] simples femmes du peuple

reproduisant « la grâce et la noblesse des nymphes riantes écloses de l'imagination païenne ».²⁴ Suivent d'autres remarques de moraliste sur les coutumes des femmes et la vie de village, typiques des récits de voyage, mais c'est justement la navigation fluviale qui permet cette 'pénétration' des mœurs égyptiennes, le Nil étant un des fleuves les plus anciennement connus, et le synchrétisme met à profit la mythologie méditerranéenne, tandis que dans d'autres parties le récit est incurvé selon les visées idéologiques de l'auteur.

Quant à la comtesse Valérie de Gasparin (1813-1894),²⁵ qui insiste dès le début sur ses prières, elle se retrouve le 5 octobre 1847 sur « l'élément *per-fide* »,²⁶ les passagers néophytes interrogeant « les cieux », interrogeant

22 *Ibid.*, p. 258.

23 *Ibid.*, p. 260.

24 *Ibid.*, p. 260-261.

25 Caractérisée par une « profonde foi chrétienne avec des attitudes et des accents parfois missionnaires et d'autre part un engagement social qui la mènera à s'investir dans la lutte contre la pauvreté » (Sylvie Mutet, *Valérie de Gasparin, une voyageuse en Egypte*, in Liouba Bischoff, Danièle Méaux, Sarga Moussa, *Le Voyage entre science, art et littérature*, numéro spécial de « Lire et voir. La Revue des lettres modernes », 10, 2022, p. 353-374 : 355).

26 *Journal d'un voyage au Levant*, par l'auteur du *Mariage au point de vue chrétien*

« les eaux »,²⁷ de Trieste à Ancône, et elle de donner une description auditive de l' « horreur » provoquée par « le roulis, le tangage », le bruit « de la mer en tourmente » et « de la machine qui luttait contre elle », les « craquements, sifflements »,²⁸ voire la grêle, avec une évocation de la tempête de l'apôtre Paul. Le navire est un « enfer portatif » et elle regrette « nos lacs où la plus longue navigation n'excède pas six heures »,²⁹ où elle serait même tentée de prier son mari, avec qui et pour qui elle voyage, de la ramener. Le reste de la navigation semble « tolérable », les montagnes de l'Albanie à gauche, quelques îles sortant de la mer à droite, pour arriver enfin à « de bonnes chambres immobiles » de la terre ferme, après avoir sauté « d'un pied léger sur le rivage ».³⁰

Dans ces écrits autobiographiques, la navigation est propédeutique à quelque chose d'autre, et l'*ekphrasis* des paysages, parfois présente, ne saurait masquer la fatigue du changement de vie, l'attente ou le regret, même dans la conviction la plus forte.

Tandis que Sand, navigatrice de fleuves, tel le Rhône, où elle rencontre Stendhal en en laissant un portrait en demi-teinte, ou des canaux de Venise, dont elle laisse la légendaire évocation 'musicale' des *Lettres d'un voyageur*, c'est une fiction qu'elle confie en 1838 à la *Revue des deux Mondes*.

Ici encore il est question de pirates, par où on a commencé, mais plus traditionnellement d'un homme, entre Venise et la Grèce. *L'Uscoque*, est une « fantaisie » écrite dans le froid de sa chambre, voyant en rêve « des paysages fantastiques, des mers agitées, des rochers battus des vents. La bise qui sifflait au dehors, et le feu qui pétillait dans ma cheminée, produisaient des cris étranges, des frôlements mystérieux, et je crois que j'étais plus obsédée que charmée par mon sujet ».³¹

Apprécié par Flaubert et le jeune Dostoïevski, le texte présente une navigation onomastique aussi, sur l'origine du mot « Uscoque », et dès l'entrée en matière, le cadre revendique l'authenticité du sujet, vénitien plutôt qu'oriental, dont Byron s'était inspiré, tout en le modifiant, pour le *Corsaire*.

[Ctesse A. de Gasparin], Tome I, *La Grèce*, Paris, Marc Ducloux et C.e, 1848, p. 48.

27 *Ibid.*, p. 49.

28 *Ibid.*, p. 50-51.

29 *Ibid.*, p. 52.

30 *Ibid.*, p. 53-54.

31 George Sand, *L'Uscoque*, in *Oeuvres illustrées de George Sand*, Préfaces et notices nouvelles par l'auteur, Dessins de Tony Johannot et Maurice Sand, Paris, Hetzel, 1854, p. 1, Notice datée de Nohant, 17 janvier 1853.

Ici, l'histoire est racontée en prose, et les péripéties dans la mer Adriatique et Ionienne vont de pair avec des histoires d'amours problématiques, qui entretiennent le suspense. Des triangles divers s'agencent entre trois personnages masculins principaux, l'amiral Morosini, homme de pouvoir respecté à Venise, le comte Ezzelin, homme d'honneur et fier, et Orio Soranzo, noble dévoyé par sa passion pour les femmes et le jeu, mais capable de grande vaillance militaire, expert de doubles ou triples jeux, qui finira pour devenir pirate, l'Uscoque justement. De l'autre côté, deux jeunes femmes de la plus grande beauté et pureté d'âme, Giovanna Morosini, nièce de l'amiral, Argiria, la sœur d'Ezzelin, et un page qui s'avèrera aussi être une femme, toutes les trois, de façon différente, fascinées ou amoureuses d'Orio, et exemples divers du dévouement de l'héroïne romantique.

L'intrigue se déroule sur fond de théorie des climats, ou mieux de descriptions des différents caractères des divers pays, et débute par un mystère que le peuple vénitien, qui « est le plus curieux qui soit au monde »,³² a peine à démêler, la mariage de Giovanna non pas avec Ezzelin, à qui elle était promise, mais avec Orio Soranzo.

La première caractéristique de celui-ci est en fait un « regard de faucon qui, disait-on, avait sur toutes les femmes un pouvoir magique »,³³ qui atteint aussi Argiria, accompagnant son frère, qui a respecté avec loyauté la décision de Giovanna, à la fête du mariage.

Les deux hommes restent quand même des rivaux, et la suite de l'intrigue, qui se passe sur le fond des aventures navales, soigneusement décrites, les fait souvent rencontrer, comme sur un des ponts volants posés par Ezzelin pour attaquer la vaisseau pirate de l'Uscoque. Épisode épique, qui met face à face Orio, à « la bravoure indomptable »³⁴ et la hache à la main, et Ezzelin, qui lui fracasse la main droite avec son pistolet.

Cette blessure produit alors une agnation d'Orio comme pirate de la part de Giovanna, qui a rejoint son mari dans ce château sur la mer, qui semble « le nid d'un oiseau de proie gigantesque »³⁵ par une traversée longue et pénible, en courant mille dangers. Ce qui amène Sand à une longue digression sur l'état psychologique de la mal-aimée : « Il semblait qu'elle eût déjà perdu cette coquetterie et ce soin de sa parure qui, chez

³² *Ibid.*, p. 3.

³³ *Ibid.*, p. 6.

³⁴ *Ibid.*

³⁵ *Ibid.*, p. 7.

les femmes, est la marque d'un amour partagé. Elle n'avait plus l'orgueil de la beauté »,³⁶ tout en ne pouvant aucunement renoncer à cet amour.

je l'aime jusqu'au délire, et son empire sur moi est sans bornes. Il y a toujours eu en moi un instinct de sacrifice et d'abnégation, comme si j'eusse été marquée, en naissant, pour tomber en holocauste difficile. Son premier regard m'avait intimé l'ordre d'être à lui, [...] je crus lui donner une preuve de dévouement en venant partager sa solitude.³⁷

En fait, du point de vue diégétique, l'Uscoque est bien l'homme fatal qui se trouve dans maints romans de femme du XIXe siècle,³⁸ navigateur entre les cœurs qu'il cherche à dominer comme il domine les mers, et il va poignarder Giovanna en faisant croire qu'elle est morte dans l'incendie du château, pour fuir et chercher à séduire Argiria, dans un but thérapeutique.... avant l'épilogue, où il demandera à Naam, le page qui s'est avérée être une femme, de trouver un bravo³⁹ pour tuer Ezzelin avant qu'il ne dénonce tous ces crimes. Là encore, elle est une victime, par amour, de ses manipulations, et cherche à tuer elle-même Ezzelin qui toutefois survivra. Au procès, la tirade de Naam sera un long et féroce acte d'accusation contre Orio, qu'elle couvre enfin de son mépris, tout en reconnaissant son amour précédent : « J'ai participé à toutes ces choses avec la mort dans l'âme, car les femmes ont horreur du sang répandu ».

La pacifisme des femmes, qui était déjà dans *Corinne*, ne gagne pas toutefois contre le dévouement traditionnel, également chez les pirates, de l'amoureuse, mais la solidarité féminine pointe parfois dans le roman, Naam cherchant toujours à défendre Giovanna aux yeux de son mari.

Il n'est pas difficile alors de déceler dans ces navigations l'intérêt pour la gent féminine et ses mœurs. Le fleuve s'avère un observatoire itinérant mais propice pour une vision d'ensemble, tandis que la mer entraîne la séparation, la crainte, la peur, voire un manichéisme qui constitue presque une mise en garde. Ces femmes doivent souvent apprendre à se défendre pendant leurs voyages, et Sand met en lumière aussi les dangers d'un

36 *Ibid.*, p. 12.

37 *Ibid.*, p. 13.

38 Cf. Laura Colombo, *La Révolution souterraine. Voyage autour du roman féminin en France, 1830-1875*, Lille, ANRT, 2007, et Jeanne Goldin, *George Sand et l'homme fatal romantique, de Leone Leoni (1834) à L'Uscoque (1838)*, « *Les Amis de George Sand. George Sand aujourd'hui* » nouvelle série, n° 11, 1990, p. 3-9.

39 Mot à la mode désormais, depuis *Les Fiancés* de Manzoni.

amour sans partage mais aussi sans réflexion critique face à des hommes sans scrupules.

Si les femmes n'ont aucun rôle actif dans la conduite des vaisseaux, mais confient leur vie aux matelots et aux capitaines, ce qui est bien souvent représenté est par contre une revendication de leur supériorité dans l'honneur, le dévouement et la fierté.

